



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Técnica estendida no oboé: estudos e proposições  
de processos facilitadores para a prática  
interpretativa**

José Agostinho da Fonseca Júnior

JOÃO PESSOA – PB  
08/2023



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

## **Técnica estendida no oboé: estudos e proposições de processos facilitadores para a prática interpretativa**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) para obtenção de título de Mestre. Área de concentração: Composição e Interpretação Musical. Linha de pesquisa: 2 – Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Ravi Shankar Viana Domingues.

JOÃO PESSOA – PB  
08/2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

F676t Fonseca Júnior, José Agostinho da.

Técnica estendida no oboé : estudos e proposições de processos facilitadores para a prática interpretativa / José Agostinho da Fonseca Júnior. - João Pessoa, 2023. 151 f. : il.

Orientação: Ravi Shankar Magno Viana Domingues.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Oboé. 2. Técnica estendida. 3. Práticas interpretativas. 4. Processos facilitadores. 5. Pedagogia da performance. I. Domingues, Ravi Shankar Magno Viana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da Dissertação: “Técnica estendida no oboé: estudos e proposições de processos facilitadores para a prática interpretativa.”**

**Mestrando(a): JOSÉ AGOSTINHO DA FONSECA JÚNIOR**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

Documento assinado digitalmente  
 RAVI SHANKAR MAGNO VIANA DOMINGUES  
Data: 28/07/2023 13:32:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Dr. RAVI SHANKAR MAGNO VIANA DOMINGUES**  
Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente  
 LUCIANA NODA  
Data: 28/07/2023 16:48:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Dr. LUCIANA NODA**  
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente  
 MARIA CRISTINA DIGNART DE CARVALHO F  
Data: 01/08/2023 12:22:36-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Dra. MARIA CRISTINA DIGNART DE CARVALHO ROCHA**  
Membro Externo ao Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente  
 LUCIUS BATISTA MOTA  
Data: 28/07/2023 16:59:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Dr. LUCIUS BATISTA MOTA**  
Membro Externo à Instituição/UFSPM

**João Pessoa, 28 de Julho de 2023**

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer a importância de diversas pessoas e oportunidades durante todo este processo.

Antes de tudo agradeço a Deus pela vida e seu infinito amor.

Agradeço a minha esposa e filhos pela paciência, amor, motivação e apoio durante esta trajetória.

Agradeço aos meus pais por todo suporte possível neste trajeto.

Agradeço ao meu querido orientador pelo acolhimento, paciência, compreensão e direcionamentos, que ultrapassaram o ambiente acadêmico. Levarei seus ensinamentos para o resto da minha vida.

Agradeço ao amigo Alexandre Contente pela parceria na vida e nos palcos, não medindo esforços para me ajudar ao longo deste percurso.

Agradeço ao professor Heleno Feitosa por ser tão atencioso. Foi uma experiência ímpar dividir o palco com este grande músico.

Agradeço a Universidade Federal do Pará, em especial a Escola de Música da UFPA na pessoa do diretor Dr. Carlos Pires, pela importante compreensão e assistência durante o meu afastamento.

Agradeço a Universidade Federal da Paraíba pelas inestimáveis contribuições durante este processo formativo, em especial ao PPGM na pessoa do professor Dr. Valério Fiel da Costa.

Agradeço aos professores membros da banca Dra. Cristina Dignart, Dra. Luciana Noda e Dr. Lúcius Mota, pelas importantes contribuições a esta pesquisa. Reconheço e admiro a sensibilidade e o comprometimento com a educação e a pesquisa no país.

Agradeço a Laura Adkins, Danny Cruz, Anja Krainz, Sony Music Foundation e Carola Schlegel por serem solícitos e pelos dados que contribuíram para a fundamentação desta pesquisa.

Agradeço ao padre Alessandro Miranda Pinto e a Dra. Lia Braga por serem tão prestativos e concederem um pouco do seu preciso tempo para a revisão textual.

Agradeço aos queridos oboístas Maria e Junielson por serem tão atenciosos neste ínterim, em especial no momento que me desloquei a João Pessoa.

Agradeço ao Ian Nichola por toda ajuda concedida durante a realização deste mestrado.

## RESUMO

A busca por novas sonoridades como recurso expressivo está presente na música há muitos séculos. Tal demanda impulsiona compositores e instrumentistas a explorar novos sons para suas composições e interpretações, dentre eles: as técnicas estendidas. O presente trabalho pretende promover o estudo dessas técnicas para os oboístas através dos processos facilitadores, decodificando e sistematizando os elementos necessários para sua execução. Inicialmente conceituam-se, contextualizam-se e descrevem-se as técnicas estendidas e seu desenvolvimento no repertório para o oboé. Por meio da revisão bibliográfica, foram propostos processos facilitadores para realização de cinco técnicas estendidas no oboé: multifônico, harmônico, frulatto, trinado duplo e *glissando*. As técnicas selecionadas foram fruto da pesquisa documental realizada em programas de concursos internacionais. Os processos facilitadores foram elaborados buscando estratégias que primam pela autopercepção para o desenvolvimento reflexivo das habilidades necessárias para a aprendizagem e aprimoramento das técnicas estendidas no oboé. Como parte da metodologia, foram elaborados arranjos de cantigas de roda brasileiras com a utilização das técnicas estendidas para exemplificar o potencial expressivo desses recursos sonoros na construção de uma performance musical. Acredita-se que os processos facilitadores podem oportunizar um acesso gradativo às técnicas estendidas, ampliando as possibilidades expressivas dos oboístas, além de, contribuir para o aprimoramento das suas habilidades técnicas e interpretativas.

**Palavras-chave:** oboé; técnica estendida; práticas interpretativas; processos facilitadores; pedagogia da performance.

## ABSTRACT

The search for new sounds as an expressive resource has been present in music for many centuries. This demand drives composers and instrumentalists to explore new sounds for their compositions and interpretations, among these: extended techniques. The present work intends to promote the study of these techniques for oboists through facilitating processes, decoding and systematizing the necessary elements for their execution. Initially, the extended techniques and their development in the oboe repertoire are conceptualized, contextualized and described. Through the bibliographic review, facilitating processes were proposed for the realization of five extended techniques on the oboe: multiphonic, harmonic, fluttering, double trill and glissando. The selected techniques were the result of documentary research carried out in international competition programs. The facilitating processes were designed seeking strategies that excel in self-perception for the reflective development of the skills necessary for learning and improving extended techniques on the oboe. As part of the methodology, arrangements of Brazilian nursery rhymes were created using extended techniques to exemplify the expressive potential of these sound resources in the construction of a musical performance. It is believed that the facilitating processes can provide a gradual access to extended techniques, expanding the expressive possibilities of oboists, in addition to contributing to the improvement of their technical and interpretive skills.

**Keywords:** oboe; extended technique; interpretive practices; facilitating processes; performance pedagogy.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Trecho onde aparecem as indicações de tremolo e pizzicato na obra citada de Monteverdi.....	11
<b>Figura 2</b> - “Harke, Harke”, com as indicações para o músico “percutir isso com o lado de trás do arco” .....	12
<b>Figura 3</b> - Símbolos referentes à pressão dos lábios.....	25
<b>Figura 4</b> - Símbolos referentes à pressão de ar.....	25
<b>Figura 5</b> - Símbolos referentes à posição do lábio na palheta .....	26
<b>Figura 6</b> - Combinação de alguns dos símbolos e dedilhado .....	26
<b>Figura 7</b> - Exemplo da notação musical de harmônico .....	26
<b>Figura 8</b> - Exemplo de alguns dedilhados .....	27
<b>Figura 9</b> - Exemplo da técnica no repertório .....	27
<b>Figura 10</b> - Compassos 235 a 241 da Sinfonia “Dances from West side Story”, de Leonard Bernstein.....	29
<b>Figura 11</b> - Compassos 759 da Sinfonia “Dances from West side Story”, de Leonard Bernstein.....	29
<b>Figura 12</b> - Números de ensaio 51 a 55 da sinfonia “Alpine”, de Richard Strauss ..	29
<b>Figura 13</b> - Número de ensaio 39 da “Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky	30
<b>Figura 14</b> - Número de ensaio 6 do quarto movimento da “Sinfonia N°3”, de Gustav Mahler .....	30
<b>Figura 15</b> - Compasso 7 e 17 do quinto movimento da “Sinfonia Fantástica” de Hector Berlioz.....	31
<b>Figura 16</b> - Quadro de definição de habilidades do nível avançado .....	43
<b>Figura 17</b> - Notação das alterações técnicas.....	51
<b>Figura 18</b> - Notação do multifônico .....	51
<b>Figura 19</b> - Alguns multifônicos com o mesmo dedilhado.....	51
<b>Figura 20</b> - Representação de maior pressão de ar.....	63
<b>Figura 21</b> - Representação da posição da palheta mais para dentro da boca.....	63
<b>Figura 22</b> - Representação do dedilhado sugerido.....	63
<b>Figura 23</b> - Exemplo da etapa 6, procedimento 1 do multifônico.....	64
<b>Figura 24</b> - Exemplo da etapa 6, procedimento 2 do multifônico.....	65
<b>Figura 25</b> - Primeira página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa". ....	67
<b>Figura 26</b> - Segunda página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa". ....	68
<b>Figura 27</b> - Terceira página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa". ....	69
<b>Figura 28</b> - Quarta página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa".....	70
<b>Figura 29</b> - Notação do harmônico .....	72
<b>Figura 30</b> - Representação do dedilhado sugerido para o harmônico F <sup>á</sup> #.....	74
<b>Figura 31</b> - Partitura da etapa 3, procedimento 1 do harmônico.....	75
<b>Figura 32</b> - Representação do dedilhado sugerido para o harmônico do Sol.....	76
<b>Figura 33</b> - Partitura da etapa 3, procedimento 2 do harmônico.....	76
<b>Figura 34</b> - Partitura da etapa 2, procedimento 3 do harmônico.....	77
<b>Figura 35</b> - Dedilhados dos harmônicos no oboé.....	78

<b>Figura 36</b> - Primeira página do arranjo da cantiga "Borboletinha" .....	80
<b>Figura 37</b> - Segunda página do arranjo da cantiga "Borboletinha" .....	81
<b>Figura 38</b> - Terceira página do arranjo da cantiga "Borboletinha".....	82
<b>Figura 39</b> - Quarta página do arranjo da cantiga "Borboletinha".....	83
<b>Figura 40</b> - Notação do frulatto.....	84
<b>Figura 41</b> - Frulatto - Exemplo da etapa 1, procedimento 3.....	85
<b>Figura 42</b> - Primeira página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado" .....	91
<b>Figura 43</b> - Segunda página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado" .....	92
<b>Figura 44</b> - Terceira página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".....	93
<b>Figura 45</b> - Quarta página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".....	94
<b>Figura 46</b> - Notação do trinado duplo da nota Lá com Sib.....	95
<b>Figura 47</b> - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Lá com o Sib usando o indicador da mão direita ("i") .....	96
<b>Figura 48</b> - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Lá com o Sib usando o dedo médio da mão direita ("m").....	96
<b>Figura 49</b> - Partitura da etapa 1, procedimento 1 do trinado duplo do Lá bom Sib..	97
<b>Figura 50</b> - Extensão da chave do Fá#. .....	98
<b>Figura 51</b> - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Mi com Fá usando o anelar da mão direita ("d").....	99
<b>Figura 52</b> - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Mi com Fá usando o mínimo da mão esquerda ("e").....	99
<b>Figura 53</b> - Partitura da etapa 2, procedimento 1 do trinado duplo do Mi com Fá.	100
<b>Figura 54</b> - Primeira página do arranjo da cantiga "Roda Pião!".....	102
<b>Figura 55</b> - Segunda página do arranjo da cantiga "Roda Pião!".....	103
<b>Figura 56</b> - Terceira página do arranjo da cantiga "Roda Pião!" .....	104
<b>Figura 57</b> - Notação do glissando. ....	106
<b>Figura 58</b> - Dedilhado da nota Sol3.....	107
<b>Figura 59</b> - Dedilhado da nota Lá3.....	109
<b>Figura 60</b> - Primeira página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato" .....	112
<b>Figura 61</b> - Segunda página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato" .....	113
<b>Figura 62</b> - Terceira página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato".....	114

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Execução de obras com TEs por grupos artísticos brasileiros .....	31
<b>Quadro 2</b> - Concursos internacionais para oboé, obras e técnicas estendidas. ....	34
<b>Quadro 3</b> - Quantidade de vezes em que as obras aparecem nos concursos .....	39

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> - Quantidade de obras com TEs nos concursos internacionais. ....	38
<b>Gráfico 2</b> - Quantidade de música x TEs. ....	41

## LISTA DE QR CODE

QR code 1 – Multifônico – Etapa 1 – Procedimento 1.....	53
QR code 2 - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 2 .....	53
QR code 3 - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 3 .....	54
QR code 4 - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 4 .....	54
QR code 5 - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 5 .....	55
QR code 6 - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 1 .....	56
QR code 7 - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 2 .....	56
QR code 8 - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 3 .....	57
QR code 9 - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 1 .....	57
QR code 10 - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 2 .....	58
QR code 11 - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 3 .....	58
QR code 12 - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 4 .....	59
QR code 13 - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 5 .....	59
QR code 14 - Multifônico - Etapa 4 - Procedimento 1 .....	60
QR code 15 - Multifônico - Etapa 4 - Procedimento 2 .....	61
QR code 16 - Multifônico - Etapa 5 - Procedimento 1 .....	61
QR code 17 - Multifônico - Etapa 5 - Procedimento 2 .....	62
QR code 18 - Multifônico - Etapa 6 - Procedimento 1 .....	64
QR code 19 - Multifônico - Etapa 6 - Procedimento 2 .....	64
QR code 20 - Vídeo com a execução do arranjo “O cravo brigou com a rosa” .....	71
QR code 21 - Acompanhamento do piano do arranjo “O cravo brigou com a rosa” .....	71
QR code 22 - Harmônico - Etapa 1 - Procedimento 1 .....	73
QR code 23 - Harmônico - Etapa 2 - Procedimento 1 .....	73
QR code 24 - Harmônico - Etapa 2 - Procedimento 2 .....	74
QR code 25 - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 1 .....	75
QR code 26 - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 2 .....	76
QR code 27 - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 3 .....	77
QR code 28 - Vídeo com a execução do arranjo “Borboletinha” .....	83
QR code 29 - Acompanhamento do piano do arranjo “Borboletinha” .....	83
QR code 30 - Frulatto - Etapa 1 - Procedimento 1 .....	85
QR code 31 - Frulatto - Etapa 1 - Procedimento 2 .....	85
QR code 32 - Frulatto - Etapa 1 - Procedimento 3 .....	86
QR code 33 - Frulatto - Etapa 2 - Procedimento 1 .....	86
QR code 34 - Frulatto - Etapa 2 - Procedimento 2 .....	87
QR code 35 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 1 .....	87
QR code 36 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 2 .....	88
QR code 37 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 3 .....	88
QR code 38 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 4 .....	89
QR code 39 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 5 .....	89
QR code 40 - Frulatto - Etapa 3 - Procedimento 6 .....	89
QR code 41 - Vídeo com a execução do arranjo “Marcha Soldado” .....	94
QR code 42 - Acompanhamento do piano do arranjo “Marcha Soldado” .....	94

<b>QR code 43</b> - Trinado duplo - Etapa 1 - Procedimento 1 .....	97
<b>QR code 44</b> - Trinado duplo - Etapa 2 - Procedimento 1 .....	100
<b>QR code 45</b> - Vídeo com a execução do arranjo “Roda Pião!” .....	105
<b>QR code 46</b> - Acompanhamento do piano do arranjo “Roda Pião!” .....	105
<b>QR code 47</b> - Glissando - Etapa 1 - Procedimento 1 .....	107
<b>QR code 48</b> - Glissando - Etapa 1 - Procedimento 2 .....	108
<b>QR code 49</b> - Glissando - Etapa 1 - Procedimento 3. ....	108
<b>QR code 50</b> - Glissando - Etapa 1 - Procedimento 4 .....	109
<b>QR code 51</b> - Glissando - Etapa 2 - Procedimento 1 .....	110
<b>QR code 52</b> - Glissando - Etapa 3 - Procedimento 2. ....	110
<b>QR code 53</b> - Vídeo com a execução do arranjo “Atirei o pau no gato” .....	115
<b>QR code 54</b> - Acompanhamento do piano do arranjo “Atirei o pau no gato”. ....	115

## LISTA DE ABREVIATURAS

TEs	Técnicas Estendidas
PFs	Processos Facilitadores

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	<b>16</b>
<b>3 TÉCNICAS ESTENDIDAS EM CONTEXTO</b> .....	<b>21</b>
3.1 TÉCNICAS ESTENDIDAS NO OBOÉ .....	<b>22</b>
3.2 NOTAÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS.....	<b>24</b>
3.3 TÉCNICAS ESTENDIDAS EM CONCURSOS INTERNACIONAIS E NO REPERTÓRIO ORQUESTRAL .....	<b>27</b>
<b>3.3.1 Técnicas estendidas no repertório orquestral</b> .....	<b>28</b>
<b>3.3.2 Técnicas estendidas em concursos internacionais</b> .....	<b>33</b>
<b>4 PROCESSOS FACILITADORES: ESTUDOS E PROPOSIÇÕES</b> .....	<b>42</b>
4.1 MULTIFÔNICOS .....	<b>48</b>
4.2 HARMÔNICOS .....	<b>71</b>
4.3 <i>FRULATTO</i> .....	<b>83</b>
4.4 TRINADO DUPLO .....	<b>94</b>
4.5 <i>GLISSANDO</i> .....	<b>105</b>
<b>5 DISCUSSÕES E PERCEPÇÕES</b> .....	<b>116</b>
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>122</b>
<b>ANEXO 1 – BULA – ISANG YUN – PIRI</b> .....	<b>125</b>
<b>ANEXO 2 – BULA – EDISON DENISSOW – <i>SOLO FÜR OBOE</i></b> .....	<b>127</b>
<b>ANEXO 3 - PROGRAMA DO RECITAL DO MESTRADO</b> .....	<b>129</b>
<b>ANEXO 4 - PROGRAMA DO <i>45TH INTERNATIONAL INSTRUMENTAL COMPETITION MARKNEUKIRCHEN (2010)</i></b> .....	<b>131</b>
<b>ANEXO 5 - PROGRAMA DO <i>INTERNATIONALE MUSIKWETTBEWERB DER ARD MÜNCHEN (2017)</i></b> .....	<b>134</b>
<b>ANEXO 6 - PROGRAMA DO <i>THE 12TH INTERNATIONAL OBOE COMPETITION OF JAPAN 2018 IN TOKYO</i></b> .....	<b>136</b>
<b>ANEXO 7 - PROGRAMA DO <i>PRAGUE SPRING INTERNATIONAL MUSIC COMPETITION (2019)</i></b> .....	<b>139</b>
<b>ANEXO 8 - PROGRAMA DO <i>CONCOURS DE GENÈVE INTERNATIONAL MUSIC COMPETITION 2021</i></b> .....	<b>141</b>
<b>ANEXO 9 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “CRAVO BRIGOU COM A ROSA”</b> .....	<b>143</b>
<b>ANEXO 10 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “BORBOLETINHA”</b> .....	<b>144</b>
<b>ANEXO 11 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “MARCHA SOLDADO”</b> ...	<b>145</b>
<b>ANEXO 12 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “RODA PIÃO!”</b> .....	<b>146</b>
<b>ANEXO 13 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “ATIREI O PAU NO GATO”</b> .....	<b>147</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A busca constante por novas sonoridades e aperfeiçoamento técnico tem impulsionado compositores a incluir em suas obras, e instrumentistas em suas interpretações, as chamadas técnicas estendidas. Segundo Padovani e Ferraz (2011, p. 12), essas técnicas, de acordo com o seu uso e aplicação hoje, tornaram-se mais comuns a partir da segunda metade do século XX.

Na acepção mais usual, o termo “técnicas estendidas” compreende maneiras de cantar ou de tocar um instrumento que não são utilizadas comumente ou que estão fora do que é considerado *standard*, dentro de determinado recorte histórico, estético e cultural.

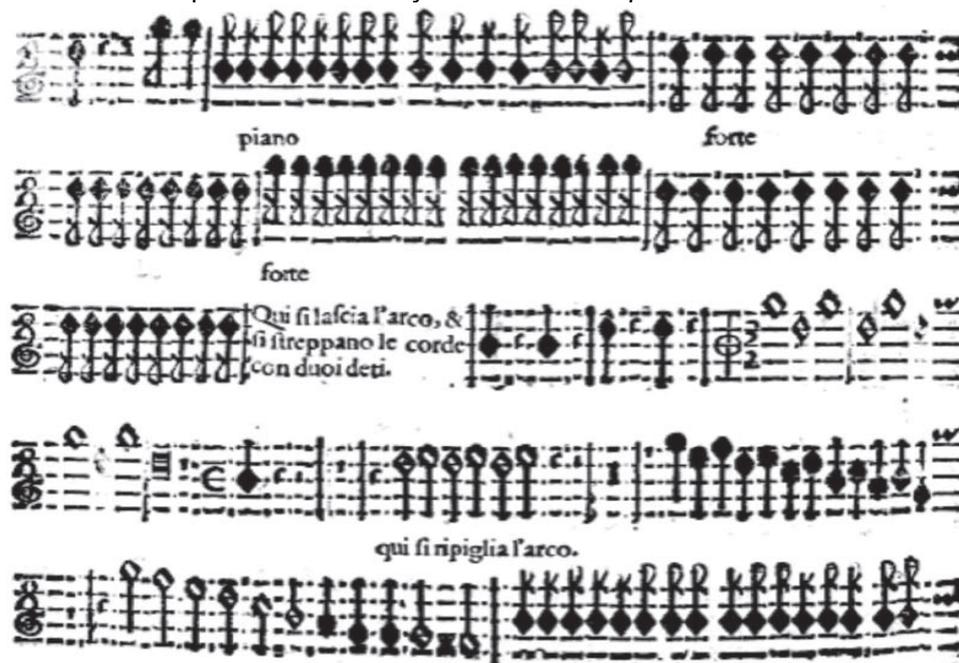
De acordo com os autores Padovani e Ferraz (2011, p. 12), toda prática instrumental sempre implicou no uso de técnicas estendidas (TEs<sup>1</sup>) a depender das necessidades expressivas. A procura por inovação sonora tem sido um ideal presente entre compositores e instrumentistas, principalmente a partir da consolidação da composição instrumental e da notação musical no Renascimento Tardio. Há diversos exemplos na história da música ocidental:

Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viola da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de *tremolo* que se tem notícia na literatura (figura 1). Com tal estratégia, Monteverdi representa o caráter agitado e violento da guerra que tanto caracteriza o *stile concitato* de seus *Madrigali guerrieri et amorosi*, de 1624. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12)

---

<sup>1</sup> A partir deste ponto será utilizada a abreviatura TEs para as técnicas estendidas e PFs para os processos facilitadores.

**Figura 1** - Trecho onde aparecem as indicações de *tremolo* e *pizzicato* na obra citada de Monteverdi



Fonte: MONTEVERDI (1636, parte do *alto secondo* p. 15)

Observa-se que a busca por timbres novos, ou que pudessem traduzir a ideia sonora prevista pelo compositor, existe há bastante tempo. Podem-se achar diversos exemplos ao longo da história da música, tais como:

Nesta obra (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de 1624) em cujo prefácio o compositor pede aos músicos que toquem os instrumentos “à imitação das paixões do texto” aparece também a seguinte indicação: “Aqui se deixa o arco e puxam-se as cordas com dois dedos”, de modo a especificar o que viria a se estabelecer tradicionalmente como *pizzicato*. Levando em conta, porém, que a indicação ocorre no momento do duelo entre Tancredi e Clorinda, que ela requer utilização de dois dedos para puxar a corda e que o verbo utilizado pelo compositor é *strappare* – que aqui traduzimos por “puxar” mas que também pode significar “rasgar” ou “arrancar” – pode-se dizer que a técnica indicada é muito próxima daquela que hoje se conhece por *pizzicato* Bartók – recurso que viria a ser utilizado também por Gustav Mahler, no scherzo da sua 7ª *Sinfonia* (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12).

Segundo Padovani e Ferraz (2011, p. 14), o soldado inglês Tobias Hume (1569 - 1645) precedeu Monteverdi. Ele é frequentemente citado como o primeiro compositor a utilizar o *pizzicato* na obra “*Harke, Harke*” (figura 2). Além desta sonoridade, Hume teria explorado também o *legno battuto* ou *col legno* na mesma obra, onde o músico teria de tocar o instrumento com a parte de trás do arco (madeira).

Figura 2 - “Harke, Harke”, com as indicações para o músico “percutir isso com o lado de trás do arco”

Fonte: HUME (1605, p. 10)

Atualmente os compositores têm à sua disposição uma gama de recursos composicionais e diversos instrumentos, incluindo os eletrônicos, para concretizar suas necessidades expressivas, incluindo as TEs, as quais estão cada vez mais presentes nas composições. Dentre as TEs, destacam-se: harmônico, *glissando*, multifônico, *frulatto*, *voicing* e outras.

Padovani e Ferraz (2011, p. 25) afirmam que gestos teatrais e manipulações sonoras através do computador também são classificados como TEs. Contudo, Vaes (2009, p. 6) alega não ser consenso que tais práticas se encaixam nesse conceito.

A comparação do conteúdo de tais estudos de prática de performance, conforme disponível, dá origem a uma série de observações. O mais impressionante é a aparente ausência de consenso. Uma fonte dá razões para dispensar o teatro instrumental<sup>2</sup> e alguns aceitam a eletrônica como parte de sua pesquisa, mas os outros ignoram ambos. (VAES, 2009, p. 6 - tradução nossa)<sup>3</sup>

É possível verificar que obras que contenham TEs sejam elaboradas a partir do processo colaborativo entre compositor e intérprete. As composições – que

<sup>2</sup> Combinação entre ações cênicas e música. O músico também assume o papel de ator. O compositor solicita gestos corporais ou expressões faciais, por exemplo (PESCADA, 2023, p1-2).

