

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Ravi Shankar Viana Domingues

Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos:
um estudo analítico para uma proposta interpretativa para
o oboé

Belo Horizonte

2014

Ravi Shankar Viana Domingues

Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos:
um estudo analítico para uma proposta interpretativa para
o oboé

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música (Área de concentração: Performance Musical).

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Loureiro

Belo Horizonte

2014

D671d Domingues, Ravi Shankar Viana

Duo para oboé e fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé. / Ravi Shankar Viana Domingues. - 2014.

87 fls., enc.; il.

Orientador: Maurício Loureiro.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia, anexos e CD-ROM com recital de defesa.

1. Música de câmara - Oboé. 2. Villa-Lobos, Heitor. I. Loureiro, Maurício. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.7

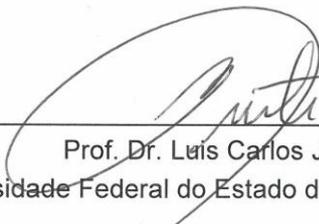


Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno RAVI SHANKAR VIANA DOMINGUES, em 05 de dezembro de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Maurício Alves Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)



Prof. Dr. Luis Carlos Justi
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Me. Carlos Ernest Dias
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Maria Augusta e ao meu filho Gabriel pelo amor, companheirismo e paciência diários a mim dedicados.

Aos meus avós por toda ajuda e carinho em toda minha vida.

Ao meu orientador professor Dr. Maurício Loureiro pela paciência e compreensão em relação ao meu ritmo de trabalho.

À fagotista Catherine Carignan que durante toda pesquisa colaborou com sua musicalidade e disponibilidade para realização dos ensaios fundamentais para concretização desta pesquisa.

Aos amigos de trabalho Renata Xavier, Alexandre Pereira, por aceitarem tocar comigo no meu recital e ao amigo Romeu Rabelo e Luís Umbelino pela ajuda com os programas de edição musical.

Aos professores Dra. Margarida Borgoff, Dr. Luis Carlos Justi e Me. Carlos Ernest Dias por aceitarem participar da banca da defesa.

A todos que contribuíram de forma direta e indireta para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho trata-se de um estudo analítico do *Duo para oboé e fagote* (1957) de Heitor Villa-Lobos abordando suas exigências técnicas, os procedimentos composicionais empregados pelo compositor oferecendo sugestões interpretativas referentes à parte do oboé. Inserido no último período de produção musical do compositor, o *Duo para oboé e fagote* é uma importante obra do repertório brasileiro de música de câmara para esta formação tanto por sua complexidade técnica, evidenciada pela maestria com que o compositor explora a escrita para ambos os instrumentos, quanto por ser um dos raros duos escritos originalmente para oboé e fagote. Foi realizada uma contextualização histórica das fases composicionais de Villa Lobos visando uma maior compreensão de sua produção musical, focando-se na produção camerística da sua última fase, que corresponde ao período em que o *Duo* foi composto. Apresentam-se aqui, de maneira objetiva, os procedimentos composicionais utilizados pelo compositor bem como os parâmetros sobre os quais são elaboradas as sugestões interpretativas para a parte do oboé no que se refere à respiração, articulação, fraseado, dedilhado e dinâmica. Através do estudo individual da obra e dos ensaios realizados com a fagotista Catherine Carignan foram determinadas as sugestões interpretativas, frutos dos questionamentos e demandas que surgiram durante o processo de concepção e elaboração da interpretação do Duo. O objetivo principal deste trabalho foi a elaboração de uma edição da obra que ofereça sugestões para o oboísta de fraseados, articulações, dedilhados, respirações e dinâmicas; procurando auxiliar na interpretação do Duo através da visão de um oboísta sobre alguns dos aspectos mais relevantes para sua execução.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Duo (1957); música de câmara; oboé; fagote; palhetas duplas

ABSTRACT

This dissertation is an analytical study of Villa-Lobos' Duet for oboe and bassoon (1957) which approaches the work's technical challenges and the composition processes used by the composer, in order to offer suggestions for interpretation of the oboe part. The Duet, given its technical complexity and the composer's masterful writing for both instruments, as well as for being one of very few works originally written for oboe and bassoon, is a relevant work in the Brazilian chamber music repertoire for this formation. In order to better understand Villa-Lobos' musical production, we contextualized his compositional periods using historical references, focusing on his latest compositional period and the whole of his chamber music writing. We present here the parameters upon which we elaborated the interpretative suggestions for oboists regarding breathing, articulation, phrasing, fingerings and dynamics. Individual practice and study of the work as well as rehearsals with bassoonist Catherine Carignan determined the suggestions given for each of the three movements, as found in the performance edition. In this context, the main purpose of this paper was the development of a performance edition for the oboe part seeking to assist the interpretation of the work through the vision of an oboist about some of the most relevant aspects for the performance.

Keywords: Villa-Lobos; Duet (1957); chamber music; oboe, bassoon, double reeds

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama das chaves da parte superior (esquerda) e inferior (direita) do oboé	12
Figura 2: Exemplos de nuances dinâmicas seguindo a métrica.....	13
Figura 3: Exercícios de Respiração Alternada	15
Figura 4: Exercícios Respiração Completa	15
Figura 5: Símbolos referentes às sugestões de respiração.....	17
Figura 6: Exemplo do método composicional no C.1 do 3º Movimento	29
Figura 7: Visualização no piano da estrutura utilizada no C.1 do 3º Movimento.....	29

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Seções do 1º Movimento	20
Tabela 2: Seções do 2º Movimento	25
Tabela 3: Seções do 3º Movimento	28

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	3
1.1 AS FASES DA PRODUÇÃO MUSICAL DE VILLA LOBOS	3
2 DUO PARA OBOÉ E FAGOTE (1957)	6
3 SUGESTÕES INTERPRETATIVAS	8
3.1 ARTICULAÇÃO	9
3.1.1 EMISSÃO SONORA NOS INSTRUMENTOS DE PALHETA DUPLA	9
3.1.2 ARTICULAÇÃO NOS INSTRUMENTOS DE PALHETA DUPLA	10
3.2 DEDILHADO	11
3.3 DINÂMICA	12
3.4 RESPIRAÇÃO	14
3.5 FRASEADO	17
3.6 ANDAMENTOS	18
4 PRIMEIRO MOVIMENTO	20
5 SEGUNDO MOVIMENTO	25
6 TERCEIRO MOVIMENTO	28
7 CONCLUSÃO	34
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38
9 ANEXOS	40

INTRODUÇÃO

Guerchfeld (2004) afirma que

A decodificação e a interpretação de um texto musical, em todos os seus níveis, e o preparo técnico para a realização instrumental resultam da profunda elaboração intelectual. O intérprete transita ao natural por esses caminhos como parte integrante de sua atividade; é, portanto, pela sua própria natureza, um pesquisador, no sentido amplo do termo.

Heitor Villa-Lobos é hoje o compositor erudito brasileiro mais tocado no mundo (SILVA, 2008), mas apesar de todo reconhecimento e homenagens dedicadas a ele no Brasil, como a criação, em 1960, do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro e a criação do *Dia Nacional da Música Clássica* na data do seu aniversário (05 de março), o público brasileiro ainda conhece muito pouco sua obra. Suas obras mais conhecidas e que o tornaram “o compositor erudito de identificação nacional” (MARIZ, 1989) resumem-se a um número pequeno de obras, entre as quais podemos citar *O Trenzinho do Caipira*, a ária da *Bachiana n°5*, o prelúdio da *Bachiana n°4* e a *Melodia Sentimental* revelando apenas uma parcela da obra desse prolífico compositor, autor de mais de mil obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010). Existem muitas obras que são menos conhecidas ou completamente desconhecidas do público geral, como é o caso do *Duo para Oboé e Fagote (1957)*. O que teria gerado o esquecimento de tais obras? Talvez a concentração de interesse somente nas suas obras consideradas mais significativas como o ciclo das “*Bachianas Brasileiras*” e dos “*Choros*” possa ser explicada pelo caráter marcadamente nacional destas duas séries, o que pode ter contribuído para mergulhar as composições da última fase da sua produção musical no esquecimento, distanciando-as das salas de concerto.

A notoriedade alcançada pela música de Villa-Lobos estimulou inúmeros estudos e pesquisas acerca de sua obra. No portal da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal no Nível Superior), estão disponíveis mais de 3.000 periódicos que tratam de Villa-Lobos e sua vasta obra. Apesar das inúmeras publicações existentes, a maior parte concentra suas investigações nas composições consideradas mais conhecidas, sendo ainda escassos os trabalhos relacionados às obras do seu último período composicional.

De acordo com Fagerlande (2010) “Villa-Lobos elevou a música de câmara para os instrumentos de madeira no Brasil a um novo patamar com suas obras originais para as mais inusitadas formações, ampliando as possibilidades idiomáticas de cada instrumento na música brasileira”. O *Duo para Oboé e Fagote* de Heitor Villa-Lobos é uma das poucas obras escritas originalmente para duo de instrumentos de palheta dupla e uma das mais difíceis obras de

música de câmara brasileira escrita para oboé. O Duo apresenta desafios técnicos específicos para ambos os instrumentistas, exigindo excelente controle respiratório, diferentes possibilidades de articulação, variada paleta de timbres, grande extensão e controle de dinâmica, grande resistência física para os seus aproximados dezesseis minutos de duração.

Nöel Devos (fagotista francês radicado no Brasil desde 1952) em conversa informal com o fagotista Aloysio Fagerlande sobre a execução da música de câmara de Villa-Lobos afirmou que “para a sua interpretação, é necessária uma densidade sonora em todos os níveis de dinâmica, o que exige do intérprete esforço e tensão permanentes” (FAGERLANDE, 2010).

Levando-se em consideração todos os aspectos citados, mostra-se necessário um estudo analítico da obra abordando suas exigências técnicas e os procedimentos composicionais empregados para que assim, seja possível a elaboração de uma edição da obra que ofereça sugestões para o oboísta de fraseados, articulações, dedilhados, respirações e dinâmicas procurando facilitar a interpretação da obra.

O presente trabalho encontra-se dividido em seis capítulos. No primeiro capítulo procura-se definir e compreender a última fase da produção musical de Villa-Lobos, correlacionando o contexto social do compositor com as obras desse período. Esses aspectos biográficos serão abordados de maneira breve, visto não se tratar do enfoque principal deste trabalho. O segundo capítulo discorre sobre o *Duo para oboé e fagote* situando a obra dentro da produção camerística de Villa-Lobos e ressaltando aspectos composicionais relevantes para a interpretação da obra. No terceiro capítulo, descrevem-se os pressupostos utilizados para elaboração das sugestões interpretativas para o oboé referentes à respiração, articulação, dinâmica, fraseado e dedilhado. No quarto, quinto e sexto capítulos são oferecidas sugestões interpretativas para todos os movimentos da obra (respectivamente I, II e III movimentos) disponibilizando informações que contribuirão para as escolhas apresentadas na edição da partitura. Na conclusão discorre-se sobre a importância de uma criteriosa e contínua reflexão sobre os aspectos envolvidos na construção de uma interpretação de uma obra musical.

Apesar de analisarmos separadamente os elementos que participam da escolha pelo músico de sua versão interpretativa, tais como fraseado, respiração, articulação, andamento e dedilhado; as sugestões interpretativas relativas a todos esses elementos serão apresentadas em detalhe para cada movimento, lembrando que qualquer escolha em relação a um destes elementos reflete na realização dos outros. Devido a isso, ao invés de fazermos referência às sugestões interpretativas por exemplos musicais isolados, faremos todas as referências à edição da partitura completa apresentada no final deste trabalho.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 As fases da produção musical de Villa Lobos

Filho de imigrantes espanhóis, Noêmia e Raul Villa-Lobos, Heitor nasceu no Rio de Janeiro em 05 de março de 1887. Ao contrário de sua mãe que desejava ver seu filho médico, seu pai foi o responsável pela sua precoce iniciação na música erudita e investiu de modo intenso na sua formação musical, apesar de ter morrido quando Villa-Lobos tinha apenas 12 anos de idade (GUÉRIOS, 2003).

Compositor prolífico, Villa Lobos possui um extenso catálogo de obras, tendo escrito para diversas formações instrumentais e vocais, desde solo até orquestra sinfônica com coro. Villa-Lobos incursionou por vários gêneros e formas composicionais, sempre apresentando inovações e novas sonoridades (LOPES, 2003). “ Heitor Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a conseguir uma verdadeira afirmação e reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, colocando-se ao lado de Stravinsky, Bartók, Falla e Prokofiev” (NOBRE apud GUÉRIOS, 2003).

Visando uma maior compreensão da produção musical do compositor e para uma melhor estruturação metodológica do presente trabalho, faz-se importante traçarmos sua trajetória produtiva e dividi-la cronologicamente em períodos para evidenciar suas aspirações e realizações. Daremos ênfase a sua produção camerística, citando em cada período, os duos compostos para as mais variadas combinações instrumentais.

Apesar das inúmeras imprecisões e contradições entre os estudiosos sobre a caracterização de tais fases da produção musical de Villa-Lobos e considerando que “estes períodos não são estanques” (TACUCHIAN, 1988), um detalhamento do último período será apresentado para contextualizar e compreender o objeto desta pesquisa, o *Duo para oboé e fagote* (1957).

Lisa Peppercorn, escritora norte-americana correspondente do *The New York Times* no Rio de Janeiro, acompanhou a trajetória de Villa-Lobos a partir do final da década de 30 quando o conheceu pessoalmente. Publicou mais de 25 títulos que tratam de aspectos analíticos e bibliográficos do compositor, sendo atualmente a autora com maior obra catalogada sobre ele. Adotaremos no presente trabalho a ordenação cronológica sugerida por Peppercorn (2000), cuja divisão da trajetória de Villa-Lobos é feita em períodos de 15 anos, delimitados principalmente por acontecimentos externos na vida do compositor.

