

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**ARIANA MENDONÇA PEREIRA FERNANDES**

**VILLALOBIANA Nº8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO RAUTA: a**  
construção interpretativa a partir de relação colaborativa intérprete-compositor

RIO DE JANEIRO

2021

Ariana Mendonça Pereira Fernandes

**VILLALOBIANA Nº8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO RAUTA: a  
construção interpretativa a partir de relação colaborativa intérprete-compositor**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Aloysio Fagerlande

Rio de Janeiro

2021

## CIP - Catalogação na Publicação

PF363v Pereira Fernandes, Ariana Mendonça  
VILLALOBIANA N°8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO  
RAUTA: a construção interpretativa a partir de  
relação colaborativa intérprete-compositor /  
Ariana Mendonça Pereira Fernandes. -- Rio de  
Janeiro, 2021.  
133 f.

Orientadora: Aloysio Moraes Rego Fagerlande .  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2021.

1. Mestrado Profissional em Música. 2.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro. 3.  
VILLALOBIANA N°8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO  
RAUTA: a construção interpretativa a partir de  
relação colaborativa intérprete-compositor . 4.  
Mestre em Música. 5. Relação colaborativa Interpretete  
Compositor. I. Moraes Rego Fagerlande , Aloysio ,  
orient. II. Título.

Ariana Mendonça Pereira Fernandes

VILLALOBIANA Nº8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO RAUTA: a construção interpretativa a partir de relação colaborativa intérprete-compositor.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 20 de setembro de 2021:



---

Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande – UFRJ



---

Prof. Dr. Pedro Sousa Bittencourt – UFRJ



---

Prof. Dr. Raquel Santos Carneiro – UFMG

*O aprendizado adquirido nesta produção foi uma experiência marcante durante a minha trajetória acadêmica. Portanto, dedico este trabalho à todas as pessoas que estiveram presente durante a construção desta pesquisa, em especial; ao meu esposo Allan Costa Fernandes; e meu irmão Wallace Mendonça Pereira.*

*O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada. Caminhando e  
semeando, no fim terás o que colher.*

*Cora Coralina.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por toda sabedoria;

Ao meu querido esposo Allan Costa Fernandes por todo amor e companheirismo, e pelo seu apoio incondicional em todas etapas de minha vida profissional;

Aos meus pais Luiz Carlos Pereira (in memoriam) e Laurinete Mendonça Pereira por todo amor, sabedoria e ensinamentos transmitidos, que me fez ser o que sou;

Aos meus irmãos: Aline Mendonça Pereira; Weber Mendonça Pereira por toda força, colaboração e compreensão;

Ao meu irmão: Wallace Mendonça Pereira, por compartilhar de sua experiência na área de tecnologia de informações, e por toda ajuda no desenvolvimento gráfico e fonográfico deste trabalho.

Um agradecimento especial ao meu primeiro professor de fagote: Toninho (in memória), que foi um grande incentivador de todos meus propósitos profissionais.

À minha querida Professora Raquel Carneiro, que foi parte importante na decisão de minha carreira profissional no fagote, e por todos seus ensinamentos.

Ao meu querido Professor Francisco Formiga por todo ensino transmitido ao longo de minha formação como fagotista, e pela sua colaboração na autorização das imagens e aspectos que envolvem a pesquisa de seu livro.

Ao meu orientador, Dr. Aloysio Fagerlande, pelo incentivo, dedicação e acima de tudo, pelos conhecimentos transmitidos;

Ao compositor Marcelo Rauta, por ter aceito ser parte deste trabalho nessa relação colaborativa. Ao Pianista Flávio Augusto por toda atenção e colaboração nos ensaios da obra;

Ao Pianista William Lizardo, por aceitar o convite para, prosseguir com as gravações e ensaios deste projeto;

À Pianista Janne Gonçalves, por ceder o espaço de sua escola para a realização dos ensaios;

Aos queridos professores Dr. Eduardo Gonçalves e Dr. Claudia Marques, por todo apoio e incentivo na realização deste Mestrado;

Ao colega fagotista, Valdir Caires de Souza, por compartilhar sua pesquisa e transmitir seus ensinamentos sobre técnica estendida;

À todos os professores e alunos da Escola de Música UFRJ/PROMUS, e turma de 2019 da PROMUS: pela força e parceria durante todo o curso, e pela companhia e colaboração de todos vocês, durante este período que passamos.

## RESUMO

FERNANDES, Ariana Mendonça Pereira. **VILLALOBIANA Nº8 PARA FAGOTE E PIANO DE MARCELO RAUTA: a construção interpretativa a partir de relação colaborativa intérprete-compositor**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021

O presente trabalho apresenta uma proposta de construção interpretativa da obra *Villalobiana nº8*, de Marcelo Rauta, para fagote e piano. Baseado em um processo colaborativo intérprete/compositor, são abordados aspectos relativos às questões técnicas e interpretativas, incluindo a preparação para as gravações. O produto artístico consiste em registros audiovisuais de ensaios e o texto discorre sobre as etapas percorridas, como o estudo individual, os primeiros ensaios realizados no Rio de Janeiro (RJ) com o pianista Flávio Augusto e o processo de ensaios finais com gravações audiovisuais em Vitória (ES) com o pianista Willian Lizardo. Um dos aspectos relevantes deve-se ao fato de *Villalobiana nº8* ser a primeira obra para fagote composta no Estado do Espírito Santo, inspirada em temas regionais. Amparada por uma bibliografia especializada, como Bittencourt (2018), Jorgensen (2004), Domenici (2012) e Gallois (2009), a pesquisa também contempla a utilização de novas linguagens na técnica do fagote, como o uso de técnicas estendidas.

Palavras-chave: Fagote. Música Brasileira. Processo colaborativo intérprete/compositor. Marcelo Rauta.

## ABSTRACT

FERNANDES, Ariana Mendonça Pereira. **VILLALOBIANA N°8 FOR BASSOON AND PIANO BY MARCELO RAUTA: the interpretive construction from a collaborative artist-composer relationship.** Dissertation (Professional Master in Music). UFRJ - Federal University of Rio de Janeiro, 2021

This work presents a proposal for the interpretative construction of the work *Villalobiana n°8*, by Marcelo Rauta, for bassoon and piano. Based on a collaborative interpreter/composer process, aspects related to technical and interpretive issues are addressed, including preparation for recordings. The artistic product consists of audiovisual recordings of rehearsals and the text discusses the stages covered, such as the individual study, the first rehearsals carried out in Rio de Janeiro (RJ) with pianist Flávio Augusto and the process of final rehearsals with audiovisual recordings in Vitória (ES) with pianist Willian Lizardo. One of the relevant aspects is due to the fact that *Villalobiana n°8* is the first work for bassoon composed in the State of Espírito Santo, inspired by regional themes. Supported by a specialized bibliography, such as Bittencourt (2018), Jorgensen (2004), Domenici (2012) and Gallois (2009), the research also contemplates the use of new languages in the bassoon technique, such as the use of extended techniques.

Keywords: Bassoon. Brazilian music. Collaborative process. Performer composer. Marcelo Rauta.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> vídeo, compasso 193 (Qr code) .....	36
<b>Figura 2:</b> vídeo, compasso 218, 219 e 221 (Qr code) .....	37
<b>Figura 3:</b> vídeo, compasso 237 (Qr code) .....	38
<b>Figura 4:</b> Cadência, posição do multifônico M1, compassos 185 e 194 (Gallois, 2009).....	39
<b>Figura 5:</b> vídeo, multifônico M1, compassos 185 e 194 (Qr code).....	40
<b>Figura 6:</b> Cadência; posição do multifônico M2, compassos 202 aos 210; 214 aos 219 e 237 (Gallois, 2009).....	40
<b>Figura 7:</b> vídeo, multifônico M2 compassos 202 aos 210; 214 aos 219 e 237 (Qr code).....	40
<b>Figura 8:</b> Cadência, posição do multifônico M3, segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso 195 (Gallois, 2009) .....	41
<b>Figura 9:</b> vídeo, multifônico M3, segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso 195 (Qr code).....	41
<b>Figura 10:</b> Cadência, posição do multifônico M4; compassos 195, 196 e 212 (Gallois, 2009).....	41
<b>Figura 11:</b> vídeo, multifônico M4; compassos 195, 196 e 212 (Qr code).....	42
<b>Figura 12:</b> Formato da palheta: Côncava (capítulo 1 – Palhetas de fagote, 2018) .....	43
<b>Figura 13:</b> Formato da palheta: Côncava Convexa (capítulo 1 – Palhetas de fagote, 2018) .	43
<b>Figura 14:</b> Formato da palheta: Côncava Convexa (capítulo 1 – Palhetas de fagote, 2018) .	44
<b>Figura 15:</b> Formato da palheta: Perfil da ponta (capítulo 1 – Palhetas de fagote, 2018) .....	44
<b>Figura 16:</b> Projeto da palheta (capítulo 1 – Palhetas de fagote, 2018) .....	45
<b>Figura 17:</b> vídeo, terceiro movimento, Villalobiana n°8, na VI Jornada Promus (Qr Code). .	56
<b>Figura 18:</b> vídeo, 1° Ensaio Geral: 15 de janeiro/2021 (Qr Code) .....	58
<b>Figura 19:</b> vídeo, 2° Ensaio Geral: 19 de fevereiro/2021 (Qr Code) .....	59
<b>Figura 20:</b> vídeo, 3° Ensaio Geral: 22 de fevereiro/2021 (Qr Code) .....	60
<b>Figura 21:</b> vídeo, 4° Ensaio Geral (Qr Code) .....	62

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1:</b> Villalobiana N°8, compassos 83 e 87 (Marcelo Rauta) .....	27
<b>Exemplo 2:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).....	36
<b>Exemplo 3:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).....	36
<b>Exemplo 4:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), Cadência, compasso 218, 219 e 221 (Marcelo Rauta) .....	37
<b>Exemplo 5:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), Cadência, compasso 218,219 e 221 (Marcelo Rauta) .....	37
<b>Exemplo 6:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).....	38
<b>Exemplo 7:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).....	38
<b>Exemplo 8:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), primeiro movimento, compassos 9 a 13. (Marcelo Rauta) .....	46
<b>Exemplo 9:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), primeiro movimento, compassos 9 a 13 (Marcelo Rauta) .....	46
<b>Exemplo 10:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), 1º movimento, compassos 24 aos 29 (Marcelo Rauta) .....	47
<b>Exemplo 11:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), 1º movimento, compassos 24 a 29 (Marcelo Rauta) .....	47
<b>Exemplo 12:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), 1º movimento, compassos 73 aos 83 (Marcelo Rauta) .....	48
<b>Exemplo 13:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), 1º movimento, compassos 73 aos 83 (Marcelo Rauta) .....	49
<b>Exemplo 14:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), 1º movimento, compassos 78 aos 80 (Marcelo Rauta) .....	49
<b>Exemplo 15:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), 1º movimento, compassos 78 aos 80 (Marcelo Rauta) .....	50
<b>Exemplo16:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), 1º movimento, compassos 89 e 90 (Marcelo Rauta) .....	50
<b>Exemplo17:</b> Villalobiana N° 8, (2ª versão), 1º movimento, compassos 89 e 90 (Marcelo Rauta) .....	51
<b>Exemplo 18:</b> Villalobiana N° 8, (1º versão), 2º movimento, compassos 01 aos 05. (Marcelo Rauta) .....	52

<b>Exemplo 19:</b> Villalobiana Nº 8, (2ª versão), 2º movimento, compassos 01 a 05 (Marcelo Rauta)	
.....	52
<b>Exemplo 20:</b> Villalobiana Nº 8, (1º versão), 2º movimento, compasso 43 (Marcelo Rauta)	.53
<b>Exemplo 21:</b> Villalobiana Nº 8, (2ª versão), 2º movimento, compasso 43. (Marcelo Rauta)	53
<b>Exemplo 22:</b> Villalobiana Nº 8, (1º versão), 2º movimento, compasso 60 (Marcelo Rauta)	.53
<b>Exemplo 23:</b> Villalobiana Nº 8, (2ª versão), 2º movimento, compasso 60. (Marcelo Rauta)	54

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Prêmios e Títulos. ....	69
<b>Quadro 2:</b> Coleção de Partituras. ....	71
<b>Quadro 3:</b> Partituras Avulsas/Música de Câmara/Estudos. ....	73
<b>Quadro 4:</b> Livros e Capítulos musicais. ....	76

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CFM – Curso de Formação Musical

COVID - Corona Vírus Disease

EMES – Escola de Música do Espírito Santo

ES – Espírito Santo

FAAC – Faculdade de Afonso Cláudio

FAMES – Faculdade de Música do Espírito Santo

M1 – Multifônico 1

M2 – Multifônico 2

M3 – Multifônico 3

M4 – Multifônico 4

OFES – Orquestra Filarmônica do Estado do Espírito Santo

OSES – Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo

PROMUS – Programa de Pós-graduação Profissional em Música

SESC – Serviço Social do Comércio

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>1. A RELAÇÃO COLABORATIVA INTÉRPRETE-COMPOSITOR .....</b>	<b>20</b>
<b>2. MARCELO RAUTA .....</b>	<b>24</b>
<b>3. VILLALOBIANA N. 8 .....</b>	<b>28</b>
3.1 HISTÓRICO .....	28
3.2 A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA .....	31
<b>4. RELATO DOS ENSAIOS E REGISTRO AUDIOVISUAL .....</b>	<b>46</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>65</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>70</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO 3 .....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

Foi a partir da Banda Júnior da Polícia Militar do Espírito Santo, um projeto social, que iniciei meus estudos musicais, aos treze anos de idade. O projeto tinha como objetivo não somente o aprendizado em música, mas também torná-lo uma ferramenta eficaz de inclusão social. Nessa fase, meu instrumento foi o saxofone.

Esse contato inicial despertou-me o interesse em continuar aprimorando meus conhecimentos, levando-me a buscar outras instituições com propósitos semelhantes. Conheci então o Curso de Formação Musical (CFM) da Faculdade de Música do Espírito Santo - FAMES. Ali, fui apresentada ao professor de saxofone Antônio Paulo Filho (Toninho). No dia em que o vi pela primeira vez, ele ensaiava com o fagote, instrumento que até então eu desconhecia, e que me encantou pela sua sonoridade.

Antônio Paulo Filho (1942-2019) foi o único fagotista do Espírito Santo, até o ano de 2005. Respeitosamente chamado de Mestre Toninho, por seus alunos, criou a primeira orquestra de jazz da Faculdade de Música do Espírito Santo, além de lá formar gerações de músicos. Durante 20 anos, fez jus ao apelido, também na FAMES, onde deu aulas de saxofone. Ganhou carinhosamente o título informal de Mestre, e tornou-se meu principal incentivador. Toninho, um autodidata, aprendeu o cavaquinho durante a infância. Ao longo da vida foi professor de música, especializando-se em diversos instrumentos como o saxofone, a clarineta e o fagote. Como clarinetista, no ano de 1959 conquistou uma vaga na Banda da Polícia Militar, e posteriormente, em 1990, na Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo. (Rezende, 2019, p. 01 a 04).

Na época, ao perceber a escassez de fagotistas residentes no Espírito Santo, em curto espaço de tempo aprendeu o instrumento, posteriormente assumindo a vaga de Fagotista Principal da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (OSES). Passada a fase inicial como autodidata no estudo do fagote, o Mestre saiu em busca de informações que o levassem ao aperfeiçoamento da técnica do instrumento. (Santos, 2019, P.01) Com o decorrer dos anos, tornou-se professor de fagote em projetos sociais, como o Vale Música - uma rede colaborativa de ensino e aprendizagem, que através de intercâmbios estudantes/professores de música, promove aulas de iniciação musical para crianças e adolescentes. (VALE, 2019)

No Vale Música, iniciei meu aprendizado de fagote com Mestre Toninho, e na mesma época participei de diversos workshops e masterclasses, tendo assim a oportunidade de aprender diretamente com diversos profissionais do fagote e contrafagote, oriundos de outros

estados, como Aloysio Fagerlande, Francisco Formiga, Glauber Nuske, Altair Venâncio, Romeu Rabelo, Pedro Paulo Parreiras e Raquel Carneiro.

A professora Raquel Carneiro foi responsável pela implantação do curso de Bacharelado em Música, com ênfase em Fagote, na FAMES, incentivando-me a seguir os estudos no instrumento e, posteriormente, a ingressar no curso recém-criado, onde me tornei a primeira aluna de fagote do Espírito Santo.

Durante o curso, atuei como fagotista em diversas óperas, como O Barbeiro de Sevilha (Gioachino Antonio Rossini); Carmen (Georges Bizet), além de Gianni Schicchi, Suor Angélica e Madame Butterfly (Giacomo Puccini). Participei ainda de festivais de músicas internacionais tais como Festival Brasil-Alemanha (UFRJ, 2015), Festival Internacional de Pelotas (SESC; 2014), Festival Internacional de Palhetas Duplas (USP, 2018), entre outros.

Em 2012, após a aposentadoria de Prof. Toninho, ingressei como fagotista na OSES, além de outros grupos musicais, como a Banda e Orquestra Sinfônica da FAMES. Nesse mesmo período, tive o primeiro contato com o compositor capixaba Marcelo Rauta, ao tocar uma de suas obras escritas para banda sinfônica.

Durante os dois últimos anos do Bacharelado, recebi a orientação do Prof. Francisco Formiga, uma experiência fundamental em minha formação superior, concluído no ano de 2015, quando me tornei a primeira capixaba, fagotista profissional.

Terminado o bacharelado, prossegui nos estudos acadêmicos, com uma pós-graduação em Educação Musical, pelo Instituto Superior de Educação de Afonso Cláudio (FAAC), e o curso de Extensão Universitária na modalidade de Difusão: Curso de Fagote/USP, ministrado pelo Prof. Fábio Cury. Mais adiante, passei a ministrar aulas de Fagote no curso de extensão da FAMES.

Em 2019, surgiu a oportunidade de desenvolver um projeto que abordasse o fagote e a música capixaba, a partir da criação de uma nova obra para o instrumento, em um processo colaborativo intérprete/compositor, no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS) da UFRJ.

Para tal investigação escolhi o compositor Marcelo Rauta, e o presente trabalho, de enfoque qualitativo, tem portanto o objetivo geral de relatar a construção e a performance de uma nova obra, mediante a interação com o compositor escolhido. O trabalho valoriza aspectos regionais capixabas, para fagote e orquestra, e faz um registro audiovisual das etapas da construção da interpretação. Para tanto, foi necessária uma identificação dos aspectos técnicos presentes, sobretudo de técnicas estendidas, apontando sugestões para sua realização.

Nosso interesse em dar destaque aos aspectos regionais da música capixaba e difundir sua cultura nativa tem um enfoque pioneiro, e portanto inovador, no panorama musical do Espírito Santo.

Esse enfoque foi o que motivou Marcelo Rauta a aceitar o convite e escrever a obra para fagote e orquestra, *Villalobiana n°8*. Esse nome faz parte de uma série em que o compositor homenageia Heitor Villa-Lobos, e cada uma das peças é dedicada a um diferente instrumento solista, neste caso o fagote. Além dos já mencionados aspectos regionais da cultura capixaba, notadamente de influência indígena, a obra contém, em sua cadência, algumas passagens com técnicas estendidas para o fagote.

O primeiro capítulo, traz uma breve contextualização histórica da relação intérprete/compositor e do repertório para fagote.

O segundo capítulo, aborda aspectos biográficos do compositor Marcelo Rauta, e seu repertório para música orquestral, banda sinfônica e de câmara.

O terceiro capítulo, discute o desenvolvimento da relação colaborativa intérprete/compositor, especialmente na construção da obra *Villalobiana n°8*, relatando as escolhas para essa edição prática.

O processo da construção interpretativa segue as seguintes etapas:

- A construção interpretativa da versão com piano;
- A colaboração do pianista no processo (versão com piano);
- Primeiros ensaios e apresentações públicas;
- Substituição do piano/orquestra por arquivos MIDI para estudo;
- Construção interpretativa da Cadência – Alterações e Contribuições;
- Características específicas da Palheta para a obra;
- Relatos dos Ensaios e Registro fonográfico;

## 1. A RELAÇÃO COLABORATIVA INTÉRPRETE-COMPOSITOR

A evolução da linguagem técnica instrumental como forma de comunicação e a exploração de novas fronteiras composicionais são fatores motivadores desta investigação, cujo enfoque é o processo colaborativo intérprete/compositor.

Este processo integra todos os aspectos da criação musical, tratando-se de uma prática que vem sendo utilizada há séculos, e na música contemporânea adquire grande relevância. Inicialmente, foi feito um levantamento da bibliografia referente ao processo colaborativo intérprete/compositor. Podemos citar Bittencourt (2018), Domenici (2010 e 2013), Gil (2008), Lôbo (2016), Marques (2015), Radicchi (2014), Rocha & Stewart (2007), Souza (2016), Silva & Oliveira (2016), Scarduelli & Ribeiro (2016).

Em relação à interpretação musical no processo colaborativo, Pedro Sousa Bittencourt comenta:

A interpretação musical pode ser compartilhada ao longo da colaboração, antes da estreia e antes mesmo da escrita da partitura. Nos afastamos do enquadramento clássico (ou romântico) do instrumentista que lê a partitura e “transmite fielmente” as idéias do compositor. (BITTENCOURT, 2018, p. 02)

E Catarina Domenici confirma:

de fato, a própria ideia de colaboração vai ao encontro da estrutura tradicional da relação vertical compositor/obra/intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. (DOMENICI, 2013 p.05)

Rodrigo de Almeida Eloy Lobo aponta diversos tipos de interação no processo colaborativo, o que pode trazer diferentes resultados em relação à composição da obra quanto a sua performance:

Levando em consideração que cada colaboração entre compositor e o intérprete é única, os resultados, tanto na composição quanto na performance, podem ocorrer em diferentes níveis. Dessa forma o contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar as possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça. (Lôbo, 2016, p. 17)

Sobre a relação dessa troca de informações entre intérprete/compositor, Kleber Dessoles Marques observa:

Mediante a exposição das ideias iniciais do compositor, o instrumentista pode explanar sobre certos trechos da obra, explicando o que pode ou não funcionar, sanar dúvidas sobre a notação de determinadas sonoridades e/ou técnicas, dentre outras contribuições. Assim pode-se fazer com que a composição se torne a mais idiomática

possível. Além disso, ao ouvir o intérprete tocando suas ideias iniciais, o compositor pode alterar algumas passagens, seja por achar que não soou da maneira como esperava, ou por ter ouvido uma outra possibilidade vinda da performance. (Marques, 2015, p. 23)

Neste contexto, Joana Monteiro Radicchi e Ana Cláudia de Assis abordam:

O contato direto com os instrumentistas para a realização de experimentos, testes e discussões passou gradativamente a ser parte efetiva do processo de criação. Por sua vez, o intérprete passa a representar um papel ainda mais ativo em suas atividades como executante, se comparado à prática tradicional de mediação entre compositor, obra e público. (Radicchi e Assis, 2014, p.02)

Fabio Scarduelli e Felipe de Almeida Ribeiro, falam sobre a possibilidade de interação criativa colaborativa intérprete/compositor:

Falamos de uma interação criativa colaborativa, em que o resultado final tende a um direcionamento estilístico convergente, amarrando performance e partitura: tanto o intérprete se orienta pelas considerações do compositor, que vão além da partitura, quanto o compositor acaba moldando o texto final a partir de ideias de performance do intérprete. (Scarduelli & Ribeiro, 2016, p.05)

Segundo Bezerra, mesmo com a evolução da escrita musical, “alguns elementos interpretativos não podem ser expressados pela notação musical, o que torna a partitura um meio incompleto de representar as intenções dos compositores ...” (Queiroz, 2012).