<sup>3</sup> Comparing the content of such performance practice studies as are available gives rise to a number of observations. Most striking is the apparent absence of consensus. One source gives reasons for excusing instrumental theater and some accept electronics as part of their survey, but the others ignore both.

utilizam técnicas de produção sonora tidas como não tradicionais – são criadas em colaboração com instrumentistas experientes e interessados nessas técnicas, a menos que o compositor tenha o domínio idiomático do instrumento proposto para a obra, como é o caso de Heinz Holliger<sup>4</sup>.

Desde o início do século XX diversos compositores criam uma bula nas páginas que antecedem a partitura musical, para que o músico consiga executar as propostas sonoras com maior precisão<sup>5</sup>. Padovani e Ferraz (2011, p. 29-30) declaram que cada vez mais, a exemplo das obras de Monteverdi e Hume, as partituras precisam vir com notas de *performance* que detalham as soluções de notação utilizadas pelos compositores, bem como incluir instruções de como realizá-las tecnicamente. Este fator é resultante das experimentações e pesquisa constante por novas sonoridades, buscando traduzir graficamente de forma clara para que a execução aconteça conforme o concebido. A presença do instrumentista, em parceria com o compositor, torna-se essencial para um detalhamento técnico mais preciso dos recursos sonoros propostos.

Para o oboísta de hoje, Bogiages (2015, p. 14) discorre sobre a multiplicidade de composições onde é possível encontrar uma diversidade de técnicas específicas que são consideradas diferentes do tradicional. Essas podem exigir do instrumentista movimentos distintos da língua, palato, úvula, garganta, dedos e outras partes do corpo, podendo produzir timbres diferentes e notas múltiplas, por exemplo, além de gestos teatrais e/ou interação com equipamentos tecnológicos. A autora ainda menciona que essas técnicas tendem a ficar mais presentes com o passar do tempo.

O estudo de TEs para oboé no Brasil ainda necessita ser aprofundado academicamente. Para esta pesquisa, consultou-se o portal de periódicos da Capes, o qual retornou à busca por "técnicas estendidas" 2.828 resultados, sendo 1.461 na categoria "Periódicos revisados por pares" e 8 na categoria "Dissertação". Ao ser adicionada à busca a palavra "oboé", o site retornou 6 resultados, porém apenas 1 com relação direta com o oboé, sendo esse uma análise da "Sequenza VII", do

---

<sup>4</sup> Heinz Holliger, compositor, oboísta e maestro, está entre as personalidades musicais mais versáteis e extraordinárias de nosso tempo. Explorando tanto a composição quanto a *performance*, ele estendeu as possibilidades técnicas de seu instrumento enquanto se comprometia profundamente com a música contemporânea. Alguns dos compositores mais importantes da atualidade dedicaram obras a Holliger, que também defende certas obras e compositores menos conhecidos (Disponível em: <https://www.rigoutat.com/artist/heinz-holliger/>. Acesso em: 11 fev. 2021).

<sup>5</sup> Nos anexos 1 e 2 exibem-se as bulas de duas obras que foram executadas por este pesquisador durante o mestrado: Isan Yun – Piri (Anexo 1) e Edison Denissow – Solo für Oboé (Anexo 2).

compositor Luciano Berio. Ao filtrar a busca por "título" ou "assunto", nenhum resultado foi encontrado.

Ainda sobre o estudo de TEs para oboé no Brasil, esta pesquisa realizou a mesma busca no repositório institucional da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O site retornou à busca de "técnicas estendidas" 7 resultados. Ao ser adicionada à busca a palavra "oboé", o site retornou 4 resultados, porém nenhum deles tendo uma relação direta com o instrumento, tendo apenas alguma menção durante o texto. Ao filtrar a busca por "título" ou "assunto", nenhum resultado foi encontrado. Por meio deste levantamento, é possível observar que as TEs no oboé carecem de mais estudos sobre diferentes prismas, tais como o ensino e utilização no Brasil.

A presente pesquisa tem como objetivo geral promover o desenvolvimento da prática da técnica estendida no oboé, por meio de estudos gradativos (etapas e procedimentos) e sistematizados que poderão ser introduzidos em diferentes níveis da formação do oboísta.

Foram identificadas quais TEs são mais frequentemente utilizadas no repertório orquestral e em alguns concursos internacionais. Foram propostos estudos de forma sistematizada das respectivas TEs com base nos elementos técnicos necessários à sua absorção, chamados neste trabalho de Processos Facilitadores - PFs.

Após a proposição de PFs para a execução das respectivas TEs, a pesquisa apresenta arranjos de cantigas de roda – criados especificamente com a finalidade de aplicar determinadas técnicas em um contexto musical. Com isso, busca-se ampliar o acesso e a familiaridade dos oboístas com os recursos mencionados ao transmitir tal conhecimento. Além disso, de forma correlata e conexa, pretende-se colaborar e incentivar compositores e músicos a explorar e utilizar esse recurso expressivo no oboé.

Apesar de manipulações sonoras (acústicas ou digitais) – considerando o presente avanço técnico dos dispositivos eletrônicos, essas podem ser feitas inclusive pelo celular – e gestos teatrais estarem presentes em composições atuais, prefere-se não as contemplar neste momento da pesquisa. Logo, gestos teatrais e manipulações sonoras através do computador não serão considerados para o propósito desta pesquisa.

A metodologia é bibliográfica qualitativa; utiliza-se das pesquisas de autores sobre o tema, seguida de levantamento de dados e análise dos repertórios dos

concursos internacionais para solistas de oboé. Em seguida, a pesquisa desenvolve PFs de aprendizagem e aborda sistematicamente as etapas necessárias para a realização das TEs, separando cada elemento técnico exigido para que elas sejam absorvidas de maneira gradual. Ao final dos PFs, encontram-se arranjos de cantigas de roda com TEs, onde as técnicas desenvolvidas são aplicadas em contexto musical.

A dissertação encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, aborda-se um breve histórico das TEs, trazendo o referencial teórico utilizado na construção dos PFs para o desenvolvimento dessas técnicas no oboé; após, apresenta-se o uso dessas em concursos internacionais e sua presença no repertório para oboé. Em seguida, verificou-se quais TEs são mais utilizadas no repertório para oboé, a partir de pesquisa documental em programas da última edição dos cinco principais concursos internacionais para oboé. Com base nesses dados, foram definidas quais TEs seriam objeto dos PFs aqui propostos.

No segundo capítulo, são apresentados os PFs, sua fundamentação teórica e proposições pedagógicas. Nessa parte, cada elemento técnico necessário para execução da técnica é examinado de forma separada para a sistematização dos exercícios que são apresentados de maneira gradativa. Essa sistematização gradativa foi proposta através de etapas onde estão contidos procedimentos.

Como parte das estratégias de aprendizagem adotadas, foram produzidas representações no formato audiovisual dos PFs e dos arranjos propostos, pois mesmo com os subsídios teóricos que serão apresentados, vê-se a necessidade da utilização desses recursos, tendo em vista que nem sempre a descrição dos PFs conduzirá o oboísta à realização adequada e eficiente da técnica. Portanto, juntamente com o aporte teórico, orientações escritas e partituras, estará presente em cada proposição um *QR code*, através do qual o músico será direcionado a um vídeo com demonstração dos PFs e dos arranjos das músicas relacionados às técnicas abordadas.

No terceiro capítulo discute-se sobre a construção dos PFs e suas implicações na formação do oboísta e no desenvolvimento das suas habilidades técnicas e interpretativas. Reflete-se sobre a importância da familiarização das TEs com os arranjos das cantigas de roda e a ampliação da utilização das TEs como recurso expressivo do oboísta, o qual não necessariamente precisa estar limitado ao repertório composto a partir do século XX.

## 2 METODOLOGIA

Segundo Penna (2017, p. 103), uma pesquisa qualitativa procura dominar uma “realidade específica em profundidade”, averiguando “uma unidade com limites bem específicos”. Desse modo, esta pesquisa analisa as TEs em um contexto específico de proposição de estudos e procedimentos a serem incorporados na performance do instrumentista, limitada às técnicas especificamente selecionadas.

A pesquisa parte da inquietação deste pesquisador em estudar, compreender, analisar e aplicar o processo de aprendizado das TEs e de suas respectivas decisões interpretativas na *performance* musical.

[...] os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador com o campo e seus membros como parte explícita da produção de conhecimento, ao invés de excluí-la ao máximo [...]. As subjetividades do pesquisador e daqueles que estão sendo estudados são parte do processo de pesquisa (FLICK, 2009, p. 22).

A justificativa desta problemática passa pela experiência profissional pessoal deste autor como instrumentista, professor e compositor. Ao longo de minha formação durante o bacharelado em Composição, fui apresentado às TEs, as quais me proporcionaram inúmeras possibilidades criativas. Como parte das atividades, fui instigado a compor para um instrumento solo (violino) utilizando TEs. O maior obstáculo foi encontrar quem pudesse executar a composição devido à dificuldade com a "nova linguagem" e à ausência de interesse ou tempo em aprendê-la no momento.

Diante de tal cenário, foi necessário criar uma composição, a qual eu mesmo executaria no meu instrumento de estudo: o oboé. Uma nova barreira foi encontrada: a falta de acesso a referências que tratassem das TEs para o oboé, especialmente em português. Tal fato dificultou a composição, tendo que ser adaptada algumas vezes para utilizar somente das poucas TEs que consegui absorver naquele momento. Desde então, busquei referências para a compreensão e desenvolvimento dessas técnicas, conseguindo coletar algumas em inglês, porém não tinha o domínio da língua.

Posteriormente, em minha atuação como professor de oboé, deparei-me com repertórios definidos pelas instituições de ensino onde não constavam músicas com essa “linguagem” para lecionar. Somado a isso, outro óbice para lecionar tais técnicas foi a ausência de material didático e de proposição de repertório para o

desenvolvimento gradativo e consistente dessas técnicas dentro do processo ensino-aprendizagem.

Como parte da metodologia para a elaboração dos TEs, durante o mestrado foram construídas e apresentadas *performances* de obras para oboé que continham TEs<sup>6</sup> (programa do recital no anexo 1). Essas experiências foram fundamentais para a concepção e elaboração dos PFs, sendo possível analisar e experimentar possibilidades que ajudaram na absorção das técnicas e proposição dos PFs.

Visto isso, a motivação pelo tema advém de minha experiência como músico, professor e compositor que enfrentou dificuldades no trato das TEs no oboé. Ao longo do meu processo formativo como oboísta, não tive acesso a atividades voltadas ao desenvolvimento e familiarização com as TEs. Com essa vivência, foi possível observar de perto as dificuldades exigidas para o amadurecimento dessas habilidades, as quais serão aqui analisadas, estudadas e valorizadas.

Os procedimentos metodológicos foram divididos em duas fases. A primeira consistiu inicialmente na revisão bibliográfica sobre as TEs, através dos métodos e manuais de composição. Nesse ínterim, foram utilizados três métodos: Bartolozzi (1967), Peter Veale (2011) e Van Cleve (2004) para definir e conceituar as TEs utilizadas nesta pesquisa, além de servirem como base para elaborar as possibilidades de execução das técnicas mencionadas.

Apresentou-se um breve contexto histórico das TEs e da evolução da constituição material do oboé na música erudita ocidental, seguida da relação de algumas dessas técnicas com oboé.

Ainda nesse momento inicial, conceitua-se o termo "técnicas estendidas", com base na literatura dos métodos mencionados e artigos científicos sobre a temática. Consoante a isso, explica-se de forma geral sua relação com o oboé, depois descrevem-se algumas TEs (multifônico, harmônico, *frullato*, trinado duplo, *glissando*, entre outras).

A fim de investigar quais TEs são mais utilizadas atualmente no repertório para oboé, realizou-se uma pesquisa documental a partir dos programas da última edição dos cinco principais concursos internacionais para oboé: *45th International Instrumental Competition Markneukirchen* (2010) - anexo 2, *Internationale Musikwettbewerb der ARD München* (2017) - anexo 3, *The 12th International Oboe*

---

<sup>6</sup> Isang Yun – Piri (für oboé solo) I, II e Edison Denissow – Solo für oboé.

*Competition of Japan 2018 in Tokyo* - anexo 4, *Prague Spring International Music Competition* (2019) - anexo 5, e *Concours de Genève International Music Competition 2021* - anexo 6.

O segundo levantamento realizado consistiu na pesquisa de repertório que contém TEs nos meios de comunicação oficiais (*sites* e canais do *YouTube*) de dez grupos artísticos brasileiros<sup>7</sup>. Cabe mencionar como fonte de TEs o projeto da Osesp, "SP-LX – NOVA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL E DE PORTUGAL" (desde 2015); e no da OFMG, "Tinta Fresca" (desde 2018). Tais projetos valorizam e promovem a música contemporânea no cenário musical brasileiro.

Na segunda parte da pesquisa, a partir da investigação prévia sobre as TEs mais utilizadas no repertório de orquestras nacionais e exigidas em concursos internacionais renomados, foram selecionadas as TEs específicas objeto do estudo de proposições práticas. São elas: multifônico, harmônico, *frullato*, trinado duplo, *glissando*. Em seguida, desenvolveram-se os PFs de aprendizagem respectivos a cada TE apresentada.

Os PFs consistem em decodificar um passo a passo para cada técnica, trabalhando seus elementos de forma separada e juntando-os aos poucos. O objetivo desse procedimento é propiciar conscientemente a aprendizagem gradual e sistemática das habilidades requeridas para execução das TEs. Apesar dos materiais e métodos abordarem as TEs, nem sempre esse conteúdo é compreendido pelos instrumentistas; logo, os PFs possuem a finalidade de facilitar, promover esse estudo de maneira acessível e gradativa.

Com o intuito de exemplificar a utilização das TEs, ao final dos PFs, disponibilizam-se arranjos autorais de cantigas de roda com TEs, nos quais as técnicas desenvolvidas são aplicadas em um contexto musical. A escolha de cantigas de roda brasileiras tem o intuito de valorização da música brasileira, trazendo a identidade cultural do nosso povo, assim como fizeram Béla Bartók, que compôs diversas músicas usando a música do folclore húngaro, Manuel de Falla, na música espanhola, e Chopin, que utilizou em suas composições os ritmos das danças polonesas, dentre outros compositores.

---

<sup>7</sup> Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS), Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), Orquestra Sinfônica de Santo André (OSSA) Orquestra Amazonas Filarmônica e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA).

Outro motivo para a escolha de cantigas de roda é por serem curtas e não terem muita complexidade técnica, como virtuosismo, tendo em vista que os PFs sugerem que as TEs possam ser exploradas por oboístas desde os níveis mais iniciais.

Uma das principais dificuldades relacionadas ao aprendizado das TEs é a questão do acesso e da compreensão dessas por ferramentas de aprendizagem. Considerando tal aspecto metodológico, esta pesquisa se preocupa com a forma como essas proposições de estudos das TEs serão repassadas aos instrumentistas e como eles vão internalizá-las. Logo, para esta pesquisa, faz-se necessário o uso dos meios tecnológicos apropriados para repassar com êxito o conteúdo aqui proposto.

Atualmente, as tecnologias têm se mostrado uma necessidade dentro das práticas pedagógicas musicais, sobretudo para torná-las mais acessíveis e democráticas (ARAÚJO; BELTRAME, 2018, p. 166). Os PFs propostos inclinam-se à era digital - onde a cibercultura é uma relevante inovação para a educação. Através da informação no espaço digital, as paredes físicas da sala de aula desaparecem e expandem a interação professor/aluno. Apesar da popularidade das redes sociais, sua utilização na academia está em fase de adequação para interagir com o ensino tradicional (CERNEV, 2018, p. 11-12).

A contemporaneidade instiga a diariamente repensar as práticas como instrumentistas e educadores musicais. Fato é que nesta pesquisa o uso de vídeos pode ser mais eficaz para o instrumentista entender os exercícios propostos sobre as TEs do que as palavras e figuras estáticas de um livro/método. Além disso, os vídeos com acesso público são recursos mais suscetíveis de alcançar um maior número de pessoas e assim lograr êxito no alcance e divulgação dessa temática.

Isto posto, serão produzidas representações no formato audiovisual dos PFs e dos arranjos propostos, porque a execução equivocada da técnica pode resultar em sonoridades indesejadas.

Portanto, juntamente com o aporte teórico (orientações escritas e partituras), estará presente em cada proposição um *QR code*, através do qual o músico será direcionado a um vídeo com a demonstração dos PFs e dos arranjos das músicas relacionados às técnicas abordadas. Essa ferramenta facilitará o acesso dos PFs aos oboístas interessados, tendo em vista que poderão acompanhar os procedimentos

quantas vezes forem necessárias até a aquisição das habilidades indispensáveis para execução da TE trabalhada.

Somados a isso, estarão disponíveis os arquivos mp3 com o acompanhamento do piano, gerada pelo computador, de todos os arranjos das cantigas. Esse recurso é importante para o estudo das TEs por estimular a aprendizagem e permitir que os oboístas possam experienciar essas técnicas em contextos musicais - independentemente da possibilidade de contar ou com um pianista colaborador.

### 3 TÉCNICAS ESTENDIDAS EM CONTEXTO

Kurt Pahlen (1991, p. 405 - 435), ao discorrer sobre a música moderna, afirma que a primeira década do séc. XX pertenceu ao fim do Romantismo. A atonalidade pertence ao mundo conturbado do pós-guerra. As primeiras décadas do século XX foram marcadas por grandes transformações. “Ser moderno” implicava, para além de uma estética cultural, a reformulação das linguagens, métodos e técnicas. A revolução e a ruptura, no entanto, não estavam reservadas ao campo artístico e devem ser avaliadas a partir da conjuntura das guerras mundiais.

Após a Segunda Guerra Mundial é detectado um aumento substancial no uso de TEs, tanto por compositores quanto por músicos. No entanto, as experimentações de alguns compositores no final do século XIX (Richard Wagner e Franz Liszt, por exemplo) e na primeira metade do século XX (Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Erik Satie, por exemplo) certamente abriram caminho para os conceitos e técnicas composicionais que levaram ao desenvolvimento de muitas das ditas TEs. Mudanças na forma como os compositores e músicos pensavam e percebiam elementos como som, forma, harmonia e ritmo criaram espaço para a elaboração de outras ideias, buscando novos significados, novos territórios e novos começos. A necessidade de romper com o “velho” e definir alguma coisa “nova” foi uma grande força que muitos compositores pareciam compartilhar, uma motivação compartilhada por artistas que se enquadram no termo genérico “vanguardista” (BOGIAGES, 2015, p. 30).

As TEs são mais do que ferramentas expressivas, pois oportunizam aos músicos e compositores uma maior paleta de “cores” e timbres à sua disposição, tentando dar vida a uma infinidade de possibilidades sonoras esperando para serem exploradas e ainda descobertas. As TEs também podem ser utilizadas como ferramenta para aprimoramento técnico do instrumentista.

Como recurso expressivo, as TEs podem ser utilizadas em diversos contextos além da estética contemporânea. Cantores populares de *rock*, *jazz*, *blues* e *soul music*, dentre outros incluindo os de música brasileira, utilizam o chamado *drive vocal*, considerado um ruído, como recurso expressivo. No oboé habitualmente utiliza-se a técnica estendida harmônico<sup>8</sup> no segundo movimento da *Sonata* de Saint-Saëns. Esse mesmo recurso também pode ser utilizado no solo orquestral do primeiro

---

<sup>8</sup> Ao utilizar estes harmônicos, o oboé produz um som particularmente macio e etéreo (BOGIAGES, 2015, p. 40).

movimento da “Sinfonia Inacabada” de Franz Schubert. O *frulatto* está presente na Sinfonia *Dances from West Side Story* de Leonard Bernstein, assim como na “Sagração da Primavera” de Igor Stravinsky, entre outros.

Somado a isso, esses recursos podem ser usados também como aprimoramento das habilidades técnicas tradicionais para execução do instrumento. É recorrente na prática musical dos instrumentistas de cordas a utilização do harmônico para auxiliar na afinação dos seus instrumentos. No oboé também se usa esse recurso para verificar a afinação e o timbre de algumas notas, para treinar alguns intervalos de quintas justas, assim como aperfeiçoar o controle do fluxo do ar, por exemplo.

O desenvolvimento e ampliação das possibilidades expressivas, que envolve uma demanda do mercado de trabalho atual para os oboístas (como os exemplos de repertório orquestral que contém as TEs) e técnicas são justificativas que sugerem a necessidade do ensino e da prática sistematizada das TEs no oboé.

### 3.1 TÉCNICAS ESTENDIDAS NO OBOÉ

Van Cleve (2004) catalogou em torno de 24 TEs possíveis de serem realizadas no oboé: harmônicos, dedilhados para timbres alternativos, quarto de tom e micro tom, *glissando* e *pitch bends*, notas super agudas, multifônicos, trinados duplos, *tremolos*, *staccato* duplo, *frulatto*, acento com ar, *smorzato*, *rolling tone*, cantar e tocar simultaneamente, respiração circular, *overblown notes*, *muting*, dente na palheta, *tapping*, *noisy inhalation*, tocar somente na palheta e tocar sem palheta. É provável que esse número expanda ainda mais com o passar do tempo, tendo em vista o processo constante de experimentação de compositores e intérpretes.

Segundo Van Cleve (2004, p. 69), o ***frulatto*** tem o som característico de "rrrrrr". É mais difícil no oboé que nos outros instrumentos de sopro. O desafio maior é manter a embocadura o mais estável possível. A princípio, Bartolozzi (1967) considerava impossível executar o *frulatto* no oboé; porém, com dedicação e prática é possível executá-lo em todos os instrumentos da família do oboé<sup>9</sup>.

O ***glissando*** consiste em mudar a afinação da nota gradativamente entre duas alturas de forma ascendente ou descendente. Para realizá-lo, Van Cleve (2004, p. 20-

---

<sup>9</sup> *Heckelfone*, oboé baixo, corne inglês, oboé *d'amore*, oboé e oboé *piccolo*.

21) recomenda deslizar ou escorregar gradativamente os dedos para fora da chave, aumentando a afinação da nota gradualmente, escutando os sons que se encontram dentro do intervalo em que o glissando deve ser executado.

Essa técnica é fácil de executar nos oboés barrocos e clássicos sem chaves ou com anéis. No oboé moderno, pelo fato de os buracos serem praticamente todos fechados por chaves, é mais difícil obter o resultado sonoro esperado de maneira consistente. No clarinete, pela ausência destas chaves sobre os furos, a execução dessa técnica é mais fácil, como é possível observar nos compassos iniciais do solo de *Rhapsody in Blue*, de Gershwin. Quanto maior o intervalo entre as notas, mais desafiadora é a execução do glissando.

Para Van Cleve (2004, p. 7), **harmônicos** são utilizados com a finalidade de obter um som diferente, produzindo esse efeito um som mais oco e/ou etéreo, e dependendo do vibrato, um timbre espectral. No oboé eles tem uma extensão limitada que vai do Fá5 ao Dó6. Harmônicos podem ser utilizados em diversos repertórios no qual o músico busque esta variação timbrística, não somente em músicas do século XX.

**Multifônico** é a realização de duas ou mais notas simultaneamente, como por exemplo um acorde, por um instrumento de natureza monofônica ou voz. Existem multifônicos tecnicamente simples de serem executados, mas há também os mais complexos, quanto ao dedilhado, embocadura e pressão de ar. O timbre pode variar entre estridentes, com muitos batimentos<sup>10</sup>, a sons mais delicados, e as afinações tendem a se desviar da afinação padrão (VAN CLEVE, 2004, p. 32).

**Pitch Bends** são utilizados para gerar alterações/variações na afinação com os lábios. Em geral essa mudança/desvio é de até uma terça maior, ascendente ou descendente, a partir da nota onde há essa indicação do compositor. Esse efeito é muito utilizado na música popular, em especial por guitarristas e cantores (VAN CLEVE, 2004, p. 22). No oboé é muito útil no repertório popular, como *jazz*, ou músicas do século XX.

**Tocar somente na palheta.** Essa TE é bem característica dos instrumentos de palhetas duplas, tendo em vista que somente a palheta desses instrumentos tem o potencial de produzir um som a partir da vibração de duas lâminas flexíveis que se

---

<sup>10</sup> Quando duas ondas sonoras, com frequências diferentes, mas muito próximas, chegam aos nossos ouvidos simultaneamente, identifica-se uma variação na intensidade do som resultante.

contrapõem sem a utilização de uma boquilha, como no caso do saxofone e da clarineta.

Assim, é possível variar a frequência e o timbre do som realizado pelo oboísta tocando somente na palheta. Dependendo da região que se utilize, é possível obter mais de uma nota simultaneamente. Normalmente é possível, com a embocadura, subir ou descer um tom a partir da nota Dó<sup>4</sup> quando se toca somente na palheta, mas dependendo do oboísta e da palheta é possível alcançar o intervalo de uma terça maior. Ao se utilizar a mão no final do tubo, é possível aumentar esse intervalo, assim como variar os timbres, sendo viável a realização do *wah-wah*, efeito comum nos trompetes e trombones com surdina (VAN CLEVE, 2004, p. 76).

A exploração das TEs em instrumentos de sopro começou somente no final dos anos 1950 (BOGIAGES, 2015, p. 31). Burgess e Haynes (2004, p. 68) afirmam que "em grande parte devido à sua forte identificação com as tradições musicais conservadoras, o oboé não desempenhou um papel central na vanguarda". Embora houvesse composições escritas para oboé naquela época, a maioria das peças com TEs para oboé veio depois de 1970.

Quanto à catalogação das TEs para oboé, o método de Bruno Bartolozzi (1967) foi o registro mais antigo que aborda as TEs para o instrumento ao qual tive acesso. Segundo Souza, Curry e Ramos (2013, p. 138), o trabalho de Bartolozzi foi pioneiro no desenvolvimento e sistematização das TEs para os instrumentos de sopros de madeira, tendo sua pesquisa começado em caráter experimental em conjunto com alguns instrumentistas de flauta, oboé, clarinete e fagote.

