

Luciana Noda  
Organizadora

**COLETÂNEA DE TRABALHOS APRESENTADOS NO  
I ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO  
BRASILEIRA DE PALHETAS DUPLAS  
II ENCONTRO NORDESTINO DE PALHETAS DUPLAS**

28 de setembro a 01 de outubro 2017

Editora CCTA  
João Pessoa  
2017

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

C694 Coletânea de Trabalhos Apresentados (2017 : João Pessoa-PB.).  
Anais do I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas, UFPB – 28 de setembro a 01 de outubro de 2017 / Organizadora: Luciana Noda. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2017.  
174p.  
ISBN: 978-85-9559-029-8  
1. Música. 2. Educação Musical. 3. Palhetas Duplas. 4. Oboé. 5. Fagote.  
I. Noda, Luciana.  
UFPB/BS-CCTA CDU: 78

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

Reitora: Margareth De Fátima Formiga Melo Diniz

Vice-Reitora: Bernardina Maria Juvenal Freire De Oliveira

**CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES**

Diretor: José David Campos Fernandes

Vice-diretor: Ulisses Silva

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Coordenador: Valério Fiel da Costa

Vice-Coordenador: Luis Ricardo Silva Queiroz

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Coordenador: Carlos Anísio Oliveira Silva

Vice-coordenador: Jose Andrade Junior



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>APRESENTAÇÃO</b> .....   | 7  |
| <b>CONCERTO DE ABERTURA COM ARTISTAS CONVIDADOS</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.....                             | 14 |
| <b>QUINTO CONCERTO OFICIAL DA ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DA PARAÍBA</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.....          | 15 |
| <b>SÉRIE CONCERTOS ESPECIAIS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DA UFPB</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas .....                | 16 |
| <b>RECITAL ARTISTAS CONVIDADOS E COLABORADORES</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.....                              | 17 |
| <b>CONCERTO COM ARTISTAS CONVIDADOS</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas .....  | 18 |
| <b>CONCERTO DE ENCERRAMENTO - MÚSICA DE CÂMARA</b> - I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.....                              | 19 |
| <b>MASTERCLASSES, WORKSHOPS E OFICINAS DE PALHETAS</b> .....  | 20 |
| <b>QUARTETOS PARA FAGOTES DE FRANCISCO MIGNONE: PROPOSTA DE EDIÇÕES CRÍTICA E PRÁTICA</b><br><i>Raquel Santos Carneiro e Aloysio M. R. Fagerlande</i> ..... | 24 |
| <b>ACÚSTICA E EXPERIMENTAÇÃO NAS PALHETAS DUPLAS</b><br><i>Leonardo Fuks</i> .....  | 34 |
| <b>ATELIER VIRTUAL DE PRÁTICA DELIBERADA: MODELAGEM DA PERFORMANCE MUSICAL E DE SUA AVALIAÇÃO</b><br><i>Fernando Gualda</i> .....                           | 42 |
| <b>APRIMORANDO A PERFORMANCE MUSICAL: ALGUMAS ESTRATÉGIAS PARA SE LIDAR COM A ANSIEDADE DE PERFORMANCE</b><br><i>Priscila Leiko Fuzikawa</i> .....          | 49 |
| <b>ENCONTRO DE OBOÉ E FAGOTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA</b><br><i>Alice de Paula Ghisleni</i> .....   | 58 |

**PROJETO MÚSICA E COMUNIDADES: INTEGRAÇÃO DO ENSINO E DO ARTÍSTICO**

*Rossana Flores Bastos* .....64

**SABERES E MODOS DE AÇÃO PARA PROFESSORES DE OBOÉ NO PROCESSO PEDAGÓGICO EM SALA DE AULA**

*Mosie Schulz* .....72

**SONATINA T.57 PARA FLAUTA E PIANO DE BRENNO BLAUTH: TRANSCRIÇÃO PARA OBOÉ**

*Adriane Gehrcke Diniz*.....81

**DIÁLOGO SOBRE O TRABALHO DE EDIÇÃO E REDUÇÃO DA PARTE ORQUESTRAL PARA PIANO DO CONCERTINO PARA OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS T.17 DE BRENNO BLAUTH**

*Mosie Schulz*.....90

**GUSTAVE VOGT'S MUSICAL ALBUM OF AUTOGRAPHS**

*Dr. Kristin Leitterman*.....102

**I ENCONTRO NORDESTINO DE PALHETAS DUPLAS - I ENPD**

*Maria José dos Santos e Ravi Shankar Magno Viana Domingues*.....115

**A HISTÓRIA DO OBOÉ NO NORDESTE DO BRASIL: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.**

*Léa Claudino Rodrigues e Ravi Shankar Magno Viana Domingues*.....125

**VÁCLAV VINECKÝ E SUA COLABORAÇÃO COMO OBOÍSTA E PROFESSOR EM BRASÍLIA**

*Roseane Lopes Cruzeiro*.....136

**OBOÉS E CHARMELAS NA MÚSICA DE LUIGI ANTONIO IRLANDINI**

*Luigi Antonio Irlandini* .....147

**A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA PARA OBOÉ SOB O PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE: A APLICAÇÃO DA IMPROVISAÇÃO COMO FERRAMENTA DIDÁTICA**

*Artur Duvivier Ortenblad*.....163

## APRESENTAÇÃO

A Associação Brasileira de Palhetas Duplas - ABPD - celebra seu nascimento realizando o I Encontro Internacional da ABPD com o apoio do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da UFPB - CCTA, do Departamento de Música, do Programa de Pós-Graduação em Musica da UFPB, da FUNESC e de diversas instituições musicais e da iniciativa privada. A ABPD realiza ainda, dentro do I Encontro Internacional da ABPD, o II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas e o I Concurso Nacional de Palhetas Duplas da ABPD.

O I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, idealizado pelos professores Ravi Shankar e Heleno Feitosa, é uma iniciativa notável na área da Música, pois trata-se do primeiro evento internacional brasileiro voltado exclusivamente ao compartilhamento do conhecimento artístico e científico dos instrumentos de palhetas duplas: oboé e fagote. Com uma programação rica e diversificada, o I Encontro Internacional da ABPD traz artistas de renome nacional e internacional para compartilharem suas experiências e conhecimento artístico ao longo dos quatro dias do evento. Foram convidados vinte e seis artistas para ministrarem masterclasses, além de profissionais da área que realizarão workshops e oficinas de manutenção e reparos para oboé e para fagote. A programação artística contempla concertos com duas das principais orquestras da Paraíba (OSJPB e OSUFPB), quatro concertos de música de câmara com artistas convidados e dois recitais com os candidatos selecionados para o I Concurso Nacional de Palhetas Duplas da ABPD. A apresentação de conferências e de trabalhos científicos (comunicações e pôsteres), além de uma palestra sobre a saúde do músico visam colaborar na difusão do conhecimento científico voltado aos instrumentos de palhetas duplas nas subáreas de Performance, Musicologia e Educação Musical.

Os textos que integram esta Coletânea retratam um processo de expansão e consolidação das pesquisas cuja temática se encontra no repertório e na performance de instrumentos de palhetas duplas. É importante salientar que estes textos refletem, ainda, uma forte atuação dos autores em

seus contextos, provando que suas ações isoladas, quando apresentadas em conjunto com outras pesquisas e ações, formam um conjunto de saberes coerente e articulado, como já havia sido exibido desde o I Encontro Nordeste de Palhetas Duplas.

Por fim, deixo aqui meu agradecimento ao Prof. Ulisses Silva, vice-diretor do CCTA, pela viabilização desta publicação, aos autores e a José Luis da Silva, da Editora do CCTA, por todo apoio durante a confecção deste volume.

*Luciana Noda*

*Organizadora*

*Coordenadora do Comitê Científico do I Encontro Internacional da ABPD*



**DIRETORIA E CONSELHO FISCAL  
(biênio 2016/2018)**

**Presidente ABPD  
Ravi Shankar Magno Viana Domingues**

**Vice-Presidente  
Valdir Caires de Souza**

**Primeiro Secretario  
Roberta Benjamim Barbosa**

**Segundo Secretario  
Hugo Roberto Shin Lima de Souza**

**Tesoureiro  
Romeu Rabelo do Nascimento**

**Diretor de Comunicação  
Lucius Mota Batista**

**Conselho Fiscal  
Heleno Feitosa da Costa Filho  
Artur Duvivier Ortenblad  
Alexandre dos Santos**



**I Encontro Internacional  
da Associação Brasileira  
de Palhetas Duplas**

---

JOÃO PESSOA  
28 SET - 01 OUT 2017

**Comissão Organizadora**

Ravi Shankar Magno Viana Domingues  
Helena Feitosa Costa  
Luciana Noda  
Hugo Roberto Shin Lima de Souza  
Romeu Rabelo

**Comitê Científico**

Luciana Noda (UFPB) - Coordenadora  
Valério Fiel da Costa (UFPB)  
José Henrique Martins (UFPB)  
Valdir Caires (UFPE)  
Fernando Gualda (UFRGS)

**Equipe de Apoio**

José Medeiros Rocha Neto

Valdir Caires

Lucius Batista Mota

João Carlos Gomes dos Santos

Junielson de Paula Nascimento

Maria José dos Santos

Danrley Natan de Lima

Eva Maria de Pontes Lima Tavares de Farias

Allysson Fernandes Gomes

Kaline Linhares da Silva

Léa Claudino Rodrigues

Renan Mendes da Silva

Jaqueline Cyntia Torres Ladislau

Milena Gomes Rodrigues Feitosa

Maria Augusta Correa Barroso Magno Viana

Bruna Heloísa Gama do Bonfim Silva

Cayo de Araújo Rufino

Moisés Rodrigues da Silva

Isaac Barbosa Soares

Roosevelt Hadller de Mendonça Felix

Aderaldo Campos

Rafael dos Santos Sakamoto

Uaná Barreto

## PROGRAMAÇÃO

### Quinta-feira (28/09)

| Horário         | Descrição  |
|-----------------|--|
| 8:00h           | <b>CREDECIAIMENTO</b> - Mezanina (acesso rampa 2)<br>(Marcação dos aulos, entrega de pastas, anais, crachás...)  |
| 9:00h           | <b>Discurso de boas vindas - Abertura da Exposição</b><br>Mezanina (acesso rampa 2)  |
| 9:30h às 11:30h | <b>Masterclasses Oboé</b><br>Arturdo Minczuk<br>Roberto Benjamin<br>Ricardo Barbosa<br><b>Masterclasses Fagote</b><br>Alfonso Venturieri<br>Benjamin Coelho<br>Elione Medeiros   |
| 12:00h          | <b>Almoço</b>  |
| 13:00h          | <b>Workshops de regulagem e reparos</b><br>Oficina de Oboé - Alberto Grossi<br>Oficina de Fagote - Mauro Avila<br><br><b>Semi-final do I Concurso Nacional de Palhetas Duplas do ABPD</b><br>Sala de concertos Maestro José Siqueira |
| 14:00h          | <b>Oficina de Palhetas</b><br>Oboé - Ricardo Barbosa<br>Fagote - Romeu Rabelo<br><b>Masterclasses</b><br>Oboé - Michaela Hrabankova<br>Fagote - Paula Porto  |
| 16:00h          | <b>Apresentação dos Pôsteres</b> - Mezanina (acesso rampa 2)<br><b>Coffee Break</b>  |
| 16:30h          | <b>Cerimônia oficial de Abertura</b><br><b>Homenagem aos Professores Wascyll</b><br><b>Silindres dos Anjos e Hary Schweizer</b><br><br>Concerto com Artistas Convidados<br><br>Sala de concertos Maestro José Siqueira               |
| 20:00h          | <b>Concerto DGJPB</b> - Solistas: José Medeiros<br>Sala de concertos Maestro José Siqueira   |
| 21:30h          | <b>Show</b><br>Quarteto four Jazzy convida Alexandre Silvério<br>Tramonta Wine Bar   |

### Sexta-feira (29/09)

| Horário         | Descrição   |
|-----------------|---|
| 8:00h           | <b>CREDECIAIMENTO</b> - Mezanina (acesso rampa 2)<br>(Marcação dos aulos, entrega de pastas, anais, crachás...)   |
| 9:00h às 11:30h | <b>Masterclasses Oboé</b><br>Courtney Miller<br>José Medeiros<br>Sarah Rapier<br><br><b>Masterclasses Fagote</b><br>Alexandre dos Santos<br>Benjamin Coelho<br>Keith Swager   |
| 12:00h          | <b>Almoço</b>   |
| 13:00h          | <b>Workshops de regulagem e reparos</b><br><br><b>Oficina de Oboé</b> - Alberto Grossi<br><br><b>Oficina de Fagote</b> - Mauro Avila  |
| 14:00h          | <b>Oficina de Palhetas</b><br>Oboé - Arturdo Minczuk<br>Fagote - Francisco Formigo<br><br><b>Masterclasses</b><br>Oboé - Artur Urtenblad<br>Fagote - Valdir Coires  |
| 16:30h          | <b>Coffe Break</b>  |
| 17:00h          | <b>Conferência I</b><br>Atóxico e Experimentação nas Palhetas Duplas<br>Dr. Leonardo Fuks<br><br><b>Conferência II</b><br>"Atelier Virtual de Performance Musical - Modelagem de performance e de sua avaliação"<br>Dr. Fernando Guaidá<br><br>Auditório EMAN |
| 20:30h          | <b>Concerto com a Orquestra Sinfônica da UFPB</b><br>Solistas: Iboaz Duarte (oboé) e Fábila Cury (fagote)<br><br>Teatro Santa Rosa  |

#### Realização:



#### Patrocinadores:



#### Apoio:



## PROGRAMAÇÃO

| Sábado (30/09)   |   |
|------------------|---|
| Horário          | Descrição   |
| 8:00h            | <b>CREDECIAAMENTO</b> - Mezanino (acesso rampa 2)<br>(Marcação dos assentos, entrega de pastas, anais, crachás...)  |
| 9:00h às 11:30h  | <b>Masterclasses Oboé</b><br>Alexandra Barros<br>Federica Curti<br>Isaac Duarte<br><b>Masterclasses Fagote</b><br>Catherine Carignan<br>Fábio Cury<br>Francisco Farnigo   |
| 12:00h           | <b>Almoço</b>   |
| 13:00h           | <b>Workshops de regulação e reparos</b><br><b>Oficina de Oboé</b> - Alberto Grossi<br><b>Oficina de Fagote</b> - Mauro Avila<br><br><b>Final do I Concurso Nacional de Palhetas Duplas do ABPD</b><br>Sala de Concertos Maestro José Siqueira |
| 14:00h às 16:30h | <b>Oficina de Palhetas</b><br>Oboé - Lorenzo Masala<br>Fagote - Catherine Carignan<br><b>Masterclasses</b><br>Oboé - Lucius Mato<br>Fagote - Aloysio Fogaerande e Raquel Carneiro   |
| 16:30h           | <b>Coffe Break</b>  |
| 17:00h           | <b>Recital com Artistas Convidados e Colaboradores</b><br>Sala de concertos Maestro José Siqueira   |
| 18:30h           | <b>Paléstra</b><br>Aprimorando a Performance Musical<br>Priscila Leika Fuzalkowa<br>Auditório EMAN  |
| 20:30h           | <b>Concerto com Artistas Convidados</b><br>Sala de concertos Maestro José Siqueira  |

| Domingo (01/10) |   |
|-----------------|---|
| Horário         | Descrição   |
| 8:30h           | <b>Comunicações</b><br>Auditório EMAN<br><br>1. Diálogo sobre o trabalho de edição e redução do parte orquestral para piano do Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17 de Brenno Blauth<br><b>Mosineide Schulz Ribeiro</b><br><br>2. Gustav Vagel's musical album of autographs<br><b>Kristin Leitnerman</b><br><br>3. I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas<br><b>Mário José dos Santos, Ravi Shankar Magno Viana Domingues</b><br><br>4. A história do oboé no nordeste do Brasil<br>considerações preliminares<br><b>Léo Rodrigues, Ravi Shankar Magno Viana Domingues</b><br><br>5. Václav Vlněný e sua colaboração como oboísta e professor em Brasília<br><b>Roseane Lopes Cruzeiro</b><br><br>6. Oboés e charmelos na música de Luigi Antonio Irlandini<br><b>Luigi Antonio Irlandini</b><br><br>7. A música brasileira de câmara para oboé sob o ponto de vista do intérprete: a aplicação da improvisação como ferramenta didática<br><b>Artur Duvivier Ortenblad</b> |
| 11:00h          | <b>Assembleia do ABPD</b><br>Sala de Concertos Maestro José Siqueira  |
| 11:30h          | <b>Premiação do I Concurso Nacional de Palhetas Duplas do ABPD</b><br>Sala de Concertos Maestro José Siqueira   |
| 12:00h          | <b>Concerto de Encerramento</b><br>Rita Mönig Fogatti<br>Quarteto Mangunguentas<br>Quarteto Püchner<br>Orquestra de Palhetas Duplas do I Encontro Internacional do ABPD<br><br>Sala de Concertos Maestro José Siqueira  |

Realização:



**ABPDI**  
Associação Brasileira de Palhetas Duplas de Instrumentos

Patrocinadores:



Apoio:



**Concerto de Abertura com Artistas Convidados**  
**I Encontro Internacional da Associação Brasileira**  
**de Palhetas Duplas**  
**Homenagem aos Professores Wascyli Simões dos Anjos**  
**e Hary Schweizer**

**Sala de Concertos Maestro José Siqueira**  
**28 de Setembro de 2017 16h30**

E. Terraza (1929) - **Tango M.46**

*Hary Schweizer, fagote*

F. Poulenc (1899 – 1963) - **Sexteto para piano e quinteto de sopros**

*Renan Mendes, Flauta*

*Ravi Shankar, Oboé*

*José de Arimateia, Clarineta*

*Heleno Feitosa, Fagote*

*Radegundis Tavares, Trompa*

*Lukas Bojikian, Piano*

B. Briten (1913 - 1976) - **Seis Metamorfoses segundo Ovídio para oboé solo**

*Sarah Roper, oboé*

F. Mignone (1897 – 1986) - **Sonata para fagote solo**

*Francisco Formiga, fagote*

J. W. Kaliwoda (1801 – 1866) - **Morceau de Salon op. 228**

*Federico Curti, oboé*

*Lucas Bojikian, piano*

B. Blauth (1931 – 1933) - **Duo Sonatina para oboé e fagote**

*Lucius Mota, oboé*

*Glauber Nuske, fagote*

Maíra e Cláudia Cimblaris - **From Rite to Rite**

Ronaldo Cadeu (1977) - **Quatro Peças para Fagote Solo, Op. 9 no. 5a**

Mathieu Lussier (1973) - **Caprice no. 3 en forme de tarantelle, dedicado a Fraser Jackson**

*Catherine Carignan, fagote*

A. Tansman (1897 – 1986)- **Suite pour trio d`anches**

*Hugo Souza, oboé*

*Hudson Ribeiro, clarineta*

*Alexandre dos Santos, fagote*

F. Poulenc (1899 – 1963) - **Trio para oboé, fagote e piano**

*Isaac Duarte, oboé*

*Afonso Venturieri, fagote*

*Lucas Bojikian, piano*

**Quinto Concerto Oficial da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba  
I Encontro Internacional da Associação Brasileira  
de Palhetas Duplas**

**Sala de Concertos Maestro José Siqueira**

**28 de setembro de 2017 20h30**

A. Bruckner (1824 -1896) - **Abertura em Sol menor**

B. Blauth (1931 – 1993) - **Concertino para oboé e orquestra de cordas**

*Solista: José Medeiros*

J. Bayer (1852 – 1913) - **Suíte do Ballet “The Fairy Doll”**

Regência: *Maestro Luiz Carlos Durier*

**Série Concertos Especiais da Orquestra Sinfônica da UFPB  
I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas**

**Teatro Santa Rosa  
29 de Setembro de 2017, 20h**

J. S. Bach (1685-1750) – **Concerto para oboe d’amore em Lá Maior BWV 1055**  
*Solista: Isaac Duarte*

H. Villa-Lobos (1887-1959) – **Ciranda das Sete notas**  
*Solista: Fabio Cury*

A. Vivaldi (1678-1741) - **Concerto para oboe e fagote em Sol Maior RV 545**  
*Solistas: Isaac Duarte e Fabio Cury*

I. Stravinsky (1882-1971) – **Suite Pulcinella**

Regência: *Maestro Thiago Santos*

**Recital Artistas Convidados e Colaboradores**  
**I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas**

**Sala de Concertos Maestro José Siqueira**  
**30 de setembro de 2017 17h**

A. Mehmani (1977) - **Variações sobre a Bachiana n.7 de Heitor Villa - Lobos para oboé, clarineta, fagote e piano**

*Ravi Shankar, oboé*

*Romeu Rabelo, fagote*

*Lucas Andrade, clarineta*

*Lucas Bojikian, piano*

M. Lucas (1964) - **Albion**

Rami Levin - **Dialogue e Dialogue 2**

*Eltony Nascimento, flauta*

*Artur Ortenblad, oboé*

Juan J. Iturribery (1936) - **Meditação em Fá para oboé solo**

Fernando García (1930) - **Três momentos sonoros para oboé solo**

Antonio Laviano (1984) - **Transformações para oboé e eletrônica**

*Federico Curti, oboé*

**Sons da Natureza**

Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938) - **Horizon II para oboé solo**

Victor Herbiet - **Élégie automnale para oboé e piano**

Nancy Telfer (1950) - **Bird's-Eye View para oboé e piano**

Marjan Mozatich (1948) - **Calla Lillies para oboé e piano**

*Ling-Fei Kang, Oboe*

*Rodrigo Miranda de Queiroz, Piano*

**Concerto com Artistas Convidados do  
I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas**

**Sala de Concertos Maestro José Siqueira**

**30 de Setembro de 2017 20h30**

B. Blauth (1931 – 1993) - **Sonata para oboé e piano T.14**

*Alexandre Barros, oboé*

*Lucas Bojikian, piano*

A. Previn (1929) - **Sonata para fagote e piano**

*Keith Sweger fagote*

*Hamurabi Ferreira, piano*

P. Hindemith (1895 - 1963) - **Sonata para oboé e piano**

*Michaela Hrabankova, oboé*

*Hammurabi Ferreira, piano*

A. Piazzolla (1921 - 1992) - **Estudos Tanguísticos n. 4 e n.6**

*Roberta Benjamin, oboé*

G. Pierné (1863 - 1937) - **Solo de Concert**

*Paulo Porto, fagote*

*José Andrade, piano*

R. Matosinhos (1982) - **Os contos do oboé**

*Courtney Miller, oboé*

*Glauco Tassio, piano*

M. del Aguila (1957) - **Malambo para fagote e piano op. 115 - A**

*Benjamim Coelho, fagote*

*Glauco Tassio, piano*

A. Pasculli (1842 - 1924) - **Concerto sopra motivi dell'opera La Favorita di Donizetti**

*Ricardo Barbosa, oboé*

*Daniel Seixas, piano*

**Concerto de Encerramento - Música de Câmara**  
**I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas**

**Sala de Concertos Maestro José Siqueira**  
**01 de Outubro de 2017, 12h**

Cerimônia de Premiação do I Concurso de Palhetas Duplas da Associação Brasileira de Palhetas Duplas

Liduíno Pitombeira (1962) - **Devosiana** (Homenagem a Noël Devos)

Marcel Castro Lima - **Variações sobre um tema de choro**

Ernesto Nazareth (1863 – 1934) - **Odeon** (arr. Antonio Bruno)

Luiz Gonzaga (1912 – 1989)- **Asa Branca** (arr. A. Bruno)

Jacob Bittencourt (1918 – 1969)- **Doce de Côco** (arr. A. Bruno)

Pixinguinha (1897 – 1973)/ Vinicius de Moraes (1913 -1980) - **Lamentos** (arr. A. Bruno)

Pixinguinha/Benedito Lacerda (1903 – 1958) - **Proezas de Solon** (arr. A. Bruno)

Hervé Cordovil (1914 – 1979) - **Gaiola aberta** (arr. A. Bruno)

***Rio Mönnig Fagotti***

*Aloysio Fagerlande, Carlos Bertão, Jeferson Souza e Bruno Peçanha, fagotes*

Edwin Carr (1926) - **Waiheke Island**

***Quarteto Munganguentos***

*Ravi Shankar, oboé, Isaac Duarte, oboé d'amore, Hugo Souza, corne inglês, Benjamin Coelho, fagote*

William Schuman (1910 – 1952) - **Quartettino**

Serge Prokofiev (1891 – 1953) - **Scherzo humorístico**

Francisco Mignone (1897 – 1986) - **Mais uma lenda**

Pixinguinha (1897 – 1973) - **Lamentos** (arr. Antônio Bruno)

Astor Piazzolla ( 1921 - 1992) - **La Muerte del Angel** (arr. Gonzalo Brusco)

***Quarteto de Fagotes Püchner***

*Fábio Cury, Elione Medeiros, Valdir Caires e Romeu Rabelo, fagotes*

**Orquestra de Palhetas Duplas do I Encontro Internacional da ABPD**

**MASTERCLASSES DE OBOÉ**

Arcádio Minczuk  
Courtney Miller  
Isaac Duarte  
Roberta Benjamim  
Artur Ortenblad  
Ricardo Barbosa  
Alexandre Barros  
Frederico Curti  
José Medeiros  
Sarah Roper  
Michaela Hrabankova  
Lucius Mota  
Alberto Grossi

**MASTERCLASSES DE FAGOTE**

Afonso Venturieri  
Alexandre dos Santos  
Aloysio Fagerlande  
Benjamin Coelho  
Catherine Carignan  
Elione Medeiros  
Fábio Cury  
Francisco Formiga  
Keith Sweger  
Mauro Avila  
Paulo Porto  
Raquel Carneiro  
Valdir Caires

**WORKSHOP DE REGULAGEM E REPAROS**

Oboé - Alberto Grossi

28 a 30/9, 13 h

Regulagem e reparos do oboé, incluindo workshop de ajustes no instrumento sob a supervisão do luthier Alberto Grossi. Cada um deve trazer o seu instrumento e chave de fenda.

Fagote - Mauro Avila

28 a 30/9, 13 h

Patrocinado pela firma alemã J. Püchner, nos dias do I Encontro Internacional da ABPD o convidado irá oferecer pequenos reparos e análise das condições de fagotes aos alunos participantes.

Em palestra abordará a questão da manutenção diária e preventiva de fagotes e contrafagotes.

## OFICINAS DE PALHETAS - OBOÉ

Ricardo Barbosa, 28 /9, 14h

1- Teoria: Funcionamento da Palheta: ar, pressão interna e externa, Flexibilidade (plástico x elástico), Relação Molde x Instrumento, Tamanho da Ponta, Timbre e Ressonância, Resistência nas diferentes tessituras, Afinação das oitavas, Posição da embocadura, Faca, Como amolar, Movimentação.  
2- Prática: Amarração, Tamanho, Cuidados, Raspado, Tamanho final, Tamanho do raspado, Procedimento, Testes, Ajustes, Timbre, Afinação, Resistência.

2- Interação: Dúvidas, Perguntas, Análise de palhetas

Arcádio Minczuk

28/9,14h

Lorenzo Masala

30/9, 14h

Romeu Rabelo

28/9, 14h

## OFICINAS DE PALHETAS - FAGOTE

Francisco Formiga

28/9, 14h

“Apresentação dos elementos envolvidos no projeto de construção da palheta do fagote: montagem e raspagem”

Tópicos abordados:

- Apresentação dos elementos técnicos básicos
- Atividade pratica: montagem e raspagem.

Tópicos praticados:

- Preparo de canas
- Montagem básica
- Raspagem inicial e avançada

Catherine Carignan:

30/9, 14h

“Como nunca ficar sem palhetas boas”

Tópicos abordados:

- Considerações acerca de palhetas prontas, palhetas personalizadas, palhetas 100% produção própria
- Método científico aplicado à fabricação e ao ajuste de palhetas
- Produção “artesanal em série”

Tópicos praticados:

- Montagem de uma palheta a partir de cana pré-moldada (participantes deverão trazer canas e ferramentas básicas: mandril, alicate, estilete)
- Ajustes de palhetas trazidas pelos participante

**RECITAL-CONFERÊNCIA:** “A Música para Fagote de Francisco Mignone: Quartetos”

Raquel Santos Carneiro (UFRJ/UFMG) e Aloysio M. R. Fagerlande (UFRJ)

30/9, 14h

**CONFERÊNCIA I:** “Acústica e Experimentação nas Palhetas Duplas”

Leonardo Fuks (UFRJ)

29/9, 17h

**CONFERÊNCIA II:** “Atelier Virtual de Performance Musical - Modelagem de performance e de sua avaliação”

Fernando Gualda (UFRGS)

29/9, 17h

**PALESTRA:** “Aprimorando a Performance Musical”

Priscila Leiko Fuzikawa

30/9, 18h30

*Os trabalhos publicados nestes Anais são de inteira responsabilidade dos seus autores, não refletindo necessariamente a opinião do Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.*

## QUARTETOS PARA FAGOTES DE FRANCISCO MIGNONE: PROPOSTA DE EDIÇÕES CRÍTICA E PRÁTICA

### MODALIDADE: RECITAL CONFERÊNCIA

*Raquel Santos Carneiro- UFRJ/UFMG*

*quelsc@yahoo.com.br*

*Aloysio M. R. Fagerlande- UFRJ*

*aloyisiofagerlande@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo de questões editoriais dos quartetos para fagotes de Francisco Mignone. A partir dos conceitos desenvolvidos por Figueiredo (2014), para questões editoriais, e McGill (2007), para aspectos idiomáticos do fagote, serão elaboradas Edições Críticas e Práticas das obras, com apresentação do aparato e comentários críticos. As fontes utilizadas serão os manuscritos autógrafos das partituras, os manuscritos autógrafos das partes avulsas, além de partituras originais impressas para piano. Como resultado, serão apresentadas propostas baseadas em parâmetros idiomáticos do instrumento, além da realização de recitais para demonstrar o arcabouço teórico desenvolvido.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Fagote. Práticas interpretativas. Edição crítica. Edição prática

#### ***Quatro Peças Brasileiras – Bassoon quartets, by Francisco Mignone: critical and practical editions proposal***

**Abstract:** The aim of the present work is the study of editorial questions of the bassoon quartets by Francisco Mignone. A Critical and Practical Editions of the works shall be drawn up, presenting some apparatus and critical comments, based on Figueiredo (2014), for editorial issues, and on McGill (2007), for the aspects of the bassoon. The sources used were the autograph manuscripts of the scores; the autograph manuscripts of the separate parts, and some of the original scores for piano. As a result, proposals will be presented based on the idiomatic parameters of the instrument, and recitals to demonstrate the theoretical framework developed.

**Keywords:** Francisco Mignone. Bassoon. Performance Practice. Critical Edition. Practical Edition

### **Introdução**

Na segunda parte do século XX, o maior nome da música brasileira de concerto para fagote foi Francisco Mignone, com uma grande produção que se iniciou com o *Concertino para fagote e pequena orquestra* (1957), até

diversos quartetos em 1983, configurando um repertório inédito a nível mundial .

Todo esse conjunto de obras foi dedicado a Noël Devos, fagotista francês radicado no Brasil desde 1952, a quem Mignone muito admirava. Podemos citar: *Sonatina* para fagote solo (1961?), *Sonata n.1* para 2 fagotes (1961), *Sonata n.2 - Ubayêra e Ubayara* para 2 fagotes (1966-67), *Tetrafonía e Variações em Busca de um Tema* para 4 fagotes (1967), *Sonata a 3* para fagotes (1978), as *16 Valsas* para fagote solo (1979/81), até 1983, quando compôs uma série de quartetos para o instrumento, alguns deles transcritos a partir de peças originais da década de 1930 para piano solo – *Quatro Peças Brasileiras, Serenata bem acabada, Serenata Humorística, Minuetto, Sarabanda do meu jeito, Mais uma lenda*.

O projeto *Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos* tem como objetivo a organização, pesquisa e edição, preparando o material para a performance. Os manuscritos originais, pertencentes ao acervo pessoal do Professor Noël Devos, foram transformados em arquivos digitais na Biblioteca Alberto Nepomuceno – EM/UFRJ, para posteriormente serem editados. Os concertos e gravações constituem uma última etapa do processo, objetivando solidificar a presença deste importante acervo no repertório do instrumento.

A interpretação musical tem sido objeto de várias questões no campo das práticas interpretativas/performance. Podemos assinalar trabalhos relacionados a etimologia, notação musical, análise de gravações e hermenêutica (LIMA 2006a; GUSMÃO & GERLING 2006; MOTA 2011; LIMA 2006b, respectivamente).

Outras importantes contribuições no âmbito das produções acadêmicas são as revisões de partituras fundamentadas em diversos modelos editoriais - *fac-simile*, crítica, *urtex*, genética, prática, aberta e diplomática (FIGUEIREDO, 2014). Tais estudos levantam uma série de aspectos relacionados a partituras, ainda em manuscrito, que necessitam de um processo de edição.

Nessa perspectiva, nosso objeto de estudo nesta etapa da pesquisa é constituído pelo conjunto de quartetos para fagotes (*Serenata Humorística [1983]; Sarabanda do meu jeito [1983]; Serenata bem acabada [1983]; Mais uma lenda [1983]; Minuetto [1983]; Tetrafonía e variações em busca de um tema [1967]*).

## **OBJETIVO**

O principal objetivo da pesquisa é a elaboração de Edições Críticas e Práticas de seis quartetos para fagotes de Francisco Mignone, com sugestões interpretativas. Para esta finalidade, criaremos um arcabouço teórico para fundamentá-las.

Sumariamente, teremos a estruturação apresentada a seguir:

- Levantamento bibliográfico preliminar;
- Investigação da gênese das obras, ressaltando o contexto cultural e histórico no qual se inserem;
- Identificação de aspectos técnicos e idiomáticos presentes;
- Construção, mediante referências da literatura sobre o fagote e interpretação musical, um arcabouço teórico para fundamentar as escolhas interpretativas;
- Proposição de sugestões interpretativas, observando parâmetros relacionados a andamento, articulação, dinâmica, agógica, fraseado, sonoridade, timbre, tessitura e respiração;
- Recitais como forma de comprovação do arcabouço teórico desenvolvido.

## **JUSTIFICATIVA**

Um percentual significativo das obras de compositores brasileiros encontra-se em manuscritos autógrafos. Com o tempo, este material tende a deteriorar-se, podendo levar o intérprete a uma leitura imprecisa do texto musical. Além disso, algumas correções, ou alterações, são realizadas empiricamente no decorrer das práticas interpretativas cotidianas. Tais procedimentos são observados em diversas partituras, incluindo anotações a lápis, ou mesmo a caneta, realizados pelos próprios instrumentistas.

Nesse sentido, o presente projeto de pesquisa contribuirá para uma melhor performance das obras, ao preparar um material com informações mais precisas e claras das obras.

Os modelos de edições Crítica e Prática, dentre os diversos tipos de edições, são os que mais se adequam aos nossos objetivos. Segundo Figueiredo

(2014), a edição crítica tem como premissa a aproximação das intenções do compositor. Seu objetivo, segundo Grier, é “transmitir o texto que melhor representa a evidência histórica das fontes” (GRIER, 1996, p.136)<sup>1</sup>. É uma edição musicológica baseada em mais de um referencial da obra a ser editada. Para tal, os procedimentos metodológicos adotados são balizados, sobretudo, pela Crítica Textual, ou Crítica da Tradição - caracterizada como um método que pretende estabelecer a forma original de um texto (DADELSEN *apud* FIGUEIREDO, 2000, p.27), conservando, portanto, as indicações do compositor.

A edição crítica deve conter, ainda, possíveis comentários para a prática musical, incluindo possibilidades interpretativas identificadas nas fontes (FIGUEIREDO, 2014).