Rudson Ricelli Lima da Silva e André Luiz Muniz Oliveira também pontuam que as técnicas de construção da performance vão muito além da notação musical: Entendemos, assim, que a prática da interação é uma ferramenta de grande relevância para se desenvolver uma performance mais aprofundada, que vá além do óbvio e da escrita musical. (Silva & Oliveira, 2016, p.03)

Segundo Valdir Caires de Souza:

A partir do século XX, com o advento de novas técnicas instrumentais e a busca por diferentes timbres, o espírito colaborativo ficou ainda mais importante, principalmente se o compositor utiliza técnicas estendidas, tornando imprescindível a presença do intérprete no processo composicional. (Souza, 2016: 12)

A colaboração entre intérpretes e compositores, presente na história da música ocidental de concerto, é um tema que nos últimos anos tem surgido com maior frequência em pesquisas e publicações (Campbell, 2012; Domenici, 2009, 2012; Radicchi, 2014; Rocha & Stewart, 2007).

Neste cenário, Domenici (2012) afirma que a prática colaborativa entre intérprete e compositor contribuiu para o “resgate dos aspectos social, material e humano da criação musical”, além do reestabelecimento da “contiguidade entre o fenômeno sonoro e a notação” (Domenici, 2012b, p. 66). Em síntese, a colaboração intérprete-compositor torna-se, nessa nova

etapa, substancial para o delineamento de novos caminhos – em especial para o intérprete –, com consequências igualmente positivas para o compositor.

Uma das motivações para este trabalho surgiu a partir da curiosidade sobre a cultura nativa do Estado do Espírito Santo, minha terra natal. Sua população é formada por descendentes de indígenas, africanos e europeus. Atualmente, ainda existem duas etnias, tupiniquim e tupi-guarani, com nove aldeias, sendo quatro guaranis e cinco tupiniquins, que vivem em territórios isolados e mantêm seus costumes. Tais aldeias localizam-se na região de Aracruz, cerca de 70km ao norte da capital do ES, a cidade de Vitória. (Ghidetti, 2014).

Por esse motivo, observamos na cultura capixaba importantes elementos desses povos indígenas, como na culinária, religião, música, dança, além de inúmeros nomes de objetos e lugares que incorporamos às expressões locais da língua portuguesa. (Ghidetti, 2014).

Interessada pelo resgate de parte dessa cultura, interligando-a à minha prática musical enquanto fagotista, procurei o compositor, também capixaba, Marcelo Rauta, propondo-lhe a criação de uma obra para fagote e orquestra, com elementos característicos de nossa formação cultural. Assim, surgiu a *Villalobiana n°8*, inspirada na história da formação social capixaba.

Nesta pesquisa objetivamos observar e refletir sobre o processo de construção da performance da obra citada, em sua versão para fagote e piano. Vale destacar ainda, que este movimento foi gerado a partir de meu interesse pelo aprofundamento da pesquisa sobre o fagote na música brasileira de concerto, no qual podemos citar os trabalhos de Aloysio Fagerlande (2015), Ariana Pedrosa (2018), Ariane Petri (2009), Carlos Henrique Bertão (2016), Elione Medeiros (1995), Fabio Cury (2011), Ivan Ferreira do Nascimento (2010), Jamil Bark (2015), Jeferson Souza (2017), Mauro Mascarenhas (1999), Pedro Paulo Parreiras (2015), Raquel Carneiro (2015) e Valdir Caires de Souza (2016). Estes trabalhos foram objeto de diversas pesquisas no panorama da pós-graduação brasileira em música.

O ponto de partida de todo este processo composicional colaborativo foi a história da formação social capixaba, a qual motivou e orientou a temática da *Villalobiana n°8*, criando inúmeras oportunidades de contato com o compositor.

Segundo Fraga:

O compositor Rauta é conhecido pelo “senso de humor” na escrita e em algumas de suas composições, como é o caso da Sinfonietta n° 3 para Banda Sinfônica, na qual ele utiliza elementos sonoros para mostrar o cotidiano urbano, quando vivia na cidade

do Rio de Janeiro. Dentre as Paisagens Sonoras, ele mostra momentos em que estava no trânsito, andando pelas ruas da Lapa, na Escola de Música, e faz uma elisão de massas sonoras (buzina, conversa, ambulância, entres outras) que vão se interligando em várias cenas com vários efeitos onomatopaicos. Em algumas de suas obras para piano observamos procedimentos de clusters sendo intercalados com linguagem tonal, como uma espécie de “sarcasmo” alternando entre o primitivo e o civilizado. (Fraga, 2015, p.14)

Ao mesmo tempo, procuramos inserir alguns procedimentos composicionais na obra, através das técnicas estendidas. Pode-se executar diversos efeitos e recursos no fagote, como por exemplo, multifônicos, glissandos e trêmulos. Segundo Souza (2013), boa parte dessas sonoridades abrange uma técnica peculiar e relativamente nova para o instrumento, que se diferencia da interpretação tradicional desenvolvida até cerca de 1970.

Para um bom aproveitamento dessas técnicas, um dos pioneiros na consolidação desses procedimentos para os instrumentos de sopro, Bruno Bartolozzi (1911-1980), recomenda que o compositor trabalhe sempre com o intérprete, tal como ele fez com Sergio Penazza em seu *Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno*. Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo (2016) fala sobre a técnica em questão:

Com a busca por novas sonoridades e também pela extrapolação dos limites da técnica tradicional do instrumento pelos compositores contemporâneos, uma nova notação vem sendo desenvolvida para que sirva de suporte gráfico para as novas maneiras de tocar propostas. Estas novas maneiras de tocar que, de alguma forma, fugiam da técnica tradicional consolidada, passaram a ser chamadas de técnicas expandidas. (Lôbo, 2016, p. 12)

Deste modo, através de encontros com o compositor, tanto pessoalmente como à distância, discutimos técnicas e procedimentos a serem utilizados. Tudo foi registrado por meio de um diário de anotações e de gravações de vídeo, quando necessário, desde a construção interpretativa da obra, sua primeira leitura, passando pelo estudo detalhado das questões técnicas e idiomáticas presentes, até o registro dos ensaios como etapa anterior à performance pública.

Nesse aspecto, Gil (2008) nos esclarece que “o registro da observação é feito no momento em que esta ocorre, e pode assumir diferentes formas. A mais frequente consiste na tomada de notas por escrito ou na gravação de sons ou imagens” (GIL, 2008, p. 105). Ainda segundo o autor “[...]pode-se definir diário como o documento escrito na ocasião dos acontecimentos[...]” (GIL, 2008, p. 150) – procedimento utilizado para registrar, ao longo de todas as fases da pesquisa, as impressões de meu estudo da obra.

## 2. MARCELO RAUTA

Marcelo Rauta, nascido em 05 de março de 1981, na cidade de Guarapari, região litorânea do Espírito Santo, começou a estudar piano aos dez anos de idade, na classe de Angela Cruz, em um projeto social implantado no município de Anchieta e, depois, na antiga Escola de Música do Espírito Santo (Emes), hoje Faculdade de Música do Espírito Santo (Fames).

Assim nos conta o compositor:

Cresci no interior da cidade de Anchieta-ES, sem energia elétrica, sem contato com música no sentido da educação musical, apenas a ouvindo na rádio à pilha de minha família (único aparelho em que recebíamos algum tipo de informação exterior). O principal estilo musical que ouvíamos era a música caipira. [...] Jamais pensei em música, carreira, ou até mesmo imaginava que aquilo que eu ouvia na rádio poderia ser chamado de música. Não me recordo de sequer ouvir a palavra música durante a citada década. Dessa época recolhi apenas as cantigas de roda<sup>1</sup> que aprendi na escola, aproveitando-as em algumas composições musicais. (RAUTA, 2018, comunicação pessoal, *apud* LIZARDO, p.15, 2019)

Em 2003, ingressou na Escola de Música da UFRJ, onde se graduou em composição na classe dos professores João Guilherme Ripper e Marcos Vinícios Nogueira. Em 2005, participou do XXII Panorama da Música Brasileira Atual, com o seu Quarteto nº1 para cordas.

Em 2006, foi premiado no Concurso Quintanares de Quintana, em comemoração aos 100 anos de nascimento do poeta Mário Quintana, com sua obra para soprano e piano, *Ah! Os Relógios*, lançada em livro e CD pela UFRJ.

Venceu, no ano de 2007, o Concurso de Composição Niemeyer – 100 anos, em comemoração ao centenário do arquiteto, com a obra *Trio n.3*. Nesse mesmo ano compôs o *Psalmus 67*, obra premiada no Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro, na categoria coro e orquestra sinfônica. Ainda em 2007, Rauta concluiu sua graduação em Música - Composição - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Iniciou suas atividades como professor da Faculdade de Música do Espírito Santo em 2010, onde lecionou as disciplinas de Harmonia do século XX, Contraponto e Análise musical. No ano seguinte, 2011, lançou o CD “Rerigitiba”, com obras para violão. Neste CD, Rauta contou com a participação dos violonistas Bruno Soares, Caio Rodrigues, Renan Simões, além da pianista Janne Gonçalves.

Em 2010, Rauta concluiu o mestrado em composição na Escola de Música da UFRJ, com a dissertação “*Reminiscências do Choros nº 10 de Heitor Villa-Lobos, na obra Sinfonietta*”

---

<sup>1</sup> As cantigas de roda recolhidas na infância de Marcelo Rauta foram inseridas em várias obras importantes do compositor. Por exemplo, no *Trio nº 2*, e em algumas das melodias catalogadas no *Guia Prático*, como: Escravos de Jó, Marcha Soldado, Terezinha de Jesus, Fui no Itororó, Caranguejo, O Pastorzinho e A Alface Já Nasceu. (HIGINO e LIZARDO, 2017)

*nº 4, de Marcelo Rauta*”. O compositor, portanto, com sua quarta *Sinfonietta*, produziu um estudo que se baseia em processos composicionais villalobianos. A dissertação foi publicada em 2012, pela editora da FAMES. Em seguida, recebeu um convite para continuar aprimorando seus estudos composicionais em Parma/Itália, onde residiu por dois anos. (FAMES, 2020, p. 01)

Suas obras têm sido executadas em diversas salas de concerto brasileiras, nos Estados Unidos e Europa. Entre as premiações conquistadas estão o Prêmio Sesiminas de Cultura, no Concurso Nacional de Composição para Orquestra de Câmara, com a *Sinfonietta nº 2 para cordas*; Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro (categoria coro e orquestra sinfônica) com o *Psalmus 67*; Prêmio Terezinha Dora, com a *Sonata para piano e percussionistas*; I Concurso Nacional de Composição para Orquestra Sinfônica do Panorama da Música Brasileira Atual, com a *Sinfonietta nº 4*; Concurso de Composição Niemeyer, com a obra *Trio nº 3*; Concurso Quintanares de Quintana, com *Ah, os relógios*; Prêmio Internacional pela *Sonata para oboé* nos eventos da “Terceira Conferência Internacional de Formação Musical”, produzida pelo Departamento de Música da Universidade La Serena, no Chile (LATTES, 2021).

Marcelo Rauta é detentor de prêmios culturais promovidos pela SECULT (ES) e pela Gerência Estratégica de Cultura e Patrimônio Histórico do município de Anchieta-ES. cursou o doutorado em Educação Musical, pela UniRio, entre 2015 e 2018, orientado pela Prof. Dra. Ermelinda Azevedo Paz Zanini. Como produto final, apresentou a série de *Obras para a Juventude*, distribuída em dezoito cadernos, contendo 216 obras. Parte dessa série havia sido composta para o curso de Composição, antes da chegada de Rauta ao Rio de Janeiro. Nela encontram-se peças para diversas formações, desde piano ou violão solo até orquestra sinfônica (FAMES, 2020).

Durante o curso de doutorado, o compositor publicou as *15 Canções capixabas*, compostas em 2017, a partir de músicas folclóricas brasileiras, extraídas do livro *500 Canções brasileiras*, de Ermelinda Azevedo Paz, para homenagear a cultura popular do Espírito Santo. Rauta sempre procurou criar obras para diferentes formações, e na série de canções capixabas encontram-se peças para orquestra de cordas, coro e piano, ópera infanto-juvenil, e para conjunto de violões e banda sinfônica. Nelas, o compositor escolhe melodias tipicamente capixabas, incluindo o tradicional congo do Espírito Santo, além de obras com ritmos de outros estados, numa singular mistura das etnias presentes na cultura brasileira (FAMES, 2020).

Em 2018, Rauta concluiu o Doutorado em Música: Educação Musical - pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Sua vasta produção tem sido objeto de

pesquisas acadêmicas e, como ficou dito acima, já foi apresentada em diversas salas de concerto, o que o impulsionou a prosseguir no resgate de parte da história cultural capixaba.

Atualmente, Rauta é um dos compositores contemporâneos mais atuantes do Espírito Santo. Em entrevista de 2019, ele declara:

A maioria de minhas obras para violão e piano são dedicadas a músicos que residem no Espírito Santo [...] Paula Galama, Willian Lizardo, Bruno Soares, Sabrina Souza, Renan Simões, Fernando Vago e Janne Gonçalves. Quase todos eles gravaram obras minhas. Por exemplo, a OSES, Orquestra Camerata Sesi e a Orquestra da FAMES, dentre outras, além das peças solos e camerísticas que eles gravaram. (RAUTA, entrevista, 2019)

Nesta parte do trabalho, portanto, serão observadas algumas aproximações e influências dos processos criativos de Villa-Lobos nas obras de Marcelo Rauta.

Nas obras que compõem a *Villalobiana*, o compositor realça a presença dos processos composicionais de Villa-Lobos, daí o título escolhido. Esta série divide-se em oito peças, para diversos instrumentos, sendo a oitava para fagote, orquestra de cordas e percussão. Segundo Fraga:

[...] é possível identificar nas composições de Marcelo Rauta a influência de alguns compositores tais como: Chiquinha Gonzaga, Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Mozart, Beethoven, Bach, entre outros. No entanto, em suas composições mais recentes, nota-se claramente o uso de procedimentos composicionais utilizados por Heitor Villa-Lobos em suas obras. Sua admiração pelo processo criativo deste exímio compositor brasileiro o motivou a criar a *Sinfonietta n° 4*, utilizando elementos e procedimentos composicionais da obra *Choros n° 10* de Villa-Lobos. (FRAGA, 2015, p. 15)

Em recente entrevista, Rauta assim reitera sua admiração por Villa-Lobos:

[...] confesso ter abusado da afinação do violão em quartas para escrever nesta linguagem, o procedimento que mais usei nos últimos dez anos. Sou fã de Villa-Lobos, estudo seus procedimentos composicionais e, assim, também me interessei por consultar suas obras para violão, em especial os *Estudos*. (RAUTA, Marcelo. Entrevista concedida pelo compositor no dia 08 de outubro de 2015, para Sabrina Souza Gomes, p. 6)

A peça *Villalobiana n°8* foi estruturada não somente com o objetivo de homenagear a cultura capixaba, mas também o compositor Heitor Villa-Lobos.

Eu sou apaixonado pelo trabalho de Heitor Villa-Lobos; em 2008 no mestrado comecei a pesquisar e estudar suas obras. Então, dez anos após, em 2018, resolvi criar uma série de obras homenageando o compositor, assim como Villa-Lobos fez com Johann Sebastian Bach, criando as bachianas. Aliás, Bach é outro compositor de que gosto muito e, por causa disso, acabei me tornando professor de contraponto, porque sou muito apaixonado pela polifonia. (Rauta, entrevista, 2019)

Ao analisar a construção do campo harmônico das melodias, em alguns momentos da série *Villalobiana*, surgem alguns aspectos folclóricos e expandidos em sua construção, produzindo sobreposições de temas e tonalidades. Também podemos observar, em outros momentos, construções harmônicas mais simples e tradicionais, o que ressalta o interesse do compositor pela diversificação.

83 Índios, portugueses e africanos ♩ = 90

Bsn.

Pno.

87

Bsn.

Pno.

**Exemplo 1** – Villalobiana N°8, terceiro movimento, compassos 83 e 87 (Marcelo Rauta).

Como neste exemplo 1, no qual os três primeiros tempos englobam os compassos 83 e 87 desta redução para piano, encontramos procedimentos contrapontísticos, nos quais Rauta cita o “sujeito” destes compassos na frase inicial da canção, “*Os escravos de Jó*”, gerado de forma variada pela voz do piano.

### 3. VILLALOBIANA N. 8

#### 3.1 HISTÓRICO

Em fevereiro de 2019, comecei a conversar com Marcelo Rauta sobre o projeto de composição de uma obra para fagote, orquestra de cordas e percussão, com uma redução da parte orquestral para piano. O compositor aceitou o convite, e imediatamente passamos a discutir sobre o instrumento e algumas de suas características, como timbre, tessitura e agógica, e as diversas possibilidades técnicas, iniciando o processo colaborativo. Além das questões específicas do fagote, conversamos sobre a possibilidade de inclusão de aspectos regionais da cultura capixaba, notadamente de influência indígena, como mencionado anteriormente.

Essa primeira conversa foi de extrema importância, tanto de minha parte como fagotista/intérprete, como do compositor, cada um expondo seu ponto de vista sobre a construção da obra. Daí, ambos entendemos como iniciar o processo.

Uma das primeiras ações do compositor foi escolher o título da peça: *Villalobiana n°8*. De início, ele necessitaria de maiores informações sobre o fagote, e comecei a descrever o rico universo que envolve o instrumento, sempre a partir de pesquisas já realizadas, mas também utilizando minha experiência enquanto fagotista.

O fagote tem, atualmente, alguns campos de atuação profissional bem definidos: grandes conjuntos, como orquestras e bandas – este em sua grande maioria - além de grupos de música de câmara e atividades solistas, sejam na música de concerto ou popular. Há também que mencionar as atividades didáticas, em todos os níveis. Nas últimas décadas houve um crescimento exponencial de projetos sociais em música, que demandam fagotistas no processo de ensino do instrumento.

Segundo Fagerlande:

[...] o fagote é constituído por um longo tubo cônico de madeira de aproximadamente 2,5 m, dobrado sobre si mesmo, e utiliza uma palheta dupla fixada em um tudel ou bocal. Sua origem é bastante remota, mas foi a partir do século XVII que passou a ser amplamente utilizado pelos compositores. (*apud* FILHO, 2015, p. 200)

Até pouco tempo o som fagote era reconhecido por seu caráter humorístico, mas no decorrer dos anos esse antigo senso comum foi-se modificando. Poucos instrumentos têm um som tão característico, com um timbre expressivo, quente e macio, muito próximo da voz humana. Uma de suas qualidades é permitir uma agilidade surpreendente, graças a uma grande extensão sonora, além de rapidez e singularidade em seu staccato. Este conjunto de

particularidades pode definir o fagote como um dos mais singulares e ao mesmo tempo misteriosos instrumentos de uma orquestra sinfônica.

Em um nítido exemplo de colaboração intérprete-compositor, optamos por utilizar, somente na cadência, procedimentos de técnicas estendidas para fagote, com a utilização de uma linguagem mais tradicional para o restante da obra. Na definição do *New Grove Dictionary of Music* (2006), Cadência é:

[...] uma passagem virtuosa inserida perto do fim de um movimento de concerto ou ária, geralmente indicada pelo aparecimento de uma fermata sobre um acorde inconclusivo. Cadências podem ser improvisadas por um artista ou escritas pelo compositor; neste último caso, a cadenza é muitas vezes uma parte estrutural importante do movimento temático. Em um sentido amplo, o termo pode se referir a ornamentos simples na penúltima nota de uma cadência, ou a qualquer acúmulo de notas elaboradas e inseridos perto do final de uma seção ou em pontos de fermata. (*New Grove Dictionary of Music*, p.156, 2006)

Padovani e Ferraz definem Técnica Estendida como “a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11).

O compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi, já citado anteriormente na Contextualização Histórica, foi um pioneiro no desenvolvimento das técnicas estendidas para instrumentos de madeira, como flauta, oboé, clarineta e fagote (SOUZA, 2013).

Segundo Padovani e Ferraz (2011: 22), as pesquisas relacionadas às técnicas estendidas, tal qual as conhecemos nos dias de hoje, surgiram na segunda metade do século XX, fruto das transformações relacionadas a fatores sociais, culturais e tecnológicos que eclodiram na primeira metade do século XX, e que implicaram mudanças no âmbito dos processos composicionais. Nessa época, a ideia de uma nova concepção da sonoridade para os instrumentos melódicos, dentre eles o fagote, e da expansão da técnica como um todo, começou a ser investigada. (SOUZA, 2013, Pg. 138)

Dentre os procedimentos encontrados na técnica estendida para o fagote, Marcelo Rauta adotou os sons multifônicos com maior destaque, sempre na cadência da obra. Meu objetivo principal nesta fase do processo foi procurar subsídios técnicos para a emissão dos multifônicos escolhidos pelo compositor.

De fato, sem o conhecimento das particularidades dos sons multifônicos no fagote, é improvável que o compositor explore de maneira ampla essa sonoridade no instrumento. A descoberta de uma nova sonoridade para os instrumentos que, até então, só eram capazes de tocar um som de cada vez foi, de certa forma, um incentivo para muitos compositores, que acreditaram e passaram a compor, aplicando essa nova sonoridade em suas obras para fagote. (SOUZA, 2013, Pg.02)

Selecionei, então, alguns autores importantes para a técnica do fagote na música moderna, tais como Bruno Bartolozzi (1967), Sérgio Penazzi (1971), Pascal Gallois (2009). Parâmetros como dedilhados, embocadura e pressão do ar, além das instruções – que podemos chamar de bulas - quase sempre presentes nas obras que adotam técnicas estendidas como multifônicos, são detalhadamente estudados por esses autores. Paralelamente a esse estudo, é necessário observar e comparar diferentes tipos de materiais, como palhetas e bocais (ou tudeis), até encontrar um melhor resultado para as posições dos multifônicos.