Na obra, o autor aborda técnicas como: monofônicos, multifônicos, microtonalidade, dentre outros efeitos timbrísticos, instigando compositores da época a explorarem estas novas sonoridades em suas obras (SOUZA, CURRY e RAMOS, 2013, p. 138).

### 3.2 NOTAÇÃO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS

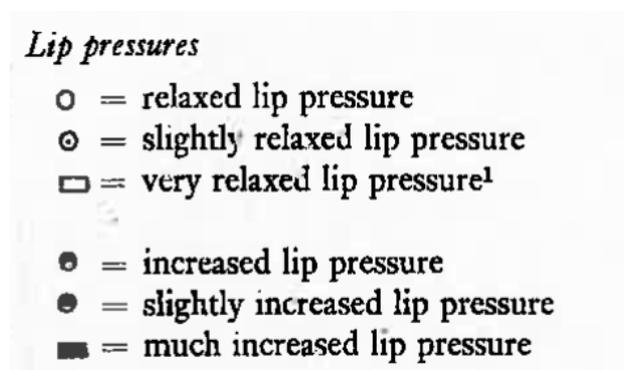
O desenvolvimento de novas técnicas de execução instrumental geralmente demanda estratégias de decodificação para comunicação das ideias dos compositores aos intérpretes. Assim, é recorrente o uso de bulas nas músicas que contém as TEs. A exploração contínua por novas sonoridades requer que os compositores organizem, esclareçam e decodifiquem os objetivos sonoros e

expressivos, assim como sugestões, para sua realização, de cada novo símbolo a ser executado naquela composição.

A obra de Bartolozzi (1967, p. 9, 10, 37) confere uma contribuição importante nesse processo da notação das TEs. Ela contém a elaboração dos símbolos para indicar as técnicas, bem como a representação gráfica dos procedimentos necessários para sua execução.

Sobre a pressão dos lábios (figura 3) é possível observar que o autor buscou representar as diferentes possibilidades de pressão labial dentro da faixa de: lábios muito relaxados até muita pressão labial.

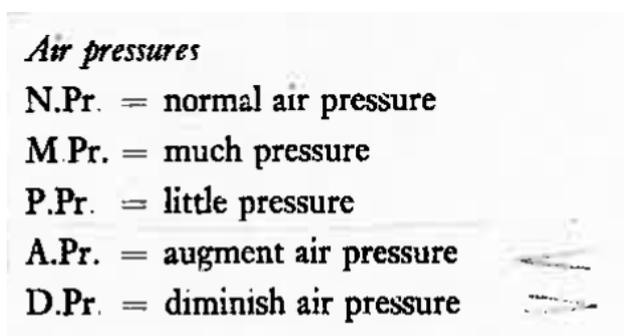
**Figura 3** - Símbolos referentes à pressão dos lábios.



Fonte: Bartolozzi (1967, p. 9)

Na pressão de ar (figura 4), o autor representa graficamente desde: leve pressão de ar até muita pressão de ar, além do acréscimo ou diminuição da pressão do ar (crescendo e decrescendo).

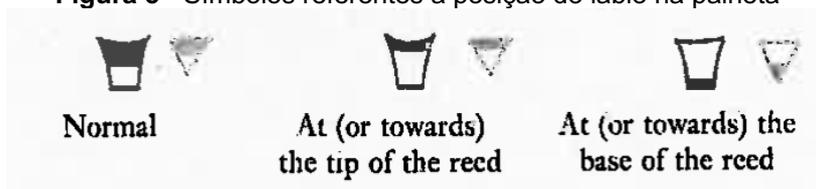
**Figura 4** - Símbolos referentes à pressão de ar



Fonte: Bartolozzi (1967, p. 9)

Quanto à posição da palheta nos lábios, Bartolozzi apresenta três possibilidades: lábios na posição normal; mais para fora, na ponta da palheta; e mais para dentro, em direção à base da palheta (figura 5).

**Figura 5** - Símbolos referentes à posição do lábio na palheta



Fonte: Bartolozzi (1967, p. 10)

Na figura 6 é apresentada uma possibilidade de multifônicos para oboé, com algumas combinações dos símbolos e dedilhados. Para a execução deste o oboísta deve realizar o dedilhado sugerido, aumentar a pressão nos lábios e colocar a palheta mais pra dentro.

**Figura 6** - Combinação de alguns dos símbolos e dedilhado



Fonte: Bartolozzi (1967, p. 37)

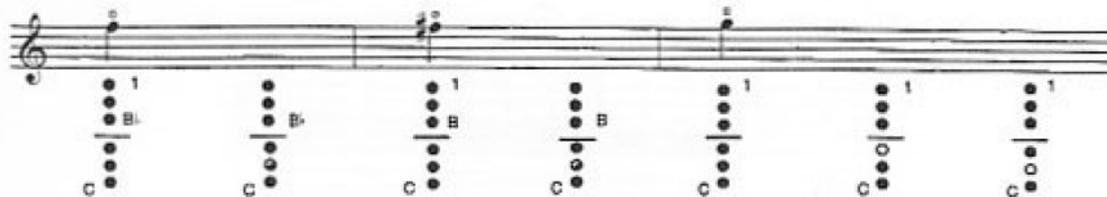
No início do século XXI, outros autores, como Van Cleve (2004), em “*Oboe Unbound: Contemporary Techniques*”, buscaram ampliar a sistematização das TEs. O autor descreve as técnicas, mostra a notação musical (figura 7), dedilhados (figura 8) e exhibe exemplos das técnicas no repertório (figura 9); todavia, não oferece uma metodologia para o desenvolvimento das habilidades técnicas necessárias para a execução das mesmas. Vejamos:

**Figura 7** - Exemplo da notação musical de harmônico



Figure 2-1 Harmonics notation

Fonte: Van Cleve (2004, p. 8)

**Figura 8** - Exemplo de alguns dedilhados

Fonte: Van Cleve (2004, p. 8)

**Figura 9** - Exemplo da técnica no repertório

Figure 2-4 Marshall, Dark Waters

Fonte: Van Cleve (2004, p. 8)

Parte pequena dos símbolos das TEs utilizados é conhecida; isso também é considerado como uma barreira de dificuldade para o aprendizado do instrumentista; contudo, é comum que o compositor crie um ícone que melhor traduza a sua função, juntamente com uma bula.

Logo, faz-se necessário que tais símbolos e tais bulas sejam os mais didáticos possíveis, para que a comunicação seja efetiva e o conteúdo da mensagem alcance êxito no processo de comunicação entre o compositor e o intérprete.

Em vista disso, a inserção gradativa e sistemática das TEs contribuirá para que a interpretação da notação utilizada se torne mais orgânica nas práticas interpretativas dos instrumentistas.

### 3.3 TÉCNICAS ESTENDIDAS EM CONCURSOS INTERNACIONAIS E NO REPERTÓRIO ORQUESTRAL

O uso das TEs ganhou destaque nas composições como nova proposta de experimentação e criação estética, permeando diversas obras e demandando aos músicos novas habilidades técnicas e interpretativas. A consolidação desse repertório

no cenário internacional e nacional promoveu a inclusão dessas obras na programação das orquestras, bem como a exigência de obras com TEs em concursos internacionais. Assim, os instrumentistas necessitam conhecer e dominar as TEs para interpretar esse repertório, que continua a se expandir.

A fim de otimizar a elaboração dos PFs, verifiquei quais são as principais TEs mais utilizadas no repertório para oboé. Esta pesquisa documental foi dividida em duas partes. A primeira consistiu na pesquisa do repertório das orquestras brasileiras que contenham as TEs; a segunda, foi realizada através do levantamento nos programas dos concursos internacionais para oboé.

### **3.3.1 Técnicas estendidas no repertório orquestral**

Tendo em vista que o repertório orquestral passou a incluir obras contendo TEs (MOTA, 2017, p. 135) - em especial as grandes orquestras, como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), as quais são percebidas como produtos internacionais - o oboísta precisa dominar as TEs com expertise para interpretar o repertório exigido nesse contexto.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) com regularidade inclui em sua programação a encomenda de obras de compositores brasileiros e estrangeiros, realizando durante a temporada suas estreias mundiais.

Em 2015 a Osesp iniciou o projeto SP-LX – NOVA MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL E DE PORTUGAL, onde obras musicais são encomendadas a compositores brasileiros e portugueses, estimulando o conhecimento e a criação da música do nosso tempo. A Fundação Osesp e a Fundação Calouste Gulbenkian juntam assim esforços para ajudar não só a circulação da nova música nos dois países, mas para ampliar os laços culturais entre países de língua portuguesa.

Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) afirma em seu *site* que apresenta em seus concertos um amplo universo musical, que vai da produção do repertório barroco até a música contemporânea, além de estreias de músicas contemporâneas de compositores brasileiros da atualidade.

A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) realiza anualmente<sup>11</sup> o "Festival Tinta Fresca". Esse evento acontece desde 2008 e busca fomentar a música sinfônica de compositores brasileiros da atualidade. O festival não faz distinção ou prioriza um tipo de estética composicional.

Acompanhei algumas edições desse festival e grande parte das composições estão dentro da estética composicional contemporânea. Dentro dessas possibilidades estéticas, algumas delas comumente utilizam as TEs. A exemplo na 11ª edição<sup>12</sup>, a composição finalista, *Sublimação Artística*, de Rubens Fonseca, contém multifônicos para oboé, e outros instrumentos executam *frulattos*, harmônicos e *glissando*.

Observa-se que as TEs para oboé se encontram presentes em diversas obras do repertório orquestral que constam regularmente na programação das orquestras brasileiras e internacionais. Dentre elas:

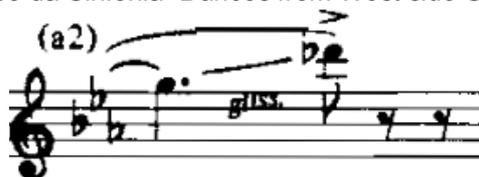
Na sinfonia "*Dances from West Side Story*", Leonard Bernstein utiliza o *frulatto* (figura 10) e o *glissando* para os dois oboés (figura 11).

**Figura 10** - Compassos 235 a 241 da Sinfonia "*Dances from West side Story*", de Leonard Bernstein



**Fonte:** "*Dances from West side Story*" (BERNSTEIN, 1960).

**Figura 11** - Compassos 759 da Sinfonia "*Dances from West side Story*", de Leonard Bernstein



**Fonte:** "*Dances from West side Story*" (BERNSTEIN, 1960).

Em sua sinfonia "*Alpine*", Richard Strauss faz uso do *frulatto* no oboé (figura 12). No momento intitulado "No Pasto Alpino", o *frulatto* representa o som característico do balido de ovelhas.

**Figura 12** - Números de ensaio 51 a 55 da sinfonia "*Alpine*", de Richard Strauss

<sup>11</sup> O festival Tinta Fresca não aconteceu nos anos de 2020 e 2021, devido à pandemia de COVID-19.

<sup>12</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=xC3t\\_qkStOQ](https://www.youtube.com/watch?v=xC3t_qkStOQ). Acesso em: 15 jun. 2023.

Auf der Alm.  
Mäßig schnell. (51)

(alla breve) Horn I. (Flutterzunge)

(52) (Flutterzunge)

(53)

(54)

(55) Frisch vorwärts.

Schnell. (56) (57) (58)

Fonte: Sinfonia "Alpine" (STRAUSS, 1915).

Igor Stravinsky, em sua composição "Sagração da Primavera", utiliza o *frulatto* para o oboé (figura 13).

Figura 13 - Número de ensaio 39 da "Sagração da Primavera", de Igor Stravinsky

(39) Flatterz.

*f*

Fonte: "Sagração da primavera" (STRAVINSKY, 1913).

Gustav Mahler faz uso do *glissando* no quarto movimento da "Sinfonia Nº3" (figura 14). Na partitura o compositor escreve "puxe para cima" e "como um som da natureza".

Figura 14 - Número de ensaio 6 do quarto movimento da "Sinfonia Nº3", de Gustav Mahler

*a tempo*

*espress.*

hinaufziehen

(6) Wie ein Naturlaut.)

*p*

Fonte: "Sinfonia Nº3" - quarto movimento (MAHLER, 1896).

O *glissando* aparece também no quinto movimento da "Sinfonia Fantástica" de Hector Berlioz (figura 15). Este mesmo gesto aparece duas vezes: compasso sete e

compasso dezessete. Além do oboé, flautim e a flauta transversal fazem o mesmo glissando.

Figura 15 - Compasso 7 e 17 do quinto movimento da “Sinfonia Fantástica” de Hector Berlioz



Fonte: “Sinfonia Fantástica” (BERLIOZ, 1830).

Com o intuito de exemplificar a demanda desse repertório com TEs para oboé, lista-se no Quadro 1 abaixo uma amostra da interpretação dessas obras por alguns grupos brasileiros nos últimos 18 anos.

Quadro 1 - Execução de obras com TEs por grupos artísticos brasileiros

COMPOSITOR	OBRA	TÉCNICA ESTENDIDA	GRUPO ARTÍSTICO	ANO
Leonard Bernstein	Sinfonia “Dances from West side Story”	<ul style="list-style-type: none"> <li>• frulatto</li> <li>• glissando</li> </ul>	Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB)	2014
			Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	2012
			Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	2013
			Orquestra Sinfônica de Porto Alegre	2022
			Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro	2010

COMPOSITOR	OBRA	TÉCNICA ESTENDIDA	GRUPO ARTÍSTICO	ANO
<b>Leonard Bernstein</b>	Sinfonia "Dances from West side Story"	• <i>frulatto glissando</i>	Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	2018
			Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	2018
			Orquestra Sinfônica da Bahia	2013
			Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz	2022
<b>Richard Strauss</b>	Sinfonia "Alpine"	• <i>frulatto</i>	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	2023
			Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	2018
<b>Igor Stravinsky</b>	"Sagração da Primavera"	• <i>frulatto</i>	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	2013
			Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	2013
			Orquestra Amazonas Filarmônica	2013
			Orquestra Sinfônica de Santo André	2010
			Orquestra Municipal do Estado de São Paulo	2010
			Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz	2013
<b>Gustav Mahler</b>	"Sinfonia N°3" - 4° mov	• <i>glissando</i>	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	2023
			Orquestra Sinfônica Brasileira	2010
			Orquestra Sinfônica do Municipal de São Paulo	2020
			Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	2013
			Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro	2011
			Orquestra Sinfônica de Porto Alegre	2005

COMPOSITOR	OBRA	TÉCNICA ESTENDIDA	GRUPO ARTÍSTICO	ANO
Hector Berlioz	“Sinfonia Fantástica” - 5º mov.	• <i>glissando</i>	Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	2017
			Orquestra Filarmônica do Estado de São Paulo	2018
			Orquestra Sinfônica Brasileira	2015
			Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz	2016
			Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro	2019
			Orquestra Sinfônica do Municipal de São Paulo	2019
			Orquestra Sinfônica de Porto Alegre	2019

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

É possível e provável que essas obras tenham sido interpretadas por outras orquestras nacionais. Porém, é possível inferir, mesmo que com uma baixa amostragem, que o repertório que contém TEs está presente ao longo do tempo na programação das principais orquestras brasileiras. Se ampliar essa amostra para um contexto internacional, acredita-se que o número de execuções será significativamente maior.

### 3.3.2 Técnicas estendidas em concursos internacionais

A pesquisa realizou um levantamento documental nos programas da última edição dos cinco principais concursos internacionais para solistas com o intuito de identificar quais as TEs mais frequentes nesse contexto. São eles: *Concours de Genève International Music Competition (2021)*, *Internationale Musikwettbewerb der ARD München (2017)*, *International Instrumental Competition Markneukirchen (2010)*, *International Oboe Competition of Japan (2018)* e *Prague Spring International Music Competition (2019)*.

Ao observar o repertório de oboé exigido no Concurso Internacional de Música de Genebra, realizado em outubro de 2021, nota-se que em todas as etapas os candidatos tiveram que executar ao menos uma música que continha TEs.

Segue abaixo o Quadro 2 com os cinco principais concursos internacionais para oboé, com as obras e as TEs exigidas em cada obra.

**Quadro 2** - Concursos internacionais para oboé, obras e técnicas estendidas.

CONCURSO	COMPOSITOR - OBRA	TÉCNICAS ESTENDIDAS
45th International Instrumental Competition Markneukirchen (2010)	Karlheinz Stockhausen – “ <i>In Freundschaft</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>tapping</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ gestos teatrais</li> <li>○ trêmulos</li> </ul>
	Luciano Berio – “ <i>Sequenza VII</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ multifônicos</li> <li>○ trinado de multifônicos</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ microtons</li> <li>○ trinado entre microtons</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>over-blowing</i></li> </ul>
	Antal Doráti – “ <i>Fünf Stücke für Oboe solo</i> ”, N1, 2 und 5	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ vibrato com os lábios</li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ multifônico</li> <li>○ fala</li> </ul>
Internationale Musikwettbewerb der ARD München (2017)	Antal Doráti – “ <i>Fünf Stücke für Oboe solo</i> ”, N1, 2 und 5	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ vibrato com os lábios</li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ multifônico</li> <li>○ fala</li> </ul>
	Heinz Holliger – “ <i>Sonate für Oboe solo</i> ”, daraus 1. und 2. Satz oder 1. und 4. Satz	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> </ul>

CONCURSO	COMPOSITOR - OBRA	TÉCNICAS ESTENDIDAS
<p style="text-align: center;"><i>Internationale Musikwettbewerb der ARD München (2017)</i></p>	Dirk-Michael Kirsch – “ <i>Danse Sigillum Saturni</i> ” <i>op. 26 für Oboe solo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ multifônicos</li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ tocar Instrumento de percussão amarrado no tornozelo</li> </ul>
	Luciano Berio – “ <i>Sequenza VII</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ <i>multifônicos</i></li> <li>○ trinado de multifônicos</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ microtons</li> <li>○ trinado entre microtons</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>over-blowing</i></li> </ul>
	Niccolò Castiglioni – “ <i>Alef</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ multifônicos</li> </ul>
	Vinko Globokar – “ <i>Atemstudie</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ multifônicos</li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ vocalização</li> <li>○ cantar</li> <li>○ <i>tapping</i></li> <li>○ assovio</li> </ul>
	Heinz Holliger – “ <i>Studie 2</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ dedilhados alternativos (timbres)</li> <li>○ harmônicos duplos</li> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ harmônico</li> <li>○ multifônico</li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> <li>○ quarto de tom</li> </ul>

CONCURSO	COMPOSITOR - OBRA	TÉCNICAS ESTENDIDAS
<p style="text-align: center;"><i>Internationale Musikwettbewerb der ARD München (2017)</i></p>	Heinz Holliger – “ <i>Studie über Mehrklänge</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ multifônico</li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> <li>○ trêmulos</li> </ul>
	Liza Lim – “ <i>Gyfu</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ multifônicos</li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> <li>○ quarto de tom</li> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ trêmulos</li> </ul>
	Karlheinz Stockhausen – “ <i>In Freundschaft</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>tapping</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ gestos teatrais</li> <li>○ trêmulos</li> </ul>
	Isang Yun – “ <i>Piri</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado duplos</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ Trinado de timbres</li> </ul>
	Thierry Escaich – <i>Auftragskomposition des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD 2017</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ multifônicos</li> <li>○ trêmulos</li> <li>○ harmônicos</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i>The 12th International Oboe Competition of Japan in Tokyo (2018)</i></p>	T. Hosokawa – “ <i>Spell Song for oboe</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>tremolo</i></li> <li>○ multifônicos</li> <li>○ quarto de tom</li> </ul>

CONCURSO	COMPOSITOR - OBRA	TÉCNICAS ESTENDIDAS
<p><i>The 12th International Oboe Competition of Japan in Tokyo (2018)</i></p>	<p>Luciano Berio – “<i>Sequenza VII</i>”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ <i>multifônicos</i></li> <li>○ trinado de multifônicos</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ microtons</li> <li>○ trinado entre microtons</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>over-blowing</i></li> </ul>
<p><i>Prague Spring International Music Competition (2019)</i></p>	<p>Martin Hybler – <i>Composition commissioned for the IMC Prague Spring 2019</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ multifônicos</li> <li>○ campana ao ar</li> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ tremulo com multifônicos</li> <li>○ <i>tapping</i></li> </ul>
<p><i>Concours de Genève International Music Competition (2021)</i></p>	<p>Isang Yun – “<i>Piri</i>”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado duplos</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ Trinado de timbres</li> </ul>
	<p>Niccolò Castiglioni – “<i>Alef</i>”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ multifônicos</li> </ul>
	<p>Luciano Berio – “<i>Sequenza VII</i>”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ harmônicos</li> <li>○ <i>multifônicos</i></li> <li>○ trinado de multifônicos</li> <li>○ trinados duplos</li> <li>○ microtons</li> <li>○ trinado entre microtons</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>over-blowing</i></li> </ul>
	<p>E. Carter – “<i>Inner Song</i>”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ multifônicos</li> <li>○ trinado de timbres</li> </ul>

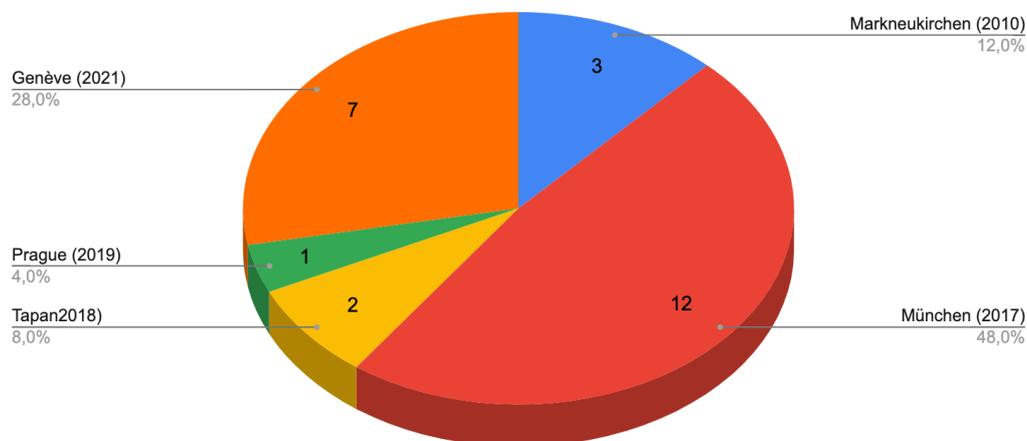
CONCURSO	COMPOSITOR - OBRA	TÉCNICAS ESTENDIDAS
Concours de Genève International Music Competition (2021)	Heinz Holliger – “ <i>Studie über Mehrklänge</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ multifônico</li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> <li>○ <i>trêmos</i></li> </ul>
	D. Arango Prada – “ <i>Dune</i> ”, for solo oboe and ensemble	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ trinado de timbres</li> <li>○ <i>frulatto</i></li> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ multifônicos</li> <li>○ trinado duplo</li> <li>○ quarto de tom</li> <li>○ <i>pitch bends</i></li> </ul>
	Hinako Takagi – “ <i>L’Instant</i> ”, for solo oboe and ensemble	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <i>glissando</i></li> <li>○ <i>trêmos</i></li> </ul>

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Observou-se que em todos os concursos foi solicitada aos candidatos a interpretação de no mínimo uma obra contendo TEs em ao menos uma das fases da competição. Segue abaixo o Gráfico 1 com a quantidade de músicas que demandam técnica estendida por concurso.

**Gráfico 1** - Quantidade de obras com TEs nos concursos internacionais.

#### QUANTIDADE DE OBRAS COM TÉCNICAS ESTENDIDAS



Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

O *Prague Spring International Music Competition* (2019) foi o concurso que menos requisitou, na edição pesquisada, música com técnica estendida (apenas uma obra). Por outro lado, o *Internationale Musikwettbewerb der ARD München* (2017) foi o concurso que mais possuiu, na edição pesquisada, músicas com TEs (doze obras).

Conforme o Quadro 3 abaixo, a obra que mais apareceu nos concursos foi a “*Sequenza VII*”, de Luciano Berio, aparecendo em quatro dos cinco concursos. Não apareceu apenas no *Prague Spring International Music Competition* (2019).

O compositor que mais apareceu dentro do repertório dos cinco concursos foi Heinz Holliger, com três músicas, sendo três no concurso de *München* e uma no concurso de *Genève*.

