

*ANAIS DO II ENCONTRO
INTERNACIONAL DA
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE PALHETAS DUPLAS*

*ECA-USP e Sala São Paulo – São Paulo – 23 a
28 de outubro de 2018*

Fábio Cury (org.)
Regina Rocha (edição)

**Anais do II Encontro Internacional da
Associação Brasileira de Palhetas Duplas**

1ª Edição

**Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo e Sala São Paulo**

23 a 28 de outubro de 2018

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

- E56a Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (2. : 2019 :
 São Paulo)
 Anais do II Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas
 [recurso eletrônico] / Fábio Cury (org.) ; Regina Rocha (ed.) – São Paulo: ECA-USP,
 2019.
 133 p.; il.
- Trabalhos apresentados no encontro realizado dias 23 a 28 de outubro de 2019,
 São Paulo, SP
 ISBN 978-85-7205-263-4
1. Palhetas duplas – Congresso 2. Instrumento musical de sopro – Congressos 3.
 Música – Brasil – Congressos I. Cury, Fábio II. Rocha, Regina III. Título.

CDD 21.ed. – 788.5

II Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas ECA-USP e Sala São Paulo – São Paulo – 23 a 28 de outubro de 2018

Organização

Presidente: Prof. Dr. Fábio Cury

Comissão Científica

- Prof. Dr. Fábio Cury (USP)
 - Prof. Alexandre Ficarelli (USP)
 - Prof. Dr. Paulo de Tarso C. Cambraia Salles (USP)
 - Prof. Dr. Arcádio Minczuk (UNESP)
 - Prof. Dr. Aloysio Fagerlande (UFRJ)
 - Prof. Dr. Ravi Shankar Viana Domingues (UFPB)
 - Prof. Dr. Lucas Robatto (UFBA)
 - Prof. Dr. Sílvio Ferraz (USP)
 - Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira (USP)
 - Prof. Dr. Luis Antonio Eugenio Afonso (USP)
 - Prof. Dr. Pedro Robatto (UFBA)
 - Prof. Dr. Maurício Freire (UFMG)
 - Profa. Dra. Luciana Noda (UFPB)
-

Monitores

- Gustavo Prisco
- Danilo Barboza
- Gabriela Matsas
- Wesley Moura
- Luciana Supino
- Felipe Toledo
- Vívian Meira
- Igor Caetano

II Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas ECA-USP e Sala São Paulo – São Paulo – 23 a 28 de outubro de 2018

Patrocinadores

- Armazém do Sopros
- Howarth
- F. Lorée
- Ludwig Frank
- Marcus Bonna
- Bernd Moosmann
- Gebrüder Mönnig
- Püchner
- Reed Machines
- Reeds'n Stuff
- Rigoutat
- Windi

Apoio

- Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)
- Fundação OSESP
- Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade de São Paulo

- Reitor – Prof. Dr. Vahan Agopyan
- Vice-Reitor – Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez
- Pró-Reitoria de Graduação – Prof. Dr. Gerson Aparecido Yukio Tomanari
- Pró-Reitoria de Pós-Graduação – Profa. Dra. Marcio de Castro Silva Filho
- Pró-Reitoria de Pesquisa – Profa. Dra. Marta Teresa da Silva Arretche
- Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – Profa. Dra. Ana Cristina Limongi-França
- Diretor da Escola de Comunicações e Artes – Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
- Chefe do Departamento de Música ECA/USP – Prof. Dr. Luis Antônio Eugênio Afonso
- Vice-chefe do Depto. de Música ECA/USP – Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho
- Secretários do Depto. de Música ECA/USP – Luciana Del Sole, Alexandre Kakisaka e Katia Cristina Sinhorini Lima, Magali Garcia

Sumário

Fábio Cury

Forma, harmonia e interpretação no Choro para fagote e orquestra de câmara de Camargo Guarnieri.....8

Alexandre Ficarelli

Análise da Introdução da obra - Hommages à Frank Martin, Bela Bartók et Igor Stravinsky op. 18 - para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst Widmer22

Roseane Lopes Cruzeiro

As gerações de professores e alunos de oboé da Universidade de Brasília32

Artur Duvivier Ortenblad

A Dança como ferramenta para aprofundar a compreensão musical: a reflexão retrospectiva da performance coreografada das *Seis Metamorfoses* de Benjamim Britten para oboé solo42

Jenny Cristina Burbano Torres

Música colombiana de concierto para fagot: en la búsqueda de repertorio55

Junielson Nascimento

Partita para oboé solo (1960) de Ernst Widmer: considerações parciais sobre o processo de edição.....62

Ariana Pedrosa

Recital-Palestra: a influência do choro na obra dos compositores nacionalistas brasileiros.....68

Ariane Petri

Um diálogo num único instrumento: as técnicas de contraponto usadas por Alceu Bocchino na sua obra *Naninoel - Improviso para fagote solo*76

Eva Tavares

Manual básico de construção de palhetas utilizado nos cursos de oboé da Universidade Federal da Paraíba.....88

Aloysio Fagerlande e Carlos Bertão

From nationalism to music for its own sake: Francisco Mignone's bassoon music in the 1960s and 1970s100

Mathieu Lussier

How to play modern bassoon in a continuo section without losing the respect of your colleagues by Mathieu Lussier111

Valdir Caires

Vitrais: Os multifônicos utilizados no fagote.....124

Forma, harmonia e interpretação no Choro para fagote e orquestra de câmara de Camargo Guarnieri

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fábio Cury

Universidade de São Paulo – fabiofagote@gmail.com

Resumo: Este artigo trata, sob o ponto de vista do intérprete, do *Choro para fagote* de Camargo Guarnieri, relacionando as características estruturais e estilísticas da peça com sua interpretação; mostra como idiosincrasias do processo composicional de Guarnieri, tais como a importância assumida pelo desenvolvimento motivico, a consistente estruturação formal ou a harmonia resultante do desenrolar linear das vozes interferem nas possibilidades de performance.

Palavras-chave: Fagote. Guarnieri. Interpretação. Música brasileira.

Form, Harmony and Interpretation in Guarnieri's Choro for Bassoon and Chamber Orchestra

Abstract: This article deals with Camargo Guarnieri's Bassoon Choro from the performer's point of view, relating the structural and stylistic characteristics of the piece with its interpretation; it shows how the idiosyncrasies of Guarnieri's compositional process - such as the importance of motive development, the consistency of formal structuring, or the harmony resulting from the linear unfolding of voices - interfere with performance possibilities.

Keywords: Bassoon. Guarnieri. Performance. Brazilian music.

1. Introdução

O Choro para fagote e orquestra de câmara foi a última obra escrita por Camargo Guarnieri. É uma peça de suma importância no repertório brasileiro para fagote, muito embora suas execuções sejam raras. Fui o primeiro a gravá-la em 2009, no CD Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra, lançado em 2010 pelo Selo Clássicos. Do mesmo projeto de pesquisa resultou minha tese de doutorado, Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri. Resumo neste artigo minha visão sobre a interpretação da obra, intimamente relacionada a suas características estruturais (forma e harmonia) e estilísticas, baseando-me, por questões de espaço, somente no primeiro movimento.

2. Choro para fagote e orquestra de câmara

1º movimento:

- Improvisando

Esta introdução funciona como uma espécie de DNA da peça, ou seja, toda a essência, todo o material a ser empregado posteriormente já faz parte de seu conteúdo, procedimento este que, segundo Marion Verhaalen, tornou-se cada vez mais comum nas obras mais maduras de Guarnieri (VERHAALLEN, 2001, p. 378). Antonio Ribeiro, todavia, acrescenta que, mesmo em algumas peças da juventude, como *Piratininga* de 1932 para piano solo, totalmente construída a partir de um único tema, o conceito de desenvolvimento a partir de uma célula germinal já se mostrava arraigado no estilo do compositor¹ (informação pessoal), o que nos permite assinalar a primeira característica do processo composicional de Guarnieri.

No *improvisando*, o fagote é apenas acompanhado pela harpa e por um tambor militar, o que acaba conferindo bastante liberdade à linha do solista. No terceiro compasso, o fagote expõe o motivo que permeará toda a obra (dó#, ré, sol, fá). Esta célula será desenvolvida com inversões, ampliações, deslocamentos e variações intervalares de acordo com o propósito expressivo de cada frase.

Do ponto de vista da interpretação, essa introdução do movimento lento pode ser dividida nas seguintes seções: a) do começo ao compasso 9; b) do compasso 10 ao 15; c) do 16 ao 22; d) do 23 ao 33; e e) do compasso 34 ao fim do *improvisando*. Esta subdivisão da linha melódica torna mais fácil a tarefa de identificar os pontos de maior tensão e determinar a conseqüente direção do fraseio.

Ainda que a atmosfera seja de improvisação em toda esta parte da peça (como indica o próprio título), evidencia-se forte influência do conceito de recitativo nesta introdução.

Na seção a, as frases formam uma progressão de tensão constante que culmina no extremo agudo do instrumento (c. 9).

¹ Depoimento pessoal concedido ao presente autor.

Improvizando (♩=80)

Exemplo 1: Início do *Improvizando* com apresentação do motivo germinal (c. 3)

Na seção b, há uma simetria entre frases, uma descendente e outra descendente. Na interpretação, isso resulta em uma condução para a nota mais aguda na frase ascendente e para a nota mais grave em sua resposta descendente.

Exemplo 2: Seção b

A seção c apresenta uma reafirmação análoga da seção b, com ligeira ampliação. A fraseio segue, portanto, o mesmo padrão, porém com mais contundência desta vez.

Exemplo 3: Seção 3

A seção d é a que apresenta maior tensão dentro do *improvisando*, uma espécie de ápice da introdução. O caráter deixa de ser o de recitativo e passa a pender mais para o de uma cadência, conforme observamos pelas notações de *apressando poco a poco* e *rallentando*; pelo adensamento da textura e pela ampliação da distância intervalar dentro da linha melódica, ainda que esta continue a manter estreita relação com o motivo inicial. É, por conseguinte, o momento em que o intérprete deve lançar mão da agógica e das variações dinâmicas para lograr uma expressividade marcante e conferir certa virtuosidade à passagem.

Exemplo 4: Seção d

Na última seção, e, há uma rarefação progressiva da textura, fechando um plano bastante coerente de desenvolvimento, o qual constrói, paulatinamente, o momento de máxima intensidade, seguido de uma rápida regressão que encerra esta parte ao esvair-se totalmente numa sequência de quatro mínimas que devem chegar ao limite do *pianíssimo* na frase do solista.

Exemplo 5: Seção e

1º movimento – Improvisando

Na introdução, *improvisando*, do primeiro movimento, está clara a relevância dada por Guarnieri ao desenvolvimento motivico. Este aspecto prossegue com igual importância dentro do *calmo*, ao mesmo tempo em que outro elemento estilístico vital na obra do compositor se apresenta: o planejamento formal.

O *calmo* é monotemático e pode ser dividido em exposição, desenvolvimento e reexposição (que inclui uma pequena coda), como assinala Lutero Rodrigues (RODRIGUES in: SILVA, 2001, p. 499). Contudo, a primeira e a terceira seções não são simplesmente exposição e reexposição, na medida em que contêm também o desenvolvimento. Um desenvolvimento que chamaremos aqui de continuado, uma vez que se inicia logo após a apresentação do tema e segue de maneira constante fazendo com que não haja uma delimitação clara entre as partes, uma característica idiomática de Guarnieri. Marion Verhaalen nos lembra do hábito de Guarnieri de empregar “com regularidades um tipo de forma ABA na qual a seção B não contém material novo, mas sim um desenvolvimento do material A (VERHAALLEN, 2001, p. 82).”

Poderíamos afirmar, por conseguinte, tratar-se de uma forma de sonata monotemática ou forma sonatina, ou ainda, simplesmente, de uma forma monotemática ABA. Numa tentativa de delimitar mais exatamente essas seções, poderíamos localizar: A, do compasso 41 ao 62; B, de 63 a 81; o segundo A, de 82 a 108; e, finalmente, a coda de 109 ao fim.

O paralelismo, que se dá entre as duas seções A, mostra-se mais acentuado entre os excertos compreendidos entre os compassos 41-61 e 82-100. Contudo, mesmo na reapresentação do próprio tema (compassos 82-85), a ideia aparece de uma nova maneira, com ornamentos e outra rítmica. Guarnieri não costuma usar repetições literais; na ausência de modificações mais profundas, ao menos as articulações são diferentes, como vemos, com riqueza de detalhes no segundo movimento. Isto se dá de tal forma que, ao menos no movimento lento desta obra, o ouvinte mais desavisado ou menos experiente talvez não se dê conta, de maneira consciente, da recapitulação.

41 **Calmo** (♩ = 60)

p molto espressivo
(a tempo)

rall. a tempo

Exemplo 6: *Choro* – tema na exposição.

82

p cantando, espressivo

Exemplo 7: Tema na reexposição.

O desenvolvimento, B, que vai do compasso 62 ao 81 e o final da reexposição, do 101 ao fim, são as partes que diferem, fugindo desse modelo de analogia entre as seções: a primeira, com um diálogo entre orquestra e solista que se encerra, após o solo mais extenso das cordas, com uma interrupção total da música, delimitando, assim, claramente a divisão entre a seção B e a nova apresentação de A; a segunda, que apresenta uma transição para a coda, que se inicia no compasso 109, de andamento mais lento, na qual o tema é exposto de maneira ampliada.

O tema é exposto pelo fagote nos compassos 41 a 44 e deriva direta e claramente do motivo principal, apresentado no *improvisando*. O compasso 41 é, de fato, uma repetição do terceiro compasso da introdução, cuja ordem de notas é invertida no compasso 42 e transposta e ampliada no 43, que já é um 3/4. Todo o trabalho motivico deste movimento estará baseado na ideia de abertura e fechamento intervalar contida nessa célula geradora.

41 **Calmo** (♩ = 60)

p molto espressivo
(a tempo)

rall. a tempo

abertura

fechamento

Exemplo 8: compassos 41- 44.

O acompanhamento das cordas é construído mais à maneira contrapontística que como melodia acompanhada, sendo igualmente baseado no motivo principal. O desenvolvimento acaba tornando-se, por conseguinte, um desenrolar contínuo desta estrutura motívica. Tal processo se concretiza de uma maneira bastante livre, com mudanças de ritmo, ornamentações, alteração da organização intervalar, ampliações e reduções etc. Contudo, apesar da origem comum de todas as ideias musicais, o tema só será repetido, de uma forma mais obviamente próxima da original, uma vez na exposição (compassos 58-60) e outra, na reexposição (compassos 97-9), na parte do solista.

No que concerne à harmonia, cabe reproduzir aqui as palavras de Lutero Rodrigues referindo-se, de forma geral, à obra de Guarnieri:

...Guarnieri via a harmonia mais como uma paleta com variadas cores que usava com a maior liberdade do que um sistema de forças, atrativas ou não, que o auxiliasse a estabelecer relações hierárquicas entre as diferentes partes do discurso musical. É nos movimentos lentos, evidentemente, que encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum era a mudança constante dos rumos da harmonia, naquilo que chamava de “tonalidade fugidia”, reservando para pontos muito especiais do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais. Nos muitos casos em que trabalhava com temas modais, preferia não reforçar o modalismo, optando pela harmonização independente do mesmo. Empregava raramente as tríades formadas pela sobreposição de terças, preferindo usar acordes mais complexos (RODRIGUES in: SILVA, 2001, p. 480).

O comentário de Rodrigues define, em considerável medida, a harmonia do *Choro*. A quase ausência de acordes em sua composição triádica pura dentro do *calmo* faz com que eles ganhem um colorido independente e se distanciem de suas funções originais dentro da tonalidade. Contudo, uma análise mais detalhada mostra que os encadeamentos harmônicos estão ainda muito estruturados dentro de um modelo tonal.

O motivo principal, dó#-ré-sol-fá, que reaparece no fagote, logo no início do *calmo*, traz, em si mesmo, o conceito de tensão-relaxamento da tonalidade, pois contém o trítone dó#-sol que se resolve na terça menor ré-fá. Está estabelecida, portanto, desde o começo deste movimento, a tônica em ré menor.

Observando o início deste movimento, pode-se, de fato, estabelecer relações típicas do tonalismo: os três primeiros compassos (41-3) constituem-se em uma grande dominante do 44, no qual é estabelecido o ré menor. No terceiro tempo do compasso 45, temos novamente uma dominante, lá maior, que vai para sib maior (anti-relativa de ré menor) no compasso 46. Na cabeça do compasso 48, apresenta-se novamente a tônica, ré menor, seguida, no segundo tempo, de lá maior (dominante), que resolve em fá maior (relativa) no compasso 49. O compasso 52 inicia-se em ré menor (tônica), vai para fá maior (relativa) na cabeça do segundo tempo, passa por lá maior (dominante) na última semicolcheia do compasso e resolve em sib maior (anti-relativa) em uma cadência de engano, no compasso 52. Este mesmo sib maior, que pode ser visto como subdominante de fá, vai para dó menor (dominante menor de fá) na última colcheia do compasso 53 e resolve em fá maior, no compasso 54, uma espécie de cadência completa. No segundo tempo do compasso 55, um lá maior com quinta diminuta, uma dominante francesa, resolve na tônica, ré menor, no compasso 56. O compasso 57 apresenta mi maior, dominante de lá menor, que resolve, novamente como cadência de engano, em dó maior, relativa maior. Em seguida, os compassos 58-60 funcionam novamente como uma grande dominante de lá menor, no reaparecimento do tema nos compassos 58-61. De fato, entre os compassos 60-1, encontramos uma cadência de mi maior⁹, dominante, para lá menor, tônica. O motivo principal, transposto aqui uma quinta acima, mais uma vez apresenta o conceito de tensão e relaxamento do modelo tonal, apresentando o trítone sol#-ré que se resolve na terça, maior nesse caso, lá-dó#, estabelecendo, assim, uma nova tônica.

Calm (♩ = 60)

41 *p molto espressivo* *rall.* *a tempo*
(a tempo)

48 *cresc.* *cresc.*

compassos com função de dominante - Lá M

Ré m Lá M7/Dó#
Sib M/Ré

48 *divisi* *mp* *Fá M* *Ré m* *Sib M* *Fá M*
Lá M7 *Fá M6* *Dó m* *Lá M11/6*

55

Fg. *f* *p* *f*

Vi. I

Vi. II *arco*

Via. *pizz.* *p* *arco*

Vc. *divisi* *pizz.* *arco* *divisi* *uniss.*

Cb. *pizz.* *arco*

Lá M^º (dominante francesa) Ré m Mi M Dó M Lá m

compassos com função de dominante Mi M

Exemplo 9: compassos 41- 61.

Seguindo nessa análise por todo o movimento, nota-se que os acordes seguem orbitando dentro do campo harmônico de ré menor e tonalidades vizinhas. O acorde de encerramento do movimento é uma tríade simples de ré menor na posição fundamental.

Em suma, apresenta-se aqui uma harmonia que se afasta da tonalidade sem, contudo, encontrar o atonalismo.

Conforme demonstrado acima (ver exemplo 9), observa-se a existência de movimentos cadenciais, mas sem, obviamente, a mesma força que têm na música tonal. A pontuação musical fica, portanto, mais dependente do fraseio que da harmonia, algo a ser levado em consideração na interpretação.

Cabe, pois, a esta altura, analisar quais as consequências dessas características dentro da interpretação.

Um fator que chama a atenção sobremaneira é que, mesmo sem o respaldo mais sólido da tonalidade, o clima modinheiro aflore tão explicitamente. Isso encontra fundamento na maneira tradicional como as frases são construídas, com a já mencionada simetria. Mais do que isso, estas estão imbuídas do conceito de frase longa, segundo o qual a linha deverá ser conduzida com intensidade crescente até seu clímax

(normalmente a nota mais aguda) e paulatinamente regredir até o fim. No *Choro*, a condução das linhas está claramente indicada pelas notações de *crescendo* e *decrescendo*, sendo, portanto, fácil de identificar os momentos de maior expressão. O fraseio do intérprete deve aludir de forma inequívoca ao gênero modinheiro, seresteiro da música brasileira e, para tanto, lançar mão de uma expressividade pungente e altamente sentimental, utilizando-se do *vibrato* e do colorido tímbrico para ressaltar o desenho das linhas melódicas. As ligaduras, que são empregadas aqui sem nenhuma economia e em concordância com o estilo, devem ser realizadas com infalível plasticidade, mesmo nos saltos maiores.

Estilizar um gênero tonal, sem o apoio tradicional da tonalidade, gera também problemas que podem ser resolvidos com a ajuda da interpretação. Encerrar frases com cadências que não têm a contundência original acaba tornando o fraseado majoritariamente responsável pela pontuação. Às vezes, isso é feito com: *rallentando*, como nos compassos 43 (final do tema, que poderia, por analogia, ser repetido no 85) e no final; com *decrescendo*, como nos compassos 57, 62, 80-81, 96 e no fim (em adição ao *rallentando*); ou com *crescendo*, como nos compassos 43 (somando-se ao *rallentando*), 60, 84, 99 e 104.

As características formais também apresentam implicações na *performance*. A reexposição deve ser apresentada com maior ênfase e contundência (com a exceção dos compassos iniciais, muito delicados), ao mesmo tempo em que as ornamentações de que se permeia devem carregar a ideia de maior improvisação. Afinal, neste ponto, o processo de modificação lembra um pouco aquele dos chorões ao improvisarem sobre uma dada melodia, adicionando saltos típicos como os que aparecem na recapitulação, sobretudo nos compassos 87 e 89. Se há uma intenção de o autor em, de alguma forma, vestir diferentemente a repetição, isto certamente deverá refletir-se na interpretação.



Exemplo 10: compassos 46 - 48 – Exposição.



Exemplo 11: *Choro* – compassos 87- 89
Reexposição com improvisos escritos.

Da mesma forma, o ininterrupto desenvolvimento do tema deve espelhar-se numa condução também contínua da linha melódica que se sobrepõe ao fraseio das estruturas menores. Ou seja, mesmo nos momentos de menor expressividade ou importância, deve-se transmitir a ideia de uma intensidade persistente.

No que tange à estrutura contrapontística, observa-se, na prática, um possível desequilíbrio entre o volume das cordas e do solista. Guarneri não colocou nenhuma dinâmica acima de *piano* para a orquestra. Antonio Ribeiro, em sua edição, sugere um único forte, no compasso 100. As indicações de *crescendo* e *decrescendo*, adicionados para apoiar a dinâmica do solista ou para fazer transparecer uma linha melódica mais importante, devem, portanto, conduzir a um patamar de intensidade ligeiramente maior e, muito rapidamente, retornar à dinâmica inicial.

Em se tratando do andamento, no original há uma indicação, obviamente equivocada, de $\text{♩}=60$, que deve ser substituída por $\text{♩}=60$. Muitas vezes os compositores enganam-se em marcações metronômicas, de maneira que sempre se faz necessário observar o caráter e o estilo da peça para se estabelecer o tempo. Neste caso, todavia, o andamento recomendado é bastante apropriado.

Mesmo considerando a atmosfera modinheira e sentimental deste movimento, parece não haver muito espaço e pertinência para significativas mudanças de andamento ou um uso marcante do *rubato*, tendo em vista, como já se discutiu, o estilo relativamente mais austero e intelectual do compositor. É aconselhável que estas alterações sejam feitas somente nos momentos em que estão previstas na partitura, nos quais há razões claras para tanto, como mencionado acima.

Considerando o andamento sugerido, o fraseado e as articulações, sugere-se que o solista respire nos seguintes pontos: compasso 41 (antes do início), 45 (antes do sol), 50 (antes do mib), 56 (antes do si), 58 (na pausa), 65 (antes da entrada), 69 (opcional, antes do fá), 82 (antes da entrada), 86 (antes do sol), 95 (antes do ré), 97 (antes

do dó#), 101 (antes do mi), 104 (antes do sol) e 109 (antes da entrada). O controle do fluxo de ar apresenta-se, neste movimento, como uma das maiores dificuldades se não a maior.

No que se refere à coda (compasso 109 ao fim), na qual o tempo cai, pode-se afirmar que a ampliação da linha temática do solista já produz, por si só, o efeito de maior lentidão e, portanto, não há a necessidade de se tomar a expressão *piu lento* de forma extremada. A adoção de um pulso sutilmente mais tranquilo contempla a intenção do compositor e permite ao intérprete realizar a longa frase sem necessidade de respirar (ou, pelo menos, de fazer isso várias vezes), mesmo porque ainda existe um *rallentando* notado nos dois últimos compassos. A dinâmica deve neste trecho, como se indicou, caminhar gradativamente, tanto no solista quanto na orquestra, para a menor intensidade possível.

2. Considerações finais

A análise do *Choro* revelou algumas das idiosincrasias do compositor. Ao longo de sua trajetória, Guarnieri cada vez mais foi acirrando sua tendência em fazer com que todo o desenvolvimento motivico proviesse de uma única célula geradora. Isso se evidenciou também na obra em questão, na qual o motivo de quatro notas exposto pelo fagote nos compassos 3 e 4 do *improvisando* apresenta-se, juntamente com o desenho de harpa e percussão do compasso 2, como base de tudo que é exposto em seguida.

O *Choro* para fagote também não se afigura como exceção à grande preocupação formal sempre demonstrada por Guarnieri. Os dois movimentos se apresentam em forma ABA monotemática, modelo encontrado em muitos dos outros choros do compositor, referindo-se a: exposição, desenvolvimento e reexposição. Contudo, há interpenetração dessas seções, uma vez que o desenvolvimento já se inicia na própria apresentação do tema, razão pela qual aqui o qualificamos como continuado.

Em relação à harmonia, constatamos a utilização de um sistema tonal expandido no *calmo* e de um modalismo não estrito no *alegro* (infelizmente fora do escopo deste trabalho), que transita entre vários modos e apresenta cromatismos

frequentes. Essa peça corrobora o costume manifesto de Guarneri de pensar na harmonia como resultado do desenvolvimento linear das vozes e não o contrário.

Referindo-se mais estritamente à *performance*, concluímos ser opção mais conveniente dividir a seção introdutória, *improvisando*, em cinco seções com o intuito de elucidar de maneira mais clara as nossas sugestões quanto ao fraseio e à agógica.

Verificamos a pertinência de classificar o *calmo* como um movimento de inspiração modinheira e, por esta razão, recomendamos uma interpretação que lhe ressalte o caráter lírico, sentimental e romântico, fazendo uso do conceito de frase longa e do *vibrato*.

Referências:

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarneri*. São Paulo, 2011. 338f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Choro para fagote e orquestra de câmara*. Intérpretes: Fábio Cury (fagote) e Amazonas Filarmônica sob regência de Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus. In: CURY, Fábio. *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*. São Paulo: Clássicos, CLA015, 2010. Faixas 6 e 7.

_____. *Choro para fagote, harpa, percussão e cordas*. São Paulo: manuscrito, 1991. 1 grade geral [39 p.].

_____. *Choro para fagote, harpa, percussão e cordas*. São Paulo: Edição Criadores do Brasil (OSES), 2006. 1 grade geral [12 p.].

_____. *Choro para fagote, harpa, percussão e cordas*. Revisão de Antonio Ribeiro com colaboração de Fábio Cury. São Paulo: não publicado, 2011. 1 grade geral [22 p.].

RODRIGUES, Lutero. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarneri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (A obra), pp. 479-500.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarneri: expressões de uma vida*. Tradução de Vera Guarneri. São Paulo: EDUSP, 2001.

Análise da Introdução da obra - Hommages à Frank Martin, Bela Bartók et Igor Stravinsky op. 18 - para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst Widmer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Alexandre Fontainha Ficarelli
Universidade de São Paulo - ficarelli@usp.br

Resumo: A análise da introdução da obra *Hommages à Frank Martin, Bela Bartók et Igor Stravinsky op. 18 para oboé, cordas e tímpano ad libitum* de Ernst Widmer utiliza-se da Teoria dos Conjuntos para identificar simetrias e assimetrias, assim como a busca da unidade estrutural na construção da obra. O resultado da análise realizada por meio do uso da Teoria dos Conjuntos, ajudará a entender a obra e promover ferramentas para a interpretação da mesma, tomando como base parâmetros musicais mensuráveis.

Palavras-chave: Oboé, Análise Musical, Hommages, Ernst Widmer.

Title of the Paper in English: Analysis of the Introduction of *Hommage to Frank Martin, Bela Bartók et Igor Stravinsky op. 18* for oboe, strings and tympanum ad libitum by Ernst Widmer

Abstract: The analysis of the introduction of the work *Hommages to Frank Martin, Bela Bartók and Igor Stravinsky op. 18 for oboe, strings and tympanum ad libitum* by Ernst Widmer uses the Theory of Sets to identify symmetries and asymmetries, as well as the quest for structural unity in the construction of the work. The result of the analysis performed using the Theory of Sets will help to understand the work and promote tools for its interpretation, based on measurable musical parameters.

Keywords: Oboe, Musical Analysis, Hommages, Ernst Widmer.

1. Análise da Introdução

Ernst Widmer nasceu em Aarau (Suíça) em 25 de abril de 1927. Foi aluno do Conservatório Superior de Zurique no qual graduou-se em 1950. A obra em questão foi escrita em 1959. Premiada no concurso *Hugo de Senger da Jeunesse Musicales Suisses*, foi estreada por Heinz Holliger à frente da Orquestra de Câmara de Zurique, sob a regência de Edmund de Stoutz. Nessa época o compositor residia no Brasil (desde 1956) e lecionava nos Seminários Livres de Música da UFBA, a convite de Hans-Joachim Koellreuter.