A primeira fase, marcada pela sua formação e escolhas profissionais, começa aos 13 anos (1900) e vai até 1915. Apesar de não ter seguido uma formação musical estritamente erudita, nesse período foi aluno no Instituto Nacional de Música e integrou profissionalmente pequenos conjuntos sinfônicos como violoncelista, iniciando paralelamente seu convívio com os chorões. Essa foi também a fase das viagens de Villa-Lobos pelo Brasil durante as quais coletou material folclórico ainda que sem evidências e registros que confirmem a versão do próprio compositor (GUÉRIOS, 2003). A adoção de modelos franceses e wagnerianos está presente nas obras desse período, dentre as quais temos os seguintes duos: *Sonata Fantasia n.1 para violino e piano* (1912), *Pequena Sonata para violoncelo e piano* (1913), *Sonata Fantasia para violino e piano n.2* (1914), *Sonata n. 1 violoncelo e piano* (1915).

Peppercorn considera a segunda fase (1915 a 1930) como período mais criativo do compositor. Ocorreram nesse período os primeiros concertos com músicas exclusivamente compostas por Villa-Lobos, projetando-o no cenário musical brasileiro contribuindo para sua primeira viagem a Paris em 1923, onde veio a ampliar e dar novo significado ao seu projeto de compor música nacional. Foi um período composicional de transição marcado pela experimentação e por formas e estruturas musicais mais livres. Alguns duos que exemplificam essa fase são: *Sonata n.2 para violoncelo e piano* (1919), *Sonata n.3 para violino e piano* (1920), *Sonata n.4 para violino e piano* (1923), *Choros n.2 para flauta e clarineta* (1924), *Choros Bis para violino e violoncelo* (1928).

Seu retorno ao Brasil e sua ligação ao sistema educacional no período Vargas marcam a terceira fase, período entre 1930 e 1945, no qual foram escritas as *Bachianas Brasileiras*. Somente no Governo Vargas, Villa-Lobos alcançou a notoriedade que ele considerava digna de sua contribuição para música brasileira, construindo nessa fase toda uma estrutura institucional que reforçava, legitimava e perpetuava sua importância e genialidade. Villa-Lobos consagrou-se nesse período como o maior compositor nacional, o que lhe garantiu inclusão definitiva no cenário artístico internacional. Foi um período de definição e renovação da sua linguagem composicional, que incluiu os duos: “*Assobio a Jato*” para flauta e violoncelo (1930), “*Distribuição de Flores*” para flauta e violão (1937) e a *Bachianas n.6 para flauta e fagote* (1938).

A quarta fase, de 1945 até sua morte em 1959, é o período em que Villa-Lobos foi tratado como verdadeira celebridade no mundo da música dividindo suas atividades entre Brasil, Europa e Estados Unidos. Marcado por obras comissionadas por várias instituições, em sua maioria americanas, percebe-se nesse período uma “diminuição de obras de caráter nacional e a busca do que Villa-Lobos considerou como as “formas universais” como o Poema

Sinfônico, a Sinfonia, a Rapsódia, a Serenata Clássica, o Concerto e a Fantasia” (VILLA-LOBOS apud SILVA, 2008). Nas obras desse período “difícilmente ouvimos aquele som tropical e selvagem” (TACUCHIAN, 1988). São desse período seus nove quartetos de cordas, cinco concertos para piano e orquestra, o segundo *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, a *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*, os concertos para harpa, para harmônica e para violão e orquestra, “*Emperor Jones*”, “*Genesis*”, “*Erosão*”, a ópera “*Yerma*”, e as *Suítes para Orquestra de Câmara n. 1 e 2*, “*A Floresta do Amazonas*”, “*A Menina das Nuvens*”, *Fantasia para Saxofone Soprano ou Tenor e Pequena Orquestra*, dentre outras.

As duas únicas obras intituladas Duos de Villa-Lobos, são desse último período composicional, o *Duo para violino e viola*, de 1946 e o *Duo para oboé e fagote*, de 1957.

2 DUO PARA OBOÉ E FAGOTE (1957)

A música de câmara de Villa-Lobos é extremamente variada e uma das mais profusas do repertório brasileiro (MARIZ, 2005), reflexo do seu contato desde muito cedo com os grupos de câmara nos saraus em sua casa e, em especial, do seu convívio e participação ativa nas rodas de choro (LOPES, 2003). Villa-Lobos elevou a música camerística brasileira a um novo patamar no cenário internacional, em especial aquela para os instrumentos da família das madeiras, tanto por ser numerosa quanto pela complexidade técnica e musical.

O reconhecimento da obra desse compositor evidencia-se também pelas inúmeras execuções e gravações por músicos e grupos mundialmente renomados tais como Alex Klein (ex-primeiro oboé da Orquestra Sinfônica de Chicago), Yo-Yo Ma (violoncelista de reconhecimento internacional), Emanuel Pahud (primeira flauta da Orquestra Filarmônica de Berlin), Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlin, os 12 violoncelistas da Filarmônica de Berlin, dentre outros.

Sua música é marcada por procedimentos harmônicos, tais como a sobreposição de acordes e o uso de quartas; pela valorização do ritmo como elemento composicional e polirritmias surpreendentes; pela maneira como trabalha o material folclórico e popular da música brasileira. Esses fatores o diferenciam dos demais compositores da sua época (FAGERLANDE, 2010).

O *Duo para oboé e fagote*, juntamente com o *Quinteto para flauta, violino, viola, cello e harpa*, é uma das últimas obras do compositor para música de câmara. Foi composto no ano de 1957, dois anos antes de sua morte, é dedicado à sua segunda esposa Arminda Neves d'Almeida, a Mindinha. De acordo com o catálogo editado pelo Museu Villa-Lobos, a estreia do Duo ocorreu somente 10 anos depois (18/11/1967) no Rio de Janeiro com os músicos Paolo Nardi – oboé e Noel Devos – fagote (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010).

Editado em 1958 pela Max Eschig, em Paris, o *Duo para Oboé e Fagote* é um dos 14 duos compostos por Villa-Lobos para instrumentos de sopros, dos quais se destacam o *Choro n°2* para flauta e clarineta e a *Bachiana n°6* para flauta e fagote. No entanto, o *Duo para Oboé e Fagote* é o único escrito para dois instrumentos de palheta dupla e um dos raros escritos para essa formação, apesar da familiaridade entre os dois instrumentos.

O Duo para Oboé e Fagote bem como o Trio de Palhetas (1921), são obras bastante virtuosísticas e de longa duração o que aumenta bastante a exigência técnica para os instrumentistas. Apesar de ter sido composto no período em que Villa-Lobos retornou às formas

musicais mais tradicionais, muitas passagens remetem há improvisos e requerem dos intérpretes certa liberdade para abranger e expressar suas muitas nuances musicais.

O “duo” é uma formação musical que conta com recursos de expressão bastante limitados quando comparado, por exemplo, com o quarteto de cordas e com outras formações instrumentais maiores. Conforme afirma Eero Tarasti (1995), como ponto de partida em todos os duos de Villa Lobos está à técnica das invenções de Bach com o movimento das vozes, as imitações, e de modo geral os procedimentos de contraponto. Como em outras obras, ele utiliza na composição do Duo várias técnicas composicionais, desde escalas tonais tradicionais até uma espécie de atonalismo a seu modo, passando pelas escalas modais, algumas escalas exóticas, escalas por tons inteiros (DUARTE, 2009).

Após anos dedicando-se ao estudo da obra de Villa-Lobos, Duarte (2009) percebeu que certas passagens não se encaixavam nas técnicas usuais de composição da época e constatou que, a partir da década de 40, Villa-Lobos começou a utilizar um novo processo composicional que remetia à disposição do teclado do piano. O compositor utilizava as teclas pretas e brancas posicionando as notas nos blocos sonoros horizontais que além de estarem “debaixo da mão” seguiam uma ordem preestabelecida e que era mantida durante a frase.

No capítulo referente ao terceiro movimento do *Duo para oboé e fagote*, poderemos observar como Villa-Lobos, através do uso das teclas brancas e pretas, obteve novas combinações harmônicas através das quais construiu inúmeras passagens deste último movimento.

Reconhecer e compreender as técnicas empregadas em uma determinada obra facilita ao intérprete conceber e dar sentido às ideias do compositor, principalmente tratando-se de uma linguagem tão heterogênea como a de Villa-Lobos.

3 SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

A obra de arte é “perfeição dinâmica”, “processual”, plurissemântica constitutiva e inesgotável, que suscita e acolhe interpretações diversas, sem que isso acarrete “desintegração”. (PAREYSON apud ABDO, 2000)

A técnica para os instrumentistas de sopro consiste basicamente no controle sobre toda a musculatura pertinente à produção sonora no instrumento incluindo não somente controle muscular em relação à língua e aos dedos, mas também sobre os músculos que comandam a respiração e a embocadura (SILVA, 2003).

Para elaboração da edição de performance do *Duo para oboé e fagote* de Heitor Villa-Lobos foram considerados seis aspectos técnicos a saber:

1. Articulação: as diferenças entre o processo de emissão sonora do oboé e do fagote são destacadas no detalhamento das diferentes articulações propostas pelo compositor (tipos de ataque, ligaduras, notas destacadas).
2. Dedilhado: a coordenação dos movimentos dos dedos necessária para execução de escalas, intervalos, arpejos, trinados, grupetos, mordentes etc. foi discutida, buscando sugerir a melhor digitação possível para execução das passagens de maior complexidade técnica do Duo.
3. Dinâmica: foram observados aspectos referentes ao controle da intensidade do som, buscando sugerir modificações nas dinâmicas que possam salientar os contornos melódicos proeminentes buscando um adequado equilíbrio entre as vozes.
4. Respiração: são apresentadas sugestões que possibilitem aos instrumentistas a escolha dos pontos de respiração que respeitem a fraseologia bem como auxiliem na resistência necessária para uma execução musical fisicamente confortável.
5. Fraseado: são abordados aspectos relativos à pontuação musical e direcionamento das frases bem como a correlação com a respiração.
6. Andamento: as indicações metrônomicas do autor são discutidas em relação ao caráter do trecho analisado, levando em consideração seu significado musical bem como as possibilidades técnicas para sua realização.

Além dos referenciais adotados para cada aspecto citado acima, as sugestões presentes na edição de performance são fruto dos questionamentos e demandas interpretativas

que surgiram durante o estudo individual, bem como nos ensaios realizados com a fagotista Catherine Carignan.

3.1 Articulação

3.1.1 Emissão sonora nos instrumentos de palheta dupla

A produção sonora nos instrumentos de palheta dupla, tais como o oboé e o fagote, ocorre através da vibração de duas lâminas de cana amarradas uma contra outra em um tubo de metal com cortiça acoplada ao instrumento. O músico possui contato labial direto com ambas as lâminas que devido à curvatura e à sobreposição das canas formam um orifício para passagem do ar.

A palheta do oboé mede aproximadamente 70 a 72 mm de comprimento e a extremidade da palheta por onde o oboísta expira, a qual usualmente considera-se como a “abertura da palheta”, possui aproximadamente 7 mm de comprimento por 2 mm de altura. Essas medidas variam de acordo com o estilo da palheta utilizado, o que influencia diretamente na escolha do material que o oboísta utilizará principalmente no que se refere ao molde da cana e o tubo onde a cana é amarrada. O oboé requer aprimorado controle respiratório e sofisticado controle labial das vibrações da palheta, pois possui um orifício extremamente pequeno para vazão do ar na palheta, o que demanda um considerável esforço para emissão das notas já que esta oferece grande resistência trazendo também para os instrumentistas problemas quanto à completa expiração do ar residual.

O tamanho total do fagote, somando-se as medidas de todas as suas partes, é de 2,5 metros. Sua palheta é consideravelmente mais larga que a do oboé, apesar de menos comprida (55 a 59 mm de comprimento), possuindo um orifício para passagem do ar de aproximadamente 17 mm de comprimento por 4 mm de altura. Essas diferenças nas proporções da palheta e das dimensões do instrumento possibilitam uma passagem de ar relativamente maior quando comparada ao oboé, fazendo com que o fagote ofereça menor resistência para o ar exalado pelo instrumentista, permitindo uma respiração mais próxima à natural.

O ataque das notas depende de vários fatores que se inter-relacionam como o controle da pressão labial sobre a palheta, o controle do volume e velocidade de ar soprado na palheta e da dureza e grau de abertura destas palhetas. Palhetas muito duras tendem a prejudicar a respiração tornando a musculatura da garganta tensa. Ações relacionadas ao controle da

abertura da palheta podem provocar uma embocadura apertada prejudicando a movimentação da língua e tornando o *staccato* e a digitação mais lenta, devido à maior tensão corporal. Por outro lado, a falta de apoio suficiente para sustentar a pressão necessária no fluxo de ar, mesmo com uma palheta muito leve, pode resultar em uma sonoridade pobre em harmônicos, prejudicando a execução das articulações e limitando a extensão dos níveis de dinâmica.

3.1.2 Articulação nos instrumentos de palheta dupla

O termo articulação refere-se tanto ao ruído inicial para produção de um som, ou seja, o ataque, quanto à sua forma (forma incisiva ou mais macia dependendo do posicionamento da língua em relação a palheta), o seu tempo de duração (notas mais longas ou curtas), quanto com à ligação entre as notas e as finalizações das mesmas, constituindo um importante aspecto da expressão musical através da caracterização do fraseado e do timbre.

Segundo Goossens e Roxburgh (1977), para os instrumentistas de sopro o termo articulação designa a ação requerida para conectar notas pelo uso de consoante (no oboé, as diferentes consoantes mudam a posição da língua em relação à palheta) que interrompe a continuidade do som com variações no grau de separação. De modo geral, pode-se falar em diferentes consoantes para a emissão das notas - de um d suave a um t muito duro, com diferenciações entre um e outro.

Uma frase em *legato* ou em *staccato* tem inúmeras possibilidades de articulação em um instrumento de sopro. Os principais fatores que contribuem para um melhor controle da variedade de articulação, considerando suas características acústicas e o material com o qual é produzido, são: a sustentação do fluxo contínuo de ar, a coordenação entre o movimento da língua e dos dedos, o posicionamento e as diferentes maneiras de atacar a língua na palheta aliada a um controle da abertura da embocadura, pois o músico realiza diferentes pressões de embocadura para ataques distintos.