**Quadro 3** - Quantidade de vezes em que as obras aparecem nos concursos

COMPOSITOR - OBRA	QUANTIDADE	CONCURSOS
Luciano Berio – “ <i>Sequenza VII</i> ”	4	<i>Markneukirchen, München, Japan e Genève</i>
Karlheinz Stockhausen - “ <i>In Freundschaft</i> ”	2	<i>Markneukirchen e München</i>
Antal Doráti – “ <i>Fünf Stücke für Oboe solo</i> ”, <i>N1, 2 und 5</i>	2	<i>Markneukirchen e München</i>
Niccolò Castiglioni – “ <i>Alef</i> ”	2	<i>München e Genève</i>
Heinz Holliger – “ <i>Studie über Mehrklänge</i> ”	2	<i>München e Genève</i>
Isang Yun – “ <i>Piri</i> ”	2	<i>München e Genève</i>
Heinz Holliger – “ <i>Sonate für Oboe solo</i> ”, <i>daraus 1. und 2. Satz oder 1. und 4. Satz</i>	1	<i>München</i>
Dirk-Michael Kirsch – “ <i>Danse Sigillum Saturni</i> ” <i>op. 26 für Oboe solo</i>	1	<i>München</i>
Vinko Globokar – “ <i>Atemstudie</i> ”	1	<i>München</i>
Heinz Holliger - <i>Studie 2</i>	1	<i>München</i>
Liza Lim - <i>Gyfu</i>	1	<i>München</i>
Thierry Escaich – <i>Auftragskomposition des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD 2017</i>	1	<i>München</i>

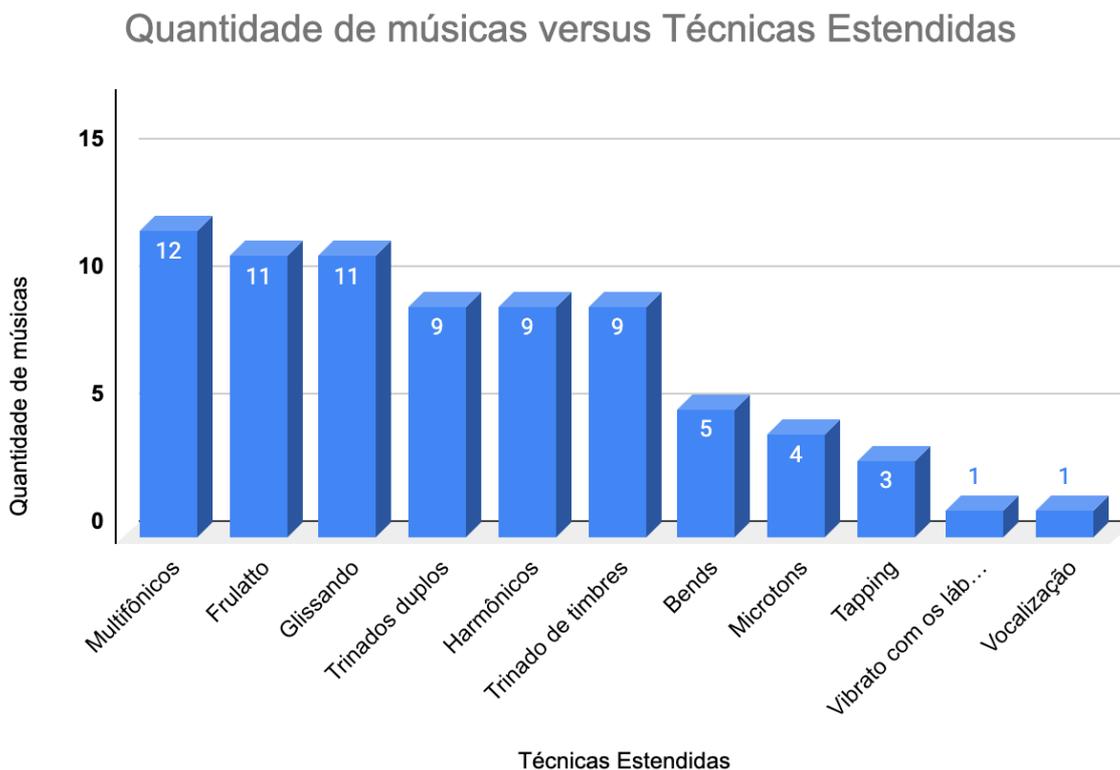
COMPOSITOR - OBRA	QUANTIDADE	CONCURSOS
T. Hosokawa – “ <i>Spell Song for oboe</i> ”	1	<i>Japan</i>
Martin Hybler – <i>Composition commissioned for the IMC Prague Spring 2019</i>	1	<i>Prague</i>
E. Carter – “ <i>Inner Song</i> ”	1	<i>Genève</i>
D. Arango Prada – “ <i>Dune</i> ”, for solo oboe and ensemble	1	<i>Genève</i>
Hinako Takagi – “ <i>L’Instant</i> ”, for solo oboe and ensemble	1	<i>Genève</i>

**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

Nesses concursos é comum que haja encomenda de uma obra nova, que é enviada somente para os candidatos selecionados em um período exíguo antes do início das etapas do concurso. No *Internationale Musikwettbewerb der ARD München* (2017) consta a obra de Thierry Escaich (*Auftragskomposition des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD 2017*) e no *Prague Spring International Music Competition* (2019) consta a obra de Martin Hybler (*Composition commissioned for the IMC Prague Spring 2019*). Independente da estética do compositor, há uma prevalência da utilização das TEs em todas essas novas obras. Contudo, espera-se que o candidato tenha o domínio dessas técnicas.

Após o levantamento de todas as TEs presentes no repertório dos concursos internacionais para oboé, esta pesquisa realizou o somatório das mais utilizadas para verificar quais as técnicas foram mais recorrentes. O resultado está representado no Gráfico 2:

Gráfico 2 - Quantidade de música x TEs.



Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Observa-se que dentre as onze TEs presentes no repertório dos concursos, o multifônico foi a técnica que mais apareceu, constando em doze obras. Seguido pelo *frulatto* e *glissando*, que integram onze músicas. Trinados duplos, harmônicos e trinado de timbres aparecem logo em seguida em onze músicas. *Bends* em cinco músicas, microtons em quatro e *tapping* em três. Vibrato com lábios e vocalização foram utilizadas em apenas uma música.

A fim de otimizar a elaboração dos PFs, neste capítulo verifiquei quais são as TEs mais utilizadas no repertório para oboé. Como se viu, essa verificação foi dividida em duas partes. A primeira constituiu na pesquisa no repertório de alguns grupos artísticos brasileiros; a segunda foi realizada através do levantamento nos cinco principais concursos internacionais para solistas. As TEs mais presentes nesses contextos são: multifônicos, *frulatto*, *glissando*, trinados duplos e harmônicos.

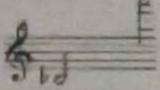
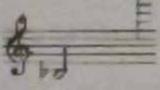
#### 4 PROCESSOS FACILITADORES: ESTUDOS E PROPOSIÇÕES

O estudo de um instrumento musical é tradicionalmente dividido em estágios ou etapas, onde é esperado que o oboísta consiga realizar eficientemente um conjunto de habilidades técnicas e interpretativas. Diversos autores e métodos dividem o estágio formativo de um oboísta em: elementar, intermediário e avançado. Entre esses métodos é possível citar: Joseph Sellner (1787-1843), Franz William Ferling (1796-1874), Apollon Marie-Rose Barret (1804-1879), Alamiro Giampieri (1893-1963), Peter Veale (1994) e Claus-Steffan Mahnkopf (1962); sendo que os dois últimos se encontram em atividade, até o momento de sua pesquisa.

Silva (2003) organizou as habilidades que os oboístas deveriam desempenhar dentro de cada um dos estágios de formação do oboísta, baseando-se nos parâmetros de sonoridade, digitação, articulação e dinâmica.

As TEs são comumente associadas à música do século XX, e recorrentemente apresentadas e estudadas somente por oboístas de nível avançado. Tal parametrização estabelecida por Silva (2003, p. 55) não é rígida, porém nota-se que respiração circular, multifônicos e harmônicos – consideradas TEs – são elencados pela autora somente no último subnível do nível avançado (figura 16).

Figura 16 - Quadro de definição de habilidades do nível avançado

Nível	Sub nível	HABILIDADE			
		Sonoridade	Digitação	Articulação	Dinâmica
A V A N Ç A D O	7	✓ extensão: si b2 ao lá5 	✓ escalas e arpejos em todas as tonalidades e escalas de terças e quartas ✓ andamentos: <i>largo</i> a <i>allegro vivace</i> (♩ = 40-144) ✓ ornamentos e cadências	✓ <i>legato</i> em frases longas com intervalos compostos, com variação de dinâmica e agógica ✓ diferentes tipos de <i>staccato</i> em andamento ligeiro ✓ diferentes tipos de ataque em qualquer região do instrumento ✓ ritmos complexos	✓ <i>f, mf, mp, p, pp</i> ✓ <i>cresc</i> e <i>decresc</i> de em várias durações e em diferentes regiões ✓ controle do vibrato
	8	✓ extensão: si b2 ao lá5  ✓ respiração circular ✓ multifônicos ✓ harmônicos	✓ escalas e arpejos em todas as tonalidades, escalas de terças e quartas e escalas exóticas ✓ andamentos: <i>largo</i> a <i>presto</i> (♩ = 40-160) ✓ ornamentos e cadências	✓ <i>legato</i> em frases longas com variações de dinâmica e métrica, com intervalos compostos ou tecnicamente difíceis no oboé ✓ <i>staccato</i> duplo ✓ ataque em intervalos em saltos nos extremos do instrumento	✓ <i>f, mf, mp, p, pp</i> ( <i>pp</i> na região média e aguda) ✓ <i>cresc</i> e <i>decresc</i> de em várias durações e em diferentes regiões

Fonte: SILVA (2003, p. 55)

No entanto, o contato tardio do músico com as TEs pode ser uma barreira para a interpretação de obras que contenham esses recursos expressivos, além de desestimular os oboístas, que terão que lidar com um material, linguagem, técnica e escritas diferentes das técnicas tradicionais usualmente desenvolvidas no seu processo formativo. A apresentação das TEs desde os estágios formativos iniciais, paralelamente às técnicas tradicionais, pode resultar na fluência necessária para a permuta ágil entre essas técnicas, aspecto fundamental para a performance musical que as utilizam (HOOPER, 2013, p. 68).

A partir do exposto, é importante que o oboísta desenvolva a expertise relacionada às TEs ao longo de sua trajetória musical, para que possa expressar-se com fluência em diferentes contextos musicais, como discorrem Daldegan e Dottori (2011, p. 114):

Acredita-se que o trabalho com técnicas estendidas – técnicas não tradicionais, a partir das quais são produzidas novas sonoridades no instrumento – possa contribuir para ampliar o universo estético dos instrumentistas. O aprendizado de técnicas estendidas, juntamente com a exposição ao repertório contemporâneo e, especialmente, a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso com relação à música contemporânea “não conheço, não gosto e não toco” que afeta e prejudica inclusive músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumentos.

Segundo Silva (2003, p. 50), o domínio da técnica significa o controle da musculatura sobre a execução exigida na execução musical, processo esse que envolve dedos, língua, respiração e embocadura, no caso dos instrumentos de sopro, além da própria relação desses aspectos com o corpo.

Vale ressaltar que o oboé possui desafios habituais. A palheta do oboé possui um orifício para passagem do ar extremamente pequeno, o que causa uma maior resistência ao ar expirado pelo oboísta, gerando uma maior pressão de sopro, exigindo assim um maior esforço físico por parte do instrumentista (DOMINGUES, 2014, p. 10).

Além dos habituais desafios previstos para o oboísta, as TEs mostram-se um obstáculo à parte a ser trabalhado durante o desenvolvimento técnico e musical do instrumentista, pois, embora sejam recursos desejáveis por estarem cada vez mais presentes no fazer musical contemporâneo, ainda são pouco empreendidos durante a formação do oboísta, dificultando uma maior familiaridade com tais conceitos e suas realizações no fazer musical do intérprete.

Além dos compositores do repertório tradicional do oboé, que abrange obras dos séculos XVIII e XIX, são exigidos trechos orquestrais também de obras do século XX, em que o aluno deveria se preparar para tocar obras da música contemporânea que exigem o domínio da chamada técnica estendida (MOTA, 2017, p. 135).

Observe-se que na citação acima o autor sugere que “[...] o aluno **deveria** se preparar para tocar obras da música contemporânea que exigem o **domínio** da chamada técnica estendida” (MOTA, 2017, p. 135 – grifos nossos); porém, apesar de

o estudo e o domínio dessas técnicas já serem exigidos em situações profissionais concretas, há uma carência no processo formativo dos oboístas brasileiros.

Segundo Daldegan e Dottori (2011, p. 113-114), “aspectos relativos à música contemporânea são de especial interesse para instrumentistas mais jovens”, e ainda afirmam que “aprender como introduzir a música contemporânea, suas questões técnicas e estéticas, é um dos principais deveres dos professores de instrumento”. Isso posto, vê-se a necessidade de incluir os símbolos e a linguagem da música contemporânea desde o início do processo formativo do músico.

Algumas TEs, como os harmônicos, podem ser desenvolvidas por estudantes não avançados que tenham progredido no controle da embocadura e do fluxo de ar. Mesmo que o aluno possa não estar praticando uma obra que demande essa técnica, ele poderá ser utilizado como recurso expressivo em qualquer repertório solo ou em grupo que o oboísta estiver atuando.

A professora e pesquisadora Laura Adkins<sup>13</sup>, com quem tive a oportunidade de estudar em uma *masterclass*<sup>14</sup> sobre técnica estendida durante o *2nd IDRS Virtual Symposium*<sup>15</sup>, está finalizando um método intitulado “*Extended Techniques for the Intermediate Oboist*”<sup>16</sup>. Nele, Adkins apresenta estudos desenvolvidos para estudantes em nível intermediário com utilização das TEs, alinhando-se com a premissa desta pesquisa de que essas técnicas também podem e devem ser estudadas por oboístas em nível não avançado.

Para tanto, aqui propõem-se as etapas dos PFs para que os oboístas desenvolvam essas técnicas não tradicionais. Além de ajudar os oboístas a desenvolverem as habilidades necessárias para execução das TEs, os PFs podem contribuir para um maior domínio da técnica global no instrumento.

No processo de aprendizagem de uma nova habilidade existem estágios a serem alcançados. Os PFs propostos sugerem que cada elemento necessário para o desenvolvimento das técnicas seja apresentado e desenvolvido de forma separada e gradual e aos poucos combinados até a realização satisfatória da TE praticada.

---

<sup>13</sup> Laura Adkins é oboísta, professora e compositora que atua em Chicago (EUA). Disponível em: <https://lauraadkinsmusic.com/bio>. Acesso em: 27 dez. 2021.

<sup>14</sup> Ocorrida no dia 28 de julho de 2021.

<sup>15</sup> Segundo Simpósio Virtual da Associação Internacional de Palhetas Duplas. Disponível em: <https://www.idrs.org/conference/2nd-virtual-symposium/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

<sup>16</sup> Técnicas Estendidas para oboísta em nível intermediário (tradução nossa).

Visto isso, foram propostos diferentes PFs para cada uma das TEs abordadas nesta pesquisa, bem como a apresentação de um arranjo ou obra de cantigas de roda para utilização das TEs (TE). Esses arranjos foram compostos para serem acessíveis a oboístas desde os níveis mais iniciais, levando em consideração tonalidades, andamento, dedilhados, duração e respiração.

Antes de abordar os PFs, é relevante ressaltar que podem existir variações de suas aplicações dependendo de variáveis como: o estilo da palheta e a marca do instrumento utilizados pelo oboísta.

A palheta é o excitador que modula e controla o fluxo de ar que entra para o oboé a partir da sua própria vibração (DOMINGUES, 2018, p. 31). Ainda segundo Domingues (2018, p. 64), dada a importância da palheta na produção sonora do oboé, ela pode influenciar diversos aspectos da performance musical do oboísta, tais como respiração, postura, embocadura, comprometendo assim sua competência técnica e musical. Esta, por sua vez, está relacionada a elementos interpretativos como emissão, articulação, timbre, flexibilidade e afinação, podendo facilitar ou dificultar a execução das TEs.

Entre os procedimentos envolvidos na fabricação da palheta, os oboístas consideram a raspagem<sup>17</sup> um dos aspectos que mais influenciam a produção sonora do oboé.

Apesar das características dos diferentes modos de produção de palhetas, os estilos de raspagem predominantes no Brasil podem ser distribuídos em dois grandes grupos: palhetas de raspado curto e palhetas de raspado longo (DOMINGUES, 2018, p. 55).

Assim, é possível observar que o estilo da palheta é capaz de influenciar no modo de execução das TEs, podendo facilitar ou dificultar a execução da técnica e ainda gerar resultados diferentes, dependendo das características físicas do estilo utilizado.

O oboé, assim como os demais instrumentos de sopro, funciona como um ressonador, amplificando o som oriundo da palheta. Cada fabricante desenvolve a mecânica e a furação do oboé baseado em seus objetivos técnicos e sonoros. O

---

<sup>17</sup> O raspado consiste em retirar o verniz ou parte exterior da cana em diferentes pontos e níveis para que a palheta vibre com o ar expirado pelo instrumentista. O raspado da palheta é dividido em diferentes partes e o equilíbrio entre as quantidades de material em cada parte será ajustado de acordo com as necessidades de cada oboísta (DOMINGUES, 2018, p. 34).

material utilizado para a fabricação do instrumento bem como os recursos possíveis através do acréscimo de chaves poderão ser determinantes para a execução das TEs sugeridas.

Muitos dos procedimentos propostos nos PFs são realizados somente com a palheta para posteriormente serem produzidos no oboé. Assim, o oboísta pode se concentrar de forma exclusiva nos parâmetros relacionados à emissão (embocadura, pressão de ar e posição dos lábios na palheta), sem se preocupar, nesse momento inicial, com o dedilhado ou leitura, por exemplo.

Sobre a palheta, Domingues (2018, p. 134-135) relata que os oboístas consideram quatro características para uma boa palheta: boa emissão em todos os registros; afinação estável; flexibilidade e boa sonoridade, tendo essa última critérios variados. Dentro disso, existem gradações entre cada oboísta e adequações feitas de acordo com a necessidade e as demandas do contexto musical.

Somado a isso, Van Cleve (2004, p. 34) afirma que uma palheta bem balanceada, estável e flexível, como as usadas no repertório de câmara do período clássico, podem funcionar melhor para multifônicos e TEs em geral. Porém, uma palheta dura pode ser boa para alguns multifônicos estridentes, enquanto uma palheta com ponta mais fina pode funcionar melhor em multifônicos mais delicados. Sugere-se, então, que o oboísta experimente qual a melhor palheta para cada técnica, partindo do uso de palhetas mais leves e flexíveis que provavelmente facilitarão o estudo e assimilação dos PFs para a aprendizagem das TEs no oboé.

Além da descrição textual, sugere-se acessar os *QR code* para uma experiência visual e sonora de cada procedimento. Recomenda-se ver e ouvir quantas vezes achar necessário antes de realizar os procedimentos, atentando para a manipulação da musculatura e qual o resultado sonoro dessas ações.

Todas as etapas/procedimentos devem ser repetidas livremente até que o procedimento seja compreendido e sua execução esteja consciente. O oboísta deve se sentir seguro e capaz de executar os procedimentos eficientemente, sentindo-se relaxado e que eles aconteçam de maneira natural. Sendo essas novas habilidades, os fatores repetição e tempo são importantes para que essas sejam incorporadas pelo instrumentista.

Na aprendizagem, o aperfeiçoamento e a manipulação de recursos expressivos para o desenvolvimento de uma performance devem ter um *feedback* constante que auxilie nesse processo metacognitivo. Neto (2016, p. 250) expõe que

a metacognição está relacionada à capacidade de refletir e desenvolver estratégias para solução de problemas. Marzano *et al* (1988, p. 9) explicam que metacognição é "estar ciente de nosso pensamento enquanto executamos tarefas específicas e, em seguida, usar essa consciência para controlar o que estamos fazendo".

Contudo, é importante que durante a realização das etapas o oboísta se auto-observe, ficando atento a todas as mudanças, em especial as musculares e sonoras, bem como perceba quais alterações acontecem na embocadura e como isso reflete no som. Cada detalhe é importante para a realização e progressividade das etapas/procedimentos.

A metodologia gradual tem como principal finalidade construir e fortalecer determinado novo elemento técnico. Esses fatores – tecnologias somadas com a metodologia gradual – poderão facilitar o aprendizado das TEs e conseqüentemente sua utilização como recurso expressivo dos oboístas.

Os PFs foram testados em oboés da marca Mönning e Lorée, nos estilos de raspagem americana e alemã.

As etapas e os procedimentos propostos a seguir têm como base os métodos de Bartolozzi (1967), Peter Veale (1994), Van Cleve (2004), além das instruções do orientador desta dissertação e pesquisas pessoais junto ao repertório de oboé estudado no mestrado.

#### 4.1 MULTIFÔNICOS

Tendo em vista que o multifônico foi a técnica estendida mais explorada pelos compositores no repertório dos concursos, inicia-se a análise dos PFs através desta técnica.

Segundo Veale (1994, p. 69), uma única nota em um instrumento consiste em um grande número de parciais (junto com um componente de um ruído inseparável), cuja combinação compõe o timbre específico do instrumento - seu espectro. Como esses parciais representam múltiplos exatos da nota fundamental, eles são ouvidos como uma única nota. Analisando o Sib2 (233 Hz), nota mais grave do oboé, embora seja apenas um terço ou um quarto do volume da quinta parcial, ouve-se o Sib baixo em afinação. Enquanto harmônicos suficientes estão realmente presentes, a fusão deles em uma "impressão de nota única" pode ir tão longe a ponto de sugerir uma nota fundamental que é reconstruída pelo ouvido, embora na verdade não exista.

Se os parciais não representam múltiplos exatos de uma frequência fundamental, ouve-se um acorde complexo que é chamado de multifônico. Esses multifônicos podem ser produzidos usando dedilhados especiais com especificações precisas da quantidade de ar e pressão do lábio em uma determinada posição do lábio na palheta.

Veale (1994, p. 69) discorre sobre pesquisadores americanos que buscaram na década de 1970 uma explicação da base acústica para a formação de multifonias em instrumentos de sopro. São eles: A. Benade (**Fundamentals of Musical Acoustics**. Oxford: London, 1967, p. 559-563); J. Backus (Multiphonic tones in the woodwind instruments. **J. Acoust. Soc. Am.** 63, 591, 1978); R. T. Schumacher (Ab initio calculations of the oscillations of a clarinet. **Acoustic**. 48, 71, 1981). Em particular, a pesquisa de Backus produziu uma imagem clara e geral da estrutura dos multifônicos e um modelo físico plausível da modulação oposta das duas oscilações.

Segundo Bartolozzi (1967) e Van Cleve (2004, p. 32), multifônicos são a realização de duas ou mais notas simultaneamente, como um acorde, por um instrumento de natureza monofônica ou voz. Existem multifônicos desde o mais simples aos mais complexos de serem executados, tendo cada um deles um dedilhado específico, mas que pode variar de instrumento para instrumento. As notas no multifônico variam de intensidade, algumas soando mais proeminentemente, enquanto outras são pouco audíveis.

Van Cleve (2004, p. 33) classifica quatro categorias de multifônicos: 1 - o multifônico complexo padrão; 2 - multifônicos de batimento, que incluem duas alturas proeminentes adjacentes que causam um efeito de batimento (pulsação, ondulação); 3 - harmônicos duplos; e 4 - multifônicos metamórficos, aqueles que podem se transformar suavemente de uma nota padrão em um multifônico ou vice-versa.

Uma coleção de multifônicos é composta por uma coleção de componentes cujas frequências são conectadas umas às outras por um elemento conjunto de relações heteródinas (oscilações de alta frequência, puras ou moduladas). As notas comuns de instrumentos de sopro também se encaixam nessa descrição, mas os componentes de frequência em notas normais são limitados àqueles pertencentes a uma única série harmônica.

Um multifônico é uma sonoridade produzida em um instrumento de sopro, que é percebida como uma mistura de vários tons. Quando um instrumento de sopro produz uma nota percebida como uma única altura, uma análise espectral da nota

revelará vários parciais. As frequências desses parciais serão regularmente espaçadas e farão parte de uma série harmônica: ou seja, as frequências dos parciais serão todos múltiplos inteiros de uma frequência "fundamental".

Com um multifônico, a sonoridade é percebida como várias notas. No caso de um multifônico dissonante, uma análise espectral revelará várias parciais, cujas frequências não são múltiplos inteiros de uma frequência fundamental comum. O ouvido agrupa os parciais, com cada grupo sugerindo uma frequência fundamental diferente.

Portanto, um multifônico dissonante com 20 parciais proeminentes, pode ser percebido como uma mistura de três alturas distintas. No caso de uma consonante multifônica, uma análise espectral revelará vários parciais, cujas frequências são múltiplos inteiros de uma frequência fundamental comum.

No entanto, as amplitudes de alguns dos parciais são maiores do que o normal, de modo que o ouvido interpreta a sonoridade como uma combinação de mais de uma nota - por exemplo, um intervalo consonante, como uma quinta justa. No caso de um multifônico pulsante, o ouvido não consegue discriminar os parciais que estão muito próximos. No entanto, o ouvido percebe uma flutuação periódica geral na amplitude da sonoridade, que é interpretada como um "batimento".

Nos métodos do Bartolozzi e Van Cleve (figura 17), a notação usual para multifônicos aponta: 1 - a posição dos lábios na palheta (mais para dentro ou para fora do considerado padrão); 2 - a pressão de ar (pouca ou muita); 3 - a quantidade de pressão dos lábios na palheta (pouca ou muita); 4 - o dedilhado.

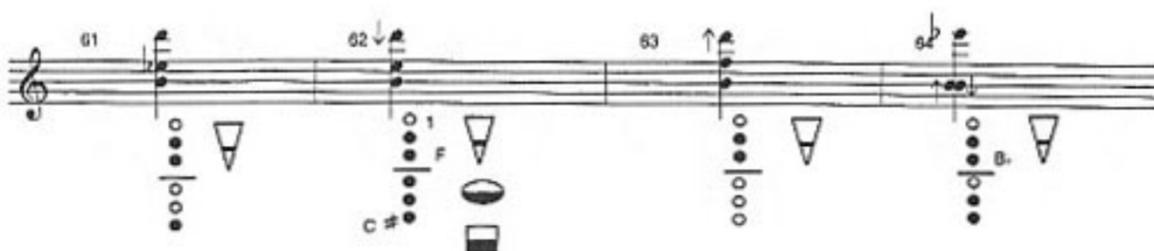
Figura 17 - Notação das alterações técnicas.

Symbols					
	tip of reed		strong lip pressure (biting)		strong air pressure
	just below heart		medium lip pressure		medium air pressure
	at string		weak lip pressure		weak air pressure

Fonte: Van Cleve (2004, p. 126).

Na figura 18 é possível ver a notação com os elementos mencionados.

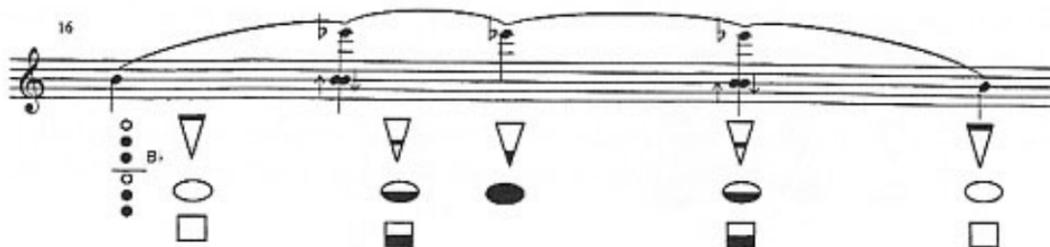
Figura 18 - Notação do multifônico



Fonte: Van Cleve (2004, p. 48).