A investigação abordada neste artigo foi realizada utilizando-se a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (FORTE, 1973) e seu desdobramento com Joseph Straus (STRAUS, 2005) e Stefan Kostka (KOSTKA, 2006). Todos os exemplos serão mostrados no MOD 12, com o intuito de facilitar a identificação dos eixos de simetria. A análise visa a compreensão da obra e de suas partes, proporcionando ao intérprete ferramentas que auxiliem a demonstrar a unidade estrutural. Anton Webern sustenta que: "Dentro da construção de uma obra, a unidade é algo certamente indispensável, se quisermos que exista um significado" (WEBERN, 1963, p. 42).

Nesse tipo de análise devemos ter muita cautela com a segmentação. Segundo Hasty, em seu artigo dedicado a segmentação da música pós-tonal:

Segmentação é o processo de formação estrutural, a ação de estruturas produzindo articulações formais. Com a finalidade de delinear os conceitos de estrutura e de segmentação, focando sua íntima conexão, a segmentação pode ser entendida não como algo imposto por sobre a obra, mas ao contrário, como algo inerente à obra – algo a ser descoberto (HASTY, 1981, p. 59, trad. Moreira).

A obra contém uma introdução e três movimentos subsequentes. Somente a introdução, que possui 75 compassos, será analisada. A primeira seção vai do compasso 1 ao 11 e representa a exposição da ideia inicial, devidamente separada com uma vírgula de respiração em todas as vozes (Figura 1).

Figura 1: Superconjunto 9-9 e demais subconjuntos - compassos 1 - 11.

Segundo Schoenberg as funções do conjunto básico se manifestam à maneira do motivo e esse motivo tem que ser, antes de tudo, um pensamento criativo. (SCHOENBERG apud SIMMS, 1996, p. 69-70). Joel Lester considera a Teoria dos Conjuntos como sendo uma continuação da Teoria Motívica:

Os motivos de uma peça tonal interagem com a harmonia e com as vozes condutoras. Na música não tonal, os motivos são essenciais na determinação das alturas da peça, porque não há nenhuma linguagem de alturas comum a todas as peças (LESTER, 1989, p. 11).

O conjunto identificado em vermelho (Figura 1), é um nonacorde 9-9 (01235678T), que aqui foi nomeado como um superconjunto, no qual outras estruturas serão apontadas. Pode-se perceber um primeiro motivo com as alturas Lá, Sol, Si executadas pelo oboé, tímpano e contrabaixo, subconjunto 3-6 (024) em azul. Em seguida o motivo 2 com as alturas Si, Dó, Ré, subconjunto 3-2 (013) executadas pelos primeiros violinos, em verde. Estes subconjuntos, quando sobrepostos, apresentam uma invariância na nota Si, que pode ser observado no motivo 2 (Figura 2).

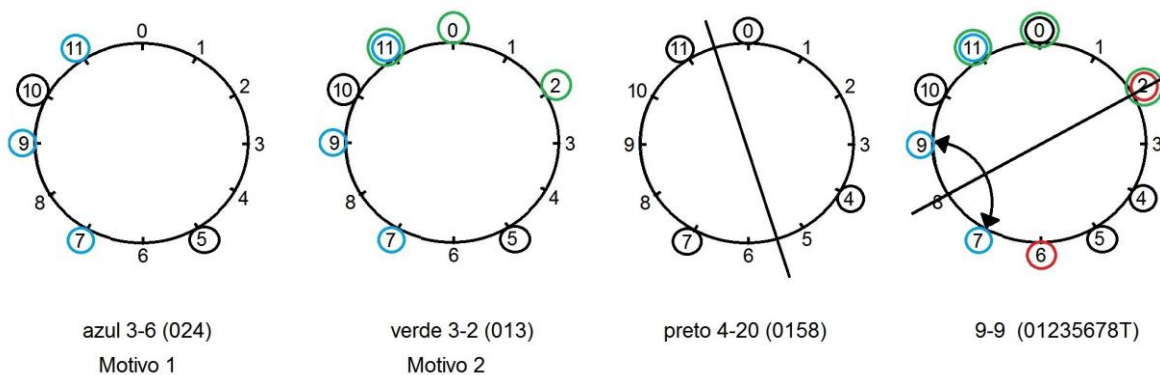


Figura 2: Motivos 1 e 2, conjunto 4-20 e superconjunto 9-9.

Widmer acresce ao motivo 1 as alturas Si \flat e Fá, que são indicadas em violeta na figura 2. O subconjunto 4-20 (0158) simétrico, com as alturas Dó, Mi, Sol, Si dos compassos 5-10 é apresentado nas cordas (em preto na Figura 2) e finalmente no compasso 11, as duas últimas alturas do segmento Ré e Fá# são trazidas (em vermelho na Figura 2). Com todas as 9 notas do segmento (Ré, Mi, Fá, Fá#, Sol, Lá, Si \flat , Si, Dó) notamos dois eixos de simetria, o primeiro eixo no conjunto 4-20 entre Si-Dó e o

segundo eixo sobre a nota Ré. Pode-se notar que no nonacorde, o eixo de simetria em Ré reitera Lá e Sol, que são as duas primeiras notas da peça, último MOD 12 (Figura 2). Pesquisando mais sobre Widmer, foi encontrada uma declaração do próprio compositor, coletada em razão da comemoração dos seus 60 anos, onde ele diz receber instrução de seu professor Willy Burckhard para a construção de melodias entre 7 e 9 notas (SCHUMACHER apud LIMA, 1999, p. 209).

Os próximos cinco compassos (12-16) são uma transição para a reexposição da ideia inicial. Nos 3 primeiros compassos (12-14) temos um conjunto 6z-49 simétrico com eixo em Dó (Figura 3). O motivo 2 aparece transposto T_2 , nos compassos 15-16, exposto pelo oboé, com uma célula rítmica de quatro semicolcheias que será incorporada ao motivo até o final da introdução.

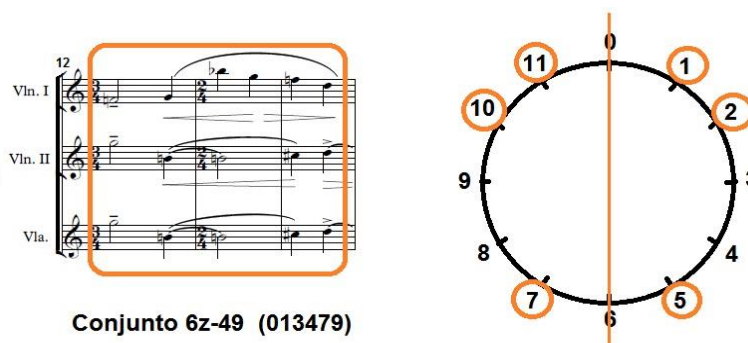


Figura 3: Eixo de simetria do conjunto 6z-49 - compassos 12-14.

Na reexposição do material inicial percebemos algumas alterações rítmicas e no tamanho da seção, agora com 13 compassos. O compositor adiciona novas alturas e retrabalha as cordas. Podemos observar dois conjuntos 4-20 (em vermelho), um conjunto octatônico (em verde) e quatro subconjuntos 3-3 (Figura 4).

Figura 4: Conjuntos 4-20 e conjunto octatônico 8-28 - compassos 21-28.

Os dois tetracordes que formam os dois conjuntos 4-20 tem duas invariâncias e juntos têm diversas propriedades. O segundo conjunto é uma transposição T_6 do primeiro conjunto, além disso, os dois conjuntos têm eixos simétricos próximos a nota Dó. No primeiro conjunto entre Si-Dó e no segundo entre Dó-Dó#. Se somarmos os dois eixos, veremos um terceiro eixo imaginário em Dó (pontuado na Figura 5). Outra propriedade é o eixo de soma 6 que obtemos quando sobrepomos os dois conjuntos 4-20 (Figura 5).

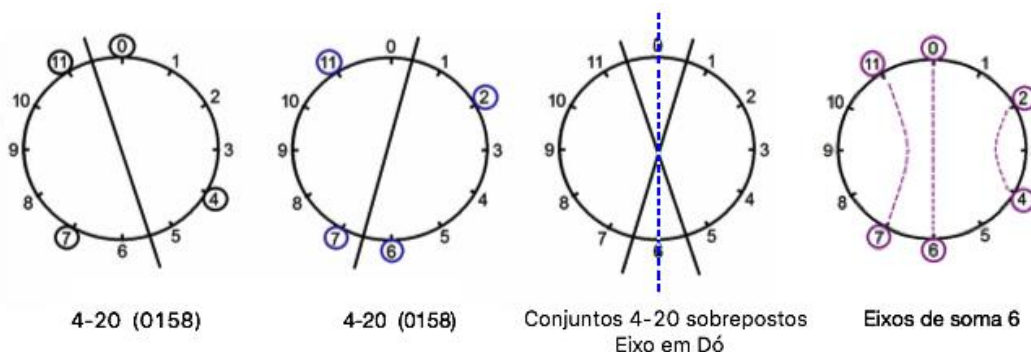


Figura 5: Eixos de simetria dos tetracordes 4-20.

Nos compassos 27-28 temos uma coleção octatônica 8-28, perfeitamente simétrica, composta por quatro subconjuntos 3-3 (014), o primeiro Fá#, Ré, Ré#; o segundo Fá, Láb, Lá; o terceiro Si, Ré, Ré# e o quarto Láb, Lá, Dó. Pode-se notar invariâncias nos subconjuntos, com confirmação do eixo entre Ré-Ré# e Lá-Láb(Figura 6).

Si-Si \flat . Ainda as notas Fá \flat e Ré \flat são adicionadas. Temos um eixo de simetria em Si (Figura 7).

9-10 (01234679T)

Figura 7: Conjunto 9-10 e eixo de simetria sobre Si - compassos 29-32.

Na cadência do oboé, compassos 41-55, a segmentação foi iniciada no compasso 48, por entender que anteriormente o material utilizado deriva do motivo 1 e somente no tempo *poco rubato* um novo material é apresentado. Primeiramente foram encontrados um conjunto cromático 4-11 (0123) e um conjunto 4-23 (0257) simétrico. Apesar de conseguir resultados interessantes, bem como simetrias, esse tipo de segmentação não se mostrou satisfatória. Observando-se todo o trecho foi constatado um uso intenso do cromatismo (Figura 8).

conjuntos cromáticos (em azul)

Poco rubato
Zögernd (hésitant)

3-7 (025) 3-7 (025)

accel. Allegro a tempo = 104

3-7 (025) 3-7 (025)

Figura 8: Cadência do oboé, conjuntos cromáticos e 025 - compassos 41-55.

Os trechos não cromáticos foram identificados em vermelho e são todos conjuntos (025), que segundo Paulo Costa Lima, faz parte dos conjuntos preferenciais de Widmer (LIMA, 2000, p. 335).

Ainda não estando totalmente satisfeito com a segmentação proposta, por conta da exclusão de duas alturas no compasso 51 (Si, Fá#), investiguei esse compasso sobre uma outra ótica e eis que surgiram diferentes formações de conjuntos produzindo uma lógica de construção digna de menção. Segundo Simms:

Um modelo de estrutura musical fornece ao analista um aparelho teórico para explicar a organização de obras musicais específicas. Para que um modelo seja bem-sucedido, deve acomodar todos os fenômenos musicais pertinentes a ele (SIMMS *apud* DUNSBY, 1993, p. 115).

No compasso 51 temos dois tetracordes (0135) espelhados, que produzem um eixo simétrico entre Si-Si \flat e Mi-Fá. As alturas excluídas produzem um conjunto (0257), exatamente o primeiro conjunto não cromático da primeira tentativa de segmentação, que foi descartada (Figura 9). Nesse contexto é muito interessante observar, que a lógica Widmeriana trabalha sobre diversos aspectos na escolha das alturas, sendo possíveis mais do que uma alternativa de segmentação.

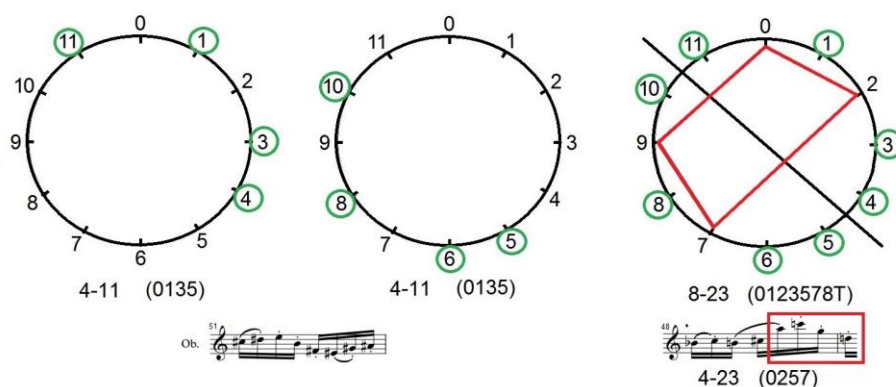


Figura 9: Compasso 51 com dois conjuntos 0135 e eixo de simetria e segmentação excluída da primeira tentativa no compasso 48, em vermelho.

O próximo segmento, compassos 65-69, apresenta dois conjuntos octatônicos OCT 8-20 (01245789) e OCT 8-7 (01234589). O primeiro apresenta um eixo de simetria entre Si-Dó e o segundo entre Sol-Lá, Dó#-Ré. No compasso 70 (Figura 10), podemos atentar para o motivo 2 incompleto, exibindo somente as alturas Si e Dó (em

semicolcheias), faltando a confirmação do Ré, ao invés dessa nota, ouvimos um pedal de Ré#, que atua no trecho como uma sensível superior.

Figura 10: Conjunto 7z-37 e eixo de simetria - compassos 70-74.

Neste trecho, o ritmo de semicolcheias está incorporado (desde o compasso 15) e apresenta semelhança com a introdução do Concerto para Oboé de Richard Strauss. O trecho final da introdução apresenta um conjunto 7z-37 (0134578) com eixo de simetria em Ré# (Figura 10). Para melhor entendimento desta última seção da introdução, é necessário avançar ao início da primeira *Hommage à Martin* onde o oboé traz uma aumentação do motivo 2. Aqui a questão é resolvida e o motivo 2 tem sua exibição completa, estabelecendo a altura Ré com uma longa duração.

3. Conclusão

Nos diversos conjuntos verificados muitas simetrias foram encontradas e apontam para algumas constantes. Dentre simetrias recorrentes estão o Dó, Si e Ré, em ordem crescente de relevância. Exatamente essas alturas fazem parte do motivo 2 e elas também iniciam a primeira *Hommage à Frank Martin*. Ainda não nos é facultado traçar conclusões definitivas, porque a peça, como um todo, está em processo de análise, entretanto essas alturas têm um papel estrutural importante e pode-se perceber o cuidado com que Widmer organizou o material. Assim sendo, foi possível observar que a estrutura da composição está intrinsecamente conectada, face à ligação percebida do último trecho da peça com o início da primeira *Hommage*.

Com o profundo conhecimento do material revelado pela análise, sobre a ótica da teoria dos conjuntos, importantes decisões de interpretação podem ser tomadas e

estas serão, sem dúvida, melhor embasadas. Questões serão melhor apontadas, como por exemplo, o equilíbrio, a textura, o timbre e a densidade e poderão ser melhor exploradas pelo intérprete, a partir das investigações realizadas.

Referências:

DUNSBY, Jonathan. *Models of Musical Analysis Early Twentieth-Century Music*. Edited by Jonathan Dunsby Blackwell Publishers, Cambridge, Massachusetts, 1993. p.115.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven - London: Yale University Press. 1973.

HASTY, Christopher. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 3, p. 54-73, 1981.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LESTER, Joel. *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music*. W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1989. p.4.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. Tese, Doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p.268, p.335.

_____. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Faz Cultura/ Copene, 1999. p.209

MOREIRA, Adriana Lopes. *Apostila da disciplina CMU 5983*. Universidade de São Paulo, 2017.

NOGUEIRA, Ilza. *Catálogo de Obras de Ernst Widmer*. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 2007.

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century: Style and structure*. 2 ed. New York: Schirmer Books, 1996. p.69-72.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3 ed. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

WEBERN, Anton. *The Path to the New Music*. English Edition by Theodore Presser Co. Pennsylvania, 1963. p.42.

As gerações de professores e alunos de oboé da Universidade de Brasília

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Roseane Lopes Cruzeiro

Universidade de Brasília - roseanecruzeiro@hotmail.com

Resumo: A Universidade de Brasília - UnB tem um destacado papel no desenvolvimento científico do Centro-Oeste desde a sua criação em 1962. Após cinco anos da criação do Departamento de Música desta Universidade, podemos narrar a atuação do primeiro professor de oboé em 1967. Neste artigo, elencamos a participação de quatro professores do curso de oboé, Sebastião Theodoro Gomes, Václav Vinecký, José Medeiros e Bojin Nedialkov, suas trajetórias musicais até a atuação como professores da UnB bem como os alunos que graduaram sob suas orientações. Os dados foram obtidos por fontes documentais, entrevistas abertas concedidas à autora e por questionários estruturados. Este trabalho é um recorte da dissertação de mestrado da autora, de tema “A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico”.

Palavras-chave: Universidade de Brasília. Curso de oboé. Oboé.

Generations of oboe teachers and students from the University of Brasilia

Abstract: The University of Brasilia has played a prominent role in the scientific development of the Midwest since its creation in 1962. After five years of the creation of the Music Department of this University, we can narrate the performance of the first oboe teacher in 1967. In this article, we list the participation of four professors of the oboe course, Sebastião Theodoro Gomes, Václav Vinecký, José Medeiros and Bojin Nedialkov, their musical trajectories until the performance as professors of UnB as well as the students who graduated under their guidance. The data were obtain by documentary sources, by open interviews granted to the author and by structured questionnaires. This work is a cut of the master's thesis of the author, on the theme "The formation of oboists in Brasilia: a historical survey".

Keywords: University of Brasilia. Oboe course. Oboe.

A Universidade de Brasília – UnB foi oficialmente inaugurada em 21 de abril de 1962. Neste ano, Cláudio Santoro fundou o Departamento de Música da Universidade de Brasília – MUS/UnB, convidando músicos de competência e reconhecido trabalho para integrarem o corpo docente do curso superior em Música, como: Levy Damiano Cozzella, Maria Amélia Cozzella, Régis Duprat, Rogério Duprat, Gelsa Ribeiro da Costa, Nise Obino, entre outros. (BUENO, 2017 *apud* SALMERON 2007). A presente pesquisa não obteve dados referentes à atuação de professor de oboé neste primeiro período do Departamento de Música da UnB de 1962 a 1966.

Em uma universidade recém-criada numa cidade recém-inaugurada, o ensino de oboé na Universidade de Brasília se iniciou com Sebastião Theodoro Gomes que foi convidado para ser professor da UnB em 1966. Gomes, transferido da Banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro para atuar em Brasília, exercia a função de oboísta da Banda da Polícia Militar do Distrito Federal, que à época atuava junto ao Batalhão da Guarda Presidencial – BGP. Em um dos concertos musicais neste mesmo ano, Sebastião Gomes foi convidado para integrar o corpo docente do Departamento de Música pelo vice-reitor da UnB José Carlos Azevedo. Conciliou o trabalho de oboísta da Banda da Polícia Militar e professor da UnB de junho de 1967 a agosto de 1968, em que ministrou aulas de oboé e clarineta, seu primeiro instrumento. Por receber promoção à oficial da Polícia Militar do Distrito Federal deixou o professorado em agosto de 1968 (GOMES, 2018) e apenas em 1975 a UnB teria outro professor de oboé.

A presente pesquisa não encontrou informações referentes à possíveis alunos que tenham estudado com Gomes durante este período, pois, infelizmente, a Secretaria de Administração Acadêmica – SAA/UnB não pôde nos informar dados precisos a este respeito. Neste sentido, há que se considerar o espaçamento de tempo decorrido de 51 anos até o presente momento, e a incipiente maneira de documentação e sistematização de dados à época.

O oboísta tcheco Václav Vinecký, também conhecido por Vasco, forma abrigada da pronúncia tcheca de seu apelido, desenvolveu importante trabalho relativo à formação de oboístas em Brasília. Em 1975, atuante como oboísta e corne-inglês na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, foi convidado por Orlando Leite para ser professor de oboé e integrar o Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília – UnB. Sua vinda para a cidade se deu por intermédio de um colega trompista tcheco, Bohumil Med, que já estava em Brasília e o indicou para oboísta deste quinteto. Logo, a partir deste ano, Vinecký assumiu o posto de oboísta deste quinteto e o cargo público de professor de oboé da instituição, cargo exercido por cerca de 30 anos, estabelecendo assim de forma sólida o curso superior de oboé na cidade (CRUZEIRO, 2017).

Vinecký ingressou no Conservatório de Música de Praga em 1961 e teve aulas com Miloslav Hašek até 1966, ano em que foi para o serviço militar obrigatório, atuando na concorrida Orquestra Militar de Praga. Em 1968, concluiu o serviço militar e

voltou para o Conservatório de Praga, onde teve aulas com Adolf Kubát, graduando-se no ano seguinte. Atuou como oboísta principal na Orquestra do Teatro Nacional de Praga até 1971. Neste mesmo ano, Vinecký transfere-se da República Tcheca para o Brasil para desempenhar o cargo de oboísta na Orquestra Filarmônica de São Paulo, onde permaneceu até o final do ano de 1972. Em 1973, passa a atuar como corne-inglês e oboísta na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA até o aceite do convite em 1975 para atuar na UnB (VINECKÝ, 2017).

De acordo com o sistema de informações vigentes no Departamento de Música da UnB – MUS, do período de atuação de Vinecký como professor (1975 a 2004) constam apenas os graduados matriculados a partir de 1982. Nesta listagem constam os nomes e matrículas dos seguintes alunos com a titulação de Bacharel em Oboé: Cleobaldo de Oliveira Chianka - 82/03881; Alice Farias de Araújo - 83/05579; Lucius Batista Mota - 87/17010; Kléber Cristóvão Lopes - 88/07248; Marcelo Ramos da Silva - 88/15682; Lucila Morais da Silveira - 92/07767; Caetana Juracy Rezende Silva - 92/30297 e Clarisse Gama Conti - 96/09393.

Pelo depoimento do professor Vinecký assim como pelo relato de ex-alunos, constam pelo menos mais três alunos que se graduaram sob sua orientação, a saber: Tarcísio de Oliveira Lima, Elen Maria Curado Teles e Juan Carlos Arango Montoya, de nacionalidade brasileira, portuguesa e colombiana, respectivamente. Seus nomes e matrículas não constam na base de dados do Departamento de Música relativos aos alunos graduados em oboé, mas constam nos programas da classe de oboé e recitais de formatura do arquivo pessoal do professor. Considera-se a existência de outros alunos que se graduaram em oboé anteriores ao período de 1982, mas que não constam no sistema de dados do Departamento de Música da UnB - MUS.

É possível que mais alunos tenham estudado oboé no decorrer do período de atuação deste além dos alunos acima. Vale ressaltar, que o presente trabalho busca investigar a formação de oboístas que possuem titulação acadêmica, ou seja, que tenham concluído a graduação como bacharéis. Desta forma, esta investigação não alcança os alunos que possam ter cursado a disciplina sem o fechamento do ciclo para a conclusão do curso.

Durante a atuação do professor Vinecký, podemos destacar a prática de preparação de canas brasileiras para a confecção de palhetas. Como aluna de oboé em festivais de música pelo Brasil, quando falava de minha procedência brasileira, alguns oboístas me perguntavam a respeito do professor Vasco (apelido de Vinecký), que utilizava canas de Brasília para fazer palhetas de oboé. A compra dos materiais para a fabricação de palhetas tem um alto custo financeiro, e em especial a cana, era de acesso extremamente difícil à época de sua chegada em Brasília. Visando suprir essa dificuldade em adquiri-las, o professor Vinecký, assim que se instalou na cidade no ano de 1975, desenvolveu para ele e para seus alunos uma maneira de utilizar canas nativas de Brasília, solicitando à UnB a compra do maquinário necessário para a produção. Chegou a produzir canas para o oboísta Walter Bianchi que veio ministrar aulas no Curso Internacional de Verão da Escola de Música, dada a necessidade de canas para as oficinas de palhetas, comumente oferecidas nos festivais de música. Vasco preparou 300 canas com o auxílio do maquinário para feitiço de palhetas disponível na UnB:

E o Bianchi depois comprava palhetas de mim. Palheta não, a cana né! Fazia até 300 canas, dava curso de verão aqui de oboé. ‘Eu vou precisar cana, você poderia fazer umas 300 pra mim?’ Aí eu fazia 300 naquela época. [...] eu fazia tudo pra ele e ele chegava e “está aqui, 300 canas”. Canas brasileiras, de Brasília. (VINECKÝ, 2017)

Questionado a respeito da qualidade de funcionamento das canas de Brasília, o professor Vinecký responde: “Ah...mais ou menos. Se todo mundo tocava...Eu, de corne-inglês até hoje não usei canas de fora. Só de Brasília. E saem bem as canas.” (VINECKÝ, 2017). Devido ao aumento da oferta de canas de diferentes marcas e especificidades e à maior facilidade em adquiri-las por encomenda, atualmente há um consenso entre os oboístas da cidade quanto à utilização das canas nativas brasileiras, em especial para a experimentação no início do processo de aprendizagem com estudantes. Este uso é relevante pois gasta-se muito material até que se aprenda o manejo das ferramentas entre os diversos processos do feitiço de palhetas até que a palheta produza som. A funcionalidade das canas brasileiras é um tema relevante para pesquisas futuras, mas que não será abordado no presente artigo.

Em meados de 2004, Vinecký concluiu o período de seu trabalho na UnB, onde dedicou 29 anos de sua vida como professor de oboé, corne-inglês, teoria da

música, instrumentação e orquestração, percepção musical e música de câmara. Assim, por motivo de sua aposentadoria, confiou os seus últimos alunos ao oboísta José Medeiros, seu colega da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - OSTNCS. Estes alunos foram: Gláucio Cardoso Andrade 00/29271; Ravi Shankar Viana Domingues – 01/28040; Luciana Resende Bueno – 03/38150 e Roseane Lopes Cruzeiro – 03/40961. Em depoimento à autora, José Medeiros relata que orientar os últimos alunos de Vinecký “foi realmente um grande presente que ganhei do Vasquinho!!!” (NETO, 2018). Medeiros afirma que a oportunidade de assumir como professor de oboé na UnB, apesar de voluntariamente, lhe deu visibilidade para atuar como professor em festivais de música pelo país, além de ter sido uma atividade extremamente prazerosa, visto o “interesse genuíno dos alunos em estudar e pesquisar novas técnicas de emissão sonora”.

Tendo sido orientado pelo professor Roberto Carlos Di Léo no curso de Bacharelado em oboé da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, José Medeiros deu início a sua carreira profissional aos 18 anos, quando ainda era estudante. Nesse período, atuou como segundo oboé na Orquestra Sinfônica da Paraíba, à época regida pelo maestro Eleazar de Carvalho. Posteriormente, atuou como oboé solista frente à esta orquestra, Orquestra Sinfônica de Recife e Orquestra Sinfônica de Natal. Em 1993, foi convidado pela Universidade Federal do Amazonas para implementar o curso de Bacharelado em oboé, instituição na qual permaneceu por um ano e meio, retornando à Paraíba para atuar novamente na Orquestra Sinfônica, desta vez como oboé solista. No ano de 1998, a convite da Fundação Carlos Gomes, transferiu-se para Belém do Pará para assumir a cadeira de Professor de Oboé do Conservatório Carlos Gomes e o posto de oboé solista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz, onde permaneceu por 2 anos. Em fevereiro de 2000, se estabelece definitivamente em Brasília para assumir o cargo de oboísta da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - OSTNCS (NETO, 2018).

No ano de 2004, José Medeiros Rocha Neto, oboísta da OSTNCS, assumiu como professor voluntário o cargo de professor de oboé da UnB, e foi responsável pela orientação de conclusão do curso de bacharelado dos alunos Gláucio Cardoso Andrade, Ravi Shankar Viana Domingues e Luciana Resende Bueno. Além destes alunos, também

estudaram com José Medeiros as alunas Roseane Lopes Cruzeiro e Ana Clara Andrade Melo, vindo estas a concluir o curso sob orientação do professor Bojin Nedialkov. Por ocasião do concurso seletivo para professor de oboé, José Medeiros deixou o cargo em novembro de 2006.

Em dezembro de 2006, Bojin Iliev Nedialkov, também oboísta da OSTNCS à época, foi selecionado no concurso para professor efetivo de oboé da UnB. Dessa forma, deixa o cargo de oboísta na OSTNCS e passa a ser o primeiro professor efetivamente concursado para o cargo de professor de oboé da UnB. De nacionalidade búlgara, Nedialkov foi aluno de Veska Mincheva na Escola Nacional de Artes, em Ruse sua cidade natal e posteriormente, estudou com George Zhelyazov na Academia Estatal de Música em Sofia, Bulgária.

Nedialkov é mestre em Performance pela Duquesne University em Pittsburgh, Estados Unidos, sob orientação do professor James Gorton. Sua dissertação teve como tema “As especificações técnicas para preparação e apresentação das obras musicais: Mozart, Concerto para oboé K.314, R. Strauss - Concerto para oboé em Re Maior e A. Pasculli - Variações sobre motivos da Ópera “La Favorita” de Donizetti”. Em 2017, concluiu o seu doutorado teórico na área de Musicologia e Artes Musicais com a tese: “Construção de palhetas de Oboé conforme os princípios físicos das vibrações das lâminas de cana e da coluna de ar: palheta assimétrica para oboé”, sob orientação do Professor Doutor Spiro Petkov da Academia Nacional de Música, em Sofia, Bulgária. A tese de doutorado de Nedialkov inclui pesquisas relacionadas e justificadas com física, matemática, acústica e os princípios assimétricos ordenados pela proporção áurea, resultando na criação de 60 modelos inéditos de palhetas para oboé e Corne Inglês por ele desenvolvidos (NEDIALKOV, 2018).