Fuks (1999) afirma que a pressão de sopro (pressão formada na boca do instrumentista quando da passagem do ar pelo instrumento para produção sonora) é um parâmetro central em instrumentos de palheta e está relacionada à altura e nível dinâmico do som e às características aerodinâmicas de cada instrumento (formato do tubo, se utiliza palheta simples ou dupla e também a resistência da palheta). A palheta do oboé possui um orifício para passagem de ar extremamente pequeno o que causa uma maior resistência para o ar expirado pelo oboísta e gera uma pressão de sopro maior do que em outros instrumentos de palheta,

demandando assim um maior esforço físico da musculatura envolvida na embocadura, podendo dificultar a precisão do ataque e o controle e flexibilidade das características de articulação, como por exemplo, na realização de ataques e articulações mais suaves.

No oboé, a realização de um ataque menos explosivo e menos estridente envolve procedimentos específicos que começam já na confecção da palheta: um material mais maleável, raspagem conveniente da cana, aliados ao golpe da língua que deve, idealmente, ter uma angulação menos direta em relação à ponta da palheta, utilizando-se para tanto da parte superior da língua.

3.2 Dedilhado

Comparado a outros instrumentos da família das madeiras como o fagote e clarineta, o oboé não possui muitos dedilhados alternativos para as duas primeiras oitavas do instrumento, tessitura predominante no *Duo*. Para a terceira oitava o número de possibilidades é maior, pois dependendo do instrumentista, da palheta e da marca do instrumento uma determinada posição pode facilitar a emissão e a afinação de uma determinada nota. Nesta oitava optamos por sugerir posições mais simples (posições que precisam do menor número de chaves) permitindo maior agilidade. Nas duas primeiras oitavas posições alternativas foram recomendadas em passagens tecnicamente mais complexas, algumas delas visando liberar a mão direita, responsável por sustentar praticamente todo o peso do instrumento.

O oboé possui recursos para execução das seguintes notas nas suas primeiras oitavas, conforme ilustrado na Figura 1:

1. Mi bemol: duas possibilidades, sendo uma acionada pelo dedo 5 da mão direita e a outra pelo dedo 5 na mão esquerda.
2. Fá natural: três possibilidades, uma acionada pelo dedo 4 da mão direita, outro pelo dedo 5 da mão esquerda e uma posição em forquilha com os dedos 2 e 4.
3. Lá bemol: duas possibilidades, uma acionada pelo dedo 5 da mão esquerda e outra menos utilizada, acionada pelo dedo 2 na mão direita.

As sugestões de dedilhado serão feitas visando facilitar a execução das passagens tecnicamente mais difíceis quando houver mais de uma possibilidade para as notas da passagem e serão indicadas diretamente na edição da partitura e seguirão os símbolos  para o Fá de forquilha e o nº.2 para indicar a segunda possibilidade de digitação da nota. Durante o

desenvolvimento das sugestões em cada movimento, esclareceremos as escolhas referentes ao dedilhado quando houver razão específica diferente das expostas acima.

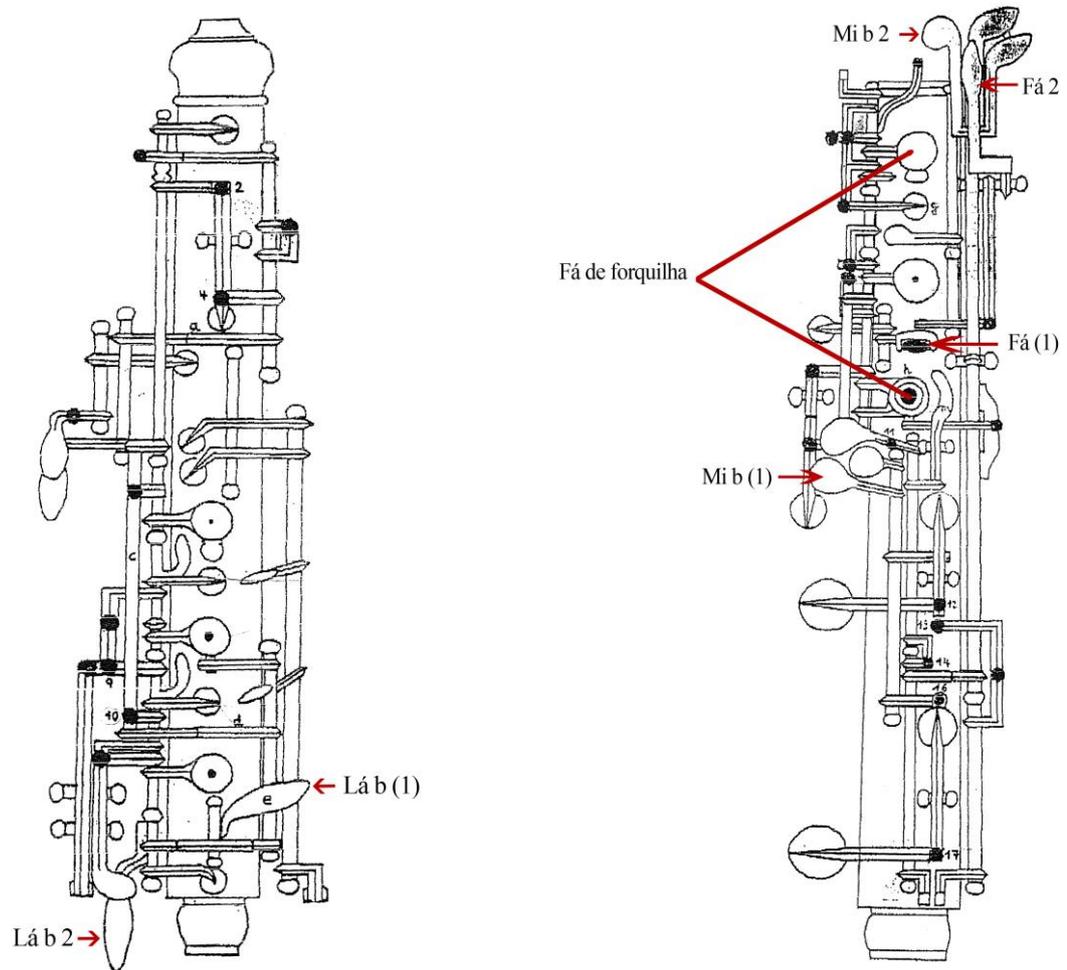


Figura 1: Ilustração das chaves da parte superior (esquerda) e inferior (direita) do oboé
 Fonte: Adaptação de imagens fornecidas pela empresa alemã Ludwig Frank.

3.3 Dinâmica

Para Jay Light (1994), os músculos envolvidos no processo respiratório juntamente com a embocadura são coordenados para controlar adequadamente a quantidade de ar que passa pela palheta, controlando assim os limites de intensidade. Restringir ou liberar a vibração da palheta ao nível desejado, sem impedir sua vibração, não é uma tarefa simples para qualquer oboísta. Ao mesmo tempo em que se deve buscar um material e um condicionamento muscular

que possibilitem ao instrumentista transitar entre os níveis extremos de intensidade, é importante saber administrar essas possibilidades, explorando os contrastes dinâmicos que permitam ao interprete expressar para o ouvinte suas intenções musicais baseadas nas indicações do compositor.

Um dos aspectos mais importantes para o delineamento do fraseado é a dinâmica. Frequentemente utilizamos *crescendo* para mover a frase para algum lugar e *diminuendo* para o repouso da frase. Dentro desta ideia primária o interprete pode desenvolver uma variedade de nuances dinâmicas que contribuirá para uma melhor expressão das ideias do compositor. Essas variações de delineamento dinâmico relacionam-se diretamente com a estrutura do motivo ou frase musical, sendo impossível separá-las. Abaixo seguem alguns parâmetros escolhidos para elaboração das sugestões de dinâmica, levando-se em conta parâmetros métricos, harmônicos, melódicos, as indicações do compositor e as escolhas individuais de cada artista.

1. Indicações do compositor.
2. Métrica – a dinâmica segue a acentuação métrica, conforme, por exemplo, as duas possibilidades, mostradas na Figura 2. Em um compasso quaternário, a maior intensidade sonora seria no primeiro tempo do compasso, ocorrendo um diminuendo para o segundo tempo e em seguida um crescendo para o terceiro tempo, seguido de um novo diminuendo para o quarto tempo. No quarto tempo faz-se um novo crescendo para o retorno do primeiro tempo. No compasso ternário o primeiro tempo também possui a maior intensidade sonora do compasso, seguido de um decrescendo para o segundo tempo. A partir do segundo tempo realiza-se um pequeno crescendo para o terceiro tempo, crescendo esse que continuará até a retomada do primeiro tempo. Esses padrões métricos e suas variações são os encontrados no *Duo para oboé e fagote* de Villa-Lobos.

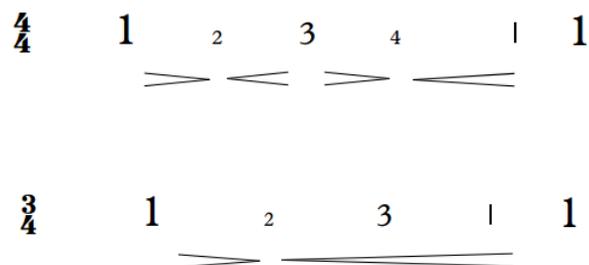


Figura 2: Exemplos de nuances dinâmicas seguindo a métrica.

Fonte: HEWITT (1966)

3. Melódico – a dinâmica acompanha o contorno melódico. Conforme a linha melódica sobe, ele tende a ficar mais forte; à medida que desce tende a ficar mais suave.
4. Síntese (escolha individual) – baseado nos conhecimentos e na experiência musical o artista deve decidir o que deve ser feito para expressar claramente suas intenções expressivas.

3.4 Respiração

Ewell (1992) afirma que Marcel Tabuteau, conceituado oboísta francês e especialista em música de câmara radicado em Boston na década de 1930, considerava o controle da respiração como um dos aspectos primordiais para o instrumentista de sopro. Fagerlande (2010) complementa que quando realizada adequadamente, a respiração ajudará a evitar contrações musculares, sendo um importante mecanismo para manter a plenitude da sonoridade, regular a afinação e facilitar a emissão e o controle nos registros extremos nos instrumentos de sopro.

Para que o instrumentista de sopro consiga produzir adequadamente o som, são necessárias qualidade e habilidades técnicas específicas, sendo importante o controle da respiração. Sendo assim, é necessário o desenvolvimento de uma significativa capacidade pulmonar.

De acordo com Levitsky (2007), durante uma respiração normal, um adulto de 70 kg expira apenas cerca de um terço do ar dos pulmões e substitui pela mesma quantidade de ar inspirado. Instrumentistas de palhetas duplas encontram uma maior resistência para o ar devido ao tamanho da abertura da palheta pela qual expira. Quanto maior for a resistência da palheta, seja pelas suas dimensões seja pela concepção na fabricação da palheta, menor será o volume de ar utilizado no instrumento. Para um oboísta esta troca de ar pode ser reduzida consideravelmente se levarmos em conta o tamanho da palheta, sua concepção de raspagem, sua abertura e dureza, características que se exageradas no sentido da inflexibilidade, poderá causar um acúmulo dentro dos pulmões de ar não expelido e pobre em oxigênio, com conseqüente sensação de falta de ar e aumento da tensão muscular.

Respirar rapidamente deve-se tornar algo natural e ser praticado pelos oboístas como recomenda Stevens Hewitt (1966), enfatizando a prática tanto da inspiração quanto da

expiração para que se tenha sempre ar renovado nos pulmões. As Figuras 3 e 4 mostram dois exercícios do método de Hewitt para que o oboísta desenvolva o controle do processo respiratório. No primeiro exemplo (Figura 3) a cada compasso faz-se uma “respiração parcial”, ou seja, durante a pausa de semínima, deverá ocorrer somente inspiração ou expiração. No segundo exemplo (Figura 4) o oboísta deverá realizar uma respiração completa utilizando-se de uma colcheia para expirar e outra para inspirar. A seta para cima indica a inspiração e a seta para baixo, expiração.

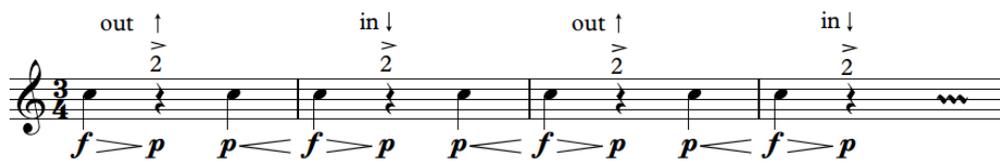


Figura 3: Exercícios de Respiração Alternada
Fonte: HEWITT (1966)



Figura 4: Exercícios de Respiração Completa
Fonte: HEWITT (1966)

Com frases longas e sonoridade intensa, o *Duo para oboé e fagote* exige dos intérpretes excelente domínio respiratório para superar os desafios técnicos com os quais se deparam na preparação e performance da obra. O prévio planejamento das marcações de respiração deve auxiliar para que possamos realizá-la sempre que possível, aproximando nossa respiração durante a performance à natural possibilitando uma melhor execução técnica e musical da obra.

Um recurso técnico que pode facilitar muito a execução de longas passagens para os instrumentistas de sopro é a respiração circular. Este recurso tem sido utilizado por músicos e outras pessoas em diversas culturas. É uma técnica essencial para muitos instrumentos de diferentes etnias, incluindo Didjeridu, Duduk, Ney, Bagpipes Practice Chanter, Pi, Shakuhachi e muitos outros instrumentos. Na música Erudita Ocidental ela vem sendo utilizada por instrumentistas de sopro desde 1700. O uso da respiração circular é cada vez maior entre os

instrumentistas das madeiras, tornando-a gradativamente uma técnica recorrente (LECLAIR, 2011).

“Respiração circular é uma parte essencial da técnica do oboé” (SCHURING, 2010). Consiste no fechamento da glote com a língua para inspirar ou expirar pelo nariz enquanto expira-se o ar contido na boca permitindo a continuidade no som mesmo durante a respiração. Através da respiração circular, especialmente no oboé, pode-se aliviar a pressão de sopro que ocorre durante uma frase longa e fazer a renovar o oxigênio no organismo enquanto se está tocando. Com o domínio da técnica da respiração circular algumas preocupações diminuem, como por exemplo encontrar pontos de respiração em obras onde a escrita do compositor não possibilita uma respiração plena, possibilitando uma maior concentração em outros aspectos da interpretação musical.