No Brasil, a amizade entre o compositor Francisco Mignone e o fagotista Noel Devos proporcionou uma grande produção de obras para o fagote:

Na segunda parte do século XX, o maior nome da música brasileira de concerto para fagote foi Francisco Mignone, com uma grande produção que se iniciou com o Concertino para fagote e pequena orquestra (1957), até quartetos de fagote em 1983, configurando um repertório inédito a nível mundial. Todo esse conjunto de obras foi dedicado a Noël Devos, fagotista francês radicado no Brasil desde 1952, a quem Mignone muito admirava. (FAGERLANDE, 2015)

Entre 1979 a 1981, a relação de Mignone com Devos consubstanciou-se nas 16 valsas para fagote solo, sendo possível citá-las como um perfeito exemplo de relação colaborativa entre intérprete e compositor, responsável também pela primeira gravação das obras.

Noël Devos, fagotista francês que imigrou para o Brasil em 1952 e foi figura central na expansão do repertório brasileiro para seu instrumento, teve a oportunidade de tocar essa e outras obras para o compositor, além de conviver com ele e sua esposa Arminda. O grande músico e professor teve uma devoção incomum à música brasileira, o que propiciou que obras-chave do repertório brasileiro lhe tenham sido dedicadas. Os testemunhos de Devos são uma fonte valiosíssima não só para a interpretação da obra de Villa-Lobos, mas para a música brasileira de maneira geral. Justi, Fagerlande e Janaína Perotto agem acertadamente ao considerarem seus depoimentos um dos eixos principais de suas pesquisas. (CURY, 2019)

Portanto, no decorrer de sua trajetória como compositor, entre 1957 e 1983, ano de seus últimos quartetos para fagotes, essa relação se desenvolve plenamente. Pedro Bittencourt aponta que “o instrumentista pode contribuir com propostas para completar e estimular as ideias iniciais do compositor, antes mesmo da partitura ser escrita, elevando o trabalho de elaboração criativa do autor a outro patamar” (BITTENCOURT, 2018, Pg.02).

Esse exemplo norteou meus contatos com Marcelo Rauta, na construção de uma nova obra para o fagote, por meio de uma constante troca de experiências entre seu processo composicional e a minha performance enquanto intérprete.

### 3.2 A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

Levando isso em conta, a performance musical pode ser considerada como uma rede colaborativa viva e dinâmica, na qual as opções são exploradas, descobertas, erradas e/ou acertadas, fazendo emergir informações inacessíveis àqueles que se limitam a uma partitura tradicional finalizada ou a uma gravação como referência. De toda maneira, as escolhas são feitas em conjunto, em comum acordo. A interpretação musical é então compartilhada, negociada e construída coletivamente. (BITTENCOURT, 2018, pg. 03)

Após troca de correspondência, no início do processo, o compositor entregou seus primeiros rascunhos da obra. A impressão inicial foi de que o fagote poderia ser mais bem explorado, em todas as suas possibilidades técnico-expressivas. Tal situação é bastante comum, pois mesmo em obras orquestrais dos séculos XX e XXI ainda persiste uma tradição em considerar o instrumento apenas como o baixo da família das madeiras, utilizando-se muito pouco a totalidade de seus recursos. Em se tratando de obra com fagote solista, seria fundamental ampliar suas possibilidades.

Marcamos encontros presenciais, para que pudéssemos explicar e apresentar as diversas possibilidades técnicas e recursos que poderiam ser utilizados no fagote. Esses encontros foram seguidos de uma intensa correspondência, paralelamente ao trabalho composicional.

Em um desses encontros, Marcelo Rauta, apontou:

Então, pra mim, é difícil escrever para o fagote, principalmente quando se trata da posição de destaque, como solista por exemplo, porque na orquestra muitas vezes as partes dos fagotes dobram os baixos ou são utilizados com essa função, ou seja, o fagote sendo utilizado com função de baixo. Então, pra mim, tem sido um desafio e uma oportunidade de aprendizado; eu me recordo que, na faculdade, os compositores brincavam, dizendo que o fagote geralmente era utilizado para efeitos humorísticos, e eles apelidavam o instrumento de “instrumento pom pom pom”, que só fica fazendo: “pom, pom pom pom, pom pom pom, pom pom pom”; é engraçado, mas hoje, analisando melhor, eu descobri que esse instrumento tem sons belíssimos, inclusive na região aguda, que servem também para fazer melodias expressivas e melancólicas, e não só os efeitos humorísticos que eles, de brincadeira, diziam existir. Bom, enfim, eu ainda vou aprender muita coisa sobre o instrumento. (RAUTA, 2019)

Para ajudar esse processo de “descobrimento” do fagote solista, apresentei ao compositor diversas obras brasileiras para fagote e orquestra escritas nos séculos XX e XXI, que serviram para que pudesse compreender melhor a estrutura e os aspectos sonoros utilizados entre eles: ampliação da tessitura, efeitos percussivos, uso de grandes saltos, diversificar as articulações das passagens, além do uso de técnicas estendidas como multifônicos, harmônicos etc.

Dentre as referências de obras brasileiras para fagote, destaquei algumas emblemáticas, como *Cantares para Airton Barbosa* de Aylton Escobar, para fagote solo (1983);

*Prismas*, para fagote e orquestra sinfônica, de Eri-Eli Moura (2017); *Variações para fagote e orquestra* de Pauxy Gentil-Nunes (2014); *Concertino para fagote e cordas* de Marcos Cohen (2016) e *Concerto para Fagote e Orquestra*, de Liduino Pitombeira (2004), além da pioneira *Ciranda das sete notas*, de Heitor Villa-Lobos (1933). Como exposto acima, uma obra para fagote solo, duas para fagote e orquestra de cordas, e duas para fagote e orquestra sinfônica completa, configurando uma amostra de como o fagote vem sendo empregado como solista, no Brasil, desde a década de 1930.

A colaboração intérprete-compositor torna-se, nesta nova etapa, substancial para o delineamento de novos caminhos, sendo por isso uma relação igualmente importante para os dois – intérprete e compositor.

Um dos pontos marcantes apontados enquanto intérprete-pesquisadora, foi a necessidade de uma escrita mais exigente para o instrumento, tornando a obra mais desafiadora em sua abordagem, não só em relação à cadência, como também às figuras rítmicas que homenageiam a diversidade de elementos formadores da cultura do Estado do Espírito Santo.

A partir dessa troca de informações, o compositor pôde compreender melhor os recursos do instrumento, modificando e desenvolvendo um novo papel para o fagote. Em 13 de maio de 2019, recebi a versão atual de *Villalobiana n.8*, de onde parti para a elaboração da construção interpretativa, desde o estudo individual e das partituras de orquestra e redução para piano, até o processo de ensaios.

A obra é dividida em três movimentos, e apresento uma pequena definição de cada um deles, por parte do próprio compositor (RAUTA, 2019):

**1º Movimento:** “Caçada e festa na floresta capixaba”, representa uma caçada na floresta; contendo diversas mudanças em andamentos de tempo, além de saltos de oitavas e ligaduras.

**2º Movimento:** “Lamento das tribos capixabas”, com a indicação de andamento em *Adagio fúnebre* que se mantém até o final deste movimento, onde presta uma homenagem ao grande número de índios capixabas dizimados;

**3º Movimento:** “Dança dos povos capixabas”, onde são retratadas algumas etnias que formaram o povo capixaba, representadas pelos diferentes andamentos de tempo. Rauta comenta ter utilizado a música do índio como mais lenta, a música portuguesa um pouco mais rápida e a africana ainda mais rápida. Ele complementa que quando se reporta às influências dos imigrantes, como italianos e alemães, utilizou elementos de algumas de suas danças típicas, como a *tarantela* e a *polca*. (RAUTA, 2019).

### A preparação da obra - estudos individuais

Para a preparação individual, abordarei algumas atividades necessárias para a realização de uma prática eficaz, segundo os conceitos de Jorgensen (2004). Inicialmente, ele cita Hallam (1998) que descreve práticas eficazes como “aquilo que alcança o produto final desejado, no menor tempo possível, sem interferir em metas de longo prazo” (JORGENSEN apud HALLAM, 2004, p.85). O autor defende que o artista pode reunir ferramentas necessárias ao selecionar e programar estratégias práticas apropriadas, tais como planejamento e preparação da prática, execução da prática e observação e avaliação da prática (Jorgensen, 2004, p.85).

Importante foi o estabelecimento de metas e objetivos, que também, segundo Jorgensen, podem ser divididos em dois tipos principais: metas para a qualidade do desempenho técnico e metas para uma qualidade de desempenho expressivo (Jorgensen, 2004, p.89).

O planejamento para preparação da prática priorizou os aspectos pessoais - físicos e emocionais - que envolviam os esforços para realizar cada tarefa, sobretudo no que diz respeito aos efeitos do início da pandemia, dentre eles a dificuldade de concentração, o isolamento compulsório, o pânico gerado pela mídia, a dificuldade em compreender e saber lidar com o vírus, e os problemas causados, durante e depois, pelos que o contraíram. Foi preciso um grande esforço de mobilização para recuperar a saúde física e mental, e retomar o foco e a concentração perdidos, durante esse período. Graças a critérios e estratégias relacionados às práticas da performance, o planejamento pôde enfim ser executado e avaliado: estudo e análise das partituras; planejamento de sessões de prática curtas; audição de exemplos musicais apropriados, incluindo gravações profissionais; organização das atividades diárias; metas e objetivos a serem alcançados a cada semana, num total de 4 horas de estudos diários, e 20 horas semanais (de segunda a sexta-feira). Antes dessas horas de estudo prático (com o instrumento), foram realizados alguns momentos de estudo sem o instrumento, sempre buscando encontrar o equilíbrio entre as duas práticas.

Os exercícios de aquecimento, utilizados antes do estudo prático da *Villalobiana n°8*, foram pensados para adequar questões específicas, como algumas dificuldades técnicas encontradas na peça. Procurei estabelecer objetivos que alcançassem fluidez, no aperfeiçoamento de certas passagens idiomáticas, incluindo alguns exercícios fundamentais de manutenção técnica. Estes envolveram a prática de escalas que se aproximavam da tonalidade da obra, técnicas para controle do ar, respiração, digitação de multifônicos, além de estudos para o andamento de cada movimento da obra, com ou sem metrônomo, de forma lenta até alcançar o tempo proposto, com clareza em suas frases. Ao praticar os exercícios, priorizei o

aperfeiçoamento interpretativo proposto, para desenvolver e dominar a expressividade e a clareza técnicas em cada frase musical.

Portanto, administrar o tempo de forma consciente e concentrada foi fundamental para alcançar a qualidade do desempenho técnico e expressivo da obra. Para Jorgensen (2004), a prática eficaz não é uma questão de "tempo de ocupação", mas de preencher a quantidade ideal de tempo com uma ótima qualidade da prática, o que significa ter que utilizar estratégias cuidadosamente selecionadas.

Além disso, é importante saber gerenciar o tempo de estudo. Para esse aspecto, Jorgensen apresenta diversas variações que dependerão do tipo do instrumento, tais como o melhor horário do dia para a prática, as restrições de ordem física e técnica do instrumento, além das aspirações e motivações do intérprete (Jorgensen, 2004, p.89-90).

As estratégias utilizadas no gerenciamento do tempo de estudo incluem a distribuição da prática ao longo desse tempo e a preparação para o ensaio final. Um dos recursos que utilizei foi o ensaio mental, pois pude realizá-lo em qualquer período do dia, sem intercorrências de horários, otimizando assim o tempo de ensaio prático. Este é um tipo de prática não exercitada, usualmente definida como “um ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física, sem movimento muscular evidente e muitas vezes apresentado como uma alternativa ou um complemento para a abordagem à execução prática” (Jorgensen, 2004, p. 92).

Um ensaio prático não anula a opção do ensaio mental, pois ambos caminham inevitavelmente juntos. Segundo Jorgensen, “o propósito principal das estratégias mentais é estabelecer e ativar imagens visuais, auditivas e cinestésicas da música, para uso tanto na prática diária como na performance” (Jorgensen, 2004, p. 92). São resultado da reprodução de uma atividade cognitiva.

No intuito de aproveitar ao máximo os períodos diários de estudo prático ou mental, procurei reservar os horários de maior silêncio no ambiente, para que, assim, o estudo fosse o mais concentrado e profícuo possível, pois “somente o esforço pessoal do indivíduo pode expandir e diferenciar o programa de estratégias mentais” (Jorgensen, 2004, p. 92).

No tempo disponível para preparação da obra, foi fundamental dividir as pequenas seções de cada parte da obra, cujo nível de dificuldade técnica fosse maior, a fim de obter uma boa aplicação de estudo voltado para o aprimoramento de cada seção. Outra estratégia usada para o estudo organizado de cada seção foi executar lentamente a parte, aumentando seu andamento, de forma gradual, sempre do lento ao mais rápido em cada seção. Procurei ainda, ao final de cada dia, refletir sobre o progresso desse estudo seccionado, avaliando o resultado final, por meio de gravações, considerando ações para melhoria da prática desses pequenos

trechos da obra, sempre incluindo alguns detalhes importantes e cruciais, como afinação, timbre, fraseados, articulação, clareza rítmica, dinâmicas, estabilidade do tempo e/ou andamento. É fundamental que o intérprete realize “um estudo minucioso da partitura, para identificar aspectos importantes da música, e, com isso, evitar erros desnecessários” (Jorgensen, 2004, p. 96). Portanto, foi sem dúvida relevante o registro gravado de determinados trechos, não só para uma possível identificação de falhas de interpretação ou de questões técnicas, bem como para encontrar meios de solucioná-las.

Diante disso, toda a preparação da obra foi dividida em algumas estratégias voltadas ao estudo individual. Ensaio prático e mental, estudo seccionado e geral da obra, registro dos ensaios em formato de vídeo, ensaio com o andamento proposto pelo compositor, distribuição do tempo de estudo prático, detecção e correção de possíveis erros encontrados na prática, e a preparação para a performance que antecedeu à apresentação pública. Jorgensen defende também a organização temporal do estudo, como a alternância entre sessões longas e curtas, eficientes para o aprimoramento da performance, sem ocasionar uma fadiga física ou mental (Jorgensen, 2004, p.92-93).

As estratégias utilizadas durante o estudo e preparo da obra, também tiveram por objetivo a economia de tempo e esforço, em busca de um melhor resultado.

### Construção Interpretativa da Cadência – Alterações e Contribuições

A preparação da cadência foi construída tendo como base o método de técnica estendida no fagote, desenvolvido por Pascal Gallois<sup>2</sup> (2009). Sua sistematização partiu do princípio de acompanhar a evolução de cada etapa de estudos diários registrada em pequenos trechos de vídeo, para assim, junto ao orientador Dr. Prf. Aloysio Fagerlande, poder avaliar e construir ideias interpretativas, além de encontrar soluções durante esse estudo técnico, para melhor viabilidade idiomática das frases musicais presentes na cadência.

Nela, podemos perceber que o compositor conseguiu explorar o fagote em diversos parâmetros, tais como articulações, sonoridade e expressividade, privilegiando a ampla tessitura do instrumento.

Sabemos que o fagote possui uma extensão que vai do Sib1 ao Sol#5, sendo importante o cuidado com todos os parâmetros acima citados. No que diz respeito à afinação, observamos que a região tenor do fagote costuma se apresentar mais baixa, quando comparada à oitava inferior do instrumento.

---

<sup>2</sup> Nascido em 1959 na França, fagotista professor, especialista em música contemporânea. (<https://www.pascalgallois.com/fr/comm.html>)

Apresentamos a seguir pequenos trechos modificados, em parceria com o compositor, com o intuito de indicar melhores alternativas para articulações e fraseados, sempre em consonância com as propostas composicionais de Rauta.

192

lento e tranquillo

*fff* *ff* *p* *p*

**Exemplo 2:** Villalobiana N° 8 (1ª versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).

Na sequência de trêmulos caminhando para o *acellerando* ao final do compasso, observa-se que a maior dificuldade técnica se apresenta na emissão dos registros mais agudos, quando o fagotista aplica maior pressão na palheta a cada oitava, tendendo a modificar a embocadura, para obter um fluxo de ar mais intenso. Além disso, é importante atentar para a dificuldade técnica presente na digitação da sequência em questão.

192

lento e tranquillo

*fff* *ff*

**Exemplo 3:** Villalobiana N° 8 (2ª versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).



**Figura 1:** vídeo compasso 193 (2ª versão) .

Link: <https://youtu.be/i5VNX4meKg>

A sugestão encontrada para a segunda versão proporciona uma melhor execução do multifônico. Para tanto, foi necessário modificar ligeiramente o texto musical, alterando o último tempo para o descanso da embocadura na fermata.

213 *mf* *ff* *ff* *p* *lento* *presto*

219 *f* *ff* *p* *f > p* *lento ed espressivo*

**Exemplo 4:** Villalobiana Nº 8 (1ª versão), Cadência, compasso 218,219 e 221 (Marcelo Rauta).

213 *mf* *ff* *ff* *p* *lento* *presto*

219 *f* *ff* *p* *f > p* *lento ed espressivo*

**Exemplo 5:** Villalobiana Nº 8 (2ª versão), Cadência, compasso 218,219 e 221 (Marcelo Rauta).



**Figura 2:** vídeo, compassos 218, 219 e 221 (2ª versão).

Link: <https://youtu.be/Wxjks2iuvpM>

Nos compassos 218 e 219, a sugestão apresentada teve como objetivo uma melhor construção interpretativa. Ao repetir o mesmo fragmento, foi possível reafirmar a ideia no compasso 219, com a possibilidade de trabalhar melhor o plano de dinâmica.

Ao apresentar um multifônico ao final de cada compasso (218 e 219), é possível realizar os multifônicos da mesma forma que no Exemplo 20 (compasso 193), além de preparar melhor a embocadura para os compassos 220 e 221, na região aguda do instrumento. A modificação de oitava no compasso 221 favorece a mudança de planos de dinâmica, ao manter a mesma região do compasso anterior e segmento seguinte.

235

Per finire la cadenza

mp

fp

238 Coda  $\text{♩} = 120$

*f*

2

**Exemplo 6:** Villalobiana Nº 8 (1ª versão), Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).

accelerando poco a poco

232

Bsn.

*mf* *f* *p* *sf* *ff*

Per finire la cadenza

Coda  $\text{♩} = 120$

*f*

236

Bsn.

**Exemplo 7:** Villalobiana Nº 8 (2ª versão) .Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).

Por fim, a substituição da nota longa do último compasso da cadência, por um trilo de multifônico, presente em boa parte da cadência, mantém a lógica do emprego de multifônicos, e retira da resolução um trilo extremamente difícil de realizar.



**Figura 3:** vídeo, compasso 237 (2ª versão).

Link: <https://youtu.be/Oce4ZvtjpoY>

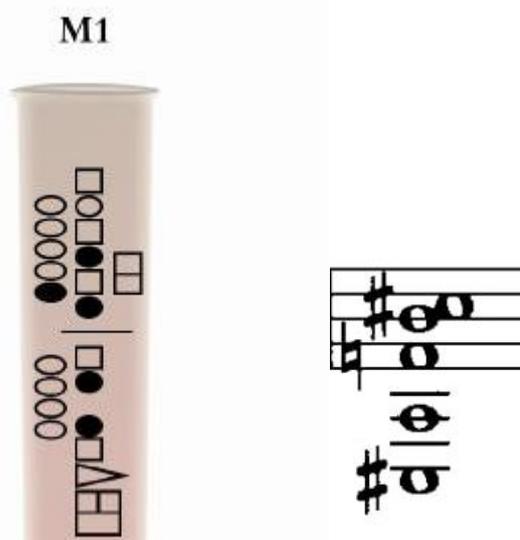
### Multifônicos utilizados na Cadência:

Nesta composição, optei pelos multifônicos especificados por Pascal Gallois (2009). Observei que cada multifônico pesquisado possuía a sua particularidade, e fui realizando diversos testes, em cada um deles, para apresentar as diversas possibilidades sonoras ao compositor. Sua opção foi pelos multifônicos que mostraram o resultado de uma sonoridade mais encorpada e também de fácil emissão.

Nesta pesquisa, buscamos juntos (intérprete e compositor) observar sempre como cada multifônico iria soar, em relação às frases anteriores e posteriores, escolhendo aquele que melhor combinasse com a escrita da obra. Sabemos que, quando a intérprete contribui ativamente neste processo, o alvo será o resultado final, ao encontrar os multifônicos que mais se identificam com suas possibilidades interpretativas, o que facilita o estudo da obra para os demais instrumentistas.

Na cadência da obra *Villalobiana n.8*, utilizamos quatro multifônicos diferentes entre si, que neste relato serão representados por: M1, M2, M3 e M4. Percebe-se que cada multifônico produz seu próprio timbre, criando "acordes" na obra. Todos contêm acordes de cinco notas, produzidas simultaneamente, acompanhando sempre a estrutura harmônica da peça.

Os multifônicos M1 e M3 destacam-se com seus timbres mais escuros, dentre os quatro escolhidos, exigindo maior pressão da coluna de ar, tendo porém, como característica comum, uma fácil emissão. Ambos aparecem duas vezes, em toda a cadência. O multifônico M2 inserido diversas vezes na obra, possui um timbre mais claro, com emissão mais difícil. Assim como o M4, foi incluído três vezes na cadência da obra.