A trajetória profissional de Bojin Nedialkov inclui sua atuação como oboísta principal durante seis anos na Orquestra de Câmara e Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional Búlgara, em Sofia, de 1990 a 1996. Ao final de 1996, transfere-se para o Brasil, vindo a atuar como oboísta principal na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (1996-1997) e posteriormente, na Orquestra Amazonas Filarmônica (1997 a 2003). Como professor de oboé em Manaus, exerceu esta atividade no Centro Cultural Cláudio Santoro (1999 – 2003) e na Universidade do Estado de Amazonas – UEA (2001 – 2003).

Em 2003, Nedialkov instala-se em Brasília, para atuar como oboísta da OSTNCS, cargo que ocupou até dezembro de 2006.

Atual professor de oboé da UnB, Nedialkov também leciona as disciplinas Linguagem e Estruturação Musical, Laboratório Orquestral e Música de Câmara, além de frequentemente oferecer cursos de extensão para confecção de palhetas. Os alunos que se graduaram sob sua orientação até o ano de 2017 foram: Roseane Lopes Cruzeiro – 03/40961; Ana Clara Andrade Melo – 06/78660; Lucas da Cunha Santos – 09/0122399; Edson Roberto das Chagas de Paula – 12/0029481; Lilia Rodrigues dos Reis – 13/0151823 e Thiago Gonçalves da Rocha 14/0054570.

Pelos dados apurados nesta pesquisa, entre os anos de 1975 e 2017, temos vinte alunos bacharéis em oboé pela Universidade de Brasília, em que dezessete destes constam nos dados do Departamento de Música da UnB (BRASÍLIA, 2017) e três no arquivo pessoal do professor Vinecký. Há que se considerar possíveis estudantes que tenham se graduado em oboé anteriormente a 1982, mas que não constam nem no sistema de dados da UnB nem no arquivo pessoal de Vinecký. Desta forma, o resumido número de oboístas formados pode ser justificado tanto pela ausência da comprovação de dados relativos aos estudantes do instrumento quanto por peculiaridades de se estudar oboé em Brasília.

Dentre as adversidades que encontramos em Brasília, há o clima seco, que se intensifica no período de julho a outubro com variações ano a ano. Neste período, as palhetas de oboé sofrem variações extremas, assim como o próprio instrumento, pois feitos de madeira, pela intensidade da baixa umidade relativa do ar, podem sofrer rachaduras muitas vezes irreversíveis. Outro desafio é o fato que a cidade possui apenas uma orquestra profissional, e desde meados da década de 2000, não apresenta atividade de destaque em relação a bandas sinfônicas e orquestras jovens que possam incentivar a prática de oboé em grandes grupos. Entre estes fatores, se configuram como obstáculo para o estudo do instrumento tanto em Brasília quanto em qualquer outra localidade brasileira, o alto custo para a aquisição de um oboé, bem como para adquirir os materiais básicos para o feitiço de palhetas. Tais desafios podem se configurar como gatilhos para a evasão no estudo do instrumento, o que pode justificar o número de graduados em oboé pela Universidade de Brasília. No entanto, percebe-se nos últimos anos, militares que

buscam o curso de bacharelado, pois atuando profissionalmente nas bandas da cidade como oboístas, recorrem à graduação na UnB para aperfeiçoarem sua prática instrumental e formação global como músicos.

Boa parte dos alunos que se formaram na Universidade de Brasília vieram a atuar profissionalmente como oboístas profissionais e/ou professores de oboé, onde podemos elencar a atuação destes: Tarcísio Lima e Kléber Lopes (Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB e OSTNCS), Cleobaldo Chianca (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Lúcius Mota (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM), Alice Marques, Roseane Cruzeiro e Luciana Areal (Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB), Ravi Shankar (Universidade Federal da Paraíba – UFPB), Lilia Reis (Banda da Polícia Militar do Distrito Federal) e Thiago da Rocha (Banda do Batalhão da Guarda Presidencial).

Há alunos que se graduaram, atuaram como oboístas por um período de tempo e posteriormente, escolheram diferentes carreiras, deixando de atuar profissionalmente com música ou especificamente com o oboé. Dentre estes ressaltamos a atuação profissional de Juan Carlos Arango (instrumentos renascentistas de palheta dupla, Charamela e Baixão, Ensemble Lipzodes - EUA), Clarisse de Conti (Produtora Cultural – São Paulo) e Caetana Silva (Técnica em Políticas Educacionais – Ministério da Educação, Brasília-DF).

Em depoimento à autora, questionado a respeito de seu período de estudos em Brasília, o oboísta Ravi Shankar expressa desafios que enfrentou como um jovem estudante universitário no período de 2001 a 2004, mas que apesar das dificuldades, sua formação teve um crescimento substancial em sua postura ética e de aprendizagem com o próximo:

Estudar oboé em Brasília foi...ótimo. Claro que nem tudo foi perfeito. Foi um momento difícil, a fase BSB, por questões financeiras etc e musicalmente tínhamos certas lacunas na formação de um jovem instrumentista, como a falta de orquestras jovens principalmente. Oboísticamente foi maravilhoso! Tive professores que me ensinaram não só a tocar, mas a ser um sujeito ético e com uma postura receptiva e respeitosa em todas as circunstâncias abraçando as diferenças de escolas e estilos e aprendendo sempre com o outro. Durante os estudos em BSB fiz grandes amigos que me ensinaram tanto quanto meus professores. Amigos esses que carrego no peito até hoje e ainda continuam me servindo de inspiração (DOMINGUES, 2018).

Ana Clara Andrade Melo, que no momento não atua mais como oboísta profissional, ressaltou que “estudar oboé em Brasília foi importante para que eu não me afirmasse definitivamente em nenhuma escola”. Essa declaração, nos permite perceber que os oboístas que se formaram na UnB e vieram a se tornar professores, se tornaram mestres que puderam oferecer aos seus alunos a possibilidade de escolha entre a melhor maneira de se tocar oboé, incentivando os alunos à pesquisa por meio de gravações, concertos, participação em festivais e a busca pela sua maneira própria de ser oboísta. Ao mesmo tempo, apesar de existir abertura por parte dos professores entre as variadas maneiras de se tocar oboé, os oboístas que se formaram em Brasília desenvolveram em sua metodologia de ensino como professores os princípios técnicos norteadores fundamentados por Vinecký em relação à postura, técnica de dedos e emissão de som no instrumento, como resalta o professor Lúcius Mota, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “A maneira como o Vasco trabalhava escalas ainda faz parte do meu cotidiano, como oboísta e como professor ”.

O que se verificou em grande parte das narrativas feitas por professores e alunos do curso de oboé da Universidade de Brasília, é que a cidade proporciona um ambiente amistoso entre alunos e professores. Pela estrutura da cidade, os músicos frequentemente se encontram e atuam juntos em concertos promovidos por iniciativas da UnB, CEP/EMB ou em projetos culturais, onde há o crescimento e o desenvolvimento da comunidade de oboístas na cidade. Busca-se com frequência compartilhar os conhecimentos em oficinas de palhetas e festivais, onde professores, alunos e ex-alunos se tornam colegas, compartilhando além de raspados de palheta, amizade e experiências de vida.

Referências:

BUENO, Fátima. *Do Peixe Vivo à Geração Coca-Cola: Música em Brasília:1960-1980*. Brasília, MusiMed Edições Musicais, 2017.

BRASÍLIA, Universidade de. Banco de dados do Departamento de Música da Universidade de Brasília – MUS. SG-1 Secretaria do Departamento de Música. Outubro de 2017. Brasília, DF.

CRUZEIRO, Roseane Lopes. Václav Vinecký e sua colaboração como oboísta e professor em Brasília. In: *I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas*

Duplas. 2017, João Pessoa, Paraíba. Coletânea de trabalhos apresentados no I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas e II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas, 28 de setembro a 01 de outubro, João Pessoa, Editora CCTA, 2017. P.136-146.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. Questionário/entrevista via email concedido à Roseane Lopes Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Agosto de 2018.

GOMES, Sebastião Theodoro. Entrevista concedida a XXX no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Gravada em formato mp3. Transcrição da autora, p.1-14. Águas Claras, em 19/05/2018. Brasília, DF.

NEDIALKOV, Bojin Iliev. Questionário/entrevista via email concedido à Roseane Lopes Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Agosto de 2018.

NETO, José Medeiros Rocha. Questionário/entrevista via email concedido à Roseane Lopes Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília: um levantamento histórico. Agosto de 2018.

VINECKÝ, Václav. Entrevista concedida a Roseane Lopes Cruzeiro no âmbito da pesquisa: A formação de oboístas em Brasília. Gravada em formato mp3. Transcrição da autora, p.1-17. Asa Sul, em 07/04/2017. Brasília, DF.

A Dança como ferramenta para aprofundar a compreensão musical: a reflexão retrospectiva da performance coreografada das *Seis Metamorfoses* de Benjamin Britten para oboé solo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Artur Duvivier Ortenblad

Universidade Federal de Pernambuco - dalbreiv@yahoo.com

Resumo: A elaboração e performance de uma coreografia para *as Seis Metamorfoses de Ovídio opus 49 para oboé solo*, de Benjamin Britten, é reavaliada a partir dos conceitos da estética comparada. A correlação entre os elementos visual e musical é abordada levando em conta os diferentes sentidos que permearam o gesto na evolução da dança na sua afirmação enquanto linguagem artística emancipada da música e da literatura. A atividade evidenciou que a corporificação dos gestos musicais pela dança permite um aprofundamento da compreensão da música pelo intérprete e pelo público.

Palavras-chave: Dança. Interpretação musical. Estética comparada.

Dance as a Means to Deepen Musical Understanding: a Retrospective Reflection of a Choreographed Performance of the 6 Metamorphoses by Benjamin Britten for Solo Oboe

Abstract: The creation of a choreography for the *Six Metamorphoses after Ovid opus 49 for solo oboe*, by Benjamin Britten, is in reevaluation through the concepts of compared aesthetics. An approach of the correlation between the musical and visual elements takes into account the different intentions that permeated the gesture at the evolution of dance at its affirmation as an artistic language free from music and literature. The activity showed that the embodiment of musical gestures by dance enables one to deepen the comprehension by performer and public.

Keywords: Dance. Musical interpretation. Compared aesthetics.

1. O gesto musical e o gesto corporal

Em junho e julho de 2015, a bailarina Vanessa Goes e eu realizamos performances dançadas das *Seis Metamorfoses* de Benjamin Britten, no Rio de Janeiro. Esta experiência me inspirou a refletir na inter-relação entre as artes, especialmente a música e a dança. Creio ser um terreno muito fértil para releituras, novas criações artísticas ou mesmo para trazer subsídios para novas abordagens da interpretação e execução musical.

As *Seis Metamorfoses para oboé solo* de Benjamin Britten se baseiam em lendas gregas que foram compiladas por Ovídio, poeta romano do século I. Foram dedicadas à oboísta Joy Boughton e estreadas no festival de Aldeburg em 1951 em um

barco sobre o lago do parque. A peça, assim, desde sua concepção, esteve vinculada a elementos extra-musicais. Os gestos musicais sugerem movimento, estado de espírito ou mesmo a voz dos personagens, ou remetem a elementos da natureza. Logo, surgiu a ideia de “encenar” a música através de movimentos de dança, que poderiam deixar mais claro aos ouvintes o que a música sugeria. Como diz Étienne Souriau (1983, p.33), “o estudo das diversas artes particulares pode ganhar profundidade ou precisão graças a esse confronto de cada uma com todas as demais”.

A maioria dos movimentos da peça não tem fórmula de compasso definida ou rígida, o que permite grande flexibilidade à interpretação no que se refere ao pulso. Escolhi imagens derivadas da iconografia que remete a essas lendas, para serem projetados na parede ao fundo de onde a performance. Esse pano de fundo assim poderia contribuir para a ambientação da estória, assim como o figurino utilizado por mim e pela bailarina. Em algumas peças eu era personagem da estória, em outras, apenas um “narrador”, e o protagonismo cabia somente à bailarina.

Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950), educador musical suíço, já tinha se utilizado do movimento como forma de aprofundar a compreensão e corporificar a experiência musical. Ele tinha o objetivo de musicalizar através da corporificação dos elementos musicais básicos, como o pulso, o ritmo, a dinâmica e as alturas. Meu objetivo foi atuar em um nível menos elementar, ao correlacionar esses elementos enquanto linguagem, ao explorar os gestos e frases musicais no contexto da fisicalidade. Nessa iniciativa, se deu o transporte de um conceito entre vários meios expressivos: o literário, o musical e o visual.

Utilizando os parâmetros de Pareyson² (1996, p.194) para determinar a singularidade que diferencia as artes uma da outra, tivemos o seguinte processo em efetivação: a partir de uma arte cujo tempo é abstrato (Literatura, através dos poemas de Ovídio), cujos elementos são conceituais, e que é mediada pela linguagem, Britten criou uma peça em uma arte dependente do tempo, etérea, mediada pela audição e com uma

² Luigi Pareyson (1918-1991) foi um filósofo italiano, que contribuiu no campo da arte com a teoria da formatividade, que vê a arte como um processo inacabado, dependente da sua concretização pelo artista e do significado dado a ela tanto pelo artista quanto pelo público.

linguagem própria muito claramente articulada, que é o caso da Música. Nosso projeto era transportar essa obra agora para a Dança, outra arte dependente do tempo, mas também do espaço, e, ao contrário da Música, concreta, corpórea, mediada pela visão, e com um nível de estruturação de linguagem menor (menor nível de abstração).

Em cada caso, chegou-se a uma solução diferente. No entanto, neste processo, o corpo nunca deixa de ser o parâmetro que legitima o raciocínio, pois sempre ele será mediador na lógica que se cria em determinado meio expressivo. Sendo a experiência corporal compartilhada por toda a humanidade, esta torna a arte universal, na medida em que sempre é mediada pela experiência corporal, e por isso pode ser entendida por qualquer ser humano. Isso nos remete a François Delsarte³, que acreditava na universalidade do artista, (WAILLE, 2012). Portanto, o fruidor da arte, que a compreende, compartilha das mesmas prerrogativas. Segundo o pensamento de filósofo Benedetto Croce (1866-1952), a quem Pareyson deve muito do seu posicionamento

(...) a intuição pertence a todos os homens e não somente aos artistas e aos grandes gênios (...) Todos os homens são poetas, já que operam com a mesma linguagem, que é comum a todos, e é esta linguagem, chamada por ele de coloquial ou familiar, que é o modo de todos os homens expressarem seus sentimentos e expressões (NAPOLI, 2008, p. 23).

Complemento o pensamento de Croce, argumentando que essa linguagem coloquial é calcada na experiência corporal, já que o corpo é medida para todas as impressões que temos de peso, temperatura, intensidade, movimento e textura. Os padrões que reconhecemos como repetição, variação e contraste, presentes em todas as formas artísticas, só são percebidos e reconhecidos a partir das impressões supracitadas. Assim, pegando como exemplo a estória de Phaeton, retratada em um dos movimentos das Metamorfoses, a tentativa de alçar voo é representada musicalmente por frases compostas por tercinas em arpejos com uma combinação de articulação e métrica que sugerem pulos do personagem. Por mais etérea que seja a música, ela recria acusticamente uma realidade de peso e movimento que seria domínio do corpo, e este reconhece, auditivamente, o jogo que ela propõe. Quando esta música é dançada, não é necessário que se pule para que o expectador sinta no movimento da bailarina a ânsia

³ François Delsarte (1811-1871) foi cantor e filósofo francês, mas seu trabalho de investigação e consciência do movimento corporal influenciou a formação de atores.

pelo céu. Ela realiza movimentos de vai e vem e posições de desequilíbrio que nossa sensibilidade traduz em ânsia, sem ser necessário haver uma literalidade de movimentos. Talvez por isso, para mim fica claro hoje, ao assistir novamente à performance, que a dança poderia se sustentar por si só, sem precisar nem do elemento literário nem do musical, mesmo sendo esses elementos tão inter-relacionados.

Seguindo ainda o pensamento de Pareyson, a arte só se concretiza no fazer artístico (NAPOLI, 2008). A elaboração da coreografia, por mais que partisse de conceitos relacionados às histórias e aos gestos musicais a ela relacionados, acabou por ganhar uma lógica própria à medida que era realizada, ainda mais no caso da bailarina, que com sua experiência corporal, já “traduzia” para a dança as ideias de movimentos que eu sugeria. Se, por exemplo, eu dizia que naquele momento em que eu executasse um trinado, ela deveria realizar um giro, ela executava esse giro, mas a partir da motivação de expressar curiosidade, que logo passava a ser o elemento norteador do giro. A coerência do movimento agora se daria a partir da expressão daquele sentimento de curiosidade, por exemplo, em não mais para traduzir em movimentos o trinado executado pelo oboé ou para sugerir o rebuscamento do personagem retratado pela música.

Na história da cultura europeia, a concepção do que era dança foi se modificando com o passar do tempo. No século XVII, e início do XVIII, prevalece a estética da imitação de Aristóteles. No caso da dança, o processo de imitação era feito pelo ritmo. A partir da segunda metade do século XVIII, a imitação dos sentimentos é realizada pelo gesto, com a expressão dos afetos, a serviço da poesia. Há, no decorrer do século XIX, a valorização da improvisação e a verossimilhança e a contribuição do aspecto visual da dança evocando uma cena real, como uma pintura. (ARANHA, 2016). O foco no humano leva à investigação do corpo e do movimento, que incita o desenvolvimento da dança como arte autônoma, a partir de Laban, já no século XX.

Whereas the theorists Dalcroze and Delsarte linked meaning in movement to meaning in other modalities- music and spoken word (...) Laban tried to unpack meaning from pure elements (...) But as an archeologist of sorts, Laban was also interested in the deeper human story buried within the

movement. And he valued the movement intrinsically, as a manifestation of human spirit or soul (BRADLEY, 2008, p.70)⁴.

De alguma forma, todas essas maneiras de pensar e fazer dança se mantiveram, e podem ser percebidas na coreografia que montamos, como se verá adiante.

2. O processo de preparação da peça: construindo um lugar entre dança e música

Obviamente, com toda a movimentação requerida ao oboísta, a peça teve que ser memorizada. A concepção da coreografia a partir da música foi feita por mim, que conhecia bem essa peça. Naturalmente, a bailarina as executou de acordo com seu entendimento do que funcionaria em termos de dança e de sua relação com a música. A adaptação da coreografia ao espaço muito reduzido das salas onde nos apresentamos (Centro Cultural Midrash e CMRMC) também influenciou na execução musical, já que a duração das frases que correspondiam às corridas, por exemplo, não poderia ser muito longa, já que não havia espaço para correr. A bailarina providenciou os figurinos; portanto, a caracterização dos personagens foi sua. Somente agora, três anos depois, é que com o intuito de escrever este artigo, pude relacionar minha experiência com o pensamento de autores que pesquisaram sobre a interação entre as diversas linguagens artísticas, por mais que esse sempre tenha sido um interesse meu.

Passemos então à descrição de como a coreografia se relacionou aos elementos musicais presentes nas peças⁵. Ao lado de cada título, há o código QR⁶, que permite reproduzir a filmagem da performance de cada movimento da peça.

⁴ Enquanto os teóricos Dalcroze e Delsarte conectaram significado em movimento com significado em outras modalidades- música e palavra falada (...) Laban tentou descobrir o significado a partir dos elementos puros (...) Mas como um arqueologista de detalhes, Laban também estava interessado nos aspectos mais profundos da história humana enterrados no movimento. E ele valorizava o movimento intrinsecamente, como uma manifestação do espírito ou alma humana.

⁵ Para quem quiser uma análise harmônica e formal mais detalhada, recomendo Djiovanis (2005). Garzón (2011) também traz uma análise mais baseada nos gestos musicais da peça, e em vários pontos sua análise destoa da de Djiovanis, o que mostra que mesmo uma música que se propõe descritiva nunca perde sua ambiguidade, que é o que a permite ser música e não apenas sonoplastia.

⁶ QR code é uma tecnologia empregada para reproduzir arquivos de áudio ou vídeo. Ao ser escaneado por um celular smartphone, o link onde o exemplo musical se encontra se abre. Basta que o leitor da tese

Pan



A lenda conta como Srinx, para fugir da perseguição de Pan, que a amava, se transformou em um feixe de juncos, que foi utilizado na confecção de uma flauta por Pan, como maneira de se manter sempre próximo ao seu amor. A música que Britten escreve para esse movimento é cheia de melodias lamuriosas, como chamados de Pan, à procura de Srinx. O compositor trata o material de forma modal, pois, apesar de existir a armadura de Lá maior, os inícios e fins de frase nem sempre caem no primeiro, terceiro e quinto graus, o que cria uma atmosfera de suspensão que tem a ver com a procura de Pan por Srinx.

As melodias eram tocadas com o oboísta correndo em perseguição à bailarina. Isso obrigava à duração delas ser igual à duração da corrida em direção à bailarina, que logo corria na direção contrária, fugindo do oboísta. Aqui a dança é corrida, feita basicamente de deslocamento e perseguição. Apenas movimento em seu sentido mais puro, dança física.

Uma nova seção de fragmentos melódicos compostos por notas repetidas sugere que Pan está testando sua flauta, feita do que era Srinx. Uma seção em pianissimo de notas em uma escala em vai e vem, sugere Pan tocando sua flauta (lembramos que o oboé é descendente da flauta de pan). Enquanto isso, a bailarina faz movimentos como seu fosse um junco soprado pelo vento. A última frase da peça, em *fortíssimo*, com final em rápido arpejo em *diminuendo*, que dá um toque farsesco a ela, é tocada pelo oboísta correndo para longe da bailarina, como um fauno que descobriu uma nova maneira de sustentar sua brincadeira amorosa.

Phaeton



instale em seu celular um aplicativo que permita a decodificação dos códigos de barra, tais como o QR Reader.

A segunda estória presente na obra é a de Phaeton, que pegou a carruagem de seu pai, Phoebus, o deus sol, e alçou voo, mas pela sua inexperiência perdeu o controle dos cavalos e assim caiu, se espatifando na terra. As diferentes articulações e métricas formadas por arpejos assimétricos sugerem as tentativas de Phaeton de voar. O momento em que Phaeton finalmente consegue voar, uma frase em legato e *piano*, era dançada em giros rápidos e panos vermelhos esvoaçantes sugerindo seu voo feérico. A instabilidade do voo é retratada através de escalas octatônicas e cromáticas descendentes que se refletem no desequilíbrio da bailarina em seus movimentos. Aqui a dança é a imitação do ritmo, como era no barroco. No exemplo musical 1, a parte com frases interrompidas representa as tentativas de Phaeton. A seção em legato após a primeira fermata representa seu voo. A partir do *Agitato*, temos a instabilidade do voo.

Exemplo Musical 1: *Phaeton*, de Benjamin Britten, compassos 12-31.

A melodia no registro mais grave do oboé, em fortíssimo, ainda sugere um rasante antes da queda final, retratada por uma figura hemiólica que se repete e sugere uma queda em movimentos circulares, até o seu desaparecimento com uma rápida figura em pianíssimo, assim reproduzido com os movimentos da bailarina. A título de

curiosidade, exponho aqui uma representação pictórica da estória. A instabilidade de toda a situação é representada pela diagonalidade das figuras. Curiosamente, a interpretação da bailarina coincide com a pintura. Seus movimentos são diagonais nos momentos de instabilidade e horizontais e circulares quando o vôo é sereno. Essa correspondência a música não pôde fazer explicitamente, já que não é mediada pela visão.



Figura1: *A queda de Phaeton* - Peter Paul Rubens (1577-1640).

Niobe



Niobe teve todos os seus 14 filhos mortos pelas flechas de Apolo e Diana a mando de sua mãe Latona, que tinha se sentido zombada por Niobe, e acabou se transformando em uma montanha. Britten escreve um lamento plácido que se repete, e por momentos se torna mais caloroso, como se fosse a personagem a lembrar dos bons momentos do passado vividos com seus filhos. A bailarina inicia a peça de costas para o público, coberta com seu manto, como em luto, realizando movimentos lentos e solenes.

Neste movimento, a dança se une à pintura e passa a ser teatro, a síntese entre os elementos visuais, no que eles têm de representativo e simbólico, e o movimento. Os gestos sugerem o espaço vazio do ventre antes ocupado pelos filhos, o cuidado e a procura por eles. A cena revisita a tradição do ballet no Romantismo, que conta uma estória. Quando a melodia se repete pela última vez, a bailarina alça os braços aos céus, como clamando às forças que originaram sua desgraça, mas não obtendo resposta, se prostra de joelhos. Ela agora é a montanha de cujas entranhas brota água. A imobilidade é sugerida com o “senza espress.” e o oboé em *pianíssimo* é sua voz. .

Bacchus



Bacchus é o deus das festas e da bebida, e, assim, também o deus dos excessos. Por isso, a melodia principal é sempre forte e varia de forma irregular, dependendo da repetição arbitrária de seus motivos, além de ser repetitiva, como a conversa de um bêbado. O oboísta e a bailarina dançaram em roda. Aqui a dança é simplesmente dança! Sem pretensões artísticas, apenas celebração. Nessa estória não existe nenhuma metamorfose, ou, quiçá a metamorfose seja da sobriedade para o estado de embriaguez. Há um pequeno motivo rápido que sugere o grito de crianças, executado pela bailarina rodando em volta do oboísta. Uma seção de arpejos rápidos em *pianíssimo* sugere o barulho da conversa de mulheres tagarelas, que é realizada pela bailarina em movimentos de rotação e translação ao redor do oboísta. A dança volta enfim, terminando em soluços expressos por rápidos arpejos ascendentes (ex. musical 2). São os tropeços de quem bebeu em demasia.

Exemplo musical 2: *Bacchus*, de Benjamin Britten, compassos 42-49.

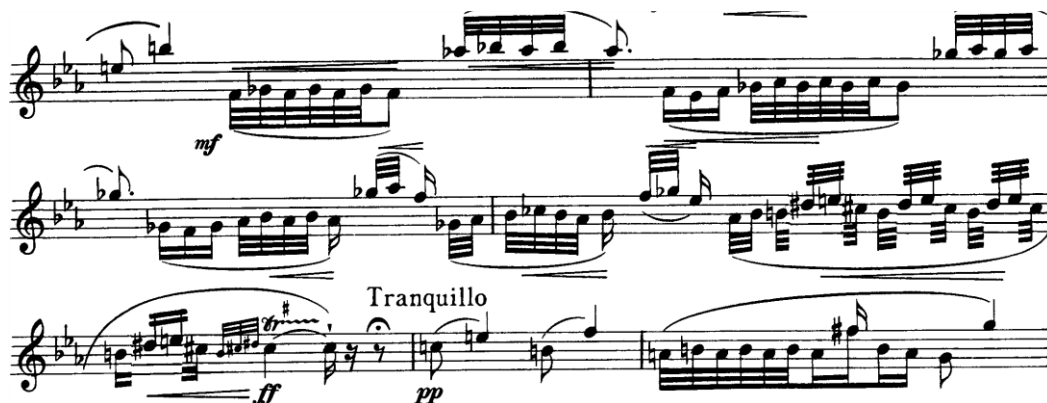
Narcissus



A estória de Narcissus, que se apaixonou pela sua própria imagem refletida em um lago e no afã de se encontrar consigo mesmo, acaba por se afogar no lago e vira uma flor de lótus, fornece bom pretexto para Britten brincar com a ideia de espelho em música. Fragmentos da melodia inicial são repetidos em ecos (devemos lembrar que a ninfa Eco foi desprezada por Narciso e como vingança, o condenou a se apaixonar por sua própria imagem).

Esse espelhamento foi retratado pela dança da seguinte maneira: quando a melodia principal de Narciso era tocada pelo oboísta, ele realizava um movimento. Quando ele tocava a melodia espelhada, permanecia parado, e era a bailarina que realizava um movimento espelhado ao que ele havia realizado. Assim, o oboísta encarnava Narcissus e a bailarina, a sua imagem. Os movimentos circulares realizados por eles correspondem aos trinados executados pelo oboé, e são arabescos que simbolizam a personalidade rebuscada e ensimesmada de Narcissus. A dança acaba se parecendo com um movimento de corte, e, com isso, ela não se restringe aos seres humanos apenas. O vínculo biológico do homem com a dança é assim representado

nesse movimento ritual, místico. São como os movimentos dos dervixes e dançantes de outras tradições iniciáticas.



Exemplo Musical 3: *Narcissus*, de Benjamin Britten, compassos 19-25.

Britten também retrata a aproximação de Narcissus de sua imagem, ao aproximar os fragmentos melódicos até fundi-los em um trinado (exemplo musical 3), que sugere assim o toque de Narcissus nas águas do lago. O oboísta e a bailarina também retrataram na dança essa aproximação.

A partir daí, as melodias se afastam, o que sugere o crescimento de uma flor no local onde o personagem se afogou. O oboísta também se afasta, até sair de cena, enquanto a bailarina se imobiliza no meio do palco em uma postura que sugere uma flor.

Arethusa



A estória conta que Arethusa fugia de Alfeus, o deus dos rios. Ela pediu ajuda a Diana, que criou uma densa nuvem na qual ela se escondeu. Por fim a terra se abriu e de lá ela emergiu como uma fonte. Nessa peça, as frases musicais sempre sugerem a água. Também recriam o modalismo de um imaginário que remete ao classicismo grego,

bem ao estilo da peça *Distribuição de Flores*, de Villa-Lobos⁷. Esse modalismo da última peça constrói uma simetria com *Pan*, a primeira peça, que também tem a mesma temática de fuga de uma ninfa perseguida por um deus apaixonado. Mas diferentemente de *Pan*, no qual a música se mantém no mesmo campo harmônico e apenas repousa em graus pouco usuais, em *Arethusa*, a brincadeira de Britten é incluir acidentes estranhos à escala, modulando para outros tons, mas de forma suspensiva que mantém a atmosfera de modalismo do movimento.