Na figura 19, vê-se que é possível com um mesmo dedilhado, porém alterando os outros elementos, executar alguns multifônicos.

Figura 19 - Alguns multifônicos com o mesmo dedilhado.



Fonte: Van Cleve (2004, p. 52).

Observa-se que a realização do multifônico demanda do músico algumas alterações fisiológicas em relação ao modo tradicional de tocar o instrumento, como a alteração na posição da palheta e da pressão dos lábios.

Os PFs propõem que cada elemento seja trabalhado inicialmente de forma individual, posteriormente combinados até serem concretizados na técnica em questão.

Nas próximas três etapas o músico terá a oportunidade de explorar a "geografia" da palheta, sentindo o lábio em cada região que será explorada e verificando qual a resposta fisiológica e sonora. A embocadura usada para multifônicos é mais relaxada ou com mais pressão que o usual. Sendo assim, uma palheta pesada não é desejável, tendo em vista a flexibilidade desejada para as alterações na embocadura necessárias.

As etapas propostas para esta técnica exploram e combinam: posição e pressão dos lábios na palheta; e pressão de ar<sup>18</sup> dentro da palheta. Entre esses três elementos existem 27 possibilidades de combinação. Nesta pesquisa não foram exploradas todas essas possibilidades.

Todas as etapas/procedimentos devem ser repetidas livremente até que o procedimento seja compreendido e sua execução esteja consciente. Sendo essas novas habilidades, os fatores repetição e tempo são importantes para que essas sejam incorporadas pelo instrumentista.

É importante que durante a realização das etapas o oboísta se auto-observe, ficando atento a todas as mudanças, em especial as musculares e sonoras. Observar quais alterações acontecem na embocadura e como isso reflete no som. Cada detalhe é importante para a realização e progressividade das etapas/procedimentos.

---

<sup>18</sup> A pressão é uma descrição de como uma força atua em uma determinada área e é medida em relação ao tamanho da área afetada. Portanto, a pressão intraoral é a pressão aplicada nas superfícies da cavidade oral pela corrente de ar durante seu uso na respiração, fala, canto ou ao tocar um instrumento de sopro. Da mesma forma, o nível de pressão sonora de um som não descreve seu volume; é uma expressão da pressão do som (força que atua no tímpano) em relação ao limiar mínimo da audição humana e é relatada em decibéis (ADDUCI, 2011, p. 5).

## Etapa 1 - Posição dos lábios na palheta

### Procedimento 1:

Sem soprar, coloque a palheta de forma usual nos lábios e aos poucos insira-a mais para dentro dos lábios. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 1** – Multifônico – Etapa 1 – Procedimento 1

### Procedimento 2:

Sem soprar, coloque a palheta de forma usual nos lábios e aos poucos puxe-a mais para fora dos lábios. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 2** - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 2

### Procedimento 3:

Sobre somente na palheta de forma usual e observe o som. Aos poucos coloque-a mais para dentro dos lábios e escute o que mudou no *crow*<sup>19</sup> da palheta.

---

<sup>19</sup> A expressão “*crow*” refere-se ao som obtido soprando através da palheta sem instrumento. O som gerado é um parâmetro utilizado pelos oboístas para checar a vibração da palheta (PRODAN, 1967).

Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que a palheta entra na boca. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 3** - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 3

Procedimento 4:

Sobre somente na palheta de forma usual e observe o som. Aos poucos coloque-a mais para fora e escute o que mudou. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer à medida que a palheta sai da boca. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original. Repita livremente.



**QR code 4** - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 4

Procedimento 5:

Sobre somente na palheta de forma usual e observe o som. Aos poucos coloque-a mais para dentro e escute o que mudou no *crow* da palheta. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que a palheta entra na boca. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original. Aos poucos coloque-a mais para fora e escute o que mudou.

Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer à medida que a palheta sai da boca. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 5** - Multifônico - Etapa 1 - Procedimento 5

Ao final da etapa 1 espera-se que o oboísta tenha o controle consciente e mais natural dessas variações da posição dos lábios na palheta, sempre observando, identificando e memorizando o que acontece na musculatura e na sonoridade. Explore livremente variações quanto à duração e ritmos em cada procedimento.

### Etapa 2 - Pressão de ar dentro da palheta

Observar o limite muscular em cada procedimento para que não haja desconforto na execução.

#### Procedimento 1:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque mais pressão de ar<sup>20</sup> (maior contração dos músculos abdominais) dentro da palheta. Observe o limite da pressão para não gerar nenhum desconforto. Observe que o som deve ficar um pouco mais forte. Permaneça com essa pressão de ar por alguns segundos e depois volte para a pressão de ar original.

---

<sup>20</sup> A expiração regular, que se usa normalmente no dia-a-dia, é passiva, pois não há contrações musculares envolvidas. "A expiração se torna ativa (forçada) durante níveis maiores de ventilação, por exemplo: quando se apaga a vela do bolo de aniversário ou quando o movimento de ar para fora dos pulmões é inibido. Nestes momentos, os músculos da expiração – abdominais e intercostais internos – contraem-se para mover as costelas inferiores para baixo e comprimir as vísceras abdominais, forçando o diafragma para cima". (TORTORA, 2000, p. 416 *apud* NASCIMENTO, 2015, p. 16).



**QR code 6** - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 1

Procedimento 2:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque menos pressão de ar (menos contração dos músculos abdominais) dentro da palheta. Observe que o som deve ficar um pouco mais fraco. Permaneça com essa pressão de ar por alguns segundos e depois volte para a pressão de ar original.



**QR code 7** - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 2

Procedimento 3:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque mais pressão de ar dentro da palheta. Permaneça com esta pressão de ar por alguns segundos e depois volte para a pressão de ar padrão. Aos poucos, coloque menos pressão de ar dentro da palheta. Permaneça com essa pressão de ar por alguns segundos e depois volte para a pressão de ar original.



**QR code 8** - Multifônico - Etapa 2 - Procedimento 3

Ao final desta etapa espera-se que o oboísta tenha consciência e controle mais natural da pressão de ar dentro da palheta. Observe as mudanças na musculatura dos lábios e na sonoridade a cada procedimento realizado. Explore livremente variações quanto à duração e ritmos em cada procedimento.

### Etapa 3 - Pressão dos lábios na palheta

#### Procedimento 1:

Sem soprar, coloque a palheta de forma usual nos lábios e aos poucos coloque mais pressão nos lábios sobre a palheta (pressão vertical, como se mordesse a palheta). Realizar o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 9** - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 1

Procedimento 2:

Sem soprar, coloque a palheta de forma usual nos lábios e aos poucos diminua a pressão nos lábios sobre a palheta (pressão vertical, colocando o maxilar para baixo). Realize o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 10** - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 2

Procedimento 3:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque mais pressão nos lábios sobre a palheta. Realize o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que a pressão aumenta. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 11** - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 3

Procedimento 4:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque menos pressão nos lábios sobre a palheta. Realize o movimento de forma gradativa,

explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer à medida que a pressão diminui. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 12** - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 4

Procedimento 5:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque mais pressão nos lábios sobre a palheta. Realize o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que a pressão aumenta. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.

Aos poucos coloque menos pressão dos lábios sobre a palheta. Realize o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer à medida que a pressão diminui. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 13** - Multifônico - Etapa 3 - Procedimento 5

Até aqui exploraram-se os elementos sobre a posição do lábio na palheta, a pressão de ar e a pressão dos lábios na palheta de forma separada. Um dos desafios para a realização da técnica é a junção de vários elementos. Contudo, se achar necessário, recomenda-se voltar às etapas anteriores para uma revisão dos procedimentos.

A partir deste ponto as etapas anteriores serão combinadas.

#### Etapa 4 - Posição e pressão dos lábios na palheta

##### Procedimento 1:

Sobre somente na palheta de forma usual. Procure colocar a palheta mais para dentro da boca, aumentando paralelamente a pressão dos lábios sobre a palheta. Realizar os dois movimentos de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que os movimentos são realizados. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 14** - Multifônico - Etapa 4 - Procedimento 1

##### Procedimento 2:

Sobre somente na palheta de forma usual. Conforme colocar a palheta mais para fora, diminuir a pressão dos lábios sobre a palheta. Realizar os dois movimentos de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer à medida que os movimentos são realizados. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 15** - Multifônico - Etapa 4 - Procedimento 2

Ao final da etapa 4 espera-se que o oboísta consiga controlar as variações da posição e pressão dos lábios sobre a palheta conjuntamente. Observar as mudanças na musculatura dos lábios e na sonoridade a cada procedimento realizado, levando o tempo que for necessário para sua realização. Explore livremente variações quanto à duração e ritmos em cada procedimento.

#### Etapa 5 - Pressão de ar, posição e pressão dos lábios na palheta

##### Procedimento 1:

Sobre somente na palheta de forma usual. Conforme colocar a palheta mais para dentro da boca, aumente a pressão dos lábios sobre a palheta e a pressão do ar. Realizar os três movimentos paralelamente de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir, mais que nas etapas anteriores, à medida que o movimento é realizado. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 16** - Multifônico - Etapa 5 - Procedimento 1

### Procedimento 2:

Sobre somente na palheta de forma usual. Conforme colocar a palheta mais para fora da boca, diminua a pressão dos lábios sobre a palheta e a pressão do ar. Realizar os três movimentos paralelamente de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve descer, mais que nas etapas anteriores, à medida que o movimento é realizado. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 17** - Multifônico - Etapa 5 - Procedimento 2

Ao final da 5ª etapa se espera que o oboísta tenha consciência e controle da pressão de ar, pressão e posição dos lábios na palheta. Observe as mudanças na musculatura dos lábios e na sonoridade a cada procedimento realizado. Explore livremente variações quanto à duração e ritmos em cada procedimento. Após a combinação desses três elementos é possível experimentar um multifônico no oboé.

### Etapa 6 - Multifônico no oboé

#### Procedimento 1:

Tocar a nota Mi3 no oboé em uma dinâmica confortável. Crescer a dinâmica gradativamente até chegar em forte (representação da figura 20) e colocar a palheta mais para dentro (conforme etapa 1, representada na figura 21). Ao chegar na dinâmica proposta, juntamente com posição dos lábios na palheta, acionar a chave do Dó grave (figura 22), conforme exemplo abaixo (figura 23). Van Cleve (2004, p. 32) relata que o timbre pode ser áspero com muitos batimentos, resultado da

interferência sonora entre ondas sonoras com frequências diferentes, como uma voz rouca. É possível escutar várias notas ao mesmo tempo.

**Figura 20** - Representação de maior pressão de ar.



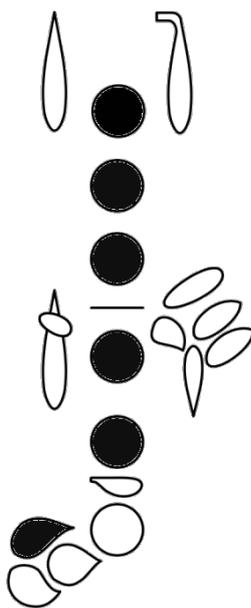
**Fonte:** Van Cleve (2004, p. 126).

**Figura 21** - Representação da posição da palheta mais para dentro da boca.



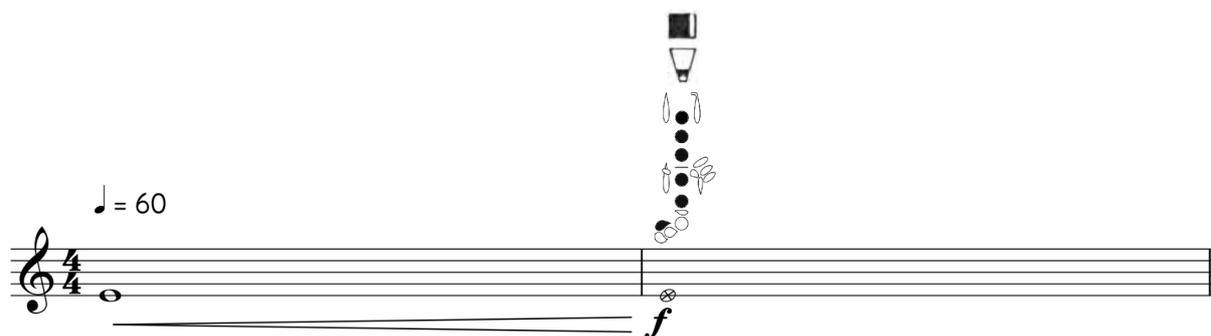
**Fonte:** Van Cleve (2004, p. 126)

**Figura 22** - Representação do dedilhado sugerido.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 23** - Exemplo da etapa 6, procedimento 1 do multifônico.



Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 18** - Multifônico - Etapa 6 - Procedimento 1

### Procedimento 2:

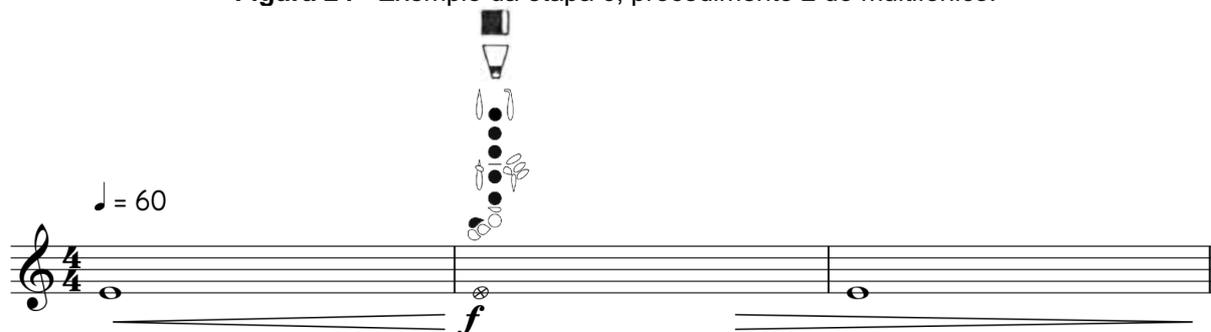
Após a realização do multifônico, através das etapas descritas anteriormente, propõe-se o retorno à nota inicial ou à nota Mi inicial, reduzindo o volume de ar e voltando a palheta para a posição inicial nos lábios, conforme indicado no exemplo abaixo (figura 24):



**QR code 19** - Multifônico - Etapa 6 - Procedimento 2

Dentro do repertório que utiliza essa estética composicional se espera que o músico alcance uma desenvolta permuta entre as TEs e/ou entre as técnicas tradicionais e as TEs.

**Figura 24** - Exemplo da etapa 6, procedimento 2 do multifônico.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

#### Etapa 7: Arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa":

A cantiga "O cravo brigou com a rosa" representa a briga entre um casal, onde "o cravo saiu ferido e a rosa despedaçada" (primeira estrofe). Nessa cantiga popular, optou-se pelo uso do multifônico para representar a relação de "atrito", associação feita ao som dessa técnica.

A primeira parte do arranjo é tonal. Após a introdução do piano com parte da cantiga, o oboé executa a melodia na íntegra, para que seja apresentada.

A segunda parte começa com o piano lembrando o ritmo da frase inicial da cantiga. Essa lembrança é construída através de acordes que caminham cromaticamente em movimento contrário entre as mãos, sendo a mão direita em movimento ascendente e a esquerda descendente. O primeiro acorde é uma aproximação do que pode soar o multifônico explorado pelo oboé.

No compasso 17, o multifônico aparece pela primeira vez, sozinho, para que seja apreciado de maneira destacada.

O oboé e o piano seguem em tonalidades diferentes, representando o desentendimento do Cravo e da Rosa. O piano apresenta um *frisson*<sup>21</sup> na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta uma nova melodia que se torna contraponto

<sup>21</sup> Excitação intensa ou emoção forte que toma conta de uma ou várias pessoas, geralmente causando alvoroço; sensação, entusiasmo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/frisson/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

baseada em cromatismos, intervalos de quarta e quinta (em sua maioria), além da aumentação rítmica do tema principal. O oboé apresenta a melodia adaptada ao modo Mi frígio na tentativa de representar o caráter mais melancólico da estrofe escolhida. A escolha do modo interpretado pelo oboé também tem a intenção de facilitar a execução, pois o dedilhado do multifônico introduzido corresponde à nota Mi, acrescida da chave do Dó grave. Assim, nesse arranjo utilizou-se a nota Mi<sup>3</sup> de todos os multifônicos.

Na *coda*, a melodia é apresentada com um pequeno deslocamento rítmico em relação à melodia principal. Nos últimos compassos o oboé e o piano vão silenciando, representando o final da discussão.

Segue a partitura do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa" (figuras 25, 26, 27 e 28). A partitura de oboé está no anexo 9.

Figura 25 - Primeira página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa".

## O cravo brigou com a rosa

(Processos Facilitadores - Multifônico)

Cantiga de roda brasileira  
Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

$\text{♩} = 80$

Oboé

Piano

$\text{♩} = 80$

*mf*

*mf*

*mp*

6

11

*p*

*ff* ped. una corda

The musical score is arranged for Oboe and Piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 80. The key signature has one flat (B-flat). The Oboe part starts with a whole rest followed by a melodic line starting on a whole note. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p) and fortissimo (ff). A 'ped. una corda' instruction is present at the end of the first system. Measure numbers 6 and 11 are indicated at the start of their respective systems.

afonsecajr@gmail.com

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 26 - Segunda página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa".

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is characterized by a continuous triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

**System 1 (Measures 17-18):** The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a triplet pattern of eighth notes, and the left hand provides a steady bass line.

**System 2 (Measures 19-20):** The vocal line continues with rests. The piano accompaniment maintains the triplet pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

**System 3 (Measures 21-22):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the triplet pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 27 - Terceira página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa".

3

The image displays three systems of musical notation for the song "O cravo brigou com a rosa". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The systems are numbered 23, 25, and 27 at the beginning of each system.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 28 - Quarta página do arranjo da cantiga "O cravo brigou com a rosa"

4

29

31

33

rit. . . . .

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 20** - Vídeo com a execução do arranjo “O cravo brigou com a rosa”



**QR code 21** - Acompanhamento do piano do arranjo “O cravo brigou com a rosa”

## 4.2 HARMÔNICOS

Segundo Bullenkamp e Rehm (2022, p2.), gerar uma "nota única" ou "som monofônico" com qualquer instrumento ou voz também gera ondas acústicas adicionais com diferentes frequências, que nem sempre podem ser ouvidas de forma clara. Porém, em contraste com o multifônico, onde escutam-se várias dessas frequências ao mesmo tempo com batimentos, no harmônico ouve-se apenas uma nota de forma clara.

Sobre o timbre do oboé Domingues (2018, p. 63-64) observa que:

Há duas regiões de formantes<sup>22</sup> forte, uma em 1kHz-1,5kHz e outra em 3kHz-4kHz. A ressonância intensa nessas regiões realça os parciais mais elevados e enfraquecem a fundamental. Conseqüentemente, os sons harmônicos são muito, muito fortes do segundo ao quinto parcial. Por isso, o oboé frequentemente parece soar em um registro mais agudo do que aquele em que realmente está e pode literalmente sobressair-se em uma textura instrumental densa.

---

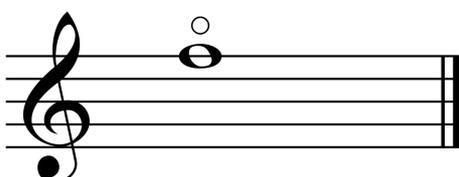
<sup>22</sup> “Os formantes são elementos importantes na caracterização do timbre de certos instrumentos, funcionando como uma espécie de assinatura de uma determinada fonte sonora. Podem ser definidos como picos de energia em uma região do espectro sonoro. Desse modo, os harmônicos que se encontram nessa região de ressonância serão realçados” (IAZZETTA, 2010, p.27).

Os espectros do oboé alcançam regiões mais agudas do que qualquer outro instrumento de sopro.

Van Cleve (2004, p. 7) esclarece que os harmônicos no oboé são produzidos abrindo uma chave de oitava (primeira ou segunda) assim como aumentando a pressão de ar. A nota irá soar uma oitava mais uma quinta acima. Se usar o dedilhado da nota Ré<sup>3</sup> adicionando a chave de segunda oitava e aumentar a pressão de ar, será ouvida a nota Lá<sup>4</sup>.

O alcance dos harmônicos no oboé vão do Fá<sup>4</sup> até Dó<sup>5</sup>. A notação mais utilizada para representação do harmônico é um pequeno círculo acima da nota (figura 29).

**Figura 29** - Notação do harmônico



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

Van Cleve (2004, p. 7) relata que frequentemente usa essa técnica no repertório tradicional de oboé quando precisa de um timbre diferente. É possível utilizar, por exemplo, o harmônico do Fá<sup>#</sup> no primeiro movimento da Sonata para oboé, Op. 166, de Camille Saint-Saëns. Durante o mestrado este pesquisador usou essa técnica tanto no repertório do século XIX quanto no repertório que se utiliza da estética composicional do século XX.

### Etapa 1 - Pressão de ar dentro da palheta

#### Procedimento 1:

Sobre somente na palheta de forma usual e aos poucos coloque mais pressão e volume de ar dentro da palheta. Observe o som. Espera-se que o som fique mais forte. Permaneça com essa pressão e volume de ar por alguns segundos e depois volte para a pressão de ar usual. Repita livremente.



**QR code 22** - Harmônico - Etapa 1 - Procedimento 1

### Etapa 2 - Pressão dos lábios na palheta

#### Procedimento 1:

Sem soprar, coloque a palheta de forma usual nos lábios e aos poucos coloque mais pressão nos lábios sobre a palheta (pressão vertical, como se mordesse a palheta). Realizar o movimento de forma gradativa, explorando e testando o limite para que não haja desconforto. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



**QR code 23** - Harmônico - Etapa 2 - Procedimento 1

#### Procedimento 2:

Sobre somente na palheta de forma usual e observe o som. Aos poucos coloque-a mais para dentro e escute o que mudou no *crow* da palheta. Observe que a afinação da nota emitida originalmente deve subir à medida que a palheta entra na boca. Permaneça com a palheta nessa posição por alguns segundos e depois volte para a posição original.



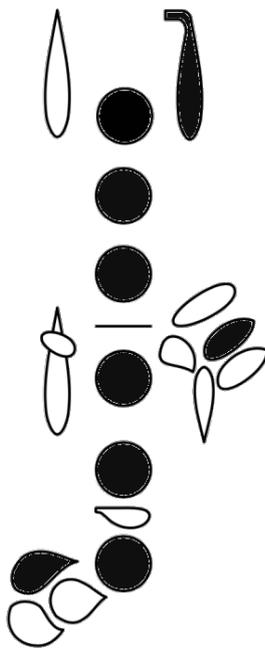
**QR code 24** - Harmônico - Etapa 2 - Procedimento 2

Etapa 3 - Harmônico no oboé

Procedimento 1:

Tocar a nota Si2 (Si grave) e depois adicionar a chave de segunda oitava, conforme a figura 30. Aumentar gradativamente a pressão de ar até que a nota Fá#4 soe (figura 31). Para identificar se a nota que está soando é o Fá#4, compare com a nota real.

**Figura 30** - Representação do dedilhado sugerido para o harmônico Fá#.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 31** - Partitura da etapa 3, procedimento 1 do harmônico.

Musical score for a flute, showing a treble clef, 4/4 time signature, and a single note with a sharp sign and a fermata. The tempo is marked as quarter note = 60. The dynamic is marked as forte (*f*).

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

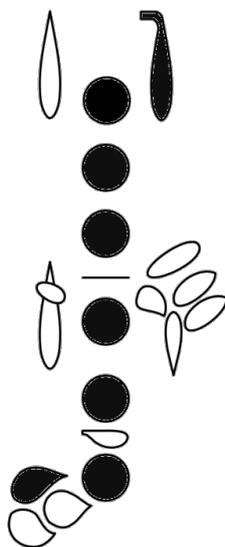


**QR code 25** - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 1

### Procedimento 2:

Procedimento semelhante ao anterior, porém com o harmônico do Sol. Tocar a nota Dó<sub>2</sub> (Dó grave) e adicionar a chave de segunda oitava, conforme a figura 32. Aumentar gradativamente a pressão de ar até que a nota Sol<sub>4</sub> soe (figura 33). Para identificar se a nota que está soando é o Sol<sub>4</sub>, compare com a nota real.

**Figura 32** - Representação do dedilhado sugerido para o harmônico do Sol.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 33** - Partitura da etapa 3, procedimento 2 do harmônico.

**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 26** - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 2

Procedimento 3:

Realizar o harmônico de Fá# seguido pelo harmônico do Sol. Repetir essa aumentando gradativamente a velocidade, conforme indicado na figura 34.

**Figura 34** - Partitura da etapa 2, procedimento 3 do harmônico.

♩ = 60

4

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 27** - Harmônico - Etapa 3 - Procedimento 3

As etapas e procedimentos anteriores podem ser aplicados a todos os harmônicos (Fá#4 até Dó5). Na figura 35 é possível encontrar os dedilhados apresentados no método da Van Cleve (2004, p. 10) para serem aplicados os procedimentos.

**Figura 35** - Dedilhados dos harmônicos no oboé.



Fonte: Van Cleve (2004, p. 10).

#### Etapa 4 - Arranjo da cantiga "Borboletinha"

A música "Borboletinha" foi escolhida para o arranjo do harmônico relacionando o som desta técnica com a leveza e delicadeza do voo desse belo inseto.

A introdução ao piano foi construída tentando representar a leveza do voo da borboleta. A frase sobe e desce na região aguda, simbolizando a movimentação da borboleta pelo ar, até pousar em uma flor.

O oboé surge com a melodia realizada na íntegra acompanhado ao piano que faz menção à introdução. Posteriormente os papéis se invertem. O piano assume a melodia com uma reharmonização e o oboé passa a realizar uma pequena textura com apenas duas notas: Fá# e Sol. Essa textura é apresentada inicialmente com as notas padrões e em seguida repetidas utilizando os harmônicos, com o intuito de

mostrar a diferença entre as sonoridades. Ao final da melodia o piano realiza um glissando, que representa um panapaná<sup>23</sup> saindo das flores e voando pelos ares, conduzindo o piano à mesma ideia apresentada na introdução.