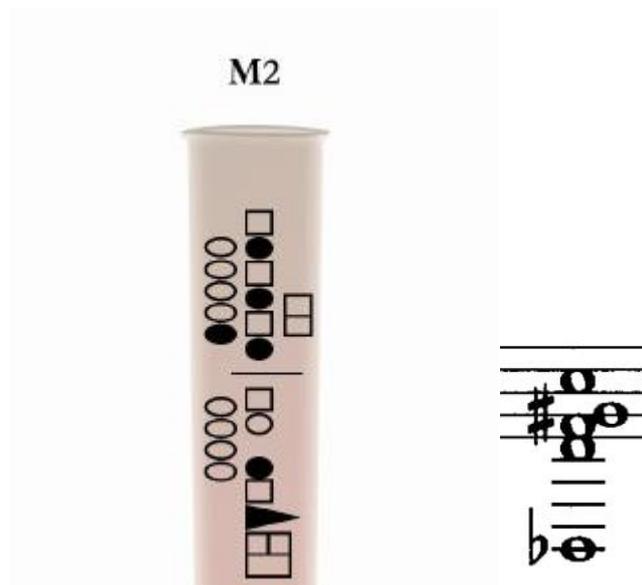


**Figura 4:** Cadência, multifônico M1, compasso 185 e 194 (GALLOIS, 2009).



**Figura 5:** vídeo, multifônico M1, compasso 185 e 194

Link: <https://youtu.be/A3R93WbwV54>

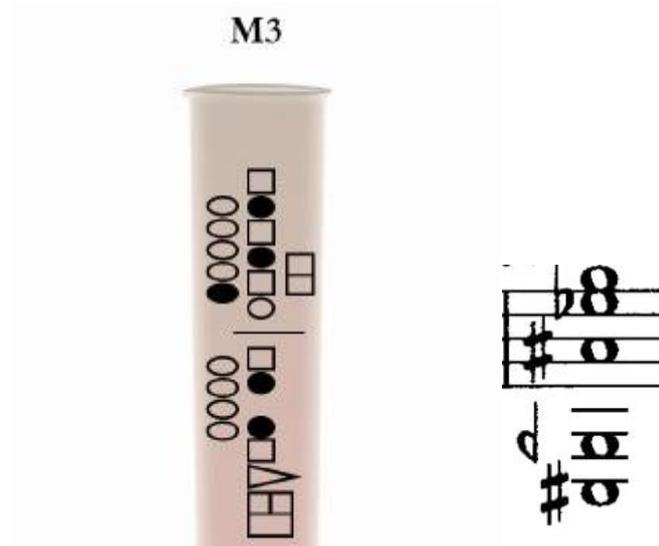


**Figura 6:** Cadência; multifônico M2, compassos 202 aos 210; 214 aos 219 e 237 (GALLOIS, 2009).

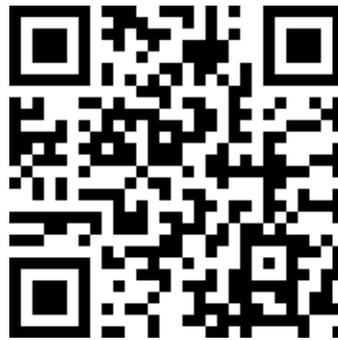


**Figura 7:** vídeo, multifônico M2, compasso 202 aos 210; 214 aos 219 e 237

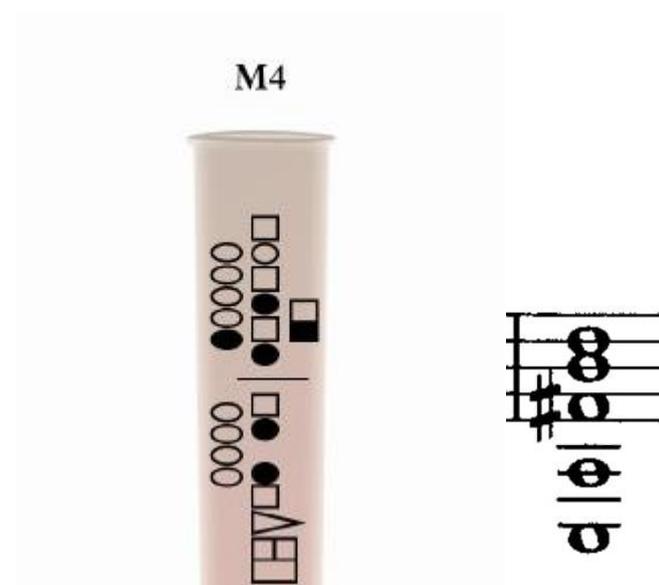
Link: <https://youtu.be/fzUzlt-ChPg>



**Figura 8:** Cadência, multifônico M3; segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso 195 (GALLOIS, 2009).



**Figura 9:** vídeo, multifônico M3, segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso. Link: [https://youtu.be/wmx\\_wdSbl9o](https://youtu.be/wmx_wdSbl9o)



**Figura 10:** Cadência, multifônico M4; compassos 195, 196 e 212 (GALLOIS, 2009).



**Figura 11:** vídeo, multifônico M4; compassos195, 196 e 212.  
Link: <https://youtu.be/kiYc0c5An3k>

Para a emissão dos multifônicos procurei abordar quatro parâmetros: embocadura, posicionamento da língua, respiração e palheta.

Inicialmente, após observar o melhor posicionamento da embocadura, senti que não deveria pressionar excessivamente a palheta, nem deixá-la frouxa demais, para em seguida preparar o ataque com a língua, observando a velocidade e quantidade de ar. É fundamental atentar para uma boa sincronia entre o ataque preciso da língua e o volume e intensidade do ar, para a produção dos multifônicos.

No decorrer das gravações, mais precisamente na cadência, pude perceber que alguns problemas na emissão, como falhas na região grave do instrumento ou mesmo na articulação, poderiam estar relacionados à resistência da palheta, ou à falta de uma boa vedação das sapatilhas nas chaves do fagote. Procurei estar atenta a todos esses parâmetros, ajustando a embocadura e observando a precisão do ataque de língua, além de controlar bem a pressão do fluxo de ar, partindo do princípio básico para uma boa emissão no fagote.

#### Formato e construção da palheta

Todo fagotista precisa de uma palheta que possibilite flexibilidade sonora ampla, envolvendo facilidade de emissão, qualidade de som e afinação. Esses parâmetros devem ser observados no preparo da palheta, para maior eficácia nos estudos, ensaios e na performance.

Desde o início de meus estudos no fagote procurei trabalhar simultaneamente a montagem e a raspagem de palhetas. É uma atividade em grande parte exercida em paralelo com o estudo do instrumento, sobretudo na etapa de montagem. Já a raspagem, posterior à montagem, deve estar em absoluta sincronia com o fazer musical, já que é a etapa na qual o fagotista que trabalha suas próprias palhetas conseguirá obter o material ideal, ou o mais próximo dele, para atingir seus objetivos musicais.

Diante disso, separei alguns detalhes e formatos de palheta que utilizei durante todas as etapas de preparação da *Villalobiana N° 8*.



Côncava

**Figura 12:** Côncava. (FORMIGA, 2018).

Fonte: Método para “Palhetas de Fagote”, por Francisco Formiga

As palhetas de lâminas com formas estreitas ou côncavas, conforme mostra a figura 12, costumam oferecer menor resistência ao soprar e apresentam sonoridade brilhante. Ela possui uma espessura menor atrás, obtendo assim maior facilidade nos agudos.



Convexa

**Figura 13:** Convexa. (FORMIGA, 2018).

Fonte: Método para “Palhetas de Fagote”, por Francisco Formiga

As palhetas de lâminas com formas convexas, representada na figura 13, têm um som mais escuro e apresentam maior resistência, facilitando assim a emissão dos graves.



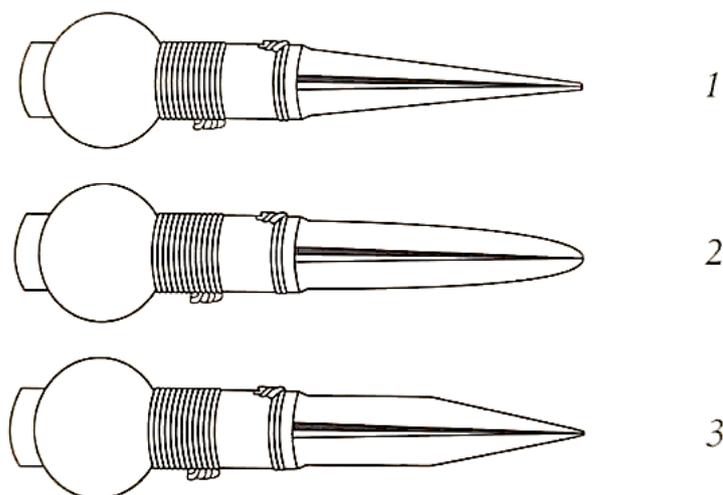
Côncava  
Convexa

**Figura 14:** Côncava Convexa. (FORMIGA, 2018).  
Fonte: Método para “Palhetas de Fagote”, por Francisco Formiga

No formato da Figura 14, encontrei um melhor equilíbrio entre as formas; ao realizar esse ajuste entre linhas e curvas, observei um melhor resultado, tanto para a resistência da palheta como para minha afinação.

Além da busca pelo equilíbrio no formato das lâminas da palheta, procurei também o equilíbrio para a abertura da ponta e sua raspagem, representada a seguir na figura 15, perfil número 2.

#### Recorte Lateral da Palheta (Perfil de Parábola)



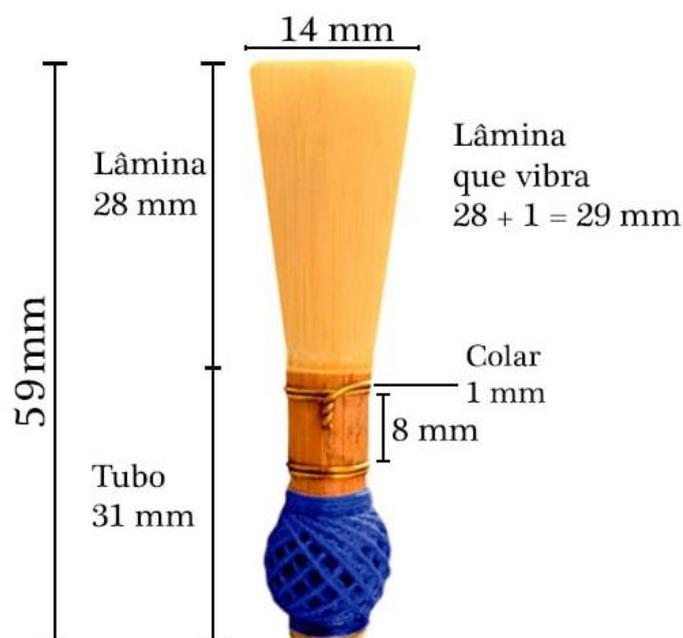
**Figura 15 –** Perfil da ponta. Projeto da palheta. (FORMIGA, 2018)  
Fonte: Método para “Palhetas de Fagote”, por Francisco Formiga

A raspagem da palheta deve estar vinculada aos objetivos da performance musical. O perfil nº2 da figura 15, chamado de “perfil de parábola”, apresenta parte de trás da lâmina mais fina e parte de trás da ponta mais grossa. O resultado dessa combinação de fatores possibilita melhor facilidade de emissão sonora, e maior estabilidade da afinação e qualidade do som.

Na busca pela abertura ideal da ponta, encontrei no formato parábola um melhor ajuste, para pianíssimos e fortíssimos, além de possibilitar uma melhora na resposta imediata, ao realizar o ataque com golpe de língua. Consegui uma estabilidade na qualidade sonora e na afinação, sobretudo quanto à ressonância dos multifônicos.

Encontrar essa abertura ideal requer uma experimentação contínua, durante o processo de escolha da palheta. Nas palhetas mais abertas, encontrei situações em que a afinação esteve mais baixa na região aguda, porém na região grave do instrumento obtive melhor resposta. Ganhei um maior volume sonoro, mas foi preciso aumentar o fluxo de ar contínuo, para manter a afinação.

A palheta utilizada e suas medidas:



**Figura 16** – Projeto da palheta. (FORMIGA, 2018)  
 Fonte: Método para “Palhetas de Fagote”, por Francisco Formiga.

A Figura 16 apresenta um modelo de palheta que considerei ideal para as etapas deste trabalho, com suas respectivas medidas. Ainda assim, em algumas situações precisei fazer pequenas adaptações, em função de temperatura, umidade e acústica do local onde toquei.

#### 4. RELATO DOS ENSAIOS E REGISTRO AUDIOVISUAL

##### A versão para fagote e piano

A redução da parte orquestral para piano é sempre uma possibilidade interessante, não só idiomáticamente como também de divulgação e acesso à obra. Nem sempre as reduções de partes orquestrais são realizadas pelos próprios compositores, e é importante que elas passem também por uma revisão criteriosa. Pensando em facilitar o acesso de todo fagotista à obra *Villalobiana n. 8*, o pedido para a criação da versão de orquestra reduzida para o piano foi prontamente aceito pelo compositor.

Em outubro de 2019, iniciaram-se os ensaios com o pianista Flávio Augusto Borges de Oliveira. Naquele momento começamos a trabalhar a construção interpretativa, a partir da redução para fagote e piano, em ensaios ainda presenciais. Foi extremamente importante a troca de correspondência entre compositor e pianista, para uma melhor definição idiomática da escrita para o piano.

Os primeiros ensaios com Flávio Augusto foram indispensáveis para resolver alguns aspectos técnicos, nos quais o piano deveria representar a paisagem sonora pensada originalmente pelo compositor, para a orquestra. Uma das maiores preocupações do pianista foi com relação a certas questões técnicas, como dobramentos de notas, diversas passagens em oitavas, com as quais, idiomáticamente, nem todo pianista pouco habituado a tocar reduções orquestrais poderia lidar de modo natural.

Os primeiros ensaios presenciais foram importantes para o processo de compreensão. Ao anotar todas as sugestões que pudessem colaborar para a performance da obra, foi possível levar ao compositor sugestões para uma efetividade musical maior, na versão para fagote e piano. Nos ensaios seguintes também houve a experimentação das diversas possibilidades anotadas, para em seguida serem levadas ao compositor.

##### A colaboração do pianista na versão com piano

No início da troca de correspondências com Rauta, Flávio Augusto observou que, em diversas situações, o pianista acompanhador faz correções e sugestões técnicas e interpretativas nas partituras de reduções para piano, de uma obra originalmente escrita para orquestra, e isso poderia ser resolvido pelo compositor, ao procurar observar certas características idiomáticas da técnica pianística. No início do primeiro movimento, entre os comp. 9 e 13, uma das sugestões apresentadas foi a de dividir o texto musical entre as duas mãos, de modo que não sobrecarregasse a mão esquerda.

9 **accel.**

Bsn.

Pno.

\* redução para piano a partir do original para fagote e orquestra

**Exemplo 8** - Villalobiana N° 8, (1º Versão) primeiro movimento, compassos 9 a 13. (Marcelo Rauta).

9 **accel.**

Bsn.

Pno.

\* redução para piano a partir do original para fagote e orquestra

**Exemplo 9** - Villalobiana N° 8, (2º Versão) primeiro movimento, compassos 9 a 13 (Marcelo Rauta).

Nos compassos 24, 25, 26, 27,28 e 29, do primeiro movimento, encontramos a opção da *Ossia*<sup>3</sup> que apesar de ficar interessante, ainda assim, seria uma opção tecnicamente complicada – por conta do andamento proposto e dos “saltos” existentes. Diante disso, o pianista Flávio Augusto, sugeriu e gravou novas possibilidades de “ossia” e propondo-as ao compositor. Portanto, na segunda versão ficou definida a eliminação de todos os “saltos” – e todas as notas que se encontrassem muito próximas. O mesmo exemplo de modificações vale para os compassos 40 a 51.

<sup>3</sup> *Ossia*: [Do *Italiano*] Mostra outra possibilidade de resolução daquele trecho que inclusive parece estar mais próxima do original do que a primeira opção. (PEREIRA, 2011, Pg.67);

Example 10 shows the first movement of Villalobiana No. 8 (1st version) by Marcelo Rauta, measures 24 to 29. The score is written for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The Bassoon part features a melodic line with a fermata at the end of measure 29. The Piano part consists of a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests. A red bracket highlights the piano accompaniment in measures 24-29.

**Exemplo 10:** Villalobiana N° 8, (1ª versão), 1º movimento, compassos 24 aos 29 (Marcelo Rauta)

Example 11 shows the first movement of Villalobiana No. 8 (2nd version) by Marcelo Rauta, measures 24 to 29. The score is written for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The Bassoon part is similar to the first version but includes a fermata at the end of measure 29. The Piano part features a more complex and dense accompaniment with many sixteenth notes and rests. A red bracket highlights the piano accompaniment in measures 24-29.

**Exemplo 11:** Villalobiana N° 8 (2ª versão), 1º movimento, compassos 24 a 29 (Marcelo Rauta).

Dos compassos 73 a 83 segue-se a mesma ideia, até o compasso 88. Flávio comenta que:

Os saltos em "oitavas" é algo bastante possível "e Liszt adorava fazer isso!!!" mas quando você fica muito tempo repetindo o mesmo "salto", é claro, corre-se o risco do pianista sair esbarrando em tudo depois de 3 ou 4 compassos [...] afinal, é algo que cansa demais e exige uma "pontaria" absurda (OLIVEIRA, 2019).

Assim, para apresentar uma melhor solução idiomática, Flávio sugere colocar uma oitava (o primeiro 'ré' da mão esquerda) e o 'lá' seguinte 'sem oitava' (no primeiro espaço). Isso vale para os compassos 73 a 76 e 81 a 84.

The image displays a musical score for two instruments: Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each covering measures 73-76 and 77-80. The first system starts at measure 72. The tempo is marked as ♩ = 100. The bassoon part begins with a rest, followed by a melodic line starting in measure 73. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *ff* for the bassoon, and *p* and *f* for the piano. The second system starts at measure 78. The tempo remains ♩ = 100. The bassoon part continues with a melodic line, and the piano part maintains its rhythmic complexity. A tempo change to ♩ = 90 is indicated in measure 81. Red brackets highlight specific passages in the piano part, likely related to the 'saltos em oitavas' mentioned in the text.

**Exemplo 12:** Villalobiana N° 8, (1ª versão). 1º movimento, compassos 73 aos 83 (Marcelo Rauta).

72  $\text{♩} = 100$

Bsn. *mf* *ff*

Pno.  $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 90$  *p* *f*

78  $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 100$

Bsn.

Pno.  $\text{♩} = 100$

**Exemplo 13:** Villalobiana Nº 8 (2ª versão), 1º movimento, compassos 73 aos 83 (Marcelo Rauta).

Nos compassos 77 a 80 e 85 a 88, diferentemente da primeira versão, permaneceram apenas as duas notas “E” mais graves, como se fossem oitavas ‘quebrada’ sem ‘saltos’.

78

Bsn.

Pno.

**Exemplo 14:** Villalobiana Nº 8 (1ª versão), 1º movimento, compassos 78 aos 80 (Marcelo Rauta)

**Exemplo 15:** Villalobiana N° 8 (2ª versão), 1º movimento, compassos 78 aos 80 (Marcelo Rauta)

Em relação às mãos esquerda e direita, Flávio Augusto sugere modificações:

Nos compassos 89 a 96: como a figura de fusas da mão direita fica repetindo diversas vezes as mesmas figuras o tempo todo, pensamos em um jeito de igualar essas figuras da mão direita. Onde, descobrimos que o ‘incômodo’, na verdade, é justamente o ‘não cromatismo’ do sol para o lá natural. Tudo é cromático, menos isso! Então, observando bem a partitura, percebemos que facilitaria muito se esse ‘lá bemol’ da mão direita fosse tocado pela mão esquerda. Portanto, todo segundo e quarto tempo a mão esquerda tocaria as notas sol e lá bemol. E a mão direita continuaria normal depois. “Então, da mesma forma, aconteceria nos compassos 138 a 145: as mesmas observações feitas nos compassos 89 a 96.” (OLIVEIRA, 2019)

**Exemplo 16:** Villalobiana N° 8, (1ª Versão), 1º movimento, compassos 89 e 90 (Marcelo Rauta).

89  $\text{♩} = 80$   
 Bsn. *mf*  
 Pno. *mp*

90  
 Bsn. 3  
 Pno.

**Exemplo 17:** Villalobiana Nº 8 (2ª Versão), 1º movimento, compassos 89 e 90. (Marcelo Rauta).

Sobre as modificações a serem realizadas no 2º movimento, Flávio Augusto comenta com o compositor:

Durante todo o movimento, percebe-se que o “tarol” seria, talvez, o instrumento mais importante para caracterizar a “marcha fúnebre” portanto, excluí-lo da transcrição para piano, estava deixando o movimento menos “tenso” e dramático. “Então, este movimento acabou se tornando o mais difícil – e o que mais me fez refletir sobre quais seriam as possibilidades ‘pianísticas’ para que conseguíssemos manter o caráter e a dramaticidade do movimento – sem que nada se diluísse por conta das ‘impossibilidades’ do instrumento.” (OLIVEIRA, 2019)

Então, surgiram novas ideias a serem incluídas na versão para o piano, em relação aos acordes e trêmulos, sobre as quais Augusto acrescenta:

Seria interessante tentar incluir (mesclar) nessa transcrição para piano, o tarol e o bumbo. Assim, o primeiro tempo da mão esquerda se transformaria num ‘trêmulo’ e os terceiros tempos em ‘duas colcheias’ (que é o ritmo do tarol – nos compassos 1, 3, 5, etc.). E voltaria a pensar nos ‘trêmulos’ apenas nos compassos 27 a 30, e depois, nos compassos 43 a 68 (fazendo os ‘trêmulos’ e mesclando tarol e bumbo como no início). (OLIVEIRA, 2019)

## II - Lamento das tribos capixabas

Adagio funebre ♩ = 50

Bsn.

Adagio funebre ♩ = 50

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Exemplo 18: Villalobiana Nº 8 (1ª versão). 2º movimento, compassos 01 aos 05 (Marcelo Rauta).

## II - Lamento das tribos capixabas

Adagio funebre ♩ = 50

Bsn.

Adagio funebre ♩ = 50

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

4

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Exemplo 19: Villalobiana Nº 8 (2ª versão). 2º movimento, compassos 01 a 05 (Marcelo Rauta)

Em 03 de dezembro de 2019, Marcelo Rauta enviou todas as modificações relacionadas ao segundo movimento, fazendo suas considerações: "Modifiquei um pouco a ideia entre os compassos 43 e 60, pois a caixa não faz trêmulo nessa seção. Incorporei seu ritmo na mão esquerda" (RAUTA, 2019).

43

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  ,

**Exemplo 20:** Villalobiana Nº 8 (1ª Versão), 2º movimento, compasso 43 (Marcelo Rauta)

43

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  ,

**Exemplo 21:** Villalobiana Nº 8 (2ª Versão). 2º movimento, compasso 43. (Marcelo Rauta)

*b.o.*

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  ,

**Exemplo 22:** Villalobiana Nº 8 (1ª Versão), 2º movimento, compasso 60 (Marcelo Rauta)



**Exemplo 23:** Villalobiana N° 8 (2ª Versão), 2º movimento, compasso 60. (Marcelo Rauta)

Em junho de 2020, Flávio Augusto realizou uma gravação de estudo para o terceiro movimento e a enviou ao compositor, que, em resposta, pediu mais peso ao segundo tempo, com acento entre os compassos 30 e 63, como no ritmo do samba, cujo segundo tempo do compasso soa mais forte que o primeiro (tambor grave).