Em *Arethusa*, o oboísta atua como expectador da dança. Na seção B da peça, trinados sucessivos sugerem o brotar de olhos d'água. A bailarina é a água, que se contrapõe a ele com seu peso e movimento. Ela é a força motriz. Ele está imerso na água como na dança. Enfim ela é arte autônoma, livre das barreiras impostas pelas outras linguagens, com seu discurso e estética próprias, como preconizava Laban.

A ampliação do movimento melódico, leva à volta da seção A da peça, com a tessitura cada vez mais ampla, que sugere a água da fonte esguichando cada vez mais alto. A bailarina sugere as ondas do mar com seus movimentos, e a performance termina com os dois apoiados de costas um no outro, sugerindo assim a união quase indissociável entre dança e música, entre os olhos e o ouvido, entre o terreno e o etéreo, que simboliza afinal a própria busca humana, de empreender a comunhão do seu corpo e sua alma.

Conclusões

Não só para os ouvintes deve ter ficado mais claro, mas certamente para mim, o executante, como o processo de ensaiar a coreografia concomitante à execução da peça, me trouxe muitas referências para interpretar de forma mais viva os gestos musicais sugeridos pela música. Afinal, eles correspondiam em tempo real à execução dos meus movimentos e os da bailarina no palco. O fato de tocar a obra de cor contribuiu para a organicidade da interpretação. Foi possível perceber como a relação da dança com a música pode se dar de várias formas: desde a mais literal imitação pelo ritmo, até a

⁷ Peça de 1937 para violão e flauta, que depois foi adaptada para flauta, violão e coro com o nome *Motivos gregos* (OLIVEIRA, 2017).

mais abstrata apropriação de algum elemento musical apenas como ponto de partida para se construir uma coreografia calcada nas lógicas específicas do corpo e do movimento.

Referências:

ARANHA, Raquel. *Appelles et campaspe, ballet-pantomimo de Noverre (1776). Dança, libreto e música.* (Tese de doutorado). Programa de Pós Graduação em Música. UNICAMP, Campinas, 2016.

BRADLEY, Karen. *Rudolf Laban.* Routledge. Londres, 2009.

BRITTEN, Benjamim. *Six Metamorphoses after Ovid op. 49 for oboe solo.* Londres, 1951. Partitura.

DJOVANIS, Sotos G. *The Oboe Works of Benjamin Britten.* (Tese doutorado). Florida State University, 2005.

GARZON, Felipe Mora. *Análisis de Six Metamorphoses after Ovid Op. 49 for Oboe Solo.* Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes Departamento de Estudios Musicales, Bogotá 2011.

OLIVEIRA, Diogo. *Distribuição de flores (H.Villa-Lobos).* Post do youtube de 20 nov 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=32I304SJqio>>. Acesso em 16/set/2018.

ORTENBLAD, A.; GOES, V. Seis Metamorfozes para oboé solo. Arquivo em wmv. Rio de Janeiro, 2015.

PAREYSON, Luigi. *Problemas da Estética.* 3º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
SOURIEAU, Étienne. *A Correspondência das Artes - Elementos de Estética Comparada.* São Paulo: Cultrix, 1983.

WAILLE, Franck. As duas fontes dos ensinamentos de Delsarte: observações e metafísica. *Revista Brasileira de Estudos da Presença.* Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 2, # 2 (jul./dez. 2012), p. 294-328.

Música colombiana de concierto para fagot: en la búsqueda de repertorio

MODALIDAD: COMUNICACIÓN

Jenny Cristina Burbano Torres

Universidade Federal do Rio de Janeiro - jennyburba@hotmail.com

Resumem: El presente proyecto tiene por objetivo presentar un panorama del contexto fagotístico colombiano, identificando la necesidad por conocer repertorios propios, que puedan ser de utilidad para las cátedras en Colombia y el mundo. Para ello, se utiliza de base una investigación ya hecha por el autor, la cual constituye una propuesta, que al ser complementada en cuanto a su carácter de difusión, presenta resultados en cuatro categorías: 1) elaboración de un catálogo, 2) levantamiento de partituras, 3) comisión de obras y, 4) registro audiovisual.

Palavras-chave: Fagot solista. Música colombiana. Música de concierto. Registro audiovisual.

Colombian Concert Music for Bassoon: in the Search of Repertoire

Abstract: The present project aims to present a panorama of the Colombian fagotistic context, identifying the need to know their own repertoires, which may be useful for programs in Colombia and the world. For this, a research already made by the author is used as a basis, which constitutes a proposal, which, being complemented in terms of its diffusion nature, presents results in four categories: 1) preparation of a catalog, 2) collect of scores, 3) commission of scores and, 4) audiovisual record.

Keywords: Bassoon soloist. Colombian music. Concert music. Audiovisual record.

1. Introducción

Comentar la historia del fagot en Colombia no es tarea fácil, pues no siempre se cuenta con fuentes abundantes en número que permitan acceder a datos amplios, certeros y que faciliten la construcción de una narrativa del instrumento. Ahora bien, si algo es cierto es que para el año de 1791, la ciudad de Santa Fé, actual Bogotá, contaba ya con un conjunto orquestal que involucraba al fagot como parte de sus actividades, generalmente relacionadas con actos políticos y religiosos. Ya para el año de 1846, se crea en Bogotá la Sociedad Filarmónica de Conciertos, la cual impulsó, con posteridad, la creación de otras asociaciones sinfónicas, y cuyo objetivo principal era el de “estimular y fomentar el gusto incipiente por la música en nuestro país y tratar de elevar este arte al grado de perfección y de prosperidad a que debe llegar entre nosotros” (p.

66); esta agrupación contaba con la actuación de Ángel María Polanco, Ignacio Figueroa y Tiburcio de la Hortúa, como fagotistas (PERDOMO, 1980). Como lo plantea CARO (1970) una figura fundamental para la música académica en Colombia la constituye Guillermo Uribe Holguín, quien, para inicios del siglo XX, habrá de fundar el Conservatorio Nacional de Música el 2 de Noviembre de 1910 (anteriormente llamado Academia Nacional de Música), espacio académico que permitiría la formación de músicos en el país, con un programa basado en la experiencia musical interpretativa y compositiva de Uribe en New York y Paris, esta última ciudad, en la que habría de hacer parte de la Schola Cantorum y donde afianzaría sus conocimientos en el área de la composición con Vincen D’Indy. Es así que, aunque no parece existir una relación directa de Uribe Holguín con el fagot, sí es posible hablar de un aporte invaluable en dos sentidos; el primero de ellos relacionado con prácticas de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y; el segundo, aquel que encontramos en su repertorio, pues, aunque en su producción se encuentra solamente una Tocatta en la que involucra al fagot como instrumento protagonista (Op.. 113), en sus composiciones considera al fagot como parte de su orquestación. Incluso, podríamos relacionar a Uribe Holguín con un tercer aporte, siendo el de generar música con elementos propios de Colombia que, en algunos casos, pueden tener un tinte nacionalista, generando lo que podría ser la construcción de un carácter e identidad frente a lo que entendería la academia por música colombiana, aspecto que puede encontrarse ejemplificado en su Sinfonía No. 2, “Del terruño”. Pese a estos nuevos derroteros, que habrán de marcar un camino para el futuro de la música académica en Colombia, ya se vislumbraban dificultades específicas en el estudio del fagot, pues un informe realizado por Uribe Holguín el 24 de noviembre de 1913, presentado al Ministerio de Instrucción Pública, indica que las clases de este instrumento estaban casi desiertas, y comenta brevemente la historia de un alumno que debió regresar a su pueblo en la más completa miseria, sintiéndose decepcionado frente al fracaso de su aspiración, la cual consistía en pertenecer a una banda, sin tener en cuenta que las bandas de la época no empleaban los fagotes (BARRIGA, 2014). Ahora bien, aunque esta anécdota nos sitúa en un contexto desesperanzador para el estudio del instrumento, es precisamente el formato de bandas el que permitirá un auge en el abordaje, no sólo del fagot, sino de todos los demás instrumentos sinfónicos. De hecho, hacia la época

independentista (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX), el fagot, y su familiar cercano, el bajón, hacían parte de este formato, aunque en menor medida que clarinetes y flautas traversas. Ejemplo de esta poca presencia del fagot en las bandas lo encontramos en el decreto 228 de 1897, en cuyo artículo 4to, que habla sobre el instrumental de las bandas, se evidencia la ausencia formal del fagot. El desarrollo de estas bandas militares llegará a su fin a inicios del siglo XX, pero encontrará una continuidad relativa en las bandas civiles, como es el caso de la Banda Nacional de Colombia, creada por decreto No. 272 del 17 de marzo de 1913. Aunque en sus inicios el fagot no hizo parte de la instrumentación de esta banda, sí lo fue a partir de 1935, año en el que se dio un importante proceso de cambio en el formato, enriqueciéndose todas las familias instrumentales (SARMIENTO, 2015). A partir de este punto, Colombia va a acentuar una división con relación a su movimiento bandístico, en donde, por un lado encontramos agrupaciones con fuerte apoyo gubernamental y, por ende, con sentido sinfónico, especialmente en lugares como Bogotá, Medellín, Caldas y zona cafetera, mientras que en lugares de relativa periferia existirán bandas de carácter popular, ligadas a expresiones campesinas, como el caso de las bandas pelayeras del departamento de Córdoba, o las chirimías del pacífico. Así las cosas, sería en 1975, bajo la creación del Concurso Nacional de Bandas de Paipa, que el país desarrollaría esfuerzos por adelantar procesos de formación musical en pueblos y ciudades, y se crearía la figura de profesor alterno al director de las bandas, dentro de los cuales se encontrarán aquellos enfocados a un instrumento particular, por lo que la formación de músicos instrumentistas será cada vez mayor hasta la actualidad. Así mismo, otro factor de especial interés que envuelve a las bandas y al fagot radica en la inmersión del instrumento en un repertorio que recoge elementos de músicas de Colombia ligadas a un contexto, que en ocasiones se identifican como populares o tradicionales (MONTROYA, 2011). Con esto dicho, el desarrollo histórico reciente del fagot académico en el país debe un reconocimiento al maestro Siegfried Miklin, fagotista austriaco, quien después de haber pertenecido a la Orquesta de Ópera de Graz, Austria, en los años 1952 y 1953, fue invitado para hacer parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, institución a la que pertenecería entre 1954 y 1977, año en el que asumiría la dirección del Conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia (el mismo que en épocas anteriores habría dirigido Uribe

Holguín). A la par de su quehacer como instrumentista se dio su actividad docente, creando la cátedra de fagot de la misma universidad, lo que ha potenciado esa cátedra en particular, siendo un nicho que aportará, en los años siguientes, y a través de los estudiantes del maestro Miklin, a agrupaciones sinfónicas e instituciones de educación superior (U.N T.V., 1997). El panorama acá expuesto obliga al planteamiento de un problema fundamental para el fagot en cuanto al desarrollo local de repertorio, por lo que surge la necesidad y el deseo de conocer composiciones colombianas originales para el instrumento, tarea que fue adelantada en un trabajo ya realizado por el autor en “XXXXXX”, texto que constituye una modesta aproximación a parte del repertorio colombiano y latinoamericano, presentado a manera de catálogo. Teniendo resultados y nuevas necesidades surgidas a partir del trabajo mencionado, el autor decide continuar su labor investigativa sumando dos propósitos concretos: comisión de repertorio y registro audiovisual, con el fin de aportar a la difusión de un repertorio seleccionado.

2. Justificación

Las ideas aquí propuestas surgen de la necesidad y motivación del autor, en su condición de músico fagotista, por reconocer, valorar, estudiar, interpretar y divulgar prácticas musicales compositivas de su país con relación al fagot, que aunque parezcan pocas comparadas con las de otros instrumentos, constituyen una riqueza importante que aporta al repertorio local y global. En consecuencia, se pretende brindar herramientas pedagógicas que expandan y enriquezcan los programas de formación profesional que se adelantan en Colombia, pudiendo ser extrapoladas a otros contextos, ofreciendo, a través del repertorio acá propuesto, otras posibilidades complementarias de interpretación, generando una propuesta alterna, claramente diferencial al repertorio que se estudia en las cátedras universitarias de fagot del mundo. Para dar cuenta de que los aspectos anteriormente descritos son posibles, la realización de un registro audiovisual como producto material del presente proyecto, puede servir de ejemplo a aquellos que se interesan por el estudio acusado de músicas propias de un contexto específico. Este trabajo audiovisual lleva consigo la ambición de ser uno de los primeros -si no el primero- que enaltezca la sonoridad del fagot como solista dentro del marco del repertorio colombiano, combatiendo la idea conformista, ya bastante replicada, de que

hacer música que se relacione directamente con un contexto particular suponga limitarse a la realización de arreglos y adaptaciones de composiciones populares, razón por la cual el repertorio que aquí se desarrolla es originalmente escrito para el instrumento. Por ello, se entiende la grabación resultante como mecanismo de registro que favorece la difusión y divulgación de parte de las composiciones colombianas para el fagot que se han realizado hasta el momento, facilitando su apreciación, no sólo en el contexto local, sino trascendiendo mundialmente. Este alcance tiene, en sí mismo, la intención de ser un aliciente para los compositores, participantes o no de este proyecto, quienes, al ver sus obras o las de otros colegas materializadas en un trabajo audiovisual sistematizado, puedan sentirse motivados a nutrir el repertorio para fagot. En suma, lo acá propuesto encontraría su mayor recompensa en el impulso que pueda generar en otros fagotistas por adelantar investigaciones, composiciones, recursos y demás procesos creativos que hagan de la música un cuerpo de conocimiento en constante dinamismo y transformación, siempre en aras de potenciar el quehacer artístico.

3. Metodología

Para la ejecución del presente proyecto se plantean las siguientes fases, las cuales, por ser un trabajo en ejecución, presentan algunos avances realizados que serán expuestos en el apartado de Resultados:

Fase 1. Investigación, comisión y selección de obras escritas para fagot solista. Esta fase implica el acercamiento a bibliotecas, centros documentales de partituras, bases de datos, gestión de permisos de acceso a obras que contengan protección de derechos de autor, así como la revisión de comisiones que hayan sido encargadas para el archivo personal del autor de este proyecto.

Fase 2. Análisis, toma de decisiones interpretativas y montaje del repertorio. Habiendo sido definido el repertorio a grabar, se efectuará un análisis contextual de las obras y sus compositores, con el propósito de estructurar interpretaciones fundamentadas en aspectos como género, estilo y técnicas compositivas. Esta fase también implica la realización de los montajes correspondientes a cada obra.

Fase 3. Grabación y elaboración del producto final. En esta fase se desarrollarán las sesiones de grabación del repertorio escogido y se adelantarán los tratamientos digitales que, en términos de edición, requieran las grabaciones.

Fase 4. Socialización y divulgación. Dando cumplimiento al componente formativo que hace parte de este trabajo, se ofrecerán espacios en los que el autor exponga, no sólo los resultados obtenidos y sus éxitos, sino también las vivencias personales que se presentaron a lo largo de la ejecución del proyecto, reconociendo fortalezas y debilidades que un trabajo como este trae consigo.

4. Resultados

Este trabajo, que reúne dos grandes etapas compuestas por un escrito ya desarrollado y, ahora, una continuación investigativa sobre registro audiovisual de repertorio colombiano para fagot solista, tiene por ambición presentar resultados en cuatro categorías. La primera de ellas consistió en la realización de un catálogo de obras latinoamericanas y, por supuesto, colombianas para el instrumento. Una vez finalizado, en el año 2016, se procedió a avanzar con relación a la segunda categoría, siendo ésta el levantamiento de obras colombianas que fuesen susceptibles de ser ejecutadas. No obstante, el mero aspecto práctico dificultó la cantidad de obras levantadas, principalmente por temas de derechos de autor, siendo finalmente trabajadas dos obras específicas. Estas dificultades, ligadas al espíritu propio por generar un programa de concierto de fagot plenamente colombiano, conllevaron a comisionar repertorio, siendo esta la tercera categoría de los resultados, habiéndose encargado seis obras en total, de las cuales ya se encuentran disponibles cuatro. La etapa final, y por ende la cuarta categoría resultante, es la correspondiente a la socialización de este proceso investigativo. Para ello, se ha planteado una estrategia que involucra la tecnología como mecanismo de difusión altamente eficaz en cuanto a impacto del público, sea especializado o no, por lo que se encuentra en marcha un registro audiovisual de cinco obras comisionadas, una obra levantada del archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia, una obra en proceso de obtención de derechos de autor y una obra del repertorio nacional ya existente, para un total de ocho piezas.

Referências

BARRIGA, Martha. Historia de la Academia Nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919: la guerra de los Mil días y el primer Conservatorio Nacional de Música. *El Artista*, Núm. 11, pp. 277-300, 2014.

CARO, Hernando. Guillermo Uribe Holguín, compositor colombiano. *Revista de la Universidad Nacional*, Bogotá, Núm. 5, p. 117-146, 1970.

HISTORIA DEBIDA: Siegfried Miklin. Universidad Nacional de Colombia. Universidad Nacional Televisión. Bogotá: U.N T.V, 1997.

MONTOYA, Luis. Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología*, Vol. 25, Núm. 42, pp. 129-149, 2011.

PERDOMO, José. *Historia de la música en Colombia*. Quinta edición. Bogotá, Editorial ABC, 1980.

SARMIENTO, Mario. *Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial*. Bogotá. Ex: 145 p. Tesis presentada como requisito parcial

Partita para oboé solo (1960) de Ernst Widmer: considerações parciais sobre o processo de edição

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Junielson Nascimento

Universidade Federal da Paraíba - junioboe@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho descreve o processo de editoração da *Partita para oboé solo* de Ernst Widmer. Realizou-se uma breve contextualização histórica sobre o compositor e a inserção da obra no conjunto de sua obra. Os tipos recorrentes de edição foram apresentados de maneira sucinta, destacando-se a sua importância para a preservação e divulgação da obra. Descreve-se os parâmetros utilizados para a elaboração das sugestões interpretativas, no que se refere à articulação, fraseado, dedilhado e dinâmica, ilustrados por trechos da obra que exemplificam o processo de edição.

Palavras-chave: Oboé. Ernst Widmer. Música brasileira. Edição Musical. Performance Musical.

Partita for Solo Oboe: Partial Considerations about the Editing Process

Abstract: This paper describes the publishing process of the *Partita for oboe* by Ernst Widmer. A brief historical context was made on the composer and the insertion of the Partita in the whole of his work. The recurrent types of editing were presented succinctly, highlighting their importance for the preservation and dissemination of the work. The parameters used for the elaboration of the interpretative suggestions were discussed, with regard to articulation, phrasing, fingering and dynamics, illustrated by excerpts from the work that exemplify the editing process.

Keywords: Oboe. Ernst Widmer. Brazilian Music. Musical Edition. Musical Performance.

1. Introdução

Apesar de sua origem bastante antiga, o oboé possui um repertório relativamente pequeno, quando comparado a instrumentos como o piano, o violino e a flauta. Entretanto, segundo Ortenblad (2017), observa-se que, o repertório de música brasileira para o instrumento conta com aproximadamente 49 peças solos, 63 obras para oboé e piano, 109 quintetos de sopro, 47 concertos, em sua maioria para oboé e orquestra de cordas e ainda mais de 260 obras para outras formações como trios e quartetos. São aproximadamente 530 obras de mais de 112 compositores, muitos deles em plena atividade. Qual seria a razão para a escassez desse repertório no cenário musical do Brasil? Ao observarmos a história e o currículo das instituições de formação musical no país, observa-se a influência do modelo Conservatorial Europeu, não só no ensino como

também no repertório, o que pouco estimula a difusão das obras brasileiras para o instrumento, levando muitos oboístas a um desconhecimento desse repertório (FREIRE, 2012).

Outra razão para a ausência de obras brasileiras nos currículos e programas de concertos no Brasil, é que muitas obras do repertório brasileiro para oboé encontram-se em manuscritos autógrafos, esquecidas e carentes de um investimento sistemático e contínuo para sua preservação e divulgação. O presente artigo trata das considerações preliminares da elaboração da edição crítica e prática da Partita para oboé solo de Ernst Widmer, através do qual espera-se contribuir para divulgação da obra e conseqüentemente aumentar a presença desse repertório nos meios musicais brasileiros.

2. Ernst Widmer e a Partita para oboé solo

Nascido em 1927 o compositor suíço-brasileiro mudou-se para o Brasil em 1956 a convite do compositor Hans-Joachim Koellreutter para compor o corpo docente dos Seminários Internacionais de Música da Universidade Federal da Bahia, assumindo a direção dos seminários em 1963. Foi professor de composição, orquestração, improvisação, teoria, percepção e educação musical e regente (LIMA, 1999). Autor de uma obra bastante diversificada, Widmer encabeçou um importante movimento musical que culminou na criação, em 1966 do Grupo de Compositores da Bahia. Interessou-se pela cultura afro-baiana utilizando-a como fonte de inspiração em diversas obras como Sertania: Sinfonia do Sertão opus 138 e De Canto em Canto II: Possível Resposta, op. 169, estreada em 1988 e que contou com a participação dos membros do Afoxé Filhos de Gandhi. Apesar do manuscrito apresentar a data de 1960, segundo o catálogo organizado pelo próprio autor, sua Partita para oboé solo foi composta em 1959 na Bahia e estreada no mesmo ano em Madri pelo oboísta Georg Meerwein, então professor dos Seminários Livres de Música da UFBA, à quem foi dedicada a obra. A obra é constituída por cinco movimentos: I - *Pastorale*, II - *Sarabande*, III - *Menuet*, IV - *Polka* e V - *Gigue* e apresenta um processo composicional elaborado e por vezes complexo do ponto de vista estrutural, trazendo ao oboísta desafios técnicos e musicais pouco usuais para obras do repertório brasileiro desse período. Com o objetivo de preservar e divulgar a obra, a edição da partitura bem como as reflexões que geraram o presente trabalho, foram

baseadas no manuscrito autógrafo e nas possibilidades idiomáticas do instrumento, tendo em vista que existem algumas lacunas interpretativas encontradas no manuscrito.

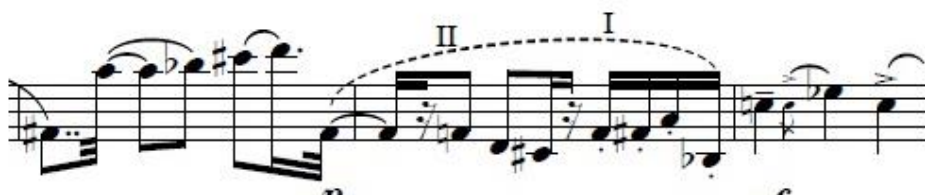
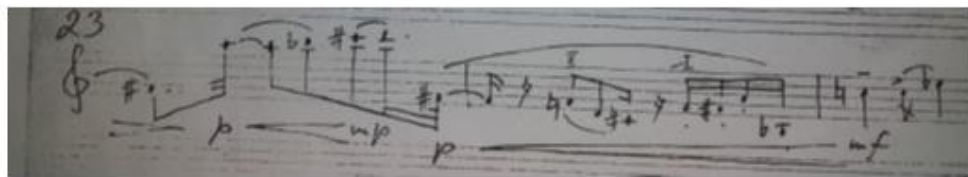
O compositor foi extremamente criterioso nas informações escritas para interpretação da obra, o que em parte, facilitou o processo de edição. Este fato, não exime nem tolhe o editor das sugestões didáticas e práticas provenientes dos modelos de edição escolhidos.

3. O processo de edição

Segundo Figueiredo (2014), a classificação de tipos possíveis de edição varia de autor para autor. O autor propõe, a organização dos sete tipos de edição em três grupos, de acordo com suas características: 1) edições não-críticas: fac-similar, diplomática e prática; 2) edições teóricas: genética e aberta; 3) edições crítica e Urtext. Utilizamos dois tipos de edição, a prática e a crítica, tendo em vista que suas características se adequam aos objetivos do presente estudo. Para Figueiredo (2014), a edição prática é destinada à interpretação e execução. Seu foco está nos aspectos interpretativos e, na maioria das vezes, são elaboradas pelos próprios intérpretes. Assim como Carneiro (2018), partiremos da premissa de que uma edição prática mais criteriosa deve originar-se de uma edição crítica, com foco na parte interpretativa e incluindo elementos estruturantes. Sendo assim utilizaremos também a edição crítica, essencialmente musicológica, já que esta investiga e busca registrar as intenções do compositor, a partir das informações contidas nas fontes que transmitem a obra a ser editada, no caso da Partita para oboé solo de Ernet Widmer, o manuscrito autógrafo (FIGUEIREDO, 2014). O processo de edição teve início na disciplina de editoração de partituras do Departamento de música da XXX a sob orientação do professor XXX. A editoração da Partita foi uma sugestão do professor XXX, docente da classe de oboé do XXX. Durante o processo de editoração tentamos ser o mais fiel ao que foi escrito pelo compositor. Algumas adaptações para uma leitura mais eficaz foram feitas. Agregar figuras e usar uma notação atual, por exemplo.

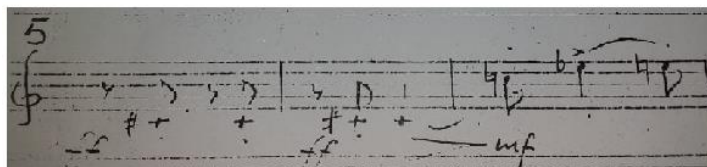
A edição foi realizada no programa de edição musical Sibelius 6 onde procurou-se esclarecer algumas das lacunas citadas acima através da readequação da escrita musical do manuscrito, focando em alguns aspectos interpretativos como: 1)

articulação, 2) dinâmica, 3) andamentos (DOMINGUES, 2014): 1. Articulação: são sugeridas adequações quanto à articulação levando em consideração as peculiaridades no processo de emissão sonora do oboé e sua correspondência com as intenções do compositor (tipos de ataque, ligaduras, notas destacadas). 2. Dinâmica: foram observados aspectos referentes ao controle da intensidade do som, buscando sugerir modificações nas dinâmicas que possam salientar os contornos melódicos proeminentes. 3. Andamento: as indicações metronômicas do autor são discutidas em relação ao caráter do trecho analisado, levando em consideração seu significado musical bem como as possibilidades técnicas para sua realização. No excerto extraído da edição do terceiro movimento da Partita, buscou-se maior clareza na colocação das ligaduras destacando a ligadura de fraseado disposta do Fa# do compasso 22 ao Sib do compasso 23 (Ex.1). Interessante observarmos o cuidado do compositor em discriminar qual Fá deveria ser utilizado no compasso 23, através dos algarismos I e II. Possivelmente este conhecimento idiomático do oboé está relacionado ao trabalho desenvolvido com o oboísta, para quem a obra foi dedicada, Georg Meerwein.



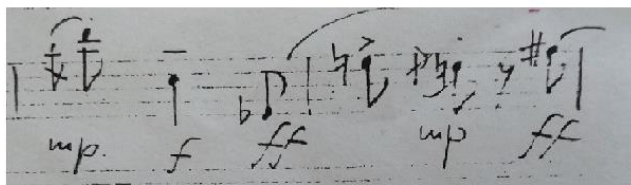
Exemplo 1: detalhamento da ligadura de fraseado e da marcação do dedilhado da nota fá do manuscrito (quadro superior) na edição (quadro inferior) dos compassos 22 e 23 do movimento III - *Menuet*.

A realocação da ligadura na edição do compasso 6 (Ex. 2), evita que a falta de clareza na notação original, que possivelmente se agravaria com a eteriorização do manuscrito com o tempo, pudesse induzir o intérprete a uma leitura imprecisa do texto musical e conseqüentemente gerar uma interpretação equivocada das intenções do compositor.



Exemplo 2: realocação da ligadura do manuscrito (quadro superior) na edição (quadro inferior) do compasso 6 do movimento IV - *Polka*.

No exemplo 3, o reagrupamento das figuras musicais realizados no compasso 41 facilitaram a leitura do intérprete, uma premissa da edição prática, com foco nos aspectos interpretativos, visa sanar qualquer dúvida que o manuscrito possa suscitar proporcionando consequentemente uma melhor compreensão por parte do intérprete.



Exemplo 3: reagrupamento das figuras musicais do manuscrito (quadro superior) e na edição (quadro inferior) do compasso 41 do movimento IV – *Polka*.

4. Considerações parciais

O repertório brasileiro para oboé ainda é pouco explorado e executado. Muitas obras, até mesmo entre os oboístas, permanecem desconhecidas. Precisamos ampliar o panorama musical para o instrumento, principalmente o brasileiro, explorando os limites do repertório convencional estabelecido nas instituições musicais nacionais e internacionais.

Dada a influência dos modelos europeus em diversas instâncias do cenário musical brasileiro, muitos intérpretes restringem-se a interpretação do repertório dos períodos barroco-clássico-românticas européias, isolando-se em uma redoma que os

impede de explorar novas linguagens musicais. Assim, compete aos responsáveis pelas programações das salas de concertos brasileiras, aos educadores nas escolas de música e universidades brasileiras, bem como aos próprios intérpretes, a responsabilidade em fomentar e divulgar a música brasileira buscando transpor as falhas nas políticas culturais e uma possível resistência do público e da própria classe musical, frente ao repertório brasileiro.

Dada a extensão da obra, o processo de edição encontra-se em andamento e as próximas etapas da pesquisa consistirão da edição de todos os movimentos da obra, acrescentando outros aspectos interpretativos como dedilhado, respirações e fraseado, que delinearão a elaboração da edição crítica e prática da *Partita para oboé solo* (1960) de Ernst Wiedmer.

Referências:

CARNEIRO, Raquel dos Santos et al. *Quartetos para fagotes de Francisco Mignone: proposta para edições crítica e prática*. In: I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palheta Duplas e II Encontro Nordestino de Palhetas duplas. João Pessoa, 2017. Coletânea dos trabalhos apresentados p. 24 - 33. Editora CCTA/UFPB.

