

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

PAULO DE CASTRO ANDRADE

A CABEÇA ACIMA DO CORAÇÃO: a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos
estudos diários de fagote

RIO DE JANEIRO

2023

Paulo de Castro Andrade

A CABEÇA ACIMA DO CORAÇÃO:
a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos estudos diários de fagote.

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

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

A553c Andrade, Paulo de Castro
A cabeça acima do coração: a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos estudos diários de fagote / Paulo de Castro Andrade. -- Rio de Janeiro, 2023.
112 f.

Orientador: Aloysio Moraes Rego Fagerlande.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2023.

1. : Noël Devos. 2. Interpretação musical. 3. Fagote. 4. Expressividade musical. 5. Lógica interpretativa. ? I. Fagerlande, Aloysio Moraes Rego, orient. II. Título.

Paulo de Castro Andrade

A CABEÇA ACIMA DO CORAÇÃO :
a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos estudos diários de fagote.

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

Aprovada em: 07 de junho de 2023.



Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande – PROMUS/UFRJ



Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso- PROMUS/UFRJ



Dr. Elione Alves de Medeiros- IVL/UNIRIO

À minha esposa Clarissa, que tantas vezes durante a escrita deste trabalho lembrou-me da necessidade de colocar a cabeça acima do coração.

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Aloysio Fagerlande, por todo o incentivo e orientação na realização deste trabalho. Seu entusiasmo pela pesquisa acadêmica, a confiança que depositou em mim e toda a paciência que teve em me orientar, foram decisivas para que eu me “aventurasse” no mundo da pesquisa. Também sou-lhe profundamente grato por ter compartilhado comigo o manuscrito dos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, *ictus inicial* deste trabalho.

Aos professores doutores Elione Medeiros e André Cardoso, membros da banca, pelas sugestões que apresentaram para o aprimoramento da minha pesquisa.

À Anne Marie Devos, Antonio José Rangel e Tatiana Devos Gentile, que cederam a maior parte do material desta pesquisa, confiando-me importantes manuscritos e vídeos. Os vídeos de Tatiana constituem um material inesgotável para pesquisas e sua sensibilidade ao gravar os depoimentos de seu avô nos causam um imediato interesse sobre a vida pessoal e artística deste grande mestre. Gostaria de destacar que este trabalho é uma homenagem a toda a família Devos e eu não teria conseguido realizá-lo, sem a inestimável colaboração e a confiança que depositaram em mim.

Aos meus familiares, pela paciência e apoio dado na realização do meu trabalho.

Aos colegas e amigos: Ariane Petri e Elione Medeiros, pelas ideias, avaliações e revisões; Mauro Àvila e José Francisco Gonçalves, pelas conversas, comentários e frutífera troca de ideias; Ivan Zandonade, pelo auxílio na edição das partituras; Pedro Paulo Parreiras, por ter apresentado a mim o manuscrito “Estudo de Escalas e Arpejos”; Thiago Tavares, pelas sugestões de textos complementares sobre interpretação musical; Francisco Perez e Keeyth Vianna, pela indicação de livros e informações sobre a prática interpretativa em seus instrumentos; Fernando Bru, pelas caronas que economizaram o meu tempo e por compartilhar a convivência que teve com Devos, ouvindo minhas ideias e complementando informações; Mauricio Novaes, pelo belo trabalho gráfico na confecção do e-book.

Ao maestro André Cardoso, pelo incentivo e valiosas discussões sobre o tema, que me levaram a “insights” importantes.

À Luiza Canat, minha fisioterapeuta, que me manteve “em dia” fisicamente, enquanto eu me dividia entre as atividades das orquestras e a realização deste trabalho, além de me dar sugestões de aplicativos para a confecção das legendas dos vídeos.

Aos amigos Juliana Sucupira, Paulo Fernando Carneiro e Etto Farias, pela amizade que propiciou momentos de descontração tão importantes durante os estudos e escrita do trabalho.

E, sobretudo, a Noël Devos, sou grato pelos ensinamentos e convívio, por quem minha admiração só aumenta com o passar dos anos, ao me aprofundar em seus ensinamentos.

RESUMO

ANDRADE. Paulo de Castro. A CABEÇA ACIMA DO CORAÇÃO: a lógica interpretativa de Noël Devos aplicada aos estudos diários de fagote (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

“A cabeça acima do coração”, foi assim que Julien Clouet sintetizou os ensinamentos que transmitiu a seu discípulo Noël Devos: o coração, símbolo da expressão criativa, deveria subordinar-se ao raciocínio lógico. A partir dessa ideia, Devos desenvolveu uma análise apurada das relações existentes entre as notas, partindo dos tetracordes das escalas. Essa metodologia de estudo que denominou de “lógica interpretativa”, aplicada aos arpejos e escalas, auxilia o estudante a cultivar a expressividade na interpretação, ao mesmo tempo em que desenvolve as bases da técnica instrumental. O presente trabalho baseou-se em dois manuscritos de Noël Devos: “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, de 1980, e “A Lógica Interpretativa”, de 1989. Por meio de uma pesquisa em diversos documentos do acervo da família, além de minha convivência como aluno e, posteriormente, como colega, procurei divulgar o pensamento pedagógico deste grande mestre, ressaltando a lógica interpretativa como uma maneira de se adquirir, ao mesmo tempo, técnica, expressividade e criatividade. O resultado desta pesquisa foi um *e-book* contendo análise e informações complementares sobre os dois manuscritos estudados, além de um capítulo no qual desenvolvi alguns exercícios, para que o estudante possa familiarizar-se com a metodologia de Noël Devos.

Palavras-chave: Noël Devos. Interpretação musical. Fagote. Expressividade musical. Lógica interpretativa.

ABSTRACT

Andrade, Paulo de Castro. **THE HEAD ABOVE THE HEART** : Noël Devos's interpretative logic applied to daily bassoon studies. Master Thesis (Professional Master in Music). UFRJ – Federal University of Rio de Janeiro, 2023.

“The Head Above the Heart”: this is how Julien Clouet synthesized the teachings that he passed onto his disciple, Noël Devos. His teachings claim that the heart, a symbol of creative expression, should be subordinate to logical reasoning. Building upon these ideas, Devos developed an accurate analysis of the relationship between the notes, starting from the tetrachords of the scales. Titled "Interpretive Logic", this methodological study highlights expressiveness and logical reasoning as a way to acquire technique when playing the instrument. He applied this method to the study of arpeggios and scales, in hopes that students would cultivate their creative expression in interpretation, and simultaneously develop the basis of instrumental technique. The following master thesis is based on two manuscripts by Noël Devos: "Councils for the Improvement of Studies" from 1980, and "The Interpretive Logic" from 1989. After researching several collections of Noël Devos, and spending time with him as his student and, later, as his colleague, I sought to disseminate the pedagogical thought of this great master. This research culminated in an e-book containing analysis and exercises regarding the methodology of Noël Devos, as well as complementary information regarding the two manuscripts studied.

Keywords: Noël Devos. Musical Interpretation. Bassoon. Musical Expressiveness. Interpretive logic.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Fotografia com a inscrição : “*orchestre mon sauveur? (Rire !)*”, [orquestra minha salvadora? (Risos!)] Foto mostrando o pai, (tocando tuba), e os irmãos de Noël: René (bombardino), Henry (sax), Charles (trombone) e o próprio Noël ao trompete, formando a pequena “orquestra” familiar. Fonte: CEISopro Prof. N.D.....23
- Figura 2:** Portrait de M. Clouet. Gravação de video realizado por Tatiana Devos Gentile no estúdio onde Devos estudava e ministrava aulas particulares.Rio de Janeiro.....26
- Figura 3:** Reconhecido Pedagogo. Entrevista Entrevista cedida a Jamil Bark. I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP Rio de Janeiro, 28/11/2015, realizado por Tatiana Devos Gentile e Antonio José Rangel. Link: <https://youtu.be/j4S4mwdDVy0>.....26
- Figura 4:** O legado de M. Clouet. Devos explicando os ensinamentos de Clouet. Gravação de video realizado por Tatiana Devos Gentile no estúdio onde Devos estudava e ministrava aulas particulares.Rio de Janeiro.....29
- Figura 5:** Texto explicativo de Devos, na primeira página do manuscrito dos “Conselhos”: “Os crescendos e decrescendos tem para efeitos de reforçar [sic] a sonoridade quando vai subir [sic]...(já que a naturalidade [sic] do fagote é de ter o som mais fraco quando vai subir [sic] para a região aguda).” Fonte: Devos, 1980.33
- Figura 6:** Frase inscrita na página 6 do manuscrito “Conselhos”. Fonte: Devos, 1980..... 36
- Figura 7:** Vídeo no qual Devos lê uma das cartas de Clouet, aconselhando-o sobre a importância do tema respiração para os instrumentistas de sopro36
- Figura 8:** segunda página do manuscrito “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”. Fonte: Devos, 1980.....41
- Figura 9:** Desenho 1. Fonte: Devos, 198943
- Figura 10:** Desenho 2. Fonte: Devos, 198943
- Figura 11:** Desenho 3. Fonte: Devos, 198944
- Figura 12:** Desenho 4. Fonte: Devos, 198944
- Figura 13:** terceira página do manuscrito “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”. Fonte: Devos, 1980.....46
- Figura 14:** Página 7 dos “Conselhos”, sobre as notas defeituosas. Fonte: Devos, 1980.....47
- Figura 15:** Texto pertencente ao manuscrito “ A lógica Interpretativa”. Fonte: Devos, 1989.49
- Figura 16:** Texto da página 10 dos “Conselhos”, sobre a leitura “à frente”. Fonte: Devos, 1980.49

| | |
|---|----|
| Figura 17: Conversas com fagotistas. Entrevista cedida a Aloysio Fagerlande. Link: https://youtu.be/C2ncacbam9E | 50 |
| Figura 18: capa da Súmula do Curso de Extensão Universitária, realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os meses de agosto e setembro de 1966. Fonte: Devos, 1966. | 51 |
| Figura 19: Anotações preliminares, contendo o sistema de análise: da visão global aos detalhes e reconstituição da visão geral. Fonte: Devos, anotações soltas, sem data. | 53 |
| Figura 20: Manuscrito mostrando a aplicação da Lógica Interpretativa no Andante do Concerto de Mozart. Fonte: Devos, 1989. | 55 |
| Figura 21 : demonstração da carga expressiva de uma nota base (dó) varia, dependendo do intervalo tocado. Fonte: Devos, 1989. | 61 |
| Figura 22: exemplo das funções da nota Mi. Fonte: Devos, 1989. | 65 |
| Figura 23: Anotações de Devos, contendo ideias que deram origem à Lógica Interpretativa. Fonte: DEVOS, “Anotações soltas”, sem data. | 66 |
| Figura 24: Anotações preliminares da Lógica Interpretativa. Fonte: DEVOS, “Anotações soltas”, sem data. | 67 |
| Figura 25: Cores correspondentes à hierarquia das notas nos tetracordes. Fonte: Devos, 1989. | 70 |
| Figura 26: representação da nota dó em relação à sua vizinha, com a respectiva intensidade de cor demonstrando a hierarquia entre as notas. Fonte: Devos, 1989. | 70 |
| Figura 27: representação da nota ré em relação às notas vizinhas, mostrando as respectivas intensidades de cor. Fonte: Devos, 1989. | 71 |
| Figura 28: representação da nota mi recebendo o efeito anacrúsico da segunda parte de ré, com suas cores correspondentes. Fonte: Devos, 1989. | 71 |
| Figura 29: representação das notas ré, mi e fá, e suas intensidades de cor correspondentes. Fonte: Devos, 1989. | 72 |
| Figura 30: Valores expressivos no primeiro tetracorde de Dó M. Fonte: Devos, 1989. | 72 |
| Figura 31: Página 9 Lógica Interpretativa. Fonte: Devos, 1989. | 73 |
| Figura 32: Página 10 da Lógica Interpretativa. Fonte: Devos, 1989. | 73 |
| Figura 33: Valores expressivos e as respectivas cores. Fonte: Devos, 1989. | 74 |
| Figura 34: Estudo 1. Fonte: Devos, 1989. | 75 |
| Figura 35: Estudo 2. Fonte: Devos, 1989. | 76 |
| Figura 36: Estudo 3. Fonte: Devos, 1989. | 77 |

| | |
|---|----|
| Figura 37: frase relativa ao capítulo “Emissão do som”, em sua versão manuscrita de “A Lógica Interpretativa”. Fonte: Devos, 1989. | 78 |
| Figura 38: anotações soltas. Fonte: Devos, sem data. | 81 |
| Figura 39: Depois, na interpretação normal, estrutural, estabelecer um equilíbrio, dando mais ênfase às notas estruturais mais importantes. Fonte: Devos, Anotações Soltas, sem data. | 82 |
| Figura 40: Representação gráfica da hierarquia das notas. Fonte: Devos, 1989. | 83 |

LISTA DE EXEMPLOS

| | |
|---|----|
| Exemplo 1: exemplos contidos na página 7 dos “Conselhos”. Fonte: Devos, 1980. | 48 |
| Exemplo 2: mostrados na ordem 3 e 2 . Fonte: Devos, 1980. | 48 |
| Exemplo 3: Fonte: Devos, 1980..... | 48 |
| Exemplo 4: Tetracorde. Fonte: claretiano.edu.br | 57 |
| Exemplo 5: emissão empregando apenas o fluxo de ar nas notas dos tetracordes. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 79 |
| Exemplo 6: emissão com dois tipos de ataques. Fonte: Paulo Andrade, 2023..... | 80 |
| Exemplo 7: emissão com três tipos de ataques. Fonte: Paulo Andrade, 2023..... | 80 |
| Exemplo 8: última nota de cada tetracorde sugerindo repouso suspensivo ou completo. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 81 |
| Exemplo 9: sequência com repouso suspensivo e completo. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 82 |
| Exemplo 10: notas extremas do tetracorde. Fonte: Paulo Andrade, 2023..... | 83 |
| Exemplo 11: exercício em progressão cromática. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 84 |
| Exemplo 12: exercício aplicando a função tética. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 84 |
| Exemplo 13: exercício aplicando a função anacrúsica. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 85 |
| Exemplo 14: exercício preparatório para escalas 1. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 86 |
| Exemplo 15: exercício preparatório para escalas 2. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 87 |
| Exemplo 16: exercício preparatório para escalas 3. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 88 |
| Exemplo 17: exercício preparatório para escalas 4. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 89 |
| Exemplo 18: exercício preparatório para intervalo de terça. Fonte: Paulo Andrade, 2023. | 90 |
| Exemplo 19: exercício preparatório para intervalo de quarta. Fonte: Paulo Andrade, 2023... | 90 |
| Exemplo 20: exercício preparatório para intervalo de quinta. Fonte: Paulo Andrade, 2023... | 91 |
| Exemplo 21: exercício preparatório para intervalo de sexta. Fonte: Paulo Andrade, 2023.... | 92 |
| Exemplo 22: exercício preparatório para intervalo de sétima. Fonte: Paulo Andrade, 2023. . | 93 |
| Exemplo 23: exercício preparatório para intervalo de oitava. Fonte: Paulo Andrade, 2023... | 94 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1 NOËL DEVOS: O ARTISTA E SEU MESTRE..... | 22 |
| 1.1 NOËL DEVOS: O ARTISTA | 22 |
| 1.2 JULIEN CLOUET: O MESTRE | 25 |
| 2 OS MANUSCRITOS | 31 |
| 2.1 CONSELHOS PARA UM BOM APROVEITAMENTO NOS ESTUDOS..... | 31 |
| 2.1.1 Respiração | 36 |
| 2.1.2 Postura | 37 |
| 2.1.3 Emissão do som | 38 |
| 2.1.3.1 A Articulação dos Sons | 40 |
| 2.1.3.2 O emprego dos lábios e as nuances timbrísticas..... | 42 |
| 2.1.4 Estudo de escalas | 44 |
| 2.1.5 Técnica para correção de notas defeituosas | 47 |
| 2.1.6 Leitura à frente | 49 |
| 2.2 A LÓGICA INTERPRETATIVA | 50 |
| 3 A RELAÇÃO ENTRE OS CONSELHOS E A LÓGICA INTERPRETATIVA | 57 |
| 3.1 FERRAMENTAS DA LÓGICA INTERPRETATIVA | 59 |
| 3.1.1 Ataques | 59 |
| 3.1.2 Apoio | 60 |
| 3.1.3 Hierarquia nos graus da escala | 62 |
| 3.1.4 Função tética e anacrúsica | 65 |
| 3.1.4.1 Estudos propostos por Devos: | 74 |
| 4 EXERCÍCIOS COMPLEMENTARES FUNDAMENTADOS NA LÓGICA INTERPRETATIVA | 78 |
| 4.1 EXERCÍCIOS APLICADOS ÀS ESCALAS E INTERVALOS..... | 85 |

| | |
|--|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 95 |
| REFERÊNCIAS..... | 98 |
| ANEXO – MANUSCRITO “CONSELHOS PARA UM BOM APROVEITAMENTO NOS ESTUDOS” | 103 |

INTRODUÇÃO

No ano de 2017, o fagotista e professor Noël Louis Leon Devos recebeu, da Academia Brasileira de Música, a Medalha Villa-Lobos na categoria professor/musicólogo. Esta homenagem, reconhecendo sua intensa atividade pedagógica como professor de fagote e de música de câmara, assim como sua relevante atuação como intérprete, veio coroar a trajetória deste músico francês que chegou ao Brasil em 1952.

Devos foi importante referência para muitas gerações de fagotistas e compositores de sua época. Sua importância na difusão do fagote atingiu nível nacional e internacional, com a afluência de alunos vindos de muitos estados brasileiros e de outros países, como Argentina, Chile, Uruguai e Estados Unidos. Foi também responsável por despertar o interesse de diversos compositores brasileiros pelo instrumento, que passaram a escrever solos ou peças com destaque para o fagote, dedicando-lhe diversas obras. Sua influência extrapolou o universo do fagote, tornando-se um professor muito requisitado por estudantes de outros instrumentos, os quais orientava em aulas de música de câmara.

Em 1980, o professor Noël Devos distribuiu aos alunos que participaram do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, um manuscrito intitulado “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”¹. Escrito em pequenas folhas de um caderno pautado de música, este manuscrito de dez páginas propõe uma série de exercícios a serem trabalhados diariamente.

Ao analisar os conselhos contidos no manuscrito, veio-me à lembrança os exercícios técnicos que eu e uma geração de fagotistas que estudaram com os professores Alain Lacour e Noël Devos², tínhamos como rotina de estudo diário.

Quando pensamos em escalas e arpejos, habitualmente temos a tendência de considerá-los em seu aspecto meramente técnico, voltado a desenvolver habilidade e agilidade, nas diferentes tonalidades e qualidade na emissão de som, em diferentes articulações.

¹ Este manuscrito chegou a mim por intermédio de meu orientador, Professor Doutor Aloysio Fagerlande.

² Devos e Lacour, fagotistas franceses formados pelo Conservatório de Paris, foram convidados por Eleazar de Carvalho para integrarem a Orquestra Sinfônica Brasileira em 1952 e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo na década de 70, respectivamente.

Desde a primeira aula que tive com Devos, percebi seu compromisso em valorizar o discurso musical e a interpretação, mesmo tratando-se de exercícios técnicos. Havia outros aspectos a considerar ao estudar escalas, além de dominar a técnica do instrumento.

Na época, eu não tinha maturidade para entender a razão da diferença entre nossas execuções, ao tocar uma escala de Fá maior, por exemplo. Por mais que tentasse imitar o professor, procurando mostrar as nuances e diálogos empregados na realização de uma simples escala, os resultados ficavam aquém do esperado. Faltava vivacidade, coerência e encadeamento entre as notas que faziam com que as escalas tocadas por Devos soassem tão musicais. Isso me motivou a buscar as razões pelas quais essa diferença era tão marcante.

Através dos anos, como seu aluno e observando as orientações que passava a outros estudantes de diversos níveis em festivais, fui percebendo que a abordagem da prática de exercícios técnicos teria que ser mais abrangente e que a diferença estava em como executá-los. Primeiramente, seria necessário alterar o principal propósito do estudo de escalas e exercícios, encarados apenas como um estudo técnico. Ao invés de praticá-los com o único objetivo de ganhar técnica e agilidade para, posteriormente, ser aplicada na execução de obras do repertório, deveríamos praticar os exercícios de mecanismo visando a expressividade.

Para adotar esta concepção, a atenção deve dirigir-se à busca do sentido artístico, ou seja, à expressividade colocada em cada nota emitida; à concentração, para auxiliar na identificação de relações de tensão e resolução, determinantes na condução dos graus da escala; à observação da natureza em seus ciclos de luzes e sombras, para construir imagens e transpô-las através de nuances na interpretação; e à prosódia, à dicção utilizada na articulação das notas. Mas, como fazer isso? Seguir a intuição? Segundo Devos, esses recursos expressivos não fazem parte apenas da intuição, mas podem ser desenvolvidos com a prática de uma técnica de análise e interpretação que ele denominou de “lógica interpretativa”.

O que pode parecer um paradoxo, o raciocínio e a lógica servindo de apoio no desenvolvimento dos dotes intuitivos e da criatividade, constituíram o tema da tese “A Lógica Interpretativa”, que Devos concluiu em 1989³. O manuscrito foi-me cedido para estudos, pela família Devos e nele encontrei os fundamentos e princípios que nortearam o pensamento artístico de sua interpretação, tão respeitada e admirada. Influenciado profundamente por seu professor Julien Clouet, a quem atribuiu sua formação artística, esses princípios, segundo o próprio Devos admite, permitiram um aprofundamento na compreensão musical das obras

³ Não constam registros de que a tese tenha sido defendida em procedimentos usuais das instituições acadêmicas.

estudadas no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, (DEVOS, 1989, p. 2). Depois, durante sua vida profissional no Brasil, teve a oportunidade de aplicar e desenvolver esses mesmos princípios em suas execuções musicais.

Assim como seu mentor Julien Clouet, Devos destacava a importância da expressividade na interpretação desde uma simples sucessão de notas. Nas aulas particulares que frequentei em sua casa, tive o prazer de trabalhar esse tipo de abordagem de estudo, no qual as ideias musicais valorizam-se quando comunicadas com clareza e ganham vida e força, possibilitando ao intérprete cativar o público em sua performance.

Para transmitir toda riqueza de informações contida nas aulas oralmente, utilizei em meu *e-book*, (produto final desta pesquisa), entrevistas, exemplos, áudios, e manuscritos do próprio Devos, procurando fazer uma imersão em suas ideias.

“A cabeça acima do coração” foi a frase de Clouet que escolhi como título deste trabalho, por me parecer a mais emblemática, a que melhor ilustra a principal proposta do trabalho desenvolvido por Devos em toda a sua vida artística. Por outro lado, é também a mais intrigante, pois desafia nosso senso comum como intérpretes, que estivemos sempre acostumados a separar completamente a lógica, (o nosso lado racional), da intuição (associada aos nossos sentimentos). Como a lógica pode “conviver” e orientar a expressividade, que sempre consideramos algo “intuitivo”, pertencente ao mundo dos sentimentos? E, mais do que isso, teria o nosso lado lógico o poder de conscientizar, ou de “racionalizar” nossa expressividade musical, retirando muito da subjetividade que atribuímos à interpretação musical, que sempre nos pareceu uma característica intrínseca à expressividade individual de cada músico? Como equilibrar raciocínio e criatividade em nossa atividade como músicos intérpretes? Como desenvolver uma interpretação individualizada⁴ e, ao mesmo tempo, coerente com o pensamento e estilo de cada compositor e de sua época?

Foi movido por estas indagações que me interessei em aprofundar meus conhecimentos na área da interpretação musical, tendo como fio condutor as relações entre a lógica interpretativa proposta por Devos e sua importância na expressividade e criatividade dos intérpretes musicais. Pesquisando artigos que unissem a teoria da expressividade na *performance* e a análise racionalista do texto musical, acabei por descobrir muitas obras de séculos passados e também deste século que tratam deste assunto com riqueza de informações.

⁴ “Ele toca diferente”, assim diziam os professores de Noel Devos e muitos de seus colegas. Esse diferencial, como veremos no decorrer deste trabalho, tem sua base na metodologia utilizada por Devos, que ele chamou de Lógica Interpretativa.

As obras de Mathis Lussy (1828-1909) e de Heinrich Schenker (1868-1935) acabaram por me fornecer a ideia de todo um contexto histórico e de uma tradição que permeou o século XIX, tendo continuidade no século XX, com Julien Clouet (-1954), Marcel Tabuteau (1887-1966), Pablo Casals (1876-1973) e, mais recentemente, com James Morgan Thurmond (1909-1998). Inclusive, um artigo publicado pela Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (SILVA/ COELHO de SOUZA, 2018, v.3, n. 2, p. 227-257) ressalta a importância de Mathis Lussy como um dos primeiros teóricos a criar uma metodologia da interpretação.

Em meu trabalho, o principal objetivo foi apresentar as ideias de “A lógica interpretativa” (1989), de Devos, aplicada às escalas e arpejos que fazem parte de seu outro manuscrito, “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, (1980).

Os manuscritos de Devos sobre a lógica interpretativa não são textos de fácil compreensão. Foram necessárias várias leituras, não apenas dos manuscritos da lógica interpretativa, mas também de textos de outros autores, assim como a contextualização de uma determinada época histórica que valorizou a lógica como embasamento para todos os campos do conhecimento, para que eu pudesse apreender o que Devos pretendia em sua metodologia. O fato de ter estudado com ele e, posteriormente, ter sido seu colega na Orquestra Sinfônica Brasileira, certamente foi um fator importante para que eu iniciasse meu trabalho, transformando alguns dos conceitos de seus textos em ferramentas que pudessem ser utilizadas no estudo prático do instrumento. Meu primeiro passo foi escolher, entre tantas ideias apresentadas, aquelas que mostravam aplicabilidade diretamente ligada ao estudo diário. Foi assim que pensei em separar essas ideias, ou conceitos, em quatro ferramentas de estudo classificadas em duas categorias, a conceitual e a técnica. Classifiquei como conceitual as ferramentas denominadas “hierarquia das notas” e “sentido tético e anacrúsico”, por entender que são recursos para a análise e compreensão do discurso musical; as ferramentas técnicas, ou seja, aquelas que entendi como passíveis de serem aplicadas diretamente à emissão do som, denominam-se “ataques” e “apoio das notas”. Existem muitos outros conceitos nos textos de Devos e é por isso que considero o meu trabalho como um primeiro passo em direção ao resgate da metodologia que ele pouco explicou em palavras a seus alunos, (preferindo sempre demonstrar por exemplos sonoros em suas aulas), mas que sempre utilizou em seu próprio estudo diário.

O produto da minha pesquisa é um e-book dividido em quatro capítulos: o primeiro capítulo contém uma breve contextualização histórica de Devos e de seu mestre, Julien Clouet; no segundo capítulo apresento os dois manuscritos de Devos que fundamentaram a minha pesquisa, “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” (1980), e “A Lógica

Interpretativa”, (1989); em seguida, por meio de exercícios propostos por Devos, nos aprofundamos na lógica interpretativa aplicando-a ao manuscrito dos “Conselhos”; e no último capítulo procurei aplicar a metodologia de Devos em exercícios de minha autoria, que podem ser utilizados nos estudos diários do instrumento.

A dissertação segue a mesma divisão apresentada no e-book, porém, busca aprofundar algumas ideias, referenciando-as e procurando explicá-las.

Finalizando, gostaria de ressaltar que este trabalho é apenas uma introdução à lógica interpretativa, tema que por sua profundidade e amplitude, merece a atenção de todos aqueles que se dedicam ao estudo das práticas interpretativas no Brasil.

Com esta pesquisa, espero contribuir para que os ensinamentos de Devos possam ser apresentados a futuras gerações de intérpretes, sobretudo fagotistas, que poderão aprofundar com novas pesquisas sobre este tema, os conhecimentos sobre a arte da interpretação e do “tocar diferente” que distinguiu Noël Devos, colocando-o entre os maiores intérpretes de sua época.

1 NOËL DEVOS: O ARTISTA E SEU MESTRE

Conheci o professor Devos em janeiro de 1985, por ocasião do II Encontro de Orquestras Jovens realizado na cidade de Tatuí, em São Paulo. A oportunidade de ter aulas com este famoso fagotista, cujo nome estava em grande evidência após ter gravado as 16 Valsas de Francisco Mignone,⁵ despertou anos mais tarde o meu interesse pela sua metodologia de interpretação. Entretanto, foi durante o meu mestrado que pude realizar um estudo sistemático da metodologia que Devos aplicava em sua prática como intérprete.

A pesquisa que realizei no acervo de documentos que se encontram no Centro de Estudos de Sopro Prof. Noel Devos (CEISopro Prof. N.D.), na Escola de Música da UFRJ, permitiu-me conhecer mais profundamente o contexto histórico em que se deu a formação musical de Devos. Esse extenso material que inclui manuscritos, anotações, entrevistas, gravações e fotos revelou documentos inéditos, de grande importância para o propósito do meu trabalho. Procurei incluir fotos e gravações do próprio Devos, comentando o conselhos que lhe dava seu professor Julien Clouet, demonstrando como este influenciou sua metodologia.

1.1 NOËL DEVOS: O ARTISTA⁶

Noël Devos, (08/10/1929 – 03/03/2018), nasceu em Calais, cidade famosa pela fabricação de renda e localizada no norte da França. Desde sua infância, contou com um ambiente familiar propício ao seu desenvolvimento musical. Seu pai, que trabalhava como operador de máquinas em uma das diversas fábricas de renda existentes na cidade, também era um excelente músico amador. Aprendera a tocar tuba durante o período de serviço militar e frequentemente era convidado a participar nas apresentações de bandas e orquestras na cidade. Como retribuição por tocar de graça, os maestros e professores davam aulas a seus filhos. Com este estímulo, todos os filhos tiveram uma educação musical que se iniciava apenas com as matérias teóricas e solfejo. A escolha do instrumento viria mais tarde e a formação de conjuntos entre os irmãos iria tornar-se um entretenimento. Na casa da família Devos podia-se ouvir ora o trio, composto de violino, violoncelo e piano, tocado pelos mais velhos, ora os sons da pequena formação da bandinha, onde cada um tocava um instrumento de sopro.

⁵ Devos havia acabado de gravar as Valsas de Mignone e seus alunos estavam ganhando concursos, bolsas de estudo no exterior e conquistando prêmios (MEDEIROS, 2015, p. 27-28).

⁶ As informações biográficas aqui apresentadas foram retiradas das entrevistas a GOMES, 2015; FAGERLANDE, 2015; RAPPOPORT, 2015; BARK, 2015; SILVEIRA, 2012; DEVOS, discurso na ABM, 2011.

Dessa época podemos ver uma foto da família com o pequeno Noël, aos quatro anos de idade, empunhando um trompete. Mas não seria nesse instrumento que Devos iniciaria seus estudos. Com os irmãos começou a aprender piano e violoncelo, porém não seguiu adiante devido a divergências surgidas durante as aulas.



Figura 1: Fotografia com a inscrição : “*orchestre mon sauveur? (Rire !)*”, [orquestra minha salvadora? (Risos!)] Foto mostrando o pai, (tocando tuba), e os irmãos de Noël: René (bombardino), Henry (sax), Charles (trombone) e o próprio Noël ao trompete, formando a pequena “orquestra” familiar. Fonte: CEISopro Prof. N.D.

Ao encontrar no sótão da casa um saxofone que pertencera a um irmão falecido, experimentou tocar o instrumento escondido. Seu pai, quando tomou conhecimento, encaminhou-o ao professor de sax, Monsieur Boufard, que também dava aulas de oboé e fagote. Ouvindo a sonoridade do fagote tocado por outros alunos, o jovem Noël ficou impressionado pelo timbre grave, que lembrava o violoncelo. Seu professor, vendo seu interesse, prometeu dar-lhe aulas, assim que conseguisse um instrumento. Durante a Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), a cidade de Calais esteve sob ocupação dos alemães. Com a possibilidade de batalhas intensas na cidade, em 1943, mulheres e jovens foram retirados de lá, dirigindo-se para a parte central da França. Noël, sua mãe e irmãs foram para Albi, onde ficaram em um convento. Ele continuou estudando sax e quando ia à missa, chamava-lhe a atenção a figura de um anjo tocando fagote que decorava o órgão da Catedral Santa Cecília. Decidido a tocar

fagote, iniciaria as aulas com um professor em Toulouse, mas a guerra terminou e a família retornou para a cidade natal (SILVEIRA, 2015, p. 250-256).

De volta a Calais, iniciou os estudos de fagote com um instrumento emprestado pela Prefeitura. Embora não tivesse muito tempo de estudo, participou de um concurso para tocar na orquestra do teatro da cidade, sendo aceito como segundo fagote para tocar em óperas, e como primeiro fagote para tocar em operetas. Seguindo o conselho do pai que dizia que todos os filhos deveriam escolher uma outra “especialidade”, ou seja, uma atividade profissional que pudesse lhe garantir o sustento além da música, optou pelo curso de desenho aplicado à arquitetura na Escola de Belas Artes. Este curso foi de grande utilidade para Devos que, com a demanda de trabalhos para reconstruir a cidade de Calais duramente castigada durante a Guerra, começou a trabalhar no escritório do arquiteto Monsieur Malfois. Devos percebeu a interessante relação existente entre arquitetura e música. A observação das estruturas, a elaboração de esboços e a análise dos elementos arquitetônicos essenciais criaram um *modus operandi* que ele levou para a música⁷.

Em 1946, Devos conquista o primeiro prêmio na Escola de Música de Calais. Com a ideia de seguir os passos do irmão que havia ingressado no Conservatório de Paris, tem consciência de que precisará preparar-se para os exames de admissão dessa prestigiada instituição. Entra em cena Julien Clouet, professor com que Devos estudou entre 1946 e 1948, e que teria uma importância fundamental em sua formação artística, representando um ponto de virada em sua carreira (SILVEIRA, 2012, p. 120).

Em seu discurso na ABM narra que quando foi aprovado no Conservatório de Paris, na classe do professor Gustava Dhérin em 1948, seus colegas perceberam a sua maneira de “tocar diferente” (ABM, 2011, p. 3). Isso pode ser atribuído a dois fatores: como Clouet não era fagotista, Devos viu-se obrigado a procurar um caminho próprio, resolvendo problemas técnicos de seu instrumento de uma maneira muito pessoal, pesquisando alternativas que atendessem às exigências artísticas de seu professor; o segundo fator que o distinguia de seus colegas do Conservatório era a sua maneira de interpretar com expressividade, o que conquistou a admiração de Dhérin: “[...] ele toca bonito e interessante. Vocês devem se inspirar nele”, afirmou o professor (Ibid, p. 15).

Apesar de ter de se afastar do curso regular do Conservatório por um período de quase dois anos devido a uma licença médica, conquistou o Primeiro Prêmio do Conservatório

⁷ Conversas com Fagotistas; Rapoport, 2015.

de Paris por unanimidade, em 1951. No ano seguinte, aceitou o convite do maestro Eleazar de Carvalho para atuar na Orquestra Sinfônica Brasileira, onde tocou por mais de cinquenta anos como primeiro fagote solista.

Devos foi importante referência para fagotistas e compositores de sua época. Sua importância na difusão do fagote atingiu nível nacional e internacional, com a afluência de alunos vindos de muitos estados brasileiros, e de outros países como Argentina, Chile, Uruguai e Estados Unidos. Foi também responsável pelo incremento do nível técnico dos fagotistas no Brasil e pelo interesse de diversos compositores brasileiros que passaram a escrever peças solas ou com destaque para o fagote, dedicando-lhe diversas dessas obras.

Frequentemente convidado a lecionar nos festivais de música de maior destaque do país, “por solicitação de Arminda Villa-Lobos, viúva de Heitor Villa-Lobos, ministrava anualmente um curso sobre a música de câmara do compositor, com o qual tocou muitas vezes.” (BARK, 2015, p. 16).

Responsável pela formação de gerações de fagotistas no Brasil, foi professor em renomadas instituições de música no Rio de Janeiro, como Escola de Música da UFRJ, Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e Escola de Música Villa-Lobos. Seus alunos destacaram-se no meio musical, no Brasil e no exterior. Sua influência extrapolou, inclusive, o universo do fagote, tornando-se um professor muito requisitado por estudantes de outros instrumentos, os quais orientava em aulas de música de câmara.

Além de atuar como primeiro fagote solista da OSB, participou, como primeiro fagote, da Orquestra Sinfônica da Rádio MEC e da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Durante toda a sua carreira, teve intensa participação no cenário musical brasileiro, em concertos como solista e como camerista, sempre prestigiando a música e os compositores nacionais.

1.2 JULIEN CLOUET: O MESTRE

“Uma das pessoas mais importantes na minha vida foi Julien Clouet, flautista, discípulo de Paul Taffanel, e pedagogo em Calais” (DEVOS apud PETRI, 2006)

“Ele se chamava Julien Clouet e ia me abrir outros horizontes” (DEVOS 2011, p.11).



Figura 2: Portrait de M. Clouet. Gravação de vídeo realizado por Tatiana Devos Gentile no estúdio onde Devos estudava e ministrava aulas particulares. Rio de Janeiro.

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

Chef de la Musique Municipale, maestro da Banda Sinfônica Municipal, (CHAUSSOIS, 1975, p. 82), diretor e fundador da *Société Eolienne*, que promovia concertos de música de câmara, leituras de obras poéticas e palestras, (chamadas *causeries musicales*), Julien Clouet era um pedagogo prestigiado em Calais (DEVOS, sem data).

Marcel Moyse, professor e autor de importantes métodos de flauta, considerava Clouet um dos melhores pedagogos que conhecia, (Idem, 2011, p. 11-12).



Figura 3: Reconhecido Pedagogo. Entrevista cedida a Jamil Bark. I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP Rio de Janeiro, 28/11/2015, realizado por Tatiana Devos Gentile e Antonio José Rangel. Link: <https://youtu.be/j4S4mwdDVy0>

Moyse (1889-1984) e Clouet (? -1954) estudaram no Conservatório de Paris com Paul Taffanel (1844-1908). Taffanel é considerado o “pai” de uma longa linhagem de flautistas que chega até nossos dias (GABARON, 2005, p. 15). Foi responsável por modernizar o ensino do instrumento, embasando a escola francesa de flauta que valorizava o refinamento expressivo, o aspecto poético, e a elegância, em detrimento apenas da técnica e da virtuosidade gratuita (Ibid., p.15-16). Esses mesmos valores foram transmitidos a Devos por Clouet.

Em suas aulas, Clouet orientava a busca da expressividade em cada nota de uma escala (DEVOS, 2011, p. 12). Buscava um “colorido sonoro” e uma afinação que chamava de “artística”, (SILVEIRA, 2012, p. 258), levando-se em conta os diferentes modos musicais e tonalidades.

Podemos ver um procedimento muito semelhante no relato de uma aluna de Moyses:

Moyse estava menos interessado na técnica (os alunos eram responsáveis pela maior parte de sua prática técnica) e mais interessado nas cores sonoras, na beleza do som, na afinação correta e, acima de tudo, que você transmitisse algo convincentemente, com a sua flauta⁸ (PAYNE, 2018, não paginado, tradução nossa).

Segundo Payne, Moyses utilizava uma linguagem visual e poética para exprimir o caráter, o humor e as “cores” expressivas da obra estudada. Devos tem a mesma lembrança quando conta que:

Os esforços para a realização técnica e artística eram sempre entrecortados de comentários artísticos. A mesma escala podia ser apresentada sob diversos ambientes psicológicos. Ele não se limitava a termos como triste, alegre, irônico e etc. O Professor Clouet sublinhava a expressão desses termos com trechos de poesia que declamava de cor (DEVOS, 2011, p. 12-13).

Clouet possuía grande cultura geral, tendo frequentado, quando jovem, reuniões de poetas e artistas como Debussy, em Paris. Fazia questão de transmitir a seus alunos a curiosidade e o gosto por todas as artes:

Meu professor sabia ensinar a estética. Toda semana me passava livros que eu tinha que ler, e sempre me fazia perguntas. Além disso, eu estudava os tratados principalmente sobre as anacrouses, e também sobre interpretação, ritmo musical e etc... (DEVOS, 2011, p. 14).

Devos relembra que Clouet vivia intensamente à procura do belo, e continua: “às vezes, eu percebia uma lágrima correndo no rosto dele, quando finalmente eu conseguia aproximar (sic) da expressão que ele me pedia” (Ibid, p. 12-13).

Responsável por ensinar competências que iriam distinguir Devos de seus colegas, utilizou um método que o prepararia a identificar e realizar diferentes nuances de ataques e cores sonoras, além de reconhecer as funções relativas a cada nota na escala. Para isso, Clouet propunha o estudo sobre os tetracordes que formam a escala. Devos, recordando-se do início

⁸ Moyses’s were less interested in the technical (students were responsible for most of their own technique practice) and interested more so in the tone colors you were making, the beauty of the sound, having correct pitch, and foremost, that you said something well, with your flute⁸ (PAYNE, 2018, não paginado)

de seus estudos, relata que “depois desse primeiro tetracorde, veio um segundo e assim, foi surgindo uma escala expressiva” (Ibid., loc. cit.).

Este método de estudo trouxe, além de muita disciplina e concentração, uma maneira diferenciada de tocar, que chamou a atenção de Gustave Dherin, professor de fagote no Conservatório de Paris. Além de Dherin, compositores e colegas, ao longo de sua carreira, reconheceram sua musicalidade e o seu modo diferenciado de interpretar as obras musicais.

Para atender às necessidades expressivas exigidas por Clouet, Devos viu-se obrigado a realizar ajustes em seu próprio instrumento para melhorar a afinação, a pesquisar dedilhados alternativos e a desenvolver uma técnica própria de embocadura.

Os fundamentos do pensamento de Clouet podem ser encontrados nas cartas que Devos recebia de seu professor, desde a época de seus estudos no Conservatório de Paris. Adepto do pensamento racionalista, Clouet dizia: “*N’oublies jamais que la tête en France, est placée au dessus du coeur*” (Nunca esqueça que a cabeça, na França está colocada acima do coração); “*Soit cartésien avant tout!*” (Seja cartesiano acima de tudo) (DEVOS, MVF 016 6). Desta maneira, sugeria que a lógica e a razão deveriam comandar a intuição e a sensibilidade. Sua idéia de que tudo devia ser explicado à luz da razão incluía reflexões relativas à expressividade e interpretação musical, semelhante às ideias defendidas por Mathis Lussy⁹ (1828 – 1910).

No prefácio de seu livro “*Traité de l’expression musicale*”, (1874), Lussy defende a ideia de que a expressão musical é uma manifestação racional:

Um dos aspectos interessantes que fazem do *Traité de l’expression musicale*, (Lussy, 1874), um importante auxílio aos intérpretes, é a sua integração entre a teoria analítica e performance. Sua ideia de construir uma teoria expressiva passa primeiramente pelo deslocamento da expressão do sentimento para a expressão da razão. (SILVA; COELHO de SOUZA, 2018, p. 232).

Podemos perceber uma correspondência entre as ideias de Lussy e de Clouet, no que diz respeito ao tratamento da expressividade na interpretação musical: “para ele [Lussy] ‘está claro que a causa da expressão musical reside e deve ser encontrada nas notas da estrutura da frase musical’, (Lussy, 1882, p. 2), desse modo a expressão é algo que pode ser discutido de maneira objetiva” (SILVA; COELHO de SOUZA, p. 229-230).

⁹ Teórico franco-suíço, cujos trabalhos “*Traité de l’expression musicale* (1874), *Le rythme musical: son origine, sa fonction et son accentuation* (1885) e *L’anacrouse dans la musique moderne* (1903), foram pioneiros no estudo sobre expressividade.

O estudo lógico da interpretação não elimina a intuição ou a sensibilidade, fundamentais para uma interpretação personalizada. Por isso, Clouet declarava, “*n’abandonnez jamais l’instinct*” (não abandone jamais a intuição); entretanto, também dizia que toda a interpretação musical deve ser explicada, ou justificada (DEVOS, MVF 016 6).



Figura 4: O legado de M. Clouet. Devos explicando os ensinamentos de Clouet. Gravação de vídeo realizado por Tatiana Devos Gentile no estúdio onde Devos estudava e ministrava aulas particulares. Rio de Janeiro.

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

Com a questão “*Qu’est-ce que tu as appris aujourd’hui?*”, (o que você aprendeu hoje?), Clouet procurava desenvolver em seus alunos uma atitude crítica, fazendo com que refletissem, conduzindo-os a uma atitude ativa e criativa diante de seus ensinamentos. Manter-se atento, receptivo, com o espírito aberto às manifestações culturais deveria ser um hábito a ser cultivado (DEVOS, MVF 016 6).

O desenvolvimento de uma visão que não se limitasse apenas ao campo da linguagem musical, determinaria o ideal de artista imaginado por Clouet.

Além das leituras de livros, tratados de música, Clouet recomendava frequentar museus, teatros, admirar monumentos, igrejas, obras arquitetônicas e concluía que o estudo de música não é apenas “*faire marcher les doigts*”, (movimentar os dedos), ... é preciso fazer a diferença! (DEVOS, MVF 016 6).

Para obter maior concentração nos estudos e um melhor aproveitamento de tempo, Clouet propunha que o aluno fracionasse seus estudos em blocos de vinte minutos, fazendo intervalos regulares, (DEVOS, 2011, p.13).

É interessante observar como este conselho continua atual, apesar de ter sido dado há 80 anos atrás. Atualmente, pesquisas como a realizada por Ericson (2006, p. 701), apontaram que músicos de elite não praticam mais do que os outros, mas que otimizam seu tempo mantendo o foco, fazendo intervalos regulares para evitar a queda no nível de concentração.

Clouet recomendava a prática de exercícios físicos para que Devos se fortalecesse, frisando a importância dos exercícios abdominais e respiratórios para todos os instrumentistas

de sopros. Considerava uma lacuna no ensino, que não se desse a atenção adequada aos exercícios para trabalhar respiração e resistência, melhorando a capacidade respiratória. Por isso criou um trabalho em que faz um paralelo entre respiração e o arco dos instrumentos de cordas. Aconselhou Devos a enfatizar essa abordagem no ensino de fagote (DEVOS, MVF 016 6).

As cartas de “Le Père Clouet”, (como Devos tratava seu mestre), ficaram guardadas por mais de 50 anos antes que voltasse a relê-las (DEVOS, MVF 016 6); e os conselhos que elas continham foram tão significativos, que continuaram vivos e incorporados em suas atividades como professor e artista.

2 OS MANUSCRITOS

Os dois manuscritos que fazem parte deste trabalho complementam-se: o pequeno manuscrito de dez páginas, intitulado “Conselhos para um Bom Aproveitamento nos Estudos”, tem a característica de privilegiar os estudos referentes à técnica do instrumento; enquanto o outro manuscrito, “A Lógica Interpretativa”, aborda aspectos artísticos, enfatizando o modo pelo qual o estudante deve realizar os exercícios que, à primeira vista, parecem ser somente exercícios técnicos.

Podemos dizer que os exercícios propostos nos “Conselhos” assemelham-se aos que encontramos em um método tradicional de estudos diários para fagote, como por exemplo, os métodos escritos por Maurice Allard (1973) e Valery Popov (1993), baseados em escalas e seus desdobramentos, como arpejos e intervalos, trabalhados em diferentes articulações, com o objetivo de desenvolver a técnica.

Por outro lado, o manuscrito intitulado “A Lógica interpretativa” foi elaborado como uma tese entre os anos de 1986 e 1988. Porém, este trabalho não foi publicado, permanecendo um manuscrito inédito. Nele, Devos apresenta e aprofunda suas ideias acerca da interpretação musical. A tese abrange questões relativas ao ensino do instrumento e técnicas relacionadas à execução e interpretação musical.

2.1 CONSELHOS PARA UM BOM APROVEITAMENTO NOS ESTUDOS

Sob a forma de conselhos, Noël Devos distribuiu aos alunos do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, em 1980, um roteiro de atividades, que considerava essenciais para que o aluno pudesse ter um bom aproveitamento em seus estudos diários.

Devos aborda, nas dez páginas do manuscrito, tópicos essenciais como:

- a) agilidade técnica, (escalas, intervalos, arpejos em todas as tonalidades);
- b) corporal, (respiração, postura, emissão do som, articulações, utilização da língua, sincronização da língua com os dedos);
- c) sonoridade, (entonação, nuances de dinâmica *p*, *mf*, *f*, crescendo);
- d) correção de “notas defeituosas”, (seriam aquelas notas que, por motivos diversos, são desiguais, de difícil emissão e devem ser trabalhadas em relação às outras e não apenas separadamente);

e) desenvolvimento de leitura das notas, (principalmente o desenvolvimento da capacidade de ler antecipadamente um grupo de notas à frente).

Devos aconselha tocar as escalas diatônicas, cromáticas, exercícios de intervalos e arpejos em três oitavas, o que requer um nível médio no estudo do fagote, mas isso não impede que alunos iniciantes também possam se beneficiar deste guia de estudos diários, tocando as escalas em uma extensão menor.

Os andamentos indicados variam conforme o objetivo do exercício: se o foco está no apuro da afinação, na diferenciação dos ataques, na intenção interpretativa, na relação entre os intervalos, os exercícios devem ser tocados lentamente. Mas há também o estudo visando a agilidade e correção de problemas técnicos, em andamentos mais rápidos.

Dos dois manuscritos pesquisados neste trabalho, certamente os “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” é o que mais se enquadra no conceito tradicional de estudo diário de técnica.

Esse manuscrito de Devos parece ter a influência dos ensinamentos que recebeu de seu professor Gustave Dhérin, no Conservatório de Paris. Em 1952, Dhérin publicou um artigo na revista “*le Conservatoire*”¹⁰ aconselhando a prática de exercícios diários sobre escalas, arpejos e estudos preparatórios aos alunos que desejavam ingressar no Conservatório.

Dizia Dherin:

Esse trabalho diário deve ser praticado da seguinte maneira: primeiro começar por tocar as escalas em toda a extensão do instrumento [...] lentamente, legato, começando na dinâmica piano e aumentando-a progressivamente até o agudo para diminuir no movimento descendente. Isso para desenvolver o volume sonoro no agudo, e melhorar a sonoridade [...] (tradução nossa).¹¹

Na fotografia abaixo, vemos a primeira página do manuscrito dos “Conselhos”, onde percebemos as semelhanças entre o método de estudo de Devos e Dhérin:

¹⁰ Artigo intitulado “*Le Basson*”, na revista bimestral “*Le Conservatoire*” : *Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d’Art Dramatique. Revue paraissant tous les deux mois* (1952, n. 19, p. 11-13).

¹¹ Ce travail journalier doit être pratiqué ainsi: 1° Commencer par faire des games sur toute l’étendue de l’instrument [...] lentement, legato em débutant piano et augmentant progressivement jusqu’à l’aigu pour diminuer em descendant. Ceci pour développer la volume sonore dans aigu, et améliorer la sonorité[...].

ESCALAS: Noel Devos - (Brasília 25/1/1980) ①

(Conselho para um bom aproveitamento nos estudos —)

— Os crescendos e decrescendos tem para efeitos de reforçar a sonoridade quando vai subir [sic]... (já que a naturalidade do fagote é de ter o som mais fraco quando vai subir para a região aguda)

Figura 5: Texto explicativo de Devos, na primeira página do manuscrito dos “Conselhos”: “Os crescendos e decrescendos tem para efeitos de reforçar [sic] a sonoridade quando vai subir [sic]... (já que a naturalidade [sic] do fagote é de ter o som mais fraco quando vai subir [sic] para a região aguda).” Fonte: Devos, 1980.

Continuando com as recomendações de estudos diários propostos por Dhérin em seu artigo, há o cuidado com a afinação e o trabalho das notas *détaché*: “2º trabalhar a afinação fazendo exercícios em oitavas, bem lentamente e sobretudo... escutando-se; 3º trabalhar em seguida as notas *détaché* que é uma das dificuldades capitais do instrumento.” (tradução nossa).¹²

Devos, em seus “Conselhos”, segue estas mesmas recomendações na mesma ordem, apresentando nas páginas 2 e 3, articulações em *détaché* com a seguinte observação: “Guardar sempre as mesmas qualidades de sonoridade, timbre, afinação obtidos na preparação lenta dessas escalas” (DEVOS, 1980).

¹² “2º Travailler la justesse en faisant des exercices d’octave, très lentement et surtout... en s’écoutant; 3º Travailler ensuite le *détaché* qui est l’ une des difficultés capitales de l’instrument”; a partir dos exemplos que Dhérin nos dá em seu artigo podemos supor que ele considera as notas *détaché*, neste caso, como uma dificuldade capital, por serem de difícil execução quando tocadas em andamento rápido.

Entretanto, há uma grande diferença entre Devos e seu professor: o estudo de exercícios de mecanismo, na visão de Dhérin, embora áridos e monótonos são indispensáveis para deixar lábios e dedos prontos, para depois iniciar-se o trabalho artístico (DHÉRIN, 1952, p.12); já Devos afirmava que:

A técnica dobra-se sempre às necessidades artísticas. Os detalhes técnicos devem ser pensados, comandados e orientados pelo senso artístico. É impossível, por exemplo, trabalhar ou estudar escalas, pensando antes na agilidade dos dedos, depois na afinação e por fim procurar tocá-las musicalmente. A lógica nos manda estudar pensando nas três coisas ao mesmo tempo. E só uma concentração perfeita pode permitir neste caso, um trabalho produtivo. (DEVOS, 1965; Arrastão, *Jornal de Arte*, n.1, p. 6)

Devos uniu a influência de dois de seus mestres: Dhérin, que lhe deu subsídios de como resolver os aspectos técnicos do instrumento; e Clouet, de quem herdou o conceito de unir a técnica e a ideia artística, desde os primeiros estudos das escalas.

A busca de um “sentido musical” numa sequência de notas deve estar presente a todo momento: “Executar tudo (sic) esse trabalho sempre com muita expressão, cantando mentalmente como se fosse um trecho de obras de grandes compositores como Bach, Mozart, Beethoven, etc...” (DEVOS, 1980, p.4).

Em outro de seus manuscritos¹³ Devos reforça esta mesma ideia, afirmando que devemos “imaginar as escalas dentro da execução de obras sinfônicas ou camerísticas” (DEVOS, 1992, p.4).

O pensamento focado no resultado artístico estimula a criatividade fazendo com que o aluno reflita, analise e tome consciência de suas intenções musicais. Para transmitir essas intenções terá que repetir o trecho inúmeras vezes até atingir o resultado desejado adquirindo, também, o progresso técnico.

No Curso de Extensão Universitária realizado na Escola de Música da UFRJ, em agosto de 1966, Devos já dizia que:

Em uma simples sucessão de notas, tomadas isoladamente, seja numa escala, um fragmento de escala ou um arpejo, há sempre um problema musical a realizar, tais como: fraseado, timbre, ataque, vibrato, cores, atração tonal, atração rítmica, afinação, etc [...] Desde que o aluno se inicia no instrumento, o problema artístico deve ser uma preocupação de todo instante. Qualquer nota tocada deve ser pensada e executada com intenção artística[...] Esta maneira de trabalhar, que deve ser uma disciplina de todas as horas, acabará por se tornar um hábito (DEVOS apud BARBOSA, *Jornal do Commercio*, 1966).

¹³ Refiro-me ao manuscrito “Estudo de escalas e arpejos”, que Devos distribuiu aos alunos de fagote que participaram da X Oficina de Música de Curitiba, 1992.

A ideia de unir o estudo técnico e interpretativo em um só momento tem sido difundido por alguns artistas-pesquisadores, como podemos comprovar nas citações abaixo:

Ao estudar o exercício dessa maneira, evitaremos a reprodução mecânica e aprenderemos a fazer MÚSICA até mesmo em uma simples escala. Embora, como todo músico competente sabe, nunca é fácil tocar mesmo a mais simples das escalas. (THURMOND, 1982, p.91, tradução nossa).¹⁴

Muitos músicos têm a impressão de que no campo do estudo musical há uma divisão entre dois “tecidos” diferentes: "técnica" e "musicalidade". A verdade é que, se algum desses elementos estiver faltando, simplesmente não pode haver música. A música não pode existir sem notas e não pode viver sem a expressão. Se alguém acredita que existe uma separação entre técnica e musicalidade, seu desempenho corre o risco de se tornar uma colcha de retalhos de passagens "técnicas" intercaladas com "musical" [...] O pensamento musical ajuda a resolver problemas técnicos (McGILL, 2007, p. 264, tradução nossa).¹⁵

O trabalho de adquirir técnica baseado apenas na repetição mecânica não é proveitoso o suficiente. Quando envolvemos a mente ativamente focando na preparação musical, problemas técnicos são suplantados mais facilmente. Quanto antes tivermos essa consciência, mais facilmente trabalharemos o discurso expressivo, propiciando também a resolução técnica.

Portanto, este pequeno manuscrito intitulado “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” deve ser pensado como a re-união dos dois elementos, musicalidade e técnica, estudados simultaneamente.

Apresentaremos a seguir alguns aspectos abordados neste manuscrito:

- Respiração
- Postura
- Emissão de som
- Estudo de escalas
- Técnica para correção de notas defeituosas
- Leitura à frente

¹⁴ By studying the exercise in this way he will avoid mechanical playing and will learn to make MUSIC of even a simple scale. (Although as any accomplished musician knows, it is never easy to play even the simplest of scales).

¹⁵ Many musicians have the impression that the world of musical study is cut from two different cloths: "technique" and "musicality". The truth is that if either of these elements is missing, there can simply be no music. Music cannot exist without notes and cannot live without expression. If one believes that a separation between technique and musicianship exists, one's performance risks becoming a patchwork of "technical" passages interspersed with "musical" [...] Musical thinking solves technical problems.

2.1.1 Respiração

Na página seis dos “Conselhos”, Devos aborda a respiração de maneira muito sintética, na seguinte frase: “Utilizar sempre o diafragma para fazer funcionar a capacidade total dos pulmões (sic) de uma maneira racional”.

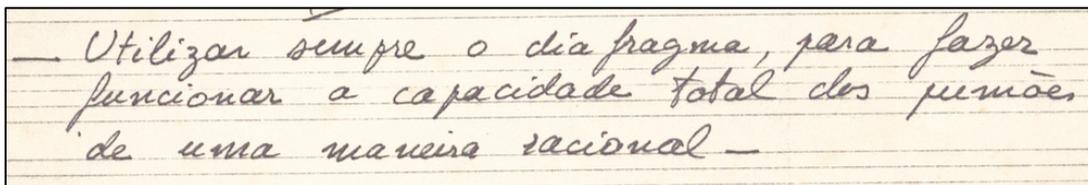


Figura 6: Frase inscrita na página 6 do manuscrito “Conselhos”. Fonte: Devos, 1980.

Embora Devos não tenha escrito muito sobre a respiração nos “Conselhos”, este era um assunto que considerava relevante e procurava transmitir a seus alunos.

Tema primordial para os instrumentistas de sopro e menosprezado até mesmo no Conservatório de Paris¹⁶, seu mestre Julien Clouet o aconselhou incisivamente a pesquisá-lo e incluí-lo em seus futuros cursos e aulas (DEVOS, MVF 016 6).



Figura 7: Vídeo no qual Devos lê uma das cartas de Clouet, aconselhando-o sobre a importância do tema respiração para os instrumentistas de sopro

Link: <https://youtu.be/Wg-6LiRT8ys>

Essa abordagem pode ser observada em seu curso “O Fagote e a interpretação musical”, (DEVOS, 1966, não paginado); e no “III Concurso de Música de Câmara”, realizado em Brasília, em novembro de 1978, quando a respiração foi tema de uma palestra, intitulada “A respiração para os instrumentos de sopro”.

¹⁶ Gravações realizadas por sua neta Tatiana Devos Gentilli: Material bruto/ MVF bruto_MVF016 6. <https://youtu.be/bSIx02ZqPvg>

Devos ressaltava a importância de se distinguir a respiração meramente fisiológica, (movimento de inspiração e expiração), daquela respiração que prepara um motivo musical, mostrando o caráter que se deseja atribuir a ele.

Portanto, não se trata apenas de encher os pulmões com o ar suficiente: a velocidade da inspiração está relacionada ao andamento da música e ao caráter interpretativo que se quer dar a ela.

Desse modo, a respiração é um meio de transmitir e exprimir o motivo musical, atingindo e capturando o ouvinte através deste elo comum que é a respiração. A "respiração artística" induz a audiência a respirar junto com o artista, em um mesmo ritmo (DEVOS, 1966, s/p).

Dependendo do tipo de respiração fisiológica utilizada, o resultado artístico seria mais ou menos satisfatório:

- Respiração clavicular - usando apenas a parte superior dos pulmões. Do ponto de vista artístico, não é adequada, pois o “som é estrangulado” e prejudica a afinação das notas.
- Respiração abdominal e intercostal - esses dois tipos de respiração combinadas formam a respiração completa e, portanto, mais profunda, que utiliza a capacidade total dos pulmões. Envolve o abdômen, com a movimentação do diafragma e da parte intercostal (DEVOS, 1978).

Artisticamente, este tipo de respiração auxilia na afinação das notas, fornecendo mais tranquilidade, ligaduras mais fáceis e fraseado controlado.

Ao respirar devemos ter consciência do movimento de abertura das costelas e da movimentação do diafragma, para que o abdômen participe do processo de suporte e sustentação do ar.

2.1.2 Postura

A correta postura e relaxamento no momento de tocar devem ser constantemente observados.

Devos utiliza “descontração”, proveniente da palavra francesa “décontraction”, como uma condição de relaxamento dos músculos dos lábios, dedos, mãos, posição correta ao sentar, sem tensões nos ombros e pescoço.

Esse relaxamento deve ser consciente e verificado, principalmente, ao enfrentar dificuldades técnicas.

Nossa tendência é tensionar os músculos ao nos depararmos com trechos mais trabalhosos e desafiadores.

A insistência em repetir um trecho difícil por muito tempo pode ser prejudicial, ao invés de trazer um progresso técnico.

O cansaço provocado nos lábios, principalmente nos trechos agudos, a tensão dos músculos do braço esquerdo ao tocar posições na região grave ou forquilha, (ex. mi b), devem ser corrigidos, com a constante observação da própria postura durante o estudo.

Portanto, a posição deverá ser a mais natural possível, como se o fagote fosse uma extensão do corpo.

No fagote, a passagem de uma nota para outra exigirá uma movimentação dos dedos que deverá realizar-se de forma rápida e sincronizada, ao pressionar chaves e tampar orifícios.

Devos orienta a atenção na distância dos dedos em relação aos orifícios e chaves, assim como em sua movimentação, na passagem de uma nota para outra. Ou seja, manter os dedos próximos dos orifícios, não os levantando excessivamente, nas trocas de posições.

Aplicando a lógica interpretativa à postura geral do corpo, compreendemos que é importante pensarmos na condução das notas. A movimentação dos dedos e do corpo podem também contribuir para a condução das mesmas.

Se o objetivo for a expressividade em uma passagem em legato, deve-se pensar na entrega de uma nota para outra, de uma maneira suave. Movimentos bruscos contribuem para que as passagens musicais soem duras.

2.1.3 Emissão do som

O estudo de escalas em semínimas, na primeira página do manuscrito dos “Conselhos”, prioriza o cuidado na produção do som. O uso da coluna de ar, pressão na velocidade do ar e embocadura serão responsáveis pelos efeitos de dinâmica e afinação.

Realiza-se, primeiramente, um reconhecimento dos três registros do instrumento e uma sugestão de dinâmica que compense a menor projeção sonora do instrumento na região aguda.

Devos divide a tessitura do fagote em três regiões: o registro grave, que considera como mais natural do instrumento, tendo uma sonoridade volumosa e bem timbrada; e os registros médio e agudo que, apesar de penetrantes, possuem menos volume, necessitando maior esforço para projetar o som (DEVOS, 1989, p. 27-28).

Cada registro exige diferentes procedimentos relativos à pressão labial e a embocadura, (cobrindo uma parte maior ou menor da palheta), ponto de contato, (diferentes ângulos em relação às lâminas), e pressão de ar. Estudar e trabalhar os três registros simultaneamente, fazendo a passagem da região grave até o agudo do instrumento, irá exigir atenção e maleabilidade para manter o controle da qualidade de som, estabilidade na afinação e fluência na realização dos dedilhados mais complexos da região aguda. Devos considera importante trabalhar os três registros simultaneamente ao tocar as escalas, para que se acostume às necessárias mudanças de embocadura.

Ao realizar o crescendo em direção à região aguda, é dada uma ênfase ao trabalho de ampliação de sonoridade no registro desta oitava. O domínio da flexibilidade sonora nas três oitavas do instrumento é de extrema importância. A prática desse estudo, ao corrigir essa desigualdade, introduz também o conceito de velocidade e pressão de ar variáveis na emissão das notas.

Para realizar um *crescendo* e um *diminuendo*, precisaremos considerar dois aspectos fundamentais na produção do som: a pressão variável do ar e a embocadura, (maneira como pressionamos as lâminas das palhetas).

Para tocar uma nota *fff* devemos colocar mais ar no instrumento. Isso significa utilizar o diafragma para pressionar o ar mais rapidamente para fora. Juntamente com a pressão envolvida, precisamos controlar a embocadura.

Ao relaxarmos a pressão dos lábios sobre as palhetas permitimos que as lâminas vibrem com maior intensidade, produzindo um som mais *f*.

Essa combinação, (velocidade do ar e embocadura), faz com que possamos controlar a dinâmica.

Ao usarmos menor velocidade de ar, mas permitindo que os lábios tenham mais contato com as lâminas, produziremos um som dentro da dinâmica *p*.

Devos aconselha realizar os estudos de escalas em dinâmicas confortáveis para o instrumento; **mp** até **mf**. Não há a indicação de extremos, como **fff**, que exigiria respirações suplementares ao realizar a escala utilizando as três oitavas.

O controle da pressão labial e velocidade do ar partindo de **mp**, e atingindo a dinâmica **mf**, é sutil: requer um controle que deve ser balanceado em cada região do instrumento.

Para realizarmos a escala conforme a maneira proposta por Devos, devemos ter a atenção redobrada ao fazermos o decrescendo na região grave. Precisaremos relaxar a pressão

dos lábios sobre a palheta, (deixando-a vibrar mais livremente), e mantendo o apoio da coluna de ar, empregando um menor volume de ar para produzir a dinâmica **mp**.

Para realizar um *crescendo* em direção às notas mais agudas, é preciso ter o cuidado de não “estrangular” a palheta.

2.1.3.1 A Articulação dos Sons

Segundo Devos, os "ataques do som", (ou seja, o modo como articulamos os sons), são bastante limitados no estudo técnico usual, o que pode tornar a interpretação monótona (DEVOS, 1989, p.33). Embora no manuscrito dos “Conselhos” sejam empregados apenas os ataques mais comuns, em seu outro manuscrito, “A Lógica Interpretativa”, (Ibid, p. 33-34), apresenta a importância da variedade e dos diversos tipos de ataques e de *staccatos*. Empregando consoantes como T, D, G, K, L, R, associadas com as vogais A, E, I, O, U, Devos encontrava as nuances necessárias para se expressar.

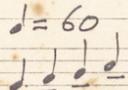
No manuscrito dos “Conselhos”, sugere que as articulações *legato*, *staccato*, *portato* e *tenuto* sejam trabalhadas nos estudos de escalas, intervalos e arpejos, destacando a importância da correta pressão da coluna de ar, (hoje dizemos velocidade de ar), requerido por cada nota. Cantar a nota mentalmente em sua altura certa irá auxiliar na determinação da velocidade e pressão de ar exigida, facilitando uma boa emissão. Deve-se partir do princípio do “máximo de som para o mínimo de esforço” (Ibid, p.53). Aconselha-se o estudo das escalas procurando tocá-las em toda sua extensão, (pelo menos 3 oitavas), para que o aluno possa identificar a diferença da emissão nas regiões grave, média e aguda, fazendo as correções necessárias ao desenvolvimento de uma sonoridade ampla no instrumento.

Tocando uma escala ou uma sucessão de arpejos em *legato* onde haverá uma única emissão de sopro, o ataque da primeira nota será importante para dar qualidade sonora às notas que se sucedem. Uma inflexão dada à primeira nota, determinando o início de uma frase em *legato*, dará maior clareza à sequência. Isso justifica-se pelo fato de a primeira nota funcionar como uma nota de apoio, uma nota que conduz às outras.

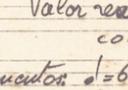
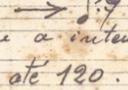
Além do trabalho em *legato* nas escalas, sugere que as trabalhemos em *tenuto*, *portato* e “notas atacadas em T e D” (Idem, 1980, p. 2).

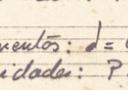
TRABALHAR das seguintes maneiras: (2)

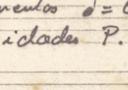
$\text{♩} = 60$

A - Notas tenutas, atacadas "D" e "T"  } com as intensidades. } P. Mf. f.

B - Notas tenutas, pronunciadas "D"  } com as intensidades. } P. Mf. f.

C - Notas atacadas "D"  Valor real \rightarrow  com as intensidades P. Mf. f.

D - Legato  Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

 Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

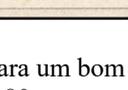
 Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

Figura 8: segunda página do manuscrito “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”. Fonte: Devos, 1980.

Consideramos *tenutas* as notas com traço, apresentadas no exemplo A). Em sua execução devemos sustentar o valor completo da nota. A passagem de uma nota para outra, apesar de ser “atacada”, (ou seja, apesar da nota seguinte ser rearticulada), é feita de maneira quase imperceptível através de um leve golpe de língua. Nos “Conselhos”, Devos sugere as letras T ou D; já no manuscrito de “A Lógica Interpretativa” há a indicação de outras vogais e consoantes, como dito acima. Ao realizar uma sucessão de notas *tenutas* é importante observar que haverá apenas uma emissão de sopro em um fluxo contínuo de ar, como fazemos quando tocamos notas ligadas. A diferença é que no *tenuto* a passagem de uma nota para outra será com um leve golpe de língua.

No exemplo B) temos o desenho de semínimas com sinal de *staccato* e um arco de ligadura, o que seria o símbolo relativo ao *portato*. Devos a considera como um *tenuto* “abrandado” pela pronúncia feita com a letra D.

No exemplo C), no desenho de semínimas com sinal de *staccato* e traço, deveremos abreviar o tempo total da nota, tirando um quarto de seu valor, ou seja, iremos segurar três quartos da nota e acrescentar uma pausa de um quarto do valor de cada nota. Em uma sucessão de notas nesta articulação, cada nota soará como *non legato*.

No exemplo D) as figurações em semínimas, colcheias e semicolcheias são feitas em *legato*. Ao tocar a escala tendo a semínima como unidade de tempo, trabalha-se as notas individualmente. Podemos variar e mostrar o contorno da escala em grupos de 2, 3, 4. etc.

Tocando as escalas em colcheia, como apresentado no manuscrito, a ideia será trabalhar as notas da escala em grupos de dois. O mesmo ocorrerá com as semicolcheias que serão pensadas em grupos de quatro, dando mais fluidez para trabalharmos a agilidade.

No exemplo E) é trabalhada a articulação *staccato*. Embora por definição o ponto em cima de uma nota defina que esta perderá metade de seu valor, Devos ilustra o valor resultante do *staccato* na página 3, tendo o valor de três quartos da nota. Há um pequeno acento e um decrescendo na mesma nota. O efeito sugerido é de um *staccato* com uma ressonância, entendida como prolongamento do som no final da nota, para que não se perca a qualidade sonora. A nota em *staccato*, se “cortada pela volta da língua na extremidade da palheta”, (DEVOS, 1980, p. 4), soará como um corte brusco; por outro lado, a nota em *staccato* concluída pela interrupção do sopro, dará a impressão de continuar vibrando, como um *pizzicato* nos instrumentos de corda, valorizando a emissão do som.

No início da Ciranda das 7 notas, de Villa-Lobos, Devos utiliza três tipos de ataques de notas:

- *PORTATO* - nas colcheias
- *TENUTO* - nas tercinas
- *STACATTO* - nas semicolcheias

2.1.3.2 O emprego dos lábios e as nuances timbrísticas

Embora este tópico não se encontre no manuscrito dos “Conselhos”, é interessante conhecer o que Devos diz sobre o emprego dos lábios na emissão do som.

Entre as páginas 57 e 59 do manuscrito “A Lógica Interpretativa” são mostrados alguns exemplos de como diversificar timbres e facilitar a emissão de notas, variando a posição dos lábios sobre as lâminas das palhetas.

A técnica utilizada por Devos consistia em variar o posicionamento dos lábios para controlar as vibrações das lâminas produzindo assim, os resultados artísticos desejados.

O efeito produzido pode ser uma sonoridade vibrante, transformando-se em uma resolução *dolce*, ou o efeito de contraste entre uma pergunta proposta em uma frase, e a resposta tocada com caráter e sonoridade diferentes.

Pode-se pensar que esta técnica funcione apenas na emissão do som no sistema de fagote francês, (sistema que Devos tocava), mas por experiência própria, (toquei fagote francês por 15 anos e venho tocando fagote alemão desde 1999), acredito que essa técnica possa ser aplicada a ambos os sistemas. Talvez o que mais influencie os resultados seja o tipo de confecção e raspagem da palheta. Devos utilizava palhetas com características de som mais

claro e brilhante, mais timbrado, como dizia, que respondiam muito bem à sua técnica de embocadura, variando o posicionamento de lábios. Palhetas com raspagem que privilegiem o som mais escuro, não terão um resultado tão evidente ao utilizar esta técnica.

Para produzir uma sonoridade com timbre mais arredondado e doce, deve-se abafar a vibração da lâmina inferior, (desenho 1)¹⁷:

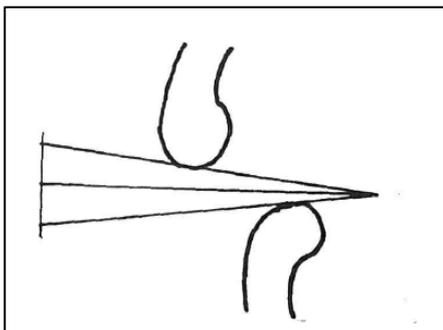


Figura 9: Desenho 1. Fonte: Devos, 1989

Neste caso, a posição dos lábios corresponde ao seguinte esquema:

- O lábio superior apoiado sobre a lâmina, cobrindo 2/3 da palheta.
- O lábio inferior recuado em direção à ponta da palheta, cobrindo 1/3 da mesma, abafando as vibrações da lâmina inferior.

Timbre mais claro, libera-se ao máximo a vibração da lâmina inferior, (desenho 2):

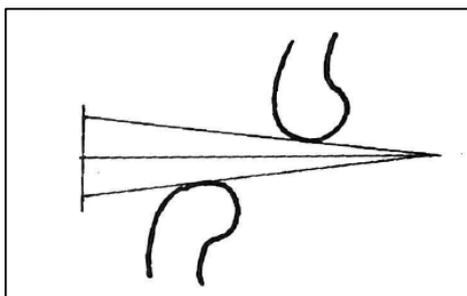


Figura 10: Desenho 2. Fonte: Devos, 1989

- Lábio superior apoiado sobre a lâmina, cobrindo 1/3, da palheta.
- lábio inferior dirigindo-se ao primeiro arame, cobrindo 2/3 da palheta, liberando as vibrações da lâmina inferior.

¹⁷ Desenhos 1, 2, 3 e 4 do manuscrito “A Lógica Interpretativa”, mostrando diferentes posições dos lábios em relação à palheta.

Facilitando a emissão dos sons agudos, (desenho 3):

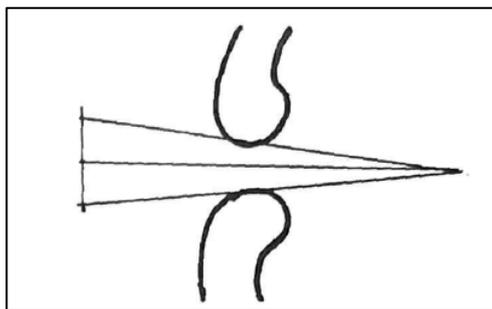


Figura 11: Desenho 3. Fonte: Devos, 1989

- Lábio superior e inferior aproximam-se do primeiro anel paralelamente, formando uma posição de “pinças” .
- A posição dos lábios onde a região da palheta é mais resistente, permite exercer uma pressão mais intensa, sem com isso fechar a ponta da palheta.

Emissão de sons graves na intensidade “pp” (desenho 4):

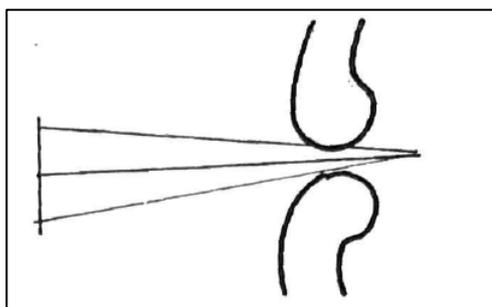


Figura 12: Desenho 4. Fonte: Devos, 1989

- Lábio superior e inferior em formato de pinça posicionando-se próximo à ponta da palheta.
- Os lábios devem estar pousados sobre a ponta da palheta exercendo a mínima pressão para não fechar a extremidade da palheta, que é muito sensível. A espessura dos lábios contribuem para abafar as vibrações .

2.1.4 Estudo de escalas

Na seção anterior analisamos as questões técnicas empregadas na emissão de som e trabalhadas nas escalas. Entretanto, segundo Devos, estudar escalas não é apenas um exercício técnico: envolve um trabalho consciente de respiração, emissão, afinação, dedilhado,

articulação, dinâmica e ritmo. Tendo em mente que escalas são a base da música, por que não estudá-las de uma forma musical?

Tocar uma escala musicalmente exige estar atento ao que “ela pede”. Desse modo, perceberemos suspensões, resoluções e direcionamentos. Também é necessário estarmos concentrados nas relações que as notas de uma escala exercem entre si.

Por essa razão, na segunda página dos “Conselhos”, Devos sugere o estudo lento da escala, com semínima = 60, nas articulações A), B) e C).

Estudar a escala nesse andamento significa priorizar articulações, sonoridade, timbre, afinação e dinâmicas (*p*, *mf* e *f*), concentrando-se nas relações harmônicas e melódicas existentes entre as notas.

No próximo capítulo, veremos que Devos propõe exercícios voltados à expressão e interpretação, utilizando os dois tetracordes que formam a escala. Nestes exercícios serão utilizadas o que chamei de “ferramentas”, ou seja, os recursos expressivos. Após trabalhar a “expressão” nos tetracordes, vamos aplicá-los ao estudo das escalas em toda a extensão do instrumento.

As escalas em *legato* e *staccato*, (figuras 13 e 14), devem ser executadas em andamentos progressivos que vão da semínima = 60 até 120; colcheia = 60 até 120 e semicolcheias = 60 até 120.

Estudar escalas em andamentos progressivos nos leva a priorizar o sentido de movimento, fluência e agilidade nas passagens das notas e grupos de notas.

Ao estudar escalas pensando em semínimas, considere cada nota individualmente. A acentuação será distinta da escala estudada em colcheia, (em grupos de 2 notas), e em semicolcheias, (grupos de 4 notas).

Para fazer as dinâmicas, podemos realizar os *crescendos* e *diminuendos* não apenas como um mecanismo técnico de pressionar o ar com maior ou menor velocidade para fora, mas imaginando, como Devos sugeria, o aumento e a diminuição de intensidade de luzes.

Handwritten musical manuscript page showing three staves of music with annotations. The first staff is titled "E - Notas staccato; atacadas T" and includes the instruction "Valor real". The second and third staves also include "Valor real". To the right of each staff, there are tempo and dynamics markings: "Andamento: ♩ = 60 até 120. Intensidade: P. MF. F." for the first two staves, and "Andamento: ♩ = 60 até 120. P. MF. F." for the third. At the bottom, there is a section titled "OBSERVAÇÃO:" with the text: "Guardar sempre as mesmas qualidades de: sonoridade, Trêmulo, Afinação, obtidos na preparação lenta das escalas -".

Figura 13: terceira página do manuscrito “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”. Fonte: Devos, 1980.

Em suas aulas, assim como no manuscrito dos “Conselhos”, aconselhou a praticar as escalas diatônicas maiores e menores diariamente, procurando realizar uma tonalidade a cada semana, até completar o ciclo de 28 tonalidades na seguinte ordem:

- Iniciar pela escala diatônica em DoM, por exemplo, trabalhando: A) as articulações em *tenuto*, (sustentando o valor exato da nota), diferenciando a pronúncia dos ataques em T ou D; B) *portato*, (notas articuladas, separadas); C) *legato* e D) *staccato*;
- Passar ao estudo de arpejos e suas inversões na tonalidade da escala;
- Estudo dos intervalos de terça na tonalidade da escala. Após ter estudado as terças em todas as tonalidades, iniciar o estudo de quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, em todas as tonalidades;
- Escala cromática, procurando tocar na extensão completa do instrumento.

No aspecto técnico, referente à digitação, Devos tinha uma grande maleabilidade, utilizando posições alternativas, dependendo da necessidade e do propósito do efeito desejado. Isso se aplicava às escalas, arpejos e intervalos. Posições que facilitassem a execução de trechos rápidos eram utilizadas quando o andamento praticado nas escalas aumentava progressivamente.

2.1.5 Técnica para correção de notas defeituosas

São consideradas notas defeituosas aquelas que apresentam dificuldades de afinação, timbre, intensidade, ou dedilhado. Cada instrumento e cada estudante têm suas dificuldades próprias, por isso, devemos escolher notas que consideramos defeituosas e realizar um trabalho específico sobre elas.

As notas defeituosas (afinação, timbre, intensidade) (e dedilhados difíceis) devem ser trabalhadas não só separadamente, mas também em relação a suas notas vizinhas.

Exemplo =

Nota defeituosa.

Trabalhar da seguinte maneira:

Repetir com velocidades diferentes, intensidades e articulações diferentes.

Figura 14: Página 7 dos “Conselhos”, sobre as notas defeituosas. Fonte: Devos, 1980.

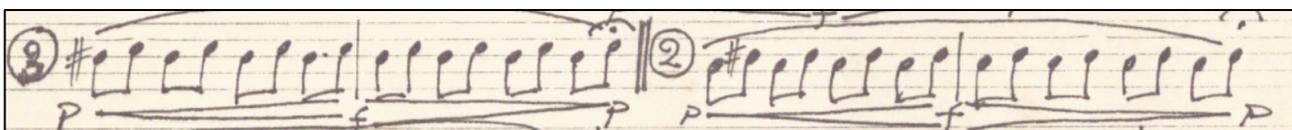
Devos aconselhava seus alunos a trabalhar tais notas não apenas separadamente, mas também em relação às notas vizinhas, sempre com a atenção dirigida à expressividade musical, ou seja, com a intenção de se fazer progressões, atingir pontos culminantes e finalizações de frases.



Exemplo 1: exemplos contidos na página 7 dos “Conselhos”. Fonte: Devos, 1980.

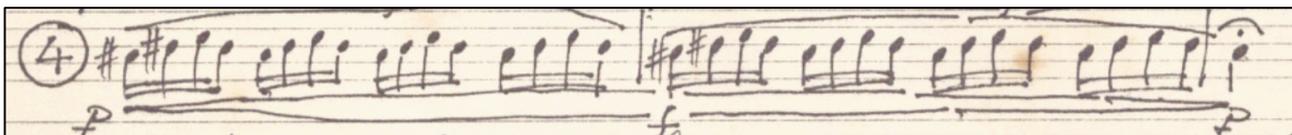
No exemplo 1 apresentado no manuscrito, Devos identifica o ré sustenido como uma nota instável na afinação e de dedilhado problemático, por ser uma forquilha. A seguir, sugere uma possibilidade de melhorar a emissão da mesma, utilizando graus de dinâmica progressiva e regressiva. O estudante deve sempre lembrar-se de que :

- Não se trata apenas de tocar um *crescendo* e *diminuendo*, mas sim de se pensar musicalmente, realizando uma progressão que tenha um ponto culminante e, posteriormente, a resolução de uma frase;
- A articulação pode ser variada, utilizando-se vogais, (sem o uso da língua) e consoantes (T, D, L, K, etc.)



Exemplo 2: mostrados na ordem 3 e 2 . Fonte: Devos, 1980.

No exemplo 2 trabalha-se a homogeneidade do timbre do ré sustenido em relação às notas vizinhas superiores e inferiores. É importante ter a referência de notas mais estáveis para compararmos com a nota defeituosa.



Exemplo 3: Fonte: Devos, 1980.

No exemplo 3, sincronia e agilidade são trabalhadas, procurando tocar esta passagem com leveza e naturalidade, evitando levantar demasiadamente os dedos.

Devos nos aconselha a criar nossos próprios exercícios para trabalharmos as notas defeituosas. Dessa maneira, o estudo transforma-se em um trabalho criativo e de concentração, evitando que se torne repetitivo e monótono.

É necessário então de adaptar estudos apropriados para cada um, a fim de resolver seus problemas de deficiência. Esses estudos podem ser criados pelo estudante, sendo aconselhados pelo professor - Essa orientação trará grandes benefícios para o estudante como:

Figura 15: Texto pertencente ao manuscrito “A lógica Interpretativa”. Fonte: Devos, 1989.

2.1.6 Leitura à frente

O estudo de escalas, arpejos e intervalos em todas as tonalidades são essenciais para desenvolver um boa técnica instrumental. Entretanto, Devos sugere que esta prática também possa ser utilizada como um treino para trabalhar a leitura à primeira vista.

— Nas escalas, arpejos, intervalos de terças etc. —, há necessidade de ler as notas “pra frente”, principalmente quando vai aumentando a velocidade. Esse “golpe de vista” ajudará a prever as correções a ser feitas, nas notas que “vão chegando”. O hábito dessa técnica, facilitará a leitura e a execução no futuro, de trechos rápidos.

Exemplo:

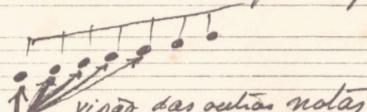
Nota tocada  visão das outras notas

Figura 16: Texto da página 10 dos “Conselhos”, sobre a leitura “à frente”. Fonte: Devos, 1980.

O reconhecimento dos padrões visuais apresentados pelos intervalos, acordes e escalas, facilita o desenvolvimento da leitura à primeira vista e a habilidade de prever a continuidade de um trecho musical: “bons leitores à primeira vista captam instantaneamente os traços mais importantes da música e podem de imediato preencher os detalhes, quando não têm tempo para captar todas as notas. Eles tendem a olhar para sete ou oito notas adiante” (JOURDAIN [1998, p. 286] apud RISARTO, 2010, p. 67).

Uma boa maneira de executar a leitura a frente é praticar a movimentação horizontal dos olhos, que não devem se fixar em cada nota; as notas devem ser lidas em blocos, antecipando-as e as reconhecendo em grupos.

2.2 A LÓGICA INTERPRETATIVA

Por ocasião do I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP ocorrido no Rio de Janeiro, em 2015, Devos comenta em uma entrevista¹⁸ que havia escrito uma tese denominada “A lógica Interpretativa”. Esse tratado sobre expressividade musical ficou guardado por 25 anos, antes que voltasse a ser mencionado por ele publicamente.



Figura 17: Conversas com fagotistas. Entrevista cedida a Aloysio Fagerlande. Link: <https://youtu.be/C2ncacbam9E>

Os manuscritos de “A Lógica Interpretativa” encontram-se em quatro pastas que me foram cedidas pela família Devos para a elaboração deste trabalho. Nessas pastas estão distribuídas diversas versões escritas à mão, até a versão definitiva datilografada, datada de outubro de 1989.

O objetivo de sua tese foi o de oferecer uma metodologia para encaminhar o aluno, desde o princípio de seus estudos, a utilizar o raciocínio e a auto-crítica, procurando colocar sempre os problemas técnicos sob um ângulo artístico (DEVOS, 1989, p. 3).

Apesar de ter trabalhado em sua tese entre os anos de 1987 e 1989, a origem da mesma parece ser bem anterior, se considerarmos um pequeno livro editado, de dez páginas, “O Fagote (e a interpretação musical) – súmula do Curso de Extensão Universitária, realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os meses de agosto e setembro de 1966”:

¹⁸ Conversas com Fagotistas, entrevista a Aloysio Fagerlande, 2015.

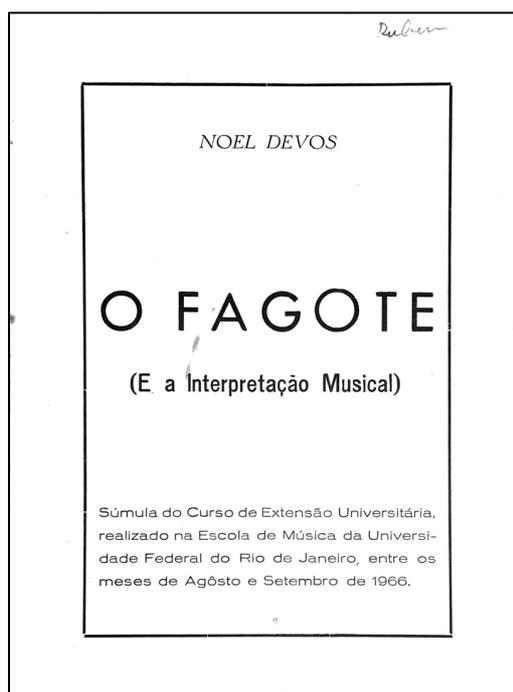


Figura 18: capa da Súmula do Curso de Extensão Universitária, realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre os meses de agosto e setembro de 1966. Fonte: Devos, 1966.

Nessa súmula, Devos aborda as origens do fagote, sua evolução técnica e artística, interpretação e maneira de estudar. Apesar de muito resumido, as ideias sobre interpretação expressiva baseada em um método racional, já aparecem nesse pequeno livro.

O estudo da expressividade nos tetracordes e arpejos é a base sobre a qual se apoia “A Lógica Interpretativa”. Este mesmo processo metodológico estende-se às obras musicais, como afirma Devos:

O trabalho das diversas fases será feito sempre dentro do processo da “Lógica Interpretativa” aplicado anteriormente no estudo de escala e arpejo. Terminado esse estudo, poderemos tocar a frase original [da obra musical estudada]: as notas essenciais vão soar com mais expressão, sonoridade, amplitude, emissão fácil e boa afinação. Em seguida, teremos o estudo do trabalho da realização da ideia musical, procurando transmitir a mensagem da frase do compositor, dentro da concepção do intérprete (DEVOS, 1989, p. 21).

A ideia dessa metodologia foi fundamentada em um curso de interpretação musical administrado por seu mestre Julien Clouet, no ano de 1948, em Calais:

Neste curso baseado nos processos filosóficos cartesianos, o aluno precisava explicar e justificar sua própria interpretação, procurando adaptar uma técnica específica que pudesse resolver os problemas interpretativos de uma maneira pessoal. Durante os estudos superiores em Paris, tive a oportunidade de desenvolver e aperfeiçoar um método próprio de estudo aplicando-o na técnica do fagote através da interpretação das obras mais diversas e com excelentes resultados (Ibid, p. 2)

Dois importantes preceitos do pensamento cartesiano – o primeiro: razão, lógica e método para se chegar ao conhecimento verdadeiro; e o segundo, o conhecimento do todo a partir da compreensão das partes que o compõem¹⁹ – foram empregados por Julien Clouet e passados a seus discípulos.

Com a frase “A cabeça acima do coração”, Clouet sintetizou a essência de seus ensinamentos, realçando a importância do método analítico como ferramenta para a construção da interpretação musical.

Subordinando o coração (ou seja, a intuição e os sentimentos), à cabeça, (o raciocínio e a lógica), incentivava seus alunos a analisarem a obra musical a ser tocada justificando, assim, suas escolhas.

Seguindo as diretrizes de seu mestre, Devos afirmava que “a procura da interpretação na obra musical deve obedecer a uma lógica [...]. A inteligência controlará o sentimento durante a preparação da obra e este, por sua vez controlado, evitará os vícios musicais e as execuções de mau gosto” (DEVOS apud BARBOSA, 1966, *Jornal do Commercio*).

Apesar de subordinados à lógica, os sentimentos e a intuição não teriam seu papel diminuído, mas continuariam a desempenhar sua função primordial de originalidade e criatividade na interpretação, agora traduzidos em pensamentos conscientes que poderiam ser justificados.

Tal abordagem remete às ideias proferidas por dois grandes artistas, que também se destacaram como professores de seus instrumentos, Pablo Casals e Marcel Tabuteau:

“A variedade, dizia Casals, é algo grande na música como em todas as coisas [...] a boa música não conhece a monotonia [...] devemos dar a uma melodia sua vida natural.”[...] Essas “leis naturais” que ele [Casals] coloca o tempo todo em seu ensinamento, surgiram da **lógica** baseada sobre a **intuição**. (grifo meu; BLUM, 1980, p.38; tradução nossa).²⁰

“O fraseado verdadeiramente musical é o pensamento musical em som. O fraseado racional tem o potencial de chegar muito mais fundo na psique do ouvinte do que o desempenho baseado apenas no instinto, por melhor que seja esse instinto. Todos os

¹⁹ STIGAR, Robson. “O Pensamento Cartesiano”; webartigos.com; acesso 18/01/23, às 14 h.

²⁰ “La variété, disait Casals, est un grand mot en musique comme en toute chose [...] la bonne musique ne connaît pas la monotonie [...] nous devons donner à une mélodie sa vie naturelle.” [...] Ces “lois Naturelles” qui [Casals] mettait sans cesse dans son enseignement, étaient nées de la **logique** basée sur l’**intuition**. (BLUM, 1980, p. 38).

músicos podem aprender a tocar de forma mais expressiva através do pensamento cuidadosamente direcionado”, (McGILL, 2007, p.1; tradução nossa).²¹

Com a razão controlando o sentimento, Devos sugere um sistema de análise aplicado, desde o início do estudo:

- Na visão do todo, (visão geral da obra, incluindo os aspectos culturais, como seu período e estilo);
- Na visão dos detalhes, (cada nota valorizada em relação às notas vizinhas, originando expressões sonoras diferentes dentro dessas relações);
- Na reconstituição do todo, (a partir das análises realizadas).

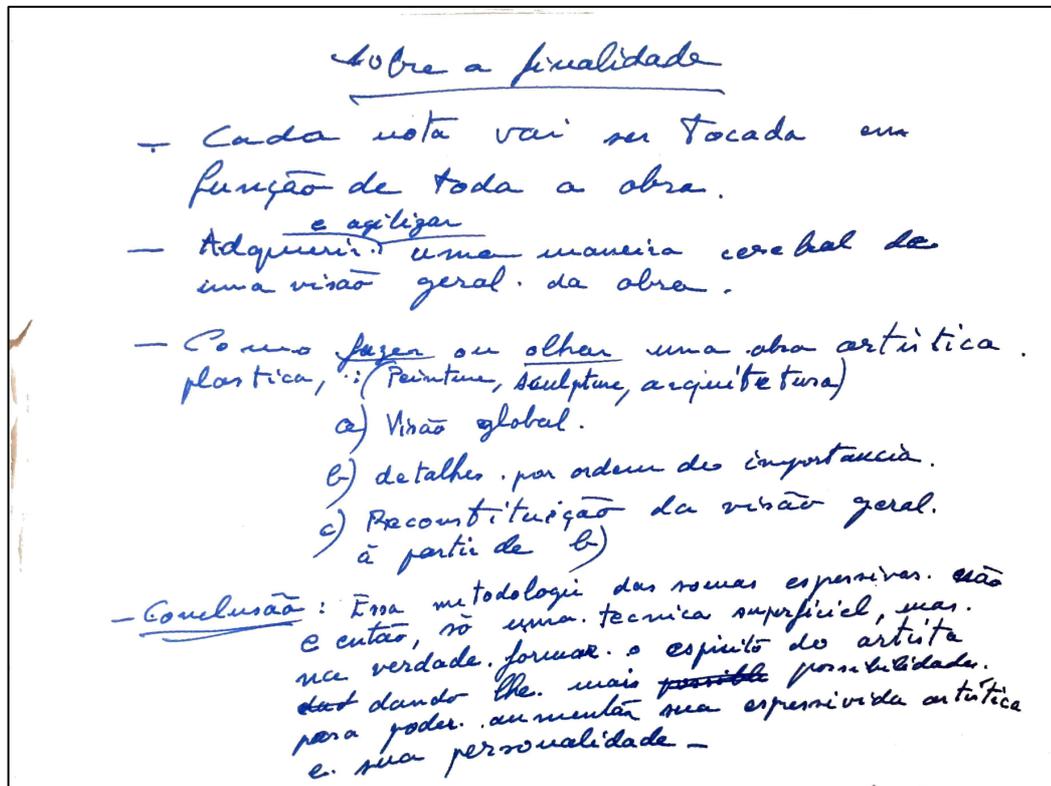


Figura 19: Anotações preliminares, contendo o sistema de análise: da visão global aos detalhes e reconstituição da visão geral. Fonte: Devos, anotações soltas, sem data.

²¹ “Truly musical phrasing is musical thought in sound. Rationalized phrasing has the potential to reach far deeper into the psyche of the listener than performance based solely on instinct, however good that instinct may be. All musicians can learn to play more expressively through carefully directed thought” (McGILL, 2007, p.1). Este texto de McGill refere-se ao sistema racional de fraseado musical de Marcel Tabuteau, oboísta francês que atuou nos EUA entre 1905 e 1954 e, como professor, afetou profundamente a maneira de tocar e de pensar musicalmente naquele país. Como Devos, formou-se no Conservatoire de Paris e foi convidado a trabalhar nos EUA para a formação das novas gerações de músicos (Ibid, p. 4-6).

O fagotista Ricardo Rapoport relembra este procedimento de estudo analítico da interpretação, quando frequentava as aulas de Devos:

E aí eu me lembro que a aula durou umas duas horas. E você me fez fazer, só a primeira frase do 1º movimento e a primeira frase do movimento lento do concerto do Mozart. E a cada vez, você dizia “agora vamos tentar fazer o fraseado assim, você vai frasear até tal nota, canta até tal nota e depois termina.” Aí tá, eu conseguia fazer e você disse ‘bom, agora em vez de fazer nessa nota aqui, vamos fazer nessa nota daqui para ver como é que fica.’ Aí ia uma notinha depois, duas notinhas depois, aí construía a frase de um outro jeito. Eu me lembro que eu fiquei assim, bobo com a coisa e até hoje eu me lembro dessa aula que foi a impressão que eu tive de ter entendido o que tinha que ser. Que, na verdade, o dedo não é a coisa que é a mais importante. (DEVOS, 2015b, 00:30:49)

Na página 13 do primeiro manuscrito de “A Lógica Interpretativa” podemos ver o processo de estudo ao qual Rapoport referiu-se. Devos mostra como trabalhar os 4 primeiros compassos do Andante do concerto em Sib de Mozart, para fagote.

Aqui temos a visão geral dos 4 compassos e depois, o trabalho dos “detalhes”, buscando estabelecer as notas estruturais, trabalhando resoluções, diálogos e o direcionamento entre as notas.

(Lógica Interpretativa) 13

A aplicação (numa Frase) do processo de estudo da “Lógica Interpretativa”

(Andante do Concerto de Mozart para Fagote)

Figura 20: Manuscrito mostrando a aplicação da Lógica Interpretativa no Andante do Concerto de Mozart.
Fonte: Devos, 1989.

Podemos perceber pontos em comum entre a lógica interpretativa de Devos e o sistema racional de fraseado musical de Marcel Tabuteau²²:

[...] ele primeiro dividiu as frases musicais em seus menores componentes e, em seguida, reconstruiu-as incorporando técnicas mentais especiais para ajudar a comunicar suas ideias. Deve-se lembrar que Tabuteau muitas vezes afirmou que pode haver exceções às suas "regras", mesmo quando ele diz "sempre". Seus conceitos devem ser aplicados com o entendimento de que cada frase musical tem suas próprias propriedades. Tabuteau fornece as ferramentas para moldar frases de forma lógica e criativa, mas um conhecimento de música, bem como um julgamento musical sólido também são necessários para cumprir esse objetivo²³ (MOSTOVOY, 2016, tradução nossa).

²² Sobre Marcel Tabuteau, ver nota 20.

²³ [...] he first broke down musical phrases into their smallest components and then rebuilt them incorporating special mental techniques to help communicate his ideas. It should be remembered that Tabuteau often stated there can be exceptions to his "rules" even when he says "always." His concepts should be applied with the

No próximo capítulo veremos como “A Lógica Interpretativa” pode ser aplicada aos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”.

understanding that each musical phrase has its own properties. Tabuteau provides the tools to shape phrases logically and creatively, but a knowledge of music as well as sound musical judgment are also needed to fulfill that objective [...] (MOSTOVOY, 2016).

3 A RELAÇÃO ENTRE OS CONSELHOS E A LÓGICA INTERPRETATIVA

Reunindo os propósitos dos dois manuscritos apresentados no capítulo anterior, aplicaremos “A Lógica Interpretativa”, (que privilegia o aspecto expressivo), ao estudo de escalas, arpejos e intervalos que se encontram nos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, (dedicado ao desenvolvimento da técnica).

Em "A Lógica Interpretativa", Devos propõe que o intérprete transmita suas intenções expressivas e personalize suas ideias musicais, utilizando-se de diferenciações na duração, articulações, intensidades de apoio, dinâmicas e timbre das notas.

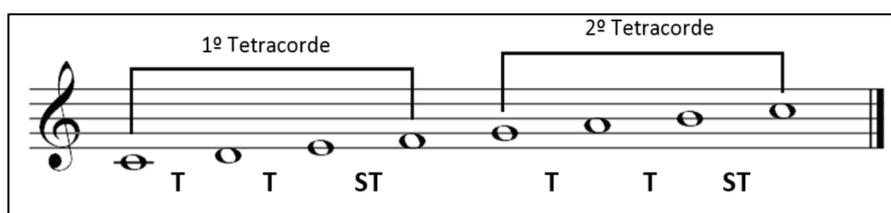
Em relação à expressividade, as investigações atuais realizadas “a partir da extração de informação do próprio som, visando identificar os parâmetros acústicos capazes de descrever o conteúdo expressivo”, (LOUREIRO, 2006, p. 7), chegam a conclusões que nos ajudam a entender as técnicas utilizadas pelos intérpretes, em suas performances musicais.

Loureiro (ibid., p. 27) afirma que “para enfatizar uma frase ou uma nota, o músico pode aumentar a intensidade, ou alongar a duração, ou utilizar uma articulação específica, ou modificar o timbre, ou manipular uma combinação destes parâmetros”, que é, justamente, o objetivo que Devos propõe em sua lógica interpretativa. Baseando-se na análise do trecho a ser executado, ele propõe que identifiquemos os valores de cada nota em relação às outras.

Devos nos fornece meios de desenvolver conceitos mentais de interpretação que nos levarão ao resultado almejado, ou seja, a uma interpretação musicalmente expressiva. Para que isso se realize, precisamos de muita concentração quando estudamos.

As ferramentas que identifiquei na lógica interpretativa para o desenvolvimento da expressividade são quatro: ataques, apoio, hierarquia nos graus da escala e função tética e anacrúsica.

Devos propõe a aplicação dessas ferramentas no tetracorde para simplificar o estudo, pois nos tetracordes têm-se o trecho menor de uma escala, composto por quatro notas que mantém ainda as características harmônicas e relações entre si:



Exemplo 4: Tetracorde. Fonte: claretiano.edu.br

Portanto, todo o material de técnica que compõe o manuscrito dos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” será trabalhado com as ferramentas, em exercícios práticos, realizados nos tetracordes e arpejos.

O método de trabalhar a expressividade nos tetracordes foi utilizado por Julien Clouet, quando preparou Devos para ingressar no Conservatório de Paris:

[...] Bom, então, quando eu fui estudar com Monsieur Clouet, eu sofri um pouquinho.[...] , ele tinha uma formação de ouvir, assim, uma maneira artística muito forte. Então, fazia uma nota. Conseguia fazer uma nota bonita, fazia outra, aí já não dava mais certo. Passei quase seis meses a afinar um tetracorde. Seis meses, já viu? Depois que afinou o tetracorde em função da outra, aí ele “tá vendo aí, como é que é uma afinação artística? Em Paris eles não fazem isso não, você não ia conseguir fazer, você ia talvez entrar, mas não ia fazer isso aí, não, ia ficar para trás na formação artística”. Então você já tem, assim, com isso ele conseguiu me pôr na cabeça os princípios da perseverança e do conceito artístico da coisa. Fazer, como se diz, uma nota bonita em função de uma outra. Isso é difícil. Então eu passei quase seis meses aí para fazer isso.(SILVEIRA, 2012, p. 258)

A primeira idéia que vem à mente é que seriam exercícios de sonoridade, semelhantes aos exercícios que os flautistas costumam estudar (baseados no método de M. Moyse, colega de Clouet), visando a afinação, a qualidade de som e timbre, e o controle da respiração. Segundo Devos, há um outro objetivo, que seria mais importante. O de despertar e desenvolver no aluno a capacidade de concentração e raciocínio, que irão ajudá-lo a reconhecer diferentes cargas expressivas entre as notas, dependendo do intervalo tocado. Por meio de um método analítico sobre os dois tetracordes que formam uma escala, o estudante aprende a perceber a ênfase (apoio) dada a cada nota, as funções de tensão e repouso, e a atração tonal e rítmica.

3.1 FERRAMENTAS DA LÓGICA INTERPRETATIVA

Os recursos interpretativos utilizados por Devos, que identifiquei como “ferramentas expressivas”, serão aplicados nas escalas e arpejos para tocarmos de uma maneira expressiva, ou artística, nas palavras de Devos.

Grandes intérpretes enfatizam a importância de se buscar o interesse artístico da primeira à última nota, ao interpretar uma obra. Casals, dizia “every note has to have a different sonority... it is a song” (“cada nota tem de ter uma sonoridade diferente... é uma canção”; CASALS apud BLUM, 1980, p. 9). Na contracapa do LP “16 valsas para fagote solo” interpretadas por Devos, (Funarte Memus, 1981), Francisco Mignone afirma que “o intérprete deve adaptar palavras em cada frase que toca”. Fazendo um paralelo com um discurso falado, se todas as palavras forem declamadas com a mesma entonação, este discurso soará monótono, mecânico, sem graça. Também na música, temos a mesma situação.

Sabendo explorar os contrastes por meio da utilização das ferramentas expressivas, o intérprete tem condições de personalizar, caracterizar, dar ênfase e clareza na apresentação de uma ideia musical.

Dividi as ferramentas em duas categorias: “técnicas” e “conceituais”.

Ferramentas técnicas são aquelas aplicadas diretamente à emissão do som:

- os ataques e articulações das notas
- o apoio das notas

E as ferramentas conceituais consistem em recursos de análise para a compreensão do discurso musical:

- hierarquia das notas
- sentido tético e anacrúsico das notas

3.1.1 Ataques

São os mais evidentes e perceptíveis meios de **contraste** que podemos produzir: notas curtas e mais longas (*staccato/tenutas*); notas com o valor total (*portato*); notas pontuadas (diferentes tipos de *staccato*); e notas sem ataque, ligadas.

Cada instrumento musical tem seus próprios recursos para articular as notas. Nos instrumentos de cordas, o arco é responsável por definir as articulações. Já nos sopros, os golpes de língua terão este papel, distinguindo os vários tipos de ataque, dividindo, interrompendo os

sons, funcionando como uma espécie de válvula, produzindo assim, diferentes articulações. No fagote, embora o som possa ser produzido apenas com a pressão da expiração do ar dirigido à palheta, a utilização da língua interrompendo e liberando o fluxo de ar determina a definição do comprimento da nota, seu início e fim.

Ter o controle sobre diferentes ataques é essencial para produzir variadas articulações, fundamentais para construção de um discurso musical expressivo.

Devos utilizava uma gama de diferentes ataques quando interpretava uma obra musical, como se declamasse um texto, como se imaginasse uma prosódia no fraseado das melodias:

Como dizia Mignone, para se frasear bem tem que saber colocar uma prosódia, nessa frase. E eu falei isso para você, falava para os alunos, tem que colocar sílabas, agora tem um staccato, outro tipo de staccato que é o staccato da velocidade da ligadura, que se faz no barroco, vocês fazem aí, duplo staccato, mesmo aí. Esse é como uma joia, né. Assim bem...agora, tem outros staccatos que não é o mesmo staccato, é de pronunciar as sílabas. Então, a sílaba, cada uma tem ela tem uma pronuncia diferente. [...] Aí, M. Clouet dizia ‘ il ne faut pas jouer avec le souffle, il faut jouer avec lá cabeça, né’. (Conversas com fagotistas, 2015b; 00:52:27 e 00:54:25)

Nas aulas, aconselhava que observássemos os ataques produzidos por outros instrumentos, como os golpes de arcos dos instrumentos de cordas, e os ataques secos e percussivos do piano, para que imitássemos e reproduzíssemos essas intenções no fagote.

Criando contrastes, tentando imitar os ataques dos instrumentos de cordas, diferenciando ataques com a pronúncia das letras T ou D, dava vivacidade ao texto musical.

3.1.2 Apoio

Podemos considerar dois tipos de apoio: o apoio realizado para destacar determinados sons, que pertencem ao interprete transmitir com mais clareza a estrutura da frase musical; e o apoio demonstrado por Devos na próxima ilustração, onde a primeira nota de um intervalo terá uma maior carga expressiva. Quanto maior o intervalo, mais intensidade deve ser dada à nota base:

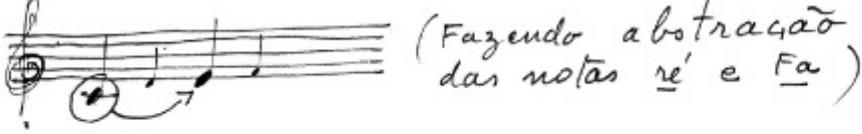
5

a expressividade da nota dó varia:

a) em função da nota ré

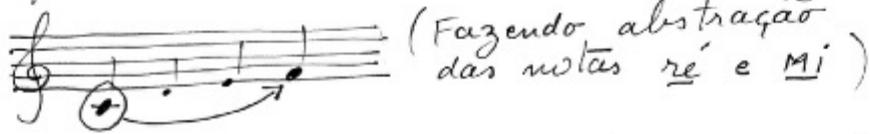


b) em função da nota mi



(Fazendo abstração das notas ré e Fa)

c) em função da nota Fa



(Fazendo abstração das notas ré e Mi)

Em cada uma das três relações da nota dó sua expressão será diferente.

O apoio dado à primeira nota dó vai aumentar proporcionalmente em função do intervalo cada vez maior para atingir as notas ré, mi, Fa, representados pelos grafismos a) b) c)

Figura 21 : demonstração da carga expressiva de uma nota base (dó) varia, dependendo do intervalo tocado.
Fonte: Devos, 1989.

Na linguagem falada podemos perceber mais naturalmente as entonações e inflexões que caracterizam a alternância de intensidades no apoio de certas sílabas ou palavras. Na linguagem musical, essas nuances também são aplicadas com a função de definir, intensificar e pontuar as ideias e estruturas musicais, dando mais clareza ao discurso musical.

Diferenciar ou distinguir uma nota tocando-a com mais apoio, significa tocá-la com maior ênfase, maior intensidade, como se a sublinhássemos, dando mais "profundidade" a ela, valorizando sua emissão. Como a notação musical não nos fornece todos os elementos que

permitem expressar as sutilezas de uma execução, utilizamos algumas pequenas alterações nas notas que queremos “emoldurar”. Essas alterações ocorrem quando utilizamos certas variáveis, como a emissão, volume, tempo e vibrato, para destacar a nota em questão.

É importante separarmos este conceito mental de apoio das notas proposto por Devos, do conceito tradicional de apoio. Neste último caso, o apoio refere-se à execução “física”, onde cada nota emitida deve ser “apoiada”, ou seja, deve-se utilizar a musculatura diafragmática e intercostal para a emissão de cada som.

O que Devos nos propõe é acrescentar ao apoio diafragmático, uma valorização consciente nas variáveis que se referem ao volume, emissão e tempo da nota.

Para caracterizar melhor o apoio, precisamos utilizar um tipo de ataque que nos dê a impressão de maior abrangência e amplitude na nota. A intensidade no apoio não será materializada pela realização de ataques com acentos bruscos ou de dinâmicas de volume *forte*, aplicadas apenas no início da nota. O apoio exige um tipo de ataque onde o volume utilizado no início da nota dura mais tempo. Isso nos dará a impressão de uma nota mais encorpada, com maior profundidade e amplitude.

A sensação de apoio pode ser também intensificada quando utilizamos o tempo ou seja, o valor da nota como recurso expressivo. Neste caso, para que uma nota soe apoiada, é necessário sustentar o seu valor completo, ou prolongá-lo um pouco mais, “roubando” o tempo da nota seguinte. O contraste de duração entre essas notas mostrará como a nota apoiada se destaca quando valorizada expressivamente.

A intenção de tocar a nota com apoio, tornando-a mais sonora precisa ser sentida e estudada, para que seja interiorizada. É um conceito a ser trabalhado mentalmente, no qual o intérprete atingirá o efeito desejado, tomando consciência dessas pequenas nuances de cargas expressivas.

Este conceito mental de apoio das notas pode parecer abstrato, mas os exercícios propostos no próximo capítulo poderão auxiliar na compreensão dessa ferramenta.

3.1.3 Hierarquia nos graus da escala

Da mesma forma que verificamos a importância do apoio ao realizar os intervalos, tornando sua execução mais expressiva, vamos analisar agora as diferentes cargas expressivas contidas nos graus que compõe um tetracorde e, conseqüentemente, em uma escala.

Qual o motivo de determinar uma hierarquia, ou seja, uma relação de importância entre as notas, e como diferentes inflexões expressivas nos ajudam na interpretação?

O conceito de hierarquia das notas sempre foi utilizado na prática musical de vários períodos e é comumente aceito na interpretação da música barroca, a fim de tocá-la corretamente, dentro de seu estilo:

A barra de compasso, a partir do século XVII, nos dá indicações muito importantes a respeito da acentuação da música, tornando visível a hierarquia dos tempos. Na música antiga há notas nobres e notas comuns. De acordo com os autores de tratados dos séculos XVII e XVIII, Harnoncourt aponta que em um compasso 4/4, por exemplo, o primeiro tempo é nobre e o segundo, comum; o terceiro não tão nobre e o quarto, menos que o comum. Esta hierarquia de acentuação é regida por hierarquias superiores como a harmonia. Toda dissonância deve ser acentuada e sua resolução deve ser a ela ligada. Além da harmonia, há o ritmo e a ênfase.

Uma nota curta que seja seguida de uma mais longa, mesmo que caia num tempo comum, será acentuada, realçando os ritmos sincopados e saltados. A ênfase recai sobre notas que constituam culminâncias melódicas. A aplicação da regra de acentuação dos tempos em forte e fraco é também utilizada na subdivisão dos valores agregados a ele. A ligação ou separação das notas isoladas, ou pequenos grupos e figuras, são os meios de expressão da articulação (SCHULZ, 2007, p.4).

Portanto, a hierarquia é importante ao proporcionar uma sensação de direcionamento e progressão, que também dará vitalidade ao discurso musical. Para se expressar de maneira convincente é necessário variar, criar nuances por meio de diferentes intensidades nas relações entre as notas.

Quando percebemos uma relação de atração ou repouso entre as notas do tetracorde, já estaremos estabelecendo uma hierarquia. Algumas notas terão mais importância, serão mais intensas, tendo o poder de atrair a seguinte. Outras poderão soar como uma resolução, impondo-se menos. O que importa é fazer essa diferenciação, sentir o significado de cada nota em relação às vizinhas, e isto é o que chamamos de inflexão expressiva.

No sistema tonal, as funções que cada grau representam na escala são descritas por Lussy:

Cada nota, na escala, desempenha um papel auspicioso, cada uma tem sua função particular que a distingue de outra nota para o ouvido, como as cores se distinguem aos olhos, umas das outras. Assim, notamos na escala algumas notas que têm a propriedade de oferecer maior ou menor repouso ao ouvido [...] Vemos que a escala ascendente oferece dois repousos naturais que ocorrem em Fá e Dó. A sequência das notas, portanto, requer que cantemos: Dó, Ré, Mi, Fá (pequeno repouso), Sol, Lá, Si, Dó (repouso completo). [...] Depois da tônica, da dominante e da sensível, a quarta nota da escala ou Fá, é a mais característica; ela tende a resolver no terceiro ou Mi. [...] A propriedade atrativa de uma nota depende acima de tudo de sua posição, seu

entorno, seu valor, o lugar que ocupa no compasso, ou no tempo, da harmonia, etc. (LUSSY, 1863, p. 30-32, tradução nossa).²⁴

Dividindo a escala em dois tetracordes, Devos aprofunda a análise das funções de cada grau, estabelecendo uma hierarquia entre eles. Propõe que desenvolvamos a capacidade de reconhecer diferentes valores expressivos de acordo com as sensações que os graus nos proporcionam, de atração, tensão e repouso:

Esta operação, repetida em diferentes trechos musicais, contribui poderosamente para dar ao aluno a sensação da tonalidade, que é a faculdade de reconhecer, a uma simples audição de uma ária 1º) que papel cada som desempenha, se a função é tônica ou primeira nota da escala em que a ária está, se é dominante (5º nota da escala), sensível ou 7º, etc.; 2º) sentir a atração, supremacia que a tônica exerce sobre as outras notas; 3º) perceber a atração provocada entre as notas da escala de uma para outra (LUSSY, 1874, p.6, tradução nossa).²⁵

Para determinar uma hierarquia, Devos analisa cada nota do tetracorde e sua relação com as vizinhas, atribuindo-lhes “funções”.

Essas funções relacionam-se às características que as notas de uma escala têm de:

- exercer atração tonal
- definir o modo da escala
- determinar cargas expressivas recebidas ou transmitidas, considerando-se a

movimentação anacrúsica ou tética.

A soma dessas funções demonstrará quais notas terão um papel mais representativo, determinando um maior ou menor destaque.

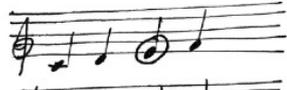
Devos apresenta as funções das notas nos manuscritos de “A Lógica Interpretativa”:

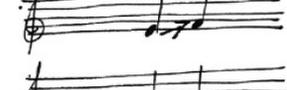
²⁴ Chaque note, dans la gamme, joue un rôle propre, chacune a sa fonction particulière qui la distingue d'une autre note pour l'oreille, comme les couleurs se distinguent aux yeux les unes des autres. Ainsi, on remarque dans la gamme certaines notes qui ont la propriété d'offrir plus au moins des repôts à l'oreille[...] On voit que la gamme ascendante offre deux repos naturels qui se présentent sur le fa et sur le do. La tendance des notes exige donc qu'on chante: do, ré, mi, fa (petit repos), sol, la, si, do (repos complet). [...]Après la tonique, la dominante et la sensible, c'est la quatrième note de la gamme ou fa, qui est la plus caractéristique; elle tend à descendre sur la troisième ou mi. [...] La propriété attractive d'une note dépend surtout de sa position, de son entourage, de sa valeur, de la place qu'elle occupe dans la mesure, ou dans le temps, de l'harmonie, etc. (LUSSY, 1863, p. 30-32).

²⁵ Cette opération, répétée sur différents morceaux, contribue puissamment à donner à l'élève le sentiment de la tonalité, qui est la faculté de connaître, à la simple audition d'un air: 1º quel rôle chaque son y joue, s'il est tonique ou 1re note de la gamme dans laquelle l'air se trouve, s'il est dominante (5º note de la gamme), sensible ou 7º, etc.; 2º de sentir l'attraction, la suprématie qu'exerce la tonique sur les autres notes; 3º de sentir l'attraction qui attire les notes d'une gamme les unes vers les autres (LUSSY, 1874, p.6).

Resumindo, essas diferentes funções:
a nota mi tem as seguintes características =

a) - Tética em função do ré 

b) - Modal - - - - - 

c) - Atração tonal para o fá 

d) - Anacrústica para o fá 

Somando as funções a+b+c+d,
teremos a justaposição dos
Valores expressivos "mentais" → 

Figura 22: exemplo das funções da nota Mi. Fonte: Devos, 1989.

A percepção dessa hierarquia nos revela as atrações, tensões e resoluções entre as notas. Podemos enriquecer uma execução e torná-la mais expressiva explorando o poder dos contrastes resultantes desta hierarquia.

3.1.4 Função tética e anacrúsica

Em um documento de duas páginas²⁶ com anotações preliminares da Lógica Interpretativa, Devos inicia seu texto com a frase "Forma de pensamento!" A ideia principal desse esboço é a de acostumar o "pensamento" a considerar uma nota ou um som em relação aos outros. Após uma nota, analisar um grupo de sons, depois uma frase, uma ideia, até chegar ao todo da obra.

²⁶ DEVOS, Anotações Soltas; duas páginas.

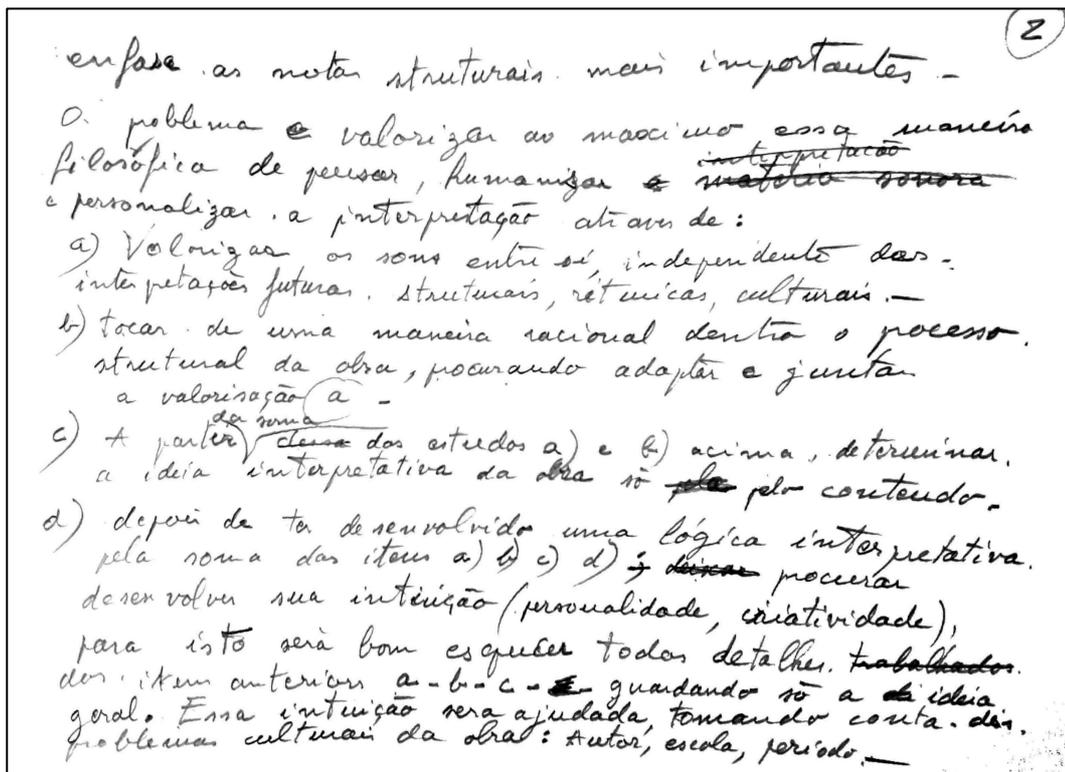
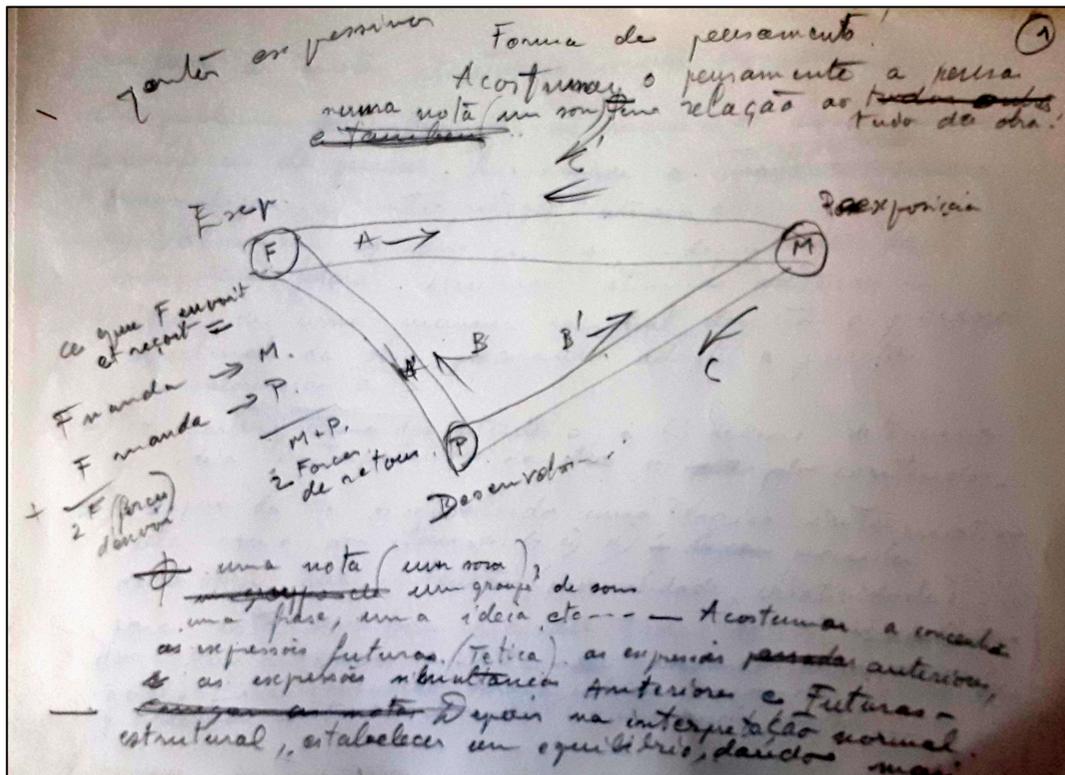


Figura 23: Anotações de Devos, contendo ideias que deram origem à Lógica Interpretativa. Fonte: DEVOS, “Anotações soltas”, sem data.

Devos utiliza expressões como: futuras, (téticas); anteriores, (passadas); e simultâneas – anteriores e futuras.

Ainda em outro documento²⁷ vemos mais algumas expressões utilizadas, como; cargas expressivas, camadas de expressões, soma das expressões em uma nota, transmitindo, dando forças e recebendo forças expressivas.