Flávio Augusto notou que, ainda assim, faltaria o 'peso' desejado pelo compositor, e apresentou uma proposta que acabou alterando a escrita na seção:

Percebi que o problema do 'peso' nas notas acentuadas acontece porque essas notas, na maioria das vezes, são tocadas com o quinto dedo da mão esquerda (um dedo não muito forte) e verifiquei que você também coloca os acordes ('recheios') ligados de um tempo para o outro. Resolvi então fazer o seguinte: colocar OITAVAS em todas as notas acentuadas assim, naturalmente, essas notas irão soar mais fortes... e o 5º dedo da mão esquerda poderá ser 'ajudado' pelo polegar (que, como sabemos, é o nosso dedo 'mais forte'). (OLIVEIRA, 2019)

#### Primeiros ensaios e apresentações públicas:

A partir das revisões geradoras de uma nova versão para piano da *Villalobianas* N°8, começamos o trabalho camerístico do duo. Os ensaios tiveram início no segundo semestre de 2019, na Escola de Música da UFRJ.

Sempre com o acompanhamento de Flávio Augusto, sob a orientação do Professor Aloysio Fagerlande, começamos a discutir as diferentes possibilidades interpretativas no aspecto camerístico, além das diversas questões técnicas inerentes ao fagote, para uma melhor solução dos problemas levantados. Conforme os ensaios foram ocorrendo, percebemos cada vez mais a importância dessa rede colaborativa e o valor de sua aplicabilidade perante todo o processo de ensaio da obra. Ao final de 2019, por ocasião da VI Jornada PROMUS, apresentamos pela primeira vez em público o segundo e o terceiro movimentos da *Villalobiana* n°8.



**Figura 17:** vídeo, terceiro movimento, Villalobiana n°8, na VI Jornada PROMUS

Link: <https://youtu.be/uZjnTqknM8I>

O projeto original previa o processo de preparação e apresentação pública da *Villalobiana n°8*, na formação com orquestra de cordas e percussão. No entanto, o período de distanciamento social pela COVID-19, seguido da implantação das aulas remotas na UFRJ, em março de 2020, foi necessária uma readequação de objetivos do projeto.

O trabalho passou então a abordar a preparação da construção interpretativa, com o estudo individual e ensaios da versão para fagote e piano.

#### Substituição do piano/orquestra por arquivos MIDI para estudo:

Como resido em Vitória, Espírito Santo, desenvolvemos estratégias para continuar os ensaios. Optamos por gravar e ensaiar de forma isolada, cada um em sua residência, até que a flexibilização do protocolo da Covid-19 nos permitisse retomar o modo presencial. Trocamos ideias sobre as propostas interpretativas, para a gravação da obra, e conseguimos obter uma gravação de qualidade da parte de piano da *Villalobiana n°8*. O propósito inicial era o de ensaiarmos dessa forma, para, em seguida, realizar as gravações, presencialmente, no Rio de Janeiro.

No entanto, após este primeiro semestre de 2020, percebemos a necessidade de uma nova mudança do modelo adotado. Com o agravamento do risco da Covid-19, procuramos uma alternativa mais segura, para que o projeto continuasse em andamento. A melhor decisão foi realizar todo o processo em Vitória, sem a necessidade de deslocamentos para o Rio de Janeiro. Optei então por convidar o pianista capixaba Willian Lizardo para gravarmos os ensaios no formato presencial, com as devidas medidas de segurança seguindo os protocolos sanitários.

Willian Lizardo é Mestre em música pelo PROMUS/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2019, possui também a formação de bacharel em música com habilitação em piano pela Faculdade de Música do Espírito Santo (2012), além da especialização em Artes e Educação pelo Instituto Superior de Educação Afonso Cláudio (2015). Natural de Cachoeiro

de Itapemirim, iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música da cidade e atualmente é professor de piano na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Willian se apresentou em algumas importantes salas de concerto do país e como camerista e acompanhador, desempenha uma intensa atividade junto a instrumentistas e cantores. Em sua pesquisa de mestrado realizou a revisão, edição e o primeiro registro fonográfico das primeiras cinco sonatas do compositor Marcelo Rauta, além de ter gravado outro álbum onde interpreta obras do compositor para formações camerísticas com piano.

Uma vez aceito o convite para participar, Willian enfrentou o desafio de estudar a *Villalobiana n.º.8* e assim, durante 2020 e 2021, realizamos ensaios gravados sendo fundamental, naquele momento, o apoio de Janne Gonçalves de Oliveira, pianista e diretora da Escola de Música Gabriel Camargo, que nos permitiu utilizar a sala e o auditório em uma de suas unidades.

Apresentarei a seguir os relatos e gravações de cada uma desses ensaios, incluindo pequena ficha técnica, com as sugestões e possíveis soluções interpretativas, a serem adotadas como novas possibilidades para futuras performances da obra.

#### 1º Ensaio Geral: 15 de janeiro de 2021

Este primeiro ensaio, gravado em vídeo, ocorreu no dia 15 de janeiro de 2021.

Um dos primeiros desafios neste dia foi a adequação ao tamanho da sala. Por ser pequena, não foi possível colocar duas câmeras posicionadas em ângulos diferentes, restando apenas uma para filmar o fagote e outra o piano. O objetivo inicial seria usar três câmeras para ângulos distintos, numa movimentação entre elas.

Para a edição deste vídeo foi necessário recortar e posicionar o fagote e o piano lado a lado, para a visualização do mesmo ambiente de gravação.

Outro desafio foi a dificuldade em poder tocar e olhar para o pianista. Essa ausência de comunicação visual gerou uma falta de sincronia, sobretudo nas entradas, e dificultou a concentração para tocar.

Outro problema foi a afinação do piano, carente de manutenção regular. Com o espaço pequeno da sala, muitas vezes eu não ouvia direito o que estava tocando. Ainda assim, prosseguimos até o fim da obra, parando para acertar alguns detalhes, mas focados, sobretudo na execução do último movimento. Neste ensaio não toquei a cadência, ainda em fase de estudo, e o horário limitado proporcionou uma ênfase nas partes com o piano.

Ficha técnica:

Local: sala de aula, Escola Gabriel Camargo.

Iluminação – Ring Light, Marca: Tomate, MGL - 048A Pro Led luz de vídeo. 50 cm.19 polegadas.Luz quente. Luz Branca; branca quente e Luz branca. Controle de brilho, Controle de temperatura, Suporte para luz, câmera, telefone, bolsa de transporte, controle remoto

Filmagem e edição: Ariana Mendonça e Wallace Mendonça.

Aparelho 1 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S20+ 128GB 4G Wi-Fi Tela 6.7" Dual Chip 8GB RAM Câmera Quádrupla + Selfie 10MP - Cosmic Gray.

Aparelho 2 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S8, câmera de 12 MP, ALÉM DE 8 MP para selfie, 4 GB de RAM, memória interna de 64 GB. Processador Samsung Exynos 8895 octa. Sistema operacional Android 7.0.



**Figura 18:** vídeo, 1º Ensaio Geral: 15 de Janeiro/2021.

Link: <https://youtu.be/eUiYr8fQ5cQ>

## 2º Ensaio Geral: 19 de fevereiro de 2021

Nosso segundo ensaio foi realizado no dia 19 de fevereiro de 2021, no auditório da Escola de Música Gabriel Carmargo, onde se encontra o piano com melhor afinação. A estratégia adotada foi trabalhar a obra com andamentos mais lentos, para aproveitar melhor o espaço. Desse modo, conseguimos uma melhora de comunicação visual, e trabalhamos alguns detalhes deixados de lado no ensaio anterior.

Nosso tempo de ensaio limitava-se a uma hora, em virtude da agenda de compromissos, tanto do pianista como do espaço da escola. Daí, optei novamente por não tocar o trecho da cadência, e o ensaio foi direcionado a aspectos de trabalho camerístico com o piano. O meu estudo diário da cadência era feito em casa, bem como alguns trechos que demandavam maior atenção no aspecto da técnica individual.

Uma das vantagens de ensaiarmos no auditório da escola foi a sua localização. Por se situar no segundo andar da unidade, longe das demais salas de estudo e dos ruídos de fora,

da avenida central, foi mais fácil observar os problemas técnicos, tanto individuais como camerísticos.

Neste dia encontrei alguma dificuldade com a afinação da região dos agudos no fagote. Chovia bastante, com umidade alta, a palheta estava bem fraca, e um natural desgaste físico, pelas repetições, diminuiu um pouco minha resistência. Por outro lado, conseguimos aproveitar o tempo e melhorar gradativamente nosso entrosamento, ao longo do ensaio.

Para esta gravação utilizei somente um aparelho de celular, e posicionei-o em um ângulo central, onde foi possível cobrir todo o espaço do palco.

Após o ensaio, a gravação mostrou que poderíamos ter aproveitado ainda melhor o espaço. Isto mais uma vez provou o benefício das gravações na avaliação dos resultados, ao possibilitar ajustes para as próximas etapas.

Ficha técnica:

Local: Auditório, Escola Gabriel Camargo.

Iluminação – Ring Light, Marca: Tomate, MGL - 048A Pro Led luz de vídeo. 50 cm.19 polegadas.Luz quente. Luz Branca; branca quente e Luz branca. Controle de brilho, Controle de temperatura, Suporte para luz, câmera, telefone, bolsa de transporte, controle remoto

Filmagem e edição: Ariana Mendonça e Wallace Mendonça.

Aparelho 1 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S8, câmera de 12 MP, ALÉM DE 8 MP para selfie, 4 GB de RAM, memória interna de 64 GB. Processador Samsung Exynos 8895 octa. Sistema operacional Android 7.0.



**Figura 19:** vídeo, 2º Ensaio Geral: 19 de Fevereiro/2021.

Link: <https://youtu.be/OicI8insSBc>

### 3º Ensaio Geral: 22 de fevereiro de 2021

Neste ensaio utilizamos a sala de aula menor, onde encontramos novamente dificuldades para a comunicação visual. Apesar disso, como já se tratava do terceiro ensaio, houve um melhor entrosamento entre fagote e piano. Optamos por utilizar duas câmeras, uma posicionada em frente ao fagote, e outra ao lado da porta de entrada da sala, focalizando o piano.

Mudamos um pouco a dinâmica deste ensaio, e começamos pelo último movimento, continuando até o primeiro. Invertemos a ordem, porque tínhamos apenas uma hora de ensaio, e percebemos que o movimento final poderia ficar prejudicado se ficasse por último.

A mudança de estratégia foi útil, pois resolveu o problema de andamento desse último movimento, sempre mais agitado quando terminávamos o ensaio com ele.

Tive a impressão de que neste ensaio conseguimos focar melhor e aproveitar o tempo disponível. Não toquei a cadência inteira, apenas a parte final, para dar sequência à parte seguinte da obra.

Ficha técnica:

Local: sala de aula, Escola Gabriel Camargo.

Iluminação – Ring Light, Marca: Tomate, MGL - 048A Pro Led luz de vídeo. 50 cm.19 polegadas.Luz quente. Luz Branca; branca quente e Luz branca. Controle de brilho, Controle de temperatura, Suporte para luz, câmera, telefone, bolsa de transporte, controle remoto

Filmagem e edição: Ariana Mendonça e Wallace Mendonça.

Aparelho 1 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S20+ 128GB 4G Wi-Fi Tela 6.7" Dual Chip 8GB RAM Câmera Quádrupla + Selfie 10MP - Cosmic Gray.

Aparelho 2 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S8, câmera de 12 MP, ALÉM DE 8 MP para selfie, 4 GB de RAM, memória interna de 64 GB. Processador Samsung Exynos 8895 octa. Sistema operacional Android 7.0.



**Figura 20:** vídeo, 3º Ensaio Geral: 22 de Fevereiro/2021.

Link: <https://youtu.be/ldLEpbTojtE>

#### 4º Ensaio: 23 de junho de 2021

O último ensaio foi gravado em forma de concerto, sem a presença de público. O local foi novamente o pequeno auditório da Escola Gabriel Camargo.

Com os devidos cuidados ao momento de pandemia, optamos por deixar somente duas pessoas no local de gravação, além de Willian e eu, e, desse modo, seguir o protocolo adequado.

Para proporcionar uma movimentação entre os ângulos de imagens, posicionei as três câmeras de aparelho celular em locais estratégicos, para criar maiores possibilidades de uma boa edição posterior da filmagem. Entretanto, percebe-se que nesse processo ocorreu um leve atraso em algumas transições de imagens do vídeo.

Um dos grandes desafios nesse dia foi controlar a ansiedade, mesmo com a experiência em palco, dada a importância da gravação do ensaio. No entanto, ao chegar para preparar o auditório, senti-me mais segura quando aproveitei para aquecer e repassar todos os trechos cuja dificuldade técnica das passagens fosse maior.

A palheta escolhida para a gravação foi a mesma com que estudei durante a semana. O processo de amadurecimento da palheta, anterior à performance, é fundamental para um bom resultado. Sendo nova, a palheta passará por um processo de “amadurecimento”, que significa um natural enfraquecimento de suas fibras, e o fagotista se sentirá bem mais confortável ao se apresentar; todavia, em alguns momentos da performance, a afinação esteve relativamente alta em relação ao piano.

Uma das mudanças que fizemos nesta gravação, em relação às outras, foi virar o piano totalmente para o lado, para que conseguíssemos uma melhor comunicação visual, aproveitando o espaço do palco.

Ao final da peça, resolvemos gritar juntos a palavra escrita somente na partitura do piano, como uma saudação: “Hey”. Achamos interessante fazer isso juntos, como forma de interação e comemoração por todo o caminho percorrido, até a última etapa.

Ficha técnica:

Local: Auditório, Escola Gabriel Camargo.

Iluminação – Ring Light, Marca: Tomate, MGL - 048A Pro Led luz de vídeo. 50 cm.19 polegadas.Luz quente. Luz Branca; branca quente e Luz branca. Controle de brilho, Controle de temperatura, Suporte para luz, câmera, telefone, bolsa de transporte, controle remoto

Filmagem e edição: Ariana Mendonça e Wallace Mendonça.

Microfone usado para captação do Fagote: Shure SM57, Tipo: Dinâmico, Padrão polar: Cardioide, Resposta de frequência: 40Hz-15kHz, Sensibilidade: -54.5 dBV/Pa, Impedância: 150 ohms, Conector: XRL.

Microfone usado para captação do Piano: Microfone pequeno sem fio AKG P170 condensador cardióide preto, Frequência máxima: 20000Hz. Frequência mínima: 20Hz.

Aparelho 1 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S20+ 128GB 4G Wi-Fi Tela 6.7" Dual Chip 8GB RAM Câmera Quádrupla + Selfie 10MP - Cosmic Gray.

Aparelho 2 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S8, câmera de 12 MP, ALÉM DE 8 MP para selfie, 4 GB de RAM, memória interna de 64 GB. Processador Samsung Exynos 8895 octa. Sistema operacional Android 7.0.

Aparelho 3 de gravação/Aúdio e Vídeo: Smartphone Samsung Galaxy S20+, Tela: 6.7 " AMOLED Dinâmico 2X 3200 x 1440 (Quad HD+), Processador: Samsung Exynos 990 (até 2.73GHz), Memória RAM: 8 GB, Memória interna: 128GB (expansível até 1TB), Câmera traseira: 12MP (f/1.8) + 64MP (f/2.0) + 12MP (f/2.2) + sensor de profundidade, Câmera frontal: 10MP (f/2.2), Filma em: até 8K, Sistema Operacional: Android 10, Resistente à água e poeira: IP68, Bateria: 4.500 mAh.

Mesa de som: Marca: YAMAHA; Modelo:MG06; Mixerde6canais; Entrada de linha 2 mono + 2 estéreo; 2 Pré –amplificador D-PRE que utiliza o circuito invertido de Darlington. 1 saída Stereo out saída XLR balanceada Chave de atenuação (PAD) nos canais mono Phantom Power-Entrada de Mic +48V.



**Figura 21:** vídeo, 4º Ensaio Geral.

Link: <https://youtu.be/7jCZmDLxiM0>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa pude compreender melhor a relação colaborativa intérprete/compositor. Fica evidente que:

Compositores e performers acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção. (DOMENICI, 2013 p.11)

Neste trabalho pude atestar quão importante foi explorar o universo da cooperação, ao manter contato com Marcelo Rauta, tanto de forma presencial como remota. As conversas sobre técnicas e procedimentos a serem utilizados foram registradas por meio de diário de anotações e gravações de vídeo. Assim foi feito ao longo de todo o processo de construção interpretativa da obra, desde a primeira leitura, passando pelo estudo detalhado das questões técnicas e idiomáticas, até o registro dos ensaios, como etapa final do processo. Conforme os ensaios foram ocorrendo, percebi cada vez mais a importância de uma rede colaborativa e a sua aplicabilidade. Nesta rede, a participação dos pianistas foi de fundamental relevância, desde as primeiras leituras da versão com piano, que acabou sendo, por força das circunstâncias, a definitiva na conclusão desta pesquisa.

Um dos pontos marcantes que apontei, enquanto intérprete-pesquisadora, foi a necessidade de uma escrita mais exigente para o instrumento, que explorasse todo o seu potencial, sobretudo quanto às novas técnicas, cada vez mais presentes no repertório atual para o fagote. A proposta, junto com o compositor, foi de tornar a obra também desafiadora para o intérprete, com destaque especial para a cadência.

Outro ponto marcante foi a readequação do projeto original, que previa o processo de preparação e apresentação pública da *Villalobiana n.º.8*, na formação para fagote, orquestra de cordas e percussão. Em virtude do período de distanciamento social obrigatório, tendo em vista o período inicial que passamos com a Covid-19, houve a necessidade de uma readequação dos objetivos do projeto.

Portanto, o trabalho passou a abordar a preparação da construção interpretativa, com o estudo individual e ensaios da versão para fagote e redução de orquestra para o piano, desde a elaboração da sua construção interpretativa e estudo individual, com as primeiras leituras realizadas ainda com o pianista Flávio Augusto, na etapa anterior à pandemia, até o processo de ensaios finais e gravação audiovisual, já com o pianista Willian Lizardo, em Vitória.

Importante também destacar que, na *Villalobiana n°8*, optamos por utilizar procedimentos de técnicas estendidas para fagote somente na cadência, usando uma linguagem mais tradicional para os demais movimentos da obra. Meu objetivo principal, também na fase final, na cidade de Vitória, foi procurar subsídios técnicos para a emissão dos multifônicos escolhidos pelo compositor. Para alcançar tal objetivo, a cadência tem como base alguns elementos musicais que se encontram no método publicado por Pascal Gallois (2009).

Foi importante realizar junto ao compositor o teste de multifônicos para compreender como utilizá-los, e nos estudos individuais foram surgindo novas ideias e indagações, como o melhor lugar para inseri-los. Um exemplo de intervenção do intérprete foi a escolha de terminar a cadência com um multifônico, e desta forma pude me aproximar mais do processo colaborativo intérprete/compositor. A maior parte das técnicas estendidas depende da combinação entre instrumento, bocal e palheta. Dessa forma, grande parte dos multifônicos inseridos na obra funcionaram bem com um fagote Moosmann 221 e bocal Heckel CC2.

No decorrer das gravações, sobretudo na parte da cadência, pude perceber que algumas questões de emissão sonora relacionavam-se à resistência da palheta. Realizei pesquisas e testes sobre a raspagem e seu formato, para compreender e procurar um material que permitisse melhorar a emissão sonora, tanto dos multifônicos utilizados na cadência como de toda a obra. Encontrar uma palheta que possibilitasse apresentar todas as ideias musicais presentes nos movimentos foi um grande desafio a ser enfrentado. Durante esta fase foi importante a utilização de métodos que abordassem a construção e raspagem da palheta. Utilizei como base *Palhetas de fagote: elementos envolvidos e suas funcionalidades*, de Francisco Formiga (2018), principal referencial teórico para essa etapa.

O planejamento, a partir da etapa final em Vitória, baseou-se na organização de cada tarefa. Tal organização sofreu a influência da minha virose pelo Covid 19, a qual abalou-me física e emocionalmente, tanto durante a doença propriamente dita quanto no processo de recuperação. Assim, precisei de um tempo maior para cuidar da saúde geral, até retomar o foco e a concentração, afetados pelos efeitos colaterais da virose. Exercícios de respiração e atividade física moderada foram fundamentais para conseguir retomar a prática musical diária.

O resultado apresenta a série de gravações dos ensaios realizados em Vitória, com detalhada especificação técnica, além da revisão da primeira obra dedicada ao fagote, de autoria do compositor Marcelo Rauta e interpretada por uma colega fagotista, ambos nascidos no Espírito Santo.

## REFERÊNCIAS

BARK, Jamil Mamedio. **Variações para fagote e orquestra de Alce analítico e interpretativo.** Tese de Doutorado. Universidade de Campinas. Campinas, 2015.

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

BITTENCOURT, Pedro S. **Performance musical como rede colaborativa e dinâmica.** XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Simpósio: Composição e Performance. Manaus, 2018.

CAMPBELL, Luciano. **O processo colaborativo entre compositor e intérprete em Framefire II, para saxofone e tape, de Luciano Campbell.** In: Festival Latino-Americano de Música Contemporânea de Pelotas, Revista do Conservatório de Música UFPel v.1. Anais. Pelotas, 2012.

CARNEIRO, Raquel Santo. **Quatro Peças Brasileiras para Quarteto de Fagotes (1983) de Francisco Mignone:** Propostas de Edições Crítica e Prática. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós- Graduação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

CURY, Fábio. **Choro para fagote e orquestra de câmara:** aspectos da obra de Camargo Guarnieri. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2011.

CURY, Fábio. **Flexibilidade rítmica e acentuação: aspectos essenciais na interpretação da obra de câmara para sopros de Villa-Lobos.** In: Anais do V Simpósio Villa-Lobos, São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019.

DOMENICI, Catarina Leite. **It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea.** Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.

DOMENICI, Catarina. **A Voz do Performer na Música e na Pesquisa.** In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música – SIMPOM. Anais. Rio de Janeiro, 2012a.

DOMENICI, Catarina; SOH, Diana. **Composer-Performer collaboration: a joint venture in new music.** In: THE PERFORMER'S VOICE SYMPOSIUM, 2009. Cingapura. Caderno de Resumos do The Performer's Voice Symposium. Cingapura: Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2009, p. 75-76.