DOMINGUES, Ravi Shankar Viana. *Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé*. Dissertação (Mestrado em Música), 88f. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Ed. do Autor, 2014.

GARCIA, Maurício Freire. *O Eurocentrismo na formação de um flautista de orquestra e o uso da flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: um estudo da realidade brasileira*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012. 160 f. Tese. (Doutor pelo programa de pós-graduação em música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. COPENE Cultura e Arte Especial, 1999.

ORTENBLAD, Artur Duvivier. *A música de câmara brasileira para oboé: metodologias alternativas para a introdução do repertório na universidade*. Tese (Doutorado em Música), 308f. Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

WIDMER, Ernst. *Partita para oboé solo* (1960). Manuscrito autógrafo, 1959. Partitura manuscrita.

Recital-Palestra: a influência do choro na obra dos compositores nacionalistas brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ariana Pedrosa

Université de Montréal - arianapbr@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal descrever a amplitude e a ressonância do Recital-Palestra realizado em abril de 2018, como parte do programa de doutorado em Performance – fagote, na Universidade de Montreal, Montreal, Canadá. Com o título de *L’Influence du Choro chez les Compositeurs nationalistes brésiliens* (A influência do choro na obra dos compositores nacionalistas brasileiros), o recital destinou-se a demonstrar musicalmente a pesquisa que desenvolvo junto a essa instituição e que leva o título de *Guide de performance Practice pour la musique brésilienne pour basson* (Guia de interpretação para a música brasileira para fagote), no intuito de exemplificar a música com música..

Palavras-chave: Performance, Música nacionalista brasileira, Fagote, Recital-Palestra, Choro.

Lecture Recital: The Influence of Choro on the Works of Brazilian Nationalist Composers

Abstract: The aim of this work is to describe the importance and the resonance of the Lecture Recital that took place in April 2018 as part of the Doctor of Musical Arts in Bassoon program at the University of Montreal, in Montreal, Canada. The recital titled *L’Influence du Choro chez les Compositeurs nationalistes brésiliens* (The Influence of Choro on the Works of Brazilian Nationalist Composers) was intended as a musical demonstration of the research conducted at this institution under the title *Guide de performance Practice pour la musique brésilienne pour basson* (A Performance Practice Guide to Brazilian Bassoon Music), in an attempt to exemplify music with music.

Keywords: Performance, Nationalist Brazilian music, Bassoon, Lecture recital, Choro.

1. Introdução

Considerado como a primeira música urbana brasileira, tendo se originado no fim do século XIX, o choro foi o pano de fundo musical de vários compositores brasileiros preocupados em dar um sabor nacional às suas composições. Com o objetivo de tornar esse gênero musical mais palpável aos ouvidos estrangeiros, reuni um grupo de choro para se apresentar comigo no Recital-Palestra: *L’Influence du Choro chez les Compositeurs nationalistes brésiliens* e demonstrar *ce petit rien si typiquement brésilien* – parafraseando o compositor francês Darius Milhaud quando se referia à música

brasileira do começo do século XX, na tentativa de descrever o indescritível. Com o intuito de apresentar junto à comunidade universitária e ao público em geral as pesquisas que estão sendo realizadas na área de performance no doutorado em música, os *Recitals Causerie* (Recitais-Palestra) são realizados sistematicamente na Faculdade de Música da Universidade de Montreal. A música é uma arte da prática, do som, razão pela qual consideramos esse espaço fundamental para que a pesquisa ganhe concretude e, como sugere Bonds:

Os supostos efeitos miraculosos da música, referidos desde Pitágoras até o presente, não podem ser replicados. Nem a fisiologia nem a psicologia podem explicar o mecanismo preciso pelo qual percebemos e respondemos à música. Nossas impressões subjetivas da arte são compostas pelo fato de que a partitura do compositor deve ser executada para ser ouvida: isso introduz outra camada de variabilidade na experiência estética. (BONDS, 2014, p. 141)⁸.

E foi dentro dessa perspectiva que pude falar e tocar, ou seja, apresentar no sentido amplo do termo, a pesquisa que venho desenvolvendo desde 2015, quando ingressei no doutorado em performance naquela instituição. Porém, o tema da pesquisa e a curiosidade pelo assunto já vinham me acompanhando há alguns anos. Em 2000 um colega flautista e eu fomos ao Rio de Janeiro para ter aulas com o fagotista francês radicado no Brasil, professor Noel Devos. Essas aulas tinham para nós um interesse específico: resolver problemas interpretativos em relação à *Bachianas Brasileiras n. 6* para flauta e fagote de Heitor Villa-Lobos, pois essa peça fazia parte do repertório do concerto de formatura no Bacharelado que eu faria poucos meses depois. Antes de começar a primeira aula, o professor Devos nos contou como foi quando ele mesmo, juntamente com sua colega Odette Ernest Dias, igualmente francesa, tocaram o primeiro movimento dessa peça para o próprio Villa-Lobos: “...Depois de terminarmos de tocar o 1º movimento o maestro nos olha com aquele ar todo dele e nos diz que, como bons franceses nós havíamos tocado perfeitamente, mas que para entender realmente a sua música precisávamos morar ao menos uns 10 anos no Brasil!” E o professor Devos

⁸ “The alleged miraculous effects of music, reported from Pythagoras down to the present, cannot be replicated. Neither physiology nor psychology can explain the precise mechanism by which we perceive and respond to music. Our subjective impressions of the art are compounded by the fact that the composer’s score must be performed in order to be heard: this introduces yet another layer of variability into aesthetic experience.”

concluiu sorrindo e dizendo: “Eu já moro aqui há mais de 40 anos, acho que já sei falar alguma coisa sobre essa peça!” Essa história ficou no meu baú de memórias guardada por muitos anos, e quando me interessei em cursar o doutorado em performance em Montreal, não tive dúvida sobre o tema da minha pesquisa. Dentro da real perspectiva que seria esperar muito alguém ir morar pelo menos 10 anos no Brasil para entender a música de Villa-Lobos e de seus contemporâneos nacionalistas, entrevi uma boa oportunidade para apresentar ao público estrangeiro um dos gêneros musicais brasileiros que influenciaram muito desses compositores – o choro. E comecei minha pesquisa hoje intitulada: *Guide de Performance Practice pour la musique brésilienne pour basson*.

O choro, hoje gênero musical consolidado, começou a ser desenvolvido a partir da música europeia de salão que chegava à então capital federal, Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Com o tempo, passou pelo processo de ‘creolização’ ou ‘mestiçagem’, isto é, o processo de transformação em gêneros locais e nacionais, segundo Béhague (1993, p. 2).

Em um certo sentido, para os brasileiros, o choro é hoje um gênero de música facilmente reconhecido quando tocado. Mesmo para o público menos ligado à música, não seria nenhuma novidade se um grupo de músicos se sentasse em volta de uma mesa em um bar, acompanhando-se por seus instrumentos – violões de 6 e de 7 cordas, cavaquinhos e/ou bandolins, pandeiros, flautas e clarinetes – para uma boa roda de choro. Mas, contrariamente a essa naturalidade, o choro não faz parte do cotidiano de outras culturas, muito menos da cultura canadense. Então, a oportunidade de apresentar essa música dentro da Universidade de Montreal foi preciosa tanto para mim, que desenvolvo essa pesquisa, quanto para os professores e estudantes de música e para o público em geral que têm o hábito de frequentar esses Recitais Palestra.

2. Recital- Palestra

O Recital-Palestra *L’Influence du Choro chez les Compositeurs nationalistes brésiliens* (A influência do choro na obra dos compositores nacionalistas brasileiros) aconteceu no dia 26 de abril de 2018, na Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Presentes estavam, além de mim, os músicos brasileiros que formavam o grupo de choro: Caio Marcio Santos (violão), Rodrigo Simões (bandolim), Sacha Daoud

(pandeiro) e Nilton Moreira (flauta), este último também o arranjador de algumas das peças do repertório apresentado. Estavam também presentes professores que compunham uma espécie de banca examinadora que, apesar dos Recitais-Palestra não serem avaliados com nota, o desenvolvimento e apresentação das pesquisas são sempre acompanhados por um grupo de professores da Faculdade. Eram eles: Mathieu Lussier (professor de fagote, regente, compositor e meu orientador de doutorado), Nathalie Fernando (professora de etnomusicologia e diretora do *Laboratoire de musicologie comparée et anthropologie de la musique*, co-orientadora da minha pesquisa), Christiane Laflamme (vice-diretora do departamento de performance) e David Martin (professor de trombone e diretor do setor de instrumentos de sopros) além do público em geral.

Começo o Recital explicando qual é o objeto da minha pesquisa no doutorado em performance junto à Faculdade de Música e, para resumir em poucas palavras, digo que eu gostaria de mostrar a influência do gênero musical choro na música de alguns dos compositores brasileiros que escreveram peças importantes e que fazem parte do repertório fagotístico em todo mundo. Discorro um pouco sobre esse gênero de música tipicamente brasileiro e na sequência proponho que nada melhor do que um bom choro para começar o recital. Tocamos, todo o grupo, a peça de Irineu de Almeida –Aí, Morcego (arranjo de Mauricio Carrilho), peça que embora traga o subtítulo de Tango, respeita a forma rondó ABBACCA, característica do choro tradicional. A escolha dessa obra veio da necessidade de exemplificar o início do choro, quando ele ainda constituía uma forma de tocar antes de se transformar em gênero musical. O arranjo foi escrito originalmente para trompete, bombardino e base (cifra harmônica) e tirado da coleção *Princípios do Choro*, no 4º dos cinco volumes publicados pela EdUERJ em 2003. Desde o momento em que começamos a execução da peça percebi que um clima alegre invadiu a sala de concerto e que todos se surpreenderam quando declamamos, Aí morcego! nos últimos três compassos da parte C da peça, como aparece no arranjo original.

Depois dessa pequena introdução ao mundo do choro, falo um pouco mais de como esse gênero musical se desenvolve nos meados do século XIX, parafraseando Renato Casimiro que explicou: “...No caso do nosso choro, tudo começou nos salões e quintas cariocas na segunda metade do século, onde a música de origem europeia

encontrou um certo jeito de ser executada que mesclava melancolia e galhofa em seus acordes.” (CASIMIRO, 2003, p. 6).

Proponho então a execução da segunda peça do programa: G.P. Telemann – Sonata em Fá menor para fagote contínuo, arranjada por Nilton Moreira. Explico que essa peça foi escolhida e arranjada em “versão choro” por algumas razões; primeiramente por se tratar de uma peça tradicional do repertório do fagote e também por Telemann ter sido um compositor que já experimentava o “estilo misto” em suas composições. Como descreve Noara Paoliello

Telemann foi considerado por seus contemporâneos o principal expoente do estilo denominado *Vermischter Geschmack*, que une três gostos nacionais distintos: a elegância cortesã francesa, a liberdade das melodias italianas e o contraponto de tradição luterana. Este gosto misto alemão tornou Telemann mais famoso do que Bach em sua época, levando sua obra a ser publicada em diversas partes da Europa, inclusive no tradicional meio musical parisiense (PAULIELLO, 2017, p. 3).

Discurso depois sobre como foi apresentada a peça: 1º movimento original, repetição do 1º movimento arranjado com o “sotaque” do choro; 2º movimento com os primeiros oito compassos originais e o restante do movimento arranjado como uma peça de choro com todas as suas características. O intuito era mostrar como a música europeia chegava ao Brasil e como os músicos chorões faziam a sua interpretação. Tocamos o arranjo que foi escrito para todo o grupo e que acaba de forma bem festiva. Ao final da apresentação o público reage com aplausos efusivos. Aproveito, então para apresentar e agradecer a todos os músicos do grupo. E me estendo um pouco mais na de apresentação de Nilton Moreira, que escreveu os arranjos e é professor de flauta na Universidade Federal de Juiz de Fora, músico, arranjador, pesquisador da música brasileira de concerto e de choro, pós-doutor pela *McGill University* em Montreal.

Antes de prosseguirmos com a música, explico que durante a primeira metade do século XX, e nos anos seguintes, vários compositores brasileiros como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, etc. estiveram empenhados em dar um caráter nacional à música de concerto brasileira. E apesar desses compositores terem estudado formalmente em conservatórios de música, eles mantinham uma relação próxima com o choro. Alguns deles chegaram mesmo a usar pseudônimos

quando compondo esse gênero de música. Atenho-me um pouco mais sobre Villa-Lobos e sua paixão declarada pela música tradicional brasileira e em seguida proponho a escuta da próxima peça de Pixinguinha / Villa-Lobos – *Sedutor* / *Bachianas Brasileiras n. 6* para flauta e fagote, que foi apresentada da seguinte forma: parte A da peça *Sedutor* encadeado do 1º movimento da *Bachianas Brasileira n. 6*, suprimidos os dois primeiros compassos. Explico que a escolha de encadear as duas peças veio a partir da constatação de que ambas contêm características melódicas e estruturais muito próximas, elemento que propõe a questão de uma possível influência direta de um compositor sobre o outro. Explano brevemente sobre a figura de Pixinguinha e sua importância na consolidação do choro como gênero musical mas, mesmo sem entrar nesse mérito da influência, fica claro na execução que ambas as peças provêm de uma mesma matéria-prima, de um mesmo ponto de partida. Durante a execução feita por mim e Nilton Moreira, pude perceber a curiosidade na expressão facial do público que tinha olhos e ouvidos atentos; parecia que as pessoas realmente procuravam perceber tudo aquilo que eu explicara, e tendo conseguido fazê-lo, finalmente aplaudiu em consentimento.

Aproveitei o momento para falar de Francisco Mignone, o compositor brasileiro talvez mais conhecido entre todos os fagotistas por suas obras e principalmente por seu caderno de *16 Valsas para Fagote solo*. Conto um pouco mais sobre Mignone, sua relação com o choro, seu pseudônimo (Chico Bororó) para assinar as peças populares e sua amizade com o fagotista Noel Devos, a quem as valsas são dedicadas. Falo também da importância dessas 16 valsas para o repertório de fagote e cito o que encontramos nas palavras do próprio Devos, no prefácio da edição de 1982: “A coleção dessas 16 peças, não somente dará prazer ao intérprete e ao ouvinte, como vai servir como um verdadeiro método de estudos para aperfeiçoamento de fagotistas” (DEVOS, 1982). Anuncio, então a próxima peça a ser apresentada: *Valsa-Choro para fagote solo*. Aqui, tanto a execução como a escuta da peça tomam uma dimensão diferente, pois a sonoridade do fagote solo exige ouvidos mais atentos para a compreensão do choro na valsa e também uma interpretação caprichada para que essas nuances do choro sejam evidenciadas. Segundo o próprio Devos, a *Valsa-Choro* é a valsa brasileira (DEVOS, 1982). Após a última nota da peça, um silêncio se instala seguido de aplausos simpáticos. Agradeço e conto que cada valsa dessa coleção possui títulos bem sugestivos que comprovam o gosto do compositor

pela música tradicional, o que pude exemplificar falando da valsa intitulada *Pattapiada*, que no manuscrito recebe o subtítulo de Valsa parodia, onde o compositor fala sobre o célebre flautista Pattapio Silva, reconhecido por sua virtuosidade e por ter sido pioneiro na gravação de peças populares no Rio de Janeiro. Também com a valsa intitulada *Apanhei-te meu fagotinho*, onde o compositor faz menção a *Apanhei-te cavaquinho*, choro de Ernesto Nazareth. Aproveito para contextualizar essas peças e falar da importância de Ernesto Nazareth no panorama musical brasileiro no início do século XX. E prossigo, contando que um outro compositor, dessa vez não brasileiro, também era admirador assíduo de Nazareth: o compositor francês Darius Milhaud. Mas me contenho e convido o público para um segundo Recital-Palestra onde falarei de influência do choro na obra de Darius Milhaud, porque essa é uma outra longa conversa. Finalmente anuncio a peça *Apanhei-te cavaquinho* no arranjo de Nilton Moreira, para o grupo de choro ali presente. Confesso que tocamos como Nazareth gostava, em um andamento moderado, para que o fagote pudesse mostrar sua agilidade mas, diferentemente da maioria dos instrumentistas que insistem em interpretar essa peça o mais rápido possível em um desafio contra o tempo. O sucesso foi percebido pelos aplausos calorosos dos expectadores. Anuncio a chegada ao fim do Recital-Palestra, agradeço a presença de todos e convido aos presentes a escutar *Pixinguinha – Ainda me Recordo*, em mais um arranjo de Nilton Moreira para o nosso grupo de choro. Antes de começarmos a tocar essa última obra, tenho o prazer de dizer que a escolha dessa peça para o encerramento do recital veio do intuito de homenagear *Pixinguinha*, uma das figuras mais exponenciais da música brasileira e um dos mais importantes compositores de choro. E que, naquela semana, o Clube do Choro de Montréal, a convite do Consulado Brasileiro, faria um grande espetáculo em homenagem ao Dia Nacional do Choro, comemorado em 23 de abril, em homenagem à data de nascimento de *Pixinguinha*. Encerramos o recital em clima de festa!

3. Conclusão

Os aplausos satisfeitos e sorrisos felizes no final da apresentação foram notórios. Os professores da banca examinadora nos parabenizaram e ainda pediram cópias dos arranjos. O público foi muito generoso em seus comentários. Nós, os músicos, ficamos admirados com a repercussão do recital! E eu, em especial, fiquei bastante

satisfeita em constatar que consegui, a partir dessa apresentação, criar um contexto singular dentro dessa universidade em Montreal, tão longe do Brasil, tão longe do choro da mesa do bar, para explicar melhor tudo aquilo que estou tentando dizer em palavras dentro da minha tese.

Acredito que a oportunidade de apresentar minha pesquisa nesse formato trouxe uma reconfiguração no entendimento, da música que estudo, para os professores, os alunos e o público presentes. E, como estou na fase final de confecção do *Guide de Performance Practice pour la musique brésilienne pour basson*, me indago se não seria interessante que um material sonoro fizesse parte desse guia. Seria interessante fazer constar junto às análises e sugestões interpretativas, links com peças de referência? Seria importante promover mais Recitais-palestra para atualizar e difundir a música nacionalista brasileira e o repertório de fagote?

Considero o êxito desse Recital uma experiência muito importante pelo fato de ele ter apresentado uma oportunidade de finalmente colocar em evidência o fruto de um trabalho sério, baseado em pesquisa rigorosa e no meu conhecimento prático do mundo da música clássica e tradicional. E tenho a certeza de que a união dessas duas esferas, interpretação e pesquisa, enriquece e contribui para uma melhor compreensão das relações entre as características estilísticas e estruturais da música brasileira de concerto, do ponto de vista da interpretação.

Referências:

BEHAGUE, Gerard. Recursos para o Estudo da Música Popular Latino Americana. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro. vol.20, 1992/1993.

BONDS, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea.*, Nova York: Oxford University Press, 2014.

CASIMIRO, Renato. *Princípios do Choro*. IN: Cadernos de Choro; vol. IV. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003

DEVOS, Noël. *16 valsas para fagote solo*. FUNARTE. Rio de Janeiro: Pro-Menos, 1982.

PAOLIELLO, Noara. Gosto, Gênero e estilo em Telemann. In: IV Simpósio Acadêmico de Flauta doce da EMBAP, 2017, Paraná. *Anais Simpósio de Flauta-Doce*, EMBAP, 2017. Pag. 3 – 16.

Um diálogo num único instrumento: as técnicas de contraponto usadas por Alceu Bocchino na sua obra *Naninoel - Improviso para fagote solo*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ariane Petri

Universidade Federal do Rio de Janeiro – ariapet@gmail.com

Resumo: O presente trabalho procura demonstrar a presença de técnicas composicionais de contraponto em obras de compositores brasileiros para fagote solo. Tendo em vista o centenário do compositor Alceu Bocchino e o recente falecimento de Noël Devos, exemplificamos esta abordagem analítica na obra *Naninoel*, dedicada pelo compositor ao amigo fagotista. Mencionamos outras obras que trabalham com este recurso e olhamos para a maneira como técnicas contrapontísticas são realizadas num instrumento melódico.

Palavras-chave: Fagote solo. Música brasileira. Trabalho contrapontístico. Noël Devos. Alceu Bocchino.

A Dialogue on a Single Instrument: The Counterpoint Techniques Used by Alceu Bocchino in His Work *Naninoel - Improvisation for Solo Bassoon*

Abstract: This paper aims to demonstrate the presence of counterpoint techniques in compositions for solo bassoon written by Brazilian composers. Paying tribute to the centenary of the composer Alceu Bocchino and the recent passing of Noël Devos, we exemplify this analytical approach in *Naninoel*, dedicated by the composer to his friend. We mention other compositions that work with this resource and look at how contrapuntal techniques can be realized on a melodic instrument.

Keywords: Solo Bassoon. Brazilian Music. Counterpoint Techniques. Noël Devos. Alceu Bocchino.

1. Introdução

Esta Comunicação visa cumprir alguns objetivos. Em primeiro lugar, queremos prestar uma homenagem a Noël Devos (1929-2018), sua esposa Nani e Alceu Bocchino (1918-2013). No ano de 2018 lamentamos o falecimento do fagotista francês que foi mentor, professor e ídolo de tantos fagotistas no Brasil, e que inspirou muitos compositores a escreverem para o fagote. No mesmo ano recordamos os 100 anos do nascimento do compositor e maestro Alceu Bocchino.

Em segundo lugar, é nossa intenção valorizar e tornar mais conhecido o extenso repertório brasileiro para fagote solo. Até o momento, tomamos conhecimento de 48 obras para fagote solo, escritas por compositores brasileiros. É um número expressivo, que vai muito além da obra mais conhecida e apresentada, a coletânea das *16 Valsas* de Francisco Mignone.

Queremos também chamar atenção para a curiosidade da presença de polifonia em várias destas obras. Não é muito comum que encontremos técnicas contrapontísticas gerando polifonia num instrumento melódico, incapaz de emitir mais do que uma nota por vez⁹, fazendo o instrumento entrar em diálogo consigo mesmo. Este trabalho contrapontístico será exemplificado em especial na obra *Naninoel* de Bocchino, não deixando de demonstrar algumas incidências em outras obras de compositores brasileiros.

2. As obras reunidas de compositores brasileiros para fagote solo

O número de obras para fagote solo por compositores brasileiros vem crescendo. Por ocasião da nossa defesa de mestrado (PETRI, 1999), tínhamos levantado 38 obras. Atualmente, o número cresceu para 48 obras, conforme mostra a tabela 1

Década e ano	Compositor	Título
Década de 1950	1954 Mendes, Gilberto	<i>Estudo em Ré maior</i>
Década de 1960	1961 Mignone, Francisco	<i>Sonatina</i>
Década de 1970	1970 Widmer, Ernst	<i>Peças 19-21 de 69 Peças Crônicas e Anacrônicas (1970)</i>
	1971 Mignone, Francisco	<i>Sonata (obra perdida?)</i>
	1973 Rocha, Mauro	<i>Peça</i>
	1974 Lacerda, Osvaldo	<i>Quatro variações e fugueta sobre um tema infantil</i>
	1976 Widmer, Ernst	<i>Catala op.93</i>
	1978 Siqueira, José	<i>Estudo de Virtuosidade</i>
	1978 Terraza, Emílio	<i>Momentos M. 29</i>

⁹ Desconsideramos aqui a técnica estendida dos multifônicos, por ela não trazer uma progressão de vozes tão nítida quanto em instrumentos que podem emitir intervalos harmônicos e acordes.

	1978	Vinholes, Luiz Carlos	<i>Tempo-Espaço XIII</i>
	1979	Aguiar, Ernani	<i>Meloritmias n. 3</i>
	1979	Guigue, Didier	<i>Tre esercizi</i>
	1979	Macêdo, Nelson	<i>Louvação</i>
Década de 1980	1980	Seincman, Eduardo	<i>Combinações</i>
	1981	Kiefer, Bruno	<i>Ambivalência</i>
	1979/81	Mignone, Francisco	<i>16 Valsas</i>
	1981	Niemeyer, A.	<i>Micro-Bios</i>
	1981	Siqueira, José	<i>Estudo</i>
	1982	Macêdo, Nelson	<i>Fagotata</i>
	1983	Escobar, Aylton	<i>Cantares para Airton Barbosa</i>
	1983	Santorio, Cláudio	<i>Fantasia Sul América</i>
	1983	Trompowsky, Mário	<i>Soata n. 4</i>
	1984	Eisenberg, Alexandre	<i>Megalogadron</i>
	1984	Viana, Andersen	<i>Fantasieta</i>
	1985	Lacerda, Osvaldo	<i>Queixas e reclamações</i>
	1986	do Valle, Raul	<i>Cidades</i>
	1989	do Valle, Raul	<i>Estrias VI</i>
	198?	Macêdo, Nelson	<i>Modinhando</i>
Década de 1990	1992	Bocchino, Alceo	<i>Naninoel (Improviso franco-nordestino)</i>
	1992	Figueiredo, Flávio	<i>Variações</i>
	1992	Koberstein, Gustavo	<i>Solo para fagote</i>
	1992	Terraza, Emílio	<i>Tango M. 46</i>
	1993	Correa, James	<i>Dança Fáustica</i>
	1993	Miguel, Randolf	<i>Melos</i>
	1999	Bernstein, Guilherme	<i>Sonatina</i>
	1999	Cervo, Dimitri	<i>Mini-Suíte</i>
	1999	Chnee, Sérgio Igor	<i>Natalício (Chorinho)</i>
	1999	Escalante, Eduardo	<i>Solilóquio IV</i>
	1999	Grünblatt, Gerson	<i>Ill eel</i>
	1999	Mendes, João	<i>Quatro peças breves</i>
Década de 2000	2000	Mahle, Ernst	<i>Suíte 2000</i>
	2000	Schubert, Alexandre	<i>Sonatina</i>
	2004	Lima, Rodrigo	<i>Paisagem Sonora no. 5</i>
Década de 2010	2013	Lyra, Ivan	<i>3 Miniaturas op. 10</i>

	2015	do Valle, Raul	<i>Buriti</i>
	2016	Aguiar, Ernani	<i>Meloritmias no. 11</i>
	2017	dos Santos, Carlos	<i>Capim Tui Tui</i>
	2017	Tacuchian, Ricardo	<i>Mostarda</i>

Tabela 1: Obras para fagote solo de compositores brasileiros.

2. Análise das técnicas contrapontísticas na obra *Naninoel* de Alceu Bocchino

O uso de técnicas de contraponto geralmente pressupõe um ambiente de multiplicidade de sons e de combinações simultâneas de notas, uma vez que uma nota é escolhida em relação a uma outra¹⁰. Como o fagote não pode emitir duas notas ao mesmo tempo, as notas e vozes precisam se manifestar em momentos diferentes e ainda assim estarem relacionadas uma à outra. As ocorrências contrapontísticas encontradas nas obras examinadas são do tipo imitativo. O mais conhecido representante deste contraponto imitativo é o cânone, trazendo em outras vozes a repetição da progressão melódica original. Existem outros recursos dentro do contraponto imitativo:

Um é a **inversão**, que inverte a direção intervalar da melodia. O que era uma 4^a. ascendente se torna uma 4^a. descendente.

O segundo recurso é o **retrogrado**, que é obtido através da leitura do trecho melódico de trás para frente.

O **retrogrado da inversão** traz a combinação das duas técnicas anteriores. O material sonoro é lido da direita para a esquerda e submetido à inversão da direção dos seus intervalos.

A **aumentação** apresenta a voz imitativa em durações maiores quando comparada à original, por via de regra em valores dobrados (como exemplo: semínima vira mínima).

Já a **diminuição** é a apresentação da voz imitativa em durações menores, geralmente em valores pela metade (como exemplo: semínima vira colcheia).

¹⁰ A palavra em latim, *contrapunctus*, que quer dizer *punctus contra punctum*, nota contra nota, evidencia que uma nota é colocada em relação com uma outra.

A obra *Naninoel. Improviso franco-nordestino* de Alceo Bocchino contém várias ocorrências de contraponto imitativo. No título, o compositor juntou os nomes de Noël e Nani, sendo Nani a esposa do Devos e violoncelista. Numa carta endereçada a nós, o compositor explicou seu procedimento composicional e sua motivação:

*Nanynoe!*¹¹ foi escrita para homenagear dois bons amigos e colegas. Sua característica inicial e, outras vezes, intencional, decorre dos dois amigos serem nordestinos (Nany do Rio Grande do Norte, Noël do nordeste da França). Procurei estabelecer um diálogo num único instrumento! Observe as linhas e o contraponto (?) insinuado!!?... A habilidade dinâmica do executor pode ressaltar minhas intenções! (BOCCHINO, 1998, correspondência pessoal).

O quanto o compositor considera este diálogo num único instrumento inusitado, fica claro pelo alto índice de pontos de exclamação e de interrogação. De fato, pouco se espera encontrar diálogo, polifonia e contraponto num instrumento de uma voz só. Vejamos mais de perto como é realizado na composição em questão.

O fato de Devos e Nani terem suas origens na região nordeste (da França e do Brasil) resulta na escolha de um tema do folclore nordestino, com a quarta aumentada característica da escala lídia (Fig.1):



Figura 1: A. Bocchino, *Naninoel*, c. 1-2.1, tema¹²

Segue-se um improviso “livre”, porém anotado, sobre este tema. A partir do compasso 20, o tema entra em diálogo com ele mesmo, justamente através de recursos

¹¹ As escritas *Nanynoe!* e *Naninoel* são ambas usadas por Bocchino. Igualmente, como subtítulo da obra são usados *Improviso franco-nordestino* e *Improviso para fagote solo*.

¹² Segundo Devos explicava em suas aulas, Nani entoava este tema imitando um mendigo pedindo esmola.

contrapontísticos. Num primeiro momento, no *Allegretto tranquillo*, ele é contrastado com as três notas iniciais dele mesmo uma nona abaixo (Fig. 2).