Por outro lado, a Edição Prática, também conhecida como didática ou interpretativa, é destinada à interpretação e execução. É baseada em qualquer referencial e utiliza critérios diversos para atingir seu texto (FIGUEIREDO, 2014). Um dilema que permeia as edições práticas é o tratamento pouco cuidadoso de alguns editores, que por vezes não se preocupam com o estudo e a consulta das demais referências existentes (CASTAGNA, 2008). Tal fato acarreta repetições de erros, pelo uso de edições anteriores como referência para a revisão, gerando um desconhecimento da fonte utilizada (BADURA-SKODA *apud* FIGUEIREDO, 2014). Outra característica desse tipo de edição é a intervenção direta do editor, permitindo a incorporação de elementos de performance - articulação, dinâmica, agógica, dentre outros. As Edições Práticas mantêm o foco nos aspectos interpretativos e, na maioria das vezes, são elaboradas pelos próprios intérpretes. Aqui, adotamos a premissa de que uma edição prática mais adequada deve originar-se de uma edição musicológica, com foco na parte interpretativa e incluindo elementos estruturantes.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### Levantamento Bibliográfico Preliminar

Pesquisa de referenciais, como livros, teses, dissertações, artigos, dentre outros. Utilizaremos, prioritariamente, buscas na internet, bibliotecas e acervos particulares. Nessa etapa, a coleta de dados será feita por meio de fichamentos referentes aos objetivos da pesquisa.

### **Investigação da Gênese da Obra**

Contextualização das obras no período histórico em que foram compostas, com descrição de traços estilísticos e identitários presentes.

### **Levantamento dos Aspectos Técnicos e Idiomáticos**

Identificação de aspectos interpretativos, técnicos e idiomáticos presentes nas obras. Análise e categorização desses aspectos visando uma maior organicidade e coerência nas sugestões interpretativas.

### **Criação do Arcabouço Teórico**

Pesquisa de teorias de interpretação musical e práticas de performance; descrição de cada element encontrado, relacionando-os entre si, a fim de criar uma coerência nas sugestões interpretativas e objetivando uma justificativa para nossas escolhas.

### **Sugestões Interpretativas**

As proposições interpretativas serão baseadas em elementos musicais tais como: andamento, articulação, dinâmica, agógica, fraseado, sonoridade, timbre, tessitura e respiração.

### **Realização de Ensaios e Recitais**

Experimentação parcial dos resultados obtidos, através do processo de ensaios para recitais.

### **Elaboração da Edição Crítica**

Para Figueiredo (2014), a Edição Crítica é composta por dois itens, essencial e acessório. O item essencial é o texto musical. Os itens acessórios são compostos por: a) nota introdutória; b) recenseamento; c) aparato crítico d) comentário crítico; e) indicação para a prática; f) integração editorial; g) estudo sobre o texto literário; h) partitura digitalizada; i) *fac-símile*; j) redução para piano e k) aspectos técnicos da editoração. Portanto, utilizaremos os itens pertinentes para o repertório abordado.

### **Elaboração da Edição Prática**

Para a realização da “Edição Prática”, usaremos o *software* de música *Finale*, exclusivo para edição de partituras. Nessa etapa, a Edição Crítica será a fonte principal.

### **Realização de Ensaios e Recitais**

Comprovação dos resultados obtidos, através do processo de ensaios para recitais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS PARCIAIS**

A realização de ensaios, com a conseqüente preparação para a performance, é etapa fundamental da pesquisa. Nada faria sentido sem a experimentação no palco das conclusões obtidas. Todo o desenvolvimento do arcabouço teórico deve ser posto em prática, em diversas etapas.

Em uma primeira etapa, o Quarteto de Fagotes da UFRJ, formado por Aloysio Fagerlande, Raquel Carneiro, Pedro Paulo Parreiras e Jeferson Souza, se apresentou em dois concertos na Escola de Música da UFMG, em agosto de 2017, com o repertório proposto no presente trabalho. Já com as primeiras edições críticas realizadas, foram verificadas as possibilidades idiomáticas durante o processo de ensaios para os recitais. Diversas questões foram levantadas durante o processo. A partir dessas observações, uma nova etapa de revisões se tornou necessária, e o resultado estará sendo apresentado no I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, em setembro/outubro de 2017.

## REFERÊNCIAS

ABDO, S. N. Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi* V. 1 Belo Horizonte 2000.

ACERVO de Música Brasileira – restauração e difusão de partituras. Disponível: [http://www.mmmariana.com.br/restauracao\\_difusao/cd2\\_paginas/missa.htm](http://www.mmmariana.com.br/restauracao_difusao/cd2_paginas/missa.htm). Acesso em: Janeiro de 2015.

ALMEIDA, R. De *Compêndio de história da música brasileira*, F. Briguiet e CIA, Editores Rio de Janeiro 1958.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

AQUINO, F. A. Práticas interpretativas e a pesquisa em música: dilemas e propostas. *Anais do XIV Congresso da ANPPOM* Porto Alegre 2003.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a tradição e a experimentação: a Flauta na música de câmara de Francisco Mignone. In *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Organizado por GERLING, Cristina Capparelli. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós Graduação em Música- Mestrado e Doutorado. Série Estudos 5, 1995.

CASTAGNA, P. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi* Belo Horizonte, n. 18, 2008, p. 7-16.

COOK, N. (Royal Holloway, UK) Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance. *Revista Acadêmica de Música- PERMUSI* n. 14 110p. Julho a dezembro 2006 tradução Fausto Borém.

COSTA, T. F. C. *A Edição crítica e revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, área de atuação: Processos de criação musical. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2011.

FAGERLANDE, A. M. R. Trio (1921) para oboé, clarinete e fagote de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa, *Opus v. 16 n.1* p.70-98 junho Goiânia 2010.

FIGUEIREDO, C. A. *Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais*. Carlos Alberto Figueiredo Pinto. Rio de Janeiro, 2014

FILHO, L. A. Sobre o conceito de edição crítica, UFRJ, *Humanitas* 58, Rio de Janeiro, 2006.

GANDELMAN, S. A relação análise música/performance e a pesquisa em práticas interpretativas no Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO *Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas* Volume II Escola de Música da UFMG Belo Horizonte – MG 23 a 27 de abril de 2001.

GARBOSA, G. S. *Concerto (1988) para clarineta de Ernest Mahle: um estudo comparativo de interpretações*. Programa de Pós Graduação em Música Doutorado em Música – Execução Musical. Salvador, 2002.

GOLDBERG, L. G. D. As valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica, *Per Musi*, Belo Horizonte, 2002.

GRIER, J. *La Edición crítica de música: história, método y práctica*, Ediciones Akal, 2008, Madrid, Espanha.

GUERCHFELD, M. A pesquisa em música na universidade brasileira: Práticas Interpretativas, *X Encontro Anual da ANPPOM* Goiânia Agosto

de 1997.

\_\_\_\_\_. Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual *Anais do IX Encontro da ANPPOM*, p. 60-66 Rio de Janeiro 1996.

GUSMÃO, Pablo da Silva Gusmão e GERLING, Cristina Capparelli. O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical. In *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia. Editora Vieira. 2006.

JÚNIOR, P. F. M. *Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Dissertação de mestrado no programa de pós- graduação em música da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

LIMA, S. A. De performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. Organizado por ALBANO de LIMA, Sônia. São Paulo: Musa Editora, 2006a.

LIMA, S. A. De performance: investigação hermenêutica nos processos de interpretação musical. In *Performance musical e suas interfaces*. Organizado por RAY, Sônia. Goiânia. Editora Vieira. 2006b.

LIMA, S. A. Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas Pesquisa e performance *XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: Volume II Escola de Música da UFMG Belo Horizonte – MG 23 a 27 de abril de 2001c*.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

McGILL, D. *Sound in motion: A performer's guide to greater musical expression*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RODRIGUES, L. *Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez*, Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Rio de Janeiro.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

SILVA, A. R. Oficina de performance musical: uma metodologia interdisciplinar para uma abordagem complexa de performance musical. *Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais* — maio 2008.

SOUZA, M. S. P. *Concertino para oboé e orquestra de cordas T.17 de Brenno Blauth*. Revisão, edição e redução da parte orquestral para piano. Dissertação de Mestrado Rio de Janeiro, 2010.

TONI, F. C. Edição crítica e crítica genética em música, *Anais da ANPPOM*, 2005.

---

<sup>1</sup> Transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes (GRIER, 1996, p.136).

<sup>2</sup> A Crítica Textual moderna apresenta-se, no século XIX, pelas edições críticas do filólogo Karl Lachmann (1793-1851). Lachmann desenvolveu o “Método Lachmanniano”, baseado nos procedimentos usados pelos editores alexandrinos (QUEIROZ, 1997, p. 83), o que deu à Crítica Textual um cunho científico

## ACÚSTICA E EXPERIMENTAÇÃO NAS PALHETAS DUPLAS

### MODALIDADE: RECITAL CONFERÊNCIA

*Leonardo Fuks*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro - fuks.leonardo@gmail.com*

Os músicos lidam com sistemas físicos muito complexos - seus instrumentos - e desenvolvem ao longo dos anos de prática um sofisticado controle dos parâmetros de entrada, envolvendo seu próprio corpo em interações físico-fisiológicas não triviais, que determinam os resultados musicais de seu ofício. A curiosidade inata do indivíduo aliada a uma observação empírica do grupo a que pertence faz com que oboístas e fagotistas, em particular, realizem pesquisas artísticas e técnicas em seus instrumentos, mediante métodos intuitivos e mesmo sistemáticos, estabelecendo uma cultura própria à classe de instrumentistas de sopro.

Paralelamente, os instrumentos de palhetas duplas têm sido amplamente estudados em laboratórios de acústica musical há diversas décadas. Verificam-se constantes inovações nos instrumentos e acessórios, muitas delas frutos da associação entre construtores e músicos, entretanto sem uma satisfatória conexão com as pesquisas científicas realizadas.

O propósito deste artigo é o de esboçar conceitos, investigações e escritos da musicologia sistemática - sobretudo da acústica musical e campos a ela próximos - e aproximá-los da experiência e análise dos músicos. Para tal tarefa, é desejável que músicos e cientistas estabeleçam uma troca de saberes e adotem, dentro do possível, uma linguagem comum, para promover uma sinergia entre os diferentes profissionais que se dedicam às palhetas duplas.

Propomos aos músicos e professores que, além das práticas didáticas normalmente aplicadas, realizem exercícios e experimentos e que tentem reproduzir demonstrações que explorem de forma combinada os fenômenos objetivos e subjetivos presentes na realidade acústico-musical.

### **Coluna de ar**

É muito comum o uso do termo “coluna de ar”, emprestado da tradição acústica do órgão e de outros aerofones (CHAMBERS, 1850), no

sentido enganoso de “fluxo de ar” ou “pressão de ar”. Coluna de ar, rigorosamente falando, é o meio delimitado no interior do instrumento, onde se verificará a propagação das ondas, a reflexão das mesmas ao se deparar com os limites espaciais, formando ondas estacionárias que definirão os sons do instrumento. No caso do oboé e do fagote, a coluna de ar aproximadamente cônica de ar é determinada pela digitação e pela furação do sistema mecânico do instrumento. Esta configuração geométrica de cada “digitação” (*fingering*) do instrumento irá comportar a coluna de ar, que por sua vez interagirá com os parâmetros de entrada do instrumento, ou seja, a pressão de sopro, a temperatura e composição do ar introduzido, os esforços de embocadura, o grau de amortecimento da palheta, o fluxo de ar estabelecido, a ressonância que eventualmente ocorra entre as vibrações da coluna de ar e o trato vocal, dentre outros. E as palhetas são um tipo de Válvula que regula a entrada de ar no instrumento.

### Palhetas duplas, o que fazem?

As palhetas duplas, como bem sabemos, são constituídas por duas lâminas flexíveis que se contrapõem e formam um canal de passagem do ar, possibilitando o ingresso de uma corrente de ar modulada pela sua própria vibração.

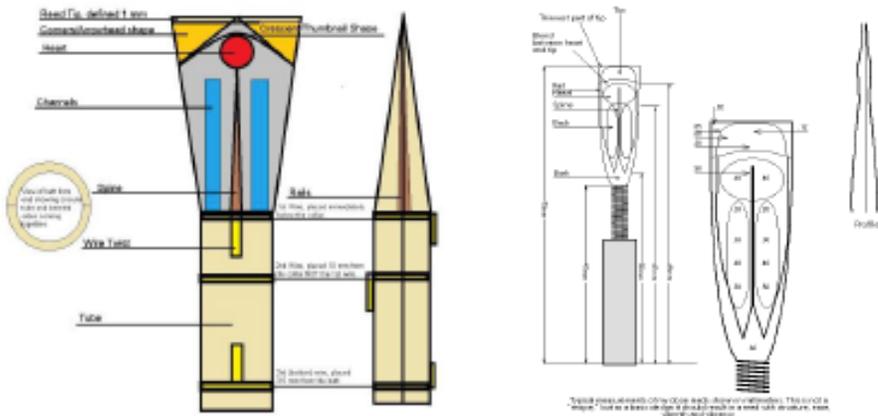


Fig. 1 - Exemplos de diagramas esquemáticos das palhetas do fagote (esquerda) e do oboé (direita, raspagem “norte-americana”), mostrando as áreas relevantes de vibração e para a raspagem de ajuste

Estes diagramas, possivelmente bem úteis a quem busca ajustar suas palhetas, podem dar a ideia de que o som do oboé ou do fagote sejam praticamente o “*crow*” da palheta “modificado” pela coluna de ar do instrumento. Muitos músicos buscam visualizar o funcionamento das palhetas com algo análogo ao que ocorre com os tampos dos instrumentos de corda, mas esta analogia não se aplica, o que merece cuidadosa discussão.

A figura abaixo representa os modos de vibração de palhetas simples, comparadas a “trampolins” engastados numa extremidade. No caso de palhetas duplas, há muito mais restrições vibracionais, pelo fato das palhetas estarem em contato uma com a outra e a geometria exigir uma redução de área transversa em direção à entrada do instrumento. Os chamados modos torcionais ( como na primeira linha à direita, abaixo) podem ocorrer, mas o mais importante será provavelmente o modo transversal , de abertura e fechamento do espaço entre as palhetas.

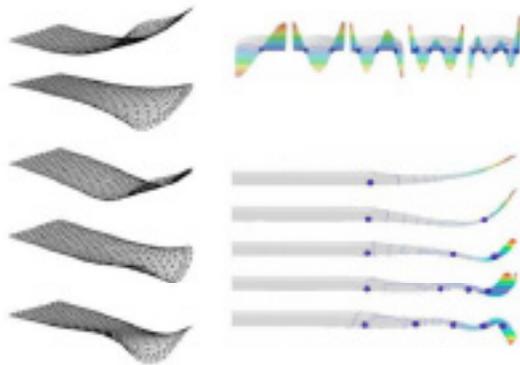


Fig. 2- Modos de Vibração da Palheta de Clarineta : (esquerda) Modelo Simplificado; (direita) Modelo Real.

### **Tipos de “palhetas” que regulam o fluxo de ar (FUKE & FADLE, 2002)**

As palhetas mecânicas, duplas ou simples, são do tipo III na figura 3.

Os tipos I e II representam as oscilações dos lábios, nos instrumentos de bocal. O tipo IV é encontrado em harmônicas de boca.

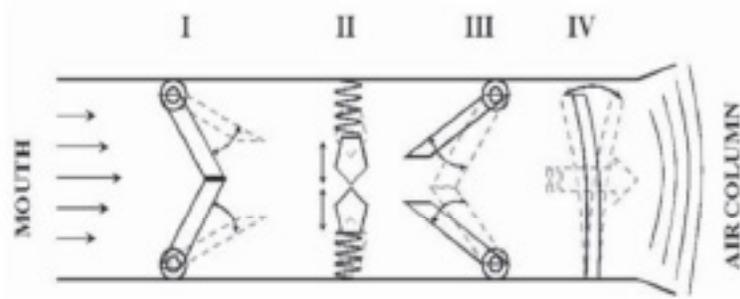


Fig. 3 - Quatro tipos de palhetas : I (para fora - *outward striking*); II (lateral - *sideways striking*); III (para dentro - *inward striking*); IV (livre - *free striking*)

### **Tocando o oboé (ou o fagote) sem vibrar a palheta?**

Este experimento permite “construir” o som do oboé a partir de um único “*slaptonguing*” produzido numa palheta conectada ao instrumento. Este som é gravado com um microfone próximo à campana, com um determinado dedilhado, e editado de forma a que um fragmento do sinal, correspondente a um período do som correspondente à nota da digitação feita, seja repetido em loop, assim criando um som contínuo. A seguir, usando recursos de um editor de som, como o Adobe Audition (antigo Cool Edit), o som recebe variações de amplitude e de frequência, tornando-se um som relativamente representativo do oboé.

### **Espectro, Timbre e Formantes**

Um dos termos mais usados para descrever as sonoridades características do oboé e do fagote é timbre. Timbre possui uma definição pouco precisa, mas geralmente se considera que seja determinado pelo “espectro de harmônicos”, outro termo muito usual. No caso do fagote, também é bem citada a “fundamental faltante” (*missing fundamental*), ou seja, o primeiro harmônico com relativamente muito pouca intensidade em notas mais graves. Isso se deve às características da coluna de ar, com pequeno ângulo

de abertura, pequeno diâmetro do tubo, pequenas dimensões da palheta e uma campana do instrumento com pouca abertura, fatores desfavoráveis à geração e difusão de sons graves. No caso do oboé, cujo som é descrito como “anasalado” em muitos textos, esta característica está provavelmente associada a algumas faixas de ressonância da coluna de ar, que são chamadas de formantes, e tipicamente se localizam em torno de 1350 (primeiro formante) e 3450 (segundo formante).

### Quão “duro” é tocar o oboé e o fagote?

Pode-se observar que as pressões de sopro nestes dois instrumentos aumentam sistematicamente com a frequência fundamental e com o nível dinâmico. Podemos utilizar manômetros de baixa pressão - como aqueles digitais usados para bolas desportivas - para medir a pressão de sopro, conectados à boca por um fino tubo plástico.

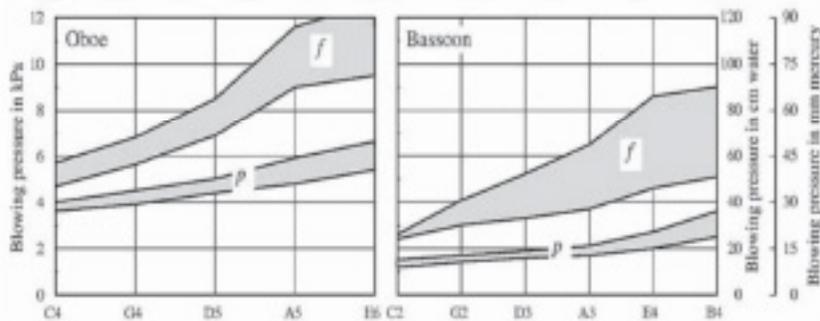


Fig. 4: Pressões de sopro no oboé e no fagote, tocados em dois níveis dinâmicos por dois profissionais em cada (FLETCHER & ROSSING, 1998, a partir de FUKS & SUNDBERG, 1999)

### Do cornetto ao oboé

O cornetto, instrumento de bocal da família das serpentes, com coluna de ar cônica, muito importante até o século XVII, foi sendo paulatinamente retirado da instrumentação ao final da renascença e do início do barroco; o principal instrumento a tomar seu lugar na orquestra foi o oboé barroco. Um curioso experimento consiste em adaptar uma palheta de oboé moder-

no ou barroco ( ou mesmo de corne-inglês) no lugar do pequeno bocal do instrumento, gerando sons oboísticos bem característicos.

### **Oboés e Fagotes experimentais**

Pode-se construir versões muito simplificadas, porém acusticamente próximas dos instrumentos, utilizando filmes de poliéster enrolados. Estes instrumentos, tocados por oboístas e fagotistas, pode ser visto nos vídeos em <https://youtu.be/q8VwfoO0kiw> e em <https://youtu.be/fC1NoOrH-Tuw> . Além de lúdicos e elucidativos, estes instrumentos podem auxiliar na iniciação das palhetas duplas e ser empregado em música contemporânea.

### **Considerações finais**

Esta breve exposição de conceitos acústicos, que deve ser complementada com a literatura disponível (ver referências a seguir), justifica-se como um processo dialógico com a experiência artística e a escuta apurada dos sons musicais, que poderão reverter em avanços nos estudos e aprimoramentos dos instrumentos de palheta dupla e das obras a eles dedicadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES DE CONSULTA RELEVANTES

CAMPBELL M., GREATED C.. *The Musician's Guide to Acoustics*. Oxford University Press, 1994.

CHAMBERS W., CHAMBERS R., editors. *Natural Philosophy. Fourth Treatise- Acoustics*. Edinburgh, edited by William and Robert Chambers, 1850.

CLINTON F. Goss. *Intraoral Pressure in Ethnic Wind Instruments*, 2013. Disponível em <https://arxiv.org/pdf/1308.5214.pdf>

ECKLEY CA. Configuração glótica em tocadores de instrumento de sopro. *Rev Bras Otorrinolaringol*. 2006;72(1), pp. 45-47 .

FLETCHER, N.. The physiological demands of wind instrument performance, 2000. Disponível em: <https://newt.phys.unsw.edu.au/music/people/publications/Fletcher2000a.pdf>

FLETCHER N., ROSSING T.D.. *The Physics of Musical Instruments*. Springer New York, 1998.

FUKS L., SUNDBERG, J. (1999). Blowing pressures in bassoon, clarinet, oboe and saxophone. *Acustica / Acta Acustica*, 85(2), pp. 267–277.

FUKS L., FADLE H.. Wind instruments. In R. PARNCUTT & G. MCPHERSON (Eds.), *The science and psychology of music performance*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2002, pp. 319–334.

FUKS, L. (2004) Aspectos acústicos, fisiológicos e perceptivos da execução e construção de instrumentos de sopro. *I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical*. 1, 2004, São Paulo. Disponível em: [http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/08\\_fuks.pdf](http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/08_fuks.pdf)

GJEBIC J.(2013) A Study of Oboe Reeds. *Student Summer Scholars*. 112.

GROTHER T.. *Experimental Investigation of Bassoon Acoustics*. Doctoral

Thesis at Technischen Universität Dresden, 2014

MUKAI, S.(1989). Laryngeal movements during wind instruments play (original em japonês). *Nihon Jibiinkoka Gakkai Kaiho*. 1989 Feb;92( 2), pp. 260-270.

POST N. Multiphonics for the Oboe. *Interface*. Vol. 10, 1981, pp 113-136.

VAN CLEVE L. Oboe unbound : contemporary techniques, Chapter 3: *Multiphonic Techniques*. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2014.

WEIKERT M1, Schlömicher-Thier J.. *Laryngeal movements in saxophone playing: video-endoscopic investigations with saxophone players. A pilot study. J Voice*. 1999 Jun;13(2), pp. 265-273.

WOLFE, J. ,GARNIER M., SMITH J. Vocal tract resonances in speech, singing, and playing musical instruments. *Human Frontier Science Program Journal*, 2009, 3, 2009, pp.6-23.

WOLFE, J., FLETCHER, N.H. and SMITH, J.. Interactions between wind instruments and their players. *Acta Acustica United With Acustica*, 101, 2015, pp. 211-233.

WOLFE J. Acústica de instrumentos de madeira - vídeo instrucional resumido: <http://slideplayer.com/slide/5715901/>

## **ATELIER VIRTUAL DE PRÁTICA DELIBERADA: MODELAGEM DA PERFORMANCE MUSICAL E DE SUA AVALIAÇÃO**

### **MODALIDADE: CONFERÊNCIA**

*Fernando Gualda*  
*UFRGS – gualda@ufrgs.br*

**Resumo:** Avaliação da performance musical, seja pelo próprio músico, seu professor, ou banca de concursos/audições (e.g. para preenchimento de vagas em orquestra), é um procedimento altamente intuitivo que muitas vezes pode ser padronizado por critérios de avaliação. O estudo da modelagem computacional de performance musical visa comparar descritores de áudio de múltiplas execuções de um mesmo excerto musical. A combinação dessas duas modalidades de modelagem computacional permite a criação de sistemas para acompanhar o desenvolvimento musical de alunos. Esta palestra visa convidar a comunidade oboística e fagotística para participarem do Atelier Virtual de Prática Deliberada, projeto de extensão do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que visa estudar o desenvolvimento musical de intérpretes a médio e longo prazos.

**Palavras-chave:** Práticas interpretativas. Prática deliberada. Modelagem computacional. Critérios de avaliação. Validade ecológica.

### **Online Studio for Deliberate Practice: Modeling Performance and Assessment**

**Abstract:** Assessment of music performance is a highly intuitive process. It can be conducted by the performer (him or herself), a music teacher, or an audition committee. Usually, comparison criteria are either mentioned while describing different performances or explicitly employed for grading those performances. Computational modeling of music performance aims to compare audio descriptors extracted from multiple renditions of a musical excerpt. Computational modeling using both human appreciation of performance (e.g. comparison criteria) with audio descriptors may allow the development of software systems capable to follow and predict the musical development of students over time. This talk aims to invite oboe and bassoon players to take part in a research project within the Federal University of Rio Grande do Sul: Online Studio for Deliberate Practice, which aims to model music performance development in the long term.

**Keywords:** Performance practice. Deliberate practice. Computational modeling. Assessment Criteria. Ecological validity.

## 1. Convite

Esta palestra apresenta resultados de trabalhos anteriores do autor, e visa convidar oboístas e fagotistas a participarem de estudos longitudinais de modelagem de sua própria prática (estudo do instrumento). Para participar o autor solicita que o leitor entre em contato através do e-mail neste artigo. Participações são necessariamente anônimas e serão modeladas tanto as gravações de áudio submetidas quanto suas avaliações.

## 2. Avaliação Auditiva Aumentada

O conceito de realidade aumentada nada mais é do que ampliar a compreensão de tudo que denominamos como realidade, através do uso de novas tecnologias. Dentre as quais, no caso de avaliação auditiva, a modelagem da audição de todo um grupo de ouvintes [1], assim como a relação entre comentários de ouvintes e descritores de áudio [2] inspiraram a base teórica que norteia a Avaliação Auditiva Aumentada [3]. A teoria se baseia no princípio de Gestalt intitulado *Determinação Intrínseca*, no qual a análise computacional dos descritores de áudio é associada aos comentários de ouvintes. Essa abor-

## 1. Invitation

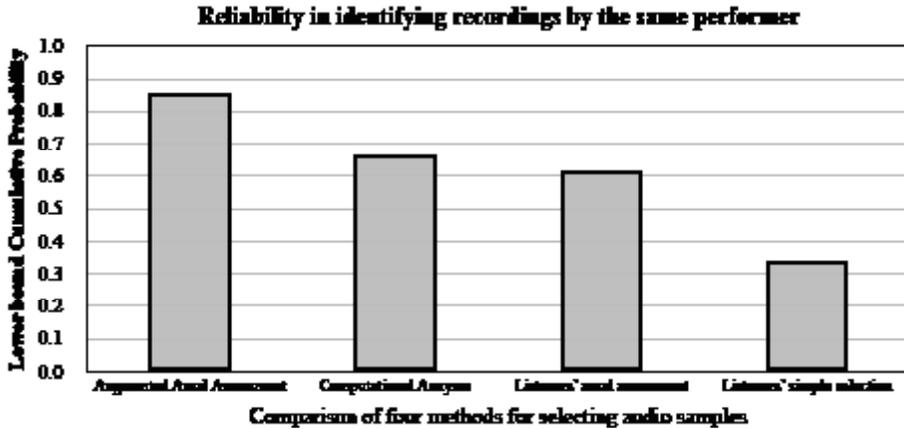
This talk presents results from previous works by the author, and aims to invite oboe and bassoon players to take part in longitudinal research on modeling their own practice. The author invites you, the reader, to get in touch via the e-mail listed on the top of this article. Participation shall be anonymous. The research focuses on modeling submitted audio recordings of performances as well as their assessments.

## 2. Augmented Aural Assessment

Augmented reality may be regarded as an ampler perspective on what we may describe as reality, through the use of new technologies. Recent research on crowd music listening [1], as well as the study of relationships between listeners' comments and audio descriptors [2] motivated the theoretical basis for Augmented Aural Assessment [3]. The theory is based on the Gestalt principle of *Intrinsic Determination*: computational analyses of audio descriptors (lower representation) are combined with listeners' comments (higher representation). Hierarchical clustering techniques have demonstrated that this com-

dagem híbrida apresenta maior capacidade de identificar gravações por um mesmo intérprete do que apenas ouvintes ou o computador:<sup>1</sup>

bined approach presents higher reliability in identifying recordings by a same performer than either humans or computer alone:<sup>1</sup>



A figura (acima) apresenta resultados que comparam a confiabilidade (*minorante de probabilidade cumulativa*) da identificação de gravações de um mesmo intérprete em quatro modalidades de avaliação de performance musical: (1) seleção simples pelos ouvintes de até 10% dos áudios, (2) avaliação auditiva através de comentários ou notas atribuídas pelos ouvintes, (3) análise computacional de descritores de áudio, e a (4) abordagem híbrida humano-computador.

The figure (above) presents results using a reliability measure (*lower-bound cumulative probability*) for identifying recordings by the same performer within four different approaches to assessment of music performance: (1) simple sample selection by the listeners up to 10% of the audio samples, (2) aural assessment through listeners' comments or grades, (3) computational analyses of audio descriptors, and (4) hybrid approach human-computer.

### 3. Modelagem de Múltiplas Avaliações

A audição de uma mesma performance tende a ser diversa, uma vez que o foco de atenção pode variar.<sup>2</sup> O estudo empírico de modelagem de múltiplas performances necessita considerar, portanto, não apenas as diferenças dentre cada execução de um mesmo excerto, como também a variação de audição [4] dessas mesmas execuções. Modelagem de ouvintes avaliadores [5] pode quantificar o grau de concordância para criar um *espaço avaliativo* com a distribuição dessas avaliações.<sup>3</sup>

### 4. Modelagem de Múltiplas Execuções

De modo similar, é possível criar um espaço abstrato que represente variações de interpretação de excerto de obra musical [6]. Esse espaço pode ser inferido a partir da análise de descritores de áudio<sup>4</sup> e dados extraídos de gravações [7][8][9][10].

### 5. Atelier Virtual de Prática Deliberada

A motivação para a criação de um sistema online para promover a prática deliberada baseia-se na

### 3. Modeling Multiple Evaluations

Listening to the same performance can evoke different responses, for the attention focus may vary while listening.<sup>2</sup> Therefore, empirical studies that model multiple performances need to take into account not only differences within renditions of the same excerpt, but also the variance within the listening [4] of those same renditions. By modeling listeners [5] the research can quantify inter-evaluator agreement in order to create a *evaluative space* with the distribution of samples evaluations.<sup>3</sup>

### 4. Modeling Multiple Performances

Similarly, the *performative affordance* [6] (of a musical excerpt) can be defined as an abstract space representing interpretations. This space can be inferred from audio descriptors<sup>4</sup> and feature data extracted from recordings [7][8][9][10].

### 5. Online Studio for Deliberate Practice

Online resources that afford deliberate practice may help optimizing individual efforts in developing

otimização do estudo individual de instrumento para que cada intérprete possa desenvolver habilidades da maneira menos custosa possível. Essa pesquisa, ao mesmo tempo que busca a otimização da prática deliberada, busca validade ecológica [11] ao tentar interferir minimamente na maneira como cada intérprete pratica. O desenvolvimento de habilidades no mais alto nível parece ainda estar popularmente associado com o esforço continuado [12].<sup>5</sup> No entanto, o mero acúmulo de horas ineficientes de estudo pode dificultar a aquisição de habilidades (e até causar lesões como as *síndromes do superuso* [13]). Esta pesquisa visa auxiliar intérpretes a atingirem níveis mais altos de performance ao modelar tanto sua auto-avaliação, quanto a eficácia e a eficiência de estratégias individuais de prática, ambas sugeridas como meio de se alcançar excelência em performance [14].

the different skills necessary to achieve excellence in performance. This research focuses on pursuing ecological validity [11] in the sense that it seeks to minimize interference with the manner each performer conducts his or hers own practice. Skill acquisition, up to the highest possible level, has popularly been associated with continuous, deliberate effort to acquire a skill [12].<sup>5</sup> Nevertheless, mere accumulation of hours of inefficient practice may hinder the development of the desired skills. (It can also cause injuries such as *overuse syndromes* [13]). This research aims to assist performers to reach their highest potential by helping to model their self-evaluation as well as the efficacy and efficiency of their practice strategy selections, both approaches suggested as means to achieve excellence in music performance [14].

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/REFERENCES

- [1] Goto, M. (2011). Music Listening in the Future: Augmented Music-Understanding Interfaces and Crowd Music Listening. In *Proceeding of the 42th International Conference of the Audio Engineering Society on Semantic Audio*, Ilmenau. pp. 21-30.
- [2] Yoshii, K., & Goto, M. (2009). MusicCommentator: Generating comments synchronized with musical audio signals by a joint probabilistic model of acoustic and textual features. In *Proceedings of the 8th International Conference on Entertainment Computing (ICEC 2009) (Lecture Notes in Computer Science 5709)*. pp. 85–97.
- [3] Gualda, F. (2012). *Subtleties of Inflection and Musica Noesis: Computational and Cognitive Approaches to Aural Assessment of Music Performance*. PhD dissertation, Queen's University Belfast.
- [4] Cozby, P. C. (1977/2006). *Methods in Behavioral Research* (9th ed.). Boston: McGraw-Hill, pp. 157-8.
- [5] Thompson, S., & Williamon, A. (2003). Evaluating Evaluation: Musical Performance Assessment as a Research Tool. *Music Perception*, 21 (1), 21-41.
- [6] Gualda, F.; Tenkanen, A.; Hawes, V.; & Lisboa, T. (2010). Scalable Analytical Approaches and Performative Affordance. In *11<sup>th</sup> International Conference in Music Perception and Cognition*, Seattle.
- [7] Yamaguchi, R. & Gualda, F. (2013). (Re)Shaping Musical Gesture: Modelling Voice Balance and Overall Dynamics Contour. In: M. Aramaki et al. (Eds.) In *9th International Symposium on Computer Music Modeling and Retrieval (CMMR 2012) (Lecture Notes in Computer Science 7900)*. Springer: Berlin & Heidelberg. pp. 459–468.
- [8] Gualda, F. (2008). Structural Analysis and Motivic Pattern Matching using Pitch-Class Categories and Dissimilarity Measures. In *Séminaire MaMuX – Mathématiques, musique et relations avec d'autres disciplines – International Workshop on Computational Music Analysis – IRCAM*, Paris

- [9] Gualda, F. (2009). Multi-layered Rhythmic Patterns in Music and Speech. In *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Jyväskylä.
- [10] Mendes, J. & Gualda, F. (2008). Identificação e registro de estruturas sonoras da viola machete do Recôncavo Baiano. In *Proceedings of the Brazilian Association of Ethnomusicology*, Maceió.
- [11] Ericsson, K.A. (2006). The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance. In: Ericsson, K.A., Charness, N., Feltovich, P., Hoffman, R.R. (eds.) *Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 685–706.
- [12] Clarke, E. (2004). *Ways of Listening*. Oxford: Oxford University Press.
- [13] Frank, A. & von Mühlen, C. A. (2007). Queixas Musculoesqueléticas em Músicos: Prevalência e Fatores de Risco (Playing-Related Musculoskeletal Complaints Among Musicians: Prevalence and Risk Factors). *Revista Brasileira de Reumatologia* 47 (3), 188-196.
- [14] Williamon, A. (2004) General perspectives on achieving musical excellence. In *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press.

---

<sup>i</sup> Gualda (2012) pp. 181-195. “Augmented Aural Assessment” (“Avaliação Auditiva Aumentada”)

<sup>ii</sup> Cozby (1977/2006, pp. 157-8) Discusses *carry-over* effects in empirical studies: *order effect*, *fatigue effect*, *practice effect*, and *contrast effect*. (Cozby discute efeitos causados pela repetição de exemplos em experimentos empíricos: efeito de ordem, efeito de fadiga, efeito de prática, efeito de contraste.)