EMÍLIO, Pedro Paulo Parreiras. **2º Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubâyera e Ubâyara, de Francisco Mignone:** resgate de uma proposta interpretativa de Noel Devos e Edição prática. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FAGERLANDE, Aloysio Moras Rego. Francisco Mignone: **Música para fagote**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória, 2015.

FAGERLANDE, Aloysio. **O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos**. Tese de doutoramento, UNIRIO, 2008.

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

FAMES. **Prof. Dr. Marcelo Rauta**. Sítio da Internet. Disponível em: <https://fames.es.gov.br/Marcelo-Rauta>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.

FAMES. **Homenagem ao Maestro Toninho**. Sítio da Internet. Disponível em: <https://Fames.es.gov.br/not%c3%adcia/fames-jazz-band-abre-temporada-2019-com-homenagem-ao-maestro-toninho>. Acesso em 5 de Julho de 2019.

FAPESP. **Cristina Queiroz**. Villa-Lobos (quase) desconhecido. Sítio da Internet. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/villa-lobos-quase-desconhecido/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

FRAGA, Higor Fernandes. **Trombonada de Marcelo Rauta: Uma proposta Analítica e Interpretativa**. 2015. 35. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Música do Espírito Santo.

FORMIGA, Francisco de Assis Alves. **Palhetas de fagote: Elementos envolvidos e suas funcionalidades**. 1º edição. São Paulo, 2018.

GALLOIS, Pascal. **The Techniques of Bassoon Playing**. Germany: Barenreiter, 2009.7

GIL, Antonio Carlos. **Modos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Sabrina Souza. **Análise e digitação do Estudo Nº 5 para Violão de Marcelo Rauta: Uma proposta de construção interpretativa**. 2015. 32. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Música do Espírito Santo. Vitória.

GHIDETTI, Gabriel Angra. **Indígenas na Capitania do Espírito Santo: representação e resistência dos Nativos Frente aos homens globais**. In: Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est. 2014.

HALLAM, S. **Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning**. Oxford, UK: Heinemann. 1998.

HALLAM, S.; LAMONT, A. **Learners: their characteristics and development**. In: BERA Music Education Review Group. Mapping music education research in the UK. Psychology of Music, v. 32 n.3, p.239-290, 2004.

JORGENSEN, Harald. **Strategies for individual practice**. In: WILLIAMON, Aaron (Ed). *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. Compositor e Intérprete: **Reflexões sobre a Colaboração e o Processo Criativo em Caminho Anacoluto II** - quasi-Vanitas de Marcilio Onofre. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

LATTES. **Marcelo Rauta**. Sítio da internet. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0700972425345635>. Acesso em 12 de setembro de 2020.

LIZARDO, Willian da Silva. **As Sonatas para Piano de 1 a 5 de Marcelo Rauta: edição prática e registro fonográfico**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

MARQUES, Kleber Dessoles. **Técnicas Estendidas para Saxofone em obras compostas por meio de colaboração compositor-intérprete**. 2015. 61f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, 2015.

MASCARENHAS, Mauro Junior. **Música para Fagote e Piano no Brasil: Histórico, Análise de Obras Seleccionadas e Catálogo**. UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

MEDEIROS, Elione Alves. **Uma abordagem técnico-interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

NASCIMENTO, Ivan Ferreira. **Cantares para Airton Barbosa, Aspectos da obra de Aylton Escobar**. Monografia. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

PANDOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance**. Revista Música Hodie, Goiânia, V-11, n.2, 2011.

PEDROSA, Ariana. **A influência do choro na obra dos compositores nacionalistas brasileiros**. II Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas ECA-USP e Sala São Paulo - São Paulo – 23 a 28 de Outubro de 2018.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes. SP, 2011.

PETRI, Ariane. **Obras Brasileiras para Fagote Solo**. Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro. 1999.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

PORTAL DE NOTÍCIAS. **Coronavírus**. Espírito Santo: Globo Notícias. Sítio da Internet. Disponível em: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2020/04/21/risco-baixo-moderado-e-alto-veja-as-medidas-adotadas-para-cada-grupo-de-municipios-do-es.ghtml>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

QUEIROZ, Rucker Bezerra et al. **Abordagem analítico-interpretativa da sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guedes Guanais**. 2002.

QUEIROZ, Rucker Bezerra de; ARAUJO, Antonio Renato de. **Interações entre compositor e intérprete na criação e execução da obra Sinfonia para violino solo de Caio Facó**. In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas – 2019.

RADICCHI, J. M.; ASSIS, A. C. **Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete**. In: II CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL. ABRAPEM, UFES, VITÓRIA, 2014.

REZENDE. Mestre Toninho. Cotidiano. Sítio da internet. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/mortes-mestre-toninho-formou-orquestra-de-jazz-e-geracoes-no-espírito-santo.shtml>. Acesso em 6 de julho de 2019.

ROCHA, Fernando; STEWART, Andrew. **Collaborative Projects for Percussion and Electronics**. In: ROOTS AND RHIZOMES: SEVENTY-FIVE YEARS OF PERCUSSION MUSIC, San Diego, UCSD. Proceedings, 2007.

SANTOS, Eduardo Gonçalves; SANTOS, Samanta Adriele Neiva dos. **Contribuições interpretativas na obra Clarinete Vadiando de Antônio Paulo**. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM, UFES-FAMES, Vitória –ES, 2014.

SCARDUELLI, Fabio; RIBEIRO, Felipe de Almeida. **Criação musical colaborativa: o processo de escrita e performance de Melancoli[r]ja para violão solo**. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Anais. Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Rudson Ricelli Lima da; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. **Interação entre intérprete e compositor: registro e reflexão sobre o processo criativo**. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Anais. 2016, Belo Horizonte.

SOUZA, JEFERSON LUIZA DA SILVA. **O Fagote na música popular brasileira, um estudo de caso: Quarteto Leandro Braga**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fábio; 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. 2013.

SOUZA, Valdir Caires de. **A colaboração entre o compositor e o interprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: *Vitrais e Fantasia***. Tese apresentada ao departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Música. São Paulo, 2016.

VALE, Instituto Cultural. **Projeto Social Vale Música**. Sítio da Internet. Disponível em: <http://institutoculturalvale.org/pt/paginas/espacos-culturaos-e-vale-musica/vale-musica.aspx>. Acesso em 3 de Julho de 2019.

VIEIRA FILHO, JOSÉ, **Instrumentos Musicais de Sopró: Manual de Manutenção e Reparos**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 2015.

## APÊNDICE A

Quadro 2: Prêmios e Títulos

<b>Ano:</b>	<b>Prêmios e Títulos:</b>
2018	Seleção de obra no XXIX Panorama da música brasileira atual, UFRJ.
2018	Honra ao mérito, SEME/CULTURA - Anchieta/ES.
2017	Prêmio de incentivo à cultura - Cantigas de infância: A música Capixaba de Marcelo Rauta, SECULT - ES.
2017	Homenagem em Comemoração ao Dia da Música Capixaba, Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo.
2015	Seleção de Obras para a Orquestra da Universidade Estadual de Londrina (OSUEL) - Sinfonietta nº2, Universidade Estadual de Londrina
2015	Concurso Internacional de composição para oboé solo - Terceras jornadas internacionales de formación musical, Universidad de La Serena - Chile.
2015	Votos de Congratulações, louvor e aplausos (parabenização por carreira musical e prêmiação internacional)), Câmara Municipal de Anchieta - ES.
2012	Votos de Congratulações, louvor e aplausos (trajetória musical), Camara Municipal de Anchieta.
2012	Menção Honrosa: Sinfonietta nº4 (I Concurso de composição da UFRJ), UFRJ.
2012	Concurso da AV-RIO: Homenagem a Marcelo Rauta, Associação de Violão do Rio de Janeiro (AV-RIO).
2012	Seleção de Obras para o XXVI Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ.
2011	Prêmio de Incentivo à cultura (Concertos Didáticos), Secult - ES.
2011	Prêmio de Incentivo à cultura (CD Rerigtiba: Obras de Marcelo Rauta), Secretaria de Cultura: Prefeitura municipal de Anchieta-ES.
2010	Troféu Terezinha Dora (concurso de composição), UFES.

2009	Seleção de Obras para a XVIII Bienal de música Brasileira Contemporânea, FUNARTE.
2008	Prêmio Cláudio Santoro: categoria composição musical, Academia brasileira de música e orquestra Petrobrás Sinfônica.
2008	Seleção de Obras para o XXIV Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ.
2007	Prêmio Quintanares de Quintana: categoria composição musical, UFRJ.
2007	Prêmio Oscar Niemeyer: categoria composição musical, UFRJ.
2007	Moção honrosa: Dia municipal da música clássica, Câmara municipal do Rio de Janeiro
2006	Prêmio Sesiminas de Cultura: categoria composição musical, Sesiminas - BH.
2006	Seleção de Obras para o XXIII Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ.
2005	Seleção de Obras para a XVI Bienal de música Brasileira Contemporânea, FUNARTE.
2005	Seleção de Obras para o XXII Panorama da Música Brasileira Atual, UFRJ.

**Fonte:** Plataforma Lattes

**Quadro 2:** Coleção de Partituras.

<b><u>Ano:</u></b>	<b><u>Coleções de Partituras:</u></b>
2021	15 Canções Capixabas. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ. 76p
2020	Contraponto modal e tonal: orientações práticas a duas vozes. 1. ed. Vitória: Tonobooks.
2020	Canções capixabas para quarteto ou conjunto de violões: nível iniciante e intermediário. 1. ed. Vitória: Tonobooks. 121p.
2020	Cuca - Lendas brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Iara - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Saci-pererê - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Mula sem cabeça - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Negrinho do pastoreio - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Caipora - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Boto cor-de-rosa. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Boitatá - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Curupira - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2019	30 pequenos estudos para Piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 40p.
2019	06 romances para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 18p.
2019	06 valsas para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 25p.
2019	12 obras em linguagem moderna para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 52p.
2019	12 polcas brasileiras para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 39p.
2019	05 sonatinas para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 31p.

2019	20 pequenos estudos para violão. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 36p.
2019	10 polcas brasileiras para quarteto de violões. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 122p.
2019	06 valsas sertanejas para quarteto de violões. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 89p.
2019	20 obras para conjunto de violões. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 91p.
2019	Criando, interpretando e apreciando. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 113p.
2019	12 obras para quarteto de trompas. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 38p.
2019	12 obras para quinteto ou orquestra de cordas. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 41p.
2019	12 obras para quarteto de flautas-doce. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 41p.
2019	Concerto para piano nº2 (versão para Orquestra Sinfônica). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 177p
2019	Concerto para piano nº2 (versão para Orquestra de Cordas). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 120p
2019	Momentos (abertura sinfônica). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 97p.
2019	Refúgio para flauta e harpa. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. v. 13.
2019	Sonata para clarineta e piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 24p.
2019	Fantasia para quinteto de sopros. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 21p.
2018	06 peças para violão solo. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon. 41p.
2018	12 estudos para violão. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon. 47p
2018	Sonatina nº2 para duo de violões. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon. 37p.
2018	15 Estudos para Piano. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon. 96p.

2018	4 Suítes Infantis para Piano. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon.
2018	Sonatina nº1 para duo de violões. 1. ed. Columbia, SC/USA: Amazon. 36p.
2012	Reminiscências do Choros nº10 de Heitor Villa-Lobos na Sinfonietta nº4 de Marcelo Rauta - Um estudo Comparativo. 1. ed. Vitória -ES: FAMES. v. 1. 75p.

**Fonte:** Plataforma Lattes

**Quadro 3:** Partituras Avulsas/Música de Câmara/Estudos.

<b>Ano:</b>	<b>Partituras: Avulsas/Música de Câmara/Estudos.</b>
2011	4 estudos com dinâmicas ad libitum. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Adiante! Vamos Marchar? Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Ave Maria. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Ave verum corpus. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Canto).
2011	Ave, salve saravá!!!. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Canto)
2011	Castelo Forte (fantasia). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Concertino quasi una fantasia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2011	Concertino quasi uno romance fantasia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2011	Enfim a morte! Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Enfim a morte! parte II. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Estudo n. 5. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Estudo n. 6. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).

2011	Estudos em miniatura para clarineta. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Hanoniana. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Missa clássica em dó. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Pequeno Romance para cello e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Pequeno Romance para viola e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Prelúdio e Fuguetta (kyrie e amen). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Quarteto para cordas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Quarteto para cordas n.2 - Fantasia à pátria. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Refúgio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Salmo 100 - Celebrai com Júbilo ao Senhor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Salmo 100 - Celebrai com Júbilo ao Senhor. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Sinfonietta n.1 - Parque de diversões. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2011	Sinfonietta n.2 - Para cordas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2011	Sinfonietta n.3 para sopros e percussão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2011	Sonata n.4. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Sonata para piano e percussão. Rio de Janeiro/Vitória: Academia Brasileira de Música e UFES. (Partitura Musical/Outro)
2011	Sonatina para flauta e fagote. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).

2011	Sonatina para piano a 4 mãos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Sonatina quasi una fantasia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Sonatina quasi uno romance fantasia. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Sonatinazinha. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Suíte n.3 - Mestres Brasileiros. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Suíte Quintanares. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Canto).
2011	Trem de Ferro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Coral).
2011	Trio n.1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Outro).
2011	Trio n.2 - Cantigas de minha infância. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música (Partitura Musical/Outro).
2011	Trio n.3 - Igreja de São Francisco. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música (Partitura Musical/Outro).
2011	Xirê - Abertura Festiva. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2010	Sonatina nº1. Barcelona: Periferia Sheet Music, (Partitura Musical/Outro).
2009	Sonata nº2. Barcelona: Periferia Sheet Music, (Partitura Musical/Outro).
2009	Sonata nº3. Barcelona: Periferia Sheet Music (Partitura Musical/Outro).
2009	Miniaturinhazinhas. Barcelona: Periferia Sheet Music, (Partitura Musical/Outro).
2008	Trio nº3 - "Igreja de São Francisco". Rio de Janeiro: UFRJ, (Partitura Musical/Outro).
2008	Psalmos 67. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. (Partitura Musical/Orquestra).
2008	Sonata nº1. Barcelona: Periferia Sheet Music, (Partitura Musical/Outro).

2007	Ah! Os Relógios. Rio de Janeiro: UFRJ. (Partitura Musical/Canto)
------	--

**Fonte:** Plataforma Lattes

**Quadro 4:** Livros e Capítulos musicais.

<b>Ano:</b>	<b>Partituras: Livros e capítulos musicais.</b>
2019	30 pequenos estudos para Piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 40p.
2019	06 romances para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 18p
2019	12 obras em linguagem moderna para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 52p.
2019	12 polcas brasileiras para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 39p.
2019	05 sonatinas para piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 31p.
2019	20 pequenos estudos para violão. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 36p.
2019	10 polcas brasileiras para quarteto de violões. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 122p.
2019	20 obras para conjunto de violões. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 91p.
2019	Criando, interpretando e apreciando. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 113p.
2019	12 obras para quarteto de trompas. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 38p.
2019	12 obras para quinteto ou orquestra de cordas. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 41p.
2019	12 obras para quarteto de flautas-doce. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 41p.

2019	Concerto para piano nº2 (versão para Orquestra Sinfônica). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 177p
2019	Concerto para piano nº2 (versão para Orquestra de Cordas). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 120p
2019	Momentos (abertura sinfônica). 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. 97p.
2019	Refúgio para flauta e harpa. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis. v. 13.
2019	Sonata para clarineta e piano. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 24p.
2019	Fantasia para quinteto de sopros. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 21p.
2020	Contraponto modal e tonal: orientações práticas a duas vozes. 1. ed. Vitória: Tonobooks.
2020	Canções capixabas para quarteto ou conjunto de violões: nível iniciante e intermediário. 1. ed. Vitória: Tonobooks, 121p.
2020	Cuca - Lendas brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Iara - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Saci-pererê - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Mula sem cabeça - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Negrinho do pastoreio - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Caipora - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Boto cor-de-rosa. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2020	Boitatá - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.

2020	Curupira - Lendas Brasileiras. 1. ed. Vitória: Música na Rede.
2021	15 Canções Capixabas. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ. 76p.

**Fonte:** Plataforma Lattes

## ANEXO 1

**Entrevistas com o compositor Marcelo Rauta em relação aos aspectos que envolvem a da obra Villalobiana nº8, realizado através de mensagens pelo aplicativo do *Whatsapp*, respectivamente em Maio de 2019 e Abril de 2020.**

**Ariana:** Pequeno depoimento sobre; O que pensa em escrever para fagote?

**Marcelo Rauta:** Então, pra mim eu acho que o fagote é um instrumento difícil de se escrever, principalmente quando se trata de posição de destaque como solista por exemplo, porque na orquestra muitas vezes as partes de fagotes dobram os baixos ou então são utilizados com essa função, o fagote sendo utilizado como função de baixo, então pra mim tem sido um desafio e uma oportunidade de aprendizado, eu me recordo que na faculdade, o compositores brincavam que o fagote geralmente era utilizado para efeitos humorístico, e eles apelidavam o instrumento de; “instrumento pom pom pom” que fica fazendo: “ pom, pom pom pom, pom pom pom, pom pom pom” é engraçado, mas hoje analisando melhor eu descobri que esse instrumento tem sons belíssimos inclusive na região aguda, que serve também para fazer melodias expressivas e melancólicas, não só os efeitos humorísticos que eles brincavam que existiam. Bom, enfim, eu ainda vou aprender muita coisa sobre o instrumento.

**Ariana:** A obra será escrita pela inspiração de acontecimentos em obras do Villa Lobos ou a cultura Capixaba? Ou uma reflexão dos dois?

**Marcelo Rauta:** A obra em si, ela não traz nenhuma citação direta de alguma outra obra de villa Lobos, eu só utilizo alguns procedimentos mais comuns por exemplo; paralelismos harmônicos e melódicos, algumas melodias longas, ostinatos, ou seja são procedimentos comuns que não só villalobos mas também a maioria dos compositores do século XX, só que o que o que eu faço é mesclar esses procedimentos à minha estética pessoal, por exemplo eu uso; impiedismos, misturas de linguagens modal, tonal e não tonal. Agora, quanto a cultura capixaba, eu não uso citação direta de nenhuma melodia ou ritmo da tradição oral capixaba.

**Ariana:** Retratará qual aspecto da cultura capixaba?

**Marcelo Rauta:** Agora nessa obra pra fagote eu estou retratando a formação do povo capixaba e a mistura das raças, mas é digamos assim; “um retrato simbólico” por aqui nos

têm índios que foram praticamente dizimados, temos somente duas tribos no norte do estado, negros e brancos, e entre os brancos a maioria de origem Alemã, Pomerano, ou Italiana. Por exemplo, eu mesmo sou ítalo-brasileiro, tenho dupla cidadania, cidadania brasileira e a italiana.

**Ariana:** Sobre a série Villalobiana, o que motivou a compor essa série?

**Marcelo Rauta:** Eu sou apaixonado pelo trabalho de Villalobos, em 2008 no mestrado eu comecei a pesquisar e estudar suas obras, então dez anos após, em 2018 eu resolvi criar uma série de obras homenageando o compositor, assim como Villalobos fez com Johann Sebastian Bach criando as bachianas, aliás Bach é outro compositor que gosto muito e por causa disso eu acabei me tornando o professor de contraponto porque eu sou muito apaixonado pela polifonia

**Ariana:** Quantas obras em média você já compôs? Desse quantitativo quantas para fagote?

**Marcelo Rauta:** Atualmente eu tenho cerca de 400 obras, e dessas obras duas contem fagote. Que é o duo para flauta e fagote, e essa que estou escrevendo para fagote, orquestra de cordas e percussão.

**Ariana:** Você já participou de algum projeto-dissertativo como este? Nesse sistema de relação colaborativa entre Interpretre-compositor?

**Marcelo Rauta:** Sim, eu já tive outras experiências, na verdade essa é minha terceira experiência e todos foram relacionados a trabalhos de mestrado. Os instrumentos que foram utilizados como destaques nesses trabalhos foram; violão, piano e agora o fagote.

**Ariana:** Comente um pouco sobre os procedimentos técnicos utilizados na construção da obra Villaobiana nº8 e sua relação com a música no ES:

**Marcelo Rauta:** Minha relação com a música do ES... não sou folclorista e nem popular. Somente uma obra eu usei canções capixabas e não foi essa. Essa eu utilizei aspectos composicionais que retratam histórias/quadros, mas sem citação direta do folclore

Com relação aos andamentos eu utilizei a música do índio como mais lenta, a música portuguesa um pouco mais rápida e a africana ainda mais rápida. No povo italiano e alemão usei danças típicas: tarantella e polca. Na mistura o andamento mais rápido entre os

povos permaneceu... ex. Quando juntei índio branco e negro... o andamento mais rápido dentre esses é que foi utilizado

O primeiro movimento representa uma caçada na floresta... o segundo uma parte fúnebre em homenagem ao grande número de índios capixabas dizimados e o terceiro movimento danças dos povos que fazem parte da mistura do povo capixaba

O processo colaborativo... fui fazendo e te mostrando e recebendo os feedbacks... não foi algo de outro mundo... a redução de piano eu encaminhei os e-mails de Flávio e minhas respostas... onde vc pode citar/confrontar as comunicações ...

**Ariana:** Comente um pouco mais sobre as influências villalobianas em seus procedimentos composicionais:

**Marcelo Rauta:** Sobre as obras tem tudo no currículo Lattes, acho que até mais completo. A maioria de minhas obras para violão e piano são dedicadas a músicos que residem no Espírito Santo. Quase todos eles gravaram obras minhas... A ofes tocou uma obra, a oses tocou outra (com o novo nome da orquestra), a orquestra camarata Sesi outras e a orquestra da fames outras, além das peças solos e camerísticas... tem tudo no lattes.

## ANEXO 2

**Conversas por email entre o compositor Marcelo Rauta e o pianista Flavio Augusto, onde também relatam mudanças na partitura para piano.**

**Em dom, 6 de out de 2019 às 12:56,**

**Flavio Augusto <[flavioaugustodeoliveira@gmail.com](mailto:flavioaugustodeoliveira@gmail.com)> escreveu:**

Marcelo querido,

Muitíssimo obrigado pela sua resposta! Peço mil perdões pela demora deste e-mail... mas, na verdade, o Prof. Aloysio Fagerlande havia me perguntado se teria algum problema se ele e a Ariana fossem ‘copiados’ em nossas mensagens daqui pra frente. Afinal, essa nossa ‘troca de informações’ talvez seja importante de alguma forma para o projeto de pesquisa da Ariana. Enfim, como a Ariana só me passou seu endereço eletrônico anteontem – e ontem eu tive que fazer uma apresentação com uma cantora aqui na Cidade das Artes – só agora estou podendo lhe escrever com calma.