Figura 2: A. Bocchino, *Naninoel*, c. 20-22, duplicação do tema com um fragmento seu.

Nos compassos 31 a 33.1 o tema é apresentado ao mesmo tempo que a sua inversão (Fig.3):

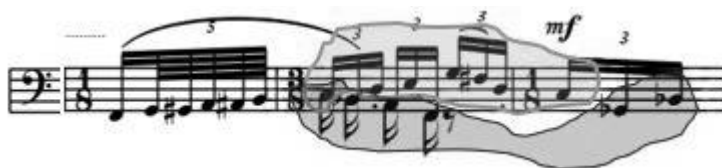


Figura 3: A. Bocchino, *Naninoel*, c. 29-31, apresentação do tema e sua inversão concomitantemente.

No compasso 33 aparece a versão estendida, acompanhada por um contraponto com referências à inversão (Fig.4):



Figura 4: A. Bocchino, *Naninoel*, c. 32-33, tema estendido com contraponto em inversão.

O *Meno espressivo* a partir do compasso 47 traz um jogo polifônico com uma nova dimensão, a dinâmica. Conforme o compositor escreveu na sua carta explicativa sobre a obra, “a habilidade dinâmica do executor pode ressaltar minhas intenções!”. Como mostra a figura 5, a diferenciação entre *ff* e *pp* torna mais audível a coincidência do tema aumentado (em *ff*) e do contraponto, na forma de uma imitação ornamentada duas oitavas acima (em *pp*).

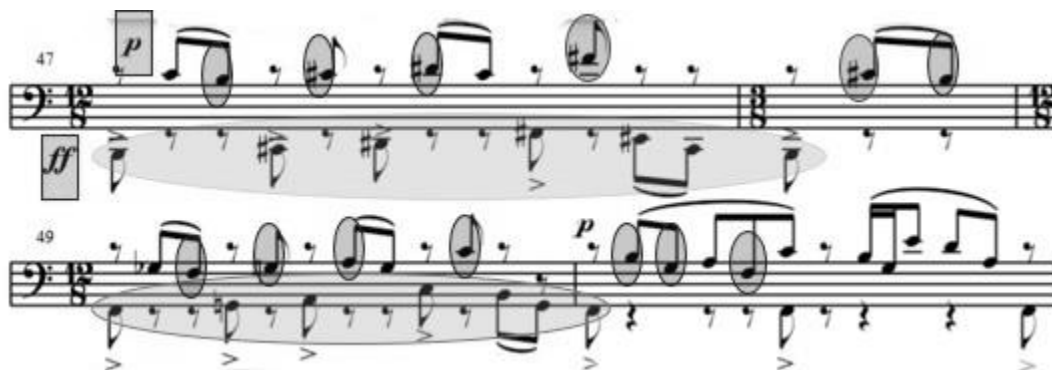


Figura 5: A. Bocchino, *Naninoel*, c. 47-50, tema em duas vozes com contraste de dinâmica, articulação e registro

As estratégias composicionais observadas para diferenciar as vozes num instrumento melódico são reunidas em seguida. Elas servem para possibilitar e reforçar a sugestão de um diálogo num instrumento que emite somente uma nota ao mesmo tempo.

- Uso de registros diferentes (grave – médio - agudo)
- Uso de dinâmicas contrastantes (*ff* - *pp*)
- Articulação diferenciada: *staccato/legato/tenuto*
- Para evidenciar as vozes através da notação: diferentes direções das hastes das notas (como empregado nas figuras 3, 4 e 5)
- Trazer fragmentos do tema em pouco espaço de tempo

4. Outras obras brasileiras para fagote solo com recursos contrapontísticos

Apontaremos em seguida o uso de técnicas contrapontísticas em outras obras de compositores brasileiros para fagote solo.

- A obra de Osvaldo Lacerda, *Quatro variações e fuga sobre um tema infantil*, tem como tema a canção folclórica *Terezinha de Jesus*. Na segunda variação, o compositor cria um diálogo, colocando as duas vozes em registros diferentes, marcando-as com hastes em diferentes direções (Fig. 6).

O tema é "Terezinha de Jesus",
do folclore brasileiro.

1974

TEMA
ANDANTINO (♩ = 92)

FAGOTE

p, cantabile

VAR. I
LO STESSO TEMPO (♩ = 92)

quasi rall. *p* a tempo

VAR. II

quasi rall. *p* *f* sempre, deciso a tempo

MODERATO (♩ = 108) (+)

pp sempre, leggero

f subito

pp subito *peco f* *p*
rall.

Figura 6: Osvaldo Lacerda, *Quatro variações e fugueta sobre um tema infantil*,
c. 1- 27, tema e variações 1 e 2.

A obra termina com uma fuga a duas vozes, cujo tema deriva da canção folclórica (Fig. 7). As pausas entre as várias notas do tema viabilizam a realização do contraponto.

FUGA
MODERATO (♩ = 92-100) (*)

74 76 83 89 95

súbito

Figura 7: Osvaldo Lacerda, *Quatro variações e fugueta sobre um tema infantil*, c. 71-100, fuga a duas vozes.

O final da fuga traz uma *stretta* a partir do compasso 115 (Fig.8).

101 107 112 118 125

quasi rall. T stretto a tempo PRESTO SÓBITO

poco rall. p f súbito

ppp súb. p súb. f ppp possibile

(*) Salientar sempre o tema, marcado ①. Procurar, mediante contrastes de dinâmica, produzir a impressão de duas vozes dialogando.

São Paulo, maio de 1974 (revisão: 1980)

Figura 8: Osvaldo Lacerda, *Quatro variações e fugueta sobre um tema infantil*, c. 101-130, continuação da fuga e *stretta*, na qual o tema é confrontado com ele mesmo numa distância de uma oitava.

- A obra de Flávio Figueiredo, *Variações para fagote solo*, traz nas pautas 8-14, 18/19 e 20-22 trechos com hastes invertidas, indicando duas vozes.

- O terceiro movimento de *Meloritmias no. 3* de Ernani Aguiar utiliza a mesma célula temática nordestina que *Naninoel*. Ela aparece na mesma tonalidade, porém bem mais fluente. O movimento em *Allegro* é construído a partir de inversão, transposição, variação melódica e segmentação dos quatro compassos iniciais.

- A *Sonatina* de Francisco Mignone faz uso de agregados de doze notas, cobrindo o total cromático. Em geral, são tratados como agregados independentes, às vezes incompletos, um encadeado ao outro. Não são tratados serialmente. Nas poucas vezes que ocorre reaproveitamento do material, este se dá logo em seguida à primeira apresentação e consiste em retrogradação ou deslocamento de subconjuntos.

No seu artigo sobre a Sonatina, Bertão e Fagerlande (2014, p. 140) chamam atenção para a forte presença de convenções advindos do sistema tonal: “A Sonatina não pode ser caracterizada simplesmente como uma obra dodecafônica[...] - nela encontramos frases com hierarquias de notas bem definidas, além de cadências tonais.”

- Na *Dança Fáustica* de James Correa, o conceito de retrogradação é aplicado ao ritmo, criando palíndromos. O primeiro palíndromo ocorre nos compassos 1 a 9. O seu eixo de simetria é situado na divisa entre os compassos 5 e 6, como vemos na figura 9:

James Correa
(1993/rev. 98)

Bassoon

quadruplo
♩. = 60

7

p

mp

f

3-4 5-4 3-2 3-2

4

mp

4-3

6-4 5-4 6-4 5-4

ff

eixo

7

pp

3-2 3-2

5-4

quadruplo
♩. = 60

ff

f

Figura 9: J. Correa, *Dança Fáustica*, c. 1-9, primeiro palíndromo rítmico com eixo marcado.

O primeiro compasso, chamado aqui de O (1), traz uma repetição sincopada de Dó# que ao final do trecho, no compasso 9, é tornado multifônico com base em Dó# e aparece com seu ritmo retrogrado, tornando-se R (1). O ritmo original dos compassos 2 a 5, O (2-5), também é espelhado e aparece nos compassos 6 a 8 como R (2-5), como mostra a figura 10:

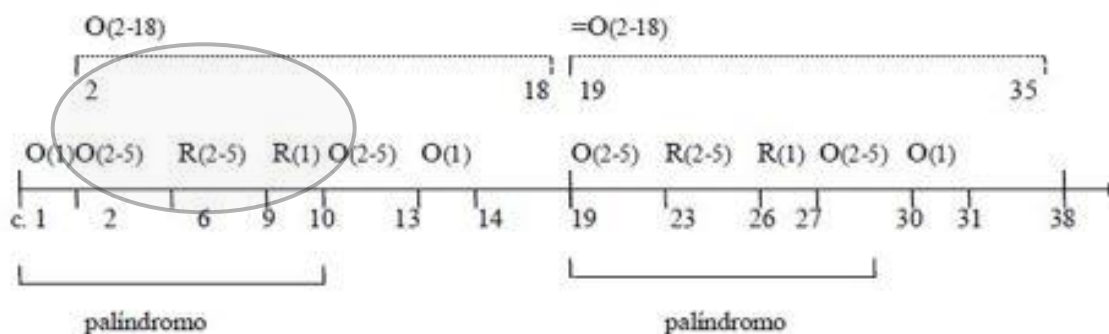


Figura 10: Estrutura da seção A da *Dança Fáustica* de J. Correa, c. 1-37, com destaque do primeiro palíndromo.

Como falamos, a simetria gerada através da retrogradação se aplica somente ao ritmo, não às alturas ou ao contorno. Há leves mudanças na retrogradação, como a junção dos compassos de 3/8 e 2/8 (c. 4 e 5) para um compasso de 5/8 (c. 6) ou a modificação de três quiálteras de 4:3 com pausa (c. 4) para três colcheias comuns (final do c. 6).

4. Considerações finais

É surpreendentemente grande o número de obras dentro do repertório para fagote solo de compositores brasileiros que utiliza técnicas contrapontísticas. Uma possível explicação para este dado é a ampla extensão do fagote que facilita a divisão em vozes em registros diferentes. Notamos que muitas vezes a separação em vozes é acompanhada por diferenciação da dinâmica e da articulação. São estratégias composicionais de tornar o adensamento da trama contrapontística mais inteligível.

Em três das obras abordadas, a *Meloritmias* n.3 de E. Aguiar, a *Dança Fáustica* de J. Correa e a *Sonatina* de F. Mignone, a aplicação da técnica de contraponto não acontece ao mesmo tempo da apresentação do original, porém em seguida a ele.

Na obra de Bocchino, *Naninoel*, o uso do contraponto representa a relação do casal de amigos, Nani e Noël. O tema nordestino une a origem que os dois tem em comum (mesmo de países diferentes), e o contraponto possibilita o diálogo deles em vozes distintas. O contraponto neste caso deixa de ser somente uma técnica, ele passa a carregar um significado a mais.

Referências

BERTÃO, Carlos Henrique; FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. Sonatina para fagote solo de Francisco Mignone: A validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem instrumental. In: I SIMPÓSIO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS UFRJ-UFBA, 2016, Rio de Janeiro. *Anais dos I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. v.1. p. 137-145.

PETRI, Ariane Isabel. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. Rio de Janeiro, 1999. 2v. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

Manual básico de construção de palhetas utilizado nos cursos de oboé da Universidade Federal da Paraíba

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Eva Tavares

Universidade Federal da Paraíba - evajoapessoa@hotmail.com

Resumo: Neste artigo apresentam-se os procedimentos básicos de montagem e raspagem (raspado longo e curto), utilizados para a construção de palhetas de oboé, nos cursos de oboé da UFPB. A carência de publicações em português sobre a construção de palhetas para oboé, assim como, a necessidade de registrar de maneira sistemática os procedimentos para construção de palhetas, de maneira que perdurem além da oralidade entre professor e aluno, e possam servir como referencial para oboístas de outros contextos musicais motivaram a realização do presente trabalho.

Palavras-chave: Oboé. Palhetas Duplas. Raspado curto. Raspado longo. Performance Musical.

Basic manual of reeds building used in the Oboe Courses of the Federal University of Paraíba

Abstract: This article presents the basic procedures used for the construction of oboe reeds (long and short scraping), in the oboe courses of the UFPB. The lack of publications in Portuguese on the construction of oboe reeds, as well as the need to systematically record procedures for the construction of reeds, so that they persist beyond orality between teacher and student and can serve as a reference for oboists of other musical contexts, motivated the accomplishment of the present work.

Keywords: Oboe. Double Reeds. Short Scraping. Long Scraping. Musical Performance.

1. Introdução

O funcionamento do oboé, bem como dos instrumentos de sopro, pode ser descrito por um sistema modular de três partes: o trato vocal do instrumentista - o excitador - e a cavidade do instrumento ou ressonador. Estas partes interagem através da pressão e do fluxo do volume de ar. No caso dos instrumentos de palheta, o excitador é uma palheta de cana, que modula e controla o fluxo do volume de ar que entra para o instrumento pela sua própria vibração (DOMINGUES, 2018).

Segundo Ledet (1981), o estilo interpretativo de um oboísta e a realização da sua sonoridade ideal são determinados em grande parte pela palheta escolhida, que afetará diretamente sua articulação, respiração, flexibilidade e afinação. Obviamente a qualidade do

instrumento tem uma influência decisiva também, mas não tanto quanto a palheta (GOOSSENS; ROXBURGH, 1977).

Assim, saber fazer a própria palheta é uma das habilidades primordiais de grande parte dos oboístas profissionais. Por essa razão, a produção da palheta, bem como seu processo de aprendizagem, ocupa grande parte da práxis do oboísta, sendo um aspecto fundamental no seu processo de formação (DOMINGUES, 2018).

Durante seu desenvolvimento técnico e musical, o oboísta adquire e aperfeiçoa uma série de habilidades que envolvem desde o manuseio das inúmeras ferramentas utilizadas para a produção da palheta até a adequação da palheta às necessidades específicas dos diferentes contextos musicais em que está inserido. Passando, inevitavelmente, pela construção e sedimentação de um estilo de raspado que estará ligado diretamente à sua cultura sonora (DOMINGUES, 2018).

No processo de produção das palhetas, as lâminas são raspadas com muita precisão buscando-se obter maior igualdade entre elas. Desta forma, as lâminas das palhetas vibrariam simetricamente, propiciando resultados mais satisfatórios para a execução instrumental (DOMINGUES, 2018).

Observa-se a escassez de bibliografia com autor nacional que aborda a construção de palhetas de oboé, sendo necessário aos oboístas recorrer a publicações estrangeiras, traduções, brochuras improvisadas ou à tradição passada de forma oral na relação professor-aluno (GISIGER, 2017).

Apesar de ser uma metodologia muito utilizada no ensino da música, a utilização da tradição oral como técnica de pesquisa ainda é pouco aproveitada entre os pesquisadores da performance musical. As novas perspectivas fornecidas pela história oral, nos permitem registrar e recuperar memórias e experiências, produzindo fontes de consulta para estudos e conhecimento (CAPPELLE, 2010).

Nesse contexto, o presente trabalho tem como objetivo contribuir para a construção de uma bibliografia de produção de palhetas de oboé voltada para o contexto oboístico brasileiro. Por meio da descrição dos procedimentos básicos sobre a montagem e raspagem da palheta para oboé, utilizados nos cursos regulares de oboé do departamento de música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), os quais englobam o curso de: extensão em oboé e bacharelado e licenciatura em música com habilitação em

oboé. A metodologia do presente trabalho, consisti na revisão de literatura existente que inclui métodos de produção de palheta e outros trabalhos que tratam do tema, além dos relatos das atividades desenvolvidas nos cursos de oboé da UFPB.

2. Principais raspados de palhetas de oboé no Brasil

No Brasil, os estilos de raspagem de palheta que foram mais difundidos foram o americano e o alemão. Essa predominância deve-se à vinda de oboístas europeus e americanos durante o surgimento das orquestras brasileiras; da marcante presença de professores oriundos da Alemanha e EUA nos festivais de música brasileiros a partir dos anos 70 e, em consequência, da especialização musical realizada pelos oboístas que hoje atuam nas principais instituições musicais brasileiras (DOMINGUES; FREIRE, 2006).

Assim como proposto por DOMINGUES (2018), optou-se a utilização da nomenclatura de raspado curto e raspado longo. Visto que os termos: palheta alemã e palheta americana não representam de forma objetiva os principais estilos de raspagem presentes no Brasil, dada à frequente associação realizada com conceitos subjetivos de sonoridade, que muitas vezes não refletem o contexto nacional. Assim denominaremos palheta de raspado curto as palhetas cujo raspado ocupe até 45% do total de cana disponível para raspagem, ou seja, do final da amarração até a ponta da palheta. Por outro lado, palhetas de raspado longo, as que ocupem acima de 45% dessa superfície (DOMINGUES, 2018).

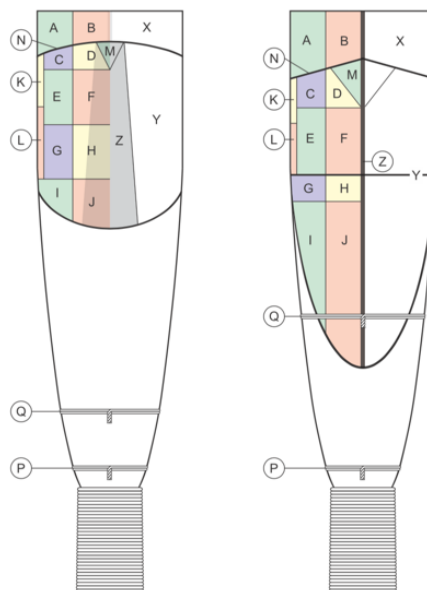


Figura 1: Diagrama da palheta de raspado curto (esquerda) e raspado longo (direita) com suas respectivas áreas de raspagem: A - lateral da ponta; B - centro da ponta; C - região lateral do coração; D - região central do coração; E - canaleta próxima à coluna lateral; F - canaleta próxima à coluna lateral; G - canaleta região traseira lateral; H - canaleta região traseira central; I - região traseira lateral; J - região traseira central; K - coluna lateral próxima ao coração; L - coluna lateral próxima às canaletas; M - ponta do coração; N - transição entre ponta e o corpo da palheta; P - arame a 1 mm do tubo; Q - arame a 3 mm ou 5 mm do tubo; X - ponta como um todo; Y - canaleta como um todo e Z - coluna central (GISIGER, 2017).

3. A Amarração e o raspado da palheta de oboé

No presente artigo, não abordaremos o processo de seleção, goivagem e moldagem da cana para oboé, tendo em vista a necessidade de delimitarmos o escopo do tema abordado. Essas particularidades de cada raspado serão tratadas em trabalhos futuros. Entretanto, é importante ressaltarmos a importância da seleção da cana quanto à espessura, dureza e escolha do molde, de acordo com a tipologia do raspado escolhido.

Geralmente para a produção de palhetas de raspado curto utiliza-se um molde mais largo e uma cana goivada com espessura mais fina, para evitar o decaimento na afinação, decorrente da área maior de raspagem da palheta de raspado longo. Já para as palhetas de raspado longo utilizam-se canas goivadas com espessura mais grossas e moldes mais estreitos.

Assim como a escolha do tubo, a escolha do molde deve passar por um criterioso processo de experimentos empíricos através dos quais o oboísta possa observar objetivamente os resultados alcançados nos parâmetros musicais, como: emissão, sonoridade, afinação e articulação com os diferentes materiais à disposição.

Com o intuito de auxiliar os oboístas na realização de tais experimentos, elaborou-se uma tabela onde o instrumentista poderá anotar a cada palheta produzida, as informações do material utilizado e os resultados obtidos. Para que ao longo de um determinado período, o oboísta possa ter um panorama objetivo das relações entre os parâmetros físicos das palhetas e os parâmetros musicais (Tab. 1).

Nome:		Período:			Instrumento (marca e modelo):			Tipologia do raspado: () curto () longo			
Palheta	Cana: marca, diâmetro, espessura, densidade	Molde: marca, modelo	Tubo: marca, modelo, material, tamanho	Tamanho total	Tamanho final	Timbre: Bom, Ruim, Outros:	Articulação: Boa, Ruim, Outros:	Afinação: Boa, Ruim, Outros:	Flexibilidade: Boa, Ruim, Outros:	Obs.	
1											
2											
3											

Tabela 1: Tabela para registro dos parâmetros físicos e musicais das palhetas de oboé.

Recomenda-se que durante os experimentos não sejam realizadas variações simultâneas dos materiais para que tenha-se sempre, somente uma variável sendo observada. Por exemplo, se pretende observar a influência de diferentes tubos, não se devem variar outros parâmetros como molde, raspado e espessura da goiva. Tal procedimento poderá contribuir para uma melhor observação dos resultados obtidos. Após a fase de experimentação é importante que o oboísta desenvolva um padrão tanto na escolha dos materiais utilizados quanto na construção e ajustes da palheta.

Esse processo de amarração e raspagem descrito no presente trabalho é uma possibilidade de produção de palheta, utilizado nos cursos regulares de oboé da Universidade da Federal da Paraíba.

3.1 A Amarração

A cana já moldada deverá ficar de molho em torno de 10 minutos antes de ser amarrada para que suas fibras possam adquirir a elasticidade necessária para esse procedimento e assim, não rachar.

As extremidades da cana devem ser desbastadas, evitando que a linha crie um degrau no final da cana, podendo contribuir para um vazamento do fluxo de ar na região da amarração.

Antes de iniciar a amarração da palheta leve em consideração todas as medidas relacionadas ao tipo de raspado que será utilizado.

Tanto para a palheta de raspado curto quanto para palheta de raspado longo a fórmula para amarração será:

$Tt = 27mm + Ttb$, onde Tt corresponde ao tamanho total da palheta amarrada e Ttb ao tamanho do tubo.

Assim, caso o oboísta utilize um tubo de 46 mm, o tamanho total da palheta amarrada será de 73mm, pois $Tt = 27mm + 46mm = 73mm$. Essas medidas poderão ser alteradas de acordo com as características do molde utilizado.

Tendo em mente as medidas, o oboísta deverá prender a linha em um lugar fixo, onde possa ter certeza que a linha não se movimentará quando fizer pressão ao puxá-la. Com a linha devidamente preparada, encaixe o tubo no mandril, a cana no tubo e meça o tamanho da palheta total, do final do tubo ao topo da cana.

Sugere-se iniciar a amarração a partir do final da cana, na área onde foi retirado o excesso de cana, com três voltas leves com a linha. Observe se as laterais estão proporcionalmente abertas, faça uma pequena pressão puxando a linha com a intenção de incorporar a cana ao tubo e veja a reação que a cana está apresentando. Essas três voltas iniciais da linha na palheta não são o suficiente para fechá-la nem muito menos chegar ao final do tubo. A partir desse momento deve-se manter a pressão da linha fixa e girar a linha em torno da cana, até um ponto pouco abaixo do tamanho final do tubo. Nesse

momento, verifique se as duas lâminas da palheta estão fechadas, ou seja, possuem contato em toda a extensão.

Importante realizarmos uma ressalva quanto à sobreposição das lâminas. Grande parte dos oboístas que utilizam palhetas de raspado curto sugere que as lâminas permaneçam sobrepostas em forma “sanduíche”, ou seja, um sobre a outra ou com uma das lâminas tendo suas laterais encaixadas dentro da outra. Para palhetas de raspado longo, utiliza-se majoritariamente o *overlap*, que consiste em deslizar uma das lâminas ligeiramente para o lado esquerdo.

A amarração deve ficar sempre 0,5mm abaixo do tamanho do tubo. Esse aspecto é de grande importância para a vibração adequada da palheta.

Após chegar ao limiar estabelecido do final do tubo, deve-se descer a linha até o ponto de partida da amarração para conclusão desta com alguns nós que fixarão a amarração antes do início da área de cortiça do tubo.

3.2 A Raspagem

Apesar de características distintas nas estruturas, ambos os raspados apresentam áreas essenciais semelhantes: a ponta (área mais fina do raspado, responsável em grande parte pela articulação), coração (área central diretamente ligada ao timbre da palheta) e a parte posterior (relacionada frequentemente com a emissão dos graves).

Assim como a palheta de raspado curto, a de raspado longo deverá ser iniciado pela ponta, e a coluna deve ser mantida da ponta à base da raspagem. Deve-se observar para que ela fique perfeitamente centralizada e reta. Nesse primeiro momento a raspagem será feita com a cana seca.

Marque o início da parte central da ponta de acordo com as medidas específicas de cada raspado, e raspe com se estivesse delimitando a ponta como se fosse uma linha reta. Nesse momento, pode-se ter a impressão de que a ponta ficará muito grande, mas deve-se lembrar que a palheta ainda não encontra-se em seu tamanho final. Antes de corta-la no tamanho final, deve-se desbastar a parte posterior da ponta para que o corte da abertura da cana seja facilitado e não corra o risco de racha-la. Como medida de segurança, pode-se cortar a palheta um pouco maior, para que se tenha uma margem

de erro na ponta. Entretanto ao final do processo, deve-se descartar esse milímetro extra para que não haja comprometimento dos resultados esperados com a palheta.

Após esse primeiro momento da marcação e raspagem da ponta, deve-se descer as laterais da ponta, até que se obtenha um desenho semelhante à ponta da figura de raspado longo (Fig. 1).

Após a raspagem da ponta, deve-se iniciar o raspado da meia lua, em palheta de raspado curto, ou das janelas, em palheta de raspado longo, conforme o formato das figuras correspondentes na figura 1. Apesar da nomenclatura distinta, essa parte corresponde ao limite do raspado.

Após concluir o desenho estrutural da palheta, deixe-a submersa na água cerca de 2 minutos, antes de cortar a ponta para que a cana não rache.

Após todas as medidas delimitadas, encaixe a lingueta na abertura da palheta e comece a retirada do excesso de cana iniciando pela ponta. Em seguida raspe o corpo da palheta procurando preservar a coluna central da palheta e as laterais, ou seja, o raspado inicial deve ser realizado nos corredores, em ambos os raspados.

Procure raspar os lados da palheta por igual. Procure manter simétrica e equilibrada a raspagem entre o lado esquerdo e direito (separados pela coluna central) bem como a simetria entre as duas lâminas. Essa simetria pode ser obtida, em parte observando-se a quantidade de vezes em que raspa cada uma das partes da palheta, para que seja possível, raspar a mesma quantidade nas regiões simétricas.

É importante possuir as ferramentas corretas para fabricação da palheta. Uma faca bem amolada é essencial para que o raspado seja mais uniforme, pois haverá mais precisão na retirada das camadas de cana até que a palheta vibre.

3.2.1 Raspado curto

As medidas para realização do raspado na palheta de raspado curto são:



$T_{fp} = 25mm + T_{tb}$, onde T_{fp} é o tamanho final da palheta e T_{tb} o tamanho do tubo.

$Tr = T_{fp} - 10,5mm$, onde Tr é o tamanho do raspado (parte central, a partir da qual delinea-se o formato do raspado no formato de meia-lua).

$T_p = T_{fp} - 1,5mm$, onde T_p é o tamanho da ponta (parte central a partir da qual delinea-se o formato final da ponta - triangular ou arredado).

Quadro 1: Quadro de medidas da palheta do raspado curto.

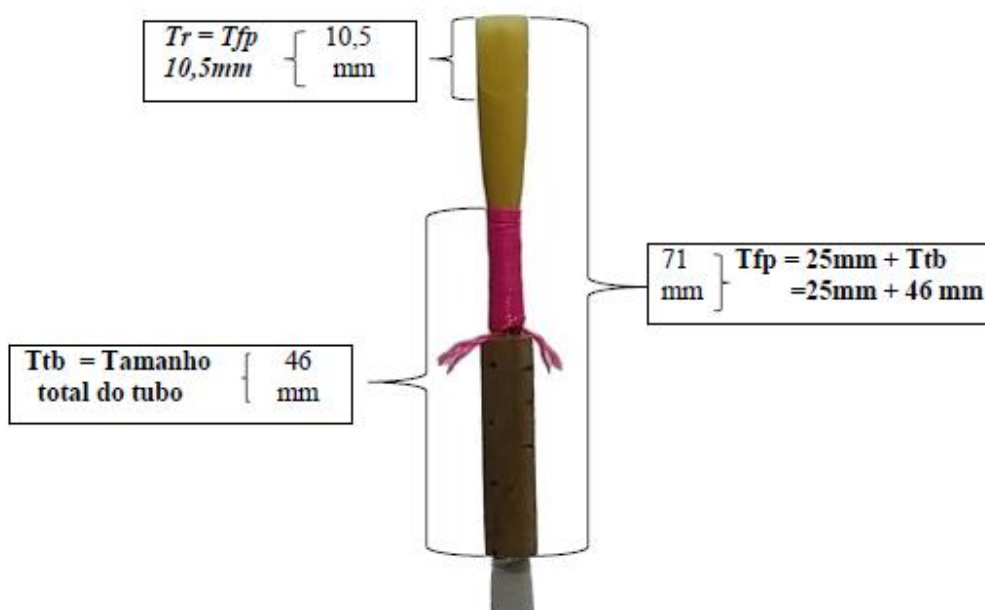


Figura 2: Medidas do raspado curto.

3.2.2 Raspado longo

Para realização do raspado na palheta de raspado longo, recomenda-se as seguintes medidas:

$T_{fp} = 24mm + T_{tb}$, onde T_{fp} é o tamanho final da palheta e T_{tb} o tamanho do tubo.

$Tr = T_{fp} - 19mm$, onde Tr é o tamanho do raspado (início das duas janelas).

$T_p = T_{fp} - 3mm$, onde T_p é o tamanho da ponta (parte central a partir da qual delinea-se o formato final da ponta triangular).

Quadro 2: Quadro de medidas da palheta do raspado longo.