O oboé volta a apresentar a melodia principal acompanhado pelo piano com uma segunda reharmonização. O acompanhamento está numa região um pouco menos aguda tendo na mão esquerda acordes em *staccato*, como um *pizzicato* de um violoncelo, caracterizando as gotas de orvalho nas flores, ambiente das borboletas em busca de néctar para se alimentar.

Na pequena *coda* o piano realiza mais uma vez o movimento do voo da borboleta na introdução. O oboé novamente demonstra o contraste entre a nota Fá# padrão e harmônico, finalizando a música com essa segunda sonoridade que configura a leveza da borboleta ao pousar.

Segue a partitura do arranjo da cantiga "Borboletinha" (figuras 36, 37, 38 e 39). A partitura de oboé está no anexo 10.

---

<sup>23</sup> Coletivo de borboleta.

Figura 36 - Primeira página do arranjo da cantiga "Borboletinha".

# Borboletinha

(Processos Facilitadores - Harmônico)

Oboé e piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

$\text{♩} = 68$

$\text{♩} = 68$

*mp dolce*

*p dolce*

*mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

6

*p dolce*

Ped. \* Ped. \* Ped.

10

Ped. \*

afonsecajr@gmail.com

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 37 - Segunda página do arranjo da cantiga "Borboletinha".

2

14

*mp*

2 3

18

(harmônicos)

*mp*

2 3

22

gliss.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 38 - Terceira página do arranjo da cantiga "Borboletinha".

3

24

8<sup>va</sup>

*p dolce*

8<sup>va</sup>

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

28

*mp dolce*

8<sup>va</sup>

*pp dolce*

\*

32

8<sup>va</sup>

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 39 - Quarta página do arranjo da cantiga "Borboletinha".

4

35

rit. . . . .

rit. . . . .

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



QR code 28 - Vídeo com a execução do arranjo "Borboletinha"



QR code 29 - Acompanhamento do piano do arranjo "Borboletinha"

### 4.3 FRULATTO

Segundo Van Cleve (2004, p. 69) o *frulatto* (*flutter tonguing*) é mais difícil de ser executado no oboé do que em outros instrumentos de sopro. No final dos anos 1970, alguns autores afirmavam ser impossível executar esta técnica no oboé (READ,

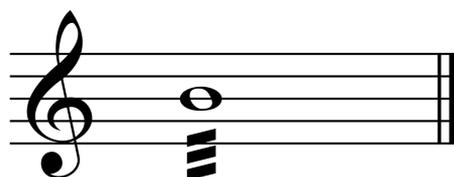
1967, p. 136). O *frulatto* é obtido através da vibração regular da língua ("rrrrrr...") ou úvula<sup>24</sup>. Van Cleve (2004, p. 69) discorre que a vibração da língua é mais fácil para muitos oboístas, porém pode desestabilizar a embocadura, ser mais difícil de realizá-la em dinâmicas mais fracas e em registros muito agudos. "A vibração uvular é provavelmente melhor, embora tenha um som muito mais sutil"<sup>25</sup> (VAN CLEVE, 2004, p. 69 - tradução nossa).

Van Cleve ainda comenta sobre a vibração uvular:

Acho que essa técnica é desafiadora para quem fala inglês porque não exercitamos essa parte da boca na linguagem cotidiana. Descobri, para minha grande surpresa, que minha vibração uvular foi aprimorada pelo meu estudo da língua alemã. Quando eu gastava tempo todos os dias usando o fundo da minha garganta para produzir palavras guturais, era muito mais fácil usar a úvula que a vibração da língua. A vibração uvular é mais fácil de controlar nos extremos de dinâmica e registro (VAN CLEVE, 2004, p. 69-70 - tradução nossa).<sup>26</sup>

A notação do *frulatto* mais comum são três cortes na haste da nota (figura 40). Frequentemente encontra-se escrito *flutter* ou sua abreviação "flz" acima da nota ou trecho.

**Figura 40** - Notação do frulatto.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

Para esta pesquisa foi proposta a vibração com a língua.

<sup>24</sup> A úvula é o "sininho" na entrada da garganta. Aquela parte molinha que fica lá no fundo da boca. Ela é formada de músculos, tecidos conjuntivos e mucosa; e está localizada próxima às amígdalas no palato mole. Ela auxilia na fala: a úvula é conectada à emissão de sons, pois ajuda a articular cada fonema, formando as palavras que se deseja. <https://saude.ig.com.br/colunas/bruno-puglisi-odontologia/2022-06-28/uvula--funcao--tipos--cuidados-e-tratamentos.html>. Acesso em: 17 jun. 2023.

<sup>25</sup> "The uvular flutter is probably superior, though it is a much more subtle sound".

<sup>26</sup> I think this technique is challenging for English-speaking people because we don't exercise this part of our mouth in everyday language. I discovered, to my great surprise, that my uvular flutter tonguing was enhanced by my study of the German language. When I spent time every day using the back of my throat to produce guttural words, it was much easier to use the uvula for a flutter tongue. The uvular flutter is easier to control in the extremes of dynamics and register.

## Etapa 1 - Vibração da língua

### Procedimento 1:

Vibrar a língua ("rrrrrr...") livremente. Tentar aumentar gradativamente a duração da vibração.



**QR code 30** - *Frullatto* - Etapa 1 - Procedimento 1.

### Procedimento 2:

Virar a língua livremente alternando entre dinâmicas fortes e fracas. Variar também a duração do som.



**QR code 31** - *Frullatto* - Etapa 1 - Procedimento 2.

### Procedimento 3:

Alternar entre o sopro regular e o *frullatto* livremente (exemplo na figura 41).

**Figura 41** - *Frullatto* - Exemplo da etapa 1, procedimento 3.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 32** - *Fulatto* - Etapa 1 - Procedimento 3

Etapa 2: *Fulatto* na palheta:

Procedimento 1:

Realizar o *fulatto* fora da palheta na dinâmica forte com pouca pressão nos lábios, como na etapa anterior. Aos poucos, aproximar a palheta na direção do ar até que o ar passe por dentro da palheta.



**QR code 33** - *Fulatto* - Etapa 2 - Procedimento 1.

Procedimento 2:

Somado ao procedimento anterior, tentar encaixar a embocadura na ponta da palheta com pouca pressão nos lábios. É comum que no início o ar escape ao redor da palheta. Espera-se que o som seja forte e com pouco foco sonoro, porém já com o "rrrrrrrr" (como o motor de uma moto). O objetivo nesse momento é apenas manter a vibração da língua. Usar bastante ar!



**QR code 34** - *Fulatto* - Etapa 2 - Procedimento 2

Procedimento 3:

Após o domínio do procedimento anterior, realizar o *fulatto* na palheta livremente em diferentes dinâmicas e durações.

Procedimento 4:

Alternar entre os sons na palheta com e sem *fulatto* em ritmos de forma livre.

Etapa 3: *Fulatto* no oboé

Procedimento 1:

Com a nota Si<sup>3</sup> no oboé realizar o *fulatto* fora da palheta na dinâmica forte com pouca pressão nos lábios, como no procedimento 1 da etapa anterior. Aos poucos, aproximar a palheta na direção do ar até que o ar passe por dentro da palheta. Com a palheta no oboé existe maior resistência, pois o ar além da palheta precisa passar pelo instrumento.



**QR code 35** - *Fulatto* - Etapa 3 - Procedimento 1.

### Procedimento 2:

Somado ao procedimento anterior, tentar encaixar a embocadura na ponta da palheta com pouca pressão nos lábios. É comum que o ar escape ao redor da palheta, porém com a prática isso deve diminuir. Espera-se que o som seja forte, com pouco foco sonoro e que o Si esteja com a afinação baixa, porém já com o vibração do som ("rrrrrrrr"). Com a prática tentar voltar a pressão dos lábios para a posição regular, ou o mais próximo disso, para chegar no foco e na afinação. Usar bastante ar!



**QR code 36** - *Fruatto* - Etapa 3 - Procedimento 2

### Procedimento 3:

Realizar o *frulatto* no oboé na nota Si3 livremente. Essa nota foi escolhida por oferecer menos resistência para a produção sonora, mais recomendado para os primeiros contatos com a técnica.



**QR code 37** - *Fruatto* - Etapa 3 - Procedimento 3.

### Procedimento 4:

Realizar o *frulatto* no oboé na nota Si3 livremente em diferentes dinâmicas e durações.



**QR code 38** - *Frullatto* - Etapa 3 - Procedimento 4.

Procedimento 5:

Realizar no oboé a nota Si3 alternando com e sem *frullatto* em ritmos de forma livre.



**QR code 39** - *Frullatto* - Etapa 3 - Procedimento 5.

Procedimento 6:

Realizar o *frullatto* no oboé explorando diferentes notas e ritmos. Comece com as notas vizinhas do Si3 de forma cromática.



**QR code 40** - *Frullatto* - Etapa 3 - Procedimento 6.

#### Etapa 4: Arranjo da cantiga "Marcha Soldado":

A escolha da cantiga “Marcha Soldado” se deu pela relação da sonoridade do *frulatto* com o rulo<sup>27</sup> da caixa clara, instrumento e sonoridade comumente utilizados nas marchas e dobrados. Ambas as técnicas têm a mesma notação (três traços cortando a haste da nota).

Na introdução o piano representa uma corneta fazendo menção ao toque da alvorada no quartel. A mão esquerda do piano executa notas no tempo dois, acento característico realizado pelo bumbo nas marchas.

O oboé apresenta o tema principal na íntegra acompanhado ao piano em ritmo de marcha.

A segunda parte do arranjo faz menção a segunda parte de um dobrado, comumente chamado de forte. A mão esquerda do piano apresenta uma nova melodia em arpejos. Essa melodia é acompanhada pela mão direita do piano e pelo oboé com o ritmo comumente utilizado nessa seção de um dobrado. Nessa parte o oboé realiza quatro vezes o *frulatto*, fazendo menção ao rulo da caixa clara. O *frulatto* é apresentado sempre com a dinâmica forte com acento, tendo o intuito de ajudar o oboísta no início do aprendizado dessa técnica. No final dessa parte a mão esquerda do piano apresenta a melodia da cantiga em tons inteiros intercalada entre compassos dois por quarto e três por oito. Ao final dessa seção existe uma lembrança da introdução conectando com o retorno à melodia da cantiga pelo oboé.

Após a melodia ser executada mais uma vez pelo oboé ocorre o salto para uma pequena *coda*, tendo como material principal o motivo rítmico da introdução.

Segue a partitura do arranjo da cantiga "Marcha Soldado" (figuras 42, 43, 44 e 45). A partitura de oboé está no anexo 11.

---

<sup>27</sup> Os rulos são rudimentos usados para estender o som do tambor (BRAGA, 2011, p. 13).

Figura 42 - Primeira página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".

# Marcha Soldado

(Processos Facilitadores - Frulatto)

Oboé e Piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

Marcial ♩ = 120

The first system of the musical score is for measures 1 through 6. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Marcial ♩ = 120'. The piano part begins with a melody in the right hand starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5, and finally to B4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The dynamic marking *mf* is present.

The second system of the musical score covers measures 7 through 12. The piano part continues with a more complex rhythmic pattern in the right hand, including eighth and sixteenth notes. The left hand features a bass line with sustained chords. The dynamic marking *f* is used. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score covers measures 13 through 18. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The piano part has a more active right hand with sixteenth-note patterns. The left hand continues with a steady bass line. The dynamic marking *mp* is used. The system ends with a double bar line.

afonsecajr@gmail.com

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 43 - Segunda página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".

2

20 To Coda

27 To Coda

33

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 44 - Terceira página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".

3

39

45

51

**D.S. al Coda**

**D.S. al Coda**

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 45** - Quarta página do arranjo da cantiga "Marcha Soldado".

4

30

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 30 with a melodic phrase. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, including triplets.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 41** - Vídeo com a execução do arranjo "Marcha Soldado".



**QR code 42** - Acompanhamento do piano do arranjo "Marcha Soldado".

#### 4.4 TRINADO DUPLO

O trinado regular é realizado com a movimentação de apenas um dedo. Já o trinado duplo é uma técnica estendida que consiste na alternância entre dois dedos, podendo esses dois dedos serem na mão direita ou um dedo não direita e outro na

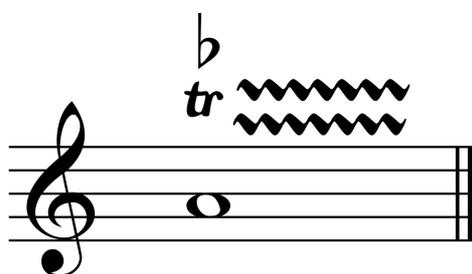
mão esquerda. A diferença entre o trinado regular e o duplo é que ele pode ser tocado com uma velocidade muito maior.

Trinados duplos não são possíveis de serem realizados em todas as notas do oboé, no entanto é uma técnica extremamente eficaz e fácil de produzir.

É possível combinar esse recurso com outras TEs, tais como os harmônicos, multifônicos, *glissando* ou *frulatto*.

A notação padrão do trinado duplo é uma marcação de trinado com duas linhas onduladas (figura 46).

**Figura 46** - Notação do trinado duplo da nota Lá com Sib.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

### Etapa 1: Trinado duplo da nota Lá com Sib no oboé

#### Procedimento 1:

Realizar a nota Lá<sup>3</sup> e acionar a chave do Sib com o dedo indicador da mão direita (figura 47). Retornar para a nota Lá e acionar a chave do Mi com o dedo médio da mão direita (figura 48). Repetir essa alternância dos dedos e aumentar gradativamente a velocidade, conforme indicado na figura 49. A letra "i" representa tocar a nota com o dedo indicador (figura 47) e a letra "m" com o dedo médio (figura 48).



**Figura 49** - Partitura da etapa 1, procedimento 1 do trinado duplo do Lá bom Sib.

$\text{♩} = 60$

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 43** - Trinado duplo - Etapa 1 - Procedimento 1

Em alguns oboés uma variação do dedilhado pode funcionar melhor para a realização desse trinado duplo. Nessa variação é preciso juntar os dedos indicador e médio para ambos tocarem na chave do Fá#. Essa chave contém, na maioria dos oboés, uma extensão (figura 50) que será utilizada para a realização desse trinado duplo. O dedo indicador toca na chave do Fá # e o dedo médio nessa extensão. Para tal é preciso mudar a posição tradicional dos dedos na chave, inclinando levemente a mão para cima. É importante achar uma posição onde os dois dedos toquem na mesma chave sem precisar mudar a posição da mão durante a execução do trinado duplo.

**Figura 50** - Extensão da chave do Fá#.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

Repetir a etapa 1 com essa outra possibilidade.

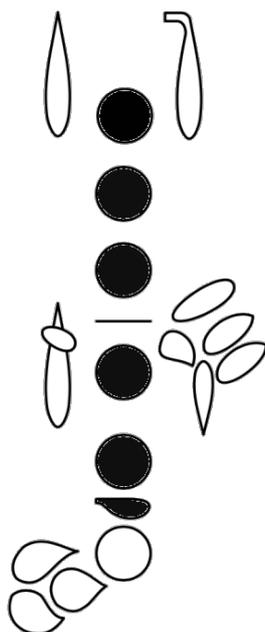
### Etapa 2: Trinado duplo da nota Mi com Fá no oboé

Nesta etapa, diferente da anterior, usar-se-á dedos das duas mãos para a realização do trinado duplo.

#### Procedimento 1:

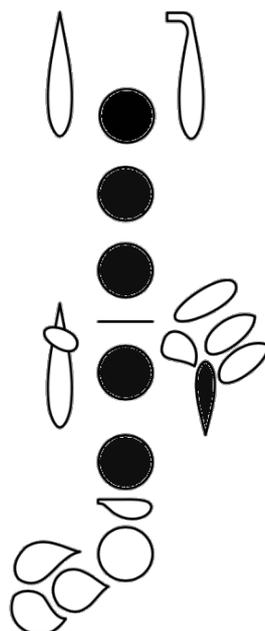
Realizar a nota Mi<sub>4</sub> e acionar a chave do Fá com o dedo anelar da mão direita (figura 51). Retornar para a nota Mi<sub>4</sub> e acionar a chave do Fá com o dedo mínimo da mão esquerda (figura 52). Repetir essa alternância dos dedos e aumentar gradativamente a velocidade, conforme indicado na figura 53. A letra "d" representa tocar a nota com a mão direita (figura 51) e a letra "e" com a mão esquerda (figura 52).

**Figura 51** - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Mi com Fá usando o anelar da mão direita ("d").



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 52** - Representação do dedilhado para o trinado duplo da nota Mi com Fá usando o mínimo da mão esquerda ("e").



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

**Figura 53** - Partitura da etapa 2, procedimento 1 do trinado duplo do Mi com Fá.

The musical score consists of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4, D4, E4, D4, E4. The second staff is in 3/4 time and contains a sequence of notes: D4, E4, D4, E4, D4, E4, D4, E4, D4, E4, D4, E4, D4, E4. The notes in the second staff are grouped into triplets, indicated by a '3' above the first four groups of notes.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

**QR code 44** - Trinado duplo - Etapa 2 - Procedimento 1

### Etapa 2: Arranjo da cantiga "Roda Pião!"

A introdução da música inicia com o piano intercalando entre fragmentos da melodia da cantiga e os ritmos característicos do samba comumente realizados pelo agogô, cuíca e blocos de madeira, em segundas menores na região aguda.

Na primeira parte o oboé apresenta a melodia na íntegra da cantiga com o acompanhamento ao piano em ritmo de samba. A repetição da melodia é feita pelo piano com uma nova harmonia tendo pequenos comentários feitos pelo oboé. A reharmonização com baixo cromático representa uma certa desestabilidade que o pião possa ter durante sua trajetória. Essa seção termina com o trinado duplo entre as notas Lá e Sib realizado pelo oboé enquanto o piano executa uma escala cromática ascendente e descendente em uma oitava. Esse gesto simboliza o giro do pião.

Na segunda parte a melodia é apresentada pelo oboé pela última vez. O piano executa trechos da melodia de forma deslocada e relembra o ritmo da cuíca empregado na introdução.

Na *coda* o trinado duplo entre Lá e Sib surge mais uma vez enquanto o piano executa uma escala cromática em movimentos contrários. Para finalizar, o ritmo do agogô é exposto pelo piano seguido por um ataque na tônica de ambos os instrumentos no segundo tempo do último compasso.

Segue a partitura do arranjo da cantiga "Roda Pião!" (figuras 54, 55 e 56). A partitura de oboé está no anexo 12.

Figura 54 - Primeira página do arranjo da cantiga "Roda Pião!".

# Roda pião!

(Processos Facilitadores - trinado duplo)

Oboé e piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

♩ = 88

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) features a piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a bass line. Trills in the right hand are marked "15ma". The second system (measures 6-10) continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A trill in the right hand is marked "(15)". The third system (measures 11-15) introduces the oboe part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line of eighth notes. The piano accompaniment continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

afonsecajr@gmail.com

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 55 - Segunda página do arranjo da cantiga "Roda Pião!"

2

16

*p*

*f*

8<sup>vb</sup>

22

*p*

28

*tr*

*f*

*f*

6

6

6

6

6

6

6

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.





**QR code 45** - Vídeo com a execução do arranjo "Roda Pião!".



**QR code 46** - Acompanhamento do piano do arranjo "Roda Pião!".

#### 4.5 GLISSANDO

Boyden e Stowell (2001, p. 13) definem *glissando* como uma execução rápida e deslizante de uma nota até outra. O termo tem origem na palavra francesa "*glisser*", que significa deslizar, adicionado ao sufixo italiano "ndo".

Van Cleve (2004, p. 22) instrui que o *glissando* mais eficaz no oboé é alcançado deslizando-se gradualmente os dedos para fora do buraco e depois para fora da tecla, buscando aumentar a afinação da nota inicial gradativamente até que seja alcançado a nota final do intervalo proposto. É mais fácil obter um *glissando* ascendente do que fechar e baixar as chaves gradualmente.

Segundo Van Cleve (2004, p. 22) o melhor modelo de oboé para produzir *glissando* é o que possui os furos abertos ou modelo de anel, mas esses instrumentos raramente são utilizados atualmente pela sua entonação.

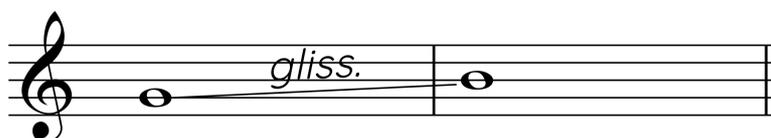
No entanto, o oboé modelo conservatório, utilizado internacionalmente desde meados do século XX, dificulta a execução do *glissando* em intervalos grandes. Além

disso, não é possível obter um verdadeiro *glissando* na "quebra" que ocorre entre Dó e Dó# na segunda e na terceira oitavas, uma vez que o músico deve mudar imediatamente de poucas teclas cobertas para praticamente todas as teclas cobertas. Nesses casos recomenda-se o uso da embocadura (*Pitch Bends* ou *Glissando* de lábios) para auxiliar na construção desse efeito; porém, esse artifício não será abordado no momento por esta pesquisa. No clarinete é mais fácil a execução do *glissando* por ele ser um instrumento de sopro de anel, onde os furos são abertos, vide exemplo da *Rhapsody in Blue* do compositor americano George Gershwin.

Para o *glissando* lento, os dedilhados entre as notas externas do *glissando* são alterados o mais lentamente possível para permitir a ventilação parcial dos orifícios de tom que produzem o *glissando*. O oboé não pode deslizar prontamente sobre a "quebra" que ocorre entre Dó e Dó# na segunda e na terceira oitavas, uma vez que o músico deve mudar imediatamente de poucas teclas cobertas para praticamente todas as teclas cobertas.

A notação mais usual do *glissando* é uma linha reta que vai da nota inicial até a nota final com a abreviação "*gliss.*" sobre o traço (figura 57).

**Figura 57** - Notação do glissando.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.

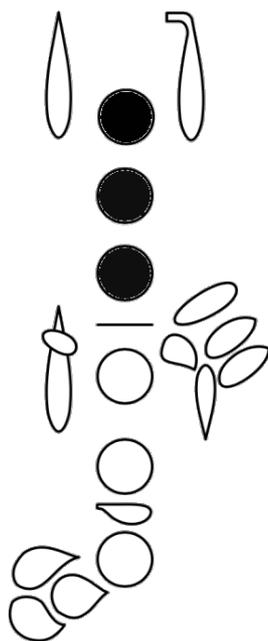
Ao final das etapas o oboísta deve estar apto para realizar o *glissando* da nota Sol3 ao Si3.

### Etapa 1 - Glissando entre as notas Sol e Lá

#### Procedimento 1:

Sem soprar no instrumento, realize o dedilhado da nota Sol3 (figura 58). Deslize o dedo anelar da mão esquerda gradativamente para dentro até abrir todo o furo da chave, sem tirar o dedo da chave.

**Figura 58** - Dedilhado da nota Sol3.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 47** - *Glissando* - Etapa 1 - Procedimento 1

Procedimento 2:

Após a realização do procedimento 1, com o buraco da chave do Sol aberto, deve-se retirá-lo lentamente da chave, como se a chave empurrasse o dedo.



**QR code 48** - *Glissando* - Etapa 1 - Procedimento 2

Procedimento 3:

Conecte os procedimentos 1 e 2: deslize o dedo anelar para abrir o buraco da chave do Sol e retire-o da chave lentamente. Realizar ambos os movimentos de forma conectada e contínua.



**QR code 49** - *Glissando* - Etapa 1 - Procedimento 3.

Procedimento 4:

Toque o oboé realizando os procedimentos anteriores em sequência (1, 2 e 3). O som deve "deslizar" conforme o dedo desliza sobre as chaves. Busque essa sonoridade "deslizante" da nota inicial até a final de forma contínua.



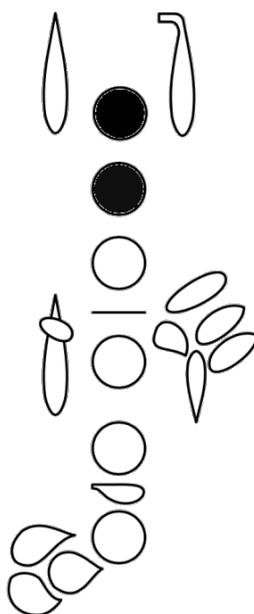
**QR code 50** - *Glissando* - Etapa 1 - Procedimento 4

Etapa 2 - *Glissando* entre as notas Lá e Si

Procedimento 1:

Repetir os procedimentos da etapa 1 partindo da nota Lá3 (figura 59). O dedo para a realização desse *glissando* será o médio.

**Figura 59** - Dedilhado da nota Lá3.



**Fonte:** Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 51** - *Glissando* - Etapa 2 - Procedimento 1

Etapa 3 - Glissando entre as notas Sol e Si

Procedimento 1:

Realizar as etapas 1 e 2 em sequência. Contudo, realize inicialmente apenas o *glissando* da nota Sol até o Lá. Conforme o dedo desliza, a afinação da nota vai aumentando até chegar na nota Lá. Sem interromper o som segure a nota Lá por alguns instantes e depois realize o *glissando* da nota Lá até o Si. Da mesma maneira, a afinação da nota vai aumentando até chegar na nota Si.

Procedimento 2:

Realizar o mesmo procedimento anterior, porém sem parar na nota Lá. O objetivo é ir do Sol até o Si de forma gradativa e contínua. Espera-se que a afinação da nota aumente de forma progressiva do Sol até chegar no Si.



**QR code 52** - *Glissando* - Etapa 3 - Procedimento 2.

#### Etapa 4: Arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato"

Para este arranjo foi escolhido o gênero musical baião. Gênero que apesar de seu gingado e ritmos animados, por vezes a letra representa um lamento, sofrimento, sacrifício ou saudade, como muitos iconicamente registrados na voz e sanfona de Luiz Gonzaga. O lamento, neste arranjo, ilustra a ótica do gato na cantiga.