Antes de qualquer coisa, gostaria de lhe dar os parabéns pela sua postura profissional e, principalmente, por você pautar a sua vida ‘nos antigos experientes’. Realmente, essa parceria ‘compositor-intérprete’ sempre existiu (e sempre deveria existir) ... e, particularmente, nunca tive quaisquer problemas em dialogar com os ‘antigos’ (Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger, entre tantos outros) ... mas, infelizmente, com os ‘mais novos’, sinto-me sim bastante receoso e ‘pisando em ovos’ ... pois, como você bem sabe, a ‘fogueira das vaidades’ é, muitas vezes, bem maior e mais importante do que a própria Música, não é? Rsrtrs

Mas enfim, quero aqui colocar pra você apenas algumas observações de ‘performer’ mesmo! Na verdade, tudo o que você escreveu é possível de ser executado SIM; mas, como já havia lhe falado no meu primeiro e-mail, existe uma grande diferença entre ‘pianistas acompanhadores’ e ‘pianistas de câmara’; e, quando falamos de ‘reduções orquestrais’, na verdade, estamos nos referindo a um repertório de ‘acompanhadores’ mesmo – afinal, essas obras não foram pensadas (a princípio) para o instrumento ‘piano’. Por isso, para evitar que futuramente esses ‘acompanhadores’ façam cortes ou mudanças muito absurdas (e possam, assim, acabar comprometendo a concepção da obra), achei que seria interessante já apontar pra você coisas que poderiam facilitar a leitura e a performance da obra – tornado-a mais ‘pianística’ possível.

Bom, neste e-mail, gostaria de falar apenas do primeiro movimento... e ficarei então aguardando o seu retorno para saber se você concorda ou não com as sugestões enviadas... ou se, de repente, prefere manter o que você escreveu. Prometo que não ficarei chateado se você discordar de mim em TUDO, viu?

Bem, dê uma olhada nos **compassos de 9 a 13**. A mão direita do pianista, a princípio, não está tocando coisa alguma (desde o compasso 8) ... e você coloca vários acentos na nota 'si' (tempos fortes). Facilitaria muito para o performer se, ao invés de tocar tudo apenas com a mão esquerda, você colocasse todos os 'sis' com a mão direita... e apenas os 'mis' com a mão esquerda (estou lhe enviando a sugestão no anexo em JPEG... dê uma olhada!). Não fiz essa modificação no compasso 8 porque a mão direita do pianista (no compasso 7) terá que tocar um acorde no último tempo... e o 'salto' seria arriscado. Mas, a partir do compasso 9, essa troca de mãos facilitaria muito e os 'acentos' poderiam ser executados com muita facilidade. Não é nada demais... mas, como já disse, facilitaria bastante e ficaria bem cômodo de tocar.

**Compassos 24 a 31:** gostei muito por você ter colocado uma 'ossia' nestes compassos... mas, ainda assim, achei esta opção muito complicada – por conta do andamento que você coloca e dos 'saltos' existentes. Então, gravei pra você ouvir uma outra possibilidade de 'ossia' pra ver se você concorda (e se não lhe incomoda). Dê uma escutada e me fale! Na verdade, apenas coloquei as notas 'dó-si' (ou 'si-lá#' – a partir do compasso 28) uma oitava acima. Isso eliminaria todos os 'saltos' – e todas as notas se encontrariam bem próximas. Não sei se isso vai lhe agradar muito 'auditivamente' ... mas, pianisticamente, posso lhe garantir que agradaria muito (o mesmo vale para os compassos 40 a 51).

**Do compasso 73 até o compasso 88:** veja as observações que coloquei na 'coda' (trata-se basicamente da mesma dificuldade). Saltos em 'oitavas' é algo bastante possível (e Liszt adorava fazer isso!!!) ... mas quando você fica muito tempo repetindo o mesmo 'salto', é claro, corre-se o risco de ver o 'pobre pianista' sair esbarrando TUDO depois de 3 ou 4 compassos... afinal, é algo que cansa demais e exige uma 'pontaria' absurda. Por isso, para facilitar um pouco e não correr o risco de ver a obra sendo 'sujada' o tempo todo, ideal seria você colocar uma oitava (o primeiro 'ré' da mão esquerda) e o 'lá' seguinte 'sem oitava' (no primeiro espaço). **Isso vale para os compassos 73 a 76... e 81 a 84. Nos compassos 77 a 80 e 85 a 88,** deixaria apenas os dois 'mís' mais graves mesmo... como se fossem oitavas 'quebrada'... sem 'saltos'. Também gravei desta forma para você ver se é algo que lhe incomoda muito.

**Compassos 89 a 96:** como a figura de 'fusas' da mão direita fica repetindo a mesma coisa o tempo todo, acabei encontrando um jeito muito gostoso de tocar – que fica bem fácil e

ajuda muito a igualar as figuras da mão direita. Observe que a única passagem ‘torta’ (da cromática da mão direita) está no tempo forte (início do segundo tempo) ... onde existe um ‘lá bemol’ no primeiro tempo e, em seguida, um ‘sol’ e um ‘lá natural’). O ‘incômodo’, na verdade, é justamente o ‘não cromatismo’ do sol para o lá natural. Tudo é cromático, menos isso! Daí, observando bem a partitura, percebi que facilitaria MUITO se esse ‘lá bemol’ da mão direita fosse tocado pela mão esquerda... ou seja, no segundo tempo, a mão esquerda tocaria um ‘acorde’ de sol e lá bemol... a direita ‘respiraria’ neste segundo tempo... e entraria em seguida (a partir da nota sol). Será que me fiz entender? Bem, todo segundo e quarto tempos a mão esquerda tocaria as notas sol e lá bemol... e a mão direita continuaria normal depois. Ouça o áudio e confira! Não tirei nenhuma nota que você escreveu. Apenas facilitei a execução mesmo!

**Compassos 122 a 137:** as mesmas observações que fiz anteriormente (dos compassos 73 a 88).

**Compassos 138 a 145:** as mesmas observações feitas dos compassos 89 a 96.

**Coda (compassos 238 a 273):** basicamente, com relação a mão esquerda, são as mesmas observações que fiz dos compassos 73 a 76... porém, como talvez você tenha pensado numa ‘massa’ maior (sonora) para terminar o movimento da obra e chegar nos acordes finais, coloquei as oitavas (da forma como você escreveu) **a partir do compasso 271**. A gravação que fiz começa no **compasso 238 e vai até o compasso 274** – porém, SEM A REPETIÇÃO, OK? Ouça e veja o que você acha!

Bom, chega por hoje!!! Com isso, findam as minhas sugestões para o primeiro movimento. Depois, com calma, vamos conversando sobre os próximos movimentos, combinado?

Mais uma vez, mil desculpas por toda essa ‘intromissão’! Fico realmente preocupado de estar aqui fazendo o papel do ‘energúmeno’ que quer tentar ensinar o ‘Pai Nosso’ para o vigário... mas, por outro lado, gostei muito (e fiquei muito tranquilo) quando você me escreveu de volta dizendo: “você não está ensinando o vigário... mas sim, contribuindo para a beleza da missa”. Sábias palavras de quem sabe o que faz!

Fique com o meu grande e forte abraço,

Flávio Augusto

**Em ter., 8 de out. de 2019 às 08:57, Marcelo Rauta**

**<marcelorauta@gmail.com> escreveu:**

Querido Flávio, bom dia. Complementando o email anterior, envio a partitura com as modificações solicitadas no primeiro movimento. Já dei uma olhada no restante e observei que também é possível intercalar as mãos em alguns trechos, além daquela modificação já proposta no último movimento (que ainda farei). Mas, prefiro receber as suas sugestões por escrito dos movimentos finais antes de fazer qualquer alteração.

Muito obrigado novamente pela atenção.

Abraço,

Marcelo Rauta.

---

**Em Ter, 26 de nov de 2019 09:54,**

**Flavio Augusto <[flavioaugustodeoliveira@gmail.com](mailto:flavioaugustodeoliveira@gmail.com)> escreveu:**

Marcelo querido,

Mil desculpas pela demora em lhe responder! No fundo, queria aproveitar para já lhe adiantar algumas **coisas dos segundo e terceiro movimentos...** mas, infelizmente, acabei me envolvendo em outros projetos durante este semestre; o tempo foi passando e acabei não encontrando ‘paz e tranquilidade’ pra fazer isso. Enfim, mil desculpas mesmo!

Acho então que podemos ‘bater o martelo’ com relação a transcrição do primeiro movimento. As modificações ficaram ótimas agora... e tudo muito ‘pianístico’. Bravíssimo!

Com relação ao **segundo movimento**, já havia lhe falado que ‘pianisticamente’ estava tudo muito bem escrito e acreditava não ter nenhuma sugestão para lhe fazer. **Porém, quando a Ariana me enviou o ‘midi’ e a partitura da grade orquestral, confesso, fiquei com a sensação de que estava ouvindo uma música completamente diferente daquela que estava tocando.** Logo de cara, percebi a presença (na orquestra) do tarol... que, pelo que entendi, você resolveu ‘deletar’ da transcrição para piano. Sei bem que esses instrumentos de percussão são complicados de transcrever – afinal, não existem ‘notas e alturas’ que encontrem correspondências com quaisquer instrumentos melódicos e harmônicos, não é? Porém, **durante todo o segundo movimento, percebi que o tarol seria, talvez, o instrumento mais importante para caracterizar a ‘marcha fúnebre’... e, excluí-lo da transcrição para piano, estava deixando o movimento menos ‘tenso’ e dramático.**

Outra coisa que me incomodou: as notas ‘longas’ executadas pelas cordas... que, infelizmente, quando tocadas pelo piano, não se mantêm vibrantes e não ficam soando os

tempos necessários. Eis aí a minha maior tristeza com relação ao piano: “tocar uma nota (ou um acorde) e ver que a única possibilidade é de que o som ‘decreça’ e desapareça muito antes do que gostaríamos. Tocar uma nota e não poder crescer é, realmente, lastimável!!!” rrsrrs

Então, no fundo, este movimento acabou se tornando o mais difícil – e o que mais me fez refletir e repensar sobre quais seriam as possibilidades ‘pianísticas’ para que conseguíssemos manter o caráter e a dramaticidade do movimento – sem que nada se diluísse por conta das ‘impossibilidades’ do instrumento.

Daí, veio a seguinte ideia: tentar incluir (mesclar) nessa transcrição para piano, o tarol e o bumbo. Assim, o primeiro tempo da mão esquerda se transformaria num ‘trêmulo’. e os terceiros tempos em ‘duas colcheias’ (**que é o ritmo do tarol – nos compassos 1, 3, 5, etc.**). Depois, para sanar o problema da ‘duração das mínimas e semibreves’ (acordes feitos pelas cordas) uma alternativa seria igualmente ‘tremolar’ esses acordes (atacando na dinâmica ‘forte’ e diminuindo gradualmente). Depois da entrada do Fagote, deixaria tudo exatamente como está... e voltaria a pensar nos ‘tremolos’ apenas nos **compassos 27 a 30... e depois, nos compassos 43 a 68 (fazendo os ‘tremolos’ e mesclando tarol e bumbo como no início)..**

Bem, gravei um áudio para você ter uma ideia de como ficaria... e, é claro, para saber se você gosta e aprova esta minha ideia. Honestamente, não consegui pensar em nada melhor.

Fico então aguardando o seu retorno.... e prometo que, em breve, lhe escrevo com calma para ‘trocaros algumas figurinhas’ sobre o terceiro movimento, OK? Lembrando que você pode (e deve!!!) ‘detonar’ todas as minhas ideias se elas não estiverem ‘de acordo’ com o que você idealizou, combinado?

Grande e forte abraço pra você... e, mais uma vez, parabéns pela excelente obra!

Flávio Augusto

P.S.: Peço desculpas pela qualidade do áudio! Infelizmente, o cabo que liga meu piano ao computador quebrou... e tive que gravar do celular mesmo! Ficou péssimo e com o som ‘estourado’ ... mas acho que dá pra ter uma ideia... espero!!!

---

**Em ter., 26 de nov. de 2019 às 11:16, Marcelo Rauta**

**<[marcelorauta@gmail.com](mailto:marcelorauta@gmail.com)> escreveu:**

Meu querido, muito obrigado.

Gostei das suas ideias. Não vejo problemas em acrescentar o trêmulo. Você fez muito bem. Teve acesso à parte orquestral. Acha que se colocar uma dinâmica diferenciada para

os trêmulos outro pianista vai conseguir tocar seguindo o mesmo raciocínio? Ou pode ocorrer de esquecerem os baixos e enfatizarem demasiadamente os trêmulos? Acho que não, né? A distância sonora das oitavas já deve destacar os graves também...

Enfim! Legal! Vou acrescentar.

Abraço.

---

**Em ter., 26 de nov. de 2019 às 11:31,**

**Flavio Augusto <[flavioaugustodeoliveira@gmail.com](mailto:flavioaugustodeoliveira@gmail.com)> escreveu:**

Marcelo querido,

Realmente, estou partindo do princípio de que é 'dever' de qualquer pianista conhecer a parte orquestral de uma obra 'transcrita para piano' (e que não foi escrita e pensada originalmente para o instrumento). É uma questão de profissionalismo e bom senso... mas que, como sabemos, não é muito comum "à classe"... infelizmente! Mas, no fundo, acho que você não deve se preocupar tanto em querer marcar tão detalhadamente as 'dinâmicas' dos trêmulos. Como você bem disse, a distância sonora das oitavas já vai fazer com que as notas mais graves se destaquem.

Fico feliz que você tenha gostado das sugestões. Feito isso, creio que 'matamos' este segundo movimento.

Bem, como prometido, em breve lhe escreverei falando sobre o terceiro movimento.

Grande abraço... e até breve então!

---

**Em ter., Ter, 03/12/2019 01:46 Marcelo Rauta**

**<[marcelorauta@gmail.com](mailto:marcelorauta@gmail.com)> escreveu:**

Boa noite,

Envio em anexo às modificações no segundo movimento. **Modifiquei um pouco a ideia entre os compassos 43 e 60**, pois a caixa não faz trêmulo nessa seção. Incorporei seu ritmo na mão esquerda.

Obrigado.

Abraço,

M.

---

**Flavio Augusto <flavioaugustodeoliveira@gmail.com>**

**Dom, 14/06/2020 15:42**

Para: Marcelo Rauta

Cc: Você

Marcelo Rauta - Villalobiana nº 8 (1º movimento).mp3

15 MB

Marcelo querido,

Antes de qualquer coisa, gostaria de saber se você, seus amigos e familiares estão passando por essa pandemia com tranquilidade e gozando de muita saúde. Espero que sim! Por aqui, apesar de estarmos 'no olho do furacão', felizmente, estamos conseguindo contornar bem toda essa situação caótica... mas, confesso, não tem sido fácil ficar preso dentro de casa por tanto tempo... afinal, trata-se de uma quarentena que já se transformou numa 'semestrena', não é? Enfim, espero que tudo isso acabe logo e que, em breve, possamos ter nossas vidas de volta... tomara!!!

Meu querido, estou lhe enviando agora um áudio da redução para piano do primeiro movimento da sua Villalobiana nº 8 para que você possa ouvir com muita calma e, posteriormente, me dizer se está como você imaginava... se tem coisas erradas (notas, inclusive!) ... se preciso mudar alguma coisa... enfim, não gostaria que a Ariana viesse a estudar por cima deste 'playback' sem que antes você 'batesse o martelo' e dissesse se está do seu agrado ou não.

Alguns detalhes importantes: como o início da obra é 'cadencial' (e com muitas fermatas na parte do fagote), achei melhor seguir a gravação 'midi' que você havia me enviado anteriormente. Assim, se a Ariana tocar exatamente no mesmo tempo que o 'midi', vamos 'cair juntos' pelo menos. O acelerando (a partir do compasso 10) também está proporcional ao midi. No mais, fui tentando seguir à risca todas as suas indicações metronômicas.

Na verdade, por conta dessa 'pandemia', a Ariana terá que garantir um 'playback' perfeito... pois, caso necessite fazer uma gravação ou uma apresentação deste seu Concerto (para a conclusão do seu Mestrado), isto terá que ser feito com um 'playback' da parte de piano mesmo. O Prof. Aloysio até cogitou que tentássemos fazer uma 'live' à distância... mas isso seria impossível mesmo... pois não tenho um 'piano de verdade' aqui no meu apartamento do Rio (apenas um piano digital)... e, mesmo assim, este piano está com uma série de problemas de mecânica que, para fazer uma gravação de áudio eu ainda consigo contornar... pois se alguma coisa não dá certo eu posso tocar novamente quantas vezes forem necessárias até que tudo fique perfeito... coisa que seria impossível de se fazer em se tratando de uma 'live'. Outro detalhe: praticamente todas as salas de aula da Escola de Música terão que passar por uma reforma assim que esta pandemia terminar... pois quase nenhuma delas tem 'janelas'. Ou seja, o problema é bem maior do que podemos imaginar. Por isso, pensamos nesta 'saída emergencial' para que a Ariana (e outros alunos do Mestrado) não fiquem com os seus cursos 'emperrados' por falta de ensaios ou apresentações com piano. Tomara que dê certo! Tentarei fazer o meu melhor para ajudá-los nesta difícil empreitada.

Ah, uma outra coisa (que gostaria que a Ariana também pensasse com calma): o grande problema de concertos é sempre 'a cadência'. Sabemos que 'cronometrará-la' e deixar o 'espaço em branco' cronometrado na gravação é um risco enorme para o solista... afinal, qualquer pequeno detalhe que aconteça na hora (uma respiração fora do lugar, uma nota 'retocada' ou uma fermata um pouco mais longa ou um pouco mais curta) pode atrapalhar a sincronia da entrada do 'tutti' no final. Nesta gravação que estou lhe enviando agora, não esperei quase nada... afinal, a intenção é apenas que você confira 'a redução feita para piano'. Porém, estive pensando numa coisa: será que não seria mais tranquilo pra você, Ariana, no momento da gravação, colocar alguém para cuidar do som e, no momento da cadência, esta pessoa dá uma 'pause' no áudio... e, terminada a cadência (ou alguns segundos antes) ela 'solta a pause'? Isso não seria uma saída mais sensata? Assim, você (Ariana) poderia tocar a cadência super à vontade e sem nenhuma pressão psicológica... o que vocês acham desta ideia? Eu, particularmente, acho mesmo que é a saída mais sensata. Depois vocês me falam sobre isso.

Bom, chega de verborragia por hoje! Marcelo querido, fico então aguardando o seu retorno... e, enquanto isso, já vou começar a gravar os áudios dos segundo e terceiro

movimentos. Tão logo eles forem ficando prontos, envio imediatamente pra que você possa dar o seu parecer, OK?

Grande abraço... tudo de bom... um ótimo domingo... e até breve então!

Flávio Augusto

---

**Em dom., 14 de jun. de 2020 às 18:44,**

**Marcelo Rauta <[marcelorauta@gmail.com](mailto:marcelorauta@gmail.com)> escreveu:**

Flávio, boa noite.

Estamos bem e confinados. Também não estou mais aguentando esse isolamento. Acabei de mudar de emprego e já o iniciei em home office. Saí da Fames no Espírito Santo, passei em concurso para professor EBTT no Instituto Federal Fluminense em Campos dos Goytacazes. Reiniciarei a vida em outro Estado e agora mais próximo ao Rio de Janeiro (Que saudades da vida cultural daí! Que pena que em Campos a vida cultural é quase inativa, bem menor do que em Vitória-ES).

Tua gravação está belíssima, parabéns!!!

Adorei a tua interpretação e achei muito útil tuas indicações na tentativa de sincronizar o playback com o Fagote. De fato, se alguém controlar o áudio, dar pause e play resolve o problema do sincronismo temporal da cadência.

Muito obrigado por tudo e espero nos encontrar em breve sob os raios solares de um NOVO período pós pandemia, se é que haverá alguma mudança da parte humana em nossa esfera terrestre, principalmente no Brasil (Terra redonda e levemente achatada mesmo, sem as abóbadas invisíveis no céu cercada de água e peixes voadores, cujos sol e lua circundam apenas o planeta Terra plano e somente a ele prestam continência).

Um grande e forte abraço a você.

Marcelo.

---

**Flavio Augusto <[flavioaugustodeoliveira@gmail.com](mailto:flavioaugustodeoliveira@gmail.com)>**

**Dom, 14/06/2020 23:44**

Para: Marcelo Rauta

Cc: Você

Marcelo Rauta - Villalobiana nº 8 (3º movimento).mp3

10 MB

Marcelo, que bom saber que você já está trabalhando em Campos (mesmo que, por enquanto, 'virtualmente'). Na verdade, estive duas vezes em Campos (para fazer apresentações com o violinista Daniel Guedes) e, confesso, guardei ótimas recordações de lá. E, como você bem disse, você ficará mais próximo aqui do Rio... e isso vai ser ótimo... tenho certeza disso! Parabéns pelo concurso... e muito boa sorte e sucessos nesta sua nova empreitada!

Fico feliz que você tenha gostado da gravação do playback do primeiro movimento que lhe enviei. Aliás, este final de semana foi totalmente dedicado a você! Passei o dia todo de ontem em função da gravação do primeiro movimento... e hoje, gravando o terceiro movimento... que, aliás, estou lhe enviando agora em anexo. Fico agora aguardando as suas observações. Por favor, não sinta-se constrangido em me falar o que quiser, viu? Se alguma coisa não ficar do seu agrado, refaço aqui tranquilamente.

Também espero poder lhe reencontrar em breve... e, assim como você, gostaria imensamente de acreditar em uma mudança 'da parte humana' depois que essa pandemia passar. Aliás, acredito piamente que a natureza é bastante sábia... e não foi por um mero acaso que ela nos deu 'de presente' este coronavírus. A humanidade poderia aproveitar este momento único para refletir sobre os seus valores... sua 'pequenez'... e, quem sabe, conseguir resgatar todas as 'essências' que foram perdidas. Mas, honestamente, não sei se ainda estarei vivo quando isso acontecer... se é que isso irá mesmo acontecer algum dia.

Bom, meu querido, a partir de amanhã estarei me dedicando ao seu segundo movimento. Assim que ficar pronto, encaminho pra você.

Grande e forte abraço... obrigado por tudo... e até breve então!

Flávio Augusto

---

**Ariana Mendonça**

**Seg, 15/06/2020 00:10**

**Para: Flavio Augusto; Marcelo Rauta**

Olá Marcelo e Flávio!