Como qualquer outro recurso técnico, o músico deve utilizar o recurso da respiração circular com parcimônia, encarando-o como um elemento facilitador da sua expressão musical, evitando chamar atenção do público para esta técnica que geralmente não se relaciona diretamente com a música. Ao sugerirmos o uso da respiração circular nossa intenção não é de fato simplesmente aumentar a distância entre os pontos de respiração, mas sim possibilitar uma melhor qualidade de sonora durante frases longas e menos tensão e fadiga muscular, trazendo maior conforto ao instrumentista durante a execução da obra.

As anotações de respiração aqui apresentadas são apenas sugestões, pois cada instrumentista deverá defini-las de acordo com sua necessidade e intenção musical, pois os pontos de respiração devem ser vistos como um importante componente da interpretação adicionando expressividade e delimitando frases musicais.

Para a execução do *Duo*, no oboé, faz-se necessária a utilização de diferentes técnicas possíveis de respiração ou mesmo combinações dessas técnicas:

1. Respiração completa (expiração e inspiração);
2. Respiração alternada (expiração num compasso, inspiração em outro);
3. Respiração circular;
4. Respiração conjunta (ambos os instrumentistas deverão inspirar ou expirar simultaneamente);
5. Respiração fraseológica conjunta (cesura realizada por ambos instrumentistas antes ou depois de uma frase, visando maior sincronia entre as vozes, sem que ocorra necessariamente uma respiração).

A Figura 5 apresenta os símbolos referentes a cada tipo de respiração sugerida para cada ponto específico. As sugestões para respiração “conjunta” ou respiração “fraseológica conjunta”, estarão descritas ao lado do símbolo correspondente a inspiração ou expiração.

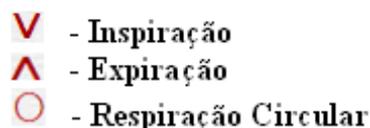


Figura 5: Símbolos referentes às sugestões de respiração
 Fonte: Simbologia adapta pelo autor

3.5 Fraseado

Para o intérprete, frasear consiste em determinar o direcionamento de um trecho musical, delimitando agrupamentos de notas em vários níveis hierárquicos. Cooper e Meyer (*apud* Scliar, 1982) declara que o agrupamento fraseológico é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelos ouvidos e organizados pela mente. A falta de clareza nessas delimitações pode comprometer a compreensão das intenções interpretativas desejadas tanto pelo compositor quanto pelo intérprete.

Para Justi (1996), é importante frisar que, no caso dos instrumentos de sopro, o movimento controlado do ar está para a linha melódica como o arco para os instrumentos de corda, ou seja, o controle diafragmático permite a manutenção da linha melódica até o final da frase.

Para o delineamento do fraseado, o intérprete utilizar-se-á de diversos recursos expressivos, alguns deles indicados na partitura, tais como dinâmica e articulação, além de outros mais individuais, tais como agógica, pequenas diferenças no andamento na condução da linha melódica, buscando comunicar com clareza suas intenções de frases e tornar a música compreensível ao ouvinte. Para tanto, os intérpretes devem preocupar-se tanto com o direcionamento da frase quanto com o sincronismo do início e do término da mesma.

Na música de Villa Lobos nem sempre a estrutura da frase é evidente o que, às vezes, torna a organização fraseológica uma tarefa controvertida e complexa, pois como explica Cooper e Meyer (*apud* Scliar, 1982) a análise no repertório cuja linguagem não se encaixa no tonalismo tradicional apresenta critérios sintáticos bem diversos em relação à fraseologia. No *Duo* identificamos vários aspectos descritos por Cooper e Meyer como por exemplo os vários trechos que contém fraseologia assimétrica e onde podem ser identificados a autonomia de

intensidade e timbre entre as vozes do oboé e fagote; ritmo livre; o uso de registros distanciados; pausas de longa duração; movimentos pluridirecionais; agrupamentos considerados como estruturas; prevalectimento da concepção motívica sobre a frase; coesão melódica e rítmica entre as frases, e a importância das características intervalares e da configuração rítmica, de tal modo que o fraseado pode ser determinado pelas alterações rítmicas perceptíveis, por exemplo, delimitar a sintaxe da obra pela estrutura rítmica das frases, onde podemos encontrar agrupamentos baseados em sons longos e subitamente outro com ritmos curtos, percussivos, em contraponto à anterior. Caberá ao intérprete então realizar escolhas coerentes dentre as muitas possibilidades que se apresentam buscando expressar melhor sua visão da obra.

De modo geral, a escolha do fraseado seguirá os seguintes pressupostos:

1. Quando houver paralelismo entre as vozes, o fraseado deverá, uma vez determinado, seguir o mesmo movimento em ambas as vozes.
2. No caso de uma linha principal com acompanhamento, o acompanhamento deverá seguir o fraseado determinado para a voz solista.
3. No caso de uma escrita polifônica, quando o contraponto apresentar vozes independentes, o fraseado será independente da outra voz.

3.6 Andamentos

Apesar da estreia do *Duo* ter ocorrido somente dez anos após a conclusão da obra, a primeira “leitura” foi realizada ao piano pelo professor Homero Magalhães que na época residia em Paris. Em depoimento pessoal concedido ao professor Aloysio Fagerlande (relato transcrito por e-mail), Homero Magalhães narrou que estava em visita ao compositor quando este lhe apresentou a obra recém composta, pedindo que ele a interpretasse ao piano. Homero, ao iniciar a leitura da obra, observou que as indicações metronômicas estavam muito rápidas, no que Villa-Lobos retrucou que estas indicações não deveriam ser seguidas ao “pé da letra”, – segundo o próprio compositor, estas indicações seriam relativas, indicadoras do caráter da peça, e não exatas.

Em sua música de câmara, Villa-Lobos frequentemente faz uso de anotações metronômicas que tendem ao exagero; muitas de suas obras trazem indicações de tempos ou muito rápidos ou muito lentos (JUSTI, 1996).

Os três movimentos do *Duo* apresentam indicações de andamentos que não devem ser consideradas literalmente, estas devem ser tomadas como indicações de caráter que o compositor pretende dar ao movimento ou trecho da obra. Sob essa perspectiva propomos algumas mudanças nas indicações de andamento do compositor em função primeiramente da necessidade de ressaltar as pequenas e nem sempre perceptíveis nuances presentes na obra, tais como os deslocamentos na acentuação métrica, a variedade de articulações, os agrupamentos rítmicos contrastantes, bem como a adequação técnica de execução musical para uma interpretação que concatene o que julgamos aproximar-se das ideias musicais do compositor, as intenções expressivas do interprete buscando proporcionar ao ouvinte “a revelação da obra em uma de suas possibilidades e a expressão da pessoa que interpreta, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista (NEVES, 2000).

Nos capítulos seguintes serão descritas as sugestões interpretativas para cada um dos movimentos da obra. Para uma melhor estruturação do trabalho evitou-se sobrecarregar o trabalho com figuras para exemplificação das escolhas interpretativas feitas. Para este fim anexamos a este trabalho a edição da partitura, o manuscrito autografo e a Edição da Max Eschig (1958), a partir das páginas 51, 71 e 91 respectivamente. A partir deste ponto sugerimos que o leitor acompanhe com a partitura editada as sugestões feitas para uma melhor visualização e compreensão das mesmas.

4 PRIMEIRO MOVIMENTO

A forma deste primeiro movimento é **A-B-A'-C – Transição e Coda**. A Tabela 1 faz referência a estas seções por números de compasso.

A	Anacruse do C.1 ao C.71
B	Anacruse do C.72 ao C.122
A'	Anacruse do C.123 ao C.171
C	C.172 ao C.192
Transição	C.193ao C.207
Coda	Anacruse do C.208 ao fim do movimento

Tabela 1: Seções do 1º Movimento

O primeiro movimento tem a indicação *Allegro* - semínima igual a 132. A princípio procuramos seguir a indicação metronômica do compositor e percebemos que esta torna o movimento rápido demais, levando-se em conta principalmente as variações de andamento propostas pelo compositor ao longo do movimento como, por exemplo, o *Più mosso*, que não possui indicação metronômica específica, mas que ao tomarmos como ponto de partida a indicação inicial de Villa-Lobos, chegaríamos proporcionalmente a um andamento demasiado rápido para realizações expressivas, ou mesmo comprometer a exequibilidade de trechos de maior dificuldade técnica. Para solucionar as questões a cima, experimentamos nos ensaios algumas possibilidades de andamento que preservassem o caráter vivaz do movimento (semínima entre 132 e 120), estabelecemos então para o começo deste movimento (do início até o C.71 n°5) o valor da semínima igual a 124, pois nos possibilita a realização das nuances de articulação, tempo e caráter propostas pelo compositor neste primeiro movimento.

O movimento inicia-se com um motivo enérgico marcado pelo processo imitativo entre os dois instrumentos com intervalos ascendentes. Para realização, no oboé, do acento colocado na primeira colcheia do motivo, é necessário que o instrumentista utilize a língua em golpe direto contra a ponta da palheta e encurte a colcheia para que o acento na mínima seguinte seja audível, dando maior contraste entre os dois motivos, um mais articulado com acento e outro em *legato*, que se alternam nos sete primeiros compassos da obra. Apesar da indicação de *f*, é necessário recuar dinamicamente nas notas longas, que se alternam entre os dois instrumentos, para evitar que o movimento melódico ou rítmico da outra voz seja encoberto. No C.4 sugerimos um ligeiro recuo para *mf* para possibilitar um *crescendo* no grupo de semicolcheias que conduzem para a mínima, o Ré do compasso seguinte, contribuindo assim

para o direcionamento fraseológico. O instrumentista deverá manter a tensão expressiva do trecho durante a execução do movimento homofônico de tercinas e semicolcheias que conclui a frase no C.12.

Sempre que ocorrerem tais movimentos homofônicos entre as vozes, os instrumentistas devem buscar igualar suas articulações para que haja maior homogeneidade sonora. Sugerimos para execução do trecho uma articulação em *staccato* privilegiando a clareza na articulação da frase, principalmente na tessitura mais grave de ambos os instrumentos.

Os melhores pontos para respiração são extremamente evidentes no início do primeiro movimento. Mesmo sem a presença de pausas, respirações rápidas são possíveis após as notas longas tanto no oboé quanto do fagote, sem que obviamente o sentido fraseológico seja perdido. Para o oboísta, é de extrema importância que haja uma alternância entre rápidas inspirações e expirações já no início para que não haja uma grande retenção de ar residual.

No C.13 (nº1 de ensaio), o oboé deve iniciar a frase em *f* para que possa ter espaço para realização de um grande *decrescendo* para *mp* no início do motivo que se segue no C.17, sugerindo uma articulação mais *portato* para as tercinas.

Antes da primeira semínima do C.17, recomendamos uma respiração fraseológica conjunta dos dois instrumentistas, o que poderá contribuir para uma perfeita sincronia do novo motivo que se inicia. Nesse trecho são importantes os rápidos *crescendos* e *decrescendos*. Na anacruse do C.22 sugerimos o retorno da dinâmica para *p*, para que as vozes possam conduzir o desenvolvimento do motivo até o C.24 onde aparece a conclusão desta pequena seção com um motivo bastante enérgico e que requer dos instrumentistas atenção para as diferenças rítmicas de cada figura. Deve-se manter a dinâmica em *f* até o C.29, onde uma respiração conjunta poderá ser feita encurtando-se a semínima do primeiro tempo para que haja o contraste necessário com o *p subito* que segue nas duas vozes que iniciam um movimento contrário de quartas em tercinas.

A partir do C.36, a utilização da respiração alternada pode ser de grande utilidade para que o oboísta possa evitar uma retenção desnecessária de ar residual. Em toda essa seção sugerimos uma articulação mais *portato* contribuindo, para a realização do *cantabile* característico do motivo. No C.41 sugerimos *p* para que a sequência, em graus conjuntos ascendentes, possa ter maior direcionamento fraseológico com a realização de um *crescendo* para o C.45, devendo o oboé manter o *cantabile* em *f*, diluindo a dinâmica gradativamente seguindo o contorno da frase até o C.54. É extremamente importante que o oboísta mantenha um tempo constante nas semínimas e colcheias para que a linha do fagote possa ser executada com a tranquilidade e clareza necessárias.

Recomendamos que o oboísta inicie a frase do compasso no C.55 em *p* para facilitar a realização de um *crescendo* para *mf* até o Si bemol no primeiro tempo do C.62; a partir desse ponto sugere-se um tempo mais *sostenuto* para continuação do período, ao qual o oboísta poderá acrescentar um *accelerando* e um novo *crescendo* que acompanha o desenvolvimento desta frase até o Sol sustenido em *ff* no primeiro tempo C.66, realizando em seguida um *diminuendo* que deverá ser guiado pela linha melódica do fagote que realiza um *rallentando* e antecipa fragmentos do novo motivo que será desenvolvido a partir do *Più mosso* (seção **B**). Para que o oboísta possa concluir essa primeira seção com tranquilidade, ele poderá realizar duas inspirações rápidas nos C.53 e 57, bem como a utilização da respiração circular no C.64.

No *Più mosso* que se segue a partir do C.71 (nº5 de ensaio), o oboísta poderá realizar uma respiração completa nas pausas dos C. 72 e 73 devendo realizar uma rápida inspiração após a primeira colcheia da tercina do C.81, que deverá ser encurtada para este fim. Sugerimos uma breve expiração após a semínima do segundo tempo do C.84, para que se possa inspirar plenamente antes das tercinas do C.88, permitindo assim uma melhor execução do trecho. Deve-se utilizar a respiração circular durante a execução do movimento em quartas descendentes entre os C.90 e 95 para que se tenha ar suficiente para realização do fortíssimo *ff* no C.96 (nº7 de ensaio).

Apesar de todo o caráter do *Più mosso* ser mais *cantabile*, é importante que não se perca a clareza na articulação principalmente da frase iniciada pelo fagote e repetida em seguida pelo oboé. O oboísta deve estar sempre atento à articulação do fagote para que possa imitar sua articulação conseguindo assim maior igualdade. Levando-se em conta a escolha do valor do andamento inicial (semínima igual a 124), sugerimos que essa seção seja executada pensando-se na semimínima igual a 132.