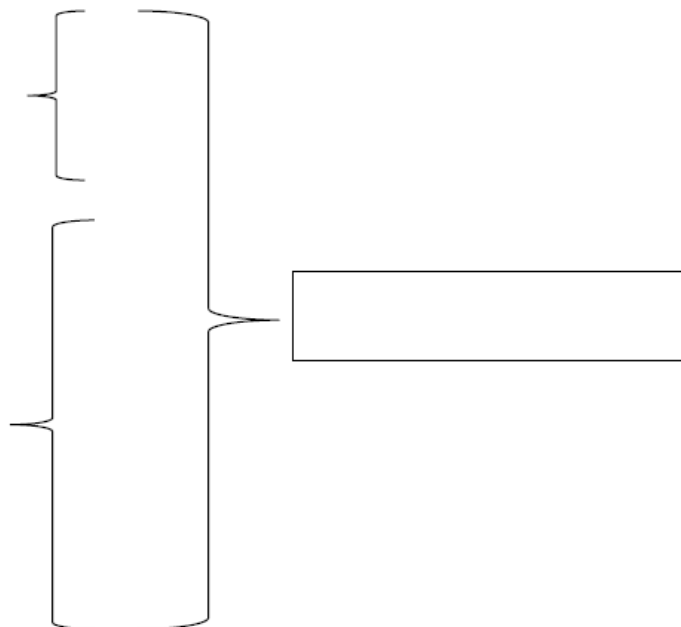


Figura 3: Medidas do raspado longo.

4. Considerações

Dentro das qualidades apontadas pelos oboístas, existe uma série de nuances que cada instrumentista prioriza na elaboração das suas palhetas, adequando muitas vezes às suas necessidades e às demandas do contexto musical em que estiver inserido, mas de modo geral, observamos no presente estudo três condições principais já observadas por SHALITA (2015) para uma boa palheta: boa emissão, afinação estável e flexibilidade (DOMINGUES, 2018).

Ferrillo (2006) ressalta a importância do oboísta conhecer as tendências do material utilizado para a produção da sua palheta e seu comportamento em diversas situações. O instrumentista deve saber, por exemplo, se elas encharcam-se rapidamente; se tendem a ser muito sensíveis a mudanças de altitude ou temperatura. O autor recomenda também, a utilização de palhetas com características específicas para trechos musicais distintos e para situações de performance diferentes como, para um concerto com orquestra, de música de câmara ou em uma audição para ingresso em orquestras ou outras instituições musicais. Para tanto, o oboísta deverá desenvolver a sensibilidade de perceber e a capacidade de reagir às adversidades e às demandas que se apresentem nos

ensaios e concertos, ajustando sua palheta às necessidades específicas de cada situação e contexto.

Independente do raspado, o oboísta deve buscar uma palheta que lhe permita manipular adequadamente parâmetros musicais como: timbre, fraseado, articulação, dinâmica, afinação e vibrato. Para que possa expressar-se da maneira mais eficiente possível nos diversos contextos musicais e adaptando-se às diferentes situações de performance musical.

Observa-se, portanto, que o trabalho desenvolvido nos cursos de oboé da UFPB, tem contribuído para uma maior sistematização e desenvolvimento da produção das palhetas dos discentes de oboé, influenciando diretamente no desenvolvimento da performance dos mesmos. O presente estudo sintetiza tais procedimentos, subsidiando a continuidade do trabalho desenvolvido. As próximas etapas do trabalho incluem a elaboração de outras partes do manual de construção de palhetas, abordando os processos de seleção, goivagem, moldagem e ajustes de palhetas para oboé, utilizados nos cursos de oboé da Universidade Federal da Paraíba.

Referências:

CAPPELLE, Mônica CA; BORGES, Ceyça LP; MIRANDA, Adílio RA. Um exemplo do uso da história oral como técnica complementar de pesquisa em administração *Anais do VI EnEO*. Florianópolis: Anpad, 2010. p. 1-13.

DOMINGUES, R. S. M. V. *Análise de parâmetros acústicos e psicoacústicos da sonoridade do oboé associados aos diferentes estilos de raspados de palheta*. Tese (Doutorado em Música), 210f. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2018.

DOMINGUES, R. S. V.; FREIRE, R. D. *Formação de oboístas profissionais no Estado de São Paulo no período de 1960 a 1990*. [S.l.]: XVI Congressos da Associação Nacional de Música de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006.

FERRILLO, J. *Orchestral excerpts for oboe: with piano accompaniment*. [S.l.]: Theodore Presser Company, 2006.

GISIGER, J. *Raspagens de palhetas por oboístas brasileiros: Um estudo dos ajustes nas palhetas de oboé sob a ação de agentes climáticos externos*. Salvador, 2017, 131f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

GOOSSENS, L.; ROXBURGH, E. *Oboe*. [S.l.]: Schirmer Books, 1977.

LEDET, David A. *Oboe reed styles: theory and practice*. [S.l.]: Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1981.

SHALITA, J. *Making oboe reeds - "A guide to reed making"*, 2003. Disponível em: <<http://www.makingoboereeds.com>>. Acesso em: Março de 2018.

From nationalism to music for its own sake: Francisco Mignone's bassoon music in the 1960s and 1970s

MODALITY: COMMUNICATION

Aloysio Fagerlande

Escola de Música da UFRJ - aloysiofagerlande@gmail.com

Carlos Bertão

Haute École de Musique de Genève - ch.bertao@gmail.com

Abstract: This article focuses on four bassoon works composed in contrasting styles by Francisco Mignone (1897-1986). The particularity of each work points to different tools to be applied in the performance, including the critical edition from the notes of Noël Devos (1929-2018), based on concepts of Figueiredo (2014), from a perspective of research to the arts developed by Borgdorff (2012).

Keywords: Bassoon, chamber music, Francisco Mignone (1897-1986), Noël Devos (1929-2018).

Do Nacionalismo à música pela música: música para fagote de Francisco Mignone nos anos 1960 e 1970.

Resumo: O presente artigo focaliza quatro obras para fagote compostas em estilos contrastantes por Francisco Mignone (1897-1986). A particularidade de cada obra aponta para diferentes ferramentas a serem aplicadas na performance, incluindo a edição crítica a partir dos apontamentos de Noël Devos (1929-2018), fundamentados em conceitos de Figueiredo (2014), a partir de uma perspectiva de pesquisa em artes desenvolvida por Borgdorff (2012).

Palavras-chave: Fagote, música de câmara, Francisco Mignone, Noël Devos.

1. Introduction

In the second half of the 20th century, the greatest name in Brazilian classical music for bassoon was Francisco Mignone, who composed an extensive body of work, starting with the *Concertino para fagote e pequena orquestra* (1957) and including, apart from traditional chamber music (e.g. wind quintet or reed trio), works with very unusual instrumentations, such as the double concerto for clarinet, bassoon and orchestra, songs for soprano voice and bassoon, and bassoon ensembles (from duos to bassoon quartets). These works form an important original repertoire not only in Brazil but worldwide, and offer a view of a mature composer in the last phases of his long career, as Mignone was

already sixty years old and fully recognized as one of the finest classical composers in Brazil when he composed the *Concertino* (1957) and he wrote his last six bassoon quartets in 1983, at eighty-six years of age. According to Eurico Nogueira França, “when one thinks about Mignone's musical testament, one remembers the bassoon or his piano” (FRANÇA *apud* MARIZ, 1997).

This whole group of compositions was dedicated to Noël Devos, a French bassoonist who had lived in Brazil since 1952, and who Mignone greatly admired (PETRI, 1999). Focusing on the works for bassoon solo and bassoon ensemble (duos, trio and quartets), we get a glimpse of this 26-year collaboration between bassoonist and composer. Half of these works were recorded on a CD, *Francisco Mignone – music for bassoon*, with the support of FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no Rio de Janeiro, through the Edital de Apoio às Artes, released in 2015 (FRANCISCO MIGNONE, 2015). This CD provides the first world recordings of *Sonatina para fagote solo* and the *Tetrafonía e Variações em busca de um tema*.

This CD is part of a bigger project, dedicated to the preservation of an important musical collection. The original manuscripts belonged to Professor Devos’ personal archives, were digitized so that they could be edited in music programs, and after his death in 2018 were donated by his family to the Escola de Música of UFRJ/Academia Brasileira de Música. All these works have been undergoing editing since 2014, as academic works. According to the procedures established by Carlos Alberto Figueiredo (2014), these editions also contain Devos’ original notes, most of which were supervised by Mignone himself, at the time of the first performances of these pieces.

In this article, we present our observations on four works for bassoon spanning 17 years:

- *Sonata n. 1* for two bassoons (1961)
- *Sonata for two bassoons Ubayêra e Ubayara* (1966-1967)
- *Sonatina* for solo bassoon (196?)
- *Sonata a 3 for bassoons* (1978)

Ranging from the dialectic nature of the duo between two equal instruments to the contrapuntal and harmonic possibilities of the three bassoons, the composer also took advantage of the freedom of the unaccompanied bassoon. This journey begins in nationalistic style and reaches an important experimentalist phase in the penultimate decade of the composer's career. As Mignone himself would put into words, he went “from Nationalism to Music for its own sake” (MIGNONE, 1968).

We adopted as a theoretical model Borgdorff's considerations about artistic performance (2012). He classifies it in three groups, *Performance about the Arts*, *Performance for the Arts* and *Performance in the Arts*. The first has a natural distance between the subject, who only observes, and the object of research; the second develops a product to be applied directly in a research project; in the last, there is no separation between the subject (the performers) and the object of study (the music). In the light of the definitions quoted above, in this work we have clearly adopted the latter two, *Performance for* and *in the Arts*.

2. Sonata n. 1 for two bassoons (1961)

Sonata n. 1 was composed in 1961 and dedicated to Noël Devos and Angelo Pestana, bassoonists of the *Orquestra Sinfônica Nacional*, of which Mignone was the first conductor, the orchestra's creation in that same year. Oddly enough, he didn't write the separate parts as for first and second bassoons, as a composer usually would, but instead indicated *bassoon A* and *bassoon B*, so as to not to embarrass the two soloists in his orchestra... (DEVOS, 2012).

This piece, of a nationalistic character, comprises three movements. Besides the *16 Valsas para fagote*, this Sonata is one of Mignone's internationally best known pieces for bassoon. The initial *Allegro*, in the brilliant key of E major, presents syncopated figures and light articulation in both voices. In the *Modinha* in ABA form, we see a long melody based on the insistent in the E minor tonic, which rises to the peak of the phrase before gradually returning to the tonic. At the end of the movement, a figure of descending ornamented sevenths is reminiscent of a lament characteristic of the *seresta* and Italian opera.

The *Rondó-Chorinho* indicates the same trend we find in many of Villa-Lobos' pieces, with double title, European forms and thematic Brazilian material (FAGERLANDE, 2011). Mignone's main theme resembles that of the fast movement of the *Concertino para fagote e pequena orquestra*. The displaced accents in both voices bring a swing characteristic of instrumental urban popular music. At the end, both bassoons present the main theme, in octaves, brilliantly concluding this movement.



Figure 1: Francisco Mignone, 1961.
Sonata n. 1 para dois fagotes, last page of the bassoon.

3. *Sonata n. 2 for two bassoons Ubayêra e Ubayara (1966-1967)*

Mignone composed his second *Sonata for two bassoons*, between 1966 and 1967, at 70 years of age, showing complete musical maturity and remarkable knowledge of the instrument. According to Noël Devos (2014), the piece's subtitle, *Ubayêra e Ubayara*, refers to a conversation between two Indians, and the players should bear this in mind in their interpretation. It was recorded on a Long Play disc by Noël Devos and Airton Barbosa, at the end of the 1970s (DEVOS, 2012).

2ª Sonata para dois fagotes

Allegro moderato Francisco Mignone (1966-67)
 ♩ = 116



Carlos Borrillo & Pedro Paulo Parrizina © 2013-15

Figure 2: Francisco Mignone, 1966-67.
Sonata n.2 para dois fagotes - Ubayera e Ubayara, 1st page.

This piece contrasts with *Sonata n.1* in its construction based on series of twelve sounds, in a technique Mignone called “dodecaphonic” (MIGNONE, 1981). Its texture makes more use of counterpoint and dialectic, with greater independence of voice. According to Emílio (2015), the first movement, *Allegro moderato*, is constructed as a dialogue between the bassoons. The texture changes in the central part of the movement: they start playing simultaneously, with each taking the lead in turn, accompanied by the other. The composer uses a wide range of composition skills, such as retrogradation, inversion and omission of elements in the series, in perfect consonance with the bassoon technique, and so extracts a wide range of moods from both instruments. At many times, one bassoon answers the other in a contrasting dynamic or in a sudden difference of *tempo*, causing an effect of surprise.

The second movement - *Andante plácido e contemplativo* – begins as a canon, after which the composer starts to work with small phrases, intertwining the two bassoons. A figure in octaves *ppp* provides an exquisite mysterious sound of the middle range of the bassoons.

Figure 3: Francisco Mignone, *Sonata n.2 para dois fagotes*
Ubayera e Ubayara, beginning of 2nd movement.

From the *Calmo*, the ambiance is taken over by the E flat *ostinato*; the second bassoon establishes an accompaniment formula so that the first bassoon can perform a long and intimate phrase, which will develop towards a very passionate intention. This movement finishes with three *staccato* two-note chords, suggesting C major-C minor-C major.

The final movement - *Assai vivo* – presents brilliant and syncopated rhythms, being the most contrapuntal of the three, with very quick answers from the bassoons and cadenzas from both voices, with *ostinatos* and motive developments of rhythmic cells.

One remarkable passage comes with the ostinato in the seventh E-D sharp, which leads to an *acelerando* that continues to the very end, interpolating with a short cadenza for the first bassoon.

4. *Sonatina for solo bassoon (196?)*

The composer himself having provided conflicting information about the year of composition, the *Sonatina* may have been written in 1961 or in 1966-67. It's hard to be sure of the correct dating based on performance data, since it was first performed by Devos in the 1990s (BERTÃO, 2016). It also follows the experimental inclination of Francisco Mignone. It contrasts with the popular *Valsas* for solo bassoon, composed between 1979 and 1981, in which the composer demonstrates the bassoon's expressive capabilities within the context of the old Brazilian waltzes, impregnated with *seresta* and *modinha* influences. Here, the bassoon functions in broad lines and baroque configurations, presenting dodecaphonic thematic material (BERTÃO, 2016).

According to BERTÃO (2016), the first tempo - *Moderato* – presents a dialectic game in which *legato* and *staccato*, *forte* and *piano*, fast and slow oppose themselves, functioning as multiple characters: outgoing or intimate, masculine or feminine, mandatory or beseeching. The more reflective moments lead to a march movement, which begins with anacrusis ornamented in quintuplets, or fast passages in *staccato* leaps.

The slow movement - *Andante meditativo* – is constructed in three sections. The outer ones bring long phrases in which tranquility prevails, beginning with calm phrases ornamented by grace notes. This serenity is only disturbed in the central part when one *legato* phrase goes through the 3 registers of the bassoon, and the movement finishes with figures of connected sevenths, concluding with a long, low C.

As in a baroque suite, the *Giga* finishes the piece with broad interval leaps, and a binary compound meter. Mignone asks for changes in the articulation each time the first dodecaphonic series appears. The *Giga* ends with a Coda figuring the low range of

the bassoon, then reaching a high D-flat. The last figure is interrupted by an abrupt pause, then ends with the anticipated B flat.

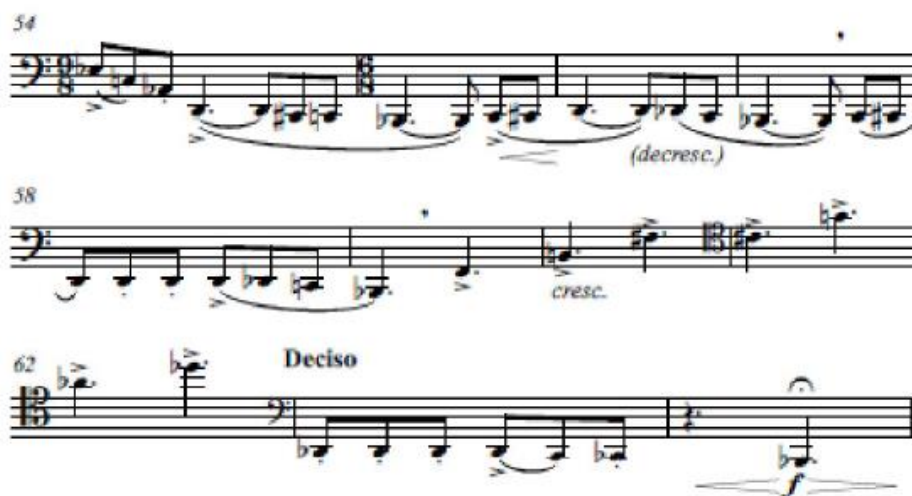


Figure 4: Francisco Mignone, *Sonatina para fagote solo, Giga*, bars 54-64.

5. Sonata a 3 (1978)

Sonata a 3, dating from 1978, was first performed by Devos, Airton Barbosa and Luiz Carlos [?] (DEVOS, 2012). It comprises three movements. The first - *Allegro expressive* - is created from an anacrusic figure in ostinato presented by the third bassoon; over this recurring fragment, the first and second bassoons propose embellishment figures.

The second movement - *Andante religioso* - begins with mysterious chord pyramids, abruptly interrupted by *sforzati*, then moves to a section recited by the first bassoon, accompanied by the other two. The style is still experimental, with melodic, rhythmic, insistent or serene fragments, exploring the bassoon's wide range of registers and articulations. The accompanying bassoons comment on the initiative of the first bassoon, which will rise to an insistent D flat against the syncopation of its peers near the end of the section. After this, another section is initiated by chords in *flatterzunge* for the three bassoons-the only usage of expanded technique in the entirety of Mignone's bassoon works.



Figure 5: Francisco Mignone, *Sonata a 3*. Second movement, example of flatterzunge.

This leads to a mellow dance in 4/4 meter, in which a short-articulated ostinato is the base for a graceful ballet-like solo for the first bassoon. In this short movement, Mignone expressed very diverse ideas, dark harmonies, free *cantabile* passages and the sharpness of his *black phase*¹³. Is this perhaps a manifestation of his views on religion, permeated by the syncretism between his ideas of Christian tradition and Afro-Brazilian ritual?

In the third movement - *Allegro* - Mignone writes a waltz in compound meter (9/8), which is quite different from the aesthetics of *Dezesseis Valsas*, which he would start to write the following year (1979). The intricate figures in counterpoint keep the musical flow in suspense until the end.

Conclusion

This research involved different approaches to our subject, as we had to deal with manuscripts, some of which were not in very good condition. The next step was to start digitizing them, in order to preserve the original manuscripts. Then we started to edit them, adopting concepts developed by Figueiredo (2014), using Noël Devos'

¹³ In the 1940s, Mignone was nicknamed *the Black* among Brazilian classical composers, specially for his ballets *Maracatu de Chico Rei* and *Babaloxá*, notable for afro-Brazilian arguments and exotic exuberance (KIEFER, 1983).

annotations in the scores and parts, and our expertise as bassoon players, to observe and suggest some new possibilities for interpretation of this important repertoire for the instrument, according to Borgdorff's (2012) definitions for the relation between performers and the music they play.

The recordings that resulted from the editions of *Sonata n. 2* for two bassoons and *Sonatina* (first world recording) can be heard, together with a recording of *Sonata a 3* and a live recording of *Sonata n.1* for two bassoons with Devos, by clicking on the following links: <https://soundcloud.com/user-554231406/sets/musica-para-fagote-francisco-mignone/s-NoytA>.

References

BERTÃO, Carlos. *Sonatina para fagote solo, de Francisco Mignone: abordagens sociais, históricas e interpretativas para uma performance*. Rio de Janeiro, 2016. 202 f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BORGdorFF, H. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Repository. 2012. Disponível em <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/18704>>. Acesso em: 02/04/2018.

DEVOS, Noël. Entrevista de Aloysio Fagerlande em 18/12/2012. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Gravação para o CEISopro. Residência do entrevistado.

_____. Entrevista de Carlos Bertão e Pedro Paulo Parreiras Emílio em 14/10/2014. Rio de Janeiro. Gravação para o CEISopro. Residência do entrevistado.

EMÍLIO, Pedro Paulo Parreiras. *2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone: resgate de uma proposta interpretativa de Noël Devos e Edição Prática*. Rio de Janeiro, 2015. 192f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. As Bachianas Brasileiras n.6 – alguns aspectos interpretativos para o fagotista. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ- TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE, III, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ- Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. 239-252

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto: Rio de Janeiro, 2014.

FRANCISCO MIGNONE: música para fagote. Francisco Mignone (Compositor). Aloysio Fagerlande (Intérprete, fagote), Carlos Bertão (Intérprete, fagote), Jeferson de Souza (Intérprete, fagote), Pedro Paulo Parreiras (Intérprete, fagote), Raquel Carneiro (Intérprete, fagote). Rio de Janeiro: Selo EM-UFRJ, 2015. Suporte [Compact Disc]. Gravado através de Edital de Apoio às Artes- FAPERJ. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-554231406>.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Peças para música de câmara. In: MARIZ, Vasco (Org) *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte/UERJ, 1997. 93-99.

KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e obra*. Editora Movimento: Porto Alegre, 1983.

KOENIGSBECK, Bodo. *Bassoon Bibliography - Bibliographie du Basson – Fagott Bibliographie*. Monteux: Musica Rara, 1994.

MIGNONE, Francisco. *Sonata n. 1 para 2 fagotes*, 1961. Partitura manuscrita

_____. *Sonata n. 2 para 2 fagotes - Ubayêra e Ubayara*, 1966-67. Partitura manuscrita.

_____. *Sonatina para fagote solo*, 1961/67?. Partitura manuscrita

_____. Do Nacionalismo à música pela música. *Jornal do Brasil*, 1968.

_____. Dodecafonía. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 22-23, 1981.

SILVA, Flavio. *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

PETRI, Ariane Isabel. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. Rio de Janeiro, 1999. 2 v. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

How to play modern bassoon in a continuo section without losing the respect of your colleagues by Mathieu Lussier

MODALITY: COMMUNICATION

Mathieu Lussier

Université de Montréal - mathieu.lussier.1@umontreal.ca

Abstract: In this article, the author wishes to demonstrate how a bassoonist can use its modern bassoon in a continuo section, without being systematically too loud and/or too sharp in the low register. By referring to aspects depicted in instrumental methods of the 18^e century (Leopold Mozart, François Devienne, Étienne Ozi) and by suggesting a personal approach based on his professional experience, the author addresses several aspects of the bassoon technique (vibrato, sound production, fingerings, attacks) in comparison with strings instrumental technique. The aim of the article is to empower any bassoonist with enough historically informed elements to allow a critical and proactive approach, in order to come up with bassoon friendly solutions that will overcome the challenges created by the volume and the characteristics of the modern bassoon.

Keywords: Bassoon, baroque, continuo, Devienne, Ozi, Mozart, cello, reed, articulation, intonation, volumes

Since the invention of the orchestra, the bassoon has quickly created its niche among the low frequencies of an ever-changing ensemble. Nevertheless, it can be quite tricky nowadays to play baroque repertoire on modern bassoon. Although it was almost common in those days to find an orchestra with an equal amount of bassoons, cellos, gambas and/or basses de violon (Handel's orchestra in London had up to 4 bassoons in its best days), today's situation leads us to believe that our wonderful modern instrument is too often almost perceived as an intruder in the bass section: too loud, too heavy, too sharp!

Table 16.1 Handel's orchestras

	1707a	1707b	1708	1710	1718	1720	1728	1733	1737	1754/58
Violins ^a	14 (8:6)	2–10	22	12 ^b (6:4:2)	4/6	17 (8:5:4)	} 24	} 24+	? 14 (8:6)	14:12
Violas	4	0–4	4	2	0/1	2			2	2
Cellos	} 8 ^c	?	6	} 4–7 ^c	2/1	4	3	4	?	3/3
Double basses		?	5		1/1	2	2	2	?	1/3
Oboes	4	0–4	4	2	2/2 ^d	4	?	2	3–4	4/4
Bassoons	0	0	0	3	?1/2	3	3	4	3–4	4/4
Trumpets	0	0	2	1	0/1	1	?	0	0	2/2
Timpani	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1/1
Misc.	0	0	1tbn	0	0/2hn, hp	0	0	0	2hn	2hn/2hn
Continuo:										
harps	1	0	1	1	1/1+	1	2	2	?2	?0/0
theorbo						1	1	1		
organ		1–2								1/1

Tabela 1: Burrows, Donald: *The Cambridge Companion to Handel* (1997), p. 243.

What happened? How come the wonderful colors of Handel's Saül accompagnato «*Why Hast Thou Forc'd me from the Realms*» with its many distinctive bassoon lines or «*Geloso sospetto*» from Reinhard Keiser's *Octavia*, with its low and condensed harmonies have become curious pages from the past? What made today's conductors dare use a single bassoon in Handel's *Messiah* at the sole condition of a large enough bass group featuring 4 or 5 cellos and 2-3 contrabasses? Is the modern bassoon as we know it fit enough to belong in an ensemble such as the ones Europe had in the 18th century? Despite its power, focused sound and reed size, is it possible to adapt our way of playing the bassoon in order to get around the "problems" caused by the developments of our instrument? In this paper, we will try to understand the challenges today's bassoonists are facing when it comes to playing baroque music with a modern bassoon in a continuo section. Identifying the few problematic aspects of our instrument when featured in that role, we will try to provide solutions allowing a performer to get around some of these "problems".

In addressing the specific challenges of the bassoonist joining a string group, we will largely focus on the attack of the sound. The bow being up or down and the reed

being only “blown”, how should we achieve a difference in sound according to the bowing? How should we address the concept of articulation general in order to blend with the basses of the orchestra, reproducing with our air the movements of the bow? Similar questions will also arise regarding dynamics and will lead us to question the role of the bassoon in a baroque-sized orchestra.

The first aspect to address is the sound volume of the modern bassoon, much more powerful than its predecessors. One could qualify the timbre of the baroque bassoon as dark, muffled and a bit grainy, in total opposition with the sound of the modern one, which tends to be present, focused and a bit clearer. Instead of trying in vain to fight the characteristics of the modern bassoon when playing in a bass section, we should in fact try to use its potential, focusing on the accuracy of the attacks (staccato), without trying to imitate the sound of a baroque bassoon. In other words, instead of working on the nature of the sound, we should use the assets provided by the modern instrument and work instead on our articulation to achieve our goal. The sparse indications that we have in some scores about the use of the bassoon show that a composer like Handel would use the bassoon “by default” in all the ritornellos of his operatic or sacred works, indicating nevertheless very precisely an indication « *senza fag.* » when the singer would come in. Similarly, in Johann Sebastian Bach choral masterworks, as well as in Handel works, bassoon was playing practically everywhere in the instrumental sections, unless the music called for something very delicate, without flutes or oboes and would then specifically indicate the use of the strings only. Is this to say that the role of the bassoon was only to boost the volume of the bass section? That would be a great mistake. Indeed, on top of a real addition to the volume of the basses, the bassoon could and still can, by its sharp attacks, greatly help shaping bass lines. In order to do so efficiently, one should focus on the kind of staccato used, working much more on the speed of the air blown instead than the volume of air blown into the instrument. We will come back to this later.

Let’s now spend some time on the concept of sound production, focusing mainly on the attack of the sound. In order to achieve an ideal blend with the string instruments, we must think about a crucial aspect of sound production for string

instruments, the bow. Sadly, we can all recall the painful attempt of a beginning violinist scrubbing his bow on the string. The not-so-successful results lie on 3 factors:

- 1- The hesitant and unregular movement of the bow on the string.
- 2- The brutal initial contact of the bow on the string before it starts to move.
- 3- The lack of control of the bow, jeopardizing the sustain of the sound.

If we were to do the same exercise with a beginning bassoon player, we would also be able to identify the following 3 factors:

- 1- Starting the air production without the proper amount of energy
- 2- Rough and often brutal initial contact between the tongue and the reed
- 3- Insufficient air production past the attack phase.

Comparing these factors shows clearly that despite drastic differences in their structure, the same parameters (initial gesture, sound control, sound attack) apply to strings and winds as well. This tells us that we should, as much as possible, use our instrument in a “string minded” approach, especially if we are the only wind playing among a string ensemble.

In order to do so, we should focus primarily on developing a variety of ways to attack the sound. For competent strings or wind players, colors, dynamics, shapes are part of our standard music making tool kit. Just to be clear, let’s simplify things: A cello (or any other string instrument) can only start its notes two different ways (let’s leave pizzicato aside for now), down bow or up bow. For a wind instrument such as the bassoon, we could similarly say that there is only one way to start the sound, blowing! This being said, a cello down bow will sound quite differently from an up bow. A down bow note will sound clearer, defined at the top of the note, much clearer than the up bow note, which will sound a little more fragile and less defined at the top. The simplest way to compare this with the bassoon would be to match the down bow effect with a note attacked with the tongue, and an up bow note with a note blown only with air support, without any help from the tongue. Although quite simple, this basic principle is unavoidable if we want to blend in a section of cellos and basses. As much as one can do, it is suggested to use as little tongue, if none, when the register allows it, in order to

imitate an up bow feeling. Therefore, when we do use the tongue, it will strengthen the sound, add a lot of definition as the bow does when attacking a string down bow.

This being said, as the first two octaves of the bassoon do really need the use of the tongue to start the sound in a nice way, it would then be preferable to focus on finding what is the minimal amount of contact requested between the tongue and the reed, according to the registers, to start vibrating properly. The bassoon not being the wind instrument with the greatest dynamic range, one can greatly enhance its musicality by creating a whole variety of attacks, based on the principle that the “by default” attack should be as less perceptible and only marked or shaped on purpose, according to what the music calls for. To do so, it is fascinating to realize which movements involve the tongue when playing the bassoon, but more importantly, where the tongue hits the reed. Generally, for simple physical reasons, we can agree on the middle of the tip of the reed. But, instead of this standard “on-off” approach, a more fluid, circular like series of movements, covering different areas of the reed offers much more variety. We just have to think about the techniques used for double-tonguing to realize that the “KA”, in a “TA-KA-TA-KA” sequence is produced by the action of the throat and therefore, that a detached sound is produced by the player without any contact between the tongue and the reed. It means that it is mainly an alteration in air speed in the mouth, rather than a real contact with the reed that can produce a detached sound.