Acompanhei as mensagens por aqui, e fico imensamente feliz e honrada em trabalhar nesse projeto com dois grandes profissionais como vocês!

Gostaria de dizer que também concordo com a idéia de sincronizar o playback com o Fagote. Consigo aqui alguém para controlar o áudio, dar pause e play resolver esse problema do sincronismo temporal da cadência.

Flávio, agradeço muito por toda dedicação e empenho nas gravações, passarei essa semana trabalhando e estudando em cima delas.

Muito obrigada!

Abraços a todos!

---

**Marcelo Rauta** <marcelorauta@gmail.com>

**Seg, 15/06/2020 10:57**

Para: Flavio Augusto

Cc: Você

Bom dia.

Fiquei muito contente quando escutei os emaranhados contrapontísticos e imitativos do terceiro movimento. Está bem tocado. Se não lhe for dar trabalho e se for tranquilo regravar uma seção e editar (de modo a não perder o que você já gravou) **eu gostaria que desse mais peso ao segundo tempo com acento entre os compassos 30 e 63. É como o samba, cujo o segundo tempo do compasso soa mais forte que o primeiro (tambor grave)**. Talvez eu tenha falhado na indicação e não tenha conseguido deixar clara a intenção na partitura. Abaixo envio o primeiro movimento de outra obra minha. A partir do minuto 4'15" tem essa mesma intenção a que me refiro (Trio nº2 - 1º movimento).

<https://www.youtube.com/watch?v=nG6VbAfaIPE>

Muito obrigado e um abraço,

M.

---

**Flavio Augusto** [flavioaugustodeoliveira@gmail.com](mailto:flavioaugustodeoliveira@gmail.com)

**Seg, 15/06/2020 15:00**

Para:Marcelo Rauta

Cc:Você

Marcelo Rauta - Villalobiana nº 8 (3º movimento).mp310 MB

Meu amigo, não se preocupe mesmo em me falar o que quiser! Sinto que você ainda fica meio constrangido para fazer suas 'críticas'... mas, acredite, aqui a 'fogueira das vaidades' passou longe... graças a Deus!!! :-) No fundo, só quero que você fique absolutamente feliz com o resultado final... sem qualquer 'senão'. Pode ter certeza disso!

Entendi perfeitamente o que você quis dizer com a falta de 'peso'... e, honestamente, senti a mesmíssima coisa. Mas não acredito que isso tenha sido uma falha sua por, talvez, não ter conseguido deixar clara essa intenção na partitura. A escrita está corretíssima! Porém, **depois de gravar toda a seção novamente, percebi que, ainda assim, estava faltando o 'peso' que você idealizou... daí, tive uma ideia que acabou mexendo um pouco na escrita desta seção.** Gravei para você ouvir e ver se é isso mesmo que você quer. Se não gostar, por favor, pode me escrever de volta dizendo 'está péssimo... não concordo de jeito nenhum'... e voltamos à ideia inicial... sem o menor problema!

**Percebi que o problema do 'peso' nas notas acentuadas acontece porque essas notas, na maioria das vezes, é tocada com o quinto dedo da mão esquerda (um dedo não muito forte) ... e você também coloca os acordes ('recheios') ligados de um tempo para o outro. \_Resolvi então fazer o seguinte: colocar OITAVAS em todas as notas acentuadas... assim, naturalmente, essas notas irão soar mais fortes... e o 5º dedo da mão esquerda poderá ser 'ajudado' pelo polegar (que, como sabemos, é o nosso dedo 'mais forte').** Particularmente, gostei do resultado... mas, por outro lado, pode ser que você ache um pouco exagerado. Então, por favor, escute com calma e veja o que você acha. Como já disse, é só uma sugestão mesmo, viu?

Fico então aguardando o seu retorno... e, por favor, não fique aí se sentindo constrangido em me apontar outras falhas, combinado?

Grande abraço... e uma ótima semana aí pra você.

Flávio Augusto

P.S.: Que lindo este primeiro movimento do seu Trio nº 2, hein? Parabéns mesmo! Quando puder, por favor, mande as partes pra mim. Bravíssimo!!!!

---

**Flavio Augusto <flavioaugustodeoliveira@gmail.com>**

**Seg, 15/06/2020 23:40**

Para: Marcelo Rauta

Cc: Você

Marcelo Rauta - Villalobiana nº 8 (2º movimento).mp3

10 MB

Boa noite, Marcelo!

Estou lhe enviando agora o áudio do 2º movimento. Como sempre digo, pode ficar à vontade e falar o que quiser, viu?

Ao fazer a gravação, percebi que neste movimento temos a mesma 'problemática cadencial' do primeiro movimento - 3 compassos finais sem acompanhamento (solo de fagote), e então, o acorde final. Daí, Ariana, pensei naquela mesma ideia: você pede para alguém 'dar pause' quando terminarmos o compasso 68 - você fica livre para tocar os compassos 69, 70 e 71 como quiser - e então, o seu 'técnico de som' aperta o 'play' e teremos o acorde final. Que tal? Fico aqui pensando em tudo para que você, Ariana, sinta a maior liberdade possível para tocar tudo muito à vontade.

Bom, é isso. Marcelo querido, fico então aguardando o seu retorno falando sobre possíveis modificações... até que possamos 'bater o martelo' nos segundo e terceiro movimentos também.

Grande abraço pra você (e pra você também, Ariana)... uma ótima noite... e até breve então!

Flávio Augusto

---

**Marcelo Rauta <marcelorauta@gmail.com>**

**Ter, 16/06/2020 00:33**

Para: Flavio Augusto

Cc:Você

Gostei muito das oitavas. Agora tem o peso que imaginei e inclusive combina perfeitamente com os baixos e violoncelos da orquestra que tocam justamente em oitavas. Só faltou registrar o seu brado de hey no final, mas tudo bem... colocamos a Ariana para gritar no final... e dependendo... a sensação para ela será de alívio, um brado de uffa! Acabou... toquei... me formei... kkkkk

Parabéns Flávio...

Um abraço,

M

---

**Marcelo Rauta <marcelorauta@gmail.com>**

**Ter, 16/06/2020 00:47**

Para: Flavio Augusto

Cc:Você

Obrigado Flávio e Ariana.

Por mim está concluído. Agora é Ariana estudar e gravar. Vai ficar muito lindo tudo junto. A sugestão para o DJ (provável que seja o próprio esposo de Ariana) é pertinente.

Muito obrigado novamente aos dois pela colaboração.

Forte abraço a vocês.

M.

---

**Ariana Mendonça**

**Ter, 16/06/2020 02:15**

Para: Flavio Augusto; Marcelo Rauta

Flávio muito obrigada pelas ideias, seguirei seu conselhos de 'dar pause' quando terminarmos o compasso 68 - ficando livre para tocar os compassos 69, 70 e 71 - e então, o 'técnico de som' aperta o 'play' e teremos o acorde final.

Adorei essa idéia!

Abraços

**ANEXO 3**  
**PARTITURAS**

À primeira fagotista capixaba Ariana Mendonça

## Villalobiana nº8

(Momentos capixabas para fagote e piano\*)

### I - Caçada e festa na floresta capixaba

Marcelo Rauta

Bassoon

Piano

$\text{♩} = 90$

*f*

3

Bsn.

Pno.

5

*f*

3

Bsn.

Pno.

9

accel. . . . .

*tr* *tr* *tr*

accel. . . . .

\* redução para piano a partir do original para fagote e orquestra

2

14

Bsn.

$\text{♩} = 240 (\text{♩} = 120)$

3

$\text{♩} = 160$

Pno.

$\text{♩} = 240 (\text{♩} = 120)$

$\text{♩} = 160$

*mf*

*ffp*

18

Bsn.

*f*

Pno.

20

Bsn.

Pno.

22

Bsn.

Pno.

24

Bsn.

ossia

Pno.

27

Bsn.

Pno.

4

30

Bsn.

*ff* <sup>3</sup>

Pno.

33

Bsn.

Pno.

36

Bsn.

<sup>3</sup>

Pno.

39

Bsn.

3

ossia

Pno.

42

Bsn.

3

Pno.

45

Bsn.

Pno.

6

47

Bsn.

Pno.

48

Bsn.

Pno.

*fff*

50

Bsn.

Pno.

*f* *ff*

$\text{♩} = 90$

53

Bsn.

Pno.

57

Bsn.

Pno.

61

Bsn.

Pno.

66

Bsn.

Pno.

8

72  $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 90$

Bsn. *mf* *ff*

Pno. *p* *f*

78  $\text{♩} = 100$

Bsn. *mf*

Pno. *mp*

84  $\text{♩} = 90$

Bsn. *mf*

Pno. *mp*

88

Bsn.

Pno.

89

Bsn.

Pno.

*mf*

*mp*

$\text{♩} = 80$

90

Bsn.

Pno.

3

91

Bsn.

Pno.

10  
92

Bsn.

Pno.

This system covers measures 92 and 93. The Bsn. part in measure 92 features a triplet of eighth notes. The Pno. part consists of a complex, fast-moving texture in the right hand with many beamed notes and a simple bass line in the left hand.

93

Bsn.

Pno.

This system covers measures 93 and 94. The Bsn. part has a rest in measure 93 and then plays a few notes in measure 94. The Pno. part continues with its complex texture.

94

Bsn.

Pno.

This system covers measures 94 and 95. The Bsn. part features two triplet markings over eighth notes. The Pno. part continues with its complex texture.

95

Bsn.

Pno.

This system covers measures 95 and 96. The Bsn. part has a more active line with slurs and accents. The Pno. part continues with its complex texture.

96

Bsn.

Pno.

*mf*

*p*

101  $\text{♩} = 90$

Bsn.

Pno.

*ff*

*f*

106

Bsn.

Pno.

111

Bsn.

Pno.

*mf*

12

116

Bsn.

Pno.

120

Bsn.

$\text{♩} = 100$

Pno.

$\text{♩} = 100$

125

Bsn.

$\text{♩} = 90$

Pno.

$\text{♩} = 90$

129  $\text{♩} = 100$

Bsn.  $\text{♩} = 100$

Pno.  $\text{♩} = 100$

134  $\text{♩} = 90$

Bsn.  $\text{♩} = 90$

Pno.  $\text{♩} = 90$

138  $\text{♩} = 80$

Bsn.  $\text{♩} = 80$

Pno.  $\text{♩} = 80$

*mf*

139

Bsn.

Pno.

14

140

Bsn. Pno.

This system covers measures 140 and 141. The Bassoon (Bsn.) part in the upper staff begins with a melodic line in measure 140, featuring a sharp sign on the second staff line. The Piano (Pno.) part consists of two staves. The upper staff has a complex, rhythmic texture with many beamed notes and slurs. The lower staff has a simpler line with a flat sign in measure 140 and another flat sign in measure 141.

141

Bsn. Pno.

This system covers measures 141 and 142. The Bassoon (Bsn.) part continues its melodic line, with a sharp sign appearing in measure 142. The Piano (Pno.) part continues with its complex texture in the upper staff and the simple line with flat signs in the lower staff.

142

Bsn. Pno.

This system covers measures 142 and 143. The Bassoon (Bsn.) part features a melodic line with a sharp sign in measure 143. The Piano (Pno.) part continues with its complex texture in the upper staff and the simple line with flat signs in the lower staff.

143

Bsn. Pno.

This system covers measures 143 and 144. The Bassoon (Bsn.) part has a melodic line with a fermata in measure 144 and a triplet of notes in the preceding measure. The Piano (Pno.) part continues with its complex texture in the upper staff and the simple line with flat signs in the lower staff.

144

Bsn.

Pno.

3

15

146 (tr)

Bsn.

Pno.

*mp*

*pp*

153

Bsn.

Pno.

160

Bsn.

Pno.

*ff*

*mf*

*mp*

16

165

Bsn.

Pno.

tr~ tr tr

169

Bsn.

Pno.

*ff*

*f*

173

Bsn.

Pno.

178

Bsn.

Pno.

Cadenza

*tr*

*pp*

184 (tr) *lento e tranquillo* *liberamente ma un pò presto*

Bsn. *f > p < f*

188 *iniziare lento, poi accelerando poco a p*

Bsn. *p*

192 *lento e tranquillo*

Bsn. *fff ff > p < p <*

196 *accel.* *presto*

Bsn. *p f p sub.*

199

Bsn. *f sub.*

201 *lento*

Bsn. *f p ff ff*

206 *accelerando poco a poco*

Bsn. *mp f mp <* *tr* *f* *p*

213 *lento*

Bsn. *mf ff ff*

18

218 *presto*

Bsn. *p* *f* *ff* *p*

*lento ed espressivo*

222 *accelerando*

Bsn. *f > p* *mf* *f > p* *mf*

228 *presto*

Bsn. *f* *pp*

232 *accelerando poco a poco*

Bsn. *mf* *f* *p* *sf* *ff*

236 *Per finire la cadenza* *tr* *Coda*  $\text{♩} = 120$  *tr*

Bsn. *mp* *fp* *f*

Pno. *f*

243

Bsn.

Pno.

250

Bsn.

Pno.

256

Bsn.

Pno.

261

Bsn.

Pno.

267

Bsn.

Pno.

20

273

Bsn.

Pno.

## II - Lamento das tribos capixabas

Adagio funebre ♩ = 50

Bsn.

Pno.

Adagio funebre ♩ = 50

*ff*

4

Bsn.

Pno.

*ff*

7

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

10

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

13

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

16

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

22

19

Bsn.

*mf*

Pno.

*mf*

*mp*

21

Bsn.

Pno.

*mf*

*mp*

23

Bsn.

*mf*

Pno.

*mp*

25

Bsn.

*mf*

Pno.

*mp*

*ff*

28

Bsn.

Pno.

*ff*

*f*

32

Bsn.

Pno.

35

Bsn.

Pno.

*mf*

*mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* >

*mf*

39

Bsn.

Pno.

*mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* >

*mf*

24

43

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$

46

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$

48

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$

49

Bsn.

Pno.

*ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$

51

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff*

Detailed description: This system covers measures 51-52. The bassoon part features a melodic line with slurs and triplets. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands. Dynamics are marked as fortissimo (ff).

53

Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Detailed description: This system covers measures 53-54. The bassoon part includes a trill (tr) and sustained notes. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. Dynamics are marked as fortissimo (ff).

56

Bsn.

Pno.

*fff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Detailed description: This system covers measures 56-58. The bassoon part features a trill (tr) and melodic lines. The piano accompaniment has rhythmic patterns. Dynamics range from fortissimo (ff) to fortississimo (fff).

59

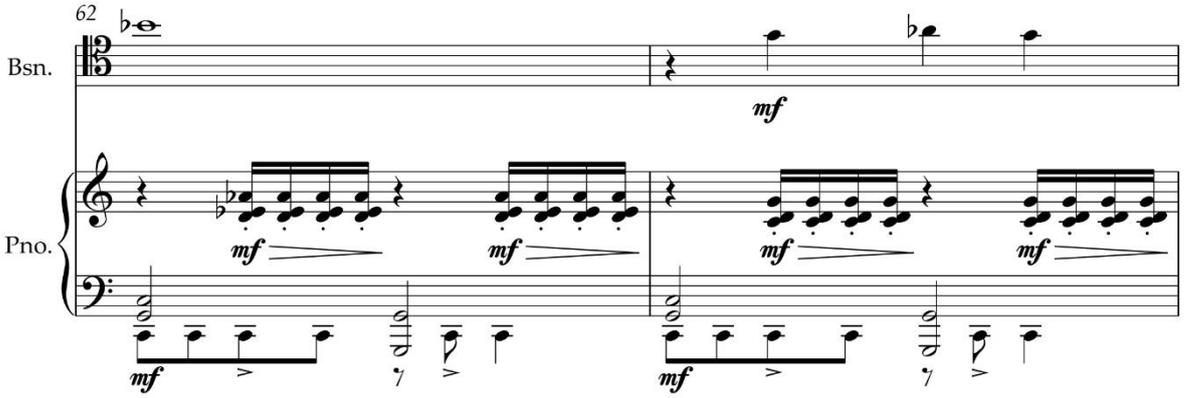
Bsn.

Pno.

*ff* *ff* *ff* *ff* *mf* *mf*

Detailed description: This system covers measures 59-60. The bassoon part includes triplets and melodic lines. The piano accompaniment has rhythmic patterns. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf).

26

62 *b* 

Bsn. *mf*

Pno. *mf*

64 *b* 

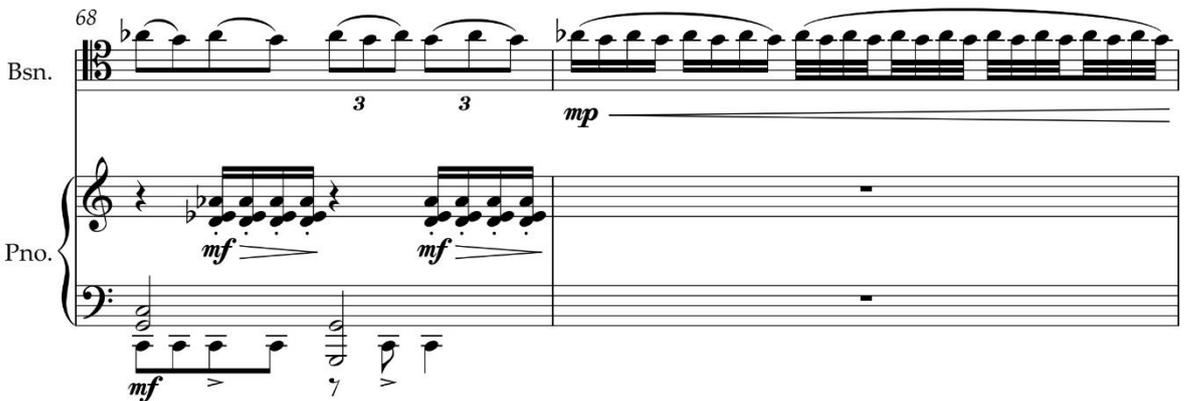
Bsn. *mf*

Pno. *mf*

66 

Bsn.

Pno. *mf*

68 

Bsn. *mp*

Pno. *mf*

70

Bsn. *ff*

Pno. *ff*

### III - Dança dos povos capixabas

Índios ♩ = 70

Bsn. *mf*

Pno. *mf*

5

Bsn. *f*

Pno.

9

Bsn. *mf* accel. . . . .

Pno. accel. . . . .

28 12 Portugueses ♩ = 84

Bsn. *f*

Pno. *mf*

Musical score for measures 28-31. The bassoon part (Bsn.) is in the bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 32-34. The bassoon part continues with eighth and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

18 rit. . . . . Índios e portugueses ♩ = 74

Bsn. *mf*

Pno. rit. . . . .

Musical score for measures 18-21. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The bassoon part (Bsn.) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part (Pno.) also has a 'rit.' marking. The music is in a slower tempo with a tempo of ♩ = 74.

22

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 22-24. The bassoon part (Bsn.) features a triplet of eighth notes in measure 22. The piano part (Pno.) continues with a steady accompaniment.

25

Bsn.

Pno.

*mf*

Musical score for measures 25-27. The bassoon part (Bsn.) is in bass clef and features a melodic line with slurs and accents. The piano part (Pno.) is in grand staff, with the right hand playing chords and the left hand playing a moving bass line. The dynamic marking is *mf*.

28

Bsn.

Pno.

accel. . . . . Africanos ♩ = 84

*ff*

Musical score for measures 28-32. The bassoon part (Bsn.) includes accents and a change to 2/4 time at measure 29. The piano part (Pno.) also includes accents and a change to 2/4 time. The dynamic marking is *ff*. The tempo marking is Africanos ♩ = 84.

33

Bsn.

Pno.

*f*

Musical score for measures 33-37. The bassoon part (Bsn.) has a melodic line with slurs. The piano part (Pno.) features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The dynamic marking is *f*.

38

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 38-42. The bassoon part (Bsn.) includes slurs and accents. The piano part (Pno.) has a steady eighth-note accompaniment with slurs in the left hand and chords in the right hand. The dynamic marking is *f*.

30

45

Bsn.

Pno.

50

Bsn.

Pno.

55

Bsn.

Pno.

*ff*

61

Africanos e portugueses ♩ = 90

Bsn.

Pno.

*f*

*mf*

65

Bsn.

Pno.

68

Bsn.

Pno.

70

Bsn.

Pno.

rit. . . . .

72 Índios e africanos ♩ = 80

Bsn.

Pno.

*f*

32

76

Bsn.

Pno.

79

Bsn.

Pno.

accel. . . . .

83 Índios, portugueses e africanos ♩ = 90

Bsn.

Pno.

87

Bsn.

Pno.

90

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 90-92. The bassoon part (Bsn.) features a melodic line with triplets. The piano part (Pno.) consists of arpeggiated chords in the right hand and a bass line with triplets in the left hand.

93

accel. . . . Alemães ♩ = 96

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 93-97. Measure 93 includes the instruction "accel. . . . Alemães ♩ = 96". The bassoon part (Bsn.) has a melodic line starting in 2/4 time with a forte (f) dynamic. The piano part (Pno.) features triplets in both hands, with a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand.

98

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 98-103. The bassoon part (Bsn.) has a complex melodic line with sixteenth-note patterns and accents. The piano part (Pno.) provides a steady accompaniment with eighth notes in both hands.

104

Bsn.

Pno.

Musical score for measures 104-107. The bassoon part (Bsn.) features sixteenth-note patterns with accents. The piano part (Pno.) includes triplets in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

34 110 *accel.*

Bsn.

Pno.

117 *Italianos* ♩. = 108

Bsn.

Pno.

122

Bsn.

Pno.

128

Bsn.

Pno.

133

Bsn.

Pno.

138

Bsn.

*tr.* *tr.* *tr.*

*ff*

Pno.

144 Todos os povos capixabas ♩ = 116

Bsn.

*ff*

Pno.

*f*

148

Bsn.

*6* *6*

Pno.

36

153

Bsn.

Pno.

157

Bsn.

Pno.

162

Bsn.

Pno.

*f*

168

Bsn.

Pno.

*f* *mp*

173 37

Bsn. *p* *ff*

Pno. *f* *ff* bradar Hey!

The image shows a musical score for two instruments: Bsn. (Bassoon) and Pno. (Piano). The Bsn. part is in the bass clef and features a melodic line starting with a *p* (piano) dynamic, which then crescendos to *ff* (fortissimo). The Pno. part is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a *f* (forte) dynamic in the first measure, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. The lyrics 'bradar' and 'Hey!' are written above the Pno. staff, with 'bradar' appearing above the final measure and 'Hey!' appearing above the penultimate measure. The score is numbered 173 at the beginning and 37 at the end.