Para maior direcionamento sugerimos que o oboé comece a frase do *Più mosso* em *mf* e cresça até o Fá do segundo tempo do C.77 fazendo um *decrecendo* a partir do primeiro tempo da mínima do C.80, iniciando a frase do compasso seguinte em *mp* o que possibilitará rápidos *crescendos* para as notas mais agudas. Na segunda vez que a frase aparece, sugere-se um *p* no início, crescendo somente até *mf* e um *decrecendo* em seguida. O C.88 deve iniciar-se em *p*, pois uma longa frase deverá ser desenvolvida até o fortíssimo *ff* do primeiro tempo do C.96 que deve ser mantido por três compassos para realização do contraste na repetição do motivo no C.99. Nos C.98 e C.100, sugerimos respirações fraseológicas conjuntas aliadas a respirações alternadas para facilitar a precisão dos ataques subitamente em *pp* já no primeiro tempo do C.99 e antes da frase que se inicia no primeiro tempo do C.101.

Sugerimos para o oboé uma dinâmica em *pp* a partir do C.101 para que a linha do fagote possa destacar-se até o C.108 quando o oboé inicia uma figuração em tercinas que levará a conclusão desta seção. Aproveitando-se da expiração realizada antes do C.101, conforme indicação, o oboísta poderá realizar uma inspiração plena após a primeira colcheia do C.108 para realização da sequência de arpejos que segue até o C.123 (nº9 de ensaio). A articulação sugerida para as tercinas é novamente o *portato* conferindo um caráter mais melódico que contrastará com o reaparecimento do material temático inicial a partir na seção **A'**, cujas sugestões são similares às apresentadas na seção **A**, inclusive a retomada do pulso inicial onde semínima era igual a 124

Na seção **C**, os instrumentistas podem tomar de certa liberdade no tempo tendo em vista o caráter quase improvisatório das frases podendo, por exemplo, realizar um *crescendo* e um pequeno *accelerando* entre os C.178 e 179 ‘entregando a frase’ para o fagote e realizando um rápido *diminuendo* para que este possa sobressair-se.

Sugere-se que o oboísta inicie a frase do nº14 de ensaio com calma sustentando ligeiramente a primeira nota de cada grupo de oito notas, valorizando e salientando assim o contorno melódico o que será auxiliado por um crescendo gradativo a ser realizado até o Ré bemol no primeiro tempo do C.187. Na sequência seguinte sugerimos um leve decaimento no andamento para que possa ser feito um *accelerando* a partir do C.189 até o fim da seção no C.192, restabelecendo o caráter mais livre e improvisatório da seção. Dado o caráter desta seção, o oboísta terá o tempo necessário para realizar com tranquilidade as respirações necessárias durante as pausas, bem como o uso da respiração contínua durante as frases mais longas.

Entre os C.193 e C.207 temos uma pequena transição, que consideramos ainda no andamento do *Allegro vivace* anterior, que apesar do seu caráter, deve proporcionalmente ser um pouco mais rápido do que o *Più mosso*, para a qual sugerimos então a semínima igual a 140 que deverá manter-se até o final do movimento. Nessa transição a melodia apresentada pelo oboé deve ser executada em piano para que as colcheias do fagote possam ser evidenciadas. O oboísta deve manter o andamento estável não comprometendo a execução dos grandes saltos na linha do fagote. Ambos os instrumentistas podem realizar um *crescendo* a partir do C.205 conduzindo para a *Coda* que se inicia com a anacruse do fagote no C.208.

Ao contrário da transição, na *Coda* sugerimos uma articulação mais incisiva em ambas as vozes para realização dos acentos. Sugerimos acentos nas colcheias dos C.215 e 216 salientando assim o caráter mais enérgico deste final do primeiro movimento que termina em fortíssimo com crescendo para ambas as vozes. As sugestões dos pontos de respiração durante

a transição e a *Coda* são autoexplicativas e podem ser observadas na edição da partitura (Anexo 1).

5 SEGUNDO MOVIMENTO

O segundo movimento tem indicação de andamento *Lento* e pode ser esquematizado formalmente em um **A-B-C-A'**, conforme esquematizado na Tabela 2.

A	Início ao C.32
B	C.33 ao C.48
C	C.49 ao C.64
A'	C.65 ao fim do movimento

Tabela 2: Seções do 2º Movimento

No segundo movimento, Villa-Lobos altera constantemente o andamento para conseguir o maior número de variações expressivas e sua indicação metronômica inicial (semínima igual a 60), possibilita essas nuances durante o movimento.

A seção **A** inicia-se com uma melodia expressiva no fagote na região médio - aguda e o oboé intervindo com células rápidas que devem ser mantidas em piano. É importante notarmos a presença marcante dos intervalos de 4a, tanto no fagote quanto no oboé. As respirações no início deste movimento são bastante claras e determinadas pelas pausas que proporcionarão tempo suficiente para que o instrumentista possa fazê-las alternadamente.

Antes da semicolcheia do primeiro tempo do C.5 sugerimos uma expiração para que o oboísta possa inspirar plenamente antes da semínima no quarto tempo do C.7 que inicia uma longa frase que se estende até o C.10 (nº1 de ensaio), onde sugerimos que seja realizada respiração circular na quiáltera de cinco para que haja uma elisão entre o final da frase com a retomada do tema inicial pelo oboé no C.11. O crescendo sugerido a partir do primeiro tempo do C.8 até o *mf* no segundo tempo do C.10 deve ser construído com a sustentação da primeira colcheia nos segundos e quarto tempos na linha do oboé, apoiando assim a figura de semicolcheias do fagote.

No C.11 o oboé assume o primeiro plano melódico, mas sugerimos que se mantenha uma dinâmica mais intimista para que o desenvolvimento da melodia possa ocorrer até o *f* sugerido para o terceiro tempo do C.17 seguido de um decrescendo para a frase que se inicia em *p* no C.18. Antes deste novo motivo sugerimos uma inspiração tranquila, que pode ser auxiliada pelo encurtamento do Mi bemol semínima do primeiro tempo do C.18, para que o

oboísta possa realizar as semicolcheias que completam a frase do fagote com clareza, desenvolvendo sua linha até o C.21 (nº2 de ensaio).

Na terceira nota da quiáltera do segundo tempo do C.21, sugerimos um *pp súbito* para que o oboé possa desenvolver a agógica e a dinâmica da frase. Recomendamos inicia-la em um tempo um pouco mais tranquilo e gradativamente ir *acelerando* e *crescendo* até o *rallentando* que se inicia na segunda nota da tercina do terceiro tempo do C.24, onde deve-se realizar também um *decrecendo* para entregar a melodia para o fagote, que traz o material melódico inicial. Em seguida, sobre um pedal da nota Mi no fagote, o oboé inicia em uma longa frase em semicolcheias de caráter mais livre, quase improvisatório, finalizando assim esta seção.

Sugerimos novamente ao oboísta a realização de um pequeno *accelerando* até o C.31 e um *crescendo* de *mp* até *f* para poder realizar de maneira expressiva o *rallentando* indicado pelo compositor, a partir das semicolcheias do primeiro tempo do C.32. Deve-se realizar respirações completas após a nota Sol no segundo tempo do C.21, bem como durante as pausas antes da anacruse do C.30. Se o interprete achar pertinente e necessário poderá realizar a respiração circular durante as semicolcheias do quarto tempo do C.23.

Não há indicação metronômica para o *Più mosso*. Para auxiliar na construção deste novo caráter sugerimos semínima igual a 84. Esta seção começa com um motivo pequeno do fagote, repetido uma 5ª acima pelo oboé. Apesar de seu caráter singelo, remetendo a cantiga de roda, ambos os instrumentistas devem cuidar para que a articulação não fique demasiadamente branda e procurar igualar as articulações tendo em vista o processo imitativo do trecho. Deve-se aproveitar a pausa de semínima no quarto tempo do C.35 para realizar uma rápida respiração completa para execução da frase que se inicia no primeiro tempo do C.36 em *f* e conduzi-la acompanhando o contorno melódico do baixo no fagote.

A realização de um *decrecendo* gradual a cada motivo da frase fará com que o rápido *crescendo* indicado pelo compositor na última semínima e o encurtamento da colcheia de Sibemol no quarto tempo do C.40 antes da *fermata*, cause uma maior surpresa acompanhado pela rápida e brusca mudança de atmosfera que segue no C.41. Para maior contraste entre as colcheias em *portato*, sugerimos uma articulação mais curta para as semicolcheias entre os C.41 e 48, conferindo maior leveza a esta segunda parte da seção **B**. O oboísta poderá fazer uma inspiração rápida encurtando a colcheia do quarto tempo do C.42 e uma respiração conjunta entre os C.46 e 47 para melhor sincronia entre as vozes.

Apesar de mantermos o mesmo pulso da seção anterior, a seção C, que se inicia a partir do C.49 (nº5 de ensaio), tem caráter mais agitado. Villa-Lobos trabalha uma célula a partir

de duas semicolcheias alternadas em cada instrumento, o que exige dos intérpretes um bom nível de entrosamento para dar sentido à frase. Sugerimos para tanto, que a segunda semicolcheia de cada célula não seja finalizada de maneira abrupta e que ambos os instrumentistas mantenham o direcionamento da frase até o C.52 onde, na segunda metade do compasso, inicia-se a resolução desta frase em *pp* em ambas as vozes que se desenvolvem dinamicamente unindo-se a uma nova frase que se crescera até o *f* do primeiro tempo do C.58. Na retomada do material já apresentado no início da seção **C** no C.59, sugerimos uma alteração da dinâmica para *mp* para proporcionar ao material já apresentado um colorido diferente, mas mantendo o crescendo já sugerido anteriormente até os dois últimos compassos finais que concluem essa seção, onde o oboé deverá fazer um rápido decrescendo para que a frase em *cantabile* do fagote possa ser prontamente escutada.

Em toda a seção **C** as pausas de colcheias não devem ser usadas para respirações propriamente ditas, já que o compositor salienta por meio de uma ligadura sua ideia de unidade dentro do compasso gerando através das pausas uma tensão até o C.52, momento onde uma inspiração conjunta, após a mínima anterior ao terceiro tempo do compasso, contribuirá para uma melhor sincronia da frase que se inicia. Neste caso, a respiração durante as pausas pode comprometer a coordenação rítmica entre as linhas do oboé e do fagote. A mesma sugestão sobre as pausas serve para o C.59 (nº6 de ensaio) recomendando-se apenas o uso da respiração circular no C.62, para que a tensão seja mantida do C.59 até o final da seção. Nesta seção ainda, sugerimos no C.57 que ooboísta deslize o quinto dedo da mão esquerda da chave do Mi bemol para a chave do Si.

No *Tempo primo* (nº7 de ensaio), no C. 65 temos o a seção **A'**, agora com a melodia sendo apresentada primeiramente pelo oboé e em seguida pelo fagote, ocasião em que o ooboísta poderá utilizar as pausas de colcheia para realizar respectivamente uma inspiração, uma expiração e na sequência uma inspiração plena que permitirá a sustentação necessária até o final do movimento auxiliada por uma respiração circular durante o C.84. As demais indicações são similares as já feitas em A. Importante atentarmos para o retorno do *Tempo Iº (Lento)* com a semínima igual a 60.

6 TERCEIRO MOVIMENTO

O terceiro movimento, *Allegro Vivace*, representa bem o vigor rítmico e a pujança da música de Villa-Lobos. Aconselha-se, no entanto prudência na escolha do andamento neste movimento (semínima igual 110), pois em andamento demasiadamente rápido, a execução desse movimento pode tornar-se complicada comprometendo a clareza das articulações podendo chegar a inexequibilidade de certas passagens. No manuscrito autógrafo (anexo 2) não consta a indicação metronômica (semínima igual a 120). Esta indicação encontra-se presente somente na edição da Max Eschig (1958) (Anexo 3) . Podemos estruturar a forma deste movimento em **A-B- Transição - C-A e Coda**, conforme as referências de compassos da Tabela 3.

A	Do início ao C.32
B	C.33 ao C.40 (sugerimos a realização do <i>ritornelo</i> no C.40)
Transição	C.41 ao C.49 (sugerimos a realização do <i>ritornelo</i> no C.49)
C	C.50 ao C. 81
A'	C.82 ao C.140
Coda	C.141 ao fim do movimento

Tabela 3: Seções do 3º Movimento

Sobre o peculiar processo composicional utilizado por Villa-Lobos neste movimento, mencionado na introdução deste trabalho, Duarte (2009) sugere que a partir da década de 1940 o uso das teclas pretas e brancas do teclado como fonte de inspiração para a construção de inúmeras passagens, tornou-se constante em suas composições. No início do movimento as frases são compostas por grupos de quatro notas, como ilustrado na Figura 6, as quais se movem em sentido ascendentes. Os grupos são construídos de forma simples, porém regular utilizando-se o método composicional inspirado nas teclas do piano dispendo melodicamente duas teclas brancas em graus disjuntos seguidos por duas teclas pretas conjuntas, contidas dentro do primeiro intervalo (3ª Maior), como ilustrado na Figura 7. Esse modelo é repetido com pequenas variações diversas vezes durante a seção **A** e **A'** tanto na linha do oboé quanto do fagote.



Figura 6: Exemplo do método composicional no C.1 do 3º. Movimento

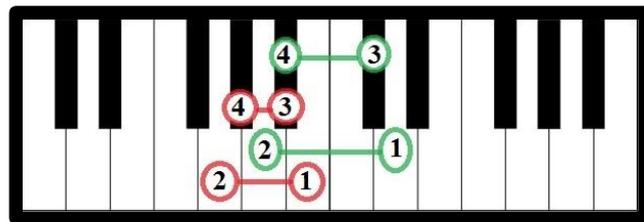


Figura 7: Visualização no piano da estrutura utilizada no C.1 do 3º Movimento

A visualização do teclado explicita com mais clareza a técnica utilizada, mostrando a posição das notas e o esquema do uso das teclas pretas e brancas do teclado do qual são derivados outros grupos, facilmente compreendidas e executadas ao piano, mas resultando em passagens de execução incômoda e de assimilação mais complexa no oboé e no fagote. Na maior parte deste movimento os blocos de quatro notas são construídos de forma simples, porém regular até o fim da frase: duas teclas brancas não conjuntas seguidas de duas teclas pretas conjuntas.