<sup>iii</sup> Gualda (2012) pp. 141-153. “A Review of Expert Criticism” (“Uma revisão da crítica por especialistas”)

<sup>iv</sup> Gualda (2012) pp. 154-180. “Computing Audio Dissimilarity” (“Calculando diferenças em áudio”)

<sup>v</sup> Ericsson (2004) suggests that at least 10,000 hours of deliberate practice are necessary to achieve the highest levels of skill acquisition. (Ericsson (2004) sugere que seja necessário ao menos 10.000 horas de prática deliberada para que se possa atingir os níveis mais altos de desenvolvimento de habilidades.)

## APRIMORANDO A PERFORMANCE MUSICAL: ALGUMAS ESTRATÉGIAS PARA SE LIDAR COM A ANSIEDADE DE PERFORMANCE

*Priscila Leiko Fuzikawa*

*EXERSER - Núcleo de Atenção Integral à Saúde do Músico*

*plfuzikawa@gmail.com*

### **Introdução**

Esse artigo resume o conteúdo apresentado na palestra de mesmo título durante o I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas. Não tem, portanto, a pretensão de ser um artigo de revisão bibliográfica, nem de apresentação de qualquer estudo de avaliação de resultados de intervenções. O conteúdo apresentado baseia-se em estudo e prática da autora no trabalho com músicos que apresentam dificuldades de natureza mental/emocional que interferem em sua performance musical. O principal objetivo do artigo, portanto, é que os participantes possam ter uma fonte para consulta posterior, que inclua os exercícios práticos propostos durante a palestra, ou links para informação sobre os mesmos.

Segundo Buswell (2006), a performance musical se assenta sobre três pilares: saúde física, competência técnica e musical, e saúde mental, ou o que prefiro chamar de aspectos mentais e emocionais relacionados à performance.

A atividade musical é fisicamente muito exigente. Dor e tensão ao tocar são extremamente comuns, e os problemas físicos chegam a impedir que o músico exerça sua atividade. Assim sendo, é fundamental cuidar de aspectos como dieta, sono, prática de atividade física, ergonomia e postura. É importante compreender que sentir dor ao tocar, por mais que possa ser comum, não é normal. Há atividades que podem ser realizadas preventivamente, e a ajuda profissional deve ser buscada precocemente, sempre que necessária.

A competência técnica e musical diz respeito a aspectos como o aprendizado do instrumento, técnica, memorização, interpretação, conhecimento musical, etc. O estudo é base fundamental e determinante para qualquer performance. Existem inúmeras publicações a respeito de estratégias de estudo e da prática deliberada. Essas práticas não só favorecem a apren-

dizagem e a consolidação do mesmo, como otimizam o estudo, evitando a sobrecarga que pode ser gerada pela estudo repetitivo sem consciência.

São inúmeros os aspectos mentais e emocionais que afetam a performance musical. Entre eles: determinação, motivação, autoconfiança, resiliência, crenças, expectativas, coragem, concentração, presença, diálogo interno, ansiedade. Todos esses aspectos, fundamentais para uma boa performance musical, podem ser desenvolvidos, e podem ser determinantes em contextos competitivos, onde não há grandes diferenças no nível técnico e musical dos candidatos.

Talvez uma imagem melhor do que três pilares, seria a de uma rede ou trama complexa, tecida por esses três fios (e, possivelmente, outros mais), que sustenta a performance musical. Como numa trama, esses três aspectos se tocam, se cruzam e se influenciam constantemente. Sono, dieta e atividade física são importantes para o funcionamento cerebral. Um diálogo interno negativo, ou crenças negativas a respeito de si mesmo, podem gerar tensão ao tocar. A ansiedade pode comprometer a interpretação de uma obra.

Nesta palestra, nosso foco será a ansiedade de performance. Estudos diversos mostram que a prevalência de ansiedade de performance entre músicos chega a ser de 60% em alguns contextos. Esse é um número extremamente significativo, mas, surpreendentemente, este é um tema ainda pouco abordado nas escolas de música e nos ambientes de trabalho como orquestras. Existe a crença de que esse seja um problema sem solução, algo com que se tem que acostumar, que são "ossos do ofício". O tema é complexo, inclusive porque a ansiedade de performance se apresenta de maneiras muito diferentes em indivíduos diferentes, ou até no mesmo indivíduo em momentos diferentes.

A ansiedade de performance é classificada, no DSM-V (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), dentro dos transtornos de ansiedade, mais especificamente, na categoria dos transtornos de ansiedade social. O indivíduo teme ou evita situações em que pode ser observado ou avaliado por outra pessoa.

Mais do que saber como classificar a ansiedade de performance, acreditamos que seja importante conhecer um pouco sobre os mecanismos geradores de ansiedade em nosso cérebro e corpo.

## O cérebro e seus mecanismos geradores de ansiedade

Pittman (2015), nos apresenta dois caminhos para o início da ansiedade. É importante conhecer os dois caminhos, por mais que, frequentemente, estejam presentes simultaneamente.

Todo o nosso sistema é programado, primeiramente, para sobreviver. Para que isso seja possível, é necessário estarmos atentos a ameaças em nosso ambiente. Nosso corpo reage de forma automática à percepção de uma ameaça, liberando adrenalina e noradrenalina, responsáveis pelas alterações fisiológicas da resposta de fuga-luta-congelamento. Algumas dessas alterações são: aumento das frequências cardíaca e respiratória, sudorese, diminuição da salivação, alteração da atividade gastrointestinal, diminuição da circulação periférica, tensão muscular. Essas alterações são responsáveis por sensações como aperto no peito, frio da barriga, boca seca e mãos frias, tão conhecidas pelos que sofrem com ansiedade de performance. A resposta de congelamento, no extremo, pode se dar como desmaio. Mais comuns são sintomas dissociativos, como sensação de não estar totalmente presente na situação, relatos de que "tudo foi ficando longe, os sons foram ficando distantes", ou de não se lembrar do que aconteceu durante a performance.

Temos uma estrutura no centro de nosso cérebro - a amígdala - que funciona como nosso sistema de alarme. É ela quem avalia as experiências, o entorno, determina se há ou não ameaça presente, e dispara a reação do sistema nervoso autônomo simpático descrita acima. Isso é feito de forma automática, sem envolver o pensamento ou cognição. É rápida e instintiva, pois a amígdala se situa em uma parte do cérebro que está fora de nosso controle consciente.

E como a amígdala determina o que é ou não perigoso para nossa sobrevivência? Ela se baseia em experiências anteriores, registradas na forma de memórias emocionais. Ela faz associações entre coisas (locais, pessoas, características, cheiros, sons) que estavam presentes quando um evento negativo aconteceu. É por isso que ver uma pessoa que estava na banca, ou voltar ao local de uma prova cujo o resultado tenha sido ruim, pode provocar reações de ansiedade. E essas reações podem se fazer presentes mesmo que se saiba, racionalmente, que não há qualquer perigo no momento presente.

Um segundo caminho para a ansiedade é via córtex cerebral. Essa é

a parte mais superficial de nosso cérebro, responsável por funções mais complexas como planejamento, pensamento e raciocínio abstrato. Nesse caso, os pensamentos e imagens que criamos transformam uma situação neutra em algo ameaçador. Esquecemos que não temos a habilidade de ler pensamentos, nem de prever o futuro, e nossa cabeça passa a ser povoada por pensamentos como: "ele não está gostando do que estou tocando", ou "não vou passar nesse concurso", ou "as outras pessoas tocam melhor do que eu". Frequentemente, as pessoas ansiosas ficam presas em um círculo de pensamentos negativos, que se retroalimentam, e criam histórias inteiras sobre o que pode ou vai acontecer. Mesmo que criada, imaginada, essa situação pode ser percebida, pela amígdala, como ameaçadora, e, nesse ponto, os dois caminhos se encontram, e desencadeiam-se as respostas descritas acima.

Uma vez disparada, a amígdala se torna preponderante em todo o sistema. Por isso, costuma ser muito pouco efetivo tentar lidar com uma situação de ansiedade com pensamentos ou falas do tipo: "isso é só uma prova", ou "não há razão para eu ficar nervoso".

É importante lembrarmos que cada cérebro é diferente. Há pessoas que são, por natureza, mais ansiosas do que outras. Isso é determinado por fatores genéticos e por experiências de vida. Há estudos, como o ACES (*Adverse Childhood Experiences Study*), que mostram que experiências adversas na infância, como abandono, abuso, separação de pais, convivência com pessoas que fazem uso de álcool ou drogas, entre outras, aumentam a probabilidade de que essas pessoas desenvolvam comportamentos de risco, doenças crônicas, doenças mentais na vida adulta. Em termos cerebrais, essas experiências negativas têm um impacto direto sobre um cérebro em formação. É comum que a amígdala torne-se hiperativada, "disparando o alarme" com muito mais frequência, gerando um estado crônico de estresse e de ansiedade.

### **Estratégias para se lidar com a ansiedade de performance**

Quando nosso alarme interno (a amígdala) dispara, e nosso sistema entra em um estado de desregulação, estratégias somáticas, são mais eficazes para acalmar o sistema. Essas mesmas estratégias podem ser usadas de

rotina, mesmo quando não estamos diante de situações de estresse agudo. Elas ajudam a diminuir o nível de estresse ou ansiedade basal. Listamos, a seguir, algumas das estratégias que utilizamos em nossa prática. Optamos por apresentar as estratégias mais simples, que podem (e devem) ser utilizadas no dia-a-dia de qualquer pessoa. Como qualquer outra habilidade, essas estratégias exigem treino para que estejam disponíveis em um momento de ansiedade aguda.

### Sono

Dormir é fundamental para regular nosso sistema. É o momento de muita atividade cerebral, onde são hormônios e outras substâncias químicas essenciais para recompor nosso organismo, além da consolidação de memórias e aprendizado.

Muitas pessoas com quadros de ansiedade apresentam dificuldade para adormecer, ou acordam frequentemente durante a noite. Há vários sites que sobre higiene do sono, com informações sobre como dormir melhor.

### *Atividade física*

A atividade física modifica positivamente o funcionamento do cérebro, bioquimicamente diminuindo a hiperatividade da amígdala. Se possível, a atividade física deve ser algo que você goste de fazer, o que facilitará a continuidade da mesma. Ela deve ter uma intensidade adequada, e ser realizada pelo menos três vezes por semana.

A avaliação física/clínica antes do início de qualquer atividade física é recomendada, principalmente para indivíduos sedentários ou que já possuem alguma doença.

### *Respiração*

A respiração profunda, abdominal, lenta ajuda a diminuir a ativação da amígdala, pois ativa outro ramo do sistema nervoso autônomo: o parassimpático. Há várias técnicas de respiração, com pequenas diferenças, algumas das quais utilizam contagem para regular o ritmo respiratório. A respiração profunda e lenta se contrapõe ao que acontece na ansiedade, quando a respiração se torna mais rasa e mais rápida.

### *Relaxamento muscular*

Uma das respostas à ativação da amígdala é a tensão muscular, que, em um círculo vicioso, parece aumentar ainda mais a ativação da amígdala. Técnicas de relaxamento e alongamento muscular ajudam a regular o sistema.

Uma das técnicas bastante conhecida é a técnica de relaxamento muscular progressivo de Jacobson, que consiste na contração e relaxamento de uma sequência de grupos musculares. Há vários sites com instruções e vídeos com o passo-a-passo dessa técnica.

### *Meditação*

Há inúmeros estudos que comprovam a eficácia da meditação no controle do estresse e da ansiedade. Todas as formas de meditação envolvem algum tipo de foco, muitas vezes na respiração, ou em algum tipo de pensamento.

Uma das abordagens muito em voga, atualmente, é o *Mindfulness*, ou atenção plena. Ela consiste na observação da sua experiência no presente momento, de forma acolhedora, sem julgamento. Parte do pressuposto de que toda a ansiedade ou preocupação existe porque vivemos no passado, remoendo coisas acontecidas, ou no futuro, tentando lidar com coisas que ainda não aconteceram. São usadas estratégias, como a respiração, contagem, sensações corporais, para nos ancorar no momento presente. Há muita informação em sites e livros sobre *Mindfulness*. Há, inclusive, cursos online para a prática dessa modalidade de meditação.

### *TAT (Tapas Accupressure Technique)*

O TAT foi desenvolvido por uma acupunturista americana chamada Tapas. Alguns pontos de acupuntura são tocados com os dedos, enquanto se foca no evento que se quer trabalhar. O protocolo completo consiste de 09 passos, e pode ser acessado em [www.tatlif.net](http://www.tatlif.net). Nele há a imagem da pose do TAT, com os pontos a serem tocados. O TAT traz uma sensação de mais calma ou centramento.

No trabalho com músicos, temos utilizado basicamente o primeiro passo, que consiste em colocar as mãos tocando os pontos do TAT, enquanto se foca no que está incomodando a pessoa naquele momento: pode ser

um pensamento que gere ansiedade ou ativação ("não estou preparado para essa prova"), pode ser um sentimento (medo, raiva, ansiedade). Desse ponto de partida, apenas se observa o que acontece com a experiência (pensamentos, sensações corporais, sentimentos, imagens).

Uma forma alternativa de utilizar esse primeiro passo é, ao dormir, colocar as mãos na posição do TAT e repassar os acontecimentos do dia, como se fosse um filme, sem ficar preso a nenhum acontecimento específico.

### *EFT (Emotional Freedom Technique)*

Essa é outra abordagem que utiliza pontos de acupuntura que são estimulados com os dedos (pequenas batidas), em uma sequência específica. Como no TAT, pode-se colocar como foco do trabalho aquilo que está acontecendo naquele momento sejam pensamentos, sensações, sentimentos, que estejam comprometendo a performance.

O site [www.emofree.com.br](http://www.emofree.com.br) apresenta a sequência de pontos a serem estimulados, bem como o roteiro de realização do EFT. Alternativamente, pode-se buscar EFT ou Tapping em outros sites na internet.

Essas técnicas podem ser usadas isoladamente, ou em combinação. O importante é experimentá-las e ver o que funciona melhor para você. É importante alertar que nenhuma dessas técnicas substitui a avaliação e ajuda de um profissional quando isso se faz necessário.

### **E quando isso não é o suficiente?**

A presença da ansiedade de performance diz respeito ao funcionamento de nosso cérebro, de nosso corpo, de nossa postura diante da vida. Ansiedade na performance significa ansiedade em outros momentos e esferas da vida. Se pensarmos na classificação da ansiedade de performance enquanto uma forma de fobia social, onde há o medo de ser observado e avaliado por um outro, estamos falando de uma relação. Há autores que apontam uma das possíveis origens da ansiedade de performance em como se estabeleceram nossas primeiras relações, em como foram julgadas nossas primeiras performances (desenhos, falas, atividades na escola, por exemplo). Dissemos, anteriormente, que o funcionamento de nosso cérebro é também moldado por nossas experiências ao longo da vida. Experiências negativas podem ficar "encapsuladas" no cérebro, como algo não processado ou "digerido", às vezes fora de nossa memória consciente. Podem, no entanto,

tornar nosso amígdala mais sensível, disparando diante de qualquer ameaça. Nossas histórias de vida ficam marcadas em nosso corpo, e, quer queiramos ou não, acabamos levando-as conosco quando subimos no palco. Não é nosso objetivo discorrer sobre esse tema, mas achamos importante que os músicos tenham conhecimento dessa possibilidade. Quando as técnicas acima não funcionam, ou funcionam de forma limitada, isso nos indica que há outras questões a serem trabalhadas, com a ajuda de um profissional, em um processo terapêutico. Atualmente há abordagens baseadas no funcionamento do cérebro, e em como este processa experiências. Elas são extremamente eficazes para se trabalhar traumas, medos, e experiências negativas. Podem também ser utilizadas para o aprimoramento da performance musical. Algumas delas são o Brainspotting ([www.brainspotting.org.br](http://www.brainspotting.org.br)), a Experiência Somática ([www.traumatemcura.com.br](http://www.traumatemcura.com.br)) e o EMDR ([www.emdr.org.br](http://www.emdr.org.br)).

## REFERÊNCIAS

Andrade EQ, Fonseca JGM. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. **Per mus**. 2000;2:118-28.

BUSWELL, D. **Performance Strategies for Musicians**. Hertfordshire, MX Publishing, 2006.

HAYS, KF. (ed.) **Performance Psychology in Action**. Washington, American Psychological Association, 2009.

MAISEL, E. **Performance Anxiety**. New York, Back Stage Books, 2005.

PITTMAN, CM. KARLE, EM. **Rewire your Anxious Brain**. Oakland, New Harbinger Publications, 2015.

ACE Study: <https://www.cdc.gov/violenceprevention/acestudy/index.html>

## ENCONTRO DE OBOÉ E FAGOTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA.

### MODALIDADE: PÔSTER

*Alice de Paula Ghisleni*

*Universidade Federal de Santa Maria – aliceghis@gmail.com*

**Resumo:** O Encontro de oboé e fagote da UFSM foi criado em 2012 com o objetivo de divulgar os instrumentos bem como os cursos de bacharelado à comunidade de Santa Maria e região. Como o propósito de levantar dados para este trabalho, realizou-se uma entrevista com um dos idealizadores do encontro, Lúcius Mota. Até o momento ocorreram cinco encontros. De acordo com os organizadores, professores Glaubert Nüske e Lúcius Mota, os objetivos foram alcançados.

**Palavras – chave:** Oboé. Fagote. Encontro. UFSM.

#### **Oboe and Bassoon Meeting of the Universidade Federal de Santa Maria**

**Abstract:** The Universidade Federal de Santa Maria - Oboe and bassoon Meeting was created in 2012 with the purpose of spreading the undergraduated oboe and bassoon courses to Santa Maria and neighborhood. In order to get data to this paper there has been made na interview with professor Lucius Mota. Until today five were organized by professors Glaubert Nuske and Lucius Mota, and, according to them, the goals have been reached.

**Keywords:** Oboe. Bassoon. Meeting. UFSM.

### **O início**

Os cursos de oboé e fagote foram criados através do Projeto de Expansão das Universidades Federais, cujo objetivo era a “ampliação das oportunidades de acesso à educação superior” (WESKA, 2012, p. 9).

Em 2001, para dar cumprimento ao disposto na Constituição, foi elaborado o Plano Nacional de Educação – PNE (2001- 2010), fixando metas que exigiam um aumento considerável dos investimentos nessa área, além de metas que buscavam a ampliação do número de estudantes atendidos em todos os níveis da educação superior. Nesse contexto

foram estabelecidos, nos últimos 10 anos, os programas de expansão do ensino superior federal (WESKA, 2012, p. 9).

Entretanto não existia escola de formação na região central do Rio Grande do Sul, portanto não havia alunos aptos para entrar no curso e dessa forma constatou-se a necessidade de divulgação do curso e dos instrumentos. O Encontro de oboé e fagote da UFSM foi uma alternativa que os professores criaram para divulgar os cursos e os instrumentos e ao mesmo tempo propiciar aos alunos possibilidades de contato com professores do Brasil e do exterior.

Para compreender os motivos que levaram a realização do Encontro de oboé e fagote da UFSM e se foram atingidas as expectativas dos idealizadores, professores Glaubert Nüske e Lúcius Mota, realizou-se uma entrevista com o coordenador do evento, Lúcius Mota que foi transcrita logo abaixo e compõe o banco de dados empíricos do texto.

Uma vez que “recorre-se à entrevista sempre que têm necessidade de obter dados que não podem ser encontrados em registros e fontes documentais, podendo estes serem fornecidos por determinadas pessoas” (BRITTO Jr., 2011, p. 239).

## **2. Encontro de Oboé e Fagote da UFSM**

O Professor Lúcius Mota que é formado em oboé pela Universidade de Brasília e atualmente professor de oboé na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), segue uma linha de pesquisa na área do ensino, história, música, identidade cultural e performance do oboé<sup>1</sup>. Sua preocupação pela divulgação do instrumento, ensino da música e performance o influenciaram para a criação do evento.

A falta de informação sobre os instrumentos, oboé e fagote, e consequentemente o desconhecimento da existência de seus cursos, tanto na comunidade quanto no próprio Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria, gerou preocupação para os professores e deduziu-se a necessidade de alguma forma de divulgação.

A entrevista realizada com o professor Lúcius Mota foi transcrita na íntegra, nesse texto considerando recortes, e procura compreender se os ob-

jetivos buscados pelos professores, com a realização do Encontro de oboé e fagote da UFSM, foram alcançados.

Entrevista:

1- Professor Lúcius, porque houve a necessidade da criação do Encontro?

“Eu e a minha esposa, Denise, já tínhamos organizado alguns encontros em Tatuí (SP), Piracicaba (SP), São Paulo o [professor] Glaubert inclusive já tinha ido a um encontro, e quando eu vim pra cá (Santa Maria), o objetivo era divulgar o curso no Rio Grande do Sul e mesmo aqui dentro do curso, dentro do Departamento de Música porque muita gente não conhecia nem o oboé nem o fagote, então basicamente a gente estava atrás de alunos.”

2- De onde surgiu a ideia dos encontros? Vocês seguiram exemplos de encontros realizados em outras instituições?

“A ideia do encontro surge por causa do International Double Reed Society, IDRS.”

3- Quais são os temas tratados durante o Encontro?

“Os temas tratados são aulas e recitais, ultimamente a gente tem tentado fazer alguma coisa num nível acadêmico, com alguma publicação, mas aqui em Santa Maria a gente não conseguiu, mas no encontro de João Pessoa, por exemplo, vai ter esses pôsteres e resumos que vão ser publicados, então no nosso encontro no ano que vem a gente vai tentar fazer isso também.”

4- Como acontece a programação do Evento?

“A programação do evento ocorre muito em função do orçamento né, de quantas pessoas a gente consegue trazer, mas a estrutura básica é essa masterclass, palestra e recitais.”

5- Quem pode participar e como funcionam as inscrições?

“O encontro está aberto pra todo mundo, geralmente se interessa gente do oboé e do fagote mesmo, as inscrições são feitas por email.”

Depois de quatro anos da realização do encontro é possível expor um parecer com relação ao objetivo do encontro? A divulgação dos cursos aconteceu como planejado?

“Eu acho que o encontro alcançou muitos objetivos, porque divulgou bastante o curso de Oboé e Fagote e hoje o curso é conhecido no Brasil todo, e agora o nosso objetivo é atrair mais gente e fazer parcerias com universidades da América Latina.”

### 3- De Santa Maria para o Brasil

O Encontro de Oboé e Fagote da Universidade Federal de Santa Maria ocorre anualmente na Escola de Música da UFSM desde 2012, sendo o único evento da natureza na Região Sul.



Fig. 1: Cartaz do 1º Encontro.

Já houve cinco edições do Encontro de Oboé e Fagote da UFSM, promovendo trocas de experiências entre alunos e professores convidados de diversos países como Chile, México, Uruguai, Costa Rica e Argentina, além de contar com professores de diversas regiões do Brasil. Durante os Encontros ocorreram lançamento de livros, CDs, estreias de novas obras e diversos recitais.

Oboé e fagote são instrumentos relativamente desconhecidos para o público em geral, promover eventos com o intuito de divulgação dos instrumentos além dos cursos e sendo abertos para toda a comunidade é de grande importância, pois é preciso haver alunos para que os cursos não fechem. As pessoas da comunidade tendo acesso a esses tipos de eventos, também acabam tendo acesso à universidade, podendo se informar como entrar no curso e cogitar uma carreira na área da música.

## REFERÊNCIAS

WESKA, Adriana Rigon, et al. *Análise sobre a Expansão das Universidades Federais 2003 a 2012*. Brasília, 2012. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=-12386-analise-expansao-universidade-federais-2003-2012-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=-12386-analise-expansao-universidade-federais-2003-2012-pdf&Itemid=30192)>. Acesso em: 27 ago. 2017.

BRITTO Jr., Álvaro Francisco. A Utilização da Técnica da Entrevista em Trabalhos Científicos. *Evidência: olhares e pesquisa em saberes educacionais*, Araxá (MG), v. 12, n. 12, p. 237-250, 2011.

Fig. 1. Disponível em: <[http://sites.multiweb.ufsm.br/noticias\\_ufsm/imagens/20120508\\_111947\\_leiaute%20final%20oboe%20e%20fagote%20\(1\).jpg](http://sites.multiweb.ufsm.br/noticias_ufsm/imagens/20120508_111947_leiaute%20final%20oboe%20e%20fagote%20(1).jpg)>. Acesso em: 27 ago. 2017.

GHISLENI, Alice de Paula. Entrevista com o Prof. Lúcius Mota em 25 ago. 2017. Santa Maria (RS). Entrevista registrada em áudio. Universidade Federal de Santa Maria.

---

<sup>1</sup> Pesquisa em currículo Lattes. Link acessado: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4746160A1>

## **PROJETO MÚSICA E COMUNIDADES: INTEGRAÇÃO DO ENSINO E DO ARTÍSTICO**

### **MODALIDADE: PÔSTER**

*Rossana Flores Bastos*

*Universidade Federal de Santa Maria – rossanafbastos@hotmail.com*

**Resumo:** O projeto Música e Comunidades foi criado no ano de 2017 com o intuito de integrar ações de ensino de música, concentradas em escolas públicas de Santa Maria, e a difusão artística junto a comunidade, por meio de recitais e concertos de alunos e professores do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

**Palavras-chave:** Extensão. Música. Comunidades. UFSM.

**Title of the Paper in English:** Music and Communities Project: Integration of Teaching and Art

**Abstract:** The project Music and Communities was created in 2017 with the purpose of integrating music teaching actions, concentrated in public schools in Santa Maria, and artistic diffusion in the community, through recitals and concerts of students and teachers of the Department of Music of the Federal University of Santa Maria (UFSM).

**Keywords:** Extension. Music. Communities. UFSM.

### **1. A integração do artístico: a música na UFSM e na cidade de Santa Maria.**

O Curso de Música da UFSM foi fundado em 1963 dentro da faculdade de Belas Artes, sendo a quinta faculdade criada nos três primeiros anos de fundação da UFSM. Hoje, o Departamento de Música oferece cursos de licenciatura plena, música e tecnologia e bacharelado.



Fig. 1: Escola de Música da UFSM.

No ano de 2017 foi criado o Projeto de Extensão Música e Comunidades, com o propósito de integrar o ensino musical e a difusão artística por meio de recitais e concertos nas comunidades. O projeto tem como objetivo musicalizar crianças e jovens em idade escolar, divulgar os cursos e a produção artística de alunos e professores do Departamento de Música da UFSM e integrar os alunos do curso de música com a comunidade.

Devido a carência do ensino de música em escolas públicas da cidade, o projeto pretende contribuir para a formação integral dos alunos através da musicalização e da difusão da música visando a criação de um público através de recitais e concertos, para que a música erudita ultrapasse os muros do Campus. As ações de ensino buscam oportunizar uma formação básica de teoria musical, leitura e execução instrumental básica, permitindo a criação de conjuntos instrumentais que possam beneficiar as comunidades locais e possibilitar uma conexão entre os alunos e os cursos de música da UFSM.

## **2. A integração do ensino: resgate e possibilidades.**

O Colégio Estadual Tancredo Neves, localizado na cidade de Santa Maria (RS), iniciou suas atividades em 1988. No ano de 2009, foi fundada a Banda Estudantil do Colégio Estadual Tancredo Neves, com a finalidade:

incluir a música no contexto escolar oferecendo aos alunos, familiares e toda a comunidade escolar a imensa magia musical, um encontro entre a arte, o civismo e a educação

social, buscando encontrar harmonia no mundo em que vivemos, promovendo a melodia para o presente e ritmo para trilhamos o futuro do Brasil, oportunizando aprendizagem, conhecimento, entretenimento e lazer” (blog Colégio Estadual Tancredo Neves).

Contando com o trabalho voluntário do Sargento músico Cícero Gomes e, mais tarde, do regente Manoel Vinícios Rodrigues, apoio da diretora Celita da Silva e toda a comunidade escolar. Nos cinco anos de suas atividades, a banda inseriu a música na vida de várias crianças e jovens da escola, que mais tarde ingressaram no curso de música da UFSM, incluindo a autora deste trabalho. Contudo, devido a falta de profissionais disponíveis ao trabalho voluntário e a evasão gradativa dos estudantes, a Banda Estudantil se extinguiu, deixando suas marcas nos alunos que fizeram parte de sua história e na escola, deixando os instrumentos e uniformes guardados sem uso. Devido a este fato, o Colégio Tancredo Neves foi escolhido para iniciar as ações de ensino do projeto Música e Comunidades, buscando reviver a música que se fazia tão presente na escola e contribuir na formação de crianças e jovens da comunidade.

As ações de ensino de música foram iniciadas no mês de junho de 2017, com carga horária semanal de 90 minutos, inicialmente com 20 alunos, com idade de 10 a 13 anos. A maioria dos alunos buscou a musicalização pela primeira vez, sem saber tocar qualquer instrumento, e, ao serem indagados que estilos musicais costumam ouvir, os mais citados foram o rock, pop, sertanejo e funk. Muitos relataram que escutam de tudo, contudo, nenhum deles tinha contato com a música de concerto. Todos estavam muito animados e com boas expectativas a cerca das aulas que se iniciavam.



Fig. 2: Colégio Estadual Tancredo Neves (Santa Maria RS).



Fig. 3: Banda Estudantil do Colégio Tancredo Neves, no desfile de 7 de setembro de 2013, em Santa Maria.

As aulas iniciaram com a introdução da flauta doce soprano como primeiro instrumento, devido ao custo acessível, além de aulas teóricas e musicalização. A aulas foram planejadas seguindo o modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) e foi utilizado como base para iniciação à flauta doce o método de M. Aparecida Mahle (1959), bem como canções folclóricas, populares e eruditas acessíveis à introdução ao instrumento.



Fig. 4: Método de M. Aparecida Mahle para flauta doce soprano utilizado como ferramenta de iniciação à flauta doce.

As aulas consistem em momentos de execução do instrumento, com exercícios de digitação e músicas curtas, audições de uma diversidade de estilos e regiões, brincadeiras e jogos musicais trabalhando elementos musicais (pulso, andamento, dinâmica, etc.) e a introdução gradativa à teoria musical e leitura. As aulas buscam interligar todas as práticas musicais: execução, apreciação, literatura, composição e técnica, de acordo com as propostas de Swanwick, com o objetivo de proporcionar uma formação mais ampla e experiências musicais diversas, permitindo que as crianças conheçam a diversidade musical que nos cerca, tanto do nosso estado e país, como mundial, desde o popular ao erudito, e, dessa forma, sejam conscientes em sua escuta musical sendo capazes de saber o que gostam e o que não gostam.

Segundo Ribeiro (2005), “aprender a ouvir é, na opinião dos especialistas, a principal habilidade requerida para aumentar a afinidade com a música”. Como as crianças vão dizer que gostam de música erudita se elas não a escutam, não a entendem, ou não são familiarizadas com ela? (RIBEIRO apud ASSEBURG, 2009, p. 34, 35).

E de acordo com Swanwick:

O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo, em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. Nessa conversação, todos nós temos uma “voz” musical e também ouvimos as “vozes” musicais de nossos alunos. (SWANWICK, 2003, p. 46).



Fig. 5: O primeiro dia de aula no Colégio Tancredo Neves.

### 3. Considerações Finais.

Devido ao cenário musical que nos encontramos hoje, o projeto Música e Comunidades de Santa Maria-RS busca inserir as crianças e jovens no meio musical, ampliando seu conhecimento da cultura brasileira e dos grandes músicos do mundo. Dessa forma, aproximando-os da música de concerto, para que se crie um público jovem mais amplo para as intervenções musicais que ocorrem em Santa Maria, que estão em expansão através da iniciativa de professores e alunos do Departamento de Música da UFSM, por meio de outros projetos com propósitos em comum. O propósito maior das ações de ensino deste projeto vão além do instrumento, a educação musical em si preza a formação integral do ser humano, no seu aspecto intelectual e sensitivo, como afirma Swanwick:

As aulas devem colaborar para que jovens e crianças compreendam a música como algo significativo na vida de pessoas e grupos, uma forma de interpretação do mundo e de expressão de valores, um espelho que reflete sistemas e redes culturais e que, ao mesmo tempo, funciona como uma janela para novas possibilidades de atuação na vida. (SWANWICK, 2010, entrevista à Nova Escola).

E ainda:

Um objetivo básico da educação musical é o desenvolvimento de uma apreciação rica e ampla, quer o aluno se torne um músico profissional, um amador talentoso ou um membro sensível de plateias. Tal apreciação oferece prazer instantâneo, contribui para o sentido de uma vida que vale a pena viver, oferece-nos *insights* ao reino dos sentimentos humanos. (SWANWICK, 1993).

A música presente na escola contribui muito além na formação de músicos, mas, principalmente, na formação de cidadãos e seres humanos mais sensíveis e críticos, que reconhecem a importância da música, como todos os tipos de arte, nas nossas vidas e a valorizam na escola, na produção artística e a percebem no seu cotidiano.

## REFERÊNCIAS

ASSEBURG, J. M. *A orquestra apresentada para crianças: uma análise de CDs*. Porto Alegre, 2009. 97f. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

Colégio Estadual Tancredo Neves. Disponível em: <[http://colegiotancredonevessm.blogspot.com.br/2011/08/banda-estudantil-colegio\\_estadual.html](http://colegiotancredonevessm.blogspot.com.br/2011/08/banda-estudantil-colegio_estadual.html)>. Acesso em: 14 ago. 2017.

GONZAGA, Ana. Keith Swanwick fala sobre o ensino de música nas escolas. **Revista Nova Escola**, São Paulo, FVC, Ed. 229, Jan./Fev., 2010. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1017/keith-swanwick-fala-sobre-o-ensino-de-musica-nas-escolas>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

MAHLE, M. A. *Primeiro caderno de flauta-block*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1959.

SWANWICK, Keith. *A basis for music education*. Abingdon: Routledge, 1979.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. Permanecendo fiel à música na educação musical. In: Encontro Anual da ABEM, 2., 1993, Porto Alegre. *Anais da ABEM*, p.9-32.

## **SABERES E MODOS DE AÇÃO PARA PROFESSORES DE OBOÉ NO PROCESSO PEDAGÓGICO EM SALA DE AULA**

### **MODALIDADE: PÔSTER**

*Autor: Mosie Schulz*

*Instituição: Faculdade de Música do ES e Orquestra Sinfônica do ES*

*E-mail: [mosieschulz@gmail.com](mailto:mosieschulz@gmail.com)*

**Resumo:** São várias as habilidades exigidas de um oboísta quando escolhe ou é lançado em uma sala de aula. Ensinar e manter motivada uma classe de oboé não é algo simples. Exige um conjunto de domínios e técnicas, princípios de ação e sensibilidade para tratar e encontrar soluções personalizadas. Busca-se através deste trabalho pontuar aspectos do processo de ensino e suas possibilidades no trato de alguns problemas. As propostas didáticas serão delineadas pela revisão da literatura especializada, pesquisa de campo, bem como, por um estudo consciencioso do nosso passado deixado pelos tratados. A base filosófica predominante é a qualitativa subjetivista, pois seus resultados não serão generalizáveis ou definitivos por seu caráter dinâmico e em permanente transformação.

**Palavras chave:** Professores de oboé. Ensino. Didática.

### **Knowledge and Modes of Action for Oboé Teachers in the Pedagogical Process in the Classroom**

**Abstract:** These are several skills required of an oboist when he chooses or is thrown into a classroom. Teaching and motivating an oboe class, it is not simple. It requires a set of domains and techniques, principles of action and sensitivity to treat and to find customized solutions. The aim of this paper is to show aspects of the teaching process and its abilities in how to solve some problems. The didactic proposals will be delineated by the revision of the specialized literature, the field research, as well as by the treaties. The predominant philosophical basis is the qualitative subjectivist, because its results will not be generalizable or definitive by its dynamic character and in permanent transformation.

**Keywords:** Oboe teachers. Teaching. Didactic.

#### **1. Sou professor, e agora?**

Este projeto nasceu de um desejo latente motivado pelas necessidades vividas como musicista e professora de oboé da Faculdade de Música do ES, FAMES desde 2007<sup>1</sup>. Momentos cujo dever me exigiram tomadas de decisões para solucionar problemas técnicos e musicais, escolha adequada de repertório e condução melhor do tempo em sala de aula. Tal realidade

trouxe muita insegurança. A ausência de suporte e preparação adequada para lidar com as demandas de ser professor, trouxeram muitos erros. Essa realidade foi percebida pela rotatividade de alunos, ao lento desenvolvimento técnico e desânimo por parte deles. Ter uma classe sólida, alunos perenes, motivados e comprometidos a darem seu melhor, era um anseio. Transformar esse desejo em uma realidade pautou esse trabalho, acreditando que grande parte do sucesso de uma classe, está na competência do professor.

Raúl d'Avilla, (2009, p.38) em sua tese de doutorado cita Sacristan e Perez<sup>2</sup>, que apresentam seu ponto de vista pedagógico como sendo de natureza social, ou seja, não permite simplificações. Diante dessa perspectiva, buscar soluções, adequar a didática ao aluno, ter estratégias de trabalho para tornar o aprendizado agradável e estimulante, despertou uma dúvida: Poderia haver uma regulamentação nessa tarefa? Haveria princípios orientadores?

Existe uma variedade de trabalhos dedicados a pedagogia em instrumentos como o piano, flauta, violino, canto<sup>3</sup>. Infelizmente é bastante escasso o tema na área do oboé. Se o jovem professor oboísta for buscar assessoramento em publicações ou pautas que se dediquem ao seu ensino e sua didática, é possível encontrar de maneira isolada ou parca informações que podem ajudar, mas sem objetivar seu ensino.

Constata-se assim, que o foco está na formação de instrumentistas com pouca ou nenhuma ênfase em torná-los educador. O jovem oboísta quando inicia e se depara com suas primeiras aulas, percebe sua fragilidade e necessidade de preparo e amparo antecipado. É claro que nenhuma literatura será suficientemente completa, que o assista em realidades tão adversas, mas sem dúvida poderá ser um ponto de partida.

Existe uma abordagem contemporânea sobre: *ensino tradicional* versus *ensino abrangente*<sup>4</sup>. O que seria isso? O *ensino tradicional* centra-se na figura do professor. Ele é o detentor do saber e desenvolvedor da prática da narração, que consiste entre outras coisas, em um ensino despido de criatividade. O *ensino abrangente* seria o oposto do fragmentado, ou seja, ele dialoga com outros campos dos saberes. Koellreutter sinalizou na mesma direção dizendo ser necessário o desenvolvimento completo do ser humano, aberto e integrador<sup>5</sup>, estimulando o aluno a pensar, expressar-se, reconhecer con-

teúdos trabalhados e saber aplica-los. Paulo Freire em seu livro, *Pedagogia da Autonomia* diz:

Saber pensar certo – e saber que ensinar não é transferir conhecimento é fundamentalmente pensar certo – é uma postura exigente, difícil, as vezes penosa, que temos de assumir diante dos outros e com os outros em face do mundo e dos fatos, ante nós mesmos... entre outras coisas, pela vigilância constante que devemos ter sobre nós próprios para evitarmos o simplismo, as facilidades. (FREIRE, 1996, p.49)

É natural que transmitamos aos nossos alunos os mesmo princípios e modelos de soluções adotados a nós enquanto alunos. Muitas dessas práticas apresentadas pelos professores oboístas em sala de aula provém da transmissão oral<sup>6</sup>. O que permaneceu como fundamento para solucionar determinados problemas, será o procedimento guia que conduzirá seu ensino. No entanto, pode ser que esse mesmo método/maneira não funcione para todos. Assim, conhecer as diversas possibilidades, e procedimentos, trará mais autoconfiança no professor e sua docência mais amigável. Portanto, ensinar com responsabilidade não é uma arte que se aprende com a prática. Existem princípios e técnicas que tornam o ensino mais eficaz.

Contudo, ao iniciar minhas buscas por conhecimentos na docência, percebi que os sistemas de ensino são tão variados quanto a alma humana e que não existe uma única teoria que alcance a todos, sendo sempre necessário contextualizar o aluno, sua realidade e seu momento. Compreendi que cada teoria costuma responder determinadas questões. Essa constatação não me trouxe alento, mas desânimo. Queria encontrar uma resposta mais simples, regras que fossem usadas para determinados alunos, e uma segunda ou terceira, para outro grupo. Mas a consciência de que a docência é de natureza social, eleva sua categoria ao domínio da arte - muito mais delicada e complexa.

Portanto, assim que o jovem oboísta decide entrar em uma sala de aula para tornar-se professor, é preciso que ele busque antecipadamente algumas leituras sobre sua pedagogia, abrangências e possibilidades técnicas, que são disposições necessárias para melhor alcançar seu sucesso no ensino. Existem excelentes literaturas voltadas nessa área, apresentando diferentes

olhares, que podem guiar e inspirar o professor. Dentre outras literaturas, algumas são significativas: “*Conhecer e Aprender – Sabedoria dos limites e desafios*” (Pedro Demo, ed. ARTMED); “*Psicomotricidade: Corpo, ação e emoção*” (Fátima Alves, ed. WAK); “*Consciência e ação sobre a prática como libertação profissional dos professores*” (José Gimeno Sacristán, ed. PORTO EDITORA); “*Música, mente e educação*” e “*Ensinando música musicalmente*” (Keith Swanwick, ed. MODERNA); “*Teoria da aprendizagem pianística*” (José Alberto Kaplan, ed. SCHOTT & MUSAS); “*Construtivismo*” (Jirón Matui, ed. MODERNA); “*Instrumental Teaching: a practical guide to better teaching and learning*” (Susan Hallan, ed. OXFORD: Heinemann); “*Koellreutter educador - o humano como objetivo da educação musical*” (Teca Alencar de Brito, ed. PEIROPOLIS); “*Hans-Joachim Koellreutter: idéias de mundo, de música, de educação*” (Teca Alencar de Brito, ed. EDUSP); “*Pedagogia da autonomia. Saberes necessário à prática educativa*” (Paulo Freire, ed. PAZ E TERRA)

Com relação as sugestões mencionadas acima, elas são adequadas a diversas formas de ensino, e sua aplicabilidade será guiada pela sensibilidade vivenciada e única de cada caso. O jovem professor deve buscar inteirar-se sobre essas sugestões, concebendo e justificando suas ações pedagógicas, mas consciente: - sempre existirão situações fortuitas exigindo um *modus operandi* especial.

## 2. Os domínios que transformam um aluno em músico

Comecei meus estudos musicais ainda menina. Precisava atender as necessidades da igreja que meus pais faziam parte. Exigiram-me logo cedo que aprendesse tocar piano. Nunca me senti motivada para isso, mas diante da imposição, precisei atender suas exigências. Mais tarde, por opção, entrei no curso de bacharelado. Tive uma professora<sup>7</sup> muito especial que me ensinou a entender a *Música*<sup>8</sup>! Fui estimulada a enxergar as entrelinhas de uma partitura e todo seu significado. Quando faltava apenas um ano para me formar em piano, percebi que não era aquilo que desejava para meu futuro. Paralelamente, comecei a estudar oboé. Nessa época, a única possibilidade para ter aula desse instrumento era viajar para outro estado. Tive o privilégio em encontrar todo acolhimento na pessoa do Prof. Luis

Carlos Justi na cidade do Rio de Janeiro. Ele corroborou todo ensinamento prévio que tive sobre a arte de se fazer *Música*<sup>9</sup>. Ele dizia: “Se o ser humano pode dar vida a alguma coisa querida, é na música!” Era preciso entender que o que há de mais importante em uma partitura, não está registrado nela, devido a limitação da escrita.

Posso dizer que a compreensão musical que tenho hoje, foi inspirado por essas duas pessoas. No entanto, sempre senti insegurança quanto aos aspectos técnicos, ocasionando medo e sofrimento nas provas e no palco. Meus dedos não conseguiam acompanhar o que eu concebia, minha técnica estava sempre a desejar, sempre parecia muito frágil. Eu considerava que apenas sua compreensão seria suficiente para que as coisas acontecessem, e se isso não acontecia, era uma questão de talento.

Quando já atuava como musicista, foi que me dei conta de que estudos voltados ao desenvolvimento técnico, poderiam dar maior liberdade e menos temor em minhas performances. O trabalho continuado nessa direção me tornou mais segura e confiante. Por esse motivo é que considero, com raras exceções, que grande parte dos músicos necessitam de um olhar para essa área.

Nesse estudo, um dos pontos principais era buscar entender como o uso de métodos no ensino do oboé, como parte metodológica aplicada em sala de aula, bem como seu incentivo nos estudos diários poderiam contribuir qualitativamente seu crescimento, sem transformar sua execução num processo mecanicista. Esse é de fato um dos principais argumentos de músicos e professores que se opõem ao seu emprego. Susan Hallan diz que “a técnica é frequentemente enfatizada em detrimento das considerações musicais”. (HALLAN apud, D’AVILA, 2009, p. 52). O que absolutamente não é um problema. A proposta aqui é provocar a discussão diante das possibilidades existentes em torno de um dos aspectos do ensino do oboé. Em seu livro, *Em busca de um mundo perdido*, Laura Rónai traz a informação de que antes do século XVIII, o estudo de técnica era para resolver algo específico, e que só posteriormente seu exercício passa a ser uma atividade de caráter preventivo (RÓNAI, 2008, p.119).

É possível perceber através da história que a educação está constantemente a ser repensada. As demandas da atualidade, a rapidez com que as coisas precisam acontecer impõem certa pressa. Por isso é imperioso que

o professor trabalhe com mais conhecimento, tendo acesso as diferentes concepções didáticas buscando sensibilidade e adequações para aplica-las de maneira personalizada. O imperativo é que qualquer modelo optado, tenha significado e seja compreendido pelo aluno. Sua apreensão pode levá-lo a criar estratégias que o habilite a solucionar seus problemas e ampliar sua capacidade lógica. Esse é um aspecto importante que precisa ser respeitado e incentivado no aluno.

Outra necessidade imperiosa, está em conhecer muito bem nossa ferramenta de trabalho - o oboé - conhecido popularmente como um dos instrumentos mais difíceis de se dominar. Em vista disso, o professor precisará ter muita atenção com relação a regulagem do instrumento e a palheta do aluno. Um desajuste dessa natureza agregará um desconforto desnecessário que pode desanimar o educando. Será preciso solucionar qualquer eventualidade nesse sentido, pois o resultado insatisfatório sonoro ou técnico, pode não estar com o aluno, e ambos precisarão ter consciência disso. A simples solução desse problema, poderá criar confiabilidade na relação professor - aluno.

Por se tratar de um pôster científico, no qual a proposta de pesquisa encontra-se inconclusa e há necessidade de concisão, relaciono abaixo publicações estrangeiras que podem ser adquiridas via internet. Importantes trabalhos foram publicados na área do oboé desde 1961, como por exemplo: “The Art of Oboe Player” de Ledet. Em 1975, P. Bate escreve, “The Oboe”. Evelyn Rothwell escreveu em 1982 e depois uma segunda edição em 2002 o livro, “Oboe Technique”, no qual traz orientações para alunos iniciantes em oboé. Apresenta desde as partes do instrumento, como palheta, embocadura, posição dos dedos e respiração. O oboísta americano Martin Shuring, em seu livro, “Oboe Art & Method” delinea cuidadosamente os fundamentos da técnica oboística, perpassando pela confecção da palheta, o cuidado e ajustes do instrumento, consideração sobre a performance, até o desenvolvimento da carreira. No Brasil, não foram encontradas publicações ou trabalhos semelhantes nem acadêmicos que dedicassem ou tivessem como objeto de estudo a área pedagógica no ensino do oboé.

### **3. Considerações finais**

As questões aqui desenvolvidas foram apenas para mostrar as dificuldades encontradas por professores de oboé no Brasil que desejam dedicar-se ao ensino e sentem-se inseguros para desenvolver esse trabalho de maneira conscienciosa e eficiente. A necessidade de trabalhos acadêmicos e pautas em mesas redondas que tenham como tema sua didática será de grande importância. Constatou-se também que não se pode criar nenhuma regra que não comporte exceção. Os modelos de ensino não são universalizáveis porque cada pessoa percebe e tem facilidade para aprender de forma variadas e a seu tempo.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, F. *Psicomotricidade: corpo, ação e emoção*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2003.
- DEMO, P. *Conhecer & Aprender - Sabedoria dos Limites e Desafios*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.
- DICIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia - Saberes Necessários à prática Interpretativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 1996.
- GÓMEZ, J. G. S. E. A. P. *Compreender e transformar o ensino*. Porto Alegre : Artes Medicas, 1998.
- HALAM, S. *Instrumental Teaching: A practical guide to better teaching and learning*. [S.l.]: Oxford Heinemann, 1998.
- HOTTETERRE, J. *Principios de la Flauta Travesera, de la Flauta de Pico y del Oboe*. Tradução de Luis Alvarez y J. D. Martin. [S.l.]: Seminario de Estudios de la Musica Antigua Editores.
- KAPLAN, J. A. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Shott & Musas, 1985.
- LEDET, R. S. A. D. *The Art of Oboe Palying*. [S.l.]: Summy- Birchard Inc..
- LEDET, R. S. A. D. *The art of oboe playing*. [S.l.]: Summy-Birchard Inc..
- MATUI, J. *Construtivismo - Teoria construtivista sócio-histórico aplicada ao ensino*. São Paulo: Editora Moderna, 1995.
- RÓNAI, L. *Em busca de um mundo perdido - Métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- ROTHWELL, E. *Oboe Technique*. Third Edition. ed. New York: Oxford - University Press, 2002.

SCHURING, M. *Oboe Art & Method*. New York: Oxford University Press, 2009.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, K. *Música, mente e educação*. São Paulo: Autência, 2014.

TRABUCCO, A. G. *Oboe para descobrir - Propuesta pedagógica para el estudio del oboe*. Mendoza: Uncuyo - Universidad Nacional de Cuyo, 2013.

---

<sup>1</sup> Até então, não existia professor nem classe de oboé em uma escola de música. A partir de 2007, foi criado o curso de nível técnico e superior na FAMES, Faculdade de Música do ES. Em 2012, formou-se em bacharel, o primeiro aluno oboísta do estado, André Quindeler. Hoje a classe possui 8 alunos.

<sup>2</sup> SACRISTÁN, José Gimeno; GÓMEZ, Angel Pérez. *Compreender e transformar o ensino*. ed. Artes Médicas, Porto Alegre, 1998.

<sup>3</sup> Dentre trabalhos e atividades voltadas ao ensino da música no Brasil temos: SÁ PEREIRA, Antônio Leal. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*; Odette Ernest Dias, flautista dedicou-se a pesquisa e ao ensino inspirando vários trabalhos acadêmicos; Paulina d'Ambrosio, Paulo Bosísio, Elisa Fukuda, Claudio Cruz, violinistas educadores, influenciam uma geração de alunos e professores; Lozano Fabiano; Maestro Levino Ferreira de Alcântara. Sobre esses e outros importantes nomes, o livro de BARRETO, Maria Helena Menna. *Destacados Educadores Brasileiros. Suas histórias, nossa história*. ed. EDI-PUCRS 2016, traz a trajetória de educadores no cenário brasileiro.

<sup>4</sup> CARNEIRO, Roberta Pizzo. *Reflexões acerca do processo ensino aprendizagem na perspectiva freireana e biocêntrica*. Revista THEMA, 2012

<sup>5</sup> BRITO, Teca Alencar de. *Hans-Joachim Koellreutter: Músico e educador musical*. Revista da ABEM – v.23 n.35 p.11-23 (2015)

<sup>6</sup> Transmissão oral, ou oralidade. Segundo o dicionário Houaiss, 2007, tem por significado, “qualidade, estado ou condição do que é oral de certas tradições”.

<sup>7</sup> Professora Célia Ottoni. Aposentada pela Faculdade de Música do ES. Atualmente leciona em sua casa.

<sup>8</sup> Grifo para expressar sua semântica.

<sup>9</sup> Idem

# SONATINA T.57 PARA FLAUTA E PIANO DE BRENNO BLAUTH: TRANSCRIÇÃO PARA OBOÉ

## MODALIDADE: PÔSTER

*Adriane Gebrcke Diniz*

*Universidade Federal de Santa Maria – adrianegdiniz@gmail.com*

**Resumo:** Neste trabalho será abordado o processo de transcrição para oboé da *Sonatina T.57 para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano* do compositor Brenno Blauth. Para isso, além da definição de como é feita a transcrição e as transcrições já presentes dentro do repertório oboístico, será apresentada uma síntese biográfica do compositor. Para justificar a transcrição, serão apresentadas as afinidades técnicas entre oboé e flauta presentes na peça. Contudo, o objetivo é o aumento do número de obras ao repertório de oboé, principalmente sendo ele brasileiro.

**Palavras-chave:** Oboé. Transcrição. Brenno Blauth.

### ***Sonatina T.57 for Flute and Piano de Brenno Blauth: Transcription for Oboe***

**Abstract:** The aim of this paper is to describe the transcription process for oboe of “*Sonatina T. 57 for Transverse Flute in C or Alto Recorder and Piano*” by Brenno Blauth. For this matter, beyond the definition of what is the transcription process and the presentation of existing transcriptions in the oboe repertoire as well a short biography of the composer. In order to justify the transcription, this paper will be present the technical similarities between the oboe and the flute in the piece. Although, the objective is the sum of pieces for the oboe repertoire, specially the Brazilian repertoire.

**Keywords:** Oboe. Transcription. Brenno Blauth.

## **1. Introdução**

O repertório para oboé no Brasil ainda não é tão numeroso quanto o de outros instrumentos como, por exemplo, o piano. Por isso, a partir do século XX, oboístas passaram a instigar compositores a compor para o oboé, visando um aumento no número de obras para enriquecer o repertório do mesmo, surgindo, com isso, novas obras originais. (BURGUESS, 2004:196 apud MOTA, 2013, p.02). Ao mesmo tempo, outra possibilidade muito comum que ocorre desde o século XVI é a de transcrição de peças originalmente escritas para outros instrumentos, como é tratado na dis-

sertação *Duetos para oboés como material pedagógico: arranjos e transcrições de obras de compositores brasileiros* de Caetana Silva (2003), sobre arranjo e transcrições para oboé de obras de compositores brasileiros.

Muitas obras brasileiras ainda estão em manuscritos o que dificulta o acesso. Pesquisas relacionadas à literatura da música brasileira para oboé vêm se desenvolvendo aos poucos, tornando mais acessível o conhecimento das mesmas, mas, ainda que existam, são geralmente análises de peças maiores e mais refinadas, como o artigo sobre a peça *Oboé solo 1 a 4 de Heitor Alimonda*, de Lúcius Mota (2014). Já artigos de peças com princípios didáticos são pouco encontrados.

O objetivo desse trabalho é a transcrição da *Sonatina T.57 para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano* do compositor gaúcho Brenno Blauth. A escolha por essa sonatina ocorreu por ela ser uma peça brasileira e também apresentar a partir de uma análise técnico-instrumental, a alternativa de ser executada no oboé, podendo ainda, ser útil como uma peça com fins didáticos ao instrumento, com isso, contribuindo ao repertório oboístico brasileiro.

## 2. Brenno Blauth

O compositor e médico gaúcho Brenno Blauth (1931-1993), nasceu em Porto Alegre e viveu maior parte de sua vida fora de seu Estado. Estudou piano com João Schwartz Filho e composição com Ênio de Castro e Freitas. Em 1947 ingressou no curso de Medicina e formou-se em 1953. Na década de 60 quando morou em São Paulo, Blauth buscou contato e aulas com o compositor Camargo Guarnieri, mas não teve aulas com ele por muito tempo (SOUZA, 2010, p.12).

Quando foi morar no Rio de Janeiro para trabalhar em serviços laboratoriais, Brenno Blauth passa a ter maior contato maior com a atividade musical e é nesse período que junto com compositores Diéter Lázarus e Emilio Terraza funda o Movimento Nacional Renovador, que tinha como objetivo a divulgação de obras e compositores brasileiros. Blauth foi um compositor que buscava desenvolver e difundir a música erudita brasileira no Brasil e no exterior (SOUZA, 2010, p. 10).

Blauth definiu seu estilo concentrando-se em pesquisa folclórica nacionalista. Ao longo sua vida tentou incorporar dentro de seu estilo de composição, elementos modernistas, tais como o atonalismo, politonalismo e música aleatória (SADIEN, 1994, p.113).

Durante uma entrevista para o Jornal da Cultura Inglesa de São Paulo no ano de 1993, ano de sua morte, Blauth define sua produção em três períodos: de 1952 a 1956 como a sua primeira fase, menos preocupada com a estética, de 1956 a 1970, comprometido com o nacionalismo no estilo neoclássico e o terceiro período como o momento em que consegue desenvolver a partir de suas experiências seu próprio estilo (SOUZA, 2010, p.17).

Blauth durante sua vida ficou dividido entre as suas duas formações: a carreira na medicina e na música. Compôs um relativo número de obras, das quais algumas foram executadas durante sua vida, tornando-o reconhecido (SOUZA, 2010).

Outras obras suas ainda permanecem em manuscritos, como: as sonatas, sonatinas e para orquestra de câmara, obras que a partir do projeto *Brenno Blauth: sonatas e sonatinas* e ramificado a este o projeto *Brenno Blauth: música para orquestra de câmara*, coordenado pelo professor da Universidade Federal de Santa Maria, Lúcius Mota, estão sendo editadas.

### 3. A Sonatina T.57

Brenno Blauth compôs a *Sonatina T.57 para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano* no ano de 1976. De acordo com o catálogo de obras brasileiras para flauta doce e piano presente no trabalho: *Música brasileira erudita para flauta doce e piano: ampliação do repertório e organização de catálogo de obras* de Daniela Carrijo e Batiza Landim (2004), a sonatina foi editada pela editora Novas Metas.

Ela é dividida em três movimentos: o primeiro chama-se Praieira, é um *andante* em compasso 4/4; o segundo movimento, Devaneio, é um *larghetto* em compasso 12/8; e o terceiro e último chama-se Ronda, um *moderato* em compasso 4/4.

A *Sonatina* gira em torno de diferentes campos harmônicos durante os três movimentos e é construída sob progressões modais. Sua estrutura

utiliza basicamente trechos escalares, notas repetidas e desenvolvimento de motivos semelhantes.

De acordo com a definição de Brenno Blauth sobre a divisão em períodos de suas experiências musicais, já comentados acima, essa peça encaixa-se no período que Blauth considera como o momento em que define seu estilo próprio, em sua terceira fase, na qual, ele diz estar: “utilizando todas as técnicas possíveis, mas da minha maneira e do meu estilo” (BLAUTH, apud SOUZA, 2010, p.74).

#### 4. O processo de transcrição musical

O procedimento de transcrição já é utilizado desde o período Renascentista. A polifonia vocal que era produzida em maior número era transcrita para outros instrumentos. Um dos principais motivos para essa prática é o acréscimo de repertório para determinada formação ou instrumento. O enriquecimento de repertório torna a transcrição um processo importante para muitos instrumentos (PEREIRA, 2011; COSTA, 2010).

Os violonistas no fim do século XVIII já estavam acostumados a transcrever. O violão é um dos instrumentos para o qual já se realizaram muitas transcrições. Artigo como o de Fábio Costa (2010) trata do processo de transcrição da parte da harpa do *Concerto KV 299* para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart, para o violão de sete cordas. O piano também é um dos instrumentos que já no século XVIII começa cada vez mais a ganhar transcrições, muitas delas de obras orquestrais (SILVA, 2003).

A transcrição é uma prática de reelaboração musical que como o nome já diz consiste em transcrever readaptando uma música de um determinado instrumento para outro, da forma mais fiel à partitura original, diferentemente do arranjo, que é outra prática de reelaboração musical que é às vezes utilizada como sinônimo da transcrição, mas que consiste em alterações harmônicas e estruturais, que por vezes, pode fazer com que a peça perca seu caráter (PEREIRA 2011, p.48)

De acordo com Pereira (2011, p.45), dois aspectos denominados por ele devem ser considerados: os *aspectos estruturais* (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal), é necessário que sejam menos alterados e apenas os *aspectos fundamentais* (meio instrumental, altura, timbre, textura,

sonoridade, articulação, acento, dinâmica), sejam modificados. Com isso, manteremos a peça o mais original possível, somente alterando elementos para a escrita idiomática.

## 5. Transcrições presentes no repertório para oboé

A transcrição dentro do repertório para oboé está presente, por exemplo, nas obras de Johann Sebastian Bach, os seus concertos para oboé e oboé d'amore nada mais são do que transcrições de seus concertos para cravo, ou outros instrumentos. As sonatas são transcrições ou adaptações de obras escritas para outros instrumentos. ((BURGESS, HAYNES, 2004)

O repertório brasileiro para oboé não é muito numeroso, obras como o *Concertino para Oboé e Cordas T.17* (1961/1962) e a *Sonata para Oboé e Piano* (1960) de Brenno Blauth são muito conhecidas e executadas e compõem o repertório oboístico brasileiro. Além dessas peças, Blauth também compôs música de câmara para oboé: uma *Sonatina para Oboé e Fagote* (1988) e um *Trio Sonatina para Piano, Oboé e Trompa* (1991).

A *Sonatina Modal para Flauta Doce e Piano* do compositor Ernst Mahle é uma composição que de acordo com Lucius Mota (2014, p.05), a partir de sua análise textural da mesma, concluiu que essa peça que pode ser incluída no repertório de oboé, mesmo o compositor não tenha colocado o oboé como um instrumento alternativo para a execução.

## 6. A transcrição para oboé da *Sonatina T.57 para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano*

Como a *Sonatina Modal* de Ernst Mahle, a *Sonatina para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano* de Brenno Blauth também não tem na partitura a alternativa do oboé como outro instrumento. Porém, a partir da análise dos aspectos técnicos presentes na versão original da obra, que é para flauta doce ou transversal (instrumentos que possuem uma digitação bem próxima ao oboé), pode-se observar que a tessitura, articulações, andamentos e ritmos utilizados são adequados e possíveis de serem executados no oboé.

Pode-se observar, primeiramente, a semelhança que há na tessitura utilizada nos três movimentos. No primeiro movimento, *Praiana*, a tessitura vai de um Sol<sup>3</sup> até um Dó<sup>5</sup>, no segundo movimento, *Devaneio*, a tessitura é de um Fá<sup>3</sup> até um Dó<sup>5</sup> e no último movimento, *Ronda*, a tessitura é a mesma do segundo movimento. Essa tessitura no oboé é considerada sua região média, uma região confortável.

A articulação que predomina no primeiro e segundo movimento é o *legato*. Já no terceiro movimento, Blauth usa com frequência o *staccato*. Ambas as articulações presentes são possíveis no oboé.

Porém, no terceiro movimento, encontra-se também uma articulação típica da flauta: o *frulato*, que na transcrição não é utilizado, pois no oboé essa articulação é considerada como uma técnica expandida, devido a sua dificuldade de realização.

O ritmo presente nos três movimentos é baseado em semínimas, colcheias e tercinas, ritmos de fácil assimilação. No primeiro movimento Blauth utiliza um andamento de semínima a 100 bpm, próximo de um *Andante moderato*, o segundo movimento com semínima pontuada a 60 bpm, um lento, e o terceiro a semínima em 120 bpm, próximo de um *moderato*.

Os andamentos presentes na peça podem ser considerados moderados, o terceiro que é mais rápido em relação aos demais, contém ainda uma articulação um pouco mais diversificada, tornando-o um pouco mais complicado, mas se utilizado para fins didáticos teremos uma obra com diversas técnicas para trabalhar.

Como a transcrição é um processo de reescrita de um instrumento para outro, é necessário tomar atenção para que a escrita idiomática seja adequada para o novo instrumento. Nos três movimentos, Blauth utiliza sempre da mesma região e disposição de notas, tanto que é possível observar a similaridade na tessitura analisada nos três movimentos. Esse e os demais aspectos técnicos já falados definem o nível de dificuldade da peça.

## 7. Considerações finais

Baseando-se no quadro de definição de nível técnico (Elementar, Intermediário e Avançado), elaborado pela oboísta Caetana Silva (2003) em

sua dissertação, a partir de habilidades técnicas, podemos definir que a *Sonatina T.57* é adequada tanto para um aluno de nível elementar como de intermediário, pois a obra não possui um alto nível de exigência técnica.

Contudo, a transcrição dessa composição para flauta ficou exatamente como a original, somente o *frulato* que está presente no terceiro movimento não foi deixado na transcrição, com isso, continuamos com a mesma partitura, o que a diferenciará da original será o timbre presente e a forma de interpretação utilizada pelo oboísta.

A partir da apresentação de alguns dos aspectos técnicos presentes na versão para oboé da *Sonatina para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e Piano*, podemos dizer que a *Sonatina T.57* poderia ter sido escrita originalmente para oboé, pois não há nada que não possa ser executado no mesmo.

O número de composições brasileiras para música de câmara e para oboé solo ainda é pequeno comparado a outros instrumentos. Essa transcrição contribui para o repertório brasileiro de oboé como uma peça onde além da interpretação musical, técnicas que seriam exercitadas por meio de métodos podem ser trabalhadas em forma de música, tendo assim um valor didático e artístico.

## REFERÊNCIAS

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per musí*. Belo Horizonte, v.1, 2000, p. 89-97.

BLAUTH, Brenno. *Sonatina T.57 para Flauta Transversal em dó ou Flauta Doce Contralto e piano*. Edição: Lúcius Mota.

BURGESS, Geoffrey. HAYNES, Bruce. *The oboe*. New Haven. Yale University Press. 2004.

CARRIJO, Daniela e LANDIM, Betiza. Música brasileira para flauta doce e piano: ampliação do repertório e organização de catálogo de obras. In: *Música Hodie*, Goiânia: UFG, vol. 6, n. 2, 2006, p. 91-94.

COSTA, Fábio Cirilo Santos Dalla. *Processo de Transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas do concerto em dó maior KV 299 para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010. [179f].

MOTA, Lúcius. O conjunto de obras para oboé de Ernst Mahle: um olhar do oboísta-professor. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2014, São Paulo. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2618/946>>

MOTA, Lúcius. Oboé solo 1 a 4 de Heitor Alimonda: uma análise estilístico interpretativa. XXIII. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2013, Natal. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/viewFile/524>>

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. [308f]. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SADIEN, Stanley. *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Título original: *The Grove concise dictionary of music*.

SILVA, Caetana Juracy Rezende. *Duetos para oboés como material pedagógico: arranjos e transcrições de obras de compositores brasileiros*. Dissertação de Mestrado, UFG, Goiânia, 2003. 151f..

SOUZA, Mosineide Schulz Ribeiro Pestana. *Concertino para oboé e orquestra de cordas T.17 de Breno Blauth: revisão, edição e redução da parte orquestral para piano*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010. 268f.

## DIÁLOGO SOBRE O TRABALHO DE EDIÇÃO E REDUÇÃO DA PARTE ORQUESTRAL PARA PIANO DO *CONCERTINO PARA OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS T.17* DE BRENNO BLAUTH

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Autor: Mosie Schulz*

*Instituição: Faculdade de Música do ES e Orquestra Sinfônica do ES*

*Email: mosieschulz@gmail.com*

**Resumo:** O *Concertino para Oboé e cordas T.17* do compositor brasileiro Brenno Blauth faz parte do importante grupo de obras do repertório oboístico. Embora possa se constatar seu valor e relevância, dentro do conjunto de obras brasileiras para o instrumento, esta permanecia em manuscrito e em mau estado de conservação. O presente trabalho dedicou-se a editar eletronicamente a partitura trazendo uma proposta de redução da parte orquestral, na versão oboé e piano. Das possibilidades quanto ao tipo de edição, este situou-se entre *Edição Prática* e *Edição Crítica*.

**Palavras-chave:** Brenno Blauth. Concertino T.17. Edição.

### **Dialogue on the Editing Work and Reduction of the Orchestral Part to Brenno Blauth's *Concertino for Oboe and Strings T.17***

**Abstract:** Brazilian-born composer Brenno Blauth's concertino T.17 for oboé and strings is among the most important works for oboé in Brazilian repertoire. Although its importance and relevance can be certified within the group of works for the instrument, this music score is still in handwritten for and in poor conditions. There for, this study aims to present an electronic edition of the score and moreover, a reduced part only for oboe and piano. For this reason this study can be categorized between the *Practical Edition* and *Critical Edition* types.

**Keywords:** Brenno Blauth. Concertino T.17. Edition.

## 1. Contextualizando compositor e obra

A história recente da música erudita no Brasil foi traçada por importantes personalidades que por meio de suas obras e por sua conduta, despertaram o interesse de artistas empenhados em dar seguimento à composição de expressão nacional. Grande diversidade estética e estilos foram desenvolvidos nesse percurso nacionalista, concorrendo para ampliação do repertório de obras nacionais. Brenno Blauth, (Porto Alegre, 28 jan. 1931;

São Paulo, 30 mai. 1993) faz parte do rol de compositores determinados a expandir e divulgar a música erudita brasileira. Entusiasta da composição desde muito jovem dedicou-se ao estudo de harmonia, contraponto e folclore, inspirado especialmente, por baluartes, como: Villa Lobos, Guerra Peixe, Claudio Santoro, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, entre outros. “A influência exercida por esses mestres refletiu em suas obras, caracterizando-se pelo espírito nacionalista e o purismo da nova objetividade musical, com forte influência do neoclassicismo” (NEVES, 1977, p. 296)

Embora Blauth tenha cooperado com o campo musical erudito, foi uma figura de pouco destaque no panorama da música brasileira de concerto, sem ter podido desenvolver plenamente essa atividade, pois era médico. Tal realidade pode ter contribuído para o desconhecimento atual de sua pessoa e de suas obras.

O *Concertino para oboé e cordas T.17*<sup>1</sup> apresenta grande riqueza rítmica, melódica, conquistando não apenas o interesse de oboístas brasileiros, como outros nomes internacionais<sup>2</sup>. Seu material esteve até pouco tempo em manuscrito e em estado precário de conservação. Apesar dessa realidade, foi possível vê-lo em destaque em programas de concerto espalhados no Brasil<sup>3</sup>, demonstrando o reconhecimento e importância dessa obra não só para o repertório oboístico, mas também para o repertório orquestral brasileiro.

Duas fontes do *Concertino T.17* foram encontradas no acervo pessoal da viúva, Sra. Noely Blauth. A primeira é uma fotocópia do manuscrito autógrafo de 1961<sup>4</sup>; a segunda, uma fotocópia do manuscrito não autógrafo<sup>5</sup> de João P. Manso com data de 1977. Uma terceira fonte foi localizada e cedida pelo maestro Emílio de César<sup>6</sup>. Esse documento é a fotocópia de um manuscrito assinado por Soares<sup>7</sup> em 1983. Segundo César foi um trabalho encomendado por um oboísta argentino para ser executado em Brasília.

Distintos aspectos de motivação na elaboração desses documentos podem ser observados. O texto musical original é a manifestação direta das ideias e desejos do compositor. Já a fonte de Manso influi no aspecto interpretativo da obra e objetiva disponibilizar um novo material para sua prática. A fonte de Soares caracteriza-se semelhantemente pelo designo prático, mas difere-se em não intervir sobre o texto original.

O desenvolvimento de um estudo comparativo das fontes possibilitou perceber as interferências sofridas no decorrer do tempo no *Concertino*.

Um maior contato nesse processo permitiu apreender a importância de um trabalho de edição e o conhecimento necessário para sua elaboração. Cada sinal disposto na partitura deve representar de forma adequada seu intento, assim como a manutenção do texto. Portanto, esse trabalho guiou-se na elaboração de uma nova edição em seu formato original, *oboé e orquestra de cordas*, e outra versão visando especialmente sua prática em programas de ensino, recitais e concertos, *oboé e piano*. Tal iniciativa decorreu de uma necessidade prática não imediata, mas de um processo reflexivo e de pesquisa.