This specific idea brings us to talk about the speed of the air blown in the bassoon, essential aspect of a successful blend between the bassoon and the cello.

In order to fully understand the objectives we are trying to reach, we have to picture in our mind a baroque cello bow. The bottom part of the bow, the frog, is heavier and allows the player to “bite” in the string. Then, the tip of the bow grows thinner toward the end of it. That means that the tip of the bow is much lighter than its frog, leading to the fact that a strongly attacked sound at the frog will lighten up as the bow moves to the tip. This “inequality”, core aspect of the baroque style, will evolve over the years, and weight will be added at the tip of the bow in order to achieve an almost equal amount of sound throughout the bow length. If we come back to our comparison between the cello and the bassoon, a cello sound produced with a baroque bow will lighten up like the sound of a bassoon when the instrumentalist reaches its breath capacity. The modern

bow would allow the sound of the cello to maintain a straighter tone regardless of the bow movements, like an organ would do. This inequality in the sound is not something that we can simply put aside, as it is at the core of the baroque esthetic for which a musical phrase is not a succession of long and short notes but a really refined language in which strong and weak beats, hemiolas and cadenzas shape a theatrical and contrasting narration.

How should we proceed, on the bassoon, to achieve a perfect blend with the smooth rendering of the bow sliding on a string? One concept has to be kept in mind in order to achieve such a thing:

1- In a French baroque phrase, for example, a string player will aim to leave constantly the bow on the string, almost without interruption, with all sorts of articulations, unless the music calls for the opposite.

On the bassoon, in order to imitate the way a cello plays with its bow never really leaving the string, we have to be blowing air constantly, making sure the action of blowing air never completely stops. It also means that once in a while, we blow air at a low speed, but not quickly enough to produce sound. We are back to this crucial aspect of air speed. It is indeed the speed of the air blown in the reed that will determine the strength and the quality of the sound that will be created, as well as the whole sustain process that will take place afterward. To use another image, the tongue touching or not the reed will only determine if each word of the phrase starts with a consonant or a vowel.

The bassoon is the bass section of the orchestra wishes to contribute to the initial impact of a musical phrase with all the precision that provide a modern reed. Once this is done, the bassoon has to blend back in the sound of the section, not that much by reducing the volume of sound (a certain level is require to maintain quality) but mostly in the way to sound is sustained. Let's take as an example a pedal note, sustained by the basses for 8 measures. It would be a shame if the bassoon was to stay equally present throughout the passage, especially when the texture of the bows lightens up. The bassoon should contribute to the initial dramatic impact of the note, then taper down the sound until even a complete stop for a few measures, sneaking back in , without (or almost without) attack, on a bow change, in order to contribute to the crescendo leading to the

chord change. In a similar case, in a long sequence of repeated eight notes per bar, the bassoon can be active for 6 of the 8 notes of the measure, increasing the intensity on the last 3 notes of the bar (toward the harmony change), then tapering down the sound to almost nothing but attack around the middle of the bar, then taking back the momentum in repeating this process. The same concept can apply for a pizzicato passage in which the bassoon can, with a note attacked with great air speed but no sustain, blend in very convincingly with a string section, adding a nice bassoon color to a passage where the bassoon would seem normally excluded.

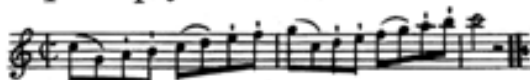
On top of being really efficient, this way of playing is much less tiring and allows the bassoonist to survive through long bass lines which seem to have been conceived for players who could play for many minutes without breathing or resting. Another interesting fact is that psycho-acoustical researches show that if you cut the attack of a sound, it is very difficult to perceive the nature of it. It is therefore the initial impact, the quality and the variety of attacks used in playing that give the bassoon its importance in a bass section. If we just let our beautiful but powerful modern instrument unleashed, if we consider our playing more like an organ which would be on or off and if we are not keeping in mind the physical component of the bows which with we play, we will undoubtedly be too loud, too heavy and too sustained.

The concept of the attack is inseparable from the whole articulation parameter. This aspect is crucial as it is at the very core of the musical narrative process. To pretend that playing “in the baroque style” means to play every note short is as wrong as pretending that romantic music needs to be played loud and sustained all the time. This misunderstanding of the baroque concepts can perhaps be explain by the almost total absence of articulation markings in original prints. When some slurs are added, it is most of the time in order to show a specific bowing or phrasing wished by the composer, most of the time only when the idiomatic patterns could be played in different ways. What should we do then when a long slur indicates a long bowing over several notes? What should we do when, at the contrary, all the notes are the same, without any indications like in the fast part of the first movement of Bach’s orchestral suite in C major? First, in the case of a printed bowing, it is important to start by understanding what that indication implies for a string instrument. Then, to keep in mind that it is by far

preferable to come up with a self-made solution, making sense on the bassoon, instead of reproducing with exactitude the effect of the bowing in order to be more « authentic ». For instance, all the ascending scales in sixteen or thirty-second notes what we commonly find in a French overture are generally articulated by the strings. If bassoons and oboes would try to match that, regardless of a stellar technique, that would be totally counter-productive, these scales being theatrical and noble musical gestures and not machine-gun effects! We should therefore not hesitate to add slurs here and there in order to match our gesture to the strings one, but also in other cases to cut some slurs with a subtle attack from the tongue to avoid note slides or other acoustical problems proper to the bassoon.

Similarly, several methods from the 18th century, among which François Devienne's flute method, mention something called the « brilliant tonguing » or « coup de langue brilliant » in French, which would be the equivalent, on a 4 sixteen notes pattern, to 2 slurred, 2 detached. Virtually all methods of the time insist on the fact that music should be articulated according to the performer wish, but considering the character of the music performed.

Articulation qui s'emploie dans certains traits en double – Croches .



C'est un des Coups de Langue le plus brillant quand on le possède avec perfection lorsqu'un trait n'est articulé d'aucune manière par l'Auteur, l'exécutant peut employer l'articulation qui lui est la plus familière surtout quand le trait est ce qu'on appelle ordinairement Roulade il y a cependant des exceptions, elles seront démontrées dans les Exemples suivants,

En général l'Articulation de deux coulés et deux détachés est la plus brillante: il en est de même pour les Croches et les Triples Croches suivant le mouvement du morceau, excepté l'Adagio, le Largo et le Cantabile ou la Langue doit être très peu employée, ces Articulations peuvent être mises en usage.

Figura 1: Devienne, François: *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*, Paris, Naderman, 1794.

Étienne Ozi, another famous bassoonist of the end of the 18th century mention about this in his new bassoon method or « *Nouvelle méthode de basson* » (1802), that “one has to first impregnate himself with the character of the piece played in

order to use the proper articulation” (“*il faut surtout se pénétrer du caractère du morceau qu’on exécute, afin d’y employer l’articulation qui lui convient*”).

Exemples.

Contés de deux en deux.

The image shows three systems of musical notation for bassoon, each consisting of three staves. The first system is labeled 'Mouvement Lent', the second 'le même mouvement Mouvement Andante', and the third 'le même mouvement Mouvement Allegro'. Each system shows a sequence of notes with slurs and accents, demonstrating articulation techniques. The notes are grouped in pairs, and the tempo markings indicate the speed of the exercises.

Figura 2: Ozi, Étienne, *Nouvelle Méthode de basson*.
Paris 1802 Imprimerie du conservatoire de musique p.7.

In a long allegro passage, with constant sixteenth notes, played solo or tutti, it is then not wrong at all to add slurs here and there. It is preferable to do so on the first and/or third beat of a 4/4 bar, not on every beat, and generally only on the first two sixteenth notes of those beats. This being said, it is one’s challenge, and privilege, to lengthen some notes, shorten some others in order to give the impression that some melodic elements are longer than other, without necessarily using slurs to do so. The slur is only one possible solution in the tool box we have to create variety in our playing and should not become a “by default” solution.

the question is: should we slur the first two, or the last two? And another question: should we phrase them long or detached them? On these two subjects, it depends on the character of the piece, cantabile or not, on the good taste and on the capacity of the performer to judge this matter if the composer as forgot to show it, or might not even understood it. But the following rule can be useful: one should play long joint notes and detached with the bow disjoint notes; keep in mind that one’s playing should be nicely varied.”

Mozart, Léopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1769), freely adapted from the French translation, Roussel 2014, p. 80.

One important fact is to be underlined about this. Nowadays, without even thinking about it, when we do a slur, we almost inevitably do a crescendo on it. But Leopold Mozart, mentioned above in a quote from his “Violin school” explains clearly that a slur should almost always be, instead, a sign of diminuendo, the second (or last) note of the slur being always a weak part of a beat (strong of weak).

the first note of a group of two, three, for or more notes slurred together should always be attacked a little stronger and held a little longer; the following notes to be phrased a little later, and played softer. But one should make sure to do so with rigor, in order to make sure that the pulse is not at all altered. The small lengthening for the first note, obtained by the well-balanced shortening of the others slurred notes, played a little faster, should not only be acceptable to the ear, but also produce a nice effect.

Mozart, Léopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1769), freely adapted from the French translation, Roussel 2014, p. 131-132.

It is then crucial to make sure that if the music shows a written slur indicated by the composer, therefore a clear sign of a musical gesture, it is preferable to perform these slurs subtly, diminishing the second (or last) notes of the slurs. To be clear, articulations added to enhance the musical narration, to make it lively and clear are most welcomed. They should nevertheless sound as natural as possible to the listener, they should never catch its attention and just be on the list of all the small things a musician should do in order to breath live into music, like bowings, breathings, attacks or the use of pedals on the piano...

We also have to add to our « typical bassoon problem list » intonation issues. How often are we accused of being too sharp, when we play unison with cellos and basses? This can be explained in many ways and can, most of the time, be avoided. The first question to address is the way instruments are tuned. Although our instrument is already tuned in part at the fabric, there is a general consensus among bassoonists that the tuning of one note does not guaranty the tuning of another one. This also means that each modern bassoon has generally a couple “bad notes”. Many notes are quite bad on almost every bassoon. The first two F# are generally a little sharp and a little loud, as the low C, very resonant and often quite sharp. Alas, the low C is the lowest string on the

cello and on some contrabasses. And regardless of the way they will tune their strings (pure fifths, short fifths), this note will always be lower compare to where our low C normally lies. It would be easy if this was our only problem. But we could also think about the low E, also a little loud and sharp, which will rarely blend with the basses' low string tuned on E. Not to forget the low G, second string of the cello and the A, potential second string on the contrabass. So in our first octave only, we have at least 5 problematic notes, and that is if we leave aside the low C#, almost impossible to tune with any low strings...

Here are some recommendations to help solve these issues.

1- Make longer or wider reeds in order to tune a bit lower than your ensemble. If your orchestra tunes at A-442, aim for 440 or 441 at the very most. You might have to work a bit more in the tenor register to start the rehearsal or the concert but when you will get warmed-up, therefore a little sharper (inevitable physical phenomenon), and that the strings will start to get lower (another inevitable physical phenomenon), you will be much closer to a common ground with your colleagues. The harpsichord also goes down as the concert goes, you will be able to follow the tendency. But Chamber organs sometimes go sharp...never a dull moment!

2- For low C, you can have a short extension screwed under the low Bb key allowing you to add the Bb to the low C fingering. You might need the alternative C square key in order to so. But this will make your low C much softer and lower. On certain bassoons, that also helps the low D.



Figura 3: Basson Benson Bell # 163 (2017).

3- For low E, add the low C# key. It might seem to give more body to the E, but this improves and precise the intonation and blends better with the strings.

4- For Low C#, you can finger a low B, but adding the C# key. This will play a soft C#, a little flat, but you can push it a bit with air support.

5- Low F# is not only problematic on the bassoon but also for cellos and basses tuned in fifths. They generally have a “wolf” on this note and that makes the tuning harder. Our mute fingering (adding low D and the Eb key) can lower the intonation and smoothen this note, often played as a third, which would mean it would have to be played softer.

6- For all the less flexible and sharp notes (low F, A, G#), a wider and/or longer reed will really help and allow you to match your intonation with the strings, overpowering us by the number...

Many other notes are tuned a bit low on the bassoon, like the second and third B and the middle E. This is ideal in order to play tempered chords, specially important because most organ and harpsichord tuners will use uneven temperament for baroque programs. This kind of intonation system modifies greatly the position of the note compare to the equal temperament of a piano. On the bassoon, lower B and E are convenient as these notes are often played as thirds (tuned lower) in G major chords (for the B) or C major chords (for the E). But for the same reason, it is a bit more difficult to play with brilliance and projection Vivaldi’s bassoon concerto in e minor RV484, the E

and B on the bassoon being a bit “sad notes”. For today’s standards, we are trying to achieve a similar level of projection, regardless of the key we are playing in but in the 18th century, e minor meant something plaintiff for Charpentier or troubled and sad for Mattheson. Knowing this, we can realize that most works calling specifically for a bassoon are normally written in bassoon-friendly keys, getting around the “bad” notes or, at the contrary, deliberately assuming them. However, this does not apply to masterworks of the baroque repertoire like the B-minor Mass, Matthew’s Passion and many cantatas by Johann Sebastian Bach, written in keys where the bassoon has to go through many traps and very difficult passages.

This music is nevertheless a treasure in which the bassoon occupies a central part. This is why we should be able to set aside sound concepts inherited from the centuries following baroque era and adapt our playing. That means using smartly and sparsely articulations and strong attacks. That also means to blow air into our instrument in a much less sustained way, constantly, but shaping air speed in order to underline the shapes of the musical lines played by bowed instruments. Finally, that requires to realize that vibrato was one of the tools used at the time, but as an ornament and not a constant component of the sound. We should then, as a singer would do, in the long harmonic suspensions of Handel’s greatest arias such as *Scherza infida (Ariodante)*, *Pena Tiranna (Amadigi di Gaula)*, *Ah Crudel (Rinaldo)* use vibrato only at the moment where our modern instrument seems to be restraining us in the opening of the sound, when the notes become dissonances.

We should keep in mind that we are, before everything else, part of a group. We have to realize that the bassoon is not there to hold the sounds, the chamber organ is there for this purpose. We don’t have to play everything long or everything short. The bassoon is able to give life to a bass line in Handel’s masterworks like no other instrument. But to do so efficiently, we have to also be able to blend in with cellos, basses, luths, harpsichord, organ of the continuo section. Sometime completely blended the general sound, giving it warmth and body. Some other time coming out of the texture, with a sharp and agile articulation. Often a favorite of conductors but also the first to be accused if the bass section is too loud, out of tune or too heavy, modern bassoon has all what it needs to bring on life and beauty to baroque masterworks. Let’s

show everyone that our instrumental is still a magic ingredient to a top notch continuo section!

Bibliography

Burrows, Donald The Cambridge companion to Handel. Cambridge University Press ed. (1997). Ozi, Étienne, Nouvelle Méthode de basson. Paris 1802 Imprimerie du conservatoire de musique Devienne, François : Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte, Paris, Naderman, 1794.

Mozart, Léopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*, traduction française, Roussel 201

Burrows, Donald, Handel's London Theatre Orchestra. *Early Music*. Vol. 13, No. 3 (Aug., 1985), pp. 349-357. Published by: Oxford University Press
http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm

Vitrais: Os multifônicos utilizados no fagote

COMUNICAÇÃO

Valdir Caires

Universidade Federal de Pernambuco - walcaires@gmail.com

Resumo: O objetivo deste estudo é investigar os multifônicos inseridos na obra *Vitrais* (2012), para fagote cordas e percussão, composta pelo compositor Nelson Almeida. O presente trabalho discute as diversas formas de emissão dos multifônicos no fagote, baseado no trabalho do compositor italiano Bruno Bartolozzi e do fagotista italiano Sérgio Penazzi.

Palavras-chave: Fagote, Técnicas estendidas, *Vitrais*.

Vitrais: The multiphonics on the bassoon

Abstract: The present study's objective is to investigate the multiphonics applied in the work *Vitrais*, for bassoon strings and percussion, composed by Nelson Almeida. This article makes brief comments and various forms of emission and use of the multiphonics on the bassoon, based principally on the work of the Italian composer Bruno Bartolozzi, as well as that of the Italian bassoonist Sergio Penazzi.

Keywords: Bassoon, Extended techniques, *Vitrais*.

1. Introdução

A obra *Vitrais* composta pelo compositor pernambucano Nelson Almeida (1954) buscou expandir o repertório do fagote, utilizando alguns materiais disponíveis dentro da técnica estendida. Dentre esses, os sons multifônicos abordados no decorrer desse artigo. A peça teve sua primeira audição mundial no dia 8 de julho de 2015, na Capela Dourada em Recife.

Cada multifônico tem sua própria particularidade de emissão, principalmente se for emitido a partir de um som monofônico. O grau de facilidade ou dificuldade da performance, dependerá individualmente de cada intérprete. Dessa forma, o músico é requisitado a pesquisar a melhor maneira de emití-los sem problemas, sempre observando que a escolha do instrumento, das palhetas, dos bocais e da forma de soprar influenciará diretamente todo o processo. O objetivo deste trabalho é verificar as particularidades e funcionalidade dos multifônicos aplicados na obra, fornecendo informações que possam ajudar o intérprete na performance de *Vitrais*.

2 – Multifônicos em *Vitrais*

Em *Vitrais*, os multifônicos foram utilizados pelo compositor de forma bastante distinta no decorrer da peça. Cada multifônico gera “acordes” e produz seu próprio timbre e textura. Esses “acordes”, porém, não são compostos por notas de alturas definidas de forma totalmente precisa como na linguagem tradicional. O compositor optou por inserir aqueles que continham de três a seis alturas diferentes, porém há uma predominância de acordes de quatro alturas ao mesmo tempo. Alguns multifônicos estão estruturados, concomitantemente, com a microtonalidade, contendo notas alteradas em um ou três quartos de tom.

Na obra, o compositor optou por empregar os multifônicos em andamentos mais lentos e, nas palavras do próprio compositor, “obter uma sonoridade expandida” (comunicação pessoal¹⁴). Sua intenção foi imprimir diferentes nuances de timbre, sonoridade e textura, por isso ele utiliza nove diferentes multifônicos (retirados de

¹⁴ Informação fornecida por Nelson Almeida em Recife, em 2014.

PENAZZI, 1971. p. 64-5, 70-3) que surgem somente na seção B da peça, sempre com dinâmica em pp.

Na orquestração na qual todos os multifônicos foram inseridos, tanto nas cordas quanto na percussão o acompanhamento está disposto de tal modo que os instrumentos toquem intercaladamente. Em toda a seção B, a predominância de notas longas e de pausas faz com que os multifônicos, executados pelo fagote, ilustrados no excerto na figura 1, fiquem mais isolados e, conseqüentemente, mais audíveis no decorrer de toda essa seção, proporcionando ao intérprete maior controle desses sons durante a performance.



Figura 1 - Multifônicos na seção B em Vitrais (compassos 81-83).

Por questão de organização, achamos conveniente nomear todos os nove multifônicos que foram inseridos em Vitrais de A, B, C, D, E, F, G, H e I. A tabela 1 ilustra os multifônicos A, B e C; a tabela 2, os multifônicos D, E e F; a tabela 3, os multifônicos G, H e I.

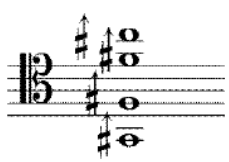


A	B	C
Multifônicos com 3 alturas diferentes: G, F e C no compasso 89	Multifônicos com 4 alturas diferentes: D, A, E, B, no compasso 79	Multifônicos com 4 alturas diferentes: D#, A#, G e C#, nos compassos 81 e 88
		

Tabela 1: Multifônicos A, B e C em Vitrais.


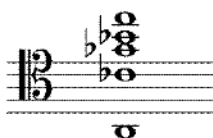

D	E	F
Multifônicos com 4 alturas diferentes: D, F#, A# e G, nos compassos 78, 90, 92 e 108	Multifônicos com 5 alturas diferentes: A, Cb, Gb, Bb e E no compasso 87	Multifônicos com 5 alturas diferentes: B e C, D, G# e C#, nos compassos 80 a 83; 85 e 93
		

Tabela 2: Multifônicos D, E e F em *Vitrais*.

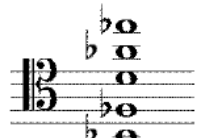


G	H	I
Multifônicos com 5 alturas diferentes: Bb, Fb, D, Ab e Eb no compasso 84	Multifônicos com 5 alturas diferentes: B, F#, D, C e F no compasso 96	Multifônicos com 6 alturas diferentes: C, E, F, E, B, E e G# no compasso 102
		

Tabela 3: Multifônicos G, H e I em *Vitrais*.

O multifônico A surge na obra apenas uma vez e é totalmente constituído por três notas alteradas em quartos de tom. Apesar de ser produzido a partir de um som monofônico, o grau de dificuldade de emissão é considerado intermediário. Porém, como explicado, essa é uma questão um tanto quanto subjetiva. A execução desse multifônico, ilustrado na figura 2, inicia-se a partir da altura do F#, que é transformado no multifônico A por meio dos dedilhados não convencionais, de mudanças na embocadura, de alterações na pressão dos lábios e na coluna de ar.

Nessa passagem, primeiramente, o intérprete precisa deixar os lábios bem relaxados, posicionando-os na ponta da palheta do fagote, até que o F# seja emitido.

Posteriormente, os lábios necessitam ser ligeiramente reposicionados para o centro da palheta. Nesta nova posição, os lábios precisam exercer maior pressão para que o multifônico seja produzido.

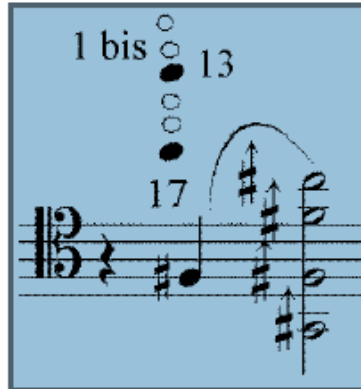


Figura 2: Monofônico G#, transformado no multifônico A (fagote solo compasso 89).

O multifônico B também surge na obra apenas uma vez e sua produção parte de um som monofônico, conforme mostra a figura 3. Não é de fácil emissão para o intérprete, que talvez precise pesquisar, de forma mais aprofundada, recursos que o auxiliem em sua execução. O procedimento de emissão é idêntico ao apresentado para o multifônico A. Porém, a pressão dos lábios quando estiverem posicionados no centro da palheta tende a ser ligeiramente menor em relação ao multifônico que o precede.

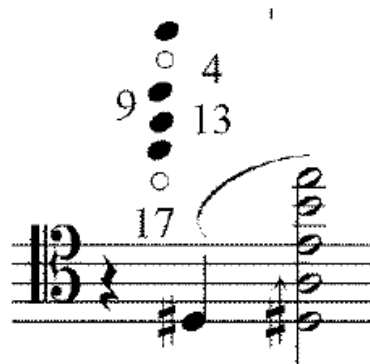


Figura 3: Monofônico D#, transformado no multifônico B (fagote solo compasso 79).

O multifônico C é constituído, predominantemente, por alturas em sustenidos. Não é de fácil emissão para o intérprete, que precisa encontrar seu próprio ponto de equilíbrio. Sua execução surge na obra de duas formas. Na primeira, o

monofônico C# é transformado, por meio das técnicas citadas acima, no referido multifônico ilustrado na figura 4. Na segunda forma, depois de transformar o monofônico em multifônico, o intérprete precisa novamente ajustar a embocadura e o posicionamento dos lábios sobre a palheta para voltar ao monofônico C# inicial, conforme mostra a figura 5.



Figura 4: Monofônico D#, transformado no multifônico C (fagote solo compasso 81).

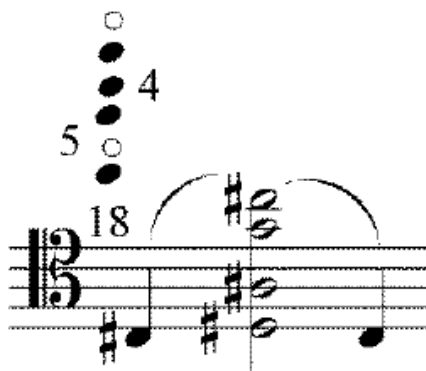


Figura 5: Monofônico C#, transformado no multifônico C, retornando ao monofônico C# (compasso 81).

Dentre todos os multifônicos apresentados na obra, o multifônico E, ilustrado na figura 6, é o que possui emissão menos complexa para o fagotista, uma vez que é produzido com um dedilhado com todos os orifícios e algumas chaves do instrumento fechadas. Diferentemente dos outros multifônicos, este é precedido por um Sol bemol que é tocado com seu dedilhado convencional pelo intérprete. Ao passar para o multifônico, o intérprete deve reposicionar a embocadura na ponta da palheta para facilitar a emissão do multifônico E.



Figura 6: Multifônico E precedido pelo Sol bemol (compasso 87).

Os multifônicos D e F, curiosamente, surgem na peça com maior constância, somando quatro e cinco vezes, respectivamente. São usados de forma bastante diferenciada na orquestração, por exemplo integrando os smorzatos (compasso 96). Ambos são de fácil emissão. Somente o segundo é usado entre sons monofônicos pelo compositor. Em termos de performance, eles apresentam diferenças em sua execução: para emitir o monofônico Ré, exibido na figura 7, o intérprete precisa relaxar bastante a embocadura, apoiando os lábios apenas na ponta da palheta, até que o Ré seja produzido. Em seguida, os lábios serão conduzidos para o centro da palheta até que seja produzido o multifônico D. A posição dos lábios sobre a palheta é idêntica à apresentada para a execução do multifônico A.



Figura 7: Monofônico Ré, transformado no multifônico D (compasso 78).

Na produção do multifônico F a partir do monofônico Lá, mostrado na figura 8, o processo ocorre de forma invertida. O intérprete precisa posicionar os lábios na base

da palheta, imprimindo uma forte pressão até que o monofônico A seja emitido. A seguir, o músico precisa trazer os lábios ao centro da palheta, até que o multifônico F seja emitido.



Figura 8: Monofônico Lá, conectado ao multifônico F (compassos 80-81).

Em outra passagem, o compositor optou por inserir um mordente no monofônico Dó#, destacado na figura 9, que será transformado no multifônico F. Para bons resultados na performance do referido trecho, sugerimos que o Dó#, no qual o mordente está inserido, comece com o dedilhado não convencional. Logo a seguir, a nota Ré será executada com o dedilhado tradicional e a repetição do Dó#, imediatamente a seguir, também com o dedilhado não convencional, conforme a figura 10. Dessa forma, o intérprete conseguirá realizar a passagem sem dificuldade.

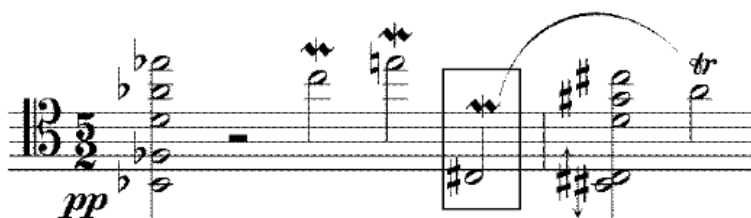


Figura 9: Mordente conectado ao multifônico F (compassos 84-85).

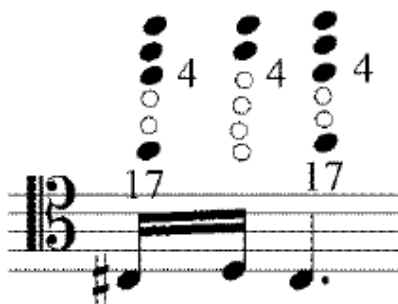


Figura 10: Dedilhado não convencional e tradicional na performance do mordente (compasso 84).

O multifônico G, ilustrado na figura 11, é inserido na obra somente uma vez e não apresenta dificuldade de emissão. Na execução o intérprete precisa exercer apenas uma ligeira pressão nos lábios que podem estar posicionados na ponta ou no centro da palheta.



Figura 11: Multifônico G em Vitrais (compasso 84).

Os multifônicos H e I são usados na obra apenas uma vez e são inseridos concomitantemente com os smorzatos, conforme as figuras 12 e 13. Ambos são de fácil emissão para o fagotista que, durante a execução, pode imprimir uma leve pressão dos lábios sobre a palheta. Para melhor performance de ambos os multifônicos, os lábios podem estar posicionados no centro da palheta. Porém, o intérprete precisa coordenar o movimento do queixo para cima e para baixo, típico do smorzato, com a embocadura apropriada do multifônico, para que este possa continuar sendo emitido com clareza e sem distorção.



Figura 12: Multifônico H, concomitante aos smorzatos (compasso 96).



Figura 13: Multifônico I, concomitante aos smorzatos (compasso 102).

3 – Conclusão

Apesar das especificidades de cada multifônico empregado na obra *Vitrais*, verificou-se que o uso de dedilhados que consistem de mais orifícios fechados são de emissão mais fácil que aqueles que são compostos majoritariamente por orifícios abertos.

Referências:

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1982.

PENAZZI, Sergio. *Metodo per Fagotto*. Coleção Bruno Bartolozzi – Nuova Tecnica per Instrumenti a Fiato di Legno. Milano: Suvini, 1971.

SOUZA, V. C. *A colaboração entre o Compositor e o Intérprete na Aplicação da Técnica Estendida em duas Obras Contemporâneas Brasileiras para Fagote: Vitrais e Fantasia*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2016.