A respiração será determinante para o controle técnico e do desgaste físico neste movimento. Recomendam-se respirações completas durante as pausas dos compassos iniciais e uma rápida inspiração após o primeiro tempo do C.8 para realização das sequências ininterruptas de semicolcheias que se estendem até o C.13. Uma mudança da dinâmica original na linha do oboé de *f* para *mp* contribuirá para a realização de um rápido crescendo a cada dois compassos dando direcionamento às frases e consequentemente auxiliando na execução das semicolcheias. Nesse início recomenda-se também uma gradação dinâmica a cada dois compassos culminando no *f* do C.6.

As semicolcheias não devem ser articuladas por um *staccato* muito curto para não tornar o caráter do movimento agressivo e ao mesmo tempo para evitar um desgaste físico desnecessário dos intérpretes. Deve-se optar por um meio termo entre o *portato* e o *staccato* observando sempre o direcionamento da frase que deverá ser salientado através do desenvolvimento dinâmico. A partir do C.6 sugerimos algumas variações de dinâmica no formato “abre e fecha” direcionando os motivos para o agudo até o *ff* no primeiro tempo do C.9, seguido de um rápido decrescendo para *p* que marca o início, no primeiro tempo do C.10,

de um novo motivo homofônico que se estende até o C.13, onde o oboísta deverá após a semínima do quarto tempo deste compasso, realizar uma rápida inspiração e voltar subitamente a dinâmica para *mp* para realização de crescendo gradativo até o *f* no primeiro tempo do C. 15.

Após C.13, o oboísta deverá utilizar sempre que necessária a respiração circular para manter uma boa sonoridade até o início do C.23, onde poderá encurtando a semicolcheia da cabeça do compasso, ou até mesmo suprimindo-a, realizar novamente uma rápida inspiração que poderá ser complementada por uma respiração circular no compasso seguinte, permitindo que o instrumentista tenha a energia necessária para seguir até o C.28.

No C.28 recomenda-se uma inspiração antes da segunda colcheia do compasso que ajudará na realização do acento. Uma inspiração após a mínima do C.31 ajudará na execução da última sequência de semicolcheias que devem ser executadas sem *rallentando* e que conduzirão à seção **B** que segue a partir do C.33 (nº3).

No *Poco meno*, de motivo bem *cantabile*, não há indicação metronômica. Sugerimos o andamento de semínima igual a 94, que é estabelecido com a entrada do novo motivo no fagote, que o manterá por toda seção, em contraste com o oboé que apresentará a partir do C.36 uma pequena variação da frase em *staccato*. Apesar da nova indicação de articulação, deve-se manter o caráter mais melódico desta seção salientando-o do mesmo modo pelo direcionamento das frases conforme marcado na edição da partitura. Durante todo o *Poco meno*, o instrumentista deve aproveitar para “descansar” realizando respirações alternadas durante as pausas.

Para o *Vivace*, C.41 (nº4), de caráter predominantemente marcial e enérgico com articulações mais curtas, nossa sugestão metronômica é semínima igual a 140. Mesmo nas tercinas onde sugerimos uma articulação mais branda, não se deve perder a energia que marca toda essa transição que conduz para próxima seção. As respirações alternadas continuam durante toda a primeira parte da seção **B**. Salientamos a importância das duas inspirações conjuntas no final das 1º e 2º casas de repetição, que contribuirão para finalização da frase e para a precisão do *ritornelo* para o *Vivace*, bem como para o início da nova figura temática da próxima seção no C.50.

Visando uma melhor caracterização da seção **C**, que se inicia no C.50 (nº5), sugerimos uma redução no andamento para semínima igual a 124, possibilitando que as vozes realcem o gingado característico da seção, que ocorre devido ao deslocamento do acento métrico da frase para o tempo fraco por meio dos rápidos *crescendos* para os *sforzattos* do quarto tempo, combinados com os pequenos motivos em tercinas. Entre os C.60 e 71 há uma predominância de grandes saltos intervalares em *legato*. Os pontos de expiração nos C.58 e no

C.66, proporcionarão inspirações plenas nos C.59 e 77 respectivamente, o que contribuirá significativamente para realização destes intervalos maiores que são tecnicamente de difícil execução.

O oboísta deve tomar especial cuidado em executar rigorosamente a tempo as semicolcheias no C.70 e 71 que conduzem para o motivo inicial da seção que vai se desfazendo tanto rítmica e dinamicamente até a retomada do motivo inicial do movimento no C.82 (nº8 de ensaio).

Na nova seção (A') que se inicia no C.82, Villa Lobos retoma o material temático inicial do movimento nos primeiros cinco compassos da seção, para os quais as sugestões interpretativas serão equivalentes às já descritas. As sugestões metronômicas e respiratórias são análogas às apresentadas no início do movimento. Duas inspirações conjuntas e duas respirações fraseológicas conjuntas merecem destaques nesta retomada do material temático inicial por contribuírem diretamente na sincronia de ambas as linhas, nos C.121, C.131, C.144, C.136.

Para a longa sequência de arpejos de semicolcheias em *legato* para o oboé que se inicia no C.89, sugerimos iniciá-la em *mf* sustentando a primeira semicolcheia de cada grupo de oito salientando a mudança de harmonia e colaborando para que o *legato* saia preciso. A partir da metade do C.90 esse apoio deverá ser feito a cada grupo de quatro semicolcheias, para valorizar a mudança do encadeamento harmônico que passa a ser a cada tempo proporcionando consequentemente, mais tempo para realização dos intervalos descendentes em *legato*, que tendem a ser mais difíceis para execução no registro médio-grave do oboé.

Apesar do presente trabalho não ter como objetivo realizar uma revisão musicológica do *Duo* percebe-se, entre o terceiro tempo do C.90 e o segundo tempo do C.93, um cromatismo descendente a cada grupo de quatro semicolcheias respeitando sempre a estrutura intervalar de cada grupo (3ª M – 3ª M- 6ª m). De acordo com o manuscrito autografo (Anexo 3), a sequência cromática que ocorre a cada tempo é mantida, mas a estrutura intervalar é abruptamente interrompida nos agrupamentos de quatro semicolcheias do primeiro e do segundo tempo do C.92, onde a estrutura passa a ser (3ª M – 3ª M – 8ª). Na edição da Max Eschig (1958), esse padrão é interrompido somente no primeiro grupo de quatro semicolcheias do primeiro tempo do C.92 com a repetição do Sol natural modificando a estrutura intervalar para (3ª m – 3ª m – 6ª M). Comparando as sequências de todo o trecho, podemos inferir por analogia que no primeiro grupo de semicolcheias no C.92 as notas seriam Si bemol – Sol bemol – Si bemol – Sol bemol (oitava), conforme alteração sugerida na edição da partitura, permitindo assim a continuidade da sequência cromática e intervalar já exposta.

Nessa sequência sugerimos ainda ao oboísta a utilização dos recursos de digitação da mão esquerda sempre que possível, evitando assim uma sobrecarga da mão direita. Exemplo disto pode ser notado no grupo de semicolcheias do quarto tempo do C.92 com o uso do Mi bemol 2. No C.93 a realização de um diminuendo contribuirá para a chegada do oboé em *p* no início do C.94, conforme sugerido, para realçar o momento em que o fagote passa a executar com o oboé os arpejos. A partir desse compasso recomendamos que a primeira nota de cada grupo de oito semicolcheias seja um pouco mais sustentada, salientando a mudança na sequência dos acordes. O oboísta poderá deixar a chave do Lá bemol 1 durante a sequência de semicolcheias (Lá bemol – Ré bemol – Lá bemol – Ré bemol) nos terceiros e quarto tempos dos C.94 e 95, bem como segurar ambas as chaves do Lá bemol 1 e a do Mi bemol 2 com o dedo 5 da mão esquerda para facilitar a execução da sequência. Durante toda a sequência é de extrema importância que a digitação seja o mais precisa possível assim como a sustentação da coluna de ar seja sempre contínua, para facilitar a realização do *legato* nos arpejos. Sugerimos ainda um *crescendo* a partir do terceiro tempo do C.95 e também na escala que se inicia no primeiro tempo do C.97 culminando no Sol bemol em *f*, primeira colcheia do C.98.

No C.98 (nº 10 de ensaio), a cada compasso sugere-se um decrescendo para a dinâmica do próximo motivo, passando para um *pp súbito* no primeiro tempo do C.100, com um grande crescendo até o C.103 chegando ao *f* no primeiro tempo deste compasso, que deverá ser sustentando até o C.108, onde o oboé deverá realizar um decrescendo durante o Fá semibreve para salientar a melodia do fagote, que conclui essa primeira parte de A' com um pequeno *rallentando*, gerando um breve suspense para o que se segue.

No C.113 (nº11 de ensaio) retornamos ao *A Tempo I° (Allegro Vivace)* semínima igual a 110) com a retomada do motivo inicial do movimento. Até o C.120 as indicações fraseológicas e dinâmicas seguem as já expostas no início do movimento, com breves *crescendos* e *diminuendos* a cada dois compassos.

Em seguida no C.121 inicia-se um movimento melódico predominantemente homofônico que se desenvolve gradativamente a partir da anacruse do segundo tempo do C.121 até o primeiro tempo do C.123, a partir do qual sugere-se um decrescendo gradual até o C.126. Entre os C.126 e 129 temos novamente a alternância da melodia entre os instrumentos. A partir do C.130 as vozes voltam a mover-se homofonicamente, predominantemente em movimento contrário. Sugerimos para a execução das tercinas uma articulação mais branda, exceto nas notas repetidas como no C.131. Já nas colcheias que aparecem a partir do C.137 sugere-se uma articulação que esteja entre o *portato* e o *staccato*.

O *Presto* (*Coda*) que se inicia no C.141 (nº13 de ensaio) deve ser pensada metricamente em 1 com a semibreve igual a 64, auxiliando o fagote a destacar a primeira nota de cada grupo de oito colcheias de cada compasso. O oboísta deverá atentar-se à linha do fagote que determinará o novo pulso através das colcheias logo no primeiro tempo do compasso. Sugerimos uma sonoridade plena para ambas as vozes, delineando frases de dois compassos e apoiando a *apogiatura* presente no segundo compasso de cada frase. Nos quatros últimos compassos da obra sugerimos uma retomada da dinâmica do oboé para *mf* para que o crescendo para o *ff* tenha um maior efeito e contribua na construção do caráter grandioso em que se encerra a obra. Para maior sincronia entre o oboé e o fagote na realização do *rallentando* final, sugerimos que dois compassos antes do fim a métrica do compasso volte a ser quaternária, permitindo a realização de um *rallentando* orgânico em ambas as vozes nos últimos oito tempos da obra.

7 CONCLUSÃO

A pesquisa em Performance Musical traz inúmeros desafios, dada a subjetividade e conseqüentemente diversidade das escolhas que são feitas pelo intérprete no processo de construção de sua interpretação, que pode basear-se em sua intuição, na sua formação musical e suas influências culturais. Uma instigante lacuna metodológica abre espaço para o questionamento e a criação de diferentes linhas de pensamento que podem estimular os intérpretes a refletir e fundamentar suas tomadas de decisões e as escolhas realizadas.

A todo instante o intérprete depara-se com decisões a serem tomadas e escolhas a serem feitas. O resultado do seu trabalho está diretamente relacionado com as escolhas que envolvem uma grande diversidade de questões musicais, tais como fraseado, articulação, respiração, dedilhados bem como aspectos de ordem prática com o bom funcionamento do instrumento, palhetas e também relacionadas ao ambiente da execução, tais como a acústica, a iluminação, a temperatura da sala de concerto, o traje, dentre outras. Durante sua trajetória, o intérprete acumula conhecimento através do contato com outros artistas, bibliografias específicas e principalmente sua vivência, fatores que contribuirão para compor os fundamentos das suas escolhas a cada nova obra a ser interpretada.

Na primeira parte da pesquisa foi feito um levantamento sobre as fases composicionais de Villa-Lobos, buscando exemplificar as características gerais de cada fase, salientando sua produção camerística, estando o *Duo para oboé e fagote* situado em sua última fase.

A importância do *Duo* no repertório para oboé, os fatos históricos a ele relacionados tal como os processos composicionais empregados por Villa-Lobos foram abordados no Capítulo 3. Isto foi fundamental, pois assim pudemos compreender e reconhecer as técnicas empregadas que auxiliaram na construção da interpretação da obra.

Constatamos que pesar de muito menos conhecido e executado que a *Bachiana nº 6 para flauta e fagote*, Mariz (2005) considera o *Duo para oboé e fagote* tão importante quanto esse outro duo pertencente ao mais famoso ciclo de obras de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras*. Na velhice, Villa-Lobos mais uma vez demonstrou seu domínio de novas combinações de instrumentos. Na verdade, sua habilidade para criar efeitos originais de cor tonal foi um dos aspectos mais importantes da sua arte (PEPPERCORN, 2000).

Apesar dos limites sonoros desta formação, a fluidez e energia características da escrita de Villa-Lobos destacam-se neste seu único duo para instrumentos de palheta dupla, obra tão bem-sucedida na escrita para ambos os instrumentos. Neste quase contínuo fluxo

sonoro, o diálogo é praticamente ininterrupto entre os dois instrumentos durante seus aproximados dezesseis minutos de música exigindo estratégias adequadas de respiração, resistência muscular, precisão e controle de vasta gama de diferentes tipos de articulação, uma compreensão musical abrangente e refinada apresentando ainda, uma digitação complexa para ambos instrumentistas.

No Capítulo 4 delineamos os conceitos sobre emissão sonora no oboé para apoiar nossa visão sobre a interpretação do *Duo* fundamentando assim as sugestões presentes da edição de performance, as quais foram baseadas também no estudo individual da obra bem como nas reflexões e demandas que surgiram durante os ensaios realizados com a fagotista Catherine Carignan.