O piano inicia realizando frases em modo lídio em Fá com as duas mãos, modo característico deste gênero musical. Nos quatro últimos compassos da introdução o piano introduz o ritmo marcante do baião.

O oboé apresenta o tema na íntegra acompanhado ao piano com o ritmo de baião. Ao final da melodia, o piano faz um *cluster* na região aguda, seguido por outro na região grave, representando o “berrô” do gato e o espanto da dona Chica. A seção finaliza com o oboé executando o *glissando*, simbolizando o miado do gato, da nota Sol<sup>3</sup> até Si<sup>3</sup>. Na gravação, o piano foi realizado pelo computador, contudo o “miado” está bem métrico. Porém, em um flerte com o indeterminismo, o oboísta pode ficar livre para realizar o glissando na velocidade, duração e repetição em que se sentir mais confortável; o pianista irá esperar. A ponte para a próxima parte é uma lembrança da frase em modo lídio apresentada na introdução.

Na segunda parte, o tema novamente é apresentado na íntegra pelo oboé. O piano faz o acompanhamento com uma variação harmônica e duas variações rítmicas do baião (6 compassos para cada).

Na pequena coda, a última frase da melodia é repetida pelo oboé e pelo piano com acordes aumentados crescendo a tensão, correlatando com o “berrô” do gato. Para concluir, o oboé faz um último *glissando* juntamente com o arpejo do piano para finalizarem juntos no primeiro tempo do último compasso.

Segue a partitura do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato" (figuras 60, 61 e 62). A partitura de oboé está no anexo 13.

Figura 60 - Primeira página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato".

## Atirei o pau no gato

(Processos Facilitadores - *Glissando*)

Oboe e piano

Cantiga de roda brasileira  
Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

$\text{♩} = 108$

The musical score is arranged for Oboe and Piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 108. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, and 10). The Oboe part is mostly silent, with some notes appearing in the later systems. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* (forte) in the first system, *mf* (mezzo-forte) in the second system, and *mp* (mezzo-piano) in the third system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

afonsecajr@gmail.com

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 61 - Segunda página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato".

2

16

23

30

(tocar livremente o glissando - velocidade, duração e repetição)

36

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.

Figura 62 - Terceira página do arranjo da cantiga "Atirei o pau no gato".

3

The image displays a musical score for the song "Atirei o pau no gato". It consists of four systems of music, each starting with a measure number: 42, 46, 50, and 54. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte). The piano part includes complex chordal textures and melodic lines, with some passages marked *gliss.* (glissando) and *8va* (octave). The vocal line is relatively simple, consisting of quarter and eighth notes with some rests.

Fonte: Elaboração do próprio pesquisador.



**QR code 53** - Vídeo com a execução do arranjo “Atirei o pau no gato”.



**QR code 54** - Acompanhamento do piano do arranjo “Atirei o pau no gato”.

## 5 DISCUSSÕES E PERCEPÇÕES

A prática dos PFs para a execução das TEs, podem propiciar paralelamente o aprimoramento da técnica tradicional do oboísta, em especial no que diz respeito a controle de ar e embocadura, além de agregar novas possibilidades de dedilhados. Tais benefícios podem contribuir para um aperfeiçoamento geral da técnica e prática interpretativa do oboísta. Além disso, a experimentação das TEs abre um leque de possibilidades a serem exploradas.

Hooper (2013) comenta sobre como a busca e experimentação contínua por novas sonoridades e técnicas podem surpreender:

Forçar as capacidades do oboé para além de qualquer coisa já experimentada produz resultados surpreendentes, em vez de resultados precisos, sempre já sob o controle do intérprete. Estas surpresas requerem respostas rápidas do performer (uma mudança da embocadura, um ajuste do dedo), bem como investigação metódica e detalhada (HOOPER, 2013, p. 68 - tradução nossa).

Em relação à experimentação, Ward (2010, p. 4) cita uma entrevista concedida em 2002 por Heinz Holliger, na qual este expõe seu ponto de vista sobre as possibilidades técnicas e expressivas do oboé: “S. Bastian Giot (entrevistador): Falando do instrumento, você permitiu que a técnica de oboé realmente progredisse, graças à música contemporânea. Pensa que chegamos ao fim desse desenvolvimento ou o instrumento continuará a evoluir?”

Heinz Holliger: Eu acho que as limitações existem apenas na imaginação. Se alguém tem algo em mente, deve ser capaz de realizá-lo. Porque o oboé é feito de madeira morta, não resiste, deve fazer o que se quer. ... Certamente, existem limites para a tessitura e para a dinâmica, mas sinto que não se deve pensar neles. (WARD, 2010, p. 4 - tradução nossa)<sup>28</sup>

Holliger sugere não pensar nas limitações do instrumento, mas em todo o potencial expressivo que ele tem. Com o passar do tempo as limitações foram sendo transpostas e ampliadas. Sugere-se o acompanhamento desse ciclo, de forma ativa

---

<sup>28</sup> “Sébastien Giot: Speaking of the instrument, you have enabled oboe technique to really progress (thanks to contemporary music). Do you think that we have come to the end of that development, or will the instrument continue to evolve? Heinz Holliger: I think that limitations exist only in the imagination. If someone has something in mind, one should be able to actualize it. Because the oboe is made of dead wood, it doesn't resist, it should do what one wants. ... Surely, limits exist for the tessitura and for the dynamics, but I feel that one should not think about them.”

ou passiva, pelos instrumentistas e compositores. As pesquisas acadêmicas e os métodos podem ser um dos caminhos a serem trilhados com essa finalidade.

Durante esta pesquisa não foi encontrado nenhum método para oboé em português que trate do tema. A falta desse material em português e de informações e sugestões práticas em relação às TEs possivelmente tem dificultado o processo de ensino-aprendizagem desse recurso. Na formação deste pesquisador como oboísta, até antes deste mestrado, os cursos não citaram ou exigiram em nenhum momento estudos ou obras que contenham as TEs. Pretende-se na continuação desta pesquisa estudar os documentos relacionados aos cursos de oboé pelo Brasil e sugerir a inclusão das TEs no ensino formal do instrumento.

Os métodos de Bartolozzi (1967), Van Cleve (2004) e Peter Veale (1994) foram base para esta pesquisa. Eles apresentam a definição e descrição das TEs, sua grafia e algumas simbologias de como o instrumentista deve executá-las, mas não sistematizam de forma gradativa como o oboísta poderá adquirir cada habilidade necessária para a realização das TEs no oboé, assim como não relatam o aprimoramento que elas podem proporcionar para a técnica tradicional.

Quanto ao aprimoramento técnico, o estudo do multifônico propicia a exploração de uma diversidade de possibilidades no controle da embocadura e do ar. Nos processos propostos, sugere-se colocar ou tirar a palheta um pouco para fora na embocadura, assim como adicionar ou diminuir pressão dos lábios na palheta. Esses exercícios podem contribuir para a expansão das possibilidades timbrísticas e no controle da afinação no oboé.

No estudo do harmônico, além do controle da pressão de ar, é possível usar essa técnica para comparar a afinação das notas entre o F<sub>4</sub> e D<sub>5</sub>, ou intervalos que contenham essas notas. Essa comparação pode facilitar o desenvolvimento da percepção sobre a afinação das notas, fator importante para a prática musical em conjunto ou solo.

A execução do *frulatto* exige do oboísta controle da pressão e volume de ar, percepção da embocadura e da língua. Ao tocar essa técnica, a sensação e consciência da embocadura e da língua ficam evidentes. É possível usar essa mesma percepção no estudo das articulações consideradas tradicionais para uma melhor consciência ao executá-las, o que poderá proporcionar uma paleta maior de articulações.

Com o estudo do trinado duplo, é possível desenvolver o reflexo e a agilidade motora para a execução do oboé. Os PFs propostos sugerem o incremento gradual da velocidade no dedilhado sugerido, fator que pode contribuir para a regularidade do trinado regular.

A partir da execução do *glissando* no oboé, é possível o desenvolvimento da sensibilização do contato dos dedos nas chaves do instrumento, além do controle da pressão de ar. Esses aspectos poderão favorecer o desenvolvimento de um dedilhado com menos tensão muscular e favorecer o aprimoramento do *legato* do oboísta.

Esses aprimoramentos relacionados às TEs, neste caso via PFs, podem ser galgados por oboístas que possuem as habilidades relativas a um nível mais elementar, possuindo estes uma certa desenvoltura da embocadura e pressão de ar. Empregar as etapas iniciais do estudo do *frulatto*, multifônico e harmônico podem consolidar aspectos como o controle da pressão de ar e o fortalecimento da musculatura da embocadura, podendo ainda utilizar os resultados sonoros desses procedimentos como conteúdo expressivo. Assim, os oboístas serão apresentados, incentivados e desafiados a utilizar essas técnicas durante toda a sua trajetória, podendo aprimorá-las progressivamente.

De maneira geral, todas as TEs exigem o desenvolvimento do controle eficiente da pressão de ar, bem como o domínio e sensibilização da embocadura. Esses aspectos são fundamentais para a afinação, sustentação, homogeneidade e flexibilidade do som na técnica tradicional na execução do oboé.

A autopercepção é fator chave para tal desenvolvimento. Estar sempre atento às respostas corporais e sonoras deve ser prática constantes na execução musical.

## 6 CONCLUSÃO

Ao longo do tempo, percebe-se que o avanço tecnológico do instrumento ocorreu em paralelo com as mudanças estilísticas musicais. Isso impulsionou o desabrochar de novas técnicas, formas de tocar e interpretar a música. A busca por novas sonoridades sempre alimentou os compositores e instrumentistas a explorar cada vez mais os limites técnicos e estéticos. Em consonância a isso, emergiram as TEs, entendidas como modo não usual ou diferente da técnica tradicional de cantar ou tocar o instrumento.

Tendo em vista o cenário abordado nesta pesquisa, que aponta um crescente aumento do uso das TEs em repertórios orquestrais de orquestras nacionais assim como seu uso em concursos internacionais, visualiza-se que o mercado de trabalho tende a exigir que o oboísta tenha essas técnicas prontas para serem executadas quando lhe for solicitado dentro do repertório (solo ou orquestral).

A pesquisa teve como objetivo promover o entendimento, a prática e desenvolvimento de algumas TEs no oboé. Para tal criaram-se os PFs contendo estudos sistematizados e gradativos, com o intuito que essas técnicas sejam absorvidas de maneira progressiva e mais natural.

Primeiramente foi realizada uma revisão bibliográfica sobre técnica estendida e sua relação com o oboé. Padovani e Ferraz (2011) foram o ponto de partida para a explanação sobre este conteúdo, e os métodos do Bartolozzi (1967), Van Cleve (2004) e Veale (1994) foram a base para a exploração e desenvolvimento das técnicas.

Derivado disso, os PFs foram desenvolvidos para cinco TEs mais utilizadas dentro do contexto das orquestras e concursos abordados, sendo eles: multifônico, harmônico, *frulatto*, trinado duplo e *glissando*.

Durante essa trajetória, verificou-se a necessidade de identificar e separar cada habilidade necessária para o desenvolvimento das TEs selecionadas. Em sequência agregar sistematicamente os exercícios para que a técnica possa ser desenvolvida de maneira eficiente e orgânica. Como parte dos PFs, para cada uma das TEs, elaborou-se um arranjo de cantigas de roda para a aplicação da técnica: Multifônico - "O Cravo brigou com a Rosa"; Harmônicos - "Borboletinha"; *Frulatto* - "Marcha Soldado"; Trinado duplo - "Roda Pião!" e *Glissando* - "Atirei o pau no Gato".

A construção dos arranjos tem a intenção de exemplificar a utilização das técnicas, podendo ser apresentados em diferentes contextos musicais. As músicas foram escolhidas com base nos versos e/ou títulos e sua possível relação semântica com alguma técnica estendida: multifônico em relação com ruídos ou atritos, mencionados da letra da música; *frulatto* fazendo relação ao som do rulo da caixa clara no quartel; o harmônico representando a suavidade do voar de uma borboleta; trinado duplo simbolizando o rodopiar de um pião; e *glissando* expressando o miado do gato. Além disso, foram produzidos de forma a promover o acesso a oboístas com habilidades técnicas mais elementares, levando em consideração aspectos interpretativos como tonalidade, dedilhado, andamento, respiração e duração da obra.

Os PFs que foram propostos, além da descrição textual, estão disponíveis em vídeo, os quais podem ser acessados através de um *QR code*. Tal recurso foi pensado justamente para possibilitar ao leitor acessá-los de qualquer lugar, com acesso à Internet, a qualquer momento e quantas vezes desejar. Ademais, foram gerados arquivos .mp3 do acompanhamento ao piano dos arranjos.

A aprendizagem das TEs não cumpre somente uma necessidade para interpretação do repertório do século XX. Ela deve ser vista como uma ampliação dos recursos expressivos e técnicos para o oboísta, permitindo que ele tenha em sua paleta de cores diversas possibilidades para serem utilizadas de acordo com a sua concepção e necessidade. Aplicar nas obras uma paleta monocromática deve ser uma das opções, e não apenas uma única opção por falta de outras alternativas, que inclui, entre outras possibilidades, as TEs.

Reitera-se ainda que seu estudo permite consolidar aspectos das técnicas tradicionais no oboé. No estudo e desenvolvimento das TEs é necessário expandir o controle da embocadura e do ar, além de agregar novos dedilhados. Essas habilidades possibilitam ao músico maior resistência e flexibilidade ao tocar. Logo, espera-se que esses estudos também ajudem na autopercepção global do oboísta, promovendo assim maior fluidez e consciência na sua prática interpretativa.

Considera-se que o oboísta, o qual vislumbra participar em competições de amplitude internacional, precisará ter uma familiarização e fluência na execução dessas técnicas, demandando uma dedicação consistente e sistematizada para aquisição das habilidades necessárias para interpretação do repertório solicitado.

Assim como uma permuta ágil entre as TEs e a tradicional. Os PFs agregados a uma rotina de estudo podem ser uma opção para quem deseja traçar esse caminho.

Sugere-se que essas proposições sejam adicionadas à rotina diária de estudo do oboísta. Utilizá-la com fluência é uma questão de dedicação, prática e tempo. O corpo com o tempo irá se adaptando às TEs e gradativamente a execução ficará mais cômoda.

Vale ressaltar que esta pesquisa não tem o intuito de exaurir a temática das TEs aplicadas com o auxílio de PFs, nem de testar, neste momento, esses processos em alunos de oboé em busca da sua validação. Com base na pesquisa bibliográfica, métodos para oboé que tratam desse tema, assim como as orientações do meu orientador, os PFs foram propostos baseados na experiência deste pesquisador mediante o contato com as TEs dentro do repertório executado no mestrado.

No entanto, a pesquisa busca servir para a divulgação, avanço e desenvolvimento de pesquisas acadêmicas sobre as TEs. Espera-se poder seguir explorando outras TEs onde outros PFs serão propostos. Além disso, existe a perspectiva de criar outros arranjos de músicas brasileiras explorando as TEs em diferentes níveis e estéticas composicionais, como música minimalista e música eletroacústica, entre outras.

## REFERÊNCIAS

ADDUCI, Michael Douglas. **Dynamic measurement of intraoral pressure and sound pressure with laryngoscopic characterization during oboe performance.** Doctor of Musical Arts (Performance) – University of North Texas, December 2011.

ARAÚJO, J. M. de M.; BELTRAME, J. A. As representações sociais de professores quanto ao ensino de Música mediado por Tecnologias. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 165-183, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13086>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BARTOLOZZI, Bruno. **New sounds for woodwings.** Oxford University Press, 1967.

BOGIAGES, Christina Marie. **Explorando as técnicas estendidas no oboé encontradas em quatro peças contemporâneas.** 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Natal, 2015.

BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria:** estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. 2011. 119 f. (Dissertação. Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8QZNDY>. Acesso em: 17 jun. 2023.

BULLENKAMP, Jan Philipp; REHM, Alexander. **Analysis of spectral parameters of Multiphonic sounds of string-and wind-instruments and introduction of a mathematical model to simulate the frequencies and intensities of the Harmonics and the Complex tones of Multiphonics generated with woodwind.** 2022. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/361001209\\_Analysis\\_of\\_spectral\\_parameters\\_of\\_Multiphonic\\_sounds\\_of\\_string-and\\_wind-instruments\\_and\\_introduction\\_of\\_a\\_mathematical\\_model\\_to\\_simulate\\_the\\_frequencies\\_and\\_intensities\\_of\\_the\\_Harmonics\\_and\\_the\\_Compl/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/361001209_Analysis_of_spectral_parameters_of_Multiphonic_sounds_of_string-and_wind-instruments_and_introduction_of_a_mathematical_model_to_simulate_the_frequencies_and_intensities_of_the_Harmonics_and_the_Compl/citation/download). Acesso em: 17 maio 2023.

BURGESS, Geoffrey; HAYNES, Bruce. **The oboe.** London: Yale University Press, 2004.

CERNEV, F. K. Educação musical na era digital: experiências coletivas e os desafios para o uso das tecnologias digitais nas aulas de música. **Música em Contexto**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 9-26, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11116>. Acesso em: 20 nov. 2022.

DALDEGAN, V.; DOTTORI, M. Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes. **Música Hodie**, Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 11, n. 2, 2011.

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

DOMINGUES, R. S. M. V. **Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé.** 2014. 87 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2014.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa.** 3. ed. Tradução J. E. Costa. São Paulo: Artmed, 2009.

HEINZ HOLLIGER. Disponível em: <https://www.rigoutat.com/artist/heinz-holliger/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

HOOPER, Michael. The Well-tempered Oboe and the Tradition of Innovation. **The Musical Times**, v. 154, n.1925, p. 67-89, Winter 2013.

HUME, Tobias. **The First Part of Ayres.** London: John Windet, 1605. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/73285>. Acesso em: 11 ago. 2023.

IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARZANO, R. J., BRANDT, R.S., HUGUES, C. S., JONES, B. F., PRESSEISEN, B. Z., RANKIN, S. C., & SUHOR. **Dimensions of thinking: A framework for curriculum and instruction.** The Association for Supervision and Curriculum Development, 125 N. West St., Alexandria, VA – USA, 1988.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigali Guerrieri ed Amorosi**, 8º livro. Veneza, 1636. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/37046>. Acesso em: 11 ago. 2023.

MOTA, Lucius Batista. **Identidades profissionais: um estudo de narrativas (auto)bibliográficas de professores de oboé.** 2017. 183 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2017.

NASCIMENTO, Amarildo Coelho do. A respiração para tocar instrumentos de sopro. 2015. 57 f. Monografia (Especialização em Educação Musical) – Faculdade Cantareira, São Paulo, 2015.

NETO, A. B. D. O. *et al.* Ferramentas de análise empírica e metacognição no processo de interpretação musical. SIMCAM, 12., 2016, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre, UFRGS, 2016. p. 250-257.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e Na Performance. **Música Hodie**, Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Senso* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 11, n. 2, 2011.

PAHLEN, Kurt. **Nova história universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

PESCADA, G. A. D. Episoden, Figuren: The Concept of Musical and Instrumental Theater in the Contemporary Music Interpretation. **Recent Trends in Arts and Social Studies**, v. 1, 41-57, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.9734/bpi/rtass/v1/6084A>. Acesso em: 7 ago. 2023.

PRODAN, J. C. **The Effect of the Intonation of the Crow of the Reed on the Tone Quality of the Oboe**. Tese (Doutorado) - The Ohio State University, 1967.

READ, Gardner. **Contemporary Instrumental Techniques**. New York: Schirmer Books. 1967.

SILVA, Caetana Juracy Rezende Silva. **Duetos para oboés como material pedagógico**: arranjos e transcrições de obras de compositores brasileiros. 2003. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2003.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, dez. 2013.

STOWELL, R. & BOYDEN, D.. *Glissando*. In SADIE, S.; TYRRELL, J. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. USA: Oxford University Press, 2001. p. 13-15.

VAES, Luk. **Extended Piano Techniques**: In theory, history and performance practice. 2009. 1081 p. Thesis (Doctorate) – Faculty of Humanities, Leiden University, 2009.

VAN CLEVE, Libby. **Oboe unbound**: contemporary techniques. Ed: Bertram Turetzky. The Scarecrow Press, Inc., 2004. (The New Instrumentation Series, n. 8)

VEALE, Peter; MAHNKOPF, Claus-Steffen. **The Techniques of Oboe Playing**. Kassel, Germany: Barenreiter, 1994.

WARD, Matthew Allen. **An Annotated Bibliography of Music Composed by Heinz Holliger for the Oboe, Oboe d'Amore, or English Horn**. 2010. Graduate Thesis, Dissertations, and Problem Reports. 2996. Disponível em: <https://researchrepository.wvu.edu/etd/2996>. Acesso em: 31 jan. 2021.

## ANEXO 1 – BULA – ISANG YUN – PIRI

## Spielanweisungen:

## Doppeltriller



abwechselnd mit den Alternativ-Klappen (für  $es'$ ,  $f'$ ,  $as'$ ,  $f''$ ,  $es''$ ) der rechten und linken Hand sehr schnell trillern.

abwechselnd mit Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand sehr schnell trillern.



abwechselnd mit den Alternativ-Trillerklappen (c—d) der rechten und linken Hand sehr schnell trillern.



## „Rollender Ton“

mit sehr starkem Lippendruck (jedoch „normalem“ Griff), so daß der Ton fast ins Flageolett überspringt und zu „rollen“ beginnt.



## “Rolling note”

note to be played with very strong lip-pressure (but with normal fingering) so that it almost turns into a harmonic, and begins to “roll”.

## Glissando

durch sukzessives Aufheben bzw. Niederdrücken der Finger möglichst stufenlos zu erreichen; ist der Endton



## Glissando

to be achieved as smoothly as possible by successively raising or lowering the fingers. If the final note is

so ist dieser „leer“ zu greifen, d. h. alle Finger der linken Hand sind hochzuheben, mit Ausnahme der Oktavklappe.



this is to be played “open”, i. e. all the fingers of the left hand (with the exception of the octave-key) should be raised.

## Notation

Maximal ein Viertelton höher oder niedriger



## Notation

quarter-note as a maximum higher or lower

Fermate länger als üblich



fermata longer as usual

In der Ausarbeitung des letzten Abschnitts durch Georg Meerwein werden die Griffkombinationen folgendermaßen notiert:

In the version of the final section worked out by Georg Meerwein the fingering-combinations are notated as follows:

normaler Griff der vorgeschriebenen Note.



the normal fingering for the note as written.

Klappen, die zusätzlich dazu gegriffen werden sollen.  
z. B.



keys to be depressed in addition to the normal fingering.  
e. g.

normaler Griff für f' (F-Klappe rechts!); zusätzlich c'- und b-Klappe.



normal fingering for F (right hand F-key), in addition c- and bb-keys.

normaler Griff für b'; zusätzlich Klappen für d', es' (rechts!), e' und gis' (links!)



normal fingering for bb', in addition the keys for d', eb' (right hand), e', g (left)

mit Oktav-Klappe



with octave-key.

halboffenes Loch („Halbloch-Griff“) unter dem 2. Finger (Zeigefinger) der linken Hand.



half-open ("pinched") hole under the 2nd (fore-) finger of the left hand.

Anmerkungen:

Notes:

a) Die in dem Werk von Bruno Bartolozzi „New Sounds for Woodwind“ (Oxford University Press, London 1967) verwendeten Symbole für Lippen-  
druck

a) The symbols used by Bruno Bartolozzi in his book "New Sounds for Woodwind" (O. U. P., London 1967) for lip-pressure



Blasdruck

breath-pressure

N.Pr. M.Pr. P.Pr. A.Pr. D.Pr.

und Ansatz-Lippenstellung auf dem Rohrblatt

and positioning of the lips on the reed



werden nicht angegeben. Das klangliche Ergebnis der Zusatzgriffe und aller dieser Symbole hängt weitgehend vom Rohrblatt, vom Instrument sowie von der individuellen Blas- und Ansatztechnik des Ausführenden ab. Die angegebenen Griffnotationen sind daher nur unverbindliche Vorschläge, die beliebig abgeändert werden können.

have not been used. The sound which results from fingering combinations and from all these symbols depends to a great extent on the reed, the instrument and on the individual breath and attack technique of the performer. The fingerings notated here are therefore only suggestions which are not obligatory and which can be changed at will.

b) Bei der Oboe, für welche diese Griffkombinationen ausgearbeitet wurden, handelt es sich um ein Instrument französischer Bauart, mit automatischer Oktavklappe, mit jeweils zwei Klappen (je eine für die rechte und für die linke Hand) für die Töne es, f und as sowie mit Ringklappen für die Töne d, g und a.

b) These suggestions for fingering were worked out for an instrument of French construction with automatic octave-key, two keys each (one for the right hand, one for the left hand) for the notes eb, f and ab, and ring-keys for the notes d, g, and a.

