

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

**DÉBORA CRISTIANE DA SILVA NASCIMENTO**

TRIO CAPITU: processos interpretativos em Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e  
Gilson Santos

RIO DE JANEIRO

2018

Débora Cristiane da Silva Nascimento

TRIO CAPITU: processos interpretativos em Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e  
Gilson Santos

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: Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2018

# FICHA CATALOGRÁFICA

## CIP - Catalogação na Publicação

N244t Nascimento, Débora Cristiane da Silva  
TRIO CAPITU: processos interpretativos em  
Liduíno Pitombeira, João Guilherme Ripper e Gilson  
Santos / Débora Cristiane da Silva Nascimento. --  
Rio de Janeiro, 2018.  
89 f.

Orientador: Aloysio Fagerlande.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2018.

1. Música de câmara. 2. Flauta. 3. Oboé. 4.  
Fagote. 5. Música brasileira. I. Fagerlande,  
Aloysio, orient. II. Título.

**DEBORA CRISTIANE DA SILVA NASCIMENTO**

**TRIO CAPITU:** processos interpretativos em Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Gilson Santos

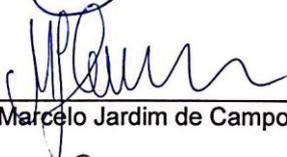
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 13 de dezembro de 2018.



---

Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Egerlande (PROMUS-UFRJ)



---

Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos (PROMUS-UFRJ)



---

Prof. Dr. Elione Alves de Medeiros (Uni-Rio)

## **DEDICATÓRIA**

A produção compartilhada na comunhão com amigos foi a melhor experiência da minha formação acadêmica. Dedico este trabalho às minhas companheiras Janaína Perotto e Sofia Ceccato pela parceria na música e na vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Aloysio Fagerlande, por ter aceito a orientação deste trabalho, pelo cuidado e atenção que sempre dispõe a seus alunos.

Às minhas companheiras de jornada Janaína Perotto e Sofia Ceccato pela longa trajetória com o Trio Capitu e pelo empenho em colaborar diretamente na realização deste trabalho, através de ensaios, performances em recitais e gravações; Pelos momentos profissionais e pessoais, por nossas conquistas e momentos felizes nos palcos e fora deles.

Aos compositores Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Gilson Santos pela colaboração com suas composições, entrevistas e participação nesta pesquisa.

Aos professores Dr. Pedro Bittencourt, Dr. Marcelo Fagerlande, Dra. Ana Paula da Matta e Dr. Marcus Ferrer, pelas valiosas contribuições prestadas durante as realizações das disciplinas.

Aos Professores, Elione Medeiros e Marcelo Jardim pela disponibilidade e interesse em compor a banca de defesa de mestrado.

Aos funcionários da EM, em especial à Marta Lisboa, pelo notável profissionalismo e atenção às nossas necessidades.

Ao meu companheiro Miro Dottori, pelo amor, ao apoio em todos os momentos e por compartilhar a vida.

À minha mãe Eliete Azevedo e minha amada avó Elba Azevedo, por serem minha fortaleza e inspiração. Por acreditarem em mim sendo também grandes exemplos de determinação na luta e defesa daquilo que amam.

Ao meu irmão Marcel Silva (in memoriam) por ser meu melhor amigo da infância, pelas lembranças, pelo caminho trilhado e grandes pelas lições deixadas em nossas vidas.

## RESUMO

NASCIMENTO, Débora Cristiane S. **TRIO CAPITU**: processos interpretativos em Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Gilson Santos. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O trabalho propõe trazer à luz questões interpretativas utilizadas na construção da performance que envolve as seguintes obras do repertório brasileiro para trio de madeiras composto por flauta, oboé e fagote, no caso o Trio Capitu: *Dom Casmurro* (2017), de Liduíno Pitombeira, Trio ao Vento, de João Guilherme Ripper e Abrindo os Caminhos, de Gilson Santos. Aborda-se o processo de preparação e construção dessa performance, a partir do estudo individual e do trabalho camerístico, o qual será registrado textualmente e em vídeo, em forma de documentário. O livro *Musical Excellence - strategies and techniques to enhance performance*, editado por Aaron Williamson, é o principal referencial teórico e embasa opções interpretativas do Trio Capitu.

Palavras-chave: Música de câmara. Música brasileira. Trio de Flauta-Oboé-Fagote.

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Débora Cristiane S. **TRIO CAPITU**: processos interpretativos em Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Gilson Santos. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This study aims to investigate some interpretative issues that gave subsidies for constructing the performance involving works of the Brazilian repertoire for a trio of woods, consisting of flute, oboe and bassoon: *Dom Casmurro* (2017), of Liduino Pitombeira, *Trio ao Vento*, of João Guilherme Ripper, and *Abrindo os Caminhos*, of Gilson Santos. It intended to address the preparation and construction processes of their performance, from the individual studies to chamber music rehearsals. The work was textually registered and recorded in video as a documentary. The main theoretical background was the book *Musical Excellence-strategies and techniques to enhance performance*, published by Aaron Williamon, which gave support our interpretative options.

Keywords: Chamber Music. Brazilian Music. Trio Flute-oboe.bassoon

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jakob Friedrich Kleinknecht, trio em do menor (IMSLP, 2018a). .....	13
Figura 2 – Alessandro Besozzi, Trio Sonata in G (IMSLP, 2018b). .....	13
Figura 3 – Georg Friedrich Handel, Trio Sonatas, Op.2 (IMSLP, 2018c). .....	14
Figura 4 – Indicações de Pitombeira (2017) sobre a obra Dom Casmurro. “Fig. 1a. Curva dinâmica da flauta”. Fig. 1b. Curva dinâmica do oboé” (PITOMBEIRA, 2018). .	26
Figura 5 – Distribuições texturais para o trio flauta-oboé-fagote (a) e quarteto de cordas (b) (PITOMBEIRA, 2018). .....	27
Figura 6 – Planejamento da seção a1 de <i>Capitu</i> , segundo movimento de <i>Dom Casmurro</i> , Op. 218, de Liduino Pitombeira (Figura 3 citada pelo compositor) (PITOMBEIRA, 2018).....	28
Figura 7 – Seção a1 de <i>Capitu</i> , segundo movimento de <i>Dom Casmurro</i> , Op. 218, de Liduino Pitombeira (Figura 4 citada pelo compositor) (PITOMBEIRA, 2018).....	28

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Obras para flauta, oboé e fagote encontradas no IMSLP. ....	14
Quadro 2 – Obras para flauta, oboé e fagote listadas em Bassoon Bibliography, de Bodo Koenigsbeck. ....	15
Quadro 3 – Obras dedicadas ao Trio Capitu através da iniciativa “Chamada de Partituras” ...	23

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>O TRIO CAPITU.....</b>	<b>13</b>
2.1	<i>A formação: pequeno histórico .....</i>	<i>13</i>
2.1.1	<i>Repertório para a Formação.....</i>	<i>14</i>
2.1.2	<i>O Repertório Brasileiro para a Formação.....</i>	<i>17</i>
2.2	<i>Trajetória.....</i>	<i>18</i>
2.3	<i>Relação com os compositores.....</i>	<i>22</i>
<b>3</b>	<b>O PROCESSO CAMERÍSTICO - AS OBRAS .....</b>	<b>25</b>
3.1	<i>Dom Casmurro .....</i>	<i>25</i>
3.2	<i>Trio ao Vento .....</i>	<i>30</i>
3.3	<i>Abrindo os Caminhos .....</i>	<i>32</i>
3.4	<i>As entrevistas.....</i>	<i>34</i>
3.4.1	<i>O Processo Camerístico – entrevista com o Trio Capitu.....</i>	<i>34</i>
3.4.2	<i>Estrutura geral dos ensaios .....</i>	<i>37</i>
3.4.3	<i>Diferentes tipos de abordagens .....</i>	<i>39</i>
3.4.4	<i>Entrevistas individuais com integrantes do Trio Capitu .....</i>	<i>40</i>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>44</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se refere a uma das vertentes de minha atuação profissional como fagotista- a música de câmara para flauta, oboé e fagote.

Em 2004, enquanto cursava o curso de Letras, tive a oportunidade de conhecer o professor Noël Devos, grande mestre do fagote no Brasil, falecido no início de 2018. O contato direto com ele me levou a optar definitivamente pela música como atividade principal, especificamente como fagotista, e a pretensão de tornar-me escritora, ou professora da área de Letras foi se esvaindo. No início dessa empreitada, não sabia onde aqueles estudos me levariam. Tudo acontecia de forma muito natural, com o Professor Devos buscando extrair o melhor de seus alunos, oferecendo todas as ferramentas para que nos sentíssemos seguros dentro daquele universo do fagote, até então totalmente desconhecido.

Em 2006 entrei para curso de extensão do Instituto Villa-Lobos da Unirio, passando a ter aulas com o Professor Elione Medeiros, iniciando meu contato com o fagote de sistema alemão. Levei alguns meses para me adaptar ao novo sistema, mas, paralelamente, já participava das práticas de música de câmara e de orquestra nesta universidade. No ano de 2008, fui aprovada para o curso de Bacharelado nesta Escola e algum tempo depois passei a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem e a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa.

Minhas atividades profissionais enquanto fagotista tiveram início em 2010, quando prestei concurso para um contrato temporário na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passando a conhecer Sofia Ceccato, flautista, e Janaína Perotto, oboísta, que já integravam a orquestra. Logo encontramos diversas afinidades, musicais e extramusicais, o que gerou uma grande aproximação entre nós. A convivência foi se estreitando até que, em 2012, decidimos tocar juntas, iniciando um trabalho de música de câmara. Surgiu então o Trio Capitu. Desde o início, eram muito claros os objetivos do grupo para nós três, e com frequência nos reuníamos para conversar, alinhar nossas ideias, e procurar meios de traçar caminhos para que pudéssemos desenvolver esse trabalho tão apaixonante para todas.

Quando cogitei me candidatar ao Mestrado Profissional em Música do PROMUS, o projeto mais evidente era em torno de minhas atividades no Trio Capitu. De acordo com a proposta de um curso profissional, seria levar para o meio acadêmico a experiência do dia a dia para trabalhar com as ferramentas a serem aprendidas, desenvolvendo um produto artístico e descrevendo seu percurso. O trabalho tem como objetivo relatar essa experiência, expondo nosso aprendizado e atividades profissionais a partir do processo de criação da interpretação de três peças incluídas nesse período em nosso repertório.

Nestes dois anos de pesquisas, pude aliar o desenvolvimento artístico através da preparação do repertório com a reflexão de como o processo aconteceu, descrevendo as opções interpretativas, o sistema de preparação individual e coletiva das peças, além das experiências dos recitais. O trabalho prático foi a atividade que coexistiu, intrinsecamente, com as pesquisas. Além do meu trabalho profissional com o Trio Capitu – que será destacado após esta introdução – o curso levou os alunos do PROMUS a uma intensa atividade prática, por meio das chamadas Jornadas. Estas concentravam, em um único dia, não só a apresentação de trabalhos bem como a realização de recitais e recitais-conferências.

O Trio Capitu participou da I Jornada, com um recital que levou a obra de Liduíno Pitombeira ao palco do Centro Cultural da Justiça Federal, o CCPJ. Para essa performance, apresentamos a peça em sua concepção completa: música, e encenação de textos recitados.

Já para a II Jornada PROMUS, preparei um recital com cinco das dezesseis *Valsas* de Francisco Mignone para fagote solo. Mesmo que este repertório estivesse aparentemente fora dos objetivos da pesquisa, a experiência de preparação para a performance me proporcionou maior compreensão da música brasileira para fagote, o que sem dúvida enriqueceu a expressividade musical das peças a serem analisadas neste trabalho.

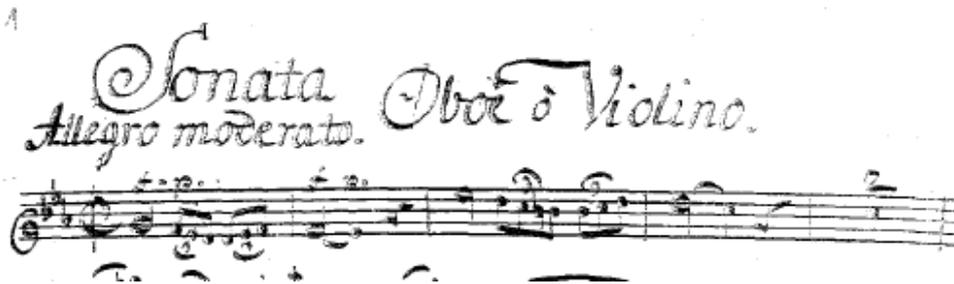
A escolha do repertório se deu a partir de certos aspectos: *Dom Casmurro* (2017), de Liduíno Pitombeira, com as diferentes possibilidades performáticas que abriram novos caminhos ao grupo; *Trio ao Vento*, de João Guilherme Ripper, originalmente escrito para trio de palhetas (oboé, clarineta e fagote) por ter sido especialmente adaptado para nosso trio pelo compositor; e *Abrindo os Caminhos*, de Gilson Santos, por se inspirar fortemente no candomblé. As três obras apresentam um panorama rico e variado, com diversas possibilidades de construção, conforme é demonstrado ao longo do trabalho.

## 2 O TRIO CAPITU

### 2.1 A formação: pequeno histórico

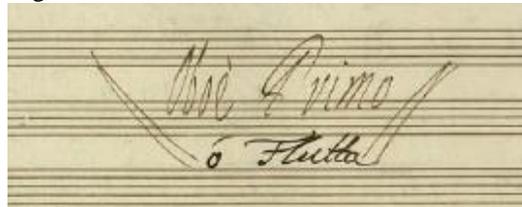
A formação do trio de madeiras – flauta, oboé e fagote – remonta ao período barroco, mais especificamente à prática de *trio-sonata*, em que dois instrumentos solistas em registro médio/agudo executavam suas melodias sobre uma linha de baixo. Segundo definição do Dicionário Grove de Música (1994), o trio sonata consiste em “uma sonata para dois ou mais instrumentos melódicos e contínuo” (1994, p. 887). Em virtude da indefinição idiomática existente à época, as vozes agudas podiam ser tocadas por diferentes instrumentos, assim como as graves. Desse modo, nos *trio-sonatas* era bastante comum que as vozes agudas fossem destinadas a flautas, violinos ou oboés, e as graves a fagotes, violoncelos ou violas da gamba. Apresentamos a seguir alguns exemplos:

Figura 1 – Jakob Friedrich Kleinknecht, trio em do menor



fonte: IMSLP, 2018a.

Figura 2 – Alessandro Besozzi, Trio Sonata in G



fonte: IMSLP, 2018b

Figura 3 – Georg Friedrich Handel, Trio Sonatas, Op.2

## VI SONATES

à deux Violons, deux haubois ou  
deux Flutes traversieres &  
Basse Continue*Composées Par*

G. F. HANDEL

SECOND OUVRAGE.

fonte: IMSLP, 2018c

Traçando um paralelo entre a sonoridade dessa formação e as obras escritas para órgão de tubos, é possível ouvir as funções de nossos instrumentos nas organizações melódicas dessas peças, nas quais os tubos com timbres diferentes – que são constituídos por linguetas – aproximam nossos instrumentos consideravelmente à natureza destes *trios-sonata*, que produzem sons similares aos dos instrumentos de palheta quando o ar é direcionado para o interior dos tubos.

2.1.1 *Repertório para a Formação*

Em busca de repertório específico para a formação desta pesquisa, foram encontradas vinte e uma obras no banco de partituras on-line, o *International Music Score Library Project - IMSLP* (Projeto de Biblioteca Internacional de Partituras Musicais). O site tem como objetivo reunir partituras musicais de domínio público e também abrigar as obras de compositores contemporâneos que queiram compartilhar suas criações livremente. Inicialmente, escolhi adotar essa ferramenta de pesquisa por ser o meio mais acessível de buscas por material musical.

Quadro 1 – Obras para flauta, oboé e fagote encontradas no IMSLP.

ALEXANDRA, Liana – a Tre
CAMBINI, Giuseppe Maria - 6 Trios for Flute, Oboe and Bassoon, Op.45
CORBETT, William, Fugue for Flute, Oboe and Bassoon
GRAYSON, Martin - Trio for Flute, Oboe and Bassoon
HEDIEN, Mark - Woodwind Trio No.1 - Woodwind Trio No.2
HENDRICKSON, Lance M. - Fugue in G major
MYRSZAKIS, Augustin - Adagietto for Woodwind Trio
NICHIFOR, Serban – Transgressio
PARDO GARCIA, Fabrizio Alessandro - Trio para maderas No.1, Op.30

PASCAL, Picard - Bagatelle No.5 for Trio, Op.32 - Sonatine en trio, Op.9 - Trio No.2 en fugue, Op.17
PINHEIRO, Rui Pedro - Trio para Flauta, Oboé e fagote, Op.38
RONDEAU, Michel - Suite No.18 'Children Suite'
RÖNTGEN, Julius - Trio for Flute, Oboe and Bassoon
SARAL, Ali Riza, Wind Trio
VIVALDI, Antonio - Chamber Concerto in G minor, RV 103
YOKOYAMA, Schin-Itchiro – Souvenir de Caen
ZERLINI, Giovanni Matteo, Canon for Woodwind Trio in G minor

Fonte: IMSLP.

Numa consulta mais específica e concisa, utilizo o *Bassoon Bibliography*, de Bodo Koenigsbeck (1994), que reúne a modo de consulta, o repertório para fagote e suas combinações a outros instrumentos. Nesse livro são citados oitenta compositores que se dedicaram a escrever ao menos uma peça para a formação de flauta, oboé e fagote, em um total de oitenta e três peças. No entanto, a escrita para trio de palhetas reúne trezentos e setenta e dois compositores dedicados a compor para flauta, clarinete e fagote.

Quadro 2 – Obras para flauta, oboé e fagote listadas em *Bassoon Bibliography*, de Bodo Koenigsbeck.

KOWALSKI, Július (1912, Eslováquia) -Divertimento (1966)
KRATOCHWIL, Heinz (1933, Áustria) -Partita Ritmica Op.92 (1975)
LACKNER, Stephan (1910) -Prisms op.7
LARSEN, Libby [Elizabeth] (1950, Estados Unidos) -Impromptu (1979)
LEES, Heath (1941, Nova Zelândia) -3 Little Colour Pieces (1982)
LEWIS, Robert Hall (1926, Estados Unidos) - Little Bach Suite No. 1-3
LIMMERT, Erich (1909-1988, Alemanha - Serenade (1962)
LORENZO, Leonardo de (1875-1962, Itália - Estados Unidos) - 2 Brilliante Divertimenti opp.24 & 29
LYSER, Eric de - Trio (1960)
McGUIRE, Edward (1948, Reino Unido) - Trio (1967-71/81/F1981)
MADERICH, Robert J. – Variations
MAREZ-OYENS, Tera de (1932, Holanda) - Swatches Trio
MAYR [MAYER], Johannes Simon (1763-1845, Alemanha – Itália) - Little Suite
MENGELBERG, Karel Willem Joseph (1902-1984, Holanda) - Trio No.5 (1940)
MERKU, Pavle (1929, Eslovênia) - Trio “um vól rizzot”
MICHAEL, Frank (1943, Alemanha) - Scherenschnitte op.54
MILLER, Lewis M. (1933, Estados Unidos) - More Just Desserts
MORLACCHI, Francesco (1784-1841, Itália) – Contradanza
MULDER, Herman (1894, Holanda) - Trio op.117 (1960)
MÜLLER-WEINBERG, Achim (1933, Alemanha) - Kleiner Marsch – Er und Sie
MUNTEANU, Viorel (1944, România) - Concertino (1985)
NABERT, Christian (1935, França) - Métabole No.1 & 2
NAGAN, Zvi Hebert (1912, Alemanha-Israel) - Serenade for Lisa
NEMIROFF, Isaac (1912-1977, Estados Unidos) – Perspectives
NICULESCU, Stefan (1927, România) - Synchronie III (1885/1986)
NUDERA, Adalbert (1748-1811) - Divertimento No.4
ORREGO-SALLAS, Juan Antonio (1919, Chile) - Divertimento op.43 (1956)
PAHOR, Karol (1896, Eslovênia) – Divertimento
PATACHICH, Iván (1922, Hungria) - Tafelmusik (1970)
PAZ, Juan Carlos (1901-1972, Argentina) - Trio No.3 op.38 (1940/45)

PETROVA, Mara (1922, Bulgária) – Sketches
PHILLIPS, Burril (1907, Estados Unidos) - Music for this Time of Year No.2
PRAAG, Henri C.van (1894-1968, Holanda) - Fantasy (1956)
PROKOP, Walther (1946, Alemanha) - Divertimento (1883)
RANIERI, Salvador (1930, Itália-Argentina) - Capriccio (1971)
RATHAUS, Karol (1895-1954, Polónia-Estados Unidos) - Gavotte Classique
REGTEREN ALTENA, Lucas van (1924, Holanda) - Trio (1955)
REIJNAERDTS, Ton (1955, Holanda) - Trio op.8 (1982)
RÖNTGEN, Julius Engerlbert (1855-1932, Holanda) - Trio [G] op.86
RUDIN, Rolf (1961, Alemanha) - “Vor der Sonne” (1991)
RYCHLIK, Jan (1916-1964, Eslováquia) - Relazioni (1964)
SANDLER, Felicia A.B. - 3 Cereal Pieces in a Row (1983)
SANDLOFF, Peter (1924, Alemanha) - Marica Piccola
SAVNIK, Vinko (Iugoslávia) – Fughetta
SCHAT, Peter (1935, Holanda) - Trio (1958)
SCHENKER, Friedrich (1942, Alemanha) - Frammenti di – Orfeo-Drama
SCHMID, Heinrich Kaspar (1874-1953, Alemanha) - Serenade op.99
SHRÖDER, Hanning (1896-1987, Alemanha) - Divertimento (1958)
SEHLBACH, Oswald Erich (1898-1985, Alemanha) - 5 Bagatelles op.119
SEROCKI, Kazimierz (1922-1981, Polónia) - Die Zwerge. 7 Miniatures
SHATIN, Judith Allen (1949, Estados Unidos) - Sarabande (1967)
SKLENKA, Johann (1911) – Trio
SLAMA, Dina (1941, Eslovênia) - Trittico su temi ti Trubar
SNIZKOVA-SKRHOVA (1933, República Tcheca) - Trio Inquietto (1962)
SODERHOLM, Valdemaar (1909, Suécia) - Prelude & Fugue (1970)
SOLLFELLNER, Anton O. – Trio
STEPHENSON, Allan (1949, África do Sul) - Pofadder Variations (1977)
STEPHENSON, Loran Dean (1925) – Trio
SUTER, Robert (1919, Suíça) - Divertimento (1955/1956)
SVOBODA, Tomás (1939, República Tcheca – Estados Unidos) - Trio op.97 (1979)
TANGGAARD, Svend Rrik (1942, Dinamarca) - To danske Scherzi (1962) - To senere danske Scherzi (1965) - Sidste danske Scherzo (1965) - 3 nye danske Scherzi (1977)
TCHEREPNIN, Nicolas (1873-1945, Rússia) - Divertissement op.posth.
THOMMESSEN, Olav Anton (1946, Noruega) - Biblioteksfanfare op.25 (1976)
THREATTE, Charles (1940, Estados Unidos) - Serenade (1973)
TITTLE, John Steven (1935, Canadá) - Dreamspeaker (1979)
TOCH, Ernst (1887-1964, Áustria – Estados Unidos) - Sonatinatta op.84 (1959)
VINCENT, John (1902-1977, Estados Unidos) - Suite (1937)
WAGNER, Werner S. (1927, Argentina) - Musica op.1
WEBER, Sven Franklin (1934, Reino Unido) - 3 Pieces (1966)
WEINREICH, Bernd (1948) - Intermezzo op.2
WELLEN, Hans Maria – Ricercar
WESTERING, Paul Christian van (1911, Holanda) - Sonatina (1966)
WIDERKEHR, Jacques Christian Michel l'ainé (1750-1823, França) - Sinfonia Concertante No.9
WIJDEVELD, Wolfgang (1910, Holanda) - Trio op.64 (1958)
YASINITSKY, Gregory W. - Three Way for the Hip Trio
YOFFE, Shlomo (1909, Israel) - Oriental Sketches (1983/1984)
ZEHM, Friedrich (1923, Alemanha) - Trio Capriccioso (1973)
ZELENKA, István (1936, Hungria – Áustria) - Ritournelles (1975)
ZELJENKA, Iija (1932, Eslováquia) – Trio
ZIPP, Friedrich (1914, Alemanha) - Maienmusik (1987)

Fonte: (KOENIGSBECK, 1994).

### 2.1.2 O Repertório Brasileiro para a Formação

Em junho de 2017 consultei diretamente vinte (20) fagotistas no Brasil sobre o conhecimento de repertório para trio de flauta, oboé e fagote, e obtive a colaboração de alguns colegas citados a seguir. Foram mencionadas cinco peças originais e uma outra com possibilidade de adaptação. Na mesma época, apresentei esse questionamento em uma rede social que reúne duzentos e noventa e sete (297) fagotistas, em sua maioria brasileiros, e não obtive retorno algum. De certa forma isso demonstra a falta de conhecimento sobre o tema.

Para Alexandre Silvério, fagotista solista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP, o repertório para essa formação camerística é muito pouco conhecido. Silvério ressaltou que uma das possibilidades seria agregar a clarineta para realizar o *Quatuor*, de Heitor Villa-Lobos. É interessante frisar que o Trio Capitu já realizou essa peça, com a participação da clarinetista Beatriz Stutz.

O fagotista Francisco Formiga, também membro da OSESP, sugeriu uma consulta à Academia Brasileira de Música – ABM, onde estão depositadas obras de diversos compositores. Nesse caso, por ser o Trio Capitu o grupo residente da ABM a partir do ano de 2017, tivemos oportunidade de pesquisar o acervo e constatar que não existem partituras novas além do material já conhecido.

Segundo a fagotista Ariane Petri, membro da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, há uma significativa lacuna no repertório para o nosso tipo de formação. Ela enumera, de seu acervo, apenas duas obras originais: *Serenade* de Wolfgang Fortner (1945), e *Contraponto* de Murilo Santos, esta originalmente escrita para flauta, clarineta em Dó e fagote, o que facilita a substituição da clarineta pelo oboé.

O fagotista solista da Orquestra Sinfônica Brasileira – OSB, Felipe Destéfano, menciona o *Concerto em Sol Menor* para flauta, oboé e fagote de Antonio Vivaldi (1678) como a peça mais expressiva e um referencial dessa formação. Felipe enumera também algumas originais para flauta, oboé e fagote de que tem conhecimento: *Três Rondós para Trio*, de Zsolt Gárdonyi; *Miniaturas*, de Lothar Graaf<sup>1</sup>; *Dois Trios Para Flauta, Oboé e Fagote*, de Giuseppe Cambini<sup>2</sup>; *Trio para Oboé, Flauta e Fagote* de Häns Hutten<sup>3</sup>; *Pequeno Concerto para Flauta, Oboé e Fagote* de Edwin Carr<sup>4</sup>.

O repertório brasileiro para essa formação também não é numeroso. Entre as peças

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.flutepage.de>>.

<sup>2</sup> Disponível para a venda no site <[www.stretta-music.com](http://www.stretta-music.com)>.

<sup>3</sup> Disponível para a venda no site <[www.blasmusik-shop.de](http://www.blasmusik-shop.de)>.

<sup>4</sup> Disponível para a venda no site <<http://www.uwe-henze.de>>.

encontradas, anteriores a 2016, posso citar: *Pequena Suíte para flauta, oboé e fagote* (1977) de Ernst Mahle, *Trio em Forma de Choro* (1976) de Mário Tavares, *Desfile de Perna de Pau* (1997) de Lenir Siqueira e a peça abordada neste trabalho, *Três Invenções para flauta, oboé e fagote* (1968), de José Siqueira.

Desse modo, mais adiante veremos como o trabalho do Trio Capitu começou a atrair a atenção dos compositores brasileiros para o nosso tipo de formação.

## 2.2 Trajetória

O Trio surgiu da ideia de criar uma formação instrumental diferente das já existentes. Fazer música entre mulheres também era um desejo nosso. A proximidade profissional com a Orquestra Sinfônica, onde atuávamos, além da relação de amizade desenvolvida em nossas vidas particulares, intensificaram o desejo de tocar música de câmara juntas. No início do processo, deparamos com a realidade do pequeno repertório disponível para a formação, e iniciamos nossos ensaios com a conhecida obra, já mencionada, o *Concerto em Sol menor* para flauta, oboé e fagote de Antonio Vivaldi (1678).

Nesse primeiro momento, privilegiamos os processo essenciais a todo grupo de câmara. A afinidade pessoal já existente deveria ser transportada e transformada para área musical também. Para isso, os ensaios deveriam ser constantes e com momentos de extrema concentração, para que desenvolvêssemos a percepção natural através dos gestos, das respirações e da construção da sonoridade. Muito importante também foi desenvolver a capacidade de pulsar junto, fundamental para a noção do tempo único do grupo, como se nunca fôssemos três, mas somente uma. Assim, nessa etapa, chegamos a trabalhar obras a três vozes sem instrumentação definida, para desenvolver todos esses parâmetros que se impunham. Pouco a pouco sentimos a necessidade de um repertório específico para nossa formação.

Como não tínhamos acesso a um repertório internacional mais tradicional, optamos por direcionar nossa atuação à criação de um novo repertório brasileiro para o Trio, além de arranjos de música popular brasileira, através de encomendas.

A partir desse momento, trabalhamos intensamente para reunir o repertório disponível, definir diretrizes, adaptarmo-nos umas às outras, ensaiar e preparar o material necessário para a divulgação de nosso grupo, tais como fotos e vídeos release.

A primeira apresentação pública do Trio Capitu deu-se em março de 2013, ao participarmos de um projeto de ações artísticas em Pedra Lisa, no morro da Providência, Centro da Cidade do Rio de Janeiro. A região vivia um momento difícil. Pedra Lisa é a região mais

pobre da Providência e, na época, lá não se desenvolviam ações culturais, em virtude da remoção de seus moradores, ocasionada pelas obras da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas e Paralimpíadas de 2016. A intenção desse projeto inédito foi mostrar o imenso e importante potencial cultural daquele morro, para toda a cidade.

O concerto do Trio Capitu foi parte de uma ação de trabalho com o coletivo Dulcineia Catadora, encomendado pelo Museu de Arte do Rio- MAR- inaugurado em 01/03/2013. Catadoras de papelão e outros profissionais que participavam do coletivo tinham por objetivo confeccionar livros. Àquela altura já haviam sido produzidos dois livros. O terceiro seria fruto de duas ações: num primeiro momento, levar um grupo de moradores a lugares interessantes do Rio de Janeiro, que os atraísse e desejassem conhecer; em seguida, fazê-los participar de diversos tipos de intervenção artística. A experiência como um todo foi marcante.

Naquele momento compreendemos a importância da música na vida das pessoas, por seu potencial transformador. Estávamos em um local afetado por desabamentos e outras precariedades, que ali deixaram uma forte atmosfera de tristeza. Aqueles moradores cuidavam de suas próprias vidas, e nós faríamos ali uma verdadeira intervenção, que poderia até ser sentida como invasão de privacidade.

Chegamos ao local onde somente havia um campo de futebol, homens construindo telhados de casas, muitas crianças e uma pequena tenda de plástico que abrigaria nosso primeiro palco. Para a apresentação, contamos com a presença da percussionista Clarice Maciel, como pandeirista, nas peças populares brasileiras. Para atrair a atenção dos moradores, simplesmente começamos a tocar o concerto, levando aquela melodia elaborada e desconhecida a adultos atarefados com seus compromissos e a crianças que brincavam juntas, concentradas entre si mesmas.

O concerto portanto iniciou-se de maneira espontânea, com os sons da flauta, do oboé e do fagote misturando-se às marteladas dos homens que reconstruíam suas casas, ao jogo de futebol no campinho, e de repente todo aquele cenário torna-se então o palco do primeiro concerto do Trio Capitu. Gradativamente, os moradores foram se aproximando e interagindo conosco: crianças passavam a prestar absoluta atenção e adultos pausavam os sons dos martelos. Todos pareciam querer apreciar a música que tocávamos.

Posso afirmar que essa primeira experiência de apresentação pública com o Trio Capitu foi a base sólida para compreendermos que nossa proposta só dependia de nós e de nossa música. Ou seja, descobrimos que, ao contrário da expectativa habitual de grupos de música de câmara, não é necessário um local apropriado para a realização de concertos. Daí em diante, procuramos preparar nossos trabalhos sem criar tal expectativa.

Posso afirmar que essa primeira experiência de apresentação pública com o Trio Capitu foi a base sólida para compreendermos que nossa proposta só dependia de nós e de nossa música. Ou seja, descobrimos que, ao contrário da expectativa habitual de grupos de música de câmara, não é necessário um local apropriado para a realização de concertos. Daí em diante, procuramos preparar nossos trabalhos sem criar tal expectativa.

A Abertura de nossa temporada em 27 de janeiro de 2017 deu-se no Show de Clarice Assad, na Sala Cecília Meirelles, e todo o repertório foi dedicado à obra de João Bosco, que nos assistiu da plateia. Esse “Tributo a João Bosco” caracterizou o Trio Capitu como um grupo versátil na escolha de seu repertório, ao acolhermos a Música Popular Brasileira.

Desse modo, em fevereiro do mesmo ano, no Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro, reunimos um repertório de música brasileira, e convidamos a clarinetista Beatriz Stutz a participar. Para essa apresentação, selecionamos Noel Rosa, Pixinguinha, Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, Chico Buarque, Daniela Spielmann, Donga, Tom Jobim, Rafael Mallmith e Luiz Gonzaga.

No mês seguinte, em março, participamos de atividades importantes. Iniciamos o Mês da Mulher em um programa marcante promovido pela Rádio MEC, quando então contamos um pouco de nossa trajetória, tocamos e dividimos espaço com tantas outras artistas, entre elas a maestrina e pianista Priscila Bomfim e a cantora Ilessi. Em seguida, no Centro da Música Carioca Artur da Távola, realizamos um concerto com estilos musicais variados. Os dois últimos concertos do mês de março foram realizados no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense e no Centro Cultural da Justiça Federal, nesta ordem.

Abril foi um mês de grande atividade para o Trio Capitu no Rio de Janeiro. Iniciamos com a gravação de uma faixa musical para a produção posterior de um vídeo-clipe. Essa gravação foi realizada no estúdio ACR Produções Musicais e Comunicação. Também gravamos um programa na Rádio Roquete Pinto, para a série Concertos UFRJ, produzida pelo PROMUS. O programa encontra-se disponível no podcast da página do PROMUS. Nesse mesmo mês, nosso Trio apresentou-se na série “Sarau na Sé”, em um projeto, sempre ao meio-dia, na histórica Igreja da Sé, uma das mais importantes da cidade. A seguir, estivemos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no concerto beneficente para a Casa de Mulheres da Maré. O evento abordou temas como feminismo, violência contra as mulheres e igualdade de direitos. O Trio Capitu foi um dos grupos artísticos convidados, dentre várias compositoras, criadoras e intérpretes. O conjunto de apresentações teve sua renda revertida para a Casa das Mulheres da Maré e abriu oportunidades de muitas realizações e diálogos em torno dos temas citados. O final de abril foi dedicado a dois concertos: na *Série Compositores*, realizado no Centro de

Letras e Artes da UNIRIO, e a gravação de uma faixa para o CD da pianista e compositora Deborah Levy, no estúdio Tenda da Raposa. O concerto na Unirio contou com grupos que apresentaram peças de novos compositores e de compositores consagrados. A obra escolhida pelo Trio Capitu foi *Abrindo os Caminhos*, de Gilson Santos, também objeto de pesquisa deste trabalho.

Em maio, durante dois dias fizemos concertos em Brasília, estreando no tradicional Clube do Choro, na série Prata da Casa e na Casa Thomas Jefferson. O Clube do Choro deu-nos a oportunidade de compartilhar arranjos de choro e outros ritmos da MPB, que nos foram enviados por diversos arranjadores. À apresentação na Casa Thomas Jefferson, dedicamos o repertório erudito, com ênfase para a obra *Dom Casmurro* de Liduino Pitombeira, cujo registro em vídeo consta neste trabalho. Encerramos o mês de maio com um belo concerto, no qual dividimos o palco com os alunos da Escola de Música da Rocinha. Ao final, os alunos puderam fazer-nos perguntas sobre o ofício de nossos instrumentos e da música de câmara.

No mês de junho apresentamos sete concertos. Primeiramente, no programa do Mestrado Profissional em Música, onde novamente o Trio apresentou a peça de Liduino Pitombeira, dessa vez no Centro Cultural do Poder Judiciário. No início do mês tivemos um concerto na Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, que promove concertos de música com transmissão ao vivo via internet, na programação Música de Primeira. Seguimos a programação de maio com um concerto de contrapartida na Academia Brasileira de Música, onde atuamos como grupo residente no Palácio da Justiça. Em seguida, fizemos uma pequena turnê por São Paulo. No reduto cultural paulista, o Trio se apresentou em uma casa chamada JazzB, com a participação da pianista Sheila Zagury, da clarinetista Beatriz Stutz e da violoncelista Catherine Bent. Dando continuidade, visitamos com nossa música duas cidades: São Carlos e Bertoga. De volta ao Rio, o final do mês foi dedicado à participação em um evento especial, tanto para nossas carreiras particulares, quanto para nossa atuação como um grupo de câmara: o Festival da Harmonia, que estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Carlos Malta, Lenine, Pife Muderno e Roberta Sá. Fomos destaque, ao lado desses consagrados artistas da música popular brasileira. Nesse show, toda a verba de bilheteria destinou-se a duas obras beneficentes: a reforma da ala infanto-juvenil da Associação Brasileira Benéfica de Reabilitação (ABBR) e para a implantação do projeto de ambulatório Oftalmo-Pediátrico no Hospital da Gamboa.

Em agosto, dedicamo-nos a um pocket-show e duas gravações de áudio e vídeo. No pocket-show, realizado no Canto da Carambola, espaço totalmente dedicado à arte no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, houve uma exposição de artes, comidas e bebidas. O Trio Capitu foi responsável pela trilha sonora do local. Nesse mesmo mês, com o violonista e compositor

João Bouhid, gravamos em estúdio a faixa Sertão de Havana, composta para quarteto de flauta, oboé, fagote e violão e, posteriormente, gravamos o clipe, que teve sua locação na Casa do Choro. O clipe foi lançado, ainda em 2017, e consta nos arquivos deste trabalho. Logo após, a pianista e compositora Maíra Freitas convidou-nos a participar de seu programa musical online, LáDóSi Lar, que reúne artistas consagrados do cenário da música brasileira, para registrar, em clima descontraído, músicas arranjadas e escritas pela própria pianista. Nessa ocasião, gravamos arranjos de peças de seu pai, o sambista Martinho da Vila. Esse vídeo foi lançado em julho de 2018, e está disponível nos arquivos deste trabalho.

Em setembro, encerramos, as atividades de 2017 com o espetáculo ComPassos, idealizado pelo Trio Capitu, em parceria com a bailarina Liana Vasconcelos. Em seguida, apresentamos um concerto em Paraty, na histórica Igreja do Rosário. De volta ao Rio, o espetáculo ComPassos foi, ainda em setembro, pensado para trio de sopros (flauta, oboé e fagote) e trio de piano, dança e violoncelo, apresentando-se na Cidade das Artes. O Trio dedicou-se a explorar um repertório variado, com coreografias e a inserção de poemas, nos dois concertos realizados em dias consecutivos.

### **2.3 Relação com os compositores**

Durante nossa trajetória, percebemos a considerável lacuna no repertório para flauta, oboé e fagote, o que poderia dificultar a consolidação do Trio Capitu no cenário artístico, tal como ainda acontece com grupos de idêntica formação. Assim, partimos em busca de novo repertório, solicitando que os compositores criassem peças inéditas para o Trio. Essa iniciativa mostrou-se enriquecedora, pois nos deu a oportunidade de explorar o campo de arranjos e composições originais para oboé, flauta e fagote, criar e fomentar materiais novos, e também, creio, ampliar a chance de que outros conjuntos, com idêntica formação, e que sigam nosso exemplo, venham a se consolidar ao longo do tempo.

No ano de 2015, foi lançado o primeiro disco do Trio, mediante financiamento coletivo, assim agrupando as composições mais significativas dedicadas ao grupo. São elas: *Insistências* (J. Orlando Alves), de 2012; *Praça XV* (Sérgio Roberto de Oliveira), de 2012; *Divertimento* (Alexandre Schubert) de 2012 e *Ariel* (Marcos Lucas), de 2013. Além destas peças, foram registrados e executados arranjos e adaptações feitos para o grupo.

No ano de 2016, após quatro anos de trabalho ininterrupto, o Trio Capitu iniciou um importante projeto, destinado a estimular a produção musical para nossa formação.

Por meio de um vídeo, que se encontra no link [www.youtube.com/watch?v=LPewC8t7Q9U&ab\\_channel=TrioCapitu](http://www.youtube.com/watch?v=LPewC8t7Q9U&ab_channel=TrioCapitu), procuramos atrair compositores, arranjadores e admiradores em geral, que vinham acompanhando o trabalho do Trio, e oferecemo-lhes a oportunidade de dedicarem à nossa formação alguma de suas obras. De acordo com as possibilidades, nós as estreariamos. Estava criada a “Chamada de Partituras”.

Com essa iniciativa, o grupo reuniu trinta e três peças para a formação, como demonstrado no Quadro 3.

Quadro 3 – Obras dedicadas ao Trio Capitu através da iniciativa “Chamada de Partituras”.

Abel Luiz	<i>Aliança</i>
Acácio Piedade	<i>Ghost Joke</i>
Alessandro Jeremias	<i>Andaluz</i>
Alexandre Caldi	<i>Pelo Telefone</i>
Andressa Inácio	<i>Capitu</i>
Azael Neto	<i>Miúda II</i>
Cadu Verdan	<i>O Inexorável Impacto Contra o Chão</i>
Calebe Duarte	<i>Coloração</i>
Carlos Malta	<i>Procura-se o Oficleide</i>
Cyro Delvizio	<i>Pó</i>
Danilo Lamas	<i>Trio No.1</i>
Denise Fournier	<i>Ojos Gitanos Machados de Anís</i>
Duda Larson	<i>Nordestinas</i>
Eduardo Camenietzki	<i>Lundu a Três</i>
Estevân de Oliveira	<i>Curioso Quase Tango</i>
Fabiano Ribeiro dos Santos	<i>Amandy</i>
Gilson Santos	<i>Abrindo os Caminhos</i>
Harold Emert	<i>Choro Disque 190</i>
Helder Alves Oliveira	<i>Concordia</i>
Jailton Teixeira de Oliveira	<i>Capitulando</i>
João Bouhid	<i>Sertão de Havana</i>
João Guilherme Ripper	<i>Trio ao Vento</i>
Leandro Chripim	<i>Não tem Tradução</i>
Liduino Pitombeira	<i>Dom Casmurro</i>
Lucas Chaboudet	<i>Pituca</i>
Lucas Porto	<i>Ainda me recordo</i>
Luiz Garcia	<i>Recordações de Capitu</i>
Marcel Castro Lima	<i>Toada, Lamento, Dança</i>
Pedro Huf	<i>No Silêncio dos Teus Olhos</i>
Rafael Torres	<i>Três Miudilhas</i>
Ricardo Cândido	<i>O Trenzinho do Caipira</i>
Siqueira de Sá	<i>Fantasia para Flauta, Oboé e Fagote</i>
Williams Rodrigues	<i>O Caldeirão Saltitante</i>

Fonte: (NASCIMENTO, 2018).

O Trio Capitu passou a contar com várias obras de compositores contemporâneos, com a possibilidade de explorar a grande variedade de estilos. As novas obras passaram a ser

apresentadas ao público continuamente, e em um número considerável de apresentações. Além disso, buscamos uma aproximação através de uma postura mais solta e menos rígida em nossas performances. Um dos aspectos mais interessantes dessa etapa foi poder trabalhar a interação autor-intérprete. O contato mais próximo com os compositores gerou um novo processo de compreender as obras, consubstanciando nossos conceitos interpretativos.

A partir desta vertente em que já estávamos mergulhadas, a principal linha adotada para este trabalho foi apresentar no Capítulo seguinte entrevistas e impressões dos próprios compositores e de minhas colegas do Trio Capitu sobre o repertório proposto.

### 3 O PROCESSO CAMERÍSTICO - AS OBRAS

#### 3.1 *Dom Casmurro*, de Liduino Pitombeira

O compositor Liduino José Pitombeira de Oliveira nasceu na cidade de Russas, Estado do Ceará, no dia 06 de outubro de 1962. Seguiu como autodidata até o ano de 1985, quando passou a ter aulas de harmonia com os compositores Tarcísio José de Lima e Vanda Ribeiro da Costa, ingressando no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE) em 1986. Pitombeira obteve também uma formação na área tecnológica em Eletricidade e Eletrônica na antiga Escola Técnica Federal (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará). Pitombeira atualmente é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É doutor em composição e teoria pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA) onde estudou com Dinos Constantinides. Pitombeira tem especial interesse na relação subjacente entre música e matemática, tendo escrito artigos a respeito.

A obra *Dom Casmurro*, estreou em 28 de março de 2017. O concerto realizou-se no Centro Cultural do Poder Judiciário, no Rio de Janeiro. Logo em seguida - 19 de maio de 2017, em Brasília - foi feito seu registro no vídeo que faz parte deste trabalho. Nessa apresentação, a obra foi muito bem recebida pelo público. Tocamos ainda na Escola de Música de Brasília e na Casa Thomas Jefferson, na série *Sextas Musicais*. Nesta última apresentação, tivemos a oportunidade de contar com um bom registro espontâneo, feito por um espectador.

Nos topos das páginas da partitura, antecedendo a escrita musical, o compositor enfatiza trechos de *Dom Casmurro*, uma vez que a peça inspirou-se no romance homônimo do escritor Machado de Assis. A obra descreve, em cada um de seus movimentos, três personagens centrais do romance. O primeiro movimento - *A Denúncia* - fala da infância de Bentinho e do início de sua relação com Capitu. Esta personagem é tema central do segundo movimento, elaborado a partir da modelagem sistêmica de *Imagina* (Valsa Sentimental) de Tom Jobim. O terceiro movimento - *Um Seminarista* - além de apresentar a personagem Escobar, narra a trama do suposto triângulo amoroso entre as três personagens, explicitamente associadas, na partitura, a cada um dos instrumentos. É interessante salientar que a ideia dos textos era somente a de guiar os intérpretes pela atmosfera a que se propunham os movimentos. Porém, o Trio Capitu incorporou os textos como parte da performance, interpretando a cena como uma história a ser contada em um musical.

Pitombeira expõe a estrutura da peça com dados precisos, elaborando a análise de

sua obra em gráficos que observam peculiaridades dos três instrumentos em questão. Uma das características abordadas por ele é a “distância” timbrística entre flauta e oboé, o que se torna um desafio para a escrita dentro da formação:

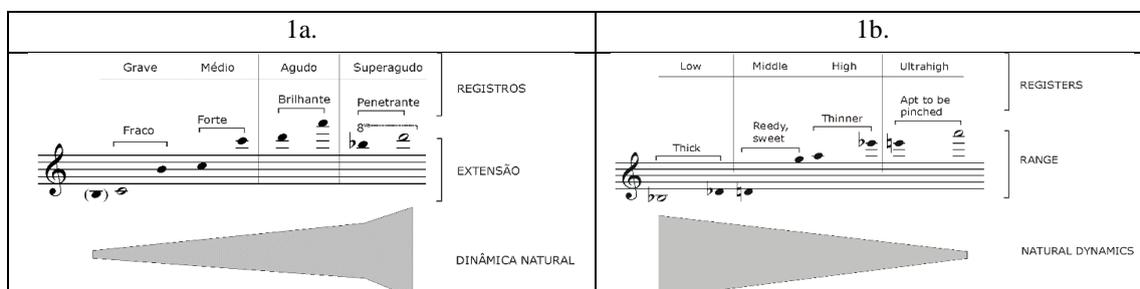
Se comparamos, por exemplo, as curvas dinâmicas da flauta e do oboé, veremos que elas são totalmente opostas, isto é, a flauta tem pouca intensidade nos graves e muita intensidade nos agudos, enquanto que no oboé (e também no fagote) esse parâmetro evolui de forma inversa. Tal característica intrínseca a esses instrumentos terá impacto, conseqüentemente, nos registros escolhidos, os quais serão intimamente associados às dinâmicas para determinadas passagens. (PITOMBEIRA, 2018)<sup>5</sup>

Este dado é oportuno, pois possibilita criar uma “ambiguidade tímbrica”, uma vez que oboé e fagote possuem total similaridade na produção de sons. Para Pitombeira, o desafio foi encontrar certa conformidade para a sonoridade da flauta, como por exemplo o equilíbrio da dinâmica. “A formação de quinteto de sopros e suas subdivisões instrumentais (no caso o trio flauta-oboé-fagote) são um campo no repertório contemporâneo a ser mais explorado”, ressalta o compositor.

Pitombeira define o que há de específico na escrita para a formação de flauta, oboé e fagote:

Creio que o contraste entre a flauta e os dois instrumentos de palhetas duplas – o oboé e o fagote. Esse contraste se dá tanto na questão do timbre, que é mais notória, como também na curva dinâmica. Se comparamos, por exemplo, as curvas dinâmicas da flauta e do oboé (gráficos em cor cinza mostrados nas Figuras 1a e 1b), veremos que elas são totalmente opostas, isto é, a flauta tem pouca intensidade nos graves e muita intensidade nos agudos, enquanto que no oboé (e também no fagote) esse parâmetro evolui de forma inversa. Tal característica intrínseca a esses instrumentos terá impacto, conseqüentemente, nos registros escolhidos, os quais serão intimamente associados às dinâmicas para determinadas passagens. (PITOMBEIRA, 2018)

Figura 4 – Indicações de Pitombeira (2017) sobre a obra Dom Casmurro. “Fig. 1a. Curva dinâmica da flauta”.  
Fig. 1b. “Curva dinâmica do oboé”



fonte: (PITOMBEIRA, 2018).

A seguir, o compositor apresenta as possibilidades que a formação permite,

<sup>5</sup> Em entrevista concedida à presente autora em 05 de março de 2018 através de e-mail.



Figura 6 – Planejamento da seção a1 de *Capitu*, segundo movimento de *Dom Casmurro*, Op. 218, de Liduino Pitombeira.

$\text{♩} = 72$   
 a1 *mf*  
 Harmonia *p* D+ D+ D+  
 M- F+ F+ F-

fonte: (PITOMBEIRA, 2018).

Figura 7 – Seção a1 de *Capitu*, segundo movimento de *Dom Casmurro*, Op. 218, de Liduino Pitombeira (Figura 4 citada pelo compositor)

Score in 'concert pitch'

para o Trio Capitu

## Dom Casmurro

### 2. Capitu

LIDUINO PITOMBEIRA

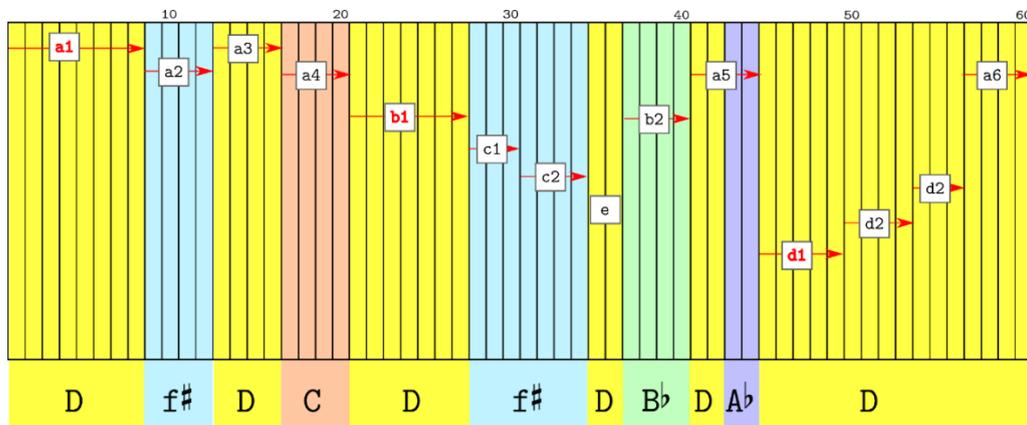
$\text{♩} = 72$   
 Flute *mf*  
 Oboe *mf* *mp*  
 Bassoon *mp*  
 rit. a tempo  
*pp* *mp* *pp*

fonte: (PITOMBEIRA, 2018).

O compositor também discorreu sobre os elementos que foram considerados na escrita de *Dom Casmurro*:

A obra foi elaborada, como mencionei anteriormente, a partir da modelagem sistêmica de uma obra de Jobim. Na modelagem foram considerados os seguintes elementos: estrutura da obra, destacando os aspectos tonais e temáticos-texturais (retóricos), percentual das regiões tonais e quantificação dos materiais motivicos. A Figura 5 mostra a estrutura da obra, com as regiões tonais, nas quais se encaixam os materiais temáticos (a1, a2 etc.). (PITOMBEIRA, 2017)

Figura 8 – Planejamento das regiões tonais, quantidades de compassos para os materiais motivicos e distribuição quantitativa das regiões e dos materiais de *Capitu*, segundo movimento de *Dom Casmurro*, Op. 218, de Liduino Pitombeira (Figura 5 citada pelo compositor)



fonte: (PITOMBEIRA, 2018).

Temos ainda sua opinião particular sobre a escrita para a formação de flauta, oboé e fagote.

A formação de quinteto de sopros e suas subdivisões instrumentais (no caso o trio flauta-oboe-fagote) são um campo no repertório contemporâneo a ser mais explorado. Além da formação flauta-oboe-fagote, na obra *Dom Casmurro*, dedicada ao Trio *Capitu*, tenho uma obra para a formação oboé-clarinete-fagote (recentemente estreada pelo Trio de Palhetas do Rio de Janeiro). Estou bastante satisfeito com o resultado sonoro das duas obras, especialmente pela excepcional qualidade dos músicos que se debruçaram com seriedade na execução dessas obras. (PITOMBEIRA, 2018)

### 3.2 *Trio ao Vento*, de João Guilherme Ripper

João Guilherme Ripper é compositor, gestor cultural e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colabora frequentemente com orquestras, teatros e festivais no Brasil e exterior criando novas obras e atuando como compositor residente, e é o atual Presidente da Academia Brasileira de Música. A estreia da versão para flauta, oboé e fagote de *Trio ao Vento* deu-se em 17 de julho de 2017, quando a Academia Brasileira de Música promovia um concerto em comemoração aos 72 anos de existência. A peça, escrita por João Guilherme Ripper, foi originalmente idealizada para a formação de clarineta, oboé e fagote, um trio de palhetas. Adaptaram-se não somente as extensões da clarineta para flauta, mas a obra foi completamente retrabalhada para que soasse o mais natural e menos “estridente” possível. É interessante salientar que há uma distância temporal entre a criação da obra original e sua adaptação. Ripper comenta que em um espaço de tempo considerável como esse (15 anos), sua própria percepção sobre a escrita para os instrumentos, de modo geral, mudou consideravelmente, o que levou o compositor a voltar a atenção, principalmente, à questão do idiomatismo dos instrumentos. Ripper pontua que não possui recordações recentes de nenhum outro grupo semelhante com essa formação, e diz que o Trio Capitu, em especial, despertou seu interesse pela escrita para trio de flauta, oboé e fagote. Complementa ainda que a função relevante de um intérprete ou um grupo é enriquecer o repertório, o que é de extrema importância para o patrimônio da música. A partir da entrevista com o compositor, apresentamos a seguir algumas impressões sobre a obra.

Ripper comenta o que há de específico na escrita para a formação de flauta, oboé e fagote.

A obra *Trio ao Vento*, originalmente foi escrita para trio de palhetas (clarinete, oboé e fagote) e apesar do que seria óbvio, dizer que transporte as partes de oboé e fagote, estaria transportando basicamente o oboé para flauta, o clarinete para o oboé e mantendo o fagote, e na verdade é mais que isso. Fiz também uma adaptação para as extensões, pois se mantivesse a escrita original, algumas partes talvez soassem um pouco “estridentes”. Então precisei retrabalhar a peça por inteiro de modo que soasse o mais natural possível. Há também a questão da distância temporal. A obra originalmente foi escrita em 2002, e a adaptação foi feita em 2017, ou seja, 15 anos depois. É evidente que num espaço de tempo considerável como este, sempre aprendemos novas coisas, então estive muito atento à questão do idiomatismo de cada instrumento. Isto inclui o dedilhado, a mecânica, a maneira de soprar e a quantidade de fôlego necessária para realizar determinada frase, por exemplo (RIPPER, 2017)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Em entrevista concedida à presente autora em 28 de março de 2018. Áudio gravado na Academia Brasileira de Música 28/03/2018 e posteriormente transcrito.

O compositor também aponta os pontos-chaves mais complexos para a escrita destes três instrumentos em conjunto.

Acredito que um ponto interessante seria o da flauta não ter a interferência da palheta, no sentido de que pode ocorrer um “desperdício” de ar muito maior em relação ao oboé e ao fagote. Outro ponto a ser observado é que a região médio-grave da flauta não tenha tanta potência e projeção tanto quanto os outros dois instrumentos em questão, o que causa um natural desequilíbrio de volumes sonoros. São aspectos que considero enquanto estou compondo (RIPPER, 2018).

Há também o desafio da escrita para instrumentistas que dependem da respiração, e isso está particularmente refletido no segundo movimento de minha peça, onde elaborei frases em grandes arcos; e também poderia citar o último movimento pela questão rítmica. Quando componho, penso no instrumento e em como aquela ideia soa naquele instrumento e de como o instrumentista vai produzir aquela música, e isso inclui tudo: a técnica, a resistência etc. (RIPPER, 2018)

E observa particularidades sobre a escrita para a formação de flauta, oboé e fagote.

Essa é uma formação interessante. Os harmônicos ímpares da flauta são mais ressaltados do que os pares, e o “blend” com oboé e fagote, causando um efeito sonoro parecido com o órgão. O órgão tem os tubos que são flautas, e a mistura com os timbres “anasalados” do oboé e do fagote promove um resultado interessante, já que a flauta acaba soando como um harmônico superior dos instrumentos de palheta. (RIPPER, 2018)

Além de comentar sobre o “esquecimento” da formação pela grande maioria dos compositores.

[...] ao mesmo tempo vocês me chamaram a atenção para esse tipo de escrita. Não tenho registros de nenhum outro grupo recente semelhante. O grupo de vocês despertou meu interesse em escrever para esta formação e acredito que tenha despertado o interesse de muitos outros compositores. Acredito que a função de um intérprete relevante, ou de um grupo como o de vocês, é de fomentar o repertório; o que é uma linha de formação de repertório importante para vocês, para os compositores e principalmente como patrimônio da própria música. (RIPPER, 2018)

Ripper descreve o resultado da adaptação do *Trio ao Vento*.

Gostei muito do resultado e há uma melhora musical em relação ao original. Porém, se eu tivesse que escrever uma peça para vocês hoje, partindo do ponto zero, certamente escreveria de outra forma. Quando o compositor escreve para determinado grupo, ele também cresce em sua compreensão musical. (RIPPER, 2018)

### 3.3 *Abrindo os Caminhos*, de Gilson Santos

Natural da cidade de São Gonçalo – Rio de Janeiro, Gilson Antunes dos Santos Junior iniciou seus estudos na Banda da Escola Técnica Estadual Henrique Lage e na Banda Sinfônica do Colégio São Vicente de Paula, na cidade de Niterói – RJ, sob orientação do maestro Josué Moreira Campos. É bacharel em trompete pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio) na classe do professor Dr. Nailson Simões e Mestrando na mesma instituição. A peça *Abrindo os Caminhos* estreou em 12 de Março de 2017 num concerto no Centro da Música Carioca Artur da Távola, e pudemos contar com a presença do compositor na platéia. Dos compositores entrevistados nesta pesquisa, o trompetista Gilson Santos se destaca por não ser da área acadêmica: sua experiência vem da formação como músico de bandas sinfônicas e das experiências profissionais como músico de orquestra. Observando as funções de cada instrumento desta pesquisa nos meios em que atua, Gilson Santos trabalha para que sua música soe da forma mais natural possível, evitando os extremos de cada um.

O compositor ainda lembra que o flautista pode utilizar, além da flauta tradicional, a flauta piccolo, a flauta em sol e a flauta baixo. O oboé pode usar o corne inglês, e o fagote poderia utilizar o contrafagote, quando solicitado. Ele acredita que com esses elementos a mais, a alternância de timbres e cores enriqueceria o conjunto em termos sonoros. Assim como Ripper, Gilson Santos destaca que um dos desafios para a escrita dessa formação é a necessidade em escrever pausas para respiração ou descanso dos instrumentistas. Assim, encara tais momentos como ferramentas para manter a qualidade da performance, quando se trata de uma formação pequena, como um Trio. Por outro lado, lembra que, a cada descanso ou parada, apenas dois instrumentos passam a sustentar toda a estrutura da peça. Outra preocupação é não deixar um instrumentista mais sobrecarregado que o outro. Ele acredita que tais aspectos são importantes para alcançar a excelência dos resultados. Assim diz ele: "o instrumentista de sopro necessita do equilíbrio entre tocar e repousar, ao longo de uma performance musical".

Sua forte ligação com a música popular brasileira e a cultura das religiões de matrizes africanas foram os principais elementos na composição da peça *Abrindo os Caminhos*, na qual busca unir elementos do caráter religioso dos cultos, da música popular brasileira e da música contemporânea. Em sua primeira experiência como compositor de um trio de flauta, oboé e fagote, Gilson Santos diz que procurou escrever de maneira simples e espontânea; enfatiza ainda que poder contar com a colaboração das intérpretes tornou melhor o resultado na criação da peça.

Gilson explica o que há de específico na escrita para a formação de flauta, oboé e fagote:

A minha experiência para escrita para estes instrumentos veio totalmente da minha formação como músico de banda e das minhas experiências profissionais como músico de orquestra. As funções nas duas formações, em minha opinião, são diferentes. Geralmente numa Banda, a flauta e o fagote tem funções de instrumentos tutti, para uma formação de uma massa sonora e também para uma busca de agilidade virtuosa, no caso das flautas, buscando, assim, um resultado semelhante à velocidade de execução que um violino realiza numa orquestra. Já o oboé fica mais restrito numa posição de solista. Mesmo executando uma parte tutti na massa sonora de uma banda, sua contribuição para o volume desta massa é muito pequeno. Já numa orquestra, as funções de ambos são bem definidas: a posição solista, os tutti do naipe de sopros e os tutti com os demais instrumentos da orquestra. A estrutura de formação de uma orquestra traz uma facilidade maior para estes instrumentos soarem junto com os demais, diferentemente dentro de uma banda sinfônica. Procuo buscar na escrita para esta formação, onde cada instrumento soe de forma mais natural. Evitando ao máximo os extremos de cada um. (SANTOS, 2018)<sup>7</sup>

Ele menciona as possibilidades que o tipo de formação permite, em comparação às formações mais usuais, como por exemplo, o trio de palhetas - flauta, clarineta e fagote - ou mesmo o quarteto de cordas:

As possibilidades que vejo nesta formação estão voltadas para a questão dos timbres que podemos buscar com a utilização dos outros instrumentos da mesma família, que os mesmo instrumentista tenham habilidade. O flautista pode utilizar além da flauta tradicional, a flauta piccolo, a flauta in G e a flauta baixo. O oboé pode utilizar o corne inglês e o fagote podendo utilizar o contrafagote quando for solicitado. Acredito que com esses elementos a mais, a alternância de timbres e cores passam a ter um frescor muito mais enriquecido que um quarteto de cordas, cuja sonoridade do mesmo é mais constante. (SANTOS, 2018)

Aborda ainda o que seria mais complexo para a escrita desse trio de instrumentos:

Acredito que o que torna mais complexa a escrita para sopros, é a necessidade de escrever pausas para respiração ou descanso. O instrumentista de sopro necessita desta ferramenta para manter a qualidade da performance e quando se trata de uma formação pequena, como um Trio, essa necessidade torna-se ainda mais relevante; por outro lado, a cada descanso ou parada de um instrumentista, apenas dois instrumentos passam sustentar toda a estrutura da peça. Outra preocupação é não deixar um instrumentista mais sobrecarregado que o outro. Este é também um aspecto de suma importância para se alcançar um resultado de excelência. Para isso, a alternância entre solo e acompanhamento, deve ser tratada com muita cautela, assim deixando o instrumentista com a capacidade de recuperação física mais eficaz, depois de um longo período de execução sem a retirada do instrumento da boca. Acredito que o termo “esta obra é bem escrita”, está totalmente relacionado às possibilidades técnicas para sua execução, que a própria beleza da mesma. O instrumentista de sopro necessita do equilíbrio entre tocar e repousar dentro de uma performance musical. (SANTOS, 2018)

---

<sup>7</sup> Em entrevista concedida à presente autora em 03 de março de 2018 através de e-mail.

Gilson Santos também comenta aspectos (ou experiências) peculiares na escrita de sua peça para o Trio Capitu:

Para este Trio, busquei três pontos estruturais para a construção da peça: utilizei uma estrutura rítmica específica da música afro-brasileira, o Ijexá, e apenas duas escalas: uma escala diminuta e uma escala sintética, criada especificamente para elaboração deste trabalho. Muito da personalidade da Débora, fagotista do grupo, está inclusa nesta peça. Me inspirei em seu aspecto religioso particular, no empreendedorismo, na maneira como toca seu instrumento e sua simplicidade e na movimentação de sua vida pessoal no momento em que decidi presentear o grupo aqui em questão com esta peça. (SANTOS, 2018)

E aponta os elementos principais na escrita de *Abrindo os Caminhos*:

A forte ligação com a música popular brasileira e a cultura de religiões de matrizes africanas são os principais elementos para a escrita desta peça para o grupo. Acompanhando a carreira do Trio, pude observar em seu repertório os diferentes estilos apresentados nas performances do grupo. Busquei juntar elementos de caráter religioso, da música popular e da música contemporânea. (SANTOS, 2018)

*Trio Capitu*  
**ABRINDO OS CAMINHOS**  
Trio de sopros n. 1  
GILSON SANTOS

♩ = 105 Afro Style

Flauta  
mf

Oboé

Débora  
mf

### 3.4 As entrevistas

#### 3.4.1 O Processo Camerístico e entrevista com o Trio Capitu

A comunicação e a interação nas performances em conjunto são aspectos primordiais para que haja fluidez e entendimento tanto entre os integrantes do grupo quanto com o público que precisa compreender o que lhes está sendo apresentado. Sobretudo, penso que é indispensável que se busque a harmonia entre todos os componentes numa apresentação de música de câmara: público, ambiente e artistas. O processo de construção camerística, comumente, tem seu início no momento em que é acordado entre os integrantes de um grupo, um objetivo a longo ou a curto prazo, seja ele de natureza performática em público ou apenas para recreação.

Diferentemente de um instrumentista solo, um grupo de câmara necessita desenvolver essa qualidade de possuir um pulso único, para que seu processo de construção da interpretação tenha uma pulsação rítmica constante, adquirindo um sentido musical. Para isso,

é importante a comunicação, que deve ser verbal e não verbal, como descreve Davidson e King (WILLIAMON, 2004, p. 108).

Aqui, irei relatar o processo camerístico com objetivo final da performance em público. Segundo Zamith Almeida, o processo de construção de uma obra é dinâmico e não se encerra nos ensaios, mas se estende ao momento das apresentações, onde os artistas devem ter em mente que a música é aberta, enfatizando ainda que a performance é o momento em que todas as partes se unem tornando a música uma arte performativa. Almeida ainda destaca que existem diferenças entre a “performance musical” e a “interpretação musical”.

Outras distinções entre performance e interpretação musical podem ser ressaltadas. Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis. Além disso, a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido. (ALMEIDA, 2011, p. 63)

Uma das maneiras de nos sentirmos à vontade no momento de uma apresentação é o estabelecimento das intenções musicais traduzidas em gestos físicos. Nem sempre essas expressões acontecem de maneira espontânea e, neste caso, alguns combinados podem efetivamente auxiliar nos momentos em que a compreensão pode não ser clara. Algumas destas impressões e relatos de experiências estão no conteúdo desta pesquisa registrado em vídeo.

Expressões físicas proporcionam um meio de entender e compartilhar intenções musicais e também assumem uma dimensão social quando, por exemplo, fazem com que os músicos se sintam mais integrados uns com os outros. O movimento pode ajudar a trazer coerência musical e unidade social. Considere os movimentos feitos dentro do seu conjunto. São estes prontamente reconhecidos e compartilhados entre o grupo? Eles estão programados para corresponder a certos pontos da música? Será que o público perceberá conscientemente e será capaz de interpretá-los, ou os movimentos serão propositadamente sutis demais para isso? (DAVIDSON; KING, 2004, p. 113)

Abordando este tema no âmbito da comunicação não verbal, a continuidade do trabalho camerístico é o que estabelece a eficácia com que isto se dá. É interessante salientar que, entre os anos de 2016 e 2017, juntamente com minhas colegas do Trio Capitu, sentimos a necessidade em enriquecer a experiência como grupo de câmara e então iniciamos aulas de preparação vocal, já que neste mesmo período recebemos um arranjo de Fernando Vilela de

*Chovendo na Roseira* de Tom Jobim, que, em sua escrita, exigia de nós alguns compassos de voz cantada. Este fator desencadeou outras e novas possibilidades para este tipo de interação.

A própria relação de fala e comunicação foi um ponto trabalhado nestas aulas. Com a chegada de *Dom Casmurro*, que integra este trabalho, ainda pudemos explorar e utilizar estes aprendizados pelo fato de que a cada movimento da peça recitamos e encenamos alguns trechos do livro original de Machado de Assis. Um dos pontos importantes para um trabalho de música de câmara é a conexão que deve existir entre os músicos do grupo.

Pesquisas psicológicas sociais sugerem que é preciso haver uma conexão ou associação entre indivíduos e o grupo como um todo. O comprometimento com o grupo depende da percepção individual de cada um dentro do conjunto. (DAVIDSON; KING *apud* DOUGLAS, 2004, p. 106)

Mesmo que hajam divergências em casos isolados e particulares entre os membros, o momento de um concerto, por exemplo, deve ser tratado como uma apresentação teatral, onde personagens de uma peça estão atuando em conjunto com todos os elementos ali dispostos: palco, público etc. Momentos de fala, por exemplo, são sempre acordados e algumas vezes ensaiados entre nós, para que haja conexão, sentido e fluidez em relação às obras que iremos realizar ao longo da apresentação.

Pesquisando quartetos de cordas, concluíram que a proximidade de grupo alcançada através da confiança e respeito aos limites de cada indivíduo é absolutamente vital para que os quartetos continuem funcionando. O pré-requisito para um ensaio eficaz em conjunto é que os princípios operacionais do grupo sejam estabelecidos, compreendidos e cumpridos. Isso depende, é claro, da natureza do conjunto, bem como da sua função. (DAVIDSON; KING *apud* YOUNG; COLEMAN, 2004, p. 106)

Um dos pontos que o Trio Capitu observou como importante para seu bom funcionamento foi dividir em dias da semana responsabilidades como: responder e-mails, atualização de mídias sociais e organização do material musical. Às segundas, quartas e sextas eram distribuídas um dia para que cada uma de nós desempenhássemos estes compromissos para que a operação do grupo estivesse sempre em andamento constante. Este ponto, naturalmente, depende do bom senso de cada indivíduo que se propõe a prosseguir com o trabalho em conjunto. A complexidade neste tipo de trabalho, comumente, pode ocorrer quando um dos indivíduos não compreende as necessidades do outro ou se sobrepõe a elas. No Trio, procuramos não nos perder em atitudes que não sejam profissionais, principalmente, nos momentos em que estamos em atividades mais intensas.

Ainda por esse viés, é preciso ter esclarecidas quais serão as diretrizes ou rumos tomados desde a concepção de um nome para o conjunto até a preparação de uma peça que

chegará ao palco numa apresentação pública. Segundo Young e Colman, “numa situação de conflito as melhores soluções têm sido encontradas através de um consenso, em vez de um indivíduo ter uma abordagem ditatorial” (YOUNG; COLMAN, 1979 *apud* MURNINGHAN; CONLON, 1991).

Todo o processo de construção da interpretação das três obras para a performance pelo grupo está detalhado na entrevista realizada com as integrantes do Trio Capitu, disponível em <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=19#produto-artistico-ou-pedagogico>



### 3.4.2 Estrutura geral dos ensaios

Nos ensaios do Trio Capitu, procuramos observar e ouvir umas às outras. Num Trio existe a facilidade do voto, pois quando uma sugestão ou mais são colocadas, o voto em trio facilita as decisões. Sempre há de prevalecer, naturalmente, o voto da maioria, e dificilmente o resultado seria um empate, gerando novamente outro ponto de divergências. “Nos ensaios, é importante que cada voz seja ouvida, ou pelo menos que cada participante sinta que pode contribuir conforme se deseja” (DAVIDSON; KING, 2004, p. 107). Uma boa e interessante alternativa para otimizar algumas decisões para “estilos de concertos” a serem apresentados foi a criação de “pastas de repertórios” que se destinam a públicos pré-estabelecidos. Num concerto didático, é mais adequado, por exemplo, que uma peça não seja apresentada integralmente, pois poderia soar desinteressante ou extremamente cansativa para o público infantil. Para o público juvenil, os concertos, em nossa organização, seguem o formato que chamamos de “bate-papo”, onde apresentamos nossos instrumentos entre as peças ou ao final do recital, abrindo também um espaço para perguntas e trocas de experiências. Finalmente, para o público adulto temos uma divisão a ser feita, pois existe o público habituado a frequentar

concertos e o público que poucas vezes, ou talvez nenhuma vez, tenha presenciado uma apresentação neste formato.

Naturalmente, há determinadas peças que demandam maior dedicação, e para estas dedicamos mais tempo para os pontos de maior dificuldade. Muitas vezes, a preparação individual não é suficiente, então dedicamos o tempo necessário para o trabalho da compreensão em conjunto de determinado trecho ou mesmo de uma peça inteira.

Existem características comuns aos grupos profissionais como, por exemplo, o rígido planejamento baseado no programa a ser apresentado e a real possibilidade de ensaios extras devido a dificuldades inesperadas com o repertório. É importante encontrar uma maneira coordenada de trabalhar, caso contrário o tempo de ensaio pode acabar desfocado e improdutivo. Um dos principais objetivos do ensaio é que você estabeleça metas musicais compartilhadas dentro do grupo o mais rápido possível (sejam elas de natureza técnica ou expressiva). Em relação à literatura sobre dinâmica de grupo, também é necessário que você encontre um meio de coordenação que deixe espaço para necessidades e estilos individuais. Deixe espaço em seu cronograma de ensaio para dificuldades inesperadas, como uma peça mais desafiadora do que o esperado ou ausências imprevistas de membros do grupo. (DAVIDSON; KING, 2004, p.108)

Além destas questões, é interessante salientar, que em algumas ocasiões não é possível saber as condições espaciais e acústicas dos locais de concertos. Um recurso utilizado por nós, e que nos rende resultados satisfatórios, consiste em colocarmo-nos em situações adversas para os ensaios próximos a determinados concertos. Procuramos ensaiar e nos adaptar a ambientes “secos” acusticamente ou salas impróprias, com o objetivo de evitar sermos surpreendidas negativamente no momento de uma apresentação. Encontramos nos ensaios em duo uma boa alternativa, e com bons resultados se temos a intenção de compreender o que se passa em determinado trecho ou peça completa. Por exemplo: se temos problemas de compreensão entre oboé e fagote, a flautista do Trio, Sofia Ceccato, com a grade da peça em mãos, observa nossa performance no trecho a ser trabalhado e sua opinião será mais assertiva, pois estará livre de sua função de executar a música concomitantemente ao restante do grupo. Este é um exemplo que poder ser útil a todas as possíveis combinações entre nós. Este é um fator facilmente observado e resolvido num grupo de câmara envolvendo apenas três integrantes. É fato que algumas vezes a comunicação acontece de maneira mais objetiva entre dois integrantes, e isto pode ser cíclico. Estamos sempre atentas para que o grupo funcione com harmonia e unidade. “Estarem todos igualmente envolvidos musical e mentalmente no ensaio, de modo a evitar o tédio ou a sensação de exclusão” (DAVIDSON; KING, 2004, p. 109). Aliado a isso, penso que, em algum momento, é necessário o descanso nos trabalhos conjuntos.

O bom funcionamento de um grupo também reside nas pausas produtivas que se dão a partir da percepção de que o cansaço e a intensidade de atividades se sobrepõem ao bem-estar dos membros da equipe.

Os seus ensaios são estritamente pelo prazer de participar e para entretenimento, ou eles são uma preparação para uma performance de nível profissional? Dependendo da resposta a esta pergunta, o foco e a estrutura do ensaio podem ser muito diferentes; entretanto alcançar um equilíbrio entre prazer e trabalho é importante para todos os conjuntos. (DAVIDSON; KING, 2004, p. 109-110)

### 3.4.3 *Diferentes tipos de abordagens*

É importante que haja o equilíbrio entre cumprir um repertório realmente significativo para a formação com foco e estruturando os períodos de ensaios. Isto é facilmente resolvido se estabelecermos previamente uma grade horária para cumprir com todos os pontos-chave para o bom desempenho. Em contrapartida, procuramos nos “libertar” de alguma forma estabelecida pela tradição e nos permitir criar e utilizar nossas capacidades de pensar e realizar fora do lugar comum. Acredito que este seja um aspecto válido para que haja originalidade e identidade para o grupo.

“Pode haver muitas abordagens de uma peça, com diferentes estratégias. Alguns grupos só “tocam” do começo ao fim, enquanto outros tendem a parar e se concentrar em passagens complexas” (DAVIDSON; KING, 2004, p. 110). Uma determinada peça passa por fases de compreensão conforme a quantidade de vezes que é tocada e se refere também às situações em que o grupo encontrava para a execução da mesma. É natural que o amadurecimento se dê por este meio, já que cada vez que repetimos determinada peça, percebamos nuances diferentes em diferentes casos de exposição.

Uma mudança acústica pode alterar toda a nossa compreensão acerca de determinado trecho ou de uma peça inteira, por isso posso afirmar que, quanto mais vezes dedicamos a determinada obra num lugar de destaque no programa, mais amadurecida ela estará. “Identifique e trabalhe até os limites estruturais na música, destacando a forma da peça para fortalecer o entendimento do grupo; equilibre o foco no ensaio entre segmentos longos e curtos da peça para ajudar a manter a concentração e o envolvimento no ensaio” (DAVIDSON; KING, 2004, p. 110).

Existem modos que, segundo minha experiência e observação, são imprescindíveis para a compreensão de obras mais complexas, principalmente ressaltar estes modos de

compreensão para o caso da obra *Dom Casmurro*, que é construída sobre linhas muito particulares para a leitura de cada um dos instrumentos, o que torna necessário o acompanhamento pela grade da partitura para a compreensão global da obra. Uma peça com esta forma de escrita dificilmente será bem compreendida se não houver dedicação de tempo exclusivo.

#### 3.4.4 Entrevistas individuais com integrantes do Trio Capitu

As entrevistas estão em formato de vídeo e foram realizadas no dia 13 de Abril de 2018 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e encontram-se em <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=19#produto-artistico-ou-pedagogico>



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei no curso de Mestrado Profissional em Música no PROMUS refletir sobre a preparação de três importantes obras para a formação de trio de flauta, oboé e fagote, a partir de minha experiência de trabalho com o Trio Capitu. Já com sete anos de atividades, pude perceber em diversos aspectos o enriquecimento pessoal e profissional em minha trajetória nesse período de fevereiro de 2017 a dezembro de 2018.

De acordo com a proposta de um curso de mestrado profissional, procurei trazer para o meio acadêmico a experiência de trabalho do grupo, para em seguida aplicar e trabalhar com as ferramentas aprendidas, desenvolvendo um produto artístico e descrevendo seu percurso.

A partir do relato desta experiência, exponho nosso aprendizado e atividades profissionais a partir do processo de criação da interpretação de três peças incluídas nesse período em que realizei o curso do PROMUS em nosso repertório.

A experiência com música de câmara naturalmente reúne diversos aspectos assim como o preparo de uma obra, o convívio pessoal e profissional, a organização de repertório e a sustentação de um grupo independente, tudo isto descrito detalhadamente neste projeto de pesquisa.

Durante o curso realizei um recital composto pelas valsas de Francisco Mignone para fagote solista e, diferentemente das primeiras vezes em que tive contato com essas peças, a experiência com outros elementos da música brasileira no Trio Capitu enriqueceram minhas percepções no aspecto profissional. Até mesmo as atividades dentro da orquestra sinfônica foram consideravelmente enriquecidas a partir das atividades com a música de câmara.

A partir do convívio como grupo camerístico, a percepção de métodos de trabalho naturalmente se alinham às propostas profissionais a que estamos nos propondo a realizar. A experimentação faz parte deste processo, onde ao longo do trabalho e do convívio gradualmente agregamos novas percepções acerca das experiências passadas.

Não existe um único método ou estratégia para ensaiar uma obra específica – cada conjunto desenvolve sua própria maneira. Foi revelado que dois grupos podem efetivamente ensaiar a mesma peça de maneiras contrastantes, a fim de alcançar o mesmo objetivo, enquanto adota abordagens alternativas usando diferentes estratégias para negociar ideias musicais. Os músicos devem trabalhar para alcançar um ambiente sócio emocional positivo através de um comportamento sensível e amigável. A interação musical no ensaio é mais eficaz e prazerosa quando os músicos aproximam-se uns dos outros nos níveis musical e social. Para otimizar o ensaio e a performance os músicos devem desenvolver uma maior consciência dos princípios psicológicos sociais que governam a interação e a coesão do grupo. Ao mesmo tempo, devem

refletir sobre a eficácia de suas metodologias de ensaio e formas de comunicação.”  
(DAVIDSON; KING, 2004, p.113)

No caso do Trio Capitu, utilizamos diferentes abordagens com o objetivo de encontrar a melhor solução para questões interpretativas específicas. Isto implica em construir um ambiente saudável de trabalho onde todas as vozes são ouvidas e as ideias respeitadas, mesmo que não sejam adotadas no final.

Procurei apresentar os processos aplicados no âmbito da música de câmara desde o momento em que a peça é entregue pelo compositor, até a realização das apresentações públicas. A partir do relato deste processo, descrevo o processo sobre nosso aprendizado e construção da interpretação das três obras, incluídas em nosso repertório no período em que realizei o curso no PROMUS.

A possibilidade de contar com compositores contemporâneos é um aspecto que, apesar de não ser primordial para a execução de uma obra, certamente constitui um fator extremamente interessante para a validação e desenvolvimento de uma tradição oral na música de concerto. Acredito que este trabalho tenha contribuído para o enriquecimento da música contemporânea para flauta, oboé e fagote, pouco explorado desde o período barroco.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. Opus. Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- BAINES, Anthony. **Woodwind Instruments and Their Story**. Nova Iorque: Dover Publications, Inc, 1967.
- GIFONI, Luciana Rodrigues. Liduíno Pitombeira: duas russas, entre três américas e um prêmio. Agulha: revista de cultura, Fortaleza, São Paulo, nov. 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48pitombeira.htm>
- RIPPER, João Guilherme. Auto-biografia disponível em: [http://www.joaoripper.com.br/site/?page\\_id=2](http://www.joaoripper.com.br/site/?page_id=2)
- SANTOS, Gilson Antunes. Autobiografia cedida à autora.
- Davidson; King 2004. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical Excellence**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.
- IMSLP. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata\\_in\\_C\\_minor%2C\\_DelK\\_p.313\\_\(Kleinknecht%2C\\_Jakob\\_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_minor%2C_DelK_p.313_(Kleinknecht%2C_Jakob_Friedrich)). Acesso em 15 set. 2018. Jakob Friedrich Kleinknecht, trio em do menor, 2018a.
- IMSLP. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata\\_in\\_G\\_major\\_\(Besozzi%2C\\_Alessandro\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_G_major_(Besozzi%2C_Alessandro)). Acesso em 15 set. 2018. Alessandro Besozzi, Trio Sonata in G, 2018b.
- IMSLP. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonatas%2C\\_Op.2\\_\(Handel%2C\\_George\\_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonatas%2C_Op.2_(Handel%2C_George_Frideric)) Acesso em 15 set. 2018. Georg Friedrich Handel, Trio Sonatas, Op.2, 2018c.
- KOEGNIGSBECK, Bodo. **Bassoon Bibliography**. Monteux, França: Musica Rara, 1994.
- PITOMBEIRA, Liduíno. Entrevista de Débora Nascimento em 05 de março de 2018. Rio de Janeiro. Correio eletrônico.
- RIPPER, João Guilherme. Entrevista de Débora Nascimento em 28 de março de 2018. Rio de Janeiro. Áudio gravado na Academia Brasileira de Música.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição em Língua Portuguesa. Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.
- SANTOS, Gilson. Entrevista de Débora Nascimento em 03 de março de 2018. Rio de Janeiro. Correio eletrônico.
- WILLIAMON, Aaron. **Musical Excellence**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

**ANEXOS**

LIDUINO PITOMBEIRA

Dom Casmurro

*para flauta, oboé e fagote*

2017

## Liduíno Pitombeira

### Dom Casmurro

Opus 218 (2017)

1. A Denúncia
2. Capitu
3. Um seminarista

Duration: ca. 09:20

*Dom Casmurro*, dedicada ao Trio Capitu, descreve em cada um de seus movimentos as três personagens centrais do romance homônimo de Machado de Assis. O primeiro movimento, 'A Denúncia' fala da infância de Bentinho e do início de sua relação com Capitu, personagem que é o tema central do segundo movimento, elaborado a partir da modelagem sistêmica de *Imagina (Valsa Sentimental)* de Tom Jobim<sup>1</sup>. O terceiro movimento, 'Um Seminarista', além de apresentar a personagem Escobar, narra a trama do suposto triângulo amoroso entre as três personagens, que são explicitamente associados na partitura a cada um dos instrumentos. Nesse movimento, além de séries de doze notas individuais atribuídas a cada personagem (representando seus carmas), citações de Caymmi e do tradicional *Dies Irae* dialogam com resíduos do passado rememorados por Capitu e Bentinho. A peça termina com uma referência dramática ao 'Finale' da *Farewell Symphony Hob.I:45* de Joseph Haydn.

Liduíno Pitombeira (Brasil, 1962) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso "Sinfonia dos 500 Anos". Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano "Brazilian Landscapes No.1". Mais três obras de sua série *Brazilian Landscapes* (Nº 2, Nº 6 e Nº 9) foram premiadas nos Estados Unidos. Pitombeira recebeu seu PhD em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. É membro da Society of Composers Inc., da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da College Music Society. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESF), Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis.

**LIDUINO PITOMBEIRA**  
**E-mail: [pitombeira@yahoo.com](mailto:pitombeira@yahoo.com)**  
**Web: <http://www.pitombeira.com>**

<sup>1</sup> *A Modelagem sistêmica aplicada à música popular: Imagina, de Tom Jobim*. Trabalho elaborado por Liduíno Pitombeira (orientador), Max Kühn e Claudia Usai, apresentado na 7ª SIAC - XXXVIII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural da UFRJ, em outubro de 2016.

para o Trio Capitu

## Dom Casmurro

### 1. A Denúncia

LIDUINO PITOMBEIRA  
Op. 218 (2017)

— Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.  
— Não acho. Metidos nos cantos?  
— É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corresse de maneira que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...

$\text{♩} = 120$

Flute *mp*

Oboe *mp*

Bassoon *mp*

**A**  
7

*f* *pp*

*f* *mf*

*f* *pp*

2

Dom Casmurro

**B**

13

*p cresc.*

*p*

*ppp*

*mf*

*f*

*mp*

**C**

21

*p*

*cresc.*

*ff*

*sfz*

*p*

*cresc.*

*ff*

*sfz*

*p*

*cresc.*

*ff*

**D** ♩ = 90

26

*rall...*

*dim.*

*pp*

*mp*

*pp*

*mp*

Dom Casmurro

33

E

ff mp f mp p

mp mp f mp p

mp f p

Detailed description: This system contains measures 33 through 38. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 33 has a dynamic of *ff*. Measure 34 has *mp*. Measure 35 has *f*. Measure 36 has *mp*. Measure 37 has *p*. Measure 38 has *p*. A box labeled 'E' is above measure 35. A hairpin crescendo is shown between measures 33 and 34, and another between 34 and 35. A hairpin decrescendo is shown between 35 and 36, and another between 36 and 37. A hairpin crescendo is shown between 37 and 38.

39

F

p f mp cresc. p cresc. p cresc.

p f mf p cresc.

p f p cresc.

Detailed description: This system contains measures 39 through 44. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 39 has *p*. Measure 40 has *f*. Measure 41 has *mp*. Measure 42 has *cresc.*. Measure 43 has *p*. Measure 44 has *cresc.*. A box labeled 'F' is above measure 41. Hairpin crescendos are shown between 39-40, 40-41, 41-42, 42-43, and 43-44.

45

G

ff mp pp

ff mp p cresc. mf p

ff mp p cresc. mf p

Detailed description: This system contains measures 45 through 50. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 45 has *ff*. Measure 46 has *mp*. Measure 47 has *pp*. Measure 48 has *ff*. Measure 49 has *mp*. Measure 50 has *p*. A box labeled 'G' is above measure 47. Hairpin crescendos are shown between 45-46, 46-47, 47-48, 48-49, and 49-50.

4

Dom Casmurro

**H** (♩=♩) ♩ = 60

52

*mp* *f*

**I** (♩=♩) ♩ = 60

57

*p* *mp* *mp* *f*

**J**

62

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

Dom Casmurro

5

68 K

*p mp*

*p mp*

*mp*

74 L

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

79 M

*f*

*f*

*f*

*mp*

6

Dom Casmurro

84

N

*pp* *p cresc.* *ppp* *mp*

91

O

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

95

rall...

*ff* *p* *ff* *p*

Dom Casmurro

7

## 2. Capitu

Nisto olhei para o muro, o lugar em que ela estivera riscando, escrevendo ou esburacando, como dissera a mãe. Vi uns riscos abertos, e lembrou-me o gesto que ela fizera para cobri-los. Então quis vê-los de perto, e dei um passo. Capitu agarrou-me, mas, ou por temer que eu acabasse fugindo, ou por negar de outra maneira, correu adiante e apagou o escrito. Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler o que era.

♩ = 72

100

**A**

*mf* 3

*mf* 3

*mp* 3

*mp* 3

103

*rit.* **B** *a tempo*

*pp* 3

*mp* 3

*pp* 3

*mp* 3

107 C

*p* *mp* *p* *mp* *pp*

111 D

*p* *pp* *pp cresc.* *p* *mp* *p*

114

*mp* *mp* *mp*

Dom Casmurro

9

**E**

117

*f*

119

*rit.*

**F**  $\text{♩} = 90$

*mp*

*mp*

*mp*

5

124

**G**  $\text{♩} = \text{♩}$

*mp*

*pp*

*pp cresc.*

*pp*  $\text{cresc.}$

*pp*  $\text{cresc.}$

*mp*

10

Dom Casmurro

Musical score for measures 131-140. The score is in three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 131 starts with a *cresc.* marking. A box labeled 'H' is above measure 134 with a tempo marking of  $\text{♩} = 58$ . Measure 135 has a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. The time signature changes from 4/4 to 6/4 to 3/4.

Musical score for measures 137-140. The score is in three staves. Measure 137 starts with a box labeled 'I'. The time signature changes from 4/4 to 3/4. There are triplets (3) in measures 139 and 140.

Musical score for measures 141-144. The score is in three staves. Measure 141 starts with a *f* dynamic. The time signature changes from 3/4 to 4/4. The music features a strong rhythmic pattern with sixteenth notes.

Dom Casmurro

143 *mp* *rit.* **J** *a tempo* *p*

145 *p* *mf* *mf* *mf* *p* *mf* *p*

147 *mf* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

12

Dom Casmurro

Musical score for measures 149-151. The score is in 2/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 149 features a piano (*p*) dynamic with a four-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 150 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with triplet figures in the Treble and Bass staves. Measure 151 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a four-measure phrase in the Treble and Bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 152-156. The score is in 2/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 152 features a piano (*pp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 153 features a piano (*pp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 154 features a piano (*pp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 155 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 156 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 157-159. The score is in 2/4 time and consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 157 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 158 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. Measure 159 features a piano (*pp*) dynamic with a five-measure phrase in the Treble and Bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

### 3. Um Seminarista

Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada.

♩. = 72

160

[Capitu]

*p*

[Bentinho]

*p*

[Escobar]

*p*

A

165

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

14

Dom Casmurro

**B**

168

*mp* *p* *pp* *p*

*mp* *p* *ppp* *p*

*mp* *p*

**C**

174

*pp* *p*

*pp*

*pp* *p*

**D**

180

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

Dom Casmurro

186 E

*mp*  *pp* *cresc.* -----

191 F

*mf* *f*  
*mf* *f*  
*f* *f*

194 G

*mf* *mp* *p* *pp*  
*f* *dim.* -----  
*mf* *mp* *p*

16

Dom Casmurro

**H**  
199

Musical score for section H, measures 199-203. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Dynamics include *mp*, *dim.*, and *pp*. A fermata with a '2' is present over the second measure of the top staff.

**I**  
204

Musical score for section I, measures 204-208. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. A 4:3 ratio is indicated over the third measure of the top staff.

**J**  
209

Musical score for section J, measures 209-213. It features three staves: Treble, Middle, and Bass. Dynamics include *p* and *pp*. A *dim.* marking is present at the end of the section.

Dom Casmurro

214

**K**

[Deixa o palco]

*ppp*

219

**L**

*f* *dim.*

*mf* *cresc.* *f*

222

[Deixa o palco]

*p* *pp*

*pp* *mp*

18

Dom Casmurro

226

Musical score for measures 226-229. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 226 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 226-227, which contain a sixteenth-note triplet: G4, A4, B4. Measure 228 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 229 concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass line is mostly rests with some notes in measures 227 and 229. A '7:6' time signature change is indicated in measure 226.

230

Musical score for measures 230-233. The score is written for a single melodic line on a grand staff. Measure 230 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 230-231, which contain a sixteenth-note triplet: G4, A4, B4. Measure 232 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 233 concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass line is mostly rests with some notes in measures 231 and 233. Dynamics include a hairpin for *mf* in measure 231, a *dim.* marking in measure 232, and a *ppp* marking in measure 233. A '2' is written below the final note of measure 233.

# Trio ao Vento

para flauta, oboé e fagote

ao Trio Capitu

João Guilherme Ripper

I

Deciso  $\downarrow$  120

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features Flute, Oboe, and Bassoon staves. The Flute part begins with a *mf* dynamic and a series of eighth-note patterns. The Oboe and Bassoon parts also start with *mf* and feature similar rhythmic motifs. The second system (measures 6-10) continues the rhythmic patterns for all three instruments. The third system (measures 11-15) shows a change in dynamics, with the Flute and Bassoon parts marked *f* (forte) and the Oboe part marked *f* (forte) as well. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Trio ao Vento - Partitura

16  
Fl.  
Ob.  
Bsn.  
*ff*

22  
Fl.  
Ob.  
Bsn.  
*poco rit.*  
*Un poco piu mosso*  
*p*

28  
Fl.  
Ob.  
Bsn.  
*p*

31  
Fl.  
Ob.  
Bsn.  
*cresc.*

Trio ao Vento - Partitura

Fl. 34

Ob.

Bsn.

Fl. 37 *f*

Ob. *f*

Bsn. *f*

Fl. 41

Ob.

Bsn.

Fl. 44

Ob. *p*

Bsn. *con umore*  
*p cresc.* *f*

Tempo I

Trio ao Vento - Partitura

49

Fl.

Ob. *con umore*  
*p* *cresc.* *sfz* *sfz* *sfz*

Bsn. *p* *cresc.*

52

Fl. *con espressione*  
*p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.* *sfz* *sfz*

Bsn. *f* *p* *cresc.*

Un poco meno mosso

55

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *mf*

60

Fl. *dim.* *p* *rit.*

Ob. *dim.* *p*

Bsn. *dim.* *p*

Trio ao Vento - Partitura

64  
Fl. *mf* *a tempo*  
Ob. *mf* *a tempo*  
Bsn. *mf* *a tempo*

68  
Fl. *p rit.*  
Ob. *p*  
Bsn. *p*

72 **Tempo I**  
Fl. *pp* *p a tempo cresc.*  
Ob. *pp* *p cresc.*  
Bsn. *pp* *p cresc.*

76  
Fl. *f* *p*  
Ob. *f* *p*  
Bsn. *f* *p*

Trio ao Vento - Partitura

Musical score for measures 80-83, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Oboe parts include accents (>) and dynamic markings of *mf*. The Bassoon part also features accents and a *mf* dynamic marking.

Musical score for measures 84-86, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Oboe parts include accents (>) and dynamic markings of *cresc.*. The Bassoon part also features accents and a *cresc.* dynamic marking. Trills (*tr*) are indicated above the final notes of the Flute and Oboe parts.

Musical score for measures 87-90, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Oboe parts include accents (>) and dynamic markings of *ff*. The Bassoon part also features accents and a *ff* dynamic marking. Trills (*tr*) are indicated above the final notes of the Flute and Oboe parts.

Musical score for measures 91-94, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Oboe parts include accents (>) and dynamic markings of *mf*. The Bassoon part also features accents and a *mf* dynamic marking. The time signature changes from 3/8 to 2/4 in measure 93.

Trio ao Vento - Partitura

95

Fl. *molto crescendo e affretando*

Ob. *molto crescendo e affretando*

Bsn. *molto crescendo e affretando*

101

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Bsn. *ff*

105

Fl.

Ob.

Bsn.

109

Fl. *sffz*

Ob. *sffz*

Bsn. *sffz*

Trio ao Vento - Partitura

## Trio ao Vento

II

à minha mãe

**Doloroso**  $\text{♩} = 52$

Flute

Oboe

Bassoon

Fl.

Ob.

Bsn.

Fl.

Ob.

Bsn.

*fp* *fp* *fp* *fp* *pp*

*cresc* *p*

*cresc* *p*

*cresc* *p*

*pp* *pp* *pp*

3

Trio ao Vento - Partitura

Fl. *p*

Ob. *p*

Bsn. *p*

Measures 38-41. Flute part features a triplet of eighth notes in measure 39. Bassoon part features a triplet of eighth notes in measure 39. All parts are marked *p*.

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Measures 42-45. Flute part has a dynamic change from *mf* to *p* in measure 44. Bassoon part has a dynamic change from *mf* to *p* in measure 44. Oboe part has a dynamic change from *mf* to *p* in measure 44.

Fl. *cresc*

Ob. *cresc*

Bsn. *cresc*

Measures 46-49. All parts are marked *cresc* (crescendo).

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *mf*

Measures 50-53. All parts are marked *mf* (mezzo-forte).

## Trio ao Vento - Partitura

Fl. *fp* *fp*

Ob. *fp* *fp*

Bsn. *fp* *fp*

Fl. *fp* *fp* *ffz* *p*

Ob. *fp* *fp* *ffz* *p*

Bsn. *fp* *fp* *ffz* *p*

Fl.

Ob.

Bsn.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *mf*

Trio ao Vento - Partitura

Fl. *f* *dim*  
Ob. *f* *dim*  
Bsn. *f* *dim*

Fl. *pp* *cresc*  
Ob. *pp* *cresc*  
Bsn. *pp* *cresc*

Fl. *p* *dim*  
Ob. *p* *dim*  
Bsn. *p* *dim*

Fl. *pp*  
Ob. *pp*  
Bsn. *pp*  
Re - - - qui - em - - - ac - ter - - - nam - - -

Trio ao Vento - Partitura

## Trio ao Vento

## III

Scherzando  $\text{♩} = 120$

Flute *p*

Oboe *p*

Bassoon *p*

Fl. *cresc* *mf* *sub* *tr* *p*

Ob. *cresc* *mf* *sub* *p*

Bsn. *cresc* *mf* *sub* *p*

Fl. *f*

Ob. *f*

Bsn. *f*

## Trio ao Vento - Partitura

Fl.

Ob.

Bsn.

*p*

*mf*

*p* *sub*

*p* *sub*

*p* *sub* *sfz* *sfz*

Trio ao Vento - Partitura

Fl. *mf sub* *dim*

Ob. *mf sub* *dim*

Bsn. *mf sub* *dim*

Fl. *pp* *p espressivo*

Ob. *pp* *p*

Bsn. *pp* *p*

Calmo  $\downarrow$  60

Fl.

Ob.

Bsn. *espressivo*

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Trio ao Vento - Partitura

Fl. *mf*

Ob. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Measures 75-78. Flute, Oboe, and Bassoon parts. Dynamics include *mf* and *p*. Time signature changes from 3/4 to 2/4.

Fl. *p* *cresc* *mf*

Ob. *cresc* *mf*

Bsn. *cresc* *mf*

Measures 79-82. Flute, Oboe, and Bassoon parts. Dynamics include *p*, *cresc*, and *mf*. Measure 82 features a triplet of eighth notes in the Bassoon part.

Fl. *p a tempo*

Ob. *p a tempo*

Bsn. *p a tempo*

Measures 83-86. Flute, Oboe, and Bassoon parts. Dynamics include *p a tempo*. Measure 83 features a triplet of eighth notes in the Oboe part.

Fl. *sfz* *sfz*

Ob. *sfz* *sfz*

Bsn. *sfz* *sfz* *p*

Tempo I

Measures 87-90. Flute, Oboe, and Bassoon parts. Dynamics include *sfz* and *p*. The tempo marking "Tempo I" appears above the Flute staff. Measure 90 features a triplet of eighth notes in the Bassoon part.

Trio ao Vento - Partitura

Fl. Oboe Bassoon

Measures 1-5. Flute: rests. Oboe: rests in measures 1-3, then eighth-note patterns in measures 4-5. Bassoon: eighth-note patterns throughout. Dynamic: *p* in measure 4.

Fl. Oboe Bassoon

Measures 6-10. Flute: eighth-note patterns starting in measure 6. Oboe: eighth-note patterns. Bassoon: eighth-note patterns. Dynamic: *p* in measure 6.

Fl. Oboe Bassoon

Measures 11-15. Flute: eighth-note patterns with trills in measures 11 and 13. Oboe: eighth-note patterns. Bassoon: eighth-note patterns. Dynamics: *mf* in measure 11, *p sub* in measure 13.

Fl. Oboe Bassoon

Measures 16-20. Flute: eighth-note patterns. Oboe: eighth-note patterns. Bassoon: eighth-note patterns. Dynamic: *f* in measure 16.

Trio ao Vento - Partitura

Fl. *mf sub*

Ob. *mf sub*

Bsn. *mf sub*

Measures 1-4 of the Trio ao Vento. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The dynamic marking *mf sub* is indicated for all parts.

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Bsn. *ff* *mf*

Measures 5-7. A dynamic shift occurs at measure 6, marked by a dashed line labeled *8<sup>va</sup>*. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Bassoon parts play a rhythmic pattern. The dynamic markings are *ff* for measures 5-6 and *mf* for measure 7.

Fl. *ff* *fffz*

Ob. *ff* *fffz*

Bsn. *ff* *fffz*

Measures 8-10. A dynamic shift occurs at measure 9, marked by a dashed line labeled *8<sup>va</sup>*. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Bassoon parts play a rhythmic pattern. The dynamic markings are *ff* for measures 8-9 and *fffz* for measure 10.

GILSON SANTOS

ABRINDO OS CAMINHOS

Trio Capitú  
ABRINDO OS CAMINHOS  
Trio de sopros n. 1

GILSON SANTOS

♩ = 105 Afro Style

Flauta *mf*

Oboé

Débora *mf*

se fode aí...

Fl. *3*

Ob.

Fg. *2*

Fl. *5*

Ob. *mp*

Fg. *mf*

*mp*

Fl. *7*

Ob. *p*

Fg. *p*

9

Fl.

Ob.

Fg.

1. 3

11

Fl.

Ob.

Fg.

2.

14

Fl.

Ob.

Fg.

16

Fl.

Ob.

Fg.

4

18

Fl.

Ob.

Fg.

20

Fl.

Ob.

Fg.

22

Fl.

Ob.

Fg.

24

Fl.

Ob.

Fg.

27

Fl.

Ob.

Fg.

This musical score is for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). It consists of five systems of music, each with three staves. The first system (measures 18-19) features a complex melodic line in the Flute and Oboe parts, with the Bassoon providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 20-21) shows a dynamic shift, with the Flute playing a melodic phrase marked *f* and the Oboe and Bassoon playing a more rhythmic accompaniment marked *mp*. The third system (measures 22-23) continues the melodic development in the Flute and Oboe, with the Bassoon playing a sustained accompaniment. The fourth system (measures 24-25) introduces a change in meter, with the Flute and Oboe playing a melodic line marked *f* and the Bassoon playing a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 26-27) concludes the passage with a final melodic flourish in the Flute and Oboe, and a sustained accompaniment in the Bassoon.

30 5

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Fg.

32

Fl. *mp*

Ob.

Fg. *mp*

35 **rit.** **Fine**

Fl. *mp*

Ob.

Fg. *mp*

38 **Tempo primo**

Fl. *mf*

Ob.

Fg. *mf*

só na segunda vez

6

41

Fl.

Ob.

Fg.

*mp*

tocar 1° e 2° vez, se não quiser, foda-se..

*mf*

43

Fl.

Ob.

Fg.

*ff*

*ff*

*ff*

46

Fl.

Ob.

Fg.

48

Fl.

Ob.

Fg.

6

50

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Fg.

52

Fl.

Ob.

Fg.

55

Fl.

Ob.

Fg.

**D.C. Sem Rep. al Fine**

57 rit.

Fl.

Ob.

Fg.