Para o estabelecimento do texto impresso, a principal decisão foi escolher o tipo de edição a ser desenvolvido. Esse deveria permitir novas abordagens para sua interpretação, como detalhar seu aspecto técnico com a demonstração dos processos investigativos e seus resultados. Por não ter encontrado nenhuma forma de edição que contemplassem essas perspectivas, foi necessária a combinação de dois tipos de edição: *Edição Prática*<sup>8</sup> e *Edição Crítica*<sup>9</sup>. A primeira caracteriza-se pela liberdade em manipular a obra com sugestões de dinâmica, articulação e fraseado, de acordo com critérios particulares do editor, sem a necessidade de informar as decisões tomadas. A segunda, *Edição Crítica*, diferencia-se da anterior devendo registrar a intenção de escrita do compositor. Sob esses dois parâmetros, o resultado desse projeto traz em seu texto a forma original obtida da fonte autógrafa, e na forma de *Ossia*,<sup>10</sup> encontram-se sugestões interpretativas adicionadas pelo editor, podendo o intérprete acolhe-las em sua interpretação, ou não. Para incorporar todas essas exigências, foram adotados procedimentos investigativos das fontes e um estudo detalhado e cuidadoso com abrangentes comentários para prática musical.

## 2. Recenseamento e individuação das fontes

No processo desse estudo, algumas situações foram percebidas nos documentos coletados do *Concertino T.17* de B. Blauth, o que inclui: três fotocópias das fontes escritas – autógrafa e duas não autógrafas; duas gravações em áudio<sup>11</sup> executadas por Walter Bianchi e Andress Spiller. A gravação de Spiller, foi cedida pela Profª. Salomea Gandelman<sup>12</sup>. O documento autógrafa e a fonte de Manso, além da gravação de Walter Bianchi, foram cedidos pela viúva do compositor, Noely Blauth. O terceiro documento

escrito, a fonte de Soares foi disponibilizada pelo maestro Emílio de César. A distância de datação entre a fonte autógrafa e a fonte de Manso é de dezesseis anos. A fonte autógrafa é assinada em 1961, e a fonte não autógrafa, do copista João P. Manso, é de 1977, destacando que a fonte original traz a partitura contendo todas as partes de orquestra, e a fonte do copista, apenas a parte do oboé. A fonte de Soares é uma partitura de orquestra em excelente estado, datada em 1983, vinte e dois anos após a composição do *Concertino* e seis anos após a cópia de Manso.

Nos documentos escritos, foram notadas diferenciações dentro de uma mesma fonte assim como entre elas. Sobre a fonte autógrafa, ela pode ser vista neste caso, como aquela que fixa a redação do compositor constituída de uma única caligrafia e sem rasuras. Contudo deve-se ressaltar que há uma segunda camada nesse material, contendo propostas de intérprete para sua execução – de caráter prático. As interferências nesse documento resumem-se a propostas de arcadas, rabiscos que salientam para alterações e mudanças de compasso, além de sugestões de agógica, dinâmica, articulação e mudanças na instrumentação. Já a fonte do copista João P. Manso, influi igualmente na interpretação da obra, com intuito de valorar as movimentações melódicas empregando sinais de articulação, dinâmica e agógica. Nessa fonte foram observadas pequenas referências de outrem que não o copista, com variações na articulação e indicações de respiração. Sobre a fonte de Soares, ela se apresenta mais exata em relação ao texto de 1961.

Algumas subtrações como ausência de *tenuto* (um caso), *staccato* (um caso), ligadura (um caso) ornamento (um caso em dois momentos) dão a impressão de terem sido lapso de escrita.

Sobre a interpretação do *Concertino T.17* nas gravações dos oboístas Walter Bianchi e Andress Spiller, ambas apontam semelhanças interpretativas com a fonte de João P. Manso.

Na perspectiva desses fatos, vários questionamentos surgiram como, por exemplo: Que razões levaram o copista Manso, a criação de um novo documento? Estava o compositor ciente deste trabalho? Em caso afirmativo, as variantes observadas na edição de 1977 são modificações do compositor? Se não, o que dizer das gravações de época<sup>13</sup>. São elas relevantes no sentido de incorporar definitivamente os acréscimos à partitura original? Por que as alterações de 1977 não são encontradas na fonte de Soares, de

1983? O que levar em consideração em um procedimento editorial? Qual dos caminhos a seguir: reconstituir o texto origem ou estabelecer o percurso das modificações deixadas pelos copistas e/ou intérpretes?

### 3. Comentário crítico

Comentário crítico, representa segundo Grier, “as características de suas decisões ao preparar a edição, enfocando a sua percepção crítica da obra.”(-GRIER apud FIGUEIREDO, 2009, p. 90)

Nessa direção, a principal função em editar o *Concertino* foi sua prática, isto é, objetiva sua execução e divulgação. Por ter sido a escolha da obra conduzida e instruída dentro de um cuidadoso exame de sua história e das fontes autógrafas e não autógrafas, que serviram como base para presente edição, esse estudo pretendeu demonstrar todo processo investigativo e seus resultados. A figura abaixo, recorte do segundo movimento, exemplifica o aspecto da atualização da partitura, no qual visou auxiliar maior compreensão fraseológica, evitando a tendência de se marcar o ritmo.

The image displays a musical score for the second movement of the *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* by Brenno Blauth. The score is arranged in a system with six staves: Oboé, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The tempo is marked as 'Andante (♩ = 60)'. The Oboé part consists of rests. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part plays a similar rhythmic pattern, also marked with *p*. The Violoncelo part has a melodic line with a '1ª Sola' marking and a dynamic of *p con grande espressivo*. The Contrabaixo part plays a simple rhythmic pattern, marked with *p*.

Exemplo 1: Escrita do manuscrito do *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* de Brenno Blauth

Exemplo 2: Proposta de edição do *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* de Brenno Blauth

Simultaneamente, percebeu-se a importância em disponibilizar o *Concertino T.17* na versão para oboé e piano, por procedimento de contração da parte orquestral para o contexto do piano. Tal atividade tornou-se viável, por ter a autora desenvolvido atividades profissionais como pianista e acompanhadora.

O oboé é um instrumento que embora tenha menor extensão de notas que outros instrumentos de sopro, possui uma variedade timbrística significativa. Por exemplo, cada altura de som oferece certa resistência para sua emissão, e se mostra de forma distinta. As notas graves possuem mais harmônicos e, portanto, revelam-se mais densas e intensas que os sons agudos, de aspecto rarefeito e penetrante. O oboé pode se revelar também de forma clara e vibrante em melodias alegres e rítmicas.

Exemplo 3: Inclusão de ligadura e indicação de caráter na parte de oboé da edição do *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* de Brenno Blauth

O *Concertino T.17* é citado pela bibliografia como uma das principais composições de Blauth. Sua construção em grande parte sobrepõe elementos rítmicos pontuados com outros expressivos e *dolces*. A despeito de ter escrito uma obra para um instrumento que não o seu, Blauth apreendeu de maneira singular evidenciando seus diferentes aspectos de cores e estilos. Por exemplo: identificou que os sons agudos possuem cores mais brilhantes e por isso, soam mais alegres do que os sons médios, que tendem a ser mais intimistas de caráter melódico, conseguindo trazer ao discurso musical uma unidade lógica; na articulação, buscou explorar não somente as grandes frases, com melodias em *cantabile* e dolentes, como também momentos mais rítmicos e articulados; nos contrastes, empregou aspectos de caráter *dolce* e outros mais percursivos na melodia, como entre melodia e acompanhamento.

Dentro dessas perspectivas, as intervenções editoriais visaram valorizar os aspectos fraseológicos, articulação e agógica que serão determinadas pelas qualidades técnicas do oboé.



Exemplo 4: Intervenção na articulação (c. 7) e inclusão de *tenuto* (c. 8) na parte do oboé do *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* de Brenno Blauth.

Não foi intento que a edição trouxesse mudanças substanciais ou que divergissem e descaracterizassem da proposta original, mas corroborassem com o que a ela naturalmente oferece.

#### 4. Critérios adotados no trabalho de redução para piano do *Concertino T.17* de Breno Blauth

A partitura de redução para piano pode ser compreendida como uma forma de contração, que de acordo com o dicionário Houaiss, significa, “ato ou efeito de contrair-se, encolhimento”. Pode ser considerado também como um modo de orquestração ou arranjo musical, que reelabora o conteúdo musical destinado a vários instrumentos reduzindo-o a seus componentes mais básicos – as duas linhas de pauta para piano.

A maior dificuldade encontrada nos trabalhos de redução é o de evitar apresentar uma partitura complexa demais, e por vezes impraticável, ou simplificada demais, destituída de detalhes da partitura musical. A habilidade dessa tarefa exige, entre outras coisas, um conhecimento de harmonia para não comprometer nada que seja fundamental. Saber conduzir as vozes aproximando tanto quanto possível da sonoridade para a qual foram concebidas, é o alvo a ser alcançado.

O resultado prático dos trabalhos de redução para piano colabora com o desenvolvimento de estudos e atividades didáticas, dentro das escolas de música, bem como no exercício de performance em concertos e recitais, e, conseqüentemente no contato e no conhecimento de obras. Por isso a importância em disponibilizar na versão para oboé e piano do *Concertino T.17* de B. Blauth, não somente para divulgar o trabalho específico, mas despertar para importância na execução de obras nacionais.

Os procedimentos utilizados na elaboração da redução da parte orquestral para piano tiveram como base a experimentação, buscando especialmente o idiomatismo, a harmonia, condução das vozes, no intuito de preservar o resultado sonoro e representar de maneira mais aproximada a ideia original da obra.

## 5. Conclusão

No processo percorrido para execução do trabalho editorial, percebeu-se a abrangência das possibilidades quanto ao tipo de edição. Os procedimentos adequados quanto as intervenções editoriais, exigiu especial cuidado no estudo das fontes, escritas e sonoras, e de um embasamento teórico apropriado.

Mesma abordagem foi dada ao trabalho de redução para piano, ferramenta de caráter prático e ainda muito pouco utilizado na edição de obras nacionais. Uma das falhas mais comuns na realização dessa atividade resulta em formas inadequadas ao buscar transferir tecnicamente determinados instrumentos para a realidade do piano sem conhecer de perto seu idiomatismo no instrumento.

Outras obras deste compositor, de igual importância para o repertório dos instrumentos de sopro, poderiam vir a ser alvo de estudo semelhante, e contribuiriam seguramente para a disseminação do repertório brasileiro camerístico e para o conhecimento de nossa própria música.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. d. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte, MG, Brasil: Itatiaia. (2006)
- AZEVEDO, G. H. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Brasil: Objetiva. (2007)
- BIRIOTTI, Léon. *Concertino T.17*. [www.eletrocd.com/em/bio/biriotti\\_le](http://www.eletrocd.com/em/bio/biriotti_le)
- CASSIORE, O. G. *Dicionário Biográfico de Música Brasileira*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Forrence Universitária. (2005)
- FIGUEIREDO, C. A. Editar José Maurício Nunes Garcia . *Tese - Doutorado em Música* . Rio de Janeiro, [100.f] Universidade Federal do Rio de Janeiro UNIRIO (2000)
- FIGUEIREDO, C. A. Tipos de Edição . *Debates* , 7, [34-55f] (2004)
- GANDELMAN, S. Uniformidade e Diversidade Musical. *Anais do VIII encontro anual da Amppon* , [241-248f]. (1995)
- HILL, P. From Score to Sound. *Music Performance* , [129-143f]. (2002)
- NARDI, Paolo. *Concertino T.7*. [www.wilfriedberk-clarinet.de/fotogalerie.html](http://www.wilfriedberk-clarinet.de/fotogalerie.html)
- NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. C. L. Limitada, Ed. Rio de Janeiro. (2008)
- PEREIRA, M. Ritmos Brasileiros. Garbolights Artísticas Ltda. (2007)
- SPILLER, Andress. *Concertino T.17*. Disponível em: [www.oboestudio.org/cu.Spiller](http://www.oboestudio.org/cu.Spiller)

<sup>1</sup> **Notas**

B. Blauth ordena seus trabalhos, utilizando a consoante *T* seguida de um número. A letra *T* representa trabalho, para substituir o *opus*, que significa obra, no latim. A numeração é para o compositor um guia cronológico de suas obras. Informação dada pela viúva Noely Blauth

<sup>2</sup> Instrumentistas como: Andress Spiller, oboísta e maestro argentino; Leon Biriotti, oboísta uruguaio; Paolo Nardi, oboísta italiano.

<sup>3</sup> Em canais com Youtube, facilmente pode-se ter acesso a variadas gravações do *Concertino T.17* de Blauth. Uma dessas execuções pode ser vista pelo endereço online <http://www.youtube.com/watch?v=78EsJiHhMNs>

<sup>4</sup> O material da fonte autógrafa é uma cópia com vários problemas causados por danos físicos, como: papel amarelado, manchas provocadas pela ação do tempo, ausência de notas originadas pela má encadernação, pouca legibilidade e clareza de notas, além de muitos rabiscos e interferências feitas por intérpretes quanto a dinâmica, às arcadas, ao andamento e as variantes adaptadas pelo gosto do executante. Informação recebida da viúva Noely Blauth

<sup>5</sup> Desse manuscrito, foi encontrada somente a parte solo do oboé e partes incompletas da orquestra. Seu material apresenta melhor qualidade e clareza visual. As variantes encontradas nessa fonte classificam-se Segundo Caracci Vela e Grassi de duas maneiras: “Instaurativa – inclui algo que não havia no texto – substitutiva – substitui algo do texto por outra redação” (apud: FIGUEIREDO, 2000, p. 20)

<sup>6</sup> CÉSAR, Emílio. É vice-presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros – ABRC. Diretor Artístico da Associação Cultural e Educacional de Brasília – ACEB.

<sup>7</sup> Sabe-se apenas que ele é argentino. Informação obtida por uma conversa informal pelo maestro Emílio de César.

<sup>8</sup> “A Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes sendo baseada exclusivamente a uma única fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto” (FIGUEIREDO, 1995, p. 100).

<sup>9</sup> “É aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada. Deve conter maior número possível de partes acessórias, principalmente um aparato crítico, ponto central de uma edição desse tipo”. (FIGUEIREDO, 1995, p. 95).

<sup>10</sup> Ossia (It., “ou seja”, “alternativamente”) Indicação em partituras para uma alternativa a uma passagem (p.ex., simplificada, ornamentada, modificada). (ZAHAR) *Dicionário Grove de Música*, Edição Concisa. RJ, 1994)

<sup>11</sup> A gravação feita por Walter Bianchi foi com a Orquestra Sinfônica de São Paulo. A de Adress Spiller foi executada com a Orquestra de Bariloche. Ambas as gravações são cópias de CDs não comercializados, portanto não trouxeram informações quanto à data.

<sup>12</sup> Mestre em educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ). Atualmente é professor adjunta aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), membro do conselho das Revistas PER MUSI da UFMG e dos cadernos Debates e Colóquio da UNI-RIO, consultora ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e membro da Comissão Científica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música (ANPPOM).

<sup>13</sup> Não foi possível datar essas gravações, contudo, há informações seguras da família Blauth, que Walter Bianchi frequentava regularmente a casa do compositor e executara já naquela época, s/d, o *Concertino*. A gravação de Bianchi muito provavelmente tenha sido anterior ao ano de 1993, antes do falecimento do compositor. Também não foi possível datar a gravação de Spiller.

## GUSTAVE VOGT'S MUSICAL ALBUM OF AUTOGRAPHS

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Dr. Kristin Leitterman

Auburn University – [kjl0037@auburn.edu](mailto:kjl0037@auburn.edu)

**Summary:** Gustave Vogt (1781-1870) was the most famous oboist in Europe during the midnineteenth century. Many details of his life have been lost to history, but he did leave behind an album of short musical compositions collected between 1831 and 1859. It includes sixty-three entries

by well-known names such as Berlioz and Liszt. Some of these entries are original, and others come from well-known existing works. Sixteen utilize oboe or English horn and work very well to aid younger students in working on various technical and musical problems.

**Keywords:** Gustave vogt. france. autograph album, nineteenth-century, oboe pedagogy

#### Gustave Vogt's Musical Autograph Album

**Abstract:** Gustave Vogt (1781–1870) was the most famous oboist in Europe during the midnineteenth century. Throughout his career he played with the best orchestras in Paris, toured Europe widely, and also taught the next generation of oboists at the *Paris Conservatoire* from 1802–1853.

Although many of the details of his life have been lost to history, he did leave behind a record of the esteem in which he was held. This is preserved physically in the form of an album of short musical compositions honoring Vogt, collected between 1831 and 1859. The album has never been published, and is in the collection of the Morgan Library in New York City.

The album is a collection of musical autographs consisting of compositions by some of the most famous musicians of the period. It includes a total of sixty-three entries by well-known names such as Berlioz, Rossini, Meyerbeer, Liszt, and Joachim. Of these entries some are original, while others come from well-known existing works that were very meaningful to the contributor or to Vogt, and some even appear in multiple albums, possibly as their standard musical album signature. Nineteen of these works are for solo piano, sixteen utilize the oboe or English horn, thirteen feature the voice (in many different combinations, including vocal solos with piano, and small choral settings up to one with double choir), two feature violin as a solo instrument, and one even features the now obscure ophicleide. The oboe and English horn music found in the album works very well as music for young students working on technical issues such as ease of using the half hole, endurance, and introduction to cadenzas.

**Keywords:** Gustave vogt, france, autograph album, nineteenth-century, oboe pedagogy

## 1. Gustave Vogt

Gustave Vogt was born at the apex of the “Age of Enlightenment” on March 18, 1781, a time when reason became more important than relying on religious faith. Over the course of his eighty-nine years of life he would live through what was perhaps the most turbulent period of French history. He witnessed the French Revolution of 1789 and the subsequent changes in government, and died just months before the establishment of the Third Republic in 1870, the longest lasting government since the beginning of the revolution, which followed the defeat of the Prussians. He also witnessed the transformation of the French musical world from one in which opera reigned supreme, to one in which virtuosos, chamber music, and symphonic music ruled. Additionally, he experienced the development of the oboe right before his eyes. When he began playing in the late eighteenth century, the standard oboe had two keys (C and E-flat) and at the time of his death in 1870, the “System Six” Triébert oboe (the instrument adopted by *Conservatoire* professor, Georges Gillet, in 1882) was only five years from being developed. Vogt himself left a huge mark on the musical world, with critics referring to him as the “grandfather of the modern oboe,” and the “premier oboist of Europe” (BURGESS, 2003, p. 1).

Vogt was born in the ancient town of Strasbourg, part of the Alsace region along the German border. His family eventually moved to Paris, possibly fleeing in 1792 after much of the city was destroyed during the French Revolution. He was without question living in Paris by 1798, as he enrolled on June 8 at the newly established *Conservatoire national de Musique* to study oboe with the school’s first oboe professor, Alexandre-Antoine Sallantin (1775–1830).

Vogt’s relationship with the *Conservatoire* would span over half a century, moving seamlessly from the role of student to professor. In 1799, just a year after enrolling he was awarded the *premier prix*, becoming the fourth oboist to achieve this award. By 1802 he was teaching alongside Sallantin, and eventually took over his teacher’s position in 1816 when Sallantin retired. Vogt would hold this position for thirty-seven years, retiring in 1853, making him the longest serving oboe professor in the school’s history. He became the most influential oboist in France,

teaching eighty-nine students, plus sixteen he taught while he was at lower professorial ranks. Many of these students went on to be famous in their own right, such as Henri Brod (1799–1839), Apollon Marie-Rose Barret (1804–1879), and Charles Colin (1832–1881). His influence stretches from French to American oboe playing in a direct line from Charles Colin to Georges Gillet (1854–1920), and then to Marcel Tabuteau (1887–1966), the oboist Americans lovingly describe as the “father of American oboe playing.”

At the beginning of the Revolution and into the nineteenth century, the largest musical force in Paris was opera, and appropriately an important part of Vogt’s life. He began playing in opera orchestras while he was still in school, and in 1814 began playing with the most famous opera company in Paris, the Paris Opéra, playing with them until 1834. His playing was no doubt magnificent, as Hector Berlioz (1803–1865) wrote in his Memoirs “I find it difficult to believe that a song as sung by her could ever have made as true and touching an effect as the combination of Vogt’s instrument...” (BERLIOZ, 1966, p. 21–22) about a specific performance he heard in 1822.

In addition to playing with the Paris Opéra, Vogt frequently made solo and chamber appearances throughout Europe. He was often invited to London, and on his first tour in 1825 was principal oboist in the Royal Philharmonic Society. His solo career began around 1802, performing on the *Exercices des Elèves du Conservatoire* concert series and concluded in 1843 with him performing Cherubini’s *Ave Maria* with tenor Alexis Dupont (1796–1874), after he had retired from the Paris Opéra and *Société des Concerts du Conservatoire*. It is after his retirement that he began to reflect on his life and the people he had known. When he reached his 60s, he began gathering entries for his *Musical Album of Autographs*.

## **2. History of the Stambuch Tradition**

As social animals, people have long and valued relationships. The keeping of mementos to honor those relationships has a long tradition in the West. In many different times and cultures these mementos were differently represented with the goal of preserving the warmth

of friendships. Out of this worship of friendship emerged autograph books, which, as Tatsuhiko Itoh explains, were “a legitimate vessel for its expression” (ITOH, 1992, p. 5). He also theorizes that the focus on creating these albums was probably related to the lack of political and religious unity in Germanic culture, which therefore put more emphasis on the importance of personal relationships.<sup>1</sup> In turn, the autograph book became a preferred way of immortalizing these friendships. People would gather together with the books and recall their past, which for the first time was documented so clearly, adding to old entries and adding new ones. The practice was widespread enough that by the eighteenth century, Goethe mentions it in *Faust*.

The act of keeping a personal book of autographs is not exclusive to Germany and actually dates back to antiquity. The modern German form, known as *Stammbuch* (friendship book), originated at the height of the Protestant Reformation at the University of Wittenburg in the sixteenth century, and continually evolved for more than four hundred years.<sup>2</sup> Students, soon to graduate and set off on new journeys, presented their personal Bible to fellow students and instructors to sign, leaving words of advice or a motto.<sup>3</sup> As the popularity of this practice increased, students began using other sorts of books intended specifically for the purpose.

The first popular illustrated book used for the purpose of autographs was an emblem book published by Andrea Alciato (1492–1550), first published in 1531, and later published multiple editions throughout his life. An emblem book was a very popular genre in the sixteenth and seventeenth centuries that featured allegorical illustrations (emblems) in a tripartite form: image, motto, epigram (See Fig. 1). In 1558, the first book conceived expressly for the purpose of the *album amicorum* was published in Lyon by Jean de Tournes (1504–1564), called the *Thesaurus Amicorum*. It contained short sentences in many languages and portrait medallions of celebrities of ancient history with the remaining pages left blank, but surrounded by woodcut borders.<sup>4</sup> Specially printed books like this continued to be published until the seventeenth century. For the students these albums were a way to possess a tangible memory of their friends and instructors while they were away from home, as well as to establish and solidify personal and professional relationships.<sup>5</sup> The contributors wrote a

motto or moral, often in Latin, as advice, and thus established themselves within a classical or contemporary body of wisdom.<sup>6</sup>

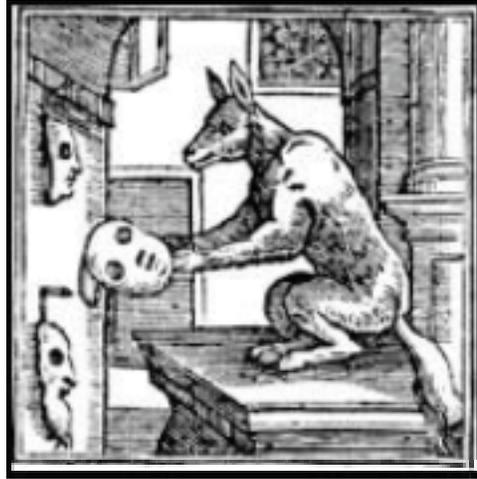


Figure 1: Emblem 189: *Mentem, non formam, plus pollere* (mind, not outward form, prevails).

In Alciato's *Book of Emblems, The Memorial Web Edition in Latin and English* <http://www.mun.ca/alciato/index.html>

Throughout the history of *Stammbücher*, musicians contributed in one form or another, and Itoh explains “maintaining the practice was a social grace and accomplishment of a musician as a member of society” (ITOH, 1992, p. 94). Early entries by musicians were often canons, as they displayed the craftsmanship of the composer in a limited space. Composers well-known today, including J.S. Bach, Telemann, Mozart, and Beethoven all participated in the practice.

By 1815 musicians were interested in creating complete albums filled with musical entries, the first being violinist Louis Spohr on his “grand tour” through Europe. He spoke in his autobiography of his desire to carry an album with entries from the many artists he would come across. His album has since been lost, but his practice took hold across Europe from his influence. Spohr brought the practice of *Notenstammbücher*, as they were called, to France and in turn inspired Vogt to create a book of his own some fifteen years later.

### **3. Vogt's Album**

Vogt's album is a morocco-covered book in quarto format, gathered into thirteen quires of staff paper, with twelve, sixteen, or eighteen staves per page, and one with twenty staves per page. It consists of sixty-three entries entered between 1831 and 1859, representing sixty-two leading composers, performers, pedagogues, conductors, critics, and historians, all of whom were at the top of their field at the time of writing their entry, with many still well-known today. Of these entries, some are original, unpublished works, while others came from well-known existing works. Nineteen of these works are for solo piano, sixteen utilize the oboe or English horn, thirteen feature the voice (in many different combinations, including vocal solos with piano, and small choral settings up to one with double choir), two feature violin as a solo instrument, and one even features the now obscure ophicleide. A deeper look at the entries reveals much about what was important to the contributors at the time, as well as what they thought of Vogt, displaying well the drama of the Parisian social circles.

Vogt was fifty years old when the album was begun, with nearly forty years left of his life, and at the time he received the final entry he was entering the final decade of his life. The range of ages among the entrants is very wide with the youngest being nineteen, the oldest being eighty-four (See Tab. 1). The largest group represented were in their forties, with eighteen contributors. The number of contributors in their twenties, thirties, fifties, and sixties are fairly equal, ranging from eight to eleven. The older contributors are few, with three in their seventies and two in their eighties, most likely because the average life expectancy at the time was only forty years. In contrast, the largest number of contributors were in their forties, because by that time they had established themselves in their careers, while the contributors under thirty-five represent a large portion of the prodigies and virtuosi present in the album. These musicians had a faster ascent to the spotlight, which explains why they would have been asked to contribute so young. This is quite clear when noting the only entry from a teenager, nineteen-year-old Joseph Joachim. At that point he had already given multiple debut concerts and was concertizing through Europe.

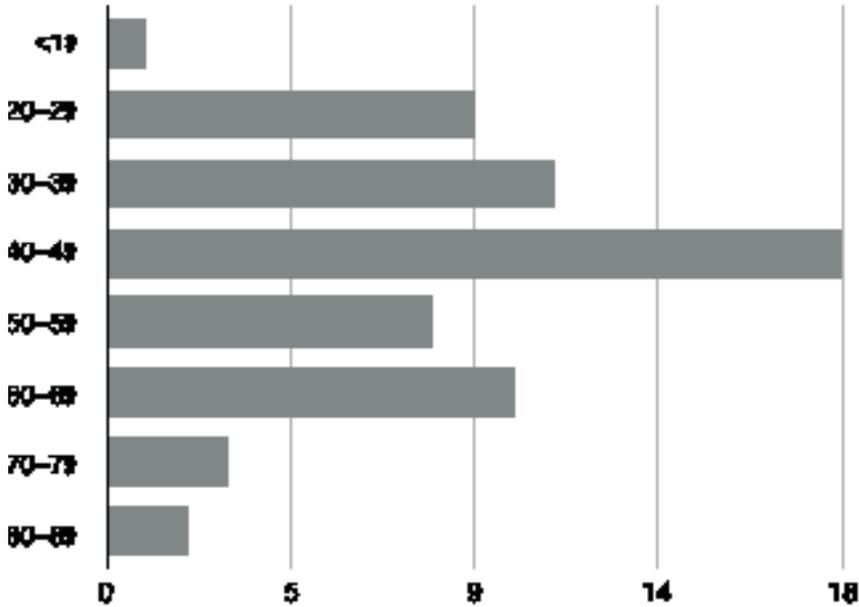


Table 1: Ages of Contributors at the Time of Entry

The connections among the sixty-two contributors to Vogt's album are virtually never-ending. All were acquainted with Vogt in some capacity, from long-time friendships to relationships that were created when Vogt requested their entry. Thus, while Vogt is the person who is central to each of these musicians, the web can be greatly expanded. The connections are centered around the *Conservatoire*, teacher lineages, the Opéra, and performing circles.

Thirty-four of the sixty-two contributors taught at various institutions in Europe during their lives, with twenty-two at the *Conservatoire*. Many of the contributors are also connected from a teacher-student relationship, with many studying with more than one teacher during their lifetime, revealing an interesting overlap of connections. A large number of the contributors were active performers, performing on concert tours together and playing in various chamber concerts together. In addition to those performing together, it can be supposed that all of them knew each other and would have attended many of the same concerts and social functions together.



remaining four are for English horn and piano. Five of the total are excerpts from existing works, while the rest are original works written for Vogt's album. Of the existing works, there is an excerpt from Beethoven's *Pastorale Symphony* entered by Anton Schindler, an excerpt from Berlioz's *Roméo et Juliette*, and an excerpt from Donizetti's *Prière de Maria di Rohan* entered by Vogt himself.

All of the works are lovely, and fit within the album wonderfully, but these works also have excellent possibility to be added to the catalog of oboe music for beginners. The common thread between these entries is the simplicity of the melody and structure. Many are repetitive, especially Beaulieu's entry, which features a two note ostinato throughout the work in the piano, which he even included in his signature. This repetitive structure is beneficial for beginners searching for a short solo to present at a studio recital, or simply to learn. They also work many technical issues that a young player may encounter, such as mastering the rolling finger to uncover and recover the half hole. This is true of the Beaulieu *Pensée* as well the Onslow *Andantino* (See Fig. 3). Berlioz's entry from *Roméo et Juliette* features very long phrases, which would help with endurance and keeping the air spinning through the oboe (See Fig. 4). Some of the pieces also use various levels of ornamentation, from trills to grace notes, and short cadenzas (See Fig. 5). This allows the student to learn appropriate ways to phrase with these added notes. The chamber music is a valuable way to get younger students started with chamber music, especially the short quartet by Cramer for oboe and string trio.



Figure 3: Excerpt of Beaulieu's *Pensée*



Figure 4: Excerpt of Berlioz's *Roméo et Juliette* excerpt



Figure 5: Excerpt of Bohrer's *Nocturne*

All of these pieces would be a wonderful edition to any oboe teacher's collection, especially those working with younger students. It does not tax the student with learning a work that is more advanced, as well as give them a full piece that they can work on from beginning to end in a couple weeks instead of months.

## REFERENCES

- BERLIOZ, Hector. *Memoirs of Hector Berlioz, from 1803 to 1865, Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia, and England*. Translated by Rachel (Scott Russell) Holmes and Eleanor Holmes. Annotated, and the translation revised by Ernest Newman. New York: Dover, 1966.
- BURGESS, Geoffrey. *The Premier Oboist of Europe: A Portrait of Gustave Vogt*. Lanham: Scarecrow, 2003.
- COPPENS, Christian. An Album Amicorum as a Source of Provenance. *Bibliologia*, Pisa, v. 5, p. 107–25, 2010.
- ITOH, Tatsuhiko. *Music and Musicians in the German Stammbücher from circa 1750 to circa 1815*. Durham, 1992. 474. Dissertation. Duke University, Durham, 1991.
- OOSTERHOFF, I. *Sneak a Peek at the Facebook of 400 Years Ago*. Paris: Messy Nessy, 2015. Available at: <http://www.messynessychic.com/2015/09/25/sneak-a-peek-at-the-facebook-of-400-years-ago/>. Accessed August 25, 2017.
- PETTY, A. ‘*Dies Schrieb Dir Zur Erinnerung...*’ *From Album Amicorum to Autograph Book*. Madison: Max Kade Institute for German-American Studies, 2009. Available at: [mki.wisc.edu/content/“dies-schrieb-dir-zur-erinnerung-”-album-amicorum-autograph-book](http://mki.wisc.edu/content/“dies-schrieb-dir-zur-erinnerung-”-album-amicorum-autograph-book). Accessed August 25, 2017.
- ROSENHEIM, Max. The Album Amicorum. *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity / Publ. by the Society of Antiquaries of London*, London, p. 251–308, 1911.
- SPOHR, Louis. *Autobiography*. London: Longman, 1865.
- VOGT, Gustave. *Vogt Album of Autographs*. Paris: Manuscript, 1831–1859. Handwritten Score. Available at: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115865>. Accessed August 30, 2017.

---

<sup>1</sup> Tatsuhiko Itoh. “Music and Musicians in the German *Stammbücher* from circa 1790 to circa 1815” PhD diss., Duke University, 1992), 96.

<sup>2</sup> (Christian Coppens, “An Album Amicorum as a Source of Provenance,” *Bibliologia* 5 (May 2010), 109.

<sup>3</sup> Antje Petty, “‘Dies Schrieb Dir Zur Erinnerung...’ From Album Amicorum to Autograph Book” (Max Kade Institute for German-American Studies, February 7, 2009, [mki.wisc.edu/content/“dies-schrieb-dir-zur-erinnerung-”-album-amicorum-autograph-book](http://mki.wisc.edu/content/“dies-schrieb-dir-zur-erinnerung-”-album-amicorum-autograph-book)).

<sup>4</sup> Max Rosenheim, “The Album Amicorum” *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity/ Publ. by the Society of Antiquaries of London* (1911), 253.

<sup>5</sup> Inge Oosterhoff, “Sneak a Peek at the Facebook of 400 Years Ago” (Blog. Messy Nessy, September 25, 2015. <http://www.messynessychic.com/2015/09/25/sneak-a-peek-at-the-facebook-of-400-years-ago/>).

<sup>6</sup> Rosenheim, 258.

## I ENCONTRO NORDESTINO DE PALHETAS DUPLAS - I ENPD

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Maria José dos Santos*

*UFPB - klaudiamariasantos@hotmail.com*

*Ravi Shankar Magno Viana Domingues*

*UFPB - ravishankaroboe@hotmail.com*

**Resumo:** Este trabalho é um estudo de caso cujo objetivo é apresentar um panorama das atividades desenvolvidas durante o I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas - I ENPD, os desdobramentos decorrentes do evento bem como sua contribuição para remediar a insuficiência de festivais de música na região Nordeste do Brasil .

**Palavras-chave:** Oboé. Fagote. Palhetas duplas. Festivais de música.

#### **1st Northeast Double Reed Conference - I ENPD**

**Abstract:** This paper is a case study whose objective is to present an overview of the activities developed during the 1st Northeast Double Reeds Conference - I ENPD. It shows the developments resulting from the event as well as its contribution to remedy the insufficiency of music festivals in the northeast region of Brazil.

**Keywords:** Oboe. Bassoon. Double Reed. Music Festivals.

### **1. Introdução**

Realizado entre os dias 19 e 20 de novembro de 2016, nas dependências do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, o I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas – IENPD - surgiu com o intento de suprir a carência de eventos que possibilitem, aos instrumentistas de palhetas duplas da região Nordeste, o acesso a experiências que fomentem o enriquecimento da sua formação musical. Segundo Scoggin (2003) o processo de formação e profissionalização dos instrumentistas no Brasil apresentam lacunas que são inerentes a todos os instrumentos como falta de formação musical básica, continuidade e condições para desenvolvimento das habilidades técnico-musicais, acesso a professores especializados.

Festivais de Música existem há décadas no Brasil e possuem fundamental importância na formação dos instrumentistas brasileiros suprimindo mui-

tas das lacunas apontadas acima (DOMINGUES, 2006). Podemos citar, como exemplo, o Festival de Inverno de Campos do Jordão, Festival de Música de Santa Catarina, Oficina de Música de Curitiba, Festival Eleazar de Carvalho, Festival Música nas Montanhas, Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, dentre outros. Percebe-se que apesar dos inúmeros festivais, tais eventos encontram-se concentrados na Região Sul e Sudeste do país dificultando o acesso dos alunos de outras regiões a tais eventos e consequentemente às vivências ali desenvolvidas.

O I Encontro Nordeste de Palhetas Duplas contou com a participação de professores de oboé e fagote oriundos de todas as Instituições de Ensino Superior da região Nordeste que possuem o curso superior de música com habilitação nesses instrumentos (UFPB, UFBA, UFPE e UFRN), além de outras instituições musicais brasileiras como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro e da Universidade Federal de Santa Maria-RS. Alunos da região Nordeste tiveram acesso a inúmeras atividades como masterclasses, oficinas de palhetas, seminários, concertos com os professores convidados, além da oportunidade de tocar ao lado dos docentes durante o concerto de encerramento.

O presente estudo de caso nos permitiu observar, através da análise das atividades realizadas durante o I ENPD e dos seus desdobramentos, a necessidade e a importância do fomento e da continuidade dessas ações para o enriquecimento da formação dos instrumentistas de palhetas duplas da região Nordeste. O incentivo de uma maior troca de informações entre os oboístas e fagotistas brasileiros promove o fortalecimento e quem sabe estruturação de uma escola de palhetas duplas nacional, como vislumbra Fonseca (2004).

É importante salientar que a mobilização desta classe musical culminou com a criação da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (ABPD) durante o IENPD, um sonho antigo que se concretizou e que já está dando frutos como a realização do I Encontro Internacional da ABPD.

## **2. Festivais de Música**

Anualmente acontecem no Brasil mais de 500 eventos entre festivais, mostras de música, concursos, etc porém apenas 2% dessas atividades

contemplam instrumentos como oboé e fagote. Alguns festivais são voltados inteiramente para oficinas populares e outros apresentam uma programação focada em concertos contando com um número reduzido de atividades pedagógicas (FESTIVAISDOBRAZIL, 2017).

Dentre os principais festivais que contemplam instrumentos de palhetas duplas em sua estrutura pedagógica podemos citar o Festival Internacional de Campos do Jordão (Campos dos Jordão - SP); Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (Brasília - DF); Oficina de Música de Curitiba (Curitiba - PR); Festival Eleazar de Carvalho (Fortaleza - CE); Festival Música nas Montanhas (Poços de Caldas - MG); Festival de Música de Santa Catarina (Jaraguá do Sul - SC); Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Antiga (Juiz de Fora-MG), Festival Internacional SESC de Música (Pelotas-RS); Festival Internacional de Música de Londrina (Londrina - PR); Gramado in Concert (Gramado - RS).

O Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, criado em 1970, ilustra bem a variedade de experiências proporcionadas pelos grandes festivais de música. O Festival conta com uma programação que incluem concertos abertos ao público, ensaios com a Orquestra Acadêmica, música de câmara entre alunos e professores, aulas individuais e coletivas com *experts* de todas as partes do mundo. O festival conta com uma bolsa de estudos através do Prêmio Eleazar de Carvalho, que vem estimulando e permitindo instrumentistas a realizarem seu aperfeiçoamento musical fora do Brasil. O caráter pedagógico do Festival está assegurado em sua programação até hoje oferecendo aos jovens músicos brasileiros oportunidades singulares para seu desenvolvimento através da interação entre professores e alunos vindos de todas as partes do mundo (FESTIVALCAMPOS-DOSJORDÃO, 2017).

A participação em Festivais de Música foi apontada como uma oportunidade do músico ter contato com ideias de diferentes professores que enriquecem muito e fazem com que o músico reflita, consolide, aumente e construa uma bagagem muito maior e mais rica. Tal oportunidade pode colaborar com a formação de um artista que possui um leque de informações muito maior para lidar com as diferentes situações profissionais com que irá se deparar (DOMINGUES, 2006).

De acordo com Giusta (2013), é possível observar que a experiência proporcionada pelos festivais de música são exemplos de práticas pedagógicas que contribuem decisivamente no desenvolvimento geral do músico pois apoiam-se em duas verdades fundamentais:

Todo conhecimento provém da prática social e a ela retorna;

O conhecimento é um empreendimento coletivo, nenhum conhecimento é produzido na solidão do sujeito, mesmo porque essa solidão é impossível.

A maioria dos festivais de música estão concentrados nas regiões Sul e Sudeste do país, 80% (fig.1). Nota-se a completa inexistência de festivais de música para oboístas e fagotistas no Norte do país e a carência desses eventos nas regiões Nordeste e Centro-oeste. Atualmente o único festival de música, na região Nordeste com cunho estritamente didático é o Eleazar de Carvalho. Outros festivais como MIMO, Festival de Música Clássica de João Pessoa e Virtuosi de Recife são voltados para apresentações artísticas com um número reduzido de masterclasses e que geralmente não contemplam instrumentos como oboé e fagote.

Diante do cenário apresentado percebeu-se a necessidade de criar atividades que pudessem reverter essa situação, surgindo assim a ideia para realização do I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas.

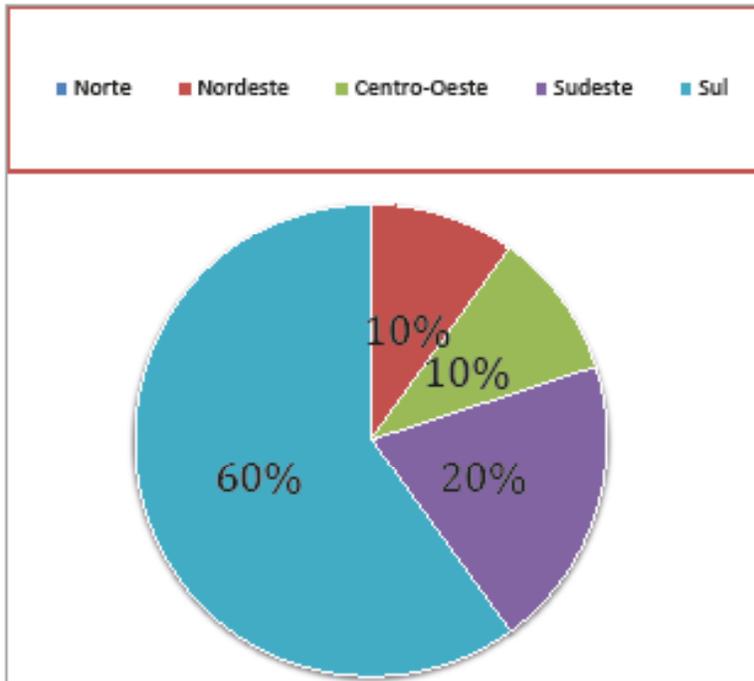


Figura 1: Distribuição de Festivais de Música para palhetas duplas no Brasil

### 3. I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas - I ENPD

O I ENPD foi idealizado pelos professores de oboé e fagote do Departamento de Música da UFPB, Ravi Shankar Magno Viana Domingues e Heleno Feitosa Costa Filho respectivamente. O Encontro contou com o apoio do Departamento de Música do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da UFPB. Para realização, foi fundamental a participação dos pianistas colaboradores e dos alunos das classes de oboé e fagote do DEMUS que contribuirão na organização e execução de todas as atividades.

A programação do evento foi composta por 8 masterclasses (4 de oboé e 4 de fagote) nas quais tratou-se de aspectos interpretativos das obras executadas pelos alunos participantes, bem como de aspectos gerais relativos à técnica a performance musical com instrumentos de palhetas dupla.

Outra atividade indispensável em todo evento direcionado aos instrumentistas de palhetas duplas são as oficinas de palhetas que durante o I ENPD foram coordenadas pelos professores Romeu Rabelo (OSESF), Hugo Souza (UFRN) e José Medeiros (OSTNCS). As oficinas foram realizadas separadamente, dada as especificidades de cada instrumento. Debateu-se sobre as possibilidades de raspagem existentes e os pré-conceitos relacionados a cada uma delas salientando que tais ideias podem impedir o instrumentista de aproveitar as qualidades de cada escola na construção do que seria uma boa palheta para si. Foram abordados ainda, de maneira prática, os fundamentos para a seleção de material para fabricação de palhetas e parâmetros para construção, raspagem e ajustes das palhetas de oboé e fagote.

O Prof. João Johnson do Anjos realizou uma palestra sobre “Os Instrumentistas de Palhetas Duplas no Nordeste”, onde foi apresentado um panorama geral da história dos oboé e fagote na região.

O Encontro contou com quatro comunicações de recentes pesquisas desenvolvidas sobre as palhetas duplas no Brasil, conforme discriminado abaixo:

1. *A sonoridade do oboísta brasileiro: um estudo dos principais estilos de raspagem de palhetas de oboé no Brasil* (Prof. Ravi Shankar-UFPB);
2. *Panorama das obras brasileiras de câmara para oboé* (Prof. Artur Ortenblad-UFPE);
3. *O conjunto de obras para oboé de José Siqueira: estudo preliminar* (Prof. Lucius Mota-UFSM) e;
4. *A importância da colaboração do compositor e do intérprete na música contemporânea para fagote* (Prof. Valdir Caires-UFPE).

Em virtude do contexto acadêmico de realização do I ENPD, as comunicações cumpriram um papel fundamental na difusão e estímulo para realização de pesquisas voltadas aos instrumentos de palhetas duplas, fazendo com que o evento oferecesse aos participantes uma atividade diferenciada, tendo em vista que em festivais de música não é recorrente tais vivências.

Tendo como foco a performance musical para instrumentos de palhetas duplas, realizou-se um concerto de música na Sala de Concertos Rade-

gundis Feitosa (UFPB) com os artistas convidados. Durante o concerto de encerramento professores e alunos reuniram-se para interpretar obras adaptadas para a orquestra de palhetas duplas composta por quase todos os instrumentos da família (oboé, corne inglês, fagote e contrafagote).

O I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas conseguiu reunir 12 professores convidados, 35 alunos de diversos estados da região Nordeste, 2 pianistas além de outros músicos colaboradores. Contou com uma programação bastante abrangente procurando aliar as atividades tradicionalmente realizadas nos festivais de música com eventos acadêmicos proporcionando a oboístas e fagotistas da região Nordeste, de forma inédita, vivências fundamentais para a formação dos instrumentistas da região e para o público em geral que pode conhecer um pouco mais sobre o repertório e as especificidades destes instrumentos, através da interação descontraída e troca de ideias e experiências entre todos os participantes.

#### **4. Desdobramentos**

O I ENPD gerou uma série de desdobramentos cujo objetivo é o enriquecimento e maior comunicação entre os instrumentistas brasileiros de palhetas duplas. A primeira das iniciativas foi a Assembléia realizada no dia 20 de novembro de 2016 às 11h na Sala Radegundis Feitosa para a criação da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (ABPD). A assembléia contou com a participação de professores e alunos, momento em que foi criada e empossada a diretoria da ABPD. Nesse mesmo encontro decidiu-se realizar um primeiro em evento para concretizar a recém criada associação.

O I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (I EIABPD) está na sua primeira edição, e será realizado pelo Departamento de Música da UFPB e pela ABPD, por meio da integração dos programas de Pós-Graduação, do curso de Graduação e de diversos instrumentistas brasileiros, tendo como temática central a performance musical relacionada aos instrumentos de palhetas duplas.

Após a experiência do I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas, observou-se a oportunidade de expandir a vivência dos conhecimentos obtidos durante o evento. Para consolidar e proporcionar a continuidade do trabalho realizado foi elaborado a proposta da expansão em âmbito nacio-

nal e internacional, possibilitando uma participação maior de instrumentistas docentes, pós-graduados, graduados, graduandos e artistas. Para isso o corpo docente dessa primeira edição será composto por 32 profissionais brasileiros e estrangeiros.

O I EIABPD distingue-se de outros encontros por ser o primeiro evento nacional voltado para oboístas e fagotistas, aliando as atividades desenvolvidas em festivais de música incluindo ao modelo tradicional de apresentação em painéis, comunicações e conferências, valorizando a integração da prática artística com a pesquisa. O Encontro contará com uma programação repleta de atividades voltadas para o intercâmbio e a disseminação do conhecimento artístico, como masterclasses, oficinas de palhetas, workshops de lutheria para oboé e fagote, conferências, comunicações e pôsteres de Pesquisas, concertos e a realização do I Concurso Nacional para Palhetas Duplas da ABPD.

Para que possamos ter continuidade do evento realizado em 2016, o II Encontro Nordestino de Palhetas Duplas será realizado dentro da programação do I EIABPD.

## **5. Considerações parciais**

A importância de atividades como festivais de música na formação de instrumentistas foi apontado como fundamentais para o desenvolvimento de músicos brasileiros. Nota-se que apenas uma pequena parcela dos festivais realizados no Brasil contemplam instrumentos de palhetas duplas e dentre esses a maioria concentra-se na região sul do Brasil salientando a necessidade de ações que possam mudar o cenário atual proporcionando vivências essenciais para o desenvolvimento e difusão do oboé e do fagote no Nordeste brasileiro.

O I Encontro Nordestino de Palhetas Duplas foi realizado de forma inédita no Brasil na cidade de João Pessoa com o intuito de oferecer a oportunidade de discussão especializada em instrumentos de palhetas duplas incluindo ainda o diferencial de apresentar um caráter acadêmico, por ter sido concebido e realizado no contexto da Universidade Federal da Paraíba, bem como pela crescente expansão tanto qualitativa quanto quantitativa da pesquisa em performance musical relacionada aos instrumentos de palhetas duplas.

As ações realizadas durante o I ENPD fomentaram a criação da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (ABPD) e a necessidade de expansão desses eventos para promover a troca de experiências em nível nacional e internacional, o que tornou possível a realização do I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas.

Apesar das experiências relatadas estarem em suas primeiras edições é possível vislumbrar o potencial de tais vivências para formação da próxima geração e constante atualização dos instrumentistas de palhetas duplas na região Nordeste e em todo território nacional dando visibilidade para a produção artística e científica e contribuindo para a consolidação da subárea como produtora de conhecimento.

## REFERÊNCIAS

DOMINGUES, Ravi Shankar Viana. Formação de oboístas profissionais no Estado de São Paulo no período de 1960 a 1990. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília – 2006, p. 1019-1022.

FESTIVAIS DO BRASIL. Disponível em <https://www.festivaisdobrasil.net/guiaacesso>. Acesso em 27.08.2017.

FESTIVAL CAMPOS DOS JORDÃO. Disponível em <http://www.festivalcamposdojordao.org.br/o-festival/o-festival/>. Acesso em 28.07.2017.

FONSECA, Sofia Inês Ribeiro Lourenço da. *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*. Tese de Doutorado. Universidade de Evora, 2004.

GIUSTA, Agneta da Silva. Concepções de aprendizagem e práticas pedagógicas. *Educação em Revista*, 2013, 29.1, p. 20-36.

SCOGGIN, Gláucia Borges. (2003). A pedagogia e a Performance dos instrumentos de cordas no Brasil: um passado que ainda é realidade. *Per Musi*. V.7, Belo Horizonte, 2003, p. 25-36.

# A HISTÓRIA DO OBOÉ NO NORDESTE DO BRASIL: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

## MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Léa Claudino Rodrigues*

*UFPB - leaclaudio@hotmail.com*

*Ravi Shankar Magno Viana Domingues*

*UFPB - ravishankaroboe@hotmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho é o resultado de um primeiro mapeamento da história do oboé no Nordeste do Brasil de 1950 aos dias atuais agrupando os instrumentistas em quatro gerações relacionado à trajetória dos instrumentistas com o desenvolvimento das instituições musicais da região.

**Palavras-chave:** Oboé. Palhetas Duplas. Musicologia.

### **The History of the Oboe in Northeastern Brazil: Preliminary Considerations**

**Abstract:** The present work is the result of a first mapping of the history of the oboe in Northeastern Brazil from 1950 to the present day gathering the instrumentalists in four generations related to the trajectory of the instrumentalists with the development of the musical institutions of the region.

**Keywords:** Oboe. Double Reeds. Musicology.

## **1. Introdução**

Membro da família das madeiras, o oboé é um instrumento das palhetas duplas, com predecessores como aulos e a tábua que remontam à História Antiga. Os aulos deram origem em Roma à tábua e ela deu origem a toda uma família de instrumentos de palheta dupla e de corpo cônico que se espalhou pela Europa durante a Idade Média (HOURANI, 2006). Entre esses instrumentos estava a surna que segundo David Ledet (1981) era feita de madeira com seis ou sete furos, possuía uma campana tipo trompete e possuía tamanhos e afinações distintas em cada país. Durante o Século XII e XIII a surna foi tornando-se maior e a palheta mais longa e mais estreita levando ao surgimento das primeiras charamelas. Por volta de 1660, novas demandas musicais impulsionaram a transformação da charamela

no “Hautbois”, já considerado um antecessor do oboé como o conheceu.

O aparecimento do oboé no Brasil deu-se com a chegada de grupos musicais que vieram acompanhando a corte portuguesa no Século XVIII (FAGERLANDE, 1998). Segundo Rezende (1989) as primeiras referências de uma orquestra com dois oboés no Brasil data de 1786, na celebração da posse do Visconde de Barbacena e posteriormente no ano de 1795 na festividade pelo nascimento do Príncipe D. Antônio. Ao analisarmos as obras de Padre José Mauricio é interessante notarmos que em suas obras de maior orquestração, apesar do emprego regular em pares de clarinetas, flautas, trompas e fagotes, não utilizaram oboés. O primeiro registro que temos da utilização do oboé em sua obra, é na *Missa de Santa Cecília* (1826) e na *Grande Missa em Fá*<sup>1</sup>.

No século XVIII o oboé havia passado por melhorias contínuas na sua construção e conseqüentemente no desenvolvimento da sonoridade. Nos primeiro relatos sobre a presença do oboé no Brasil, não há informações específicas a respeito do modelo de instrumento utilizado, mas podemos inferir que o oboé que chegou ao Brasil já era o instrumento da época de Mozart, o oboé clássico que já possuía entre seis e dez chaves e uma furação mais estreita, com uma extensão que abrangia do Dó<sup>3</sup> ao Ré<sup>5</sup> (LEDET,1981).

Qual seria o grau de *expertise* dos instrumentistas no que se refere não somente ao uso das possibilidades técnicas do instrumento, mas também à complexidade envolvida na produção da palheta para o instrumento, desde as possibilidades de se achar material prima adequada para sua produção (cana específica – Arundo Donax- e goivadas em espessuras específicas, tubos) como conhecimento sobre o processo de produção (moldagem da cana, medidas, possibilidade de raspados e ajustes).

No Nordeste do Brasil, as cidades de Recife, Olinda e João Pessoa (então denominada Paraíba), desde o final do século XVIII possuíam conjuntos musicais militares contendo ao menos um fagote em suas formações, o que nos leva a inferir que havia ao menos um oboé dada proximidade organológica dos instrumentos e características sociais similares (FAGERLANDE, 2014).

Apesar da presença em agrupamentos músicas antes do século XX, a presença do oboé tornou-se mais intensa e regular nos conjuntos musicais

brasileiros e especificamente nos da região Nordeste, através da criação de algumas orquestras, como a Orquestra Sinfônica de Recife (1930), a Orquestra Sinfônica da Bahia (1944), a Orquestra Sinfônica da Paraíba (1945) e posteriormente, a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (1976), concentrando nesses quatro estados, os principais instrumentistas de palhetas duplas da região.

O estudo da formação da identidade de instrumentistas brasileiros é muito recente. Na maior parte da literatura especializada, a história da música no Brasil é abordada a partir da trajetória dos compositores e poucas menções são feitas ao desenvolvimento dos instrumentistas (FREIRE, 2001). Nesse contexto o presente trabalho aborda a trajetória dos oboístas no Nordeste da década de 50 aos dias atuais agrupando esses instrumentistas em quatro gerações de acordo com sua relação com o desenvolvimento das instituições musicais da região.

Este primeiro mapeamento da história do oboé no Nordeste poderá contribuir primeiramente para a preservação da memória dos instrumentistas que colaboraram para a construção do cenário musical da região ajudando-nos paralelamente a estabelecer algumas considerações parciais acerca da identidade musical dos oboístas atuantes nas instituições musicais nordestinas ou que são frutos de tais instituições.

## **2. O cenário musical nordestino**

Ao final da década de 40, o Brasil vivia um momento de retomada da democracia, após a extinção do Estado Novo, em 29 de outubro de 1945. A década seguinte, estendida até a ditadura de 1964, foi marcada por uma expansão considerável em diversas áreas vitais do país (NOGUEIRA, 2012). Alguns projetos pontuais em estados nordestinos começaram a reivindicar uma maior representatividade na vida política, cultural e econômica brasileira, buscando maior igualdade em relação aos grandes centros brasileiros, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo.

Para Edgard Santos, criador da Universidade da Bahia em 1946 (apud Nogueira 2012), a cultura teria um papel fundamental na recolocação de Salvador no cenário nacional. Esse foi o cerne da filosofia de alguns políticos que vislumbraram na arte um mecanismo poderoso para transforma-

ção na forma de como a sociedade se vê, e principalmente, na forma como a sociedade brasileira passaria a enxergar a região.

Foi aproximadamente nesse período que presenciamos o florescimento de instituições musicais na região Nordeste onde a presença de oboístas pode ser registrada sistematicamente nas orquestras sinfônicas e através da institucionalização do ensino do oboé.

Apesar de a região Nordeste possuir uma forte tradição musical, incluindo bandas de música e outras formações instrumentais, o oboé é um instrumento pouco utilizado fora do contexto da música orquestral por seu alto custo e pela especificidade na construção da palheta o que acarretou a falta de instrutores especializados em oboé que pudessem ensinar e conseqüentemente difundir o instrumento. O mapeamento do presente trabalho foi realizado a partir do surgimento das primeiras escolas de música e orquestras na região, período a partir do qual foi possível encontrar instrumentistas que se dedicaram especificamente a execução e ensino do instrumento.

## **2.1 As instituições musicais no Nordeste**

Fundada em 1930, por Vicente Fittipaldi, Walter Cox e Ernani Braga, sob a denominação de Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares, a Orquestra Sinfônica do Recife (OSR) é uma das mais antigas orquestras brasileiras em atividade. Em 1941, vinculada ao governo do estado de Pernambuco passou a ser chamada de Orquestra Sinfônica de Pernambuco. Somente em 1949, passou a denominar-se Orquestra Sinfônica do Recife, ficando subordinada à administração municipal (FUNDAJ, 2017).

A Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) foi criada em 1944 pelo Padre Jesuíta Luiz Gonzaga de Mariz porém o grupo foi extinto e refundado em 30 de setembro de 1982. Sediada no Teatro Castro Alves em Salvador, a OSBA atualmente é mantida pelo governo da Bahia através da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão da Secretaria de Cultura e Turismo (NUNES; MAGALHÃES, 2003)

A Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) foi fundada em 4 de novembro de 1945 pelo Professor Afonso Pereira da Silva, através uma iniciativa

da Sociedade de Cultura da Paraíba. Uma parceria posterior com o governo estadual e com a Universidade Federal da Paraíba o que possibilitou à orquestra a alcançar a profissionalização no final da década de 70 (FUNESC, 2017).

De histórico mais recente temos a a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte fundada em 1976 (OSRN, 2017) e a Orquestra Sinfônica de Sergipe, fundada na década de 80 (ORSSE, 2017) encerrando os grupos musicais da região que possuem oboés em seu quadro de instrumentistas. Os outros estados da região como Alagoas, Ceará, Piauí e Maranhão possuem conjuntos musicais compostos apenas por instrumentos de cordas.

Institucionalização do ensino do oboé ocorreu posteriormente à criação das orquestras sinfônicas da região Nordeste e podemos inferir que tiveram influencia do movimento sinfônico emergente, pois os estados onde não há grupos musicais com oboé, ainda carecem de cursos específicos de formação para oboístas, como é o caso da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal do Piauí (UFPI) e da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

## **2.2 Universidades federais no Nordeste**

A Universidade Federal da Bahia foi uma das pioneiras na implantação das artes dentro do ambiente universitário brasileiro. No campo da música o movimento começou com os Seminários Internacionais de Música em Salvador, organizado pelo compositor Hans-Joachim Koellreuter na década de 50 que culminou com a criação da Escola de Música da UFBA e da Orquestra Sinfônica da UFBA (NOGUEIRA, 2012).

Na Universidade Federal de Pernambuco, o curso de bacharelado em música foi criado em 1957, mas só começou efetivamente em 1960 e a licenciatura em música foi criada em 1972 com início em 1978. A habilitação em oboé para ambos os cursos(licenciatura e bacharelado), foi inaugurada em novembro de 2006.

A Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) foi criada e incorporada à universidade em 1962 e suas atividades curriculares e extracurriculares possuíam a estruturação de Curso de Iniciação Artística, Curso Preparatório, Curso Médio e Curso Final. Somente

em 1997 é que se implantou o curso de bacharelado em música e consequentemente a habilitação em oboé.

O Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba foi criado em 1978 contando com uma importante parceria entre a reitoria da universidade com o governo do estado da Paraíba para ampliar e reestruturar o quadro de músicos da OSPB. Simultaneamente foi criado o bacharelado em música com habilitação para todos os instrumentos orquestrais inclusive a habilitação em oboé.

Como consequência da criação das instituições musicais acima, os estados da Bahia, Pernambuco, Paraíba e posteriormente Rio Grande do Norte, destacaram-se no cenário musical no Nordeste e no aparecimento dos primeiros oboístas na região Nordeste.

### **3. O Mapeamento dos Oboístas**

Para uma melhor estruturação metodológica do presente trabalho e compreensão da história do oboé no Nordeste, o presente trabalho apresenta quatro gerações de oboístas no Brasil. Organizadas cronologicamente e relacionando suas trajetórias, serão também apresentadas características específicas do contexto social e musical em que estiveram inseridas.

A primeira geração foi composta por instrumentistas que tiveram uma formação oboística autodidata, marcada pela experimentação dos materiais que escassamente chegavam às mãos desses instrumentistas. Dessa geração podemos citar os instrumentistas Wascily Simões (1928 - 2016) e Valdemiro André de Lima.

Natural de Recife, Wascyli Simões destaca-se por sua contribuição na formação dos instrumentistas da família das madeiras, pois lecionou flauta, oboé, clarineta e fagote (LIMA, 2015). Após dedicar-se inicialmente ao clarinete, resolve dedicar-se ao oboé, por incentivo do maestro Vicente Fitipaldi, fundador e então regente titular da Orquestra Sinfônica do Recife. Aos 15 anos ingressou na OSR como estagiário e aos 18 foi contratado como 2º oboísta passando posteriormente a ocupar o cargo de oboísta solista.

Embora o autodidatismo tenha sido elemento predominante em sua formação, Wascily Somões completou sua formação musical no Conserva-

tório Pernambucano de Música, onde teve aulas de Solfejo e Teoria Musical, além de Master Classes ministrados por oboístas brasileiros e estrangeiros que ocasionalmente passavam por Recife.

Profissionalmente, Wascily Simões participou da criação de vários grupos musicais importantes, entre eles: Orquestra Sinfônica da Rádio Jornal do Comércio, Orquestra Armorial, juntamente com músicos como Cussy de Almeida e Clóvis Pereira, Orquestra de Câmara da Paraíba (atualmente OSPB) e da OSRN (ANJOS, 2015). Nos anos 70, foi professor da UFPE, ensinando oboé, clarineta, flauta transversal e flauta-doce. Lecionou também na UFPB (1965 a 1977) e UFRN (1974 a 1998) além de ter criado o quinteto de sopros desta instituição.

Apesar das escassas informações obtidas sobre sua formação musical, o oboísta Valdemiro André de Lima foi músico da OSR até metade da década de 80 tendo lecionado também na UFPE (ANJOS, 2016).

Na década de 50, em Salvador, os Seminários Internacionais de Música, coordenados por Hans Joachim Koellreuter, atraíram um grande número de professores europeus dentre eles os oboístas Georg Meerwein e Gerald Severin (NOGUEIRA, 2015). Meerwein que lecionou na UFBA de 1958 a 1961 e teve fundamental importância na divulgação do oboé e de seu repertório, na região Nordeste do Brasil através de masterclasses e recitais realizados ao lado do pianista Gerardo Parente (ANJOS, 2016).

A segunda geração foi marcada pela vinda de instrumentistas estrangeiros no final da década de 70 para complementação do quadro de instrumentistas da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Os oboístas argentinos Gerardo Bondi e Roberto Di Léo foram contratados como professores da UFPB, quando da criação do Departamento de Música. De acordo como convênio estabelecido entre a universidade e a OSPB, eles integraram o primeiro naipe de oboés da orquestra, cujo primeiro concerto após a reestruturação foi realizado em 30/05/1980. O oboísta Gerardo permaneceu somente um ano, tendo sido substituído tanto na UFPB quanto na OSPB pelo oboísta João Johnson dos Anjos, recém-chegado da Alemanha.

Na segunda geração de oboístas destacam-se os oboístas Roberto Di Léo e João Jonson dos Anjos, dado ao papel central que a Paraíba passou a ocupar após a reestruturação da OSPB e a vinda do maestro Eleazar de Carvalho.

Roberto Di Léo integrou a OSPB entre 1978 e 2010 e foi professor do departamento de música da UFPB entre 1978 e 2012, tendo atuado em todas as orquestras e instituições musicais da região de maneira ativa enquanto que João Jonson dos Anjos foi o primeiro oboísta da região Nordeste a especializar-se no exterior no final da década de 70. Integrou a OSR (1974 - 1978), a OSPB (1980 - 2012) e a UFPB (1980 - 2015).

Após o retorno de Georg Meerwein para Alemanha no início da década de 60, Luís Moreira Garcia tornou-se professor de oboé da UFBA, tendo se dedicado a lecionar matérias teóricas na Escola de Música desta instituição.

A terceira geração é composta por oboístas que se formaram nas instituições musicais da região Nordeste na década de 80 e atuaram em algumas nas orquestras da região até o final da década de 90. Dentre eles destacam-se: Isaac Duarte, Paulo Barreto, José Medeiros, Javier Balbinder e Gustavo Seal. Durante a década de 90 esses instrumentistas se revezavam entre todas as orquestras e instituições de ensino da região. Atualmente somente Gustavo Seal (OSUFBA) continua no Nordeste, os demais oboístas foram para outros estados brasileiros com exceção de Isaac Duarte, oboísta da Orquestra da Tonhalle de Zurique, Suíça.

A quarta geração é composta por oboístas que se formaram nas instituições musicais nordestinas nos anos 2000 e por instrumentistas oriundos de outros estados que passaram a compor o quadro das principais instituições musicais da região. Dentre eles Alisson Azevedo (OSPB), Artur Ortenblad (SP/UFPE), Hugo Souza (UFRN), Léa Rodrigues (PRIMA), Lúcio Sócrates (OSR), Maria Santos (OSPB), Ravi Shankar (RJ/UFPB), Roberta Benjamim (UFBA, OSSE).

#### **4. Considerações Parciais**

O presente trabalho é o resultado da primeira etapa da pesquisa para compreensão e preservação da história do oboé no Nordeste através do mapeamento da trajetória dos oboístas nas instituições musicais da região.

Os instrumentistas foram agrupados em quatro gerações de acordo com seu contexto musical. A primeira geração foi marcada por uma formação autodidata. A busca de padrões internacionais pode ser observada na criação das orquestras sinfônicas brasileiras que seguiam os padrões das

orquestras italianas, francesas e alemães que buscavam instrumentistas de qualidade (FREIRE, 2001). Assim, a presença de instrumentistas estrangeiros no início das instituições musicais no Brasil, é uma característica predominante já que para a maioria dos instrumentos não havia instrumentistas com a *expertise* necessária para comporem tais conjuntos o que marcou a segunda geração de oboístas no Nordeste e o desenvolvimento musical da terceira geração de oboístas.

Percebe-se que devido à carência de oboístas na região Nordeste, a circulação destes instrumentistas em toda região era uma prática bastante comum até a terceira geração de oboístas. Observamos exemplos de instrumentistas que atuaram em até cinco instituições musicais paralelamente.

A quarta geração é composta pelos oboístas das orquestras e instituições de ensino da região Nordeste da atualidade. Observamos uma diminuição na prática de acumulo de cargos, e conseqüente circulação de instrumentistas na região, conseqüência em parte da exclusividade exigida pelas Instituições de Nível Superior, pelo aumento de instrumentistas com nível técnico musical satisfatório para atuar nas orquestras da região, além da absorção de instrumentistas de outros estados brasileiros.

Dada a importância da região Nordeste no cenário musical brasileiro e de seus instrumentistas, pesquisas que resgatem e preservem a memória dos instrumentistas que exerceram papel fundamental na criação das orquestras, escolas e departamentos de música da região.

## REFERÊNCIAS

- ANJOS, João Johnson. Entrevista concedida a Ravi Shankar Magno Viana Domingues, 19.11.2016. Registro de áudio. Auditório Gerardo Parente/ UFPB, João Pessoa.
- FAGERLANDE, Aloysio (1998). Uma Pequena História do Fagote no Brasil. *Eldorado - Las Cañas en América Latina* n 1, p. 15-17. Buenos Aires-Argentina.
- FAGERLANDE, Aloysio. A presença do fagote na música de concerto brasileira—1ª parte: séculos XVII ao XIX. *Revista Brasileira de Música*, 2014, 27.2.
- FREIRE, Ricardo Dourado. "A formação da Identidade do Clarinetista Brasileiro." Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2001, p. 439-446.
- FUNDAJ. Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>. Acesso em 27/08/2017. FUNESC Disponível em [http://funesc.pb.gov.br/?p=472\\_option=com\\_content&view=article&id=790%3Aorquestra-sinfonica-do-recife&catid=49%3Aletra-o&Itemid=1](http://funesc.pb.gov.br/?p=472_option=com_content&view=article&id=790%3Aorquestra-sinfonica-do-recife&catid=49%3Aletra-o&Itemid=1). Acesso em 27/08/2017.
- LEDET, David A. Oboe Reed Styles. Theory and Practice. Bloomington. Indiana University Press, 1981.
- LIMA, Ronaldo Ferreira. Mestre e Discípulo: Tonalidades de um tempo. Editora da UFRN, 2015.
- NOGUEIRA, Kezo. Uma breve história da Escola de Música da UFBA Disponível em: <https://kezo.mus.br/2012/07/06/uma-breve-historia-da-escola-de-musica-da-ufba/>. Acesso em: 27.08.2017.
- NUNES, Bárbara Brasil; MAGALHÃES Vasconcelos, Erick. História Musical da Bahia: Orquestra Sinfônica da Bahia, do Padre Mariz. "Anais das 55 Reuniões Anual da SBPC", Recife. UFPE, 2003.

OSRN <http://www.orquestrasinfonicadorn.com.br/>. Acesso em:  
27/08/2017

---

<sup>1</sup> **Notas**

A missa de Santa Cecília é de 1826, Já a grande missa em Fá não possui data ([http://www.josemauricio.com.br/JM\\_P\\_Obr.htm](http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Obr.htm))

## VÁCLAV VINECKÝ E SUA COLABORAÇÃO COMO OBOÍSTA E PROFESSOR EM BRASÍLIA

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Roseane Lopes Cruzeiro*

*Universidade de Brasília*

*roseanecruzeiro@hotmail.com*

**Resumo:** O presente artigo aborda a trajetória musical de Václav Vinecký e sua colaboração como oboísta e professor em Brasília bem como as primeiras iniciativas do ensino de oboé na cidade. Descreve um breve histórico da inauguração de Brasília e o contexto do surgimento da música erudita nesta localidade. Os dados foram obtidos por fontes bibliográficas e por meio de entrevista aberta concedida à autora em Brasília, Abril de 2017. Este trabalho apresenta o recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como tema a formação de oboístas em Brasília.

#### **Václav Vinecký and His Collaboration as an Oboist and Professor in Brasília**

**Abstract:** This article deals with the musical trajectory of Václav Vinecký and his collaboration as oboist and Professor in Brasília as well as the first initiatives of the oboe teaching in the city. It describes a brief history of the inauguration of Brasília and the context of the emergence of erudite music in this locality. The data were obtained by bibliographic sources and by means of an open interview granted to the author in Brasília, April 2017. This work presents the cut of a master's research in progress that has as its theme the formation of oboists in Brasília.

**Keywords:** Classical Music, Brasília, Formation of Oboists, Václav Vinecký.

### **1. Música Erudita em Brasília.**

Inaugurada em 21 de Abril de 1960, concebida para ser a nova capital do Brasil, Brasília se destaca pela grandeza de suas construções e arquitetura modernista. O então presidente Juscelino Kubitschek, o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer são sempre lembrados junto à história da cidade. Percebe-se relevante ligação historiográfica entre Juscelino Kubitschek e Brasília: “essa simbiose se traduz pela impossibilidade de se estudar o governo JK sem falar de sua meta-síntese, Brasília, e vice-versa.” (CEBALLOS, 2005, p.163). Inúmeras pessoas de diversas áreas de conhecimento e atividades laborais distintas vieram para a construção da

nova capital, como o artista e paisagista Roberto Burle Marx, o antropólogo, educador e político Darcy Ribeiro, primeiro reitor da Universidade de Brasília – UnB, o educador Anísio Teixeira entre outros. Percebemos a pertinência da atuação intelectual de Darcy Ribeiro em Brasília no trabalho de Mattos:

Em primeiro lugar, como já previsto no plano urbanístico de Lúcio Costa, seria necessário, na nova capital, um núcleo de desenvolvimento ao qual não poderia furtar-se uma cidade moderna. Em segundo lugar, a universidade teria o papel precípua de assessorar o governo, que uma vez transferido para o interior do país corria o risco de perder o assessoramento intelectual e científico do qual dispunha na antiga capital. (MATTOS, 2007, p.163)

Com a nova capital perspectivas musicais diversas foram trazidas para a cidade.

Pessoas procedentes de várias regiões do país formaram a população da cidade, trazendo referências culturais que exerceram e ainda exercem influência na produção musical brasiliense. O plano urbanístico de Brasília, a existência de instituições de educação musical de excelência, as cenas musicais e a herança cultural adquirida no meio familiar favorecem a aquisição de aptidões e disposições estéticas, bem como a formação de um *habitus* no campo da música. (CARVALHO, 2015, p.17).

Presenças de destaque que trouxeram contribuições fundamentais para o desenvolvimento da música erudita em Brasília foram Levino de Alcântara (SILVA, 2012) e Cláudio Santoro (GOMES, 2007). Ambos lançaram as bases de três importantes instituições de ensino e propagação da música erudita em Brasília: o Departamento de Música da Universidade de Brasília – MUS/UnB, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS e o Centro de Ensino Profissional Escola de Música de Brasília – CEP/EMB. O perfil histórico dessas instituições está imbricado com a própria história de Brasília e apesar de passarem por muitos desafios se encontram em plena atividade.

Cláudio Santoro, “em 1962, foi convidado por Darcy Ribeiro para organizar o Departamento de Música da Universidade de Brasília – UnB” (GOMES, 2007, p.10) enquanto que a Escola de Música de Brasília – CEP/EMB, “foi criada oficialmente em 1964 e o processo que desencadeou a sua oficialização se deu por meio de duas iniciativas distintas de professores da rede pública de ensino ainda no início da década de 60.” (SILVA, 2012, p.46). A sede atual, na avenida L2 Sul, Quadra 602 em Brasília-DF foi construída em 1974.

A Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional foi fundada em 1979 a partir de um núcleo pioneiro de músicos que tocavam numa provisória Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. O nome atual da Orquestra que se configura como Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro foi instituído à época em que o nome do Teatro Nacional de Brasília passou a chamar-se Teatro Nacional Cláudio Santoro em 1989 por lei promulgada pelo Senado Federal, em homenagem a Cláudio Santoro, que faleceu em março do mesmo ano.

Até o presente momento a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro se configura como a única orquestra profissional da cidade mantida pelo Governo do Distrito Federal. Iniciativas de formação de outras orquestras sinfônicas já foram pretendidas, mas sem sucesso relevante.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro encontra-se fechado para reforma desde 03 de Fevereiro de 2014 e as atividades ou eventos realizados no Teatro Nacional encontram-se suspensos de acordo com a recomendação nº 57/2013 do MPDFT, que sugere a execução de obras de combate a incêndio e de melhorias da acessibilidade do local, em nome da preservação da vida, da saúde e da segurança dos frequentadores. Lamentavelmente, não há sinais de reforma no Teatro e os espetáculos de arte antes lá promovidos se encontram cada vez menos centralizados e de difícil acesso à população.

Nomeada atualmente como Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP/EMB, este nome foi designado a partir do ano de 2000, em que os cursos propostos pela escola foram atualizados e reestruturados num processo em que a Escola de Música de Brasília foi incluída no Programa de Expansão da Educação Profissional - PROEP/SEMTEC/MEC, como ressalta SILVA 2012 em seu trabalho *O Programa de Expansão da Educação Profissional na Escola de Música de Brasília:*

“No período de 1998 a 2009, o Maestro Carlos Galvão assumiu, novamente, o cargo de diretor da EMB.” Nesse período, destaca-se a inclusão da EMB no Programa de Expansão da Educação Profissional - PROEP/SEMTEC/MEC (SILVA, 2012, p. 50). Nesse contexto, os programas dos cursos da escola foram atualizados em 2000, convertendo-se “no primeiro Centro de Educação Profissional (de sua natureza) a funcionar no País, em concordância com o disposto na Lei 9.394/96 e o Decreto 2.208/97 que regulamentou a Educação Profissional, de níveis Básico, Técnico e Tecnológico, no Brasil.” (EMB, 2005, p. 4 apud SILVA, 2012, p. 51).

## **2. Primeiras iniciativas da prática de oboé em Brasília.**

A prática e o ensino de oboé em Brasília contou com a participação de inúmeros atores. Sebastião Theodoro Gomes foi o primeiro a se destacar pela atividade oboística na cidade. Natural de Minas Gerais, Gomes desenvolvia intensa atividade como oboísta em diversas orquestras no Rio de Janeiro, quando em 1966, transferiu-se para Brasília como integrante da Banda Sinfônica da Polícia Militar, da qual foi Primeiro Tenente-Regente. A partir da inauguração da atual sede do CEP/Escola de Música de Brasília em 1974, Sebastião Gomes passou a lecionar oboé como professor desta instituição, inaugurando o primeiro curso de oboé em Brasília. Foi oboísta fundador da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro em 1979.

Em 1975, o oboísta tcheco Václav Vinecký atuante como oboísta e corne-inglês na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, foi convidado para integrar o quinteto de sopros da Universidade de Brasília – UnB onde também ocupou a cadeira de professor de oboé desta instituição, cargo exercido por 30 anos, estabelecendo assim de forma sólida o curso superior de oboé na cidade.

Václav Vinecký é conhecido na cidade de Brasília e em todo o Brasil como Vasco, que advém do vocativo do apelido Vašek em tcheco: Vašku. Chamado pelos conterrâneos por Vašku, seu apelido “tcheco-brasileiro” adotado pelos amigos brasileiros tornou-se Vasco, pronúncia brasileira próxima à do apelido tcheco.

Juntamente com Sebastião Theodoro Gomes e Tarcísio Lima, Vinecký foi oboísta fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, atual OSTNCS, instituição na qual trabalha até o presente momento, aos 70 anos de idade.

### **3. O professor Vinecký**

Em entrevista aberta concedida no dia 07 de Abril de 2017, o oboísta Václav Vinecký me recebeu em sua residência em Brasília, onde relatou importantes dados de sua história musical desde tenra idade.

A trajetória musical de Vinecký iniciou-se na infância numa família de músicos em Praga, à época, capital da Tchecoslováquia, atual República Tcheca. Seu pai era oboísta, seu irmão mais velho tocava trompete e ele chegou a tocar violino, saxofone e piano. Aos 12 anos de idade, regeu o coral em sua escola e aos 13, por incentivo do pai começou a estudar oboé em Praga com Pavel Verner, oboé solista da Orquestra Sinfônica de Praga.

Na realidade, eu entrei nisso assim. Meu irmão, que era quatro anos mais velho já tocava instrumento, já tocava trompete, mais trompete. Eu comecei a aprender, pai já era músico. Pai não continuou estudando música por causa da Segunda Guerra, em que começou a sair dos estudos e mexer com alimentos pra não precisar servir na Alemanha, entende? Aí, começou a mexer com verduras, isso estudou, estudou agronomia e abandonou a música. E pai, já começou a tocar oboé. Pai já era oboísta. Aí quando ele me perguntou se não quero tocar oboé, claro que queria! Aí ele conseguiu oboé, por isso que... (súbito silêncio) (VINECKÝ, 2017, p.10-11).

Pelo silêncio momentâneo em que Vinecký falava de seu pai, percebi a singularidade e importância da figura paterna em sua vida, cuja trajetória foi conduzida pelo estudo do oboé, instrumento que seu pai tocava e incentivava que ele estudasse. Posteriormente, pelo seu alto nível de dedicação ao instrumento, o oboé lhe permitiu sair do contexto político de guerra em que seu país natal vivia, mudando completamente os rumos de sua vida.

Por motivo do falecimento de seu pai que incentivava e financiava seus estudos, no ano seguinte teve de interromper as aulas de oboé. Posteriormente, em 1960, com a possibilidade de estudar oboé novamente, teve lições com o oboísta Miloslav Hašek, oboé solista do Teatro Nacional de Praga e primeiro oboé do Octeto de Professores do Conservatório de Música de Praga, renomado grupo de música de câmara da época. Vinecký fala do professor Miloslav Hašek com muito entusiasmo, inclusive quanto ao feito de palhetas, indispensáveis aos oboístas:

Ele não usava molde, sabe por quê? Porque gastava tempo e gastava a faca. Lâmina da faca sofre né, porque é metal no metal. Então ele não usava. Mas era assim, era inacreditável, porque o modelo era sempre igual, perfeito! Melhor do que qualquer molde. Você segue molde, o olho dele era melhor do que isso! (VINECKÝ, 2017, p.14).

Vinecký ingressou no Conservatório de Música de Praga em 1961 e teve aulas com Hašek até 1966, ano em que foi para o serviço militar obrigatório. No Conservatório, teve intensa atividade artística em que todos os alunos tocavam em recitais para o público e em provas semestrais para treze professores de sopros, onde eram avaliados em todos os conteúdos estudados:

Mas sabe que em Praga no Conservatório, não só tinha que apresentar em público, ainda todo semestre fazia prova pra professores. Reuniam-se treze professores só de sopros, cordas eram separadas. Sopros-madeiras, todo mundo estava lá e te examinavam se você sabia tudo: os exercícios, as escalas, acordes, concerto tudo, tinha que fazer. TODO semestre tinha essa prova. Reuniam-se os professores e tinha que tocar pra eles, (risos) era pior do que tocar pra público! (VINECKÝ, 2017, p.9)

Seus estudos no Conservatório foram interrompidos pelo serviço militar obrigatório onde serviu na concorrida Orquestra Militar de Praga.

Eu entrei nesse curso superior, lá no conservatório e fiz concurso pra uma orquestra militar, Orquestra Militar de Praga, que lá é muito difícil de entrar porque todo mundo quer servir os dois anos lá. Então lá é quase tão difícil de entrar quanto na Filarmônica Tcheca, né. Porque todo mundo de toda a República quer servir em Praga nessa orquestra. E tem uma vaga por dois anos. Porque tem três oboés, dois são militares de carreira e só um é soldado que vai ficar lá dois anos e vai embora. Então, a cada dois anos se formam dezenas e dezenas de oboístas no país, nas outras capitais, e TODO mundo quer servir em Praga. Então tem concurso que é bravo. Aí eu consegui ganhar. Claro, então que tranquei conservatório... Então fiquei dois anos fazendo serviço militar em Praga mesmo. Na Orquestra Sinfônica Militar, que viajamos a Europa toda, né... Três vezes na Itália, Inglaterra, Suíça, viajamos tudo lá, com essa orquestra. Principalmente pra Itália, a gente ia direto, tinha mais contatos na Itália, né, também, coisas políticas, que tinham partido comunista lá, ativo, né, então conseguiam coisas pra orquestra ir. (VINECKÝ, 2017, p.8)

Em 1968, concluiu o serviço militar e voltou para o Conservatório de Praga, onde teve aulas com Adolf Kubát. Seu antigo professor Miloslav Hašek foi destituído do cargo por razões políticas. “Ele (*Kubát*) que ficou, porque era realmente comunista e tal e Miloslav Hašek teve que sair porque não era. Naquela época era muito complicado, sabe?” (VINECKÝ, 2017, p.13).

Nesse mesmo ano em que Vinecký voltava para o Conservatório, Praga sofreu ocupação militar de cinco países: “as tropas militares de cinco países do Pacto de Varsóvia – URSS, Alemanha do Leste, Polônia, Hungria e Bulgária – invadiram Praga em massa.” (VAÏSSE, 2011, p. 97 apud MARQUES e OLIVEIRA, 2013, p. 119). Vinecký relata que apesar da ocupação, o Conservatório de Música funcionou normalmente: “em 68 voltei pro Conservatório. Aí chegaram os exércitos, né, ocuparam. Mas mesmo assim funcionou tudo. Em 69 completei o Conservatório, o curso superior e me diplomei”. (VINECKÝ, 2017, p.8).

Antes mesmo de sua formatura no Conservatório de Música de Praga, passou no concurso em 1968 para a Orquestra do Teatro Nacional de Praga, onde foi oboísta até 1971.

#### **4. Vinecký e o Brasil.**

O ano de 1971 foi decisivo para Vinecký, pois viria para o Brasil e não retornaria mais à sua terra natal por longos anos. Neste ano, prestou concurso para o maestro Simon Blech que procurava músicos em várias partes do mundo para atuarem na Orquestra Filarmônica de São Paulo. “Mas como politicamente tudo piorava, voltava ao que era antes, que eu não queria viver nisso, em 71 fiz esse concurso pra Simon Blech em Praga, pedi demissão no Teatro Nacional e vim pra Brasil.” (VINECKÝ, 2017, p.10). Vinecký venceu este concurso, veio para o Brasil e ficou em São Paulo até dezembro de 1972 por ocasião do término das atividades dessa orquestra.

Mudou-se em 1973 para Porto Alegre, por ocasião da expansão da orquestra da cidade atuando como corne-inglês e oboísta na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA. Em 1975, um colega trompista tcheco, Bohumil Med, que o conheceu ainda em São Paulo, já estava em Brasília e o indicou para oboísta do Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília – UnB. Logo em 1975, Vinecký assumiu o posto de oboísta do Quinteto de Sopros da UnB e o cargo público de Professor de Oboé da instituição.

O Quinteto de Sopros da UnB era então formado por Odete Ernest Dias - flauta, Václav Vinecký - oboé, Fernando Cerqueira - clarineta, Jean Pierre Berlioz - fagote e Bohumil Med - trompa. Posteriormente, o clarinetista e o fagotista foram substituídos pelos músicos Luiz Gonzaga Carneiro e Hary Schweizer, formação sólida e duradoura: “aí foi o quinteto que funcionou, sei lá quanto tempo, 20 anos funcionou esse quinteto com essa formação. Odete, eu, Gonzaga, o Bohumil e Hary”. (VINECKÝ, 2017, p.6).

Como professor da Universidade de Brasília – UnB atuou em disciplinas como Percepção Musical e Música de Câmara, além de oferecer cursos de extensão pelo qual atendia pessoas não vinculadas à Universidade que tinham interesse em conhecer e estudar oboé, principalmente das bandas militares. Vinecký empregou predominantemente o modelo tcheco de estudo de oboé em sua metodologia de ensino, modelo vivenciado por ele

no Conservatório de Música de Praga na República Tcheca. Ele lecionava duas aulas por semana para cada aluno de oboé matriculado, tendo o foco de uma das aulas no estudo da técnica do oboé e na outra trabalhava a interpretação do repertório musical para o instrumento.

Vinecký disponibilizava uma extensa gama de partituras e gravações para seus alunos, numa época em que o acesso a gravações e partituras era bem complexo, pois a tecnologia do momento ainda não dispunha nem de internet e nem das facilidades eletrônicas dos dias atuais. Incentivava diversas formações de música de câmara entre alunos e eram promovidos recitais pelo menos uma vez por semestre. Possibilitava ao aluno conhecer o repertório do instrumento dispondo em uma estante em sua sala várias caixas de fitas K-7 e um toca-fitas, onde seus alunos tinham acesso livre a gravações diversas do repertório de oboé. Proporcionava o feito de palhetas em suas diversas etapas: escolher a cana no bambuzal, colher, limpar, cortar, colocar para secar, goivar, moldar e raspar até a palheta ficar pronta para soar no instrumento.

Além de ser um professor que se dedicava aos alunos por proporcionar experiências práticas em sua metodologia de ensino, o professor Vinecký apresentava uma sonoridade de oboé singular atuando com interpretações belíssimas e muito aplaudidas pela comunidade musical que se formava em Brasília.

## **5. Václav Vinecký e a formação de oboístas em Brasília**

Desde sua chegada em Brasília em 1975, Vinecký teve vital importância na formação de oboístas na cidade. Estabelecendo de fato o curso de Bacharelado em Oboé na Universidade de Brasília, a cidade ganhou visibilidade no estudo do instrumento no Brasil. Pessoas de outras regiões do país se deslocavam para estudar oboé em Brasília na UnB pela forma do trabalho que desenvolvia. Houve quem quisesse mudar de opção instrumental na UnB para cursar oboé, quão expressivo era o interesse pelo estudo do instrumento. As contribuições de Vinecký foram percebidas por diversas gerações de alunos, que retroalimentaram o estudo de oboé na cidade como oboístas e professores e outros que se espalharam por regiões distintas do país e do mundo.

Composta por quatro alunos, a última turma que recebeu os ensinamentos de Vinecký, da qual me incluo, apesar de não terem sido diplomados por ele antes de sua aposentaria pela UnB, teve grande êxito. Um dos alunos decidiu não seguir a carreira profissional no instrumento. Os outros três atuam profissionalmente com o ensino de oboé, sendo dois deles em nível profissionalizante no CEP/EMB em Brasília e um em nível superior na Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

Alunos que passaram pelo curso de oboé da Universidade de Brasília que tiveram contato com este exímio professor, certamente levaram consigo vivências maravilhosas desenvolvidas durante o curso de oboé. Além de questões relativas à sonoridade, conhecimentos de ensino, estudo e aprendizagem do instrumento, ampliaram seus horizontes relacionados à natureza de irmandade como seres humanos. O estudo e a participação em momentos coletivos de aprendizagem também fora do contexto universitário com as chamadas “palhetadas”, em que eram feitos além de palhetas, almoços entre oboístas, promoveu além do crescimento da comunidade de oboístas, uma sólida formação amistosa de oboístas em Brasília.

Todos os oboístas necessitam de palhetas para tocar oboé, e todos precisam saber fazê-las com suas tentativas de erros e acertos, muitas vezes dolorosas e pouco prazerosas. Não aprendi a fazê-las com Vinecký, mas a gama de aprendizagens foi extensa e necessitaria muitas páginas para descrevê-la.

Em minha percepção como oboísta acredito que fazer palhetas, assim como tocar oboé, é como compartilhar uma refeição, dividindo o pão para que todos fiquem bem alimentados. Para degustar uma boa refeição feita por si é necessário dedicação de tempo e busca de conhecimento, assim como em diversas áreas como a música. Vejo pertinente nesse contexto mencionar uma citação popular de Hipócrates que diz: “Que teu alimento seja teu remédio e teu remédio seja teu alimento.” Que possamos nos alimentar sempre com a boa música, com os ensinamentos que vão além das notas musicais e que nos nutrirão para sermos pessoas melhores a cada dia, assim como os ensinamentos de Vinecký formaram não apenas oboístas em Brasília, mas seres humanos melhores.

## REFERÊNCIAS

CEBALLOS, Viviane Gomes de. “E a história se fez cidade...”: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2005.

CRUZEIRO, Roseane Lopes. Entrevista com Václav VINECKÝ 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.

MATTOS, André Luís Lopes Borges de. Darcy Ribeiro: uma trajetória (1944-1982). Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2007.

CARVALHO, Guilherme Paiva. Identidade, cultura e música em Brasília. Revista Unisinos. Ciências Sociais, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Vol. 51, N. 1, p. 10-18, Jan/Abr 2015.

GOMES, Mariana Costa. Mediação Música e Sociedade: Uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal. Dissertação mestrado Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

SILVA, Rodrigo Hoffman Veloso Da. O PROGRAMA DE EXPANSÃO DA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL NA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA: A PERSPECTIVA DE PROFESSORES. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

MARQUES, Teresa Cristina Schneider e OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves De. *De Praga ao Mundo Árabe: Uma análise comparada de primaveras políticas*. Revista Conjuntura Austral, ISSN: Revista Conjuntura Austral, ISSN: 2178-8839. Vol. 4, nº. 17, p. 115-129. Abr. Mai. 2013

# OBOÉS E CHAMELAS NA MÚSICA DE LUIGI ANTONIO IRLANDINI

## MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Luigi Antonio Irlandini*

*UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) – cosmofonia.lai@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho descreve processos composicionais e instrumentais envolvidos na escrita e performance das composições de Luigi Antonio Irlandini que se utilizam do oboé e de chamechas ou outros instrumentos de palhetas duplas não-europeias, especificamente o *suona* chinês e o *hichiriki* japonês. As questões de como abordar os instrumentos não-europeus de palhetas duplas, bem como do oboé e corno inglês tradicionais no contexto da Música Nova passam pelo estudo paralelo ou comparativo do uso de técnicas expandidas e a adoção de técnicas tradicionais não-europeias.

**Palavras-chave:** oboé, chamechas, música contemporânea, Irlandini, *suona*, *so-na*, *hichiriki*

**Title of the Paper in English: Oboes and Shawms in the Music of Luigi Antonio Irlandini**

**Abstract:** This article describes compositional and instrumental processes in the writing and performance of Luigi Antonio Irlandini's compositions in which the oboe and non-European shawms or other double-reed instruments are used, specifically the Chinese *suona* and the Japanese *hichiriki*. The issue of how to approach double-reed non-European instruments as well as the traditional oboe and English horn within the context of New Music involves the parallel or comparative study of expanded techniques and the adoption of traditional non-European techniques.

**Keywords:** oboe, shawms, contemporary music, Irlandini, *suona*, *so-na*, *hichiriki*

## 1. Introdução

A composição<sup>1</sup> musical contemporânea está, hoje em dia, na iminência de completar o primeiro quarto do século XXI, um campo de praticamente ilimitadas potencialidades. Muitos são os caminhos possíveis e válidos que compositores podem escolher em suas poéticas (suas práticas criativas). Em termos de uso de fontes sonoras, há caminhos que preconizam o uso da orquestra sinfônica, ou talvez apenas os instrumentos acústicos; outros optam pela música eletrônica produzida exclusivamente pela computação

digital, outros pela eletroacústica, etc. Cada um destes caminhos constitui um campo quase inesgotável de saber artístico e técnico, requerendo o mais profundo estudo e dedicação para que se realize um trabalho consistente e conseqüente a nível maior do que simplesmente o da satisfação pessoal do compositor.

Um destes caminhos é o que se propõe a utilizar instrumentos oriundos de outras culturas musicais, não-europeias, que não estão incluídos na herança automática de quem nasceu na Europa ou América do Norte, ou que nasceu e atua compondo no Brasil. Refiro-me ao uso de qualquer instrumento não-europeu, mas, neste artigo, me limitarei aos instrumentos de palhetas duplas, e especificamente ao *suona* (ou, anteriormente, *so-na*) chinês, e ao *hichiriki* japonês, cada um deles pertencente a tradições longínquas no tempo e no espaço. Ou, pelo menos, assim eram, longínquas, antes do advento das facilidades tecnológicas e de meios de comunicação disponíveis hoje em dia.

A partir do momento em que uma composição inclui o uso de um desses instrumentos, ela enfrenta a problemática desta utilização que, a meu ver, se constitui na *possível* ressignificação destes instrumentos num contexto diferente daquele em que se originaram. O oboé e o corno inglês apresentam um problema diferente, mas de certo modo, similar, devido ao desenvolvimento das técnicas expandidas. Ao que tudo indica, as técnicas expandidas, uma vez somadas às tradicionais, parecem ter levado estes instrumentos europeus ao limite de suas possibilidades técnicas: o que mais pode ser inventado ou criado? No entanto, se é verdade que se esgotaram as maneiras de se tocar o oboé ou o corno inglês, isto não limita o potencial expressivo desses instrumentos, uma vez que este potencial expressivo é uma questão da música, mais do que simplesmente da maneira ou técnica de tocar. Supondo que não exista mais nenhum modo expandido de se tocar o oboé, trata-se de conseguir ressignificá-lo a partir da música que se pretende escrever para ele. De fato, tal foi a origem das técnicas expandidas: a necessidade de realizar sons que o instrumento é e sempre foi capaz de realizar, mas que não faziam parte do vocabulário da linguagem musical em vigor em determinada estilo ou época musical, e que as novas linguagens e estéticas musicais passaram a demandar. Dentro deste quadro, a pesquisa de possibilidades técnicas, por sua vez, também infor-

mou as mesmas linguagens e estéticas novas, criando, assim, uma espécie de *looping* ou *feedback* entre pensamento e prática instrumental. Técnica e conteúdo musical são dois elementos interdependentes que não deveriam ser considerados separadamente, pois a técnica adequada ao conteúdo é a única que permite a realização deste conteúdo.

O oboé e o corno inglês de concerto se encontram em uso corrente tanto na música clássico/romântica e moderna como nas diversas tendências estilísticas da música atual. Na Música Nova, eles se tornaram alvo de intensa pesquisa técnica que inovou o vocabulário de sons utilizáveis numa nova concepção de música, que assimila sons multifônicos, microtonalismo, e um som “móvel”, rico em vibrato, tremolos, trilos, e outros tipos de articulação interna. A música de Luciano Berio (1928-2003), Bruno Maderna (1920-1973), Krzysztof Penderecki (n. 1933), Brian Ferneyhough (n.1943), Heinz Holliger (n.1939), dentre outros, expandiu as sonoridades e recursos técnicos do oboé e do corno inglês, trazendo-os a novos conceitos estéticos e a novas práticas musicais.

O surgimento, em 1974, do livro de Bruno Bartolozzi sobre novos sons para as madeiras veio a organizar e propor diversos recursos tímbricos: a emissão de um mesmo som com timbres sensivelmente diferenciados, a emissão de sons multifônicos e de sucessões de multifônicos com uma condução de vozes interna, sons multifônicos que combinam sons harmônicos com sons diferenciais, a emissão de quartos de tom por toda a extensão do instrumento, o uso de sons harmônicos naturais e artificiais, novas gradações no uso da pressão dos lábios e do ar, novas gradações no uso do vibrato, expandindo enormemente as possibilidades do oboé e dos demais sopros de madeira (BARTOLOZZI, 1974, p. 58).

Verifica-se, noutra tendência da Música Nova, além de uma fusão da música de vanguarda com a música antiga (*early music*), uma fusão de público da música nova e da música antiga. Neste quadro se insere a utilização de charamelas renascentistas e de charamelas não-europeias por compositores europeus ou norte-americanos tais como Peter Maxwell-Davies (1934-2016) e Lou Harrison (1917-2003) dentre outros, ou, dentre os compositores não-europeus, Toyohiko Satoh (n. 1943) ou Tan Dun (n. 1957), que se utilizam de instrumentos medievais europeus (BADAGNANI, 2003-2004, p. 25).

Quanto ao uso de charamelas ou outros oboés não-europeus, destacam-se especialmente os compositores japoneses, como é o caso da música para instrumentos tradicionais japoneses de Tōru Takemitsu (1930-1996) e Minoru Miki (1930-2011). Neste âmbito, o uso desses instrumentos faz parte de uma proposta neo-nacionalista que busca a identidade cultural de uma música de concerto contemporânea (*yōgaku*) estreitamente ligada à música ocidental (de fato, o nome *yōgaku* significa “música ocidental”) (GALLIANO, 1998, p. 11), mas alinhada com a tradição antiga do país e, ao mesmo tempo, com a Música Nova, através da novidade tímbrica dos instrumentos antigos trazidos para o contexto da Música Nova.

Neste artigo, apresento a questão do uso de instrumentos de palhetas duplas dentro do contexto da minha própria pesquisa e composição musical, limitando-me ao oboé, corno inglês, *suona* chinês e *hichiriki* japonês, que tenho utilizado com proeminência e como solistas. A menção às charamelas feita no título indica simplesmente o uso de oboés não-europeus, cuja construção difere em diversos aspectos da do oboé europeu, mais notavelmente no tamanho e formato da palheta. De fato, o *hichiriki* não faz parte da linhagem designada “chamela”, mas tem maior parentesco com o *balaban* do Azerbaijão ou o *duduk* da Armênia. Como aerofone de palheta dupla e formato cônico, o termo “oboé” pode ser utilizado como designação genérica para todos os instrumentos de palheta dupla, como se vê em TRANCHEFORT (1980, p. 61).

As composições de minha autoria selecionadas são aquelas em que o oboé ou outros aparecem como solistas, ou em grande destaque. A seleção exclui as minhas peças orquestrais onde o oboé e o corno inglês também foram usados.

---

<sup>1</sup> *Numen*<sup>2</sup> (1986), para voz e seis musicistas tocando diversos instrumentos

<sup>2</sup> “...a natureza ama esconder-se...”<sup>3</sup> (1989), para oboé, trompete em Sib e violoncelo

<sup>3</sup> *Cosmologia I*<sup>4</sup> (1995), para oboé *concertante* e ensemble (fl. piccolo, cl., vn. vc., pf.)

<sup>4</sup> *Matrimônio do Céu e da Terra*<sup>5</sup> (1995, para oboé/corno inglês e tablã *concertanti*, dois violões e címbalos tibetanos) e (1998, para oboé/corno inglês, dois trios de cordas (vn., vla., vc.), e címbalos tibetanos).

<sup>5</sup> *Khímaira*<sup>6</sup> (*Bestiarium*, vol. I, no.3) (2013), para oboé (ou violino), violoncelo e didjeridu ou trombone

<sup>6</sup>. “...*journeys end – still alive, this autumn evening...*” (2017), para *hichiriki*, *shakuhachi* e piano

O oboé ocupa um lugar de destaque na minha produção, principalmente no período entre os anos 1989 e 1998, um período que inclui um hiato de quatro anos, de 1991 a 1994, durante o qual não completei nenhuma composição, pois estive em transição entre países (Itália e Estados Unidos) e estava concentrado nos estudos relacionados à composição coral *Sacrifício*, que, porém, só foi concluída em 1998. Já o interesse por oboés asiáticos data de 1986, quando utilizei o *suona* primeiramente na composição *Numen* e, em seguida, na improvisação, como musicista colaborador de grupos de teatro experimental. O primeiro trabalho com um grupo teatral foi no Rio de Janeiro, em 1987, junto ao diretor Antonio Guedes, na performance *Um Esboço do Olhar de Orfeu*, preparatória para o espetáculo teatral *O Olhar de Orfeu*, que estreou em 1988 num espaço alternativo ao palco italiano, o jardim interno da UFRJ na Urca, Rio de Janeiro. O segundo trabalho realizado com teatro experimental foi em Roma, de 1991 a 1993, junto ao grupo de teatro ítalo-brasileiro Qá Bal o Quá, dirigido por Isabella Irlandini, no espetáculo teatral de rua *Allegorie del Caos*. Recentemente, utilizei o *suona* novamente no espetáculo teatral de Carmencita Palermo *Women’s Breath*, apresentado no teatro SESC Prainha, em Florianópolis, em 2013. O *hichiriki* é uma aquisição mais recente, que se desenvolveu em colaboração com o clarinetista norte-americano Thomas Piercy, que se especializou também em tocar o *hichiriki*.

## 2. Oboé e corno inglês

*Matrimônio do Céu e da Terra* e *Cosmologia I* foram ambas compostas em 1995, uma em seguida da outra, e conforme os mesmos princípios de utilização do oboé e do corno inglês. Em ambas, o instrumento de palhetas duplas é *concertante*, sendo que, em *Matrimônio*, ele divide este status com a percussão. *Matrimônio* tem duas partes contrastantes que formam um ritmo macroformal trocáico, isto é, no qual a primeira seção é longa e a segunda é curta. A peça foi escrita em 1995 originalmente apenas para o corno inglês, *tablā* e dois violões; em 1998, a segunda versão substitui os

violões por dois trios de cordas, e a *tablã* por um conjunto de tom-toms. Por uma questão de equilíbrio das sonoridades, foi necessário recorrer ao oboé, em vez do corno inglês, a partir do compasso 146, pouco antes da segunda seção, *Energico*, que requer um registro mais agudo da linha de sopro, que a faça sobressair em relevo no meio dos acordes percussivos das cordas e da linha de percussão. A versão de 1995 não necessita do oboé, uma vez que os outros instrumentos resultam num volume de som consideravelmente menor do que as cordas e tom-toms da versão de 1998. De fato, para um melhor equilíbrio das sonoridades na versão original, é possível utilizar uma discreta amplificação da *tablã* e dos violões.

A escrita para oboé, tanto em *Cosmologia I* como em *Matrimônio do Céu e da Terra* é tradicional, no sentido de que consiste apenas de linhas melódicas, sem desenvolvimento do elemento tímbrico em si mesmo. A “cosmologia” em questão em ambas as peças consiste na construção de um espaço sonoro feito pelo total cromático disposto como um campo harmônico simétrico, e na composição de percursos melódico-gestuais sobre este campo. Em *Matrimônio*, o campo está centrado em Re<sup>1</sup>, enquanto em *Cosmologia I*, está centrado em Mi<sup>1</sup>, ou seja, o Re e o Mi centrais do piano<sup>8</sup>. O espaço sonoro é assim concebido conforme um princípio de ordem rigoroso, em que a disposição dos intervalos acima do tom central, ou *tom principal*, é exatamente espelhada pelos intervalos abaixo dele. A eles, em ambos os registros (superior e inferior) acrescenta-se o tom que faz trítono com o tom principal, completando o total cromático. Muitos campos harmônicos podem ser compostos conforme este princípio, e muitas das composições que escrevi entre 1995 e 2006 se valem dele. Este princípio construtivo do campo harmônico não se limita à produção de acordes simétricos, mas funciona mesmo como um espaço, um território harmônico, como se fosse uma espécie de espectro de frequências onde a frequência fundamental se encontra no centro do espaço, em vez de ser a frequência mais grave de todas. Assim identificado com um “som”, um espectro harmônico, o campo harmônico tem, portanto, o tom principal e os tons secundários dispostos simetricamente em torno dele, como se ornamentassem o tom principal. Os tons secundários, por sua vez, também se tornam tons principais com seus próprios campos (ou sub-campos) harmônicos e simétricos. Em teoria, a sobreposição ou acumulação de sub-

-campos harmônicos em torno de notas secundárias que se tornam principais pode ser levada ao infinito, caracterizando este princípio construtivo como um *gnomon* ou fractal. Um gnomon (ou um fractal) é construído a partir do princípio da auto-semelhança recorrente ou acumulativa, “é uma figura que, quando acrescentada a uma figura original, faz a figura resultante ficar similar ao original” (LAWLOR, 1982, p. 65)<sup>9</sup>. Os tons harmônicos (secundários, no caso do campo maior, original), são assim chamados porque estão vertical e simetricamente dispostos em relação a um tom central (principal). Os tons harmônicos são sempre ornamentais dentro do campo, mas não só: também as linhas melódicas por eles formadas vão utilizá-los como tons ornamentais, respeitando os níveis de ornamentação que os definem no campo harmônico original. Há outras características interessantes nos campos harmônicos, mas este não é o momento adequado para falar sobre elas.

As melodias de *Cosmologia I* e *Matrimônio do Céu e da Terra* se baseiam no princípio da enunciação do tom e da sua ornamentação. Não são melodias no sentido tradicional do termo, mas sim oscilações de frequência resultantes da justaposição de alturas dentro dos limites do espaço harmônico que podem ser mais ou menos ornamentadas. Assim, as notas secundárias do campo em torno a  $Mi^1$  de *Cosmologia I*, por exemplo, ornamentam horizontalmente esta nota central, mas, como elas tem um nível alto na hierarquia do campo, seus valores são relativamente longos. No entanto, as notas ornamentais às secundárias, dir-se-ia, terciárias, devem ter valor mais curto, pois estão num nível seguinte, mais baixo, na hierarquia do campo total. O Exemplo 1 mostra uma linha melódica de *Cosmologia I*, onde se observa o princípio da ornamentação. Enquanto, na versão original de *Matrimônio*, o tom central é  $Re^1$  e não  $Re$  em outra altura, já, em *Cosmologia I*, o tom central do campo se apresenta uma oitava acima no oboé, liberando o intervalo de oitava.



Exemplo 1. *Cosmologia I* (1995), linha de oboé ornamentada, c. 26-28

Desta forma, a característica mais importante das linhas melódicas do oboé e do corno inglês nestas duas composições é o princípio da ornamentação; as notas ornamentais (tons harmônicos nos diversos campos ou sub-campos) podem ter valor relativamente longo ou curto, e, conforme sua posição na hierarquia do campo, vão se tornando proporcionalmente mais curtas. Isto, porém, é relativo também ao momento em questão, por isso, um tom secundário de primeiro nível pode se apresentar até mesmo com a duração de uma *acciaccatura*.

Em “...a natureza ama esconder-se...”<sup>10</sup>, composta seis anos antes, em 1989, o princípio de ornamentação não está atrelado à concepção de campos harmônicos, pois estes só foram inventados em 1994/1995. Nesta composição, tanto o oboé como os outros instrumentos (violoncelo e trompete) obedecem ao mesmo padrão de ornamentação melódica. Primeiramente, as linhas de cada instrumento são concebidas como “círculos”, isto é, um tom central, que sempre aparece acentuado, e tons que gravitam em torno dele, como que ornamentando-o, e conferindo-lhe uma “cor” harmônica. Esta ideia prenuncia os campos harmônicos de *Matrimônio do Céu e da Terra*, mas de forma mais propriamente ligada a um princípio serial que não vem ao caso descrever no momento. Enquanto a linha é sempre regulada desta maneira, os tons podem ser ornamentados ao início e ao final por notas curtas e *acciaccature*, e apresentam uma variedade de tipos de vibrato: *non vibrato*, vibrato normal, vibrato lento e amplo, *molto vibrato* (rápido e amplo), aumento gradual do vibrato.

Em *Khímaira*, de 2013, os diversos tipos de vibrato são usados mais consistentemente, e redefinidos como vibrato (normal), vibrato estreito e rápido, vibrato moderato (com amplitude e velocidade moderadas), vibrato lento e amplo, *non vibrato*, e intensificação gradual do vibrato, seja em direção à ausência de vibrato, seja à amplitude e velocidade exageradas. Além disso, outras formas de inflexão tonal e sons móveis são usados em rápida alternância: *frullato*, trilos, mordentes, *smack tone* (um forte acento produzido por uma sucção barulhenta da palheta), *glissandi* de uma nota para outra, tremolo tímbrico (que se utiliza de dois dedilhados para o mesmo tom, mas com diferença de entonação, sempre escrito como um tremolo em setiminas de semicolcheias ou fusas), sons multifônicos. Para a realização dos sons multifônicos, apenas uma nota é marcada com o sinal

M sobre ela, indicando que ali o intérprete deve produzir um som multifônico que inclua a nota escrita ou alguma outra um tom ou meio tom abaixo ou acima dela, ou seja, próxima ao seu registro.

Os diferentes tipos de articulação, somados às variadas técnicas de produção de sons móveis, produzem, em *Khímaira*, uma música para oboé de som rouco e inquieto, muito contrastante com as linhas contemplativas das outras composições, conforme o Exemplo 2.

The image displays three staves of musical notation for oboe. The first staff (measures 12-15) features a dynamic of *ff* (fortissimo) and includes the instruction "see note 4" above the staff. The second staff (measures 16-18) shows dynamics of *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* again, with a "molto marcato" marking above. The third staff (measures 19-22) starts with *pp* (pianissimo) and includes the instruction "HS vibrato" above the staff, followed by dynamics of *mf*, *fp* (fortissimo-piano), *f*, and *fp*. A "see note 5" instruction is also present above the final measure of the third staff.

### 3. Suona

O *suona*, instrumento de palheta dupla chinês, foi introduzido em Xinjian, no nordeste da China, oriundo da Ásia central entre os séculos III a V E.C. Mais tarde, foi introduzido na China central durante a dinastia Ming (1368-1644 C.E.), e desde então, até hoje é um instrumento muito popular (WU, 2002, p. 111). É uma pequena charamela de aproximadamente 34 cm de comprimento, medida da base até o encaixe do suporte da palheta. Sua palheta tem nove milímetros de comprimento e um milímetro de largura a mais do que a largura da palheta do oboé europeu na extremidade mais larga. A palheta encaixa numa peça de cobre que, por sua vez, se insere no corpo do instrumento, feito de madeira. A extremidade cônica é bastante ampla, feita de cobre, e se separa do corpo. Obtive este instrumento através de uma pessoa conhecida que foi à China a quem pedi que me trouxesse um exemplar. Foi-me impossível obter algum som com a palheta original, mas, como

eu já tinha estudado oboé durante um breve período, inseri uma palheta de oboé normal, que se encaixou perfeitamente direto no orifício do corpo de madeira (ver Figuras 1 e 2). Desta maneira, pude desenvolver uma prática de tocar o *suona* sem nunca tê-lo estudado formalmente e desconhecendo a música original para a qual ele foi criado.

O *suona* foi utilizado no terceiro movimento de *Numen*, intitulado *Dithyrambos*. Esta composição é escrita de forma a permitir uma participação integrada dos seis (ou mais) musicistas: não há regência, nem durações rítmicas determinadas (a não ser na parte percussiva/rítmica de *Dithyrambos* e do segundo movimento, *Mysterion*), sendo que, na voz e nos instrumentos de sopro, a duração das frases ou partes está diretamente ligada à respiração e à busca conjunta pelo *timing* correto. O *suona* surge num momento de grande tensão produzida pelo alto volume do acorde/cluster sustentado pelo teclado eletrônico, e pelo som penetrante, estridente e poderoso do *suona*, junto ao ritmo ritualístico do bumbo. Como é freqüente entre as charamelas, o *suona* pode ser usado ao ar livre devido ao seu volume de som natural, e, por esta razão, usei-o com grande freqüência em performances de teatro de rua. A linha melódica de *Dithyrambos* se assemelha mais a um grito do que a uma melodia, e se vale da entonação “incerta” dos tons e da possibilidade de produzir facilmente *glissandi* de ampla extensão. O resultado, impossível de ser obtido num oboé europeu, é uma música de caráter extático e estático, como a imobilidade de um estado de transe. A Figura 3 mostra a notação da linha de *suona* com seus valores indeterminados, juntamente com os demais instrumentos:



fotos de Luigi Antonio Irlandini

Fig. 1

Fig. 2

*suona* com palheta de oboé

*suona* com palheta original

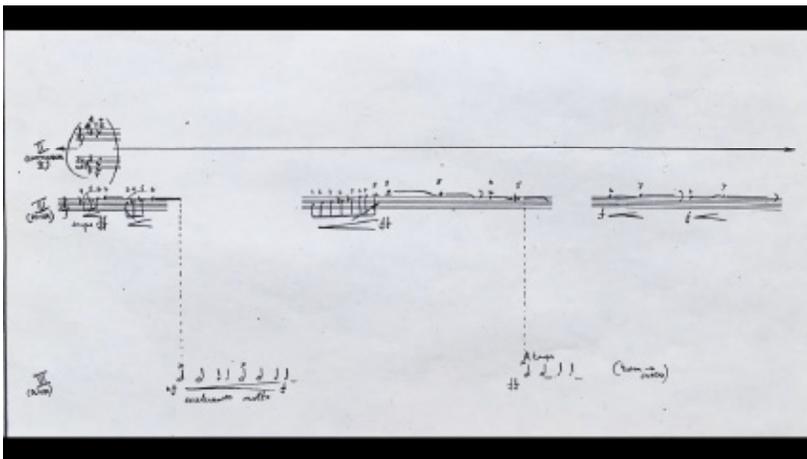


Figura 3. *Numen/Dithyrambos* (1986): Linha de suona com percussão e teclado

#### 4 *Hichiriki*

O *hichiriki* também se originou na Ásia central, e foi introduzido no Japão no século VIII, onde se tornou um instrumento da música de corte imperial *gagaku* (MIKI, 2008, p. 54). O instrumento, apesar de pequeno, com 18 cm de comprimento, produz um som ressonante, forte e anasalado. Utilizei-o pela primeira vez na composição “...*journey's end – still alive, this autumn evening...*” que tem, como título, um *haiku* de Matsuo Bashō (1644-1694) e foi composta para *hichiriki*, *shakuhachi* e piano. Minha relação pessoal com o *hichiriki* é diametralmente oposta àquela com o *suona*, pois, até o dia de hoje, não tive ainda a chance de encontrar o instrumento pessoalmente. No entanto, a colaboração com o clarinetista norte-americano Thomas Piercy, juntamente à utilização do livro de Minoru Miki (2008), permitiu esta realização. Com sua limitada extensão de pouco mais do que uma oitava, de Fa<sup>1</sup> a Lab<sup>2</sup>, o *hichiriki* tende a produzir, tradicionalmente, no repertório *gagaku*, uma linha melódica principalmente ocupada com a produção de inflexões ornamentais descendentes por *glissando* (*enbai*), vibrato (*yuri*), e a produção de sons harmônicos produzidos pela completa inserção da palheta na boca. As oscilações microtonais no *hichiriki* são, provavelmente, a sua contribuição mais importante, onde, como no *shakuhachi*, é possível obter uma variação de terça menor para o mesmo dedilhado, no seu caso específico, devido ao tamanho da palheta. A utilização do *hichiriki* nesta composição dialoga com a tradição japonesa, ao contrário do *suona* em *Dithyrambos*.

#### 5. Resignificação dos instrumentos não-europeus

A utilização do *suona* e do *hichiriki* no meu percurso de musicista e compositor apresenta dois procedimentos contrastantes, e que podem ser colocados em perspectiva com a minha experiência com um terceiro instrumento: o *shakuhachi*. Depois de muitos anos tendo ouvido o repertório *honkyoku* para *shakuhachi* apenas em CDs, descobri que era possível obter e estudar o instrumento: isto aconteceu em 2006, nos Estados Unidos, e, desde então, elegi o *shakuhachi* como meu segundo instrumento (o primeiro é o piano), dedicando-me não só a compor<sup>11</sup> para o instrumento,

como a interpretar o repertório solista *honkyoku*. Estudo desde então, mas com regularidade, pela internet, desde 2011, com o maestro japonês Kaoru Kakizakai.

Se, com o *suona*, minha experiência foi de completo experimentalismo, sem qualquer preocupação para com a música tradicional do instrumento, com o *shakuhachi*, deu-se o completo oposto, pois me aproximei deste instrumento *por causa* da sua música tradicional, motivado pelas qualidades intrínsecas de um repertório musical único e do mesmo nível artístico dos repertórios solistas europeus. O *hichiriki* não é comparavelmente tão versátil como o *shakuhachi*, mas, como instrumento do ensemble *gagaku*, desempenha o principal papel melódico, junto a outros instrumentos de sopro. De algum modo, este repertório onde o *hichiriki* se insere foi, para mim, de mais fácil acesso do que o repertório tradicional chinês do *suona*, ou, talvez, por uma questão de falta de interesse pessoal, e maior interesse em outras coisas, não me dediquei a pesquisar a música tradicional do *suona*. Sempre há tempo, no entanto, para desenvolver este lado da pesquisa, se for o caso.

O que importa nisto tudo é, primeiramente, que não há uma fórmula para determinar quais procedimentos são e quais não são válidos, no que se refere aos motivos pelos quais se utiliza em composição um instrumento que não faz parte de nossa cultura imediatamente circundante. O experimentalismo é uma opção perfeitamente válida, desde que busque se afastar de uma apreciação do *étnico*, pois tudo é étnico, inclusive aquilo que é feito pelos brancos ou europeus, e que busque afastar-se também da valorização do *exótico*. “Experimental” significa que se trata, basicamente, de uma experiência direta, cujo resultado se desconhece de antemão, mas que, com a prática constante e disciplinada, chega a desenvolver-se numa prática artística, no sentido de arte como *habilidade*, como no significado grego da palavra arte: *tekne* (ΤΕΧΝΗ). “Exótico” significa estranho, estrangeiro, alienígena, e fascinante *porque* outro e diferente. O exótico denota uma ignorância do conteúdo daquilo que é exótico, e é também através de uma prática constante e disciplinada que o exótico deixa de ser exótico para tornar-se familiar e, possivelmente, encontrar a possibilidade de resignificação.

Desta forma, a utilização de um instrumento musical não-europeu na composição musical contemporânea brasileira vem a fazer parte de um projeto maior onde a própria noção de história da música, ou de pertencer a um passado histórico (mesmo que seja o da ruptura das tradições), e de identidade cultural, está expandida para muito além dos seus limites geográficos e históricos imediatos. Não reflete uma atitude colonialista, de apropriação de objetos culturais exóticos, mas sim de uma atitude aberta ao desenvolvimento da criatividade sem tratar as fronteiras como barreiras, mas como portas de comunicação. Neste projeto, qualquer instrumento musical de qualquer época ou cultura pode, potencialmente, inserir-se numa poética composicional, desde que nela ele se apresente ressignificado, revestido de um conteúdo (parcialmente) novo, e não simplesmente repetindo, pela superficial imitação de resultados, os padrões históricos, típicos e idiomáticos por ele apresentados em sua origem. Neste sentido, a atitude experimentalista é fortemente conducente ao novo, mas, unida ao conhecimento e à in-formação daquilo que é tradicional, resulta, muito provavelmente, na sempre desejável autenticidade artística.

## REFERÊNCIAS

- BADAGNANI, DAVID. Something New for Early Music. Pittsburg, PA. *Early Music America*, Vol. 9 no.4, Winter 2003-2004, pp 22-54.
- BARTOLOZZI, Bruno. *Nuovi suoni per i legni*. Milano: Suvini Zerboni, 1974.
- GALLIANO, Luciana. *Yôgaku. Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscaria, 1998.
- LAWLOR, ROBERT. *Sacred Geometry; philosophy and practice*. London: Thames & Hudson, 1982.
- MIKI, Minoru. *Composing for Japanese Instruments*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2008.
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ. *Les Instruments de Musique dans le Monde 2*. Paris: Éditions de Seuil, 1980.
- WU, BEN. *Garland Encyclopedia of World Music, vol. 7 East Asia*. London: Routledge, 2002.

---

<sup>1</sup> Este trabalho se origina da minha produção artística como compositor, produção esta estreitamente vinculada ao meu Projeto de Pesquisa “Conteúdos Antigos e Não-Europeus na Composição Musical do Século XX e Contemporânea” dentro do Grupo de Pesquisa “Processos Músico-Instrumentais” e vinculado ao programa de pós-graduação em música da UDESC na linha de pesquisa Processos Criativos na Interpretação e Composição Musical.

<sup>2</sup> *Numen*, originalmente teve o título *Música Antiga*, 1986, estréia: MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) 31 de Agosto de 1986, Rio de Janeiro. A peça tem três movimentos (*Dronos, Mysterion, Dithyrambos*), e requer pelo menos seis musicistas tocando diversos instrumentos.

<sup>3</sup> “...a natureza ama esconder-se...”: estréia: CalArts (California Institute of the Arts), 11 de Abril de 1989 (regente: Stephen L. Mosko; cello: Erika Duke Kirkpatrick; oboé: Allan Vogel; trompete: Craig Simmons).

<sup>4</sup> *Cosmologia I*, 1995, estréia: Lehmann Hall, University of California, Santa Barbara, 21 de Abril de 2000, no **2000 UCSB CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL New Music for a New Century**", UCSB ECM (Ensemble of Contemporary Music of the University of California, Santa Barbara) regência de Steve Hofer.

<sup>5</sup> *Matrimônio do Céu e da Terra*. versão original (1995), estréia: Geiringer Hall, University of California, Santa Barbara, CA, 31 de Maio de 1995 regência: o compositor). Versão de câmara (1998), estréia: St. Anthony's Seminary Chapel, Santa Barbara, CA, 3 de Maio de 1998), regência: Jeremy Haladyna. A versão de 1996 para orquestra de câmara que estreou no Rio de Janeiro durante a XII Bienal da Música Brasileira Contemporânea, em 27 de Outubro de 1997, sob a regência Ricardo Wilson da Rocha, foi retirada de catálogo.

<sup>6</sup> *Khímaira*, 2013, estréia: Teatro Pedro Ivo, Florianópolis, SC, 13 de Outubro de 2014, no **Concerto de abertura do II Seminário de História do Tempo Presente, com o** Ensemble LEMURI 21 violino: Fernando Bresolin; cello: Safi-Camila Durães; didjeridu: Luigi Antonio Irlandini

<sup>7</sup> "...*journey's end – still alive, this autumn evening...*" (2017) ainda não foi estreada.

<sup>8</sup> Utilizo aqui o sistema onde  $La^1 = 440$  Hz.

<sup>9</sup> "a gnomon is any figure which, when added to an original figure, leaves the resultant figure similar to the original" (LAWLOR, 1982: 65)

<sup>10</sup> O título é um fragmento do filósofo grego Heráclito (sec. VI A.E.C.)

<sup>11</sup> *Metagon*, 2008, para shakuhachi em Dó solo, e *Ho-oo* (*Bestiarium* vol. I, no. 2, 2008, para shakuhachi em Re e violão concertantes e quarteto de cordas.

## A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA PARA OBOÉ SOB O PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE: A APLICAÇÃO DA IMPROVISAÇÃO COMO FERRAMENTA DIDÁTICA

### MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Artur Duvivier Ortenblad*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO dalbreiv@yahoo.com*

**Resumo:** Este artigo é um recorte da pesquisa de doutorado de práticas interpretativas que vem sendo realizado desde 2013, com foco na música brasileira de câmara para oboé. A pesquisa de cunho prático procura estabelecer abordagens para a interpretação partindo da experiência auditiva e a partir daí, prescindir da utilização da partitura como suporte principal de aprendizado. Essa substituição se dará com o desenvolvimento do ouvido harmônico, da memória musical e da prática de improvisação. Supõe-se que essa prática servirá como um recurso útil na música aleatória, com a qual pretende-se trabalhar, especialmente peças brasileiras, em fase posterior da pesquisa. Espera-se que tal repertório possa servir para estimular a criatividade, espírito participativo e desenvoltura dos alunos da UFPE.

**Palavras-chave:** Improvisação musical. Ouvido harmônico. Música de câmara brasileira. Oboé.

Title of the Paper in English: The Brazilian Chamber Music for the Oboe through the performer: the use of Improvisation as a Didactic Tool

**Abstract:** This paper is a clipping from the doctoral research in performance, which is being done since 2013, focusing the Brazilian chamber music for the oboe. This practical research aims to establish approaches for the musical interpretation, beginning from listening experience and from there, do without the utilization of scores as the main tool for learning. This substitution will happen with the development of the harmonic ear training, musical memory and improvisation practice. One supposes that this practice will be a useful resource in aleatoric music, with which one will work, especially Brazilian pieces, in a future phase of the research. One hopes that such repertoire can help to stimulate creativity, participation and development of students from UFPE.

**Keywords:** Musical Improvisation. Harmonic Ear. Brazilian Chamber Music. Oboe.

### **Pressupostos teóricos:**

A abordagem musical partir do som, e não sua representação gráfica, me parece a melhor forma de se construir uma interpretação livre, viva e original. Essa abordagem é embasada em textos que lidam com a interpretação musical. Temos por exemplo, HARNONCOURT(1988) e THURMOND (1982), que ressaltam o intérprete não deve tocar apenas o que está escrito na partitura, já que esta não dá conta de todos os detalhes presentes em uma execução musical envolvente, expressiva. Assim, as informações fornecidas pela notação musical são decodificadas pelo músico de acordo com seu conhecimento teórico, tanto musical quanto extramusical, que juntamente com sua experiência auditiva, o orientam para determinadas decisões de cunho interpretativo. Enquanto uma abordagem que parte da análise do texto musical é suficiente para lidar com os elementos composicionais, como a forma e a harmonia, e uma abordagem do contexto histórico, da vida do compositor, etc., pode dar pistas dos sentidos a serem inferidos pela peça, a abordagem do executante tem que levar em conta primordialmente o som. Ou seja, ele, ao tocar (ou cantar), se orienta para e pelo resultado sonoro em suas escolhas. Essas reflexões me levaram a buscar, quando possível, prescindir da partitura o quanto antes, no processo de aprendizagem das peças, substituindo-a pela audição de gravações e exercício do ouvido e memória musicais, não só melódicos, mas também harmônicos. As formas de aprendizado e prática musical presentes na música popular passaram a ser utilizadas por mim no ensino do repertório de música de concerto na universidade. Exercícios de improvisação desenhados a partir de progressões harmônicas comuns foram utilizados, a partir de oficinas das quais participei de Música Universal<sup>1</sup> (2015), aulas de improvisação em jazz (PROARTE, 2015-2016) e em choro (Escola Portátil, 2015-2016) e tiveram como foco o desenvolvimento do ouvido harmônico. A apresentação musical frequente do repertório estudado, em situações informais, foi emulada, através de apresentações frequentes para os pacientes e profissionais da saúde do Hospital das Clínicas de Recife. Esse também é um aspecto mais presente na música popular do que na de concerto.

Devemos lembrar que até a metade do século XIX, a música de concerto era aprendida e executada da mesma forma como hoje é a música popular: com a presença da improvisação, na qual o músico atuava como compositor e intérprete ao mesmo tempo. Por isso, essa pesquisa busca resgatar essas formas de aprendizado e aplicá-las no ensino musical na universidade.

### **Procedimentos metodológicos:**

A pesquisa pode ser dividida em três partes: a primeira, de aplicação e teste em mim mesmo da eficácia da utilização do ouvido, da memória, da improvisação e da execução frequente em situações informais para o aprendizado e desenvolvimento da musicalidade. A segunda, de aplicação dessas mesmas ferramentas nos alunos e na prática camerística, tendo como exemplo, uma obra do compositor suíço radicado no Brasil, Ernst Mahle. A terceira, a ser ainda realizada, de estudo e releitura de peças brasileiras que se utilizam de aleatoriedade e verificação de sua eficácia no desenvolvimento de habilidades técnicas, musicalidade e qualidades positivas para a prática em grupo pelos alunos. Detalhamos os procedimentos a seguir:

1. Aprendizado de peças através do ouvido, da memória.
2. Prática de improvisação musical a partir de exercícios harmônicos e estudo do choro;
3. Exposição frequente ao público em situações informais, como rodas de choro e apresentações musicais no Hospital das Clínicas de Recife;
4. Ensino do repertório prescindindo da partitura, privilegiando o ouvido e memória musical (tocando e pedindo para repetir);
5. Utilização do repertório como ponto de partida para a improvisação nas aulas;
6. Estudo e releitura de peças de caráter aleatório;
7. Exposição dos alunos à execução em público em situações informais;
8. Ensaio de música de câmara privilegiando o aprendizado pelo ouvido e a improvisação.

## **Resultados parciais:**

Enquanto a abordagem de elementos musicais e extramusicais é conceitual, a execução segue pressupostos de ordem prática. Nas aulas de instrumento, fica cada vez mais claro que com o aprendizado pautado na leitura da partitura corre-se mais o risco de incorrer em interpretações mecânicas, onde a obediência às instruções musicais não gera um discurso orgânico. Também se observa que a dominância do elemento visual no processo relega a audição a segundo plano. Por isso, o professor acaba tendo que dizer ao aluno o que fazer para que este possa ter uma execução expressiva. Tento lutar contra essa tendência das aulas, procurando estimular os alunos a descobrirem o que fazer. Mas para que eles possam ouvir, precisam se desprender da partitura.

Na fase de teste em mim mesmo, pude perceber o quanto é possível melhorar a capacidade de tirar de ouvido e de memorizar melodias, com a prática contínua, e como essa forma de aprender exige que se conheça a peça muito mais a fundo, obrigando o músico a pensar nos elementos de forma e harmonia. Também possibilita uma maior atenção e consciência a aspectos que em geral não são tão explicitados pela notação musical, tais como a dinâmica e a articulação. Estes elementos, por serem de natureza qualitativa (são relativos e subjetivos, facilmente reduzidos a metáforas) não podem ser totalmente expressos pela partitura e estão sujeitos a serem menosprezados pelo executante. Obviamente existem variações sutis possíveis na duração e altura das notas, mas elas são representadas na partitura de maneira mais inequívoca que os outros parâmetros sonoros.

A improvisação, principalmente no choro e no jazz, nos quais eu tive maior oportunidade de praticá-la, me pôs frente a frente a enormes desafios técnicos: primeiramente, de ser capaz de manter a qualidade sonora e afinação enquanto se pensa no que se vai tocar em seguida. Isso demanda consistência da técnica instrumental e disponibilidade de recursos, ao mesmo tempo. Não só as escalas e arpejos têm que estar debaixo dos dedos, mas o controle de ar também precisa estar muito seguro, senão a emissão das notas será afetada. Portanto, as respostas do corpo têm que ser rápidas. Por exemplo, se está tocando no agudo em forte e então se deseja tocar uma nota grave em piano. Para ela sair, o corpo tem que responder imediatamente à solicitação mental dessa nota.

Outro aspecto trazido pela prática da improvisação foi a consciência das frases musicais. Uma coisa é interpretar uma dada frase musical, já “feita”, onde se sabe de antemão os pontos de apoio, de tensão e relaxamento. Outra coisa é, à medida em que se toca, pensar não só nas notas, mas na maneira em que elas devem ser tocadas. Na verdade, pensar não é bem o verbo; é pensar e sentir ao mesmo tempo. Assim como a interpretação, a prática da improvisação emprega uma combinação entre a parte racional e a intuitiva no processo de criar uma frase musical pouco a pouco. Aí também entra um aspecto técnico interpretativo que em geral não é muito discutido: o vibrato automático. Há que se estar muito consciente do vibrato e sua utilização como ornamento, porque o vibrato automático deturpa a emissão do som e cria uma expressão às vezes contrária à frase musical.

O emprego de diferentes articulações e a acuidade rítmica necessária para dar o molejo que os estilos de música popular exigem, também se mostram um desafio bem grande, que juntos com a ampliação dos limites de dinâmica, demandam uma flexibilidade bem maior na maneira de tocar. São justamente esses aspectos, que no aprendizado baseado no ouvido e na memória têm oportunidade de ser mais conscientizados. Ainda há espaço para a utilização de técnicas estendidas, já que a mescla de som e ruído como elemento estético é totalmente bem vinda e comum na música popular.

Além dos desafios técnicos trazidos pela prática da improvisação, outros aspectos diretamente ligados à musicalidade são desenvolvidos. O ouvido harmônico e a capacidade de manter a pulsação e consciência do ritmo harmônico são duas premissas para se improvisar sem “se perder”. São pouco desenvolvidos pela prática musical pautada na leitura. De fato, “afinal, quem ‘sabe’ música? Não ‘sabe’ música o seresteiro que, usando brilhantemente seu ouvido, acompanha seus parceiros para a tonalidade que forem?” ASSANO (apud Penna, 2008, p.6). É inegável a autonomia adquirida quando esses aspectos são dominados. A partir daí, a capacidade de combinar, variar e explorar motivos se torna muito mais fácil. Este é outro quesito importante na confecção de frases musicais durante a improvisação.

Devemos ainda discutir os elementos de ordem psicológica que influem na improvisação e que com ela podem ser fortalecidos: a capacidade de

“entrar” na música (concentração), de conseguir se soltar e deixar fluir (autoconfiança), de ouvir os outros e reagir aos estímulos fornecidos por eles (empatia). Esses elementos estão inter-relacionados. Quando se atinge um estado de boa concentração, é possível que se esqueça de si mesmo e do medo de julgamento e se faça música verdadeiramente. Isso é possível somente em um ambiente acolhedor, de confiança e cumplicidade. Não deixa de ser uma superação do ego, ainda que momentânea. Acho que todos concordariam que experimentar essa sensação está entre as coisas mais gratificantes do fazer musical. Nesse estado, o ouvido está aberto para a comunicação espontânea com os outros músicos. Se ao invés disso, se estiver preocupado com o desempenho e julgamentos, o tocar ficará auto-centrado, ou as respostas serão condicionadas, rígidas; não haverá escuta verdadeira. Como já dissemos, a prática improvisatória exige muita flexibilidade, concentração e escuta, que favorecem o desabrochar dos aspectos citados anteriormente.

Esses elementos também podem ser atingidos pela prática musical pautada na partitura. O que ocorre na prática da improvisação é que ela possibilita maior liberdade e experimentação, pois em geral ocorre em ambientes mais informais. A execução frequente nesses ambientes, como a roda de choro, dá oportunidade de sistematicamente diagnosticar nossas fraquezas tanto técnicas quanto psicológicas. São nesses momentos que se pode observar o que funcionou e o que não funcionou. É quando se dá conta do que está e o que não está confortável, é quando podemos de fato medir o fruto do nosso trabalho. Enquanto a rotina do músico clássico, de modo geral, é se preparar por um longo tempo para tocar uma só ou poucas vezes em um evento solene, como um concerto, a do músico popular é tocar em vários tipos de ambiente, a todo momento, para um público que em geral não está lá só pra isso. Esse clima mais relaxado permite maior experimentação, pois um erro não será condenado como seria em um ambiente de concerto. O músico popular tem assim muito mais oportunidades de ter *feedbacks* de sua execução do que um músico clássico, que só tem uma ou duas chances...

Em relação à não utilização da partitura no aprendizado de músicas novas e da prática de improvisação nos alunos, percebo que apesar do nível rudimentar em que se encontram neles essas habilidades, e mesmo perce-

bendo o benefício que elas trazem, a resistência em se empregar o tempo de estudo para o desenvolvimento dessas habilidades é grande, porque exige um esforço contínuo e no começo os resultados não são muito motivadores. É muito mais fácil aprender uma peça com partitura. Como eles ainda não se sentem seguros de sua capacidade, em geral não se sentem estimulados no início, e precisam ter força de vontade para vencer essas barreiras.

Os *Duetos Modais*, de Ernst Mahle, foram utilizados nas aulas em grupo com os alunos de licenciatura com ênfase em oboé da UFPE. A cada aula trabalhamos um dueto, sendo que cada um se utiliza de uma escala diferente. Primeiro pedia para os alunos tocarem a escala, depois pedia para tocá-la juntos, cada um começando em uma nota diferente, para sentirem as harmonias formadas pelos diferentes intervalos. Depois pedia para um improvisar uma melodia enquanto os outros improvisavam o acompanhamento, revezando-se os papéis. Às vezes, dava instruções adicionais para ajudar a melodia a se sobressair. Por exemplo, os que estavam no acompanhamento deviam se limitar ao registro grave, ou tocarem notas curtas em um *ostinato* rítmico. O resultado era sempre diferente, mas por se basear sempre em uma mesma escala, com ou sem dissonâncias, mantinha um padrão harmônico unificador. No Duetto Modal 1 (Figura 1), que se utiliza de uma escala hexatônica tritonal, atentava os alunos para os vários acordes interessantes criados pela combinação de notas presentes na escala. Nesse caso, eram acordes maiores, acordes de 7<sup>a</sup> de dominante e acordes de 4<sup>a</sup> aumentada, gerando uma sonoridade “lídia-mixolódia”, a nossa escala nordestina, uma das favoritas do autor.

Essas “brincadeiras” foram uma maneira encontrada de dar liberdade de improvisação e familiarizar o aluno com diferentes escalas. Essa prática não desenvolveu o ouvido nem o ritmo harmônico, já que as peças só faziam uso de uma escala. De qualquer forma, foram um primeiro passo para um desenvolvimento subsequente das ferramentas de improvisação.

para Luis Carlos e Paulo Rogério

**Duetos Modais**  
para Oboés

E. Mahle (1975)

Adagio

*p*

I

5

*tr*

10

*mf*

*dim. poco a poco*

15

maior tritonal hexatônico

C 91

Figura 1. *Dueto Modal 1*, de Ernst Mahle

Acredito que todas as capacidades desenvolvidas por essas práticas serão de grande vantagem para a execução adequada da música com elementos aleatórios. O fato dessa música ter dificuldade em ser aceita pelos músicos pode vir justamente de ela não ser bem executada, já que não basta seguir somente as instruções da partitura, mas de fato, buscar uma maneira delas terem um sentido musical, originarem em um discurso musical articulado, com sentido, e isso só é possível quando o executante tem domínio da improvisação. Afinal, como obter resultados satisfatórios ao se pedir a um músico que nunca teve contato com improvisação a improvisar, como acontece na música aleatória? É difícil esperar que sem familiaridade com a prática improvisatória um músico consiga no ato improvisar um discurso musical com sentido, seja ele no estilo que for.

As obras que pretendo utilizar como ponto de partida para a prática improvisatória são *Blirium* de Gilberto Mendes, *Onthos* de Aylton Escobar, *In C*, de Terry Riley, *Vivaldia MCMLXXV*, de Jorge Antunes, *Instrução 61* de Luis Carlos Vinholes e *Akronon*, de Hans Joachin Koellreutter. São peças de caráter conceitual. Algumas, como jogos, têm sua forma pautada pelo acaso. Outras exigem o emprego de recursos cênicos; todas dão espaço de improvisação ao intérprete. Convidam à reflexão, humor, crítica, ou seja, uma participação ativa do músico e do público, sendo esses valores parte da linguagem. Justamente através da utilização desse repertório em situações de ensino-aprendizagem, aproveitando suas características em um contexto de dinâmicas de grupo, jogos cooperativos, improvisação, exercícios de autoconhecimento e de sensibilização, é possível desenvolver qualidades importantes para a atuação em grupo, como liderança, comprometimento, iniciativa, solidariedade, autogestão, disciplina e espírito participativo. Todas são qualidades essenciais a uma prática adequada da música de câmara.

Há também aspectos cognitivos muito desenvolvidos por esse repertório— a percepção do todo ao invés de apenas a parte a ser tocada, a utilização do corpo como parte da execução e a exploração da acústica através da movimentação. Obviamente tais aptidões podem ser desenvolvidas em qualquer repertório; entretanto, a inovação presente no repertório contemporâneo e sua intenção deliberada de manipular elementos extramusicais e fenômenos sonoros a torna capaz de estimular o desenvolvimento dessas aptidões de forma acentuada. Espera-se com isso formar músicos

mais conscientes do caráter performático da execução musical e com maior autonomia para a criação.

### **Considerações Finais:**

O processo de aprendizado é gradual e precisa de um tempo significativo para se consolidar. Uma mudança na forma de ensinar música só pode ser desenvolvida aos poucos e seus efeitos serão sentidos de médio a longo prazo, e apenas se houver continuidade e consistência no trabalho. Os alunos de licenciatura são demandados por muitas disciplinas na área de pedagogia e têm bem menos tempo de estudar seu instrumento que os alunos de bacharelado. Assim, o desenvolvimento de suas habilidades é mais lento, o que dificulta o trabalho. Improvisação deve ser estudada todos dias, como qualquer habilidade que se queira desenvolver. O processo de se desprender da partitura também exige dedicação, mas acima de tudo, uma mudança na abordagem do aprendizado: a passividade do ato de apenas ler e estudar a peça deve dar lugar à investigação da peça, com sua harmonia e forma, da relação entre os instrumentos, a partir de repetidas escutas com atenção. A utilização do ouvido e da memória musical como fator preponderante é que trará todos os benefícios que se esperam na aplicação dessas metodologias.

## REFERÊNCIAS

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

MAHLE, Ernst. *Duetos Modais para oboés C91*. 1975. Partitura.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping. A Method for achieving expression and style in musical performance*. Gallesville: Meredith Music, 1982.

ZWARG, Itiberê. *Oficinas de Música Universal Pro Arte*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 2006.

---

<sup>1</sup> Termo cunhado por ZWARG (2006) para definir sua maneira de compor, inspirada em Hermeto Pascoal.