## ANEXO 2 – BULA – EDISON DENISSOW – SOLO FÜR OBOE

### Spielanweisungen

- I A<sup>b</sup>-Klappe alternierend rechts / links
- II E-Klappe
- III B<sup>b</sup>-Klappe
- IV Halbe A<sup>b</sup>-Klappe
- V Triller A<sup>b</sup>-Klappe rechts / gleichzeitig Glissando bis
- VI Griff tiefes B<sup>b</sup>. Lippendruck so verstärken, daß der zweite Oberton gleichzeitig mit dem Grundton hörbar wird
- VII Glissando und Triller gleichzeitig. Mit Finger langsam von G- und A-Klappe gleiten, dazu auf Fis-Klappe weitertrillern
- VIII Doppeltriller mit beiden D-Trillerklappen
- IX rollender Ton, mehr Lippendruck

### Performance Instructions

- I A-flat key alternately right / left
- II E key
- III B-flat key
- IV half A-flat key
- V Trill on right of A-flat key / simultaneously glissando to
- VI Stop low B flat. Increase lip pressure so that the second overtone is heard at the same time as the root
- VII Glissando and trill simultaneously. Finger slides slowly from the G to the A key; continue to trill on F sharp key
- VIII double trill with both D trill keys
- IX rolling tone, increased lip pressure

### Indications pour l'exécution

- I Clef de lab en alternant droite / gauche
- II Clé de mi
- III Clé de sib
- IV Demi-obturation de la clef de lab
- V Trille sur la clef de lab droite / en même temps glissando jusqu'à
- VI Position sur le sib grave. Intensifier la pression des lèvres de manière à ce que l'on puisse entendre le second harmonique en même temps que la note fondamentale
- VII Glissando et trille en même temps. Faire glisser lentement la doigt de la clef de sol à la clef de la tout en continuant à triller sur la clef de fa<sup>#</sup>
- VIII Double trille avec les deux clefs pour trille de ré
- IX Son roulant, renforcer la pression des lèvres

### Zeichenerklärungen

Signs

Signes

### = 1/4, 1/2, 3/4 Ton höher  
 1/4, 1/2, 3/4 tone higher  
 1/4, 1/2, 3/4 de ton plus haut

bbb = 1/4, 1/2, 3/4 Ton tiefer  
 1/4, 1/2, 3/4 tone lower  
 1/4, 1/2, 3/4 de ton plus bas

 = accelerando

 = ritardando

### Griffstabellen für Vierteltöne Fingering chart for quarter tones Tableau de doigtés de quart de tons



The diagram illustrates fingering charts for quarter tones across three staves. The top staff shows a melodic line with quarter tones and corresponding fingering diagrams. The middle staff shows a similar line with 'gva' (grace note) markings and fingering diagrams. The bottom staff shows a sequence of chords with 'gva' markings and fingering diagrams.

## ANEXO 3 - PROGRAMA DO RECITAL DO MESTRADO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGM/ UFPB  
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS- OBOÉ

**VALDINEY VELOSO GOUVEIA**  
Reitor

**LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE**  
Vice-reitora

**IAN NICHOLA COSTA DE ARAÚJO**  
Secretário - PPGM/CCTA/UFPB

**VALÉRIO FIEL DA COSTA**  
Coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

**JOSÉ ORLANDO ALVES**  
Vice-coordenador - PPGM/CCTA/UFPB

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado em Práticas Interpretativas

*Agostinho Fonseca Jr.*

Orientador: Prof. Dr. Ravi Shankar.

**Recital de Oboé**

Participação: Alexandre Contente (piano);  
Heleno Feitosa (fagote).



**I. Yun | E. Denissow | F. Poulenc  
| Wilson Fonseca**

*04 de abril de 2023 - 18H*

Realização:



Apoio:



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
RECITAL DE MESTRADO  
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS - OBOÉ

**JOSÉ AGOSTINHO DA FONSECA JÚNIOR**  
**ORIENTADOR: PROF. Dr. RAVI SHANKAR**

Sala de Concertos Radegundis Feitosa  
04 de Abril de 2023 - 18h

### PROGRAMA

#### **Isang Yun (1917 – 1995) – Piri (für oboé solo)**

**I**  
**II**

Piri para Oboé Solo foi composta em 1971. Foi dedicada a Georg Meierwein (n. 1932) e foi estreada por Meierwein em 25 de outubro de 1971. Em correlação com as circunstâncias pessoais de Yun, deve-se notar que esta peça foi escrita apenas dois anos depois que ele foi libertado da prisão. Costuma-se dizer que Piri é um reflexo de sua prisão indefensável. O som do oboé expressa a dor, bem como uma grande tentativa de encontrar a liberdade espiritual da restrição externa.

#### **Edison Denissow – Solo für oboé**

Edison Denissow foi um compositor russo que estudou no Conversatório de Moscou com Shostakovitch. Assume-se como um vanguardista da sua era. A curiosidade e interesse despertado pela novas sonoridades, inclusive pelos equipamentos electrónicos, veio estimular a procura de novos timbres, resultado da utilização não convencional dos normais instrumentos acústicos. “Solo für Oboe” expõe algumas das técnicas estendidas exploradas neste instrumento no contexto

na música contemporânea após 1945, como: quarto de tom, multifônicos, *frullato*, glissando e trilos duplos.

#### **Francis Poulenc (1899 – 1963) - Sonata for oboé and Piano**

**I – Élégie**

**II – Scherzo**

**III – Déploration**

Poulenc foi um dos mais proeminentes compositores do “Les Six” na França na década de 1920. A Sonata para oboé e piano (1962) foi sua última obra concluída. Dedicou-a a memória de Prokofiev, usando algumas melodias e características da música russa. Este gênero programático fica mais evidente no nome dos movimentos (tradução livre): Elegia – canção de luto; Scherzo e Lamento ou tristeza, com caráter lúgubre.

#### **Wilson Fonseca (1912 – 2002) – Improvisando (choro-estudo)**

Wilson Fonseca, compositor brasileiro nascido em Santarém (PA). Pertenceu a Academia Paraense de Letras e a Academia Paraense de Música. Compositor eclético passeando entre o erudito e popular. Suas mais de 1600 obras incluem: dobrado, aberturas sinfônicas, choros, maxixes, hinos, canções, entre outras.

Improvisando é o choro-estudo na forma tradicional rondó. Composta originalmente para clarinete e piano e arranjada pelo próprio compositor para trio de flauta, violoncelo e piano. Nesta versão adaptada para oboé, fagote e piano.

Participação especial:

Alexandre Contente (piano)

Heleno Feitosa (fagote)

## ANEXO 4 - PROGRAMA DO 45<sup>TH</sup> INTERNATIONAL INSTRUMENTAL COMPETITION MARKNEUKIRCHEN (2010)

### 45<sup>th</sup> International Instrumental Competition Markneukirchen

#### CONDITIONS OF THE COMPETITION

1. The International Instrumental Competition Markneukirchen 2010 invites applications in the categories:

#### oboe - trombone

2. The competition is open to the public.
3. The competition will take place in Markneukirchen (Vogtland), State of Saxony, Germany from May 6<sup>th</sup>, 2010 to May 15<sup>th</sup> 2010.
4. The International Instrumental Competition Markneukirchen is open to young soloists of all nationalities born after January 1<sup>st</sup>, 1980.
5. The entry form should be sent by January 31<sup>st</sup>, 2010 (date of postmark) to

Internationaler Instrumentalwettbewerb Markneukirchen  
Sekretariat  
Am Rathaus 2  
D-08258 Markneukirchen (Germany)

You find an application form on our website:  
[www.markneukirchen.de](http://www.markneukirchen.de)

**Applicants are advised to hand in their application early, as the number of competitors may have to be limited for organizational reasons.**

6. Each competitor must enclose the following documents with his/her application form:
  - a copy of his/her birth certificate or any other official document showing his/her date of birth
  - a short biography (in English or German)
  - two recent passport photographs

The above mentioned documents will not be returned.
7. Applications that do not meet the requirements of the competition will be rejected within 10 days after receipt.
8. On receipt of the documentation confirming a successful application the application fee of 100,00 € has to be payed **immediately**, marked "**free of charge to the payee**".

Recipient: Instrumentalwettbewerb Markneukirchen  
Account Number: 360 3000 357  
Name of Bank: Sparkasse Vogtland  
Bank Code: 870 580 00  
IBAN: DE19 8705 8000 3603 0003 57  
BIC: WELADED1PLX  
Use: name of the participant/number of registration

The remittance or cheque shall show (legibly) the **name of the participant** in capitals even if he/she does not pay in the registration fee personally. The application fee will not be repaid under any circumstances.

**PROGRAM****OBOE****First Round**

- a) **Georg Philipp Telemann**  
12 Fantasien für Flöte solo  
out of this one Fantasy of free choice  
Breitkopf & Härtel / MUSICA RARA, MR 2167
- b) **Bernhard Henrik Crusell**  
Divertimento C - Dur op. 9  
Edition for oboe and piano  
Musikverlage Hans Sikorski, SIK 1044 K

**Second Round**

- a) **Benjamin Britten**  
Six Metamorphoses after Ovid op. 49 (1951)  
for Oboe solo  
out of this three Metamorphoses of free choice.  
Boosey & Hawkes Inc., London
- b) **Gilles Silvestrini**  
Six Etudes pour Hautbois  
out of this one Etude of free choice.  
Editions du Hautbois, Paris
- c) One of the following compositions:

**Amilcare Ponchielli**  
Capriccio  
für Oboe und Klavier  
Breitkopf & Härtel / MUSICA RARA, MR 2288

or

**Johann Wenzel Kalliwoda**  
Morceau de Salon op. 228  
für Oboe und Klavier  
Nova Music, England, NOVA 108

or

**Antonio Pasculli**  
Concerto über Motive aus der Oper "La Favorita" von  
Donizetti  
Breitkopf & Härtel / MUSICA RARA, MR 1879

**Third Round**

- a) **Johann Sebastian Bach**  
Sonate für Flöte mit obligatem Cembalo g-Moll, BWV  
1020  
in: J. S. Bach, Flötensonaten, Bd. II.  
G. Henle Verlag, HN 328

You can play this sonata either with piano or with harpsichord (the pitch of the harpsichord is 443 Hz). Please write us, if you play with piano or with harpsichord.

**Robert Schumann**  
Romanzen op. 94  
für Oboe und Klavier  
G. Henle Verlag, HN 427

b) One of the following compositions:

**Karlheinz Stockhausen**  
In Freundschaft  
für Oboe  
Stockhausen-Verlag, 51515 Kürten

or

**Luciano Berio**  
Sequenza VII (1969)  
1. und 2. Fassung.  
Universal Edition, UE 31263

or

**Antal Dorati**  
Cinq Pièces pour le Hautbois.  
(Five Pieces for solo oboe)  
Boosey & Hawkes Inc., London

#### **Final**

**Richard Strauss**  
Konzert für Oboe und kleines Orchester D-Dur AV  
144  
Boosey & Hawkes Inc., London  
The piece is to be performed from memory.

A total of nine pieces are to be performed. The candidates can choose the order of the pieces within a round. The stated editions are valid.  
Performance material cannot be purchased from the office of the International Instrumental Competition.  
All compositions of this program can be obtained by the music trade or  
Notenversand & Verlag Volker Braach, Am Walde 11, D-27612 Bexhövede, Germany, phone: 0049-(0)4703-655, fax: 0049-(0)4703-5215.

**ANEXO 5 - PROGRAMA DO INTERNACIONALE MUSIKWETTBEWERB DER ARD MÜNCHEN (2017)**

66. Internationaler  
Musikwettbewerb der  
ARD München 2017  
28. August bis 15. September

August 28 to September 15  
66th ARD International Music  
Competition 2017 Munich

Anmeldeschluss  
31. März 2017

Deadline  
March 31, 2017

[www.ard-musikwettbewerb.de](http://www.ard-musikwettbewerb.de)

Klavier  
Violine  
Viola  
Gitarre  
Piano  
Violin  
Viboe  
Guitar

**Inhalt**

- 1 Titel
- 2 Allgemeine Bestimmungen · Veranstalter
- 3 Preise · Sonderpreise
- 5 Konzerteinladungen
- 7 Teilnahmebedingungen
- 8 Durchführung des Wettbewerbs
- 9 Anwesenheit · Unterkunft · Preisträger
- 10 Mediale Verwertung

**Jury und Repertoire**

- 11 Gitarre
- 13 Klavier
- 15 Oboe
- 17 Violine
  
- 19 Zeitplan
- 20 Ehrenkomitee · Patronat
- 21 Hauptausschuss · Leitung  
Der nächste Wettbewerb

**OBOE****Vorauswahl mit Tonträger:**

- a) HENRI DUTILLEUX, Sonate (1. und 2. Satz)
- b) JOHANN SEBASTIAN BACH, Partita a-Moll BWV 1013, daraus 2 Sätze: Allemande, Corrente oder Sarabande ohne Wiederholungen (kann auch in g-Moll gespielt werden).

**Erster Durchgang (ca. 20–25 Minuten)****1. Eines der folgenden Werke mit Cembalobegleitung:**

- ANTONIO VIVALDI, Sonate c-Moll RV 53  
 NICOLAS CHÉDEVILLE/ ANTONIO VIVALDI, eine der Sonaten aus »Il Pastor Fido« RV 54–58  
 GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, Sonate c-Moll HWV 366

**2. ROBERT SCHUMANN, 3 Romanzen op. 94 Nr. 1 und Nr. 2****3. Eines der folgenden Werke:**

- ANTAL DORÁTI, Fünf Stücke für Oboe solo, daraus Nr.1, 2 **und** 5  
 HEINZ HOLLIGER, Sonate für Oboe solo, daraus 1. und 2. Satz **oder** 1. und 4. Satz  
 DIRK-MICHAEL KIRSCH, Danse »Sigillum Saturni« op. 26 für Oboe solo  
 GILLES SILVESTRINI, 6 Etüden für Oboe solo, daraus Nr. 1, 2 **und** 6

**Zweiter Durchgang (ca. 30–40 Minuten)****4. Eines der folgenden Werke:**

- BENJAMIN BRITTEN, Temporal Variations  
 PAVEL HAAS, Suite  
 ANDRE JOLIVET, Sérénade  
 DARIUS MILHAUD, Sonatine  
 Nikos SKALKOTTAS, Concertino

**5. Eine der folgenden Fantasien von ANTONIO PASCULLI:**

- Fantasia sopra motivi dall'opera Gli Ugonotti  
 Gran concerto per oboe sopra motivi dell'opera I Vespri Siciliani di Verdi  
 Fantasia sull'opera Poliuto di Donizetti  
 Fantasia sull'opera La Favorita di Donizetti

**6. Eines der folgenden Werke:**

- LUCIANO BERIO, Sequenza VII  
 NICCOLÒ CASTIGLIONI, Alef  
 VINKO GLOBOKAR, Atemstudie  
 HEINZ HOLLIGER, Studie 2  
 HEINZ HOLLIGER, Studie über Mehrklänge  
 LIZA LIM, Gyfu  
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN, In Freundschaft  
 ISANG YUN, Piri

## ANEXO 6 - PROGRAMA DO *THE 12TH INTERNATIONAL OBOE COMPETITION OF JAPAN 2018 IN TOKYO*

### THE 12th INTERNATIONAL OBOE COMPETITION OF JAPAN 2018 in Tokyo

#### Required Repertoire

[Publisher/Edition]

Timing

#### **Preliminary Screening with recorded materials**

The following two pieces should be performed in order 1), 2) and recorded.

- |     |                      |   |           |
|-----|----------------------|---|-----------|
| 1 ) | G. Ph. Telemann      | 12 Fantasien für Querflöte ohne bass XI. Fantasie G-dur TWV40:12 (with all repeats) |           |
|     | [Bärenreiter, Henle] |   | 3'15~3'30 |
| 2 ) | C. Schumann          | 3 Romanzen für Violine und Klavier op.22 II. Allegretto                             |           |
|     | [Breitkopf]          |   | 2'20~2'50 |

#### **1st Round**

The following two pieces should be performed (order optional):

- |     |                      |   |           |
|-----|----------------------|---|-----------|
| 1 ) | R. Schumann          | 5 Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier op.102 (Ver. for Violin and Piano)<br>II. Langsam + III. Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen (with all repeats)<br>or<br>II. Langsam + IV. Nicht zu rasch<br><br>II. Langsam (3'00~3'20)<br>III. Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen (3'45~4'00)<br>IV. Nicht zu rasch (1'50~2'00) |           |
|     | [Breitkopf & Härtel] |   | 4'50~7'20 |
| 2 ) | A. Doráti            | 5 pièces pour le hautbois<br>I. La cigale et la fourmie (d'après Lafontaine) + V. Légerdemain   |           |
|     | [Boosey & Hawkes]    |   | 5'30~6'00 |

**2nd Round**

A total of four pieces chosen from each of the following 4 groups should be performed. The pieces from 1) and 4) are obligatory and also one piece each should be chosen from groups 2) and 3) to constitute a recital that is approximately 45 minutes in length (from entrance to leaving within 50 minutes) (order optional):

- 1) T. Hosokawa                      Spell Song for oboe  
Commissioned by Sony Music Foundation for "THE 11th INTERNATIONAL OBOE COMPETITION OF JAPAN 2015 in Karuizawa"  
 [Schott] 7'00
- 2) ① J. S. Bach                      Partita a-moll für Flöte solo BWV1013 Corrente + Sarabande  
(Either the a-moll or the g-moll version is acceptable)(1st repeats only in all movements)  
 [Bärenreiter, IMSLP\* Alexander Gagarinov] 5'30~5'40  
 \*Please be aware of Bach's mistakes which should be correctly performed.
- ② F. Couperin                      «Les Goûts-Réunis ou Nouveaux Concerts» Concert No. 5 or No.6 or No. 7  
(repeat optional) (with harpsichord)  
 No. 5(8'25~14'00)                      No.6(8'15~14'35)                      No. 7(8'10~16'05)  
 [fuzeau] 8'10~16'05
- ③ C. Ph. E. Bach                      Sonate für Querflöte solo a-moll Wq.132(no repeats in all movements)  
 [AMADEUS] 10'30~11'20
- ④ A. Vivaldi                      Concerto in la minore per Oboe, Archi e Cembalo RV 461 (Accompanied by Piano)  
 [Ricordi] 8'30~10'30
- 3) ① N. Skalkottas                      Concertino für oboe solo und Klavierbegleitung  
 [Margun] 10'00~11'00
- ② A. Doráti                      Duo concertante  
 [Boosey & Hawkes] 13'20~14'45
- ③ L. Berio                      Sequenza VII per oboe solo  
 [Universal] 7'00~9'00  
 \* the tone "H" will be provided by secretariat. No private "H's" are accepted.
- ④ D. Milhaud                      Sonatine pour Hautbois et Piano op.337  
 [DURAND] 8'00~8'30
- ⑤ A. Pasculli                      Fantasia sull'opera "Poliuto" di Donizetti  
 [MUSICA RARA(Breitkopf & Härtel)] 13'30~14'30



ANEXO 7 - PROGRAMA DO PRAGUE SPRING INTERNATIONAL MUSIC  
COMPETITION (2019)

PRAŽSKÉ JARO  
PRAGUE SPRING

74. mezinárodní hudební festival  
74<sup>th</sup> International Music Festival

f



SOUTĚŽ  
HOBOJ~FLÉTNA  
COMPETITION  
OBOE~FLUTE

71. mezinárodní hudební soutěž  
71<sup>st</sup> International Music Competition

7.-15. 5. 2019

The competition repertoire stated by the candidate in the application is binding and cannot be changed. Later changes or failure to comply with the compulsory repertoire are grounds for disqualification. Candidates must bring printed music with them and present it on demand.

Using illegal photocopies of sheet music for public performance is a violation of copyright and the commercial rights of the publisher, and the performers assume all liability for any legal sanctions.

All three rounds of competition performances are public.

## OBOE

### PRELIMINARY ROUND

A video recording with the following repertoire:

1. **Wolfgang Amadeus Mozart** Concerto for Oboe and Orchestra in C major KV 314 – 1<sup>st</sup> movement with Piano  
*Henle Verlag*
2. **Henri Dutilleux** Sonata for Oboe and Piano – 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> movement

Candidates who document that they have won the 1<sup>st</sup> prize in one of the following competitions need not submit a recording: 66<sup>th</sup> ARD International Music Competition Munich 2017

### ROUND I

1. **Antonio Vivaldi** Sonata for Oboe and Continuo in C minor RV 53 (performed with harpsichord)
2. **Robert Schumann** Three Romances for Oboe and Piano Op. 94 *Henle Verlag* (memorized)

### ROUND II

1. **François Couperin** Concerto for Oboe and Harpsichord No. 11 from "Les Goûts-réunis ou nouveaux concerts" *Fuzau* (performed with harpsichord)
2. **Klement Slavický** Suite for Oboe and Piano *State Music Publishing House, 1963*
3. **Martin Hybler** Composition commissioned for the IMC Prague Spring 2019

8

### ACCOMPANIMENT – PIANO

Official piano accompanists are available at no charge on request in the application form. Participants may bring along their personal accompanist at their own expense.

### ACCOMPANIMENT – HARPSICHORD

The following pieces – Sonata for Oboe and Continuo in C minor RV 53 by Antonio Vivaldi (Round I) and Concerto No. 11 by François Couperin (Round II) must be played with a harpsichord accompaniment. Official harpsichord accompanists are available at no charge on request in the application form. Participants may bring along their personal accompanist at their own expense.

## FINALS

In cooperation with the Prague Symphony Chamber Orchestra

1. **Ralph Vaughan Williams** Concerto for Oboe and Strings **finalists study and perform this piece without a conductor**
2. **Bohuslav Martinů** Concerto for Oboe with a Small Orchestra H 353 (memorized)  
conducted by Ondřej Vrabec

## FLUTE

### PRELIMINARY ROUND

A video recording with the following repertoire:

1. **Jindřich Feld** Quatre pièces for Flute solo – 1<sup>st</sup> (Meditation) and 4<sup>th</sup> (Burlesca) movement *Alphonse Leduc*
2. **Johann Sebastian Bach** Sonata in E major BWV 1035 – 1<sup>st</sup> (Adagio ma non tanto) and 2<sup>nd</sup> (Allegro) movement  
*Urtext type of Bärenreiter, Breitkopf, Henle etc.*

Candidates who document that they have won the 1<sup>st</sup> prize in one of the following competitions need not submit a recording: 53<sup>rd</sup> Markneukirchen International Instrumental Competition 2018  
9<sup>th</sup> Kobe International Flute Competition 2017

9

**ANEXO 8 - PROGRAMA DO CONCOURS DE GENÈVE INTERNATIONAL MUSIC  
COMPETITION 2021**

**75<sup>e</sup> CONCOURS DE GENÈVE  
INTERNATIONAL  
MUSIC COMPETITION**



**PROGRAMME 2021**

**PROGRAMME DU CONCOURS  
COMPETITION PROGRAMME**

**PRÉSÉLECTION SUR VIDÉO  
(170 INSCRITS)**

1. Une Fantaisie de Telemann pour hautbois solo
2. Une étude de Silvestrini
3. Une œuvre avec piano au libre choix

**RÉCITAL ONLINE  
(32 CANDIDATS – 45 MIN.)**

13–19 sept. – Diffusion online

1. Une œuvre avec piano de Robert ou Clara Schumann
2. Une pièce du 20<sup>e</sup> siècle avec piano (liste)
3. Une pièce contemporaine solo (liste)
4. Une pièce optionnelle au libre choix

**DEMI-FINALE  
(8 CANDIDATS – 60 MIN.)**

25–26 oct. – Conservatoire de Genève

1. Mozart, Quatuor avec hautbois en Fa Maj. Avec le Quatuor Hanson
2. Une sonate baroque avec clavecin
3. Une pièce contemporaine pour hautbois solo
4. Reste du programme au libre choix

**FINALE AVEC ORCHESTRE  
(3 FINALISTES)**

29 oct. – Victoria Hall, Genève

1. Concerto pour hautbois et ensemble: D. Arango-Prada «Dune» ou H. Takagi «L'Instant» (œuvres lauréates du Concours de Composition 2019)
2. R. Strauss : Concerto pour hautbois

Avec l'Orchestre de la Suisse Romande  
Direction: Douglas Boyd

**VIDEO PRESELECTION ROUND  
(170 APPLICANTS)**

1. One of Telemann's Fantasias for solo oboe
2. An Étude by Silvestrini
3. Piece with piano at free choice

**ONLINE RECITAL  
(32 CANDIDATES – 45 MIN.)**

13–19 Sept. – Online broadcast

1. Piece with piano by Robert or Clara Schumann
2. Piece from the 20<sup>th</sup> Century with piano (list)
3. Contemporary piece for oboe solo (list)
4. Optional piece at free choice

**SEMI-FINAL ROUND  
(8 CANDIDATES – 60 MIN.)**

25–26 Oct. – Geneva Conservatoire

1. Mozart Oboe Quartet in F Maj. With the Quatuor Hanson
2. Baroque sonata with harpsichord
3. Contemporary piece for oboe solo
4. Rest of the programme at free choice

**FINAL ROUND WITH ORCHESTRA  
(3 FINALISTS)**

29 Oct. – Victoria Hall, Geneva

1. Concerto for oboe and ensemble: D. Arango-Prada "Dune" or H. Takagi "L'Instant" (Prizewinning works of the Composition Competition 2019)
2. R. Strauss, Oboe Concerto in D. Maj.

With the Orchestre de la Suisse Romande  
Conducted by Douglas Boyd



## ANEXO 10 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “BORBOLETINHA”

## Borboletinha

Oboé

(Processos Facilitadores - Harmônico)

Oboé e piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

♩ = 68

**4**

*mp dolce*

9

15

2 3

*mp*

19

(harmônicos) 2 3 5

*mp*

28

*mp dolce*

33

rit. . . .

*rit.*

afonsecajr@gmail.com

## ANEXO 11 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “MARCHA SOLDADO”

## Marcha Soldado

Oboé

(Processos Facilitadores - *Fruatto*)

Oboé e Piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

Marcial  $\text{♩} = 120$   $\text{♩}$  12  $\text{♩}$

19 To Coda

28 1. 2.

39

48 4 D.S. al Coda  $\text{♩}$

29

## ANEXO 12 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “RODA PIÃO!”

## Marcha Soldado

Oboé

(Processos Facilitadores - *Fruatto*)

Oboé e Piano

Cantiga de Roda Brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

Marcial  $\text{♩} = 120$   $\text{♩}$

**12**

*mf*

19 To Coda

28

*mp* *f* *mp* *f*

39

*mp* *f* *mp* *f*

48 D.S. al Coda

*f*

29

## ANEXO 13 – PARTITURA DE OBOÉ NO ARRANJO “ATIREI O PAU NO GATO”

## Atirei o pau no gato

Oboé

(Processos Facilitadores - *Glissando*)

Oboe e piano

Cantiga de roda brasileira

Arr.: Agostinho Fonseca Jr.

$\text{♩} = 108$

12

*mf*

20

29 (tocar livremente o *glissando* - velocidade, duração e repetição)

*gliss.*

3

*mf*

40

49

*f*

54

*gliss.*