Um dos maiores desafios para a execução da obra é a resistência física, pois Villa-Lobos exige bastante dos intérpretes, com grandes saltos intervalares e a sustentação de notas longas intensas para ambos os instrumentos. Procuramos buscar, contudo através das sugestões interpretativas do presente trabalho, momentos que possibilitem aos instrumentistas pontos para respiração completa e ou alternada para que possam ter a resistência necessária para a execução. Os pontos de respiração deverão também auxiliar tanto na precisão quanto no impulso rítmico das frases.

Durante o processo de elaboração e sedimentação das sugestões interpretativas, somos compelidos a tomar decisões e o complexo trabalho reflexivo leva o interprete a questionar sua relação com o texto musical, a partitura. É a partitura, com todos seus símbolos ali contidos, capaz de abranger todos os aspectos musicais e sonoros idealizados pelo compositor? “É difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura” (ALMEIDA, 2011).

Essa subjetividade da notação musical defendida por Almeida (2011) é reforçada pelos comentários do próprio Villa-Lobos em relatos de músicos que tiveram contato direto como o compositor. O pianista Gilberto Tinetti, nos conta episódio semelhante ao do professor Homero Magalhães mencionado no capítulo 3:

Em um encontro com Villa-Lobos em Paris, em 1952, Tinetti tocou para ele o *Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4*. O maestro fez dois comentários interessantes. O primeiro foi em relação à mão esquerda no compasso 19 e seguintes, que deveriam ser tocados mais forte, isto é, em maior evidência, porque ali “estaria Bach”, segundo o mestre. O

outro, no compasso 22, onde dever ser acrescentado um pequeno acelerando, antecipando o que est[á] na partitura. É importante observar que essas indicações feitas pelo compositor ao pianista Tinetti **não estão grafadas nem na partitura final nem nos rascunhos** (TINETTI apud DUARTE, 2009).

Evitamos assim neste trabalho uma excessiva valorização das indicações de Villa-Lobos na partitura. Não defendo aqui a liberdade do interprete em fazer escolhas arbitrárias, mas as sugestões presentes nesse trabalho são fruto de uma perspectiva da música e da interpretação musical enquanto um vasto processo participativo e incomensurável, “continuamente aprofundável, não porque seja subjetiva, “parcial”, “aproximativa”, mas porque o seu objeto, a obra, é inexaurível” (PAREYSON apud ABDO, 2000).

Nos últimos três capítulos deste trabalho, exemplificamos de maneira detalhada as sugestões sobre os pontos de respiração, fraseado, dinâmica, articulação e dedilhado que consideramos importantes na construção de uma interpretação, tendo sempre como referência as indicações do compositor presentes na partitura, culminando na elaboração de uma edição da partitura aduzindo as escolhas descritas nos últimos capítulos.

Como em todo processo interpretativo, sempre surgem novas ideias, seja nos ensaios como em concertos, para várias questões desta obra, não apenas referentes à estrutura musical, mas também a pequenos detalhes, que variam sempre a cada interpretação. Salas diferentes, climas diferentes, palhetas diferentes, públicos diferentes, tudo contribui para que um concerto ao vivo jamais seja igual a outro. O intérprete experimenta transformações diárias, o que contribui para tornar a arte da interpretação musical cada vez mais viva. É o retrato de um instante, de um momento, com todas as suas peculiaridades e particularidades, que jamais se repetirá (FAGERLANDE, 2010).

Este trabalho busca contribuir diretamente para o processo de construção de uma interpretação do *Duo* focada nos aspectos técnicos de execução do oboé, necessários para realização da obra, procurando-se durante toda a pesquisa, conectar o maior número possível de elementos, sejam eles formais, composicionais, ou técnicos, sempre levando em conta as características acústicas do instrumento.

O processo para interpretação de um repertório da complexidade do *Duo para oboé e fagote* de Heitor Villa-Lobos requer do oboísta audácia para buscar explorar um repertório ainda pouco executado. Acredito que os desafios que surgem durante todo processo possam elevar certos limites técnicos e musicais, impulsionando-nos a novos patamares artísticos.

De maneira alguma esperamos através deste trabalho, abordar todas as questões que envolvem a performance do *Duo* ou findar todas as possibilidades de interpretação dos aspectos aqui abordados mesmo porque compreendemos que, a “performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis” (ALMEIDA,2011), mas sim, gerar reflexões sobre as escolhas e sobre os aspectos envolvidos na interpretação da obra, auxiliando o oboísta

Espero como pesquisador e oboísta poder contribuir com subsídios para que os interessados no *Duo para oboé e fagote* de Villa-Lobos possam realizar suas próprias decisões, tendo nesse trabalho um ponto de apoio para amparar e ampliar suas escolhas, construindo e sedimentando sua concepção da obra que adquire sempre um significado singular a cada performance.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. n.1, p.16-24. 2000.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v.17, n.2 p.63-76, dez. 2011.
- BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. In: Ray, Sonia. *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, p.13-38, 2005.
- BRAGA, Octacílio de Souza. Villa-Lobos. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Ed. Argol, 2009.
- FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem interpretativa*. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 70-98, jun. 2010.
- FUKS, Leonardo & SUNDBERG, Johan. *Blowing pressures in bassoon, clarinet, oboe and saxophone*. *Acta Acustica*, Alemanha, v. 85, n.2, p. 267-277, 1999.
- GUERCHFELD, Marcelo. A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas. *Boletim do X Encontro Anual da ANPOM*, 2004.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003
- GOOSSENS, Leon & ROXBURGH, Edwin. *Yehudi Menuhin Music Guides: oboe*. London: Macdonald & Janes, 1977, 236 p.
- HEWITT, Stevens. *Method for Oboe*. Philadelphia: Stevens Hewitt, 1966.
- JUSTI, Luis Carlos. *O Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote: revisão da partitura com vistas a um estudo da interpretação*. 1996. Dissertação (Mestrado). PPGM do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- LECLAIR, Jacqueline. “Get Out of Your Discomfort Zone” *Circular Breathing for the Double Reed Player*. *The Double Reed*, Arizona, vol.34 no. 1, p. 83-85, 2011.
- LEVITSKY, Michael. Capítulo 3. *Pulmonary Physiology*. 7ª. Ed. Nova York: McGrall-Hill, 2007.

- LIGHT, Jay. *Essays for Oboists*. Des Moines, IA: Alborada, 1994. 218 p.
- LOPES, Kléber Cristóvão. *O “Quinteto em Forma de Choros” de Heitor Villa-Lobos: um estudo sobre influência musical*. 2003. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 2005.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- SCHURING, Martin. *Circular Breathing for Oboe: A Step-By-Step Guide*. Disponível em: <<http://www.public.asu.edu/~schuring/Oboe/circular.html>>. Acesso em 23 de setembro de 2014.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.
- SILVA, Caetana Juracy Rezende. *Arranjos e Transcrições de obras de compositores brasileiros para duetos de oboés*. 2003. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.
- SILVA, José Ivo. *Fantasia em três movimentos em forma de choros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2008.
- TACUCHIAN, Ricardo. *Villa-Lobos e Stravinsky*. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 4, n.1, p. 101-106, 1988.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works (1887 – 1959)*. Jefferson, North Carolina and London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers. 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Duo para oboé e fagote (1957)*. Paris. Max Eschig, 1958. Partitura.
- _____. *Duo para oboé e fagote*. Paris. Manuscrito apócrifo, 1957. Partitura manuscrita.

9 ANEXOS

H. Villa-Lobos

Duo

para Oboé e Fagote
Paris, 1957

À Mindinha

Duo para Oboé e Fagote

H. Villa-Lobos
Paris, 1957

I

Allegro ♩ = 132 (124)

The musical score is presented in a grand staff format with two systems of staves. The first system (measures 1-7) begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of Allegro with a quarter note equal to 132 (124) beats. The second system (measures 8-14) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a fortissimo (*f subito*) dynamic. The third system (measures 15-21) is marked mezzo-piano (*mp*). The fourth system (measures 22-26) includes a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*f*) dynamic, and a conjuncta marking. The fifth system (measures 27-35) features a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*f subito*) dynamic, and a crescendo (*cresc.*). The score is filled with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs. Red annotations highlight specific dynamics and markings. Measure numbers 8, 15, 22, and 27 are clearly indicated at the start of their respective systems. A first ending bracket labeled '1' spans measures 11-14, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 24-26. The piece concludes at measure 35.

11
cesura conjunta
ff
p subito
conjunta

12
f
V2

13
f
dim.

13 Allegro vivace (♩ = 140)
mf
mf
f

14
cresc.
mf sostenuto

185

accelerando

subito sotenuto

190

accelerando

ff

p

p

cesura conjunta

15

199

cresc.

mf cresc.

f

208

mf

cresc.

214

ff

Lento ♩ = 60

II

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked Lento with a tempo of ♩ = 60. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-4):** Measure 1 starts with a first ending bracket (1) and a *p* dynamic. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measures 2-4 continue with similar patterns, including accents (Λ) and breath marks (V).
- **System 2 (Measures 5-8):** Measure 5 begins with a *p* dynamic. The right hand features a long melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has triplet eighth notes in measures 6 and 7.
- **System 3 (Measures 9-11):** Measure 9 has a first ending bracket (1) above it. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a sixteenth-note triplet in measure 10.
- **System 4 (Measures 12-15):** Measure 12 starts with a *pp* dynamic. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic and a crescendo hairpin. The left hand continues with a bass line.

16

Musical score for measures 16-19. The piece is in a minor key. Measure 16 starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. Measure 18 contains a sixteenth-note triplet. Measure 19 features a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet. A fermata is placed over the final note of measure 19.

20

Musical score for measures 20-22. Measure 20 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 21 starts with a piano (*pp*) dynamic, marked *subito*, and includes a triplet of eighth notes. Measure 22 features a crescendo (*cresc.*) and an accelerando marking. A fermata is placed over the final note of measure 22.

23

Musical score for measures 23-26. Measure 23 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 24 includes a *rall.* (rallentando) marking. Measure 25 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked *a tempo*. Measure 26 features a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 26.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 is mostly silent. Measure 28 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 29 features a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 29.

30

Musical score for measures 30-32. Measure 30 starts with an accelerando marking and a forte (*f*) dynamic. It features a sixteenth-note sextuplet. Measure 31 includes a sixteenth-note sextuplet. Measure 32 features a sixteenth-note sextuplet and a sixteenth-note triplet. A fermata is placed over the final note of measure 32.

33 **4** Più mosso (♩ = 84)

mf p mf p f mf

38

mp f mf (mp) mf

a tempo

42

cresc. V

cesura conjunta

45

A

47 **5** a tempo

rall. mf mf

43

50

50

f *pp* *pp* *cresc.*

2 3 3

V

3

3

54

deixar chave lab e mib abaixadas

54

mf *f* *rall.* *rall.*

1 2 3 3 1

3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

59

6 a tempo

59

mp *mf*

2

3

62

62

in tempo *dim.* *rall.* *rall.*

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

65

7 a Tempo I° (Lento) (♩ = 60)

65

mp *p* *cresc.*

44

Λ V

III

1 Allegro vivace ♩ = 120 (110) 2

mf

mf

mf

f

f

ff

ff

p

p

cesura conjunta 2

1

cresc.

f

mp sub.

f

46

14

14-17

f *p* *f*

Measures 14-17: Treble clef, piano. Measure 14: *f*. Measure 15: *f*. Measure 16: *p*. Measure 17: *f*. Bass clef, piano. Measure 14: *p*. Measure 15: *p*. Measure 16: *p*. Measure 17: *f*.

18

18-22

2 2

Measures 18-22: Treble clef, piano. Measure 18: *p*. Measure 19: *p*. Measure 20: *p*. Measure 21: *p*. Measure 22: *p*. Bass clef, piano. Measure 18: *p*. Measure 19: *p*. Measure 20: *p*. Measure 21: *p*. Measure 22: *p*.

23

23-26

p *mf* *mp*

Measures 23-26: Treble clef, piano. Measure 23: *p*. Measure 24: *mf*. Measure 25: *mp*. Measure 26: *mp*. Bass clef, piano. Measure 23: *p*. Measure 24: *mf*. Measure 25: *mp*. Measure 26: *mp*.

27

27-30

mf *f* *cresc.* *tr*

Measures 27-30: Treble clef, piano. Measure 27: *mf*. Measure 28: *f*. Measure 29: *cresc.*. Measure 30: *tr*. Bass clef, piano. Measure 27: *mf*. Measure 28: *f*. Measure 29: *cresc.*. Measure 30: *tr*.

31

31-34

mp *poco rall.* *p* *3* *Poco meno (♩ = 94)*

Measures 31-34: Treble clef, piano. Measure 31: *mp*. Measure 32: *poco rall.*. Measure 33: *poco rall.*. Measure 34: *p*. Bass clef, piano. Measure 31: *mp*. Measure 32: *poco rall.*. Measure 33: *poco rall.*. Measure 34: *p*.

34

Musical score for measures 34-37. The system consists of a treble and bass clef. Measure 34 features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 35 has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 36 has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. There are accents (^) and a *V* marking above the first measure.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of a treble and bass clef. Measure 38 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 39 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 40 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Dynamics include *mf* and *mp*. There is a *V* marking above the first measure.

41

4 *Vivace* ($\text{♩} = 140$)

Musical score for measures 41-43. The system consists of a treble and bass clef. Measure 41 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 42 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 43 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Dynamics include *f*. There are accents (^) and a *V* marking above the first measure.

44

Musical score for measures 44-45. The system consists of a treble and bass clef. Measure 44 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 45 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Dynamics include *mf* and *f*. There is an accent (^) above the first measure.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of a treble and bass clef. Measure 46 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 47 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 48 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Dynamics include *f* and *mf*. There is a *V* marking above the first measure and a first ending bracket [1.] above the last measure.

49 **V** **Meno**
5 (♩ = 124) **Λ**

mp <sfz mf <sfz mf <sfz mf <sfz mf <sfz mf

55 **Λ**

mp <sfz mf <sfz mf f 3 3

59 **V** **6** **cesura conjunta**
p **cresc.**

f 3 3 mf p cresc. 3 3

64 **Λ**

67 **V**

70

p *cresc.* *f* *sfz* *mf* *sfz*

70-73: Musical score for measures 70-73. Treble clef. Measure 70 starts with *p* and *cresc.*. Measure 71 has *f*. Measure 72 has *sfz* and *mf*. Measure 73 has *sfz*. Dynamics are indicated by slanted lines. There are triplets in measures 72 and 73. A red accent (^) is above the first note of measure 73.

74

mp *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz*

74-78: Musical score for measures 74-78. Treble clef. Measure 74 starts with *mp*. Measure 75 has *sfz*. Measure 76 has *mf*. Measure 77 has *sfz*. Measure 78 has *mf*. Dynamics are indicated by slanted lines. There are triplets in measures 75, 76, 77, and 78. A red accent (^) is above the first note of measure 78, and a red breath mark (V) is below the first note of measure 78.

79

mp *cresc.* *rall.* *f* *mf*

79-82: Musical score for measures 79-82. Treble clef. Measure 79 starts with *mp*. Measure 80 has *cresc.*. Measure 81 has *rall.*. Measure 82 has *f*. Measure 83 has *mf*. Dynamics are indicated by slanted lines. There are triplets in measures 80, 81, and 82. A red breath mark (V) is below the first note of measure 82.

8 a Tempo I° (♩ = 110)

83

mf *mf*

83-84: Musical score for measures 83-84. Treble clef. Measure 83 starts with *mf*. Measure 84 has *mf*. Dynamics are indicated by slanted lines. A red breath mark (V) is below the first note of measure 84.

85

f *mf*

85-87: Musical score for measures 85-87. Treble clef. Measure 85 starts with *f*. Measure 86 has *mf*. Dynamics are indicated by slanted lines. There are triplets in measures 86 and 87.

88 **v** **9** *mf*

91 **2**

94 *p* deixar a chave A \flat abaixada *mf* segurar E \flat + A \flat esquerdo

97 **2** **10** *f*

99 *mf* **v** *pp* *cresc.* *mf* *pp* *cresc.*

Musical score for measures 102-107. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Dynamic markings include *f* (forte) in both staves. Fingerings are indicated with red numbers 2 and 3. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Musical score for measures 108-113. Measure 108 begins with a *diminuendo* (decrescendo) hairpin. A section starting at measure 111 is marked **11** a Tempo I° (♩ = 110). The music includes a *f* (forte) dynamic marking and a triplet of eighth notes. A *v* (accents) marking is present above the first measure of the section.

Musical score for measures 114-116. The music features a *p* (piano) dynamic marking in the first measure and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the second measure. A *v* (accents) marking is placed above the final measure.

Musical score for measures 117-119. The music is characterized by sixteenth-note patterns. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in the second measure. Red numbers 2 and 3 indicate fingerings.

Musical score for measures 120-121. Measure 120 features a *v* (accents) marking above the staff. Measure 121 includes a *v conjunta* (conjunct accents) marking above the staff and a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking below the staff.

122

mf f

Musical score for measures 122-124. The piece is in a minor key. Measure 122 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 123 has a forte (f) dynamic. Measure 124 continues the rhythmic complexity.

12

125

mf cresc.

Musical score for measures 125-127. Measure 125 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 126 includes a fermata (V) and a second ending (2). Measure 127 features a crescendo (cresc.) dynamic. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

128

Musical score for measures 128-130. Measure 128 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measures 129 and 130 show a continuation of this pattern with some triplet markings.

131

mp cresc. V conjunta

Musical score for measures 131-134. Measure 131 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a fermata (V) and a conjuncta (conjunta) marking. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure 132 has a crescendo (cresc.) dynamic. Measures 133 and 134 continue the complex rhythmic pattern.

135

mf V conjunta

Musical score for measures 135-138. Measure 135 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a fermata (V) and a conjuncta (conjunta) marking. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Measure 136 has a fermata (A). Measures 137 and 138 continue the complex rhythmic pattern.

140 **13** Presto (♩ = 64)

Musical score for measures 140-144. Measure 140 starts with a treble clef and a bass clef. The bass line has two triplet markings. Measure 141 has a forte (*f*) dynamic and a 'V' marking above the treble staff. Measure 142 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 143 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 144 has a 'V' marking above the treble staff.

145

Musical score for measures 145-149. Measure 145 has a forte (*f*) dynamic and a 'V' marking above the treble staff. Measure 146 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 147 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 148 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 149 has a forte (*f*) dynamic and a 'V' marking above the treble staff.

150

Musical score for measures 150-152. Measure 150 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'V' marking above the treble staff. Measure 151 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 152 has a 'V' marking above the treble staff.

153

Musical score for measures 153-156. Measure 153 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 154 has a 'V' marking above the treble staff. Measure 155 has a crescendo (*cresc.*) marking, a 'V' marking above the treble staff, and a triplet marking. Measure 156 has a rallentando (*rall.*) marking, a 'V' marking above the treble staff, a triplet marking, and a fortissimo (*ff*) dynamic.

A' MINDINHA **DUO** PARA OBOÉ E FAGOTE H. VILLA-LOBOS
(PARIS, 1957)

ALLEGRO (♩ = 132)

I

This system contains the first four staves of the piece. The top staff is the Oboe part, and the bottom three staves are the Bassoon part. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a circled number 1, indicating the start of the first section.

2

This system contains the next four staves of the piece. It continues the musical material from the first system, featuring similar rhythmic complexity and triplet patterns. The system ends with a circled number 4, indicating the start of the fourth section.

3

Handwritten musical score for page 3, featuring four systems of piano and bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number 5 is present above the third system, with the instruction "PIU MOSSO" written next to it. The page number "3" is centered at the top. Faint text at the bottom of the page reads "BOBO. NE. P. P. P. JUN".

4

Handwritten musical score for page 4, featuring four systems of piano and bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number 6 is present above the second system, and a circled number 7 is present above the fourth system. The page number "4" is centered at the top. Faint text at the bottom of the page reads "BOBO. NE. P. P. P. JUN".

5

Handwritten musical score for page 5, measures 1-8. The score is written on four staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first two staves contain measures 1-4, with dynamics *pp* and *pp* in the treble and bass respectively. The next two staves contain measures 5-8, with a circled measure number 8 at the start of the first staff. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. The final measure of the eighth staff has a *rall.* marking and a *f* dynamic. At the bottom of the page, there is a library stamp: "BIBLIOTECA DE SÃO PAULO" and "MUSEU DE SÃO PAULO".

A Tempo 12

6

Handwritten musical score for page 6, measures 9-14. The score is written on four staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first two staves contain measures 9-12, with a circled measure number 9 at the start of the first staff. The next two staves contain measures 13-14, with a circled measure number 10 at the start of the first staff. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. At the bottom of the page, there is a library stamp: "BIBLIOTECA DE SÃO PAULO" and "MUSEU DE SÃO PAULO".

Handwritten musical score on aged paper, measures 11-14. The score is written in treble and bass clefs. Measure 11 is circled and contains a fermata. Measure 12 is also circled. There are handwritten annotations '7' and 'p3' above the staff. The bottom of the page has faint text: '132.16. SP. 1011 2011A' and 'CORO NG. EPPA JUN'.

Handwritten musical score on aged paper, measures 13-14, marked "All: Vivace". Measure 13 is circled and contains a fermata. Measure 14 is also circled. There is a handwritten annotation '8' above the staff. The bottom of the page has faint text: '132.16. SP. 1011 2011A' and 'CORO NG. EPPA JUN'.

9

15

BOBO DE. P. 1901

LENTO (60 = 1)

10

II.

pp

11

Handwritten musical score for page 11, featuring four systems of staves. The notation includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *rall.* (rallentando). The score is written in a single system with multiple staves per system. At the bottom, there are faint markings: "BOBO NO EAPH JUM".

12

③ A TEMPO

Handwritten musical score for page 12, featuring four systems of staves. The notation includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A tempo change is indicated by the marking "PiU MOSSO" (Piu Mosso). The score is written in a single system with multiple staves per system. At the bottom, there are faint markings: "BOBO NO EAPH JUM".

13

Handwritten musical score for page 13, featuring four systems of piano and bass staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamics such as *mf* and *rall.* There are some handwritten annotations in Cyrillic script at the bottom of the page.

14

⑤ A TEMPO

Handwritten musical score for page 14, featuring four systems of piano and bass staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamics such as *mf*, *pp*, and *rall.* The tempo marking "A TEMPO" is present. There are some handwritten annotations in Cyrillic script at the bottom of the page.

15

Handwritten musical score for page 15. The page contains four systems of music. The first system shows a piano (p) and bass (b) staff with a 7/8 time signature and a key signature of two flats. It features a series of triplets and a *rall.* marking. The second system begins with a circled '7' and the tempo marking 'A TEMPO 12 (LENTO)'. It includes a *pp* dynamic and a *rall.* marking. The third system continues the piano part with triplets. The fourth system includes a circled '8' and a 6/8 time signature. The manuscript is on aged paper with some staining and includes the name 'BOGDAN EFRAN JUN' at the bottom right.

16

Handwritten musical score for page 16. The page contains four systems of music. The first system shows a piano (p) and bass (b) staff with a 7/8 time signature and a key signature of two flats. It features a *pp* dynamic and a *rall.* marking. The second system begins with a circled '9' and the tempo marking 'A TEMPO'. It includes a *mf* dynamic. The third system continues the piano part with triplets. The fourth system includes a *rall.* marking and a *pp* dynamic. The manuscript is on aged paper with some staining and includes the name 'BOGDAN EFRAN JUN' at the bottom right.

Allegro Vivace 17 III

mf f cresc. f

136.10.1000 02719 8080.NE.EPRR JUN cresc.

18

p f

136.10.1000 02719 8080.NE.EPRR JUN

19

MARIS DE

3) Poco MENO

© 1974
182 16-EP 10001

© 1980, N.E. SPPI, J.V.M.

Detailed description: This page of handwritten musical notation contains four systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on top and a bass clef on bottom. The third system has a treble clef on top and a bass clef on bottom, with the instruction '3) Poco MENO' written above the staff. The fourth system has a treble clef on top and a bass clef on bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in red ink, including the word 'poco' and a circled '3'.

20

MARIS DE

4) VIVACE

© 1974
182 16-EP 10001

© 1980, N.E. SPPI, J.V.M.

Detailed description: This page of handwritten musical notation contains four systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, with the instruction '4) VIVACE' written above the staff. The third system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The fourth system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in red ink, including the word 'vivo' and a circled '4'.

Handwritten musical score for page 23. The page contains four systems of music. The first system is marked with a circled 7 and a circled 23. It features a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The second system continues the piece. The third system is marked with a circled 8 and the instruction "A TEMPO 12", along with *rall.* markings. The fourth system contains a complex rhythmic passage with many sixteenth notes and rests. At the bottom left, there is a small stamp: "COP. 14. 57. 1914". At the bottom center, there is a date stamp: "COP. 14. 57. 1914 JUN".

Handwritten musical score for page 24. The page contains four systems of music. The first system is marked with a circled 24. It features a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings. The second system is marked with a circled 9 and contains a complex rhythmic passage with many sixteenth notes. The third system continues the piece. The fourth system contains a complex rhythmic passage with many sixteenth notes. At the bottom left, there is a small stamp: "COP. 14. 57. 1914". At the bottom center, there is a date stamp: "COP. 14. 57. 1914 JUN".

25

10

f *mf* *pp*

cresc.

f

100 HUA
124 10-02-1974

BOBO NE EPOT JVA

26

11 *A TEMPO 12*

f *p*

100 HUA
124 10-02-1974

BOBO NE EPOT JVA

27

Handwritten musical score for page 27. The score is written on four systems of staves. The first system includes a circled number 12 in the top left corner. The music is written in treble and bass clefs. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings. The key signature has one flat. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.

13 PRESTO 28

Handwritten musical score for page 28, marked "PRESTO". The score is written on four systems of staves. It features flowing eighth-note passages in both the piano and bass staves. The music includes dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano), as well as performance instructions like "cresc." (crescendo) and "rall." (rallentando). The piece concludes with a double bar line and the word "fine" written in the right margin. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.

Programa do Recital de Defesa de Mestrado



Recital e Defesa de Dissertação de Mestrado

Duo para Oboé e Fagote
de Heitor Villa-Lobos:
um estudo analítico para uma proposta
interpretativa para o oboé



Dia 05 de dezembro de 2014
Sexta-feira, às 15 horas
Auditório Fernando Mello Vianna
Escola de Música da UFMG



Ravi Shankar Domingues

Natural de Cabo Frio, Rio de Janeiro, Ravi recebeu suas primeiras aulas de oboé na Escola de Música de Brasília. Após concluir seu bacharelado em Música pela Universidade de Brasília, recebeu seu *Artist Diplom* pela Escola Superior de Música de Rostock, Alemanha, sob orientação dos professores Gregor Witt e Sabine Kaselow.

Integrou diversas orquestras no Brasil e na Alemanha, dentre elas a Meelenburgische Staatskapelle Schwerin, a Neuberndenburger Philharmonie, a Orquestra Experimental de Repertório, a Orquestra da Universidade de São Paulo, a Orquestra de Câmara da USP e a Orquestra Sinfônica de Santo André, além de trabalhar como músico convidado do Festival Junge Künstlerfestival Bayreuth e do XII Festival Amazonas de Ópera. Ravi também integrou a Orquestra Jovem das Américas em turnê pela América Latina e venceu os concursos Jovens Solistas Eleazar de Carvalho e Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório. É músico da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais desde 2011.

Programa

Heitor Villa - Lobos
(1887 - 1958)

Duo para Oboé e Fagote
(1957)

Allegro

Lento

Allegro Vivace

Heitor Villa-Lobos
(1887-1959)

*Quatuor para Flauta, Oboé,
Clarineta e Fagote*
(1928)

Allegro non troppo

Lento

Allegro molto Vivace

Heitor Villa - Lobos
(1887 - 1958)

Trio para Oboé, Clarineta e Fagote
(1921)

Animado

Languidamente

Vivo

Renata Xavier: flauta
Ravi Shankar: oboé
Alexandre Pereira: Clarinete
Catherine Carignan: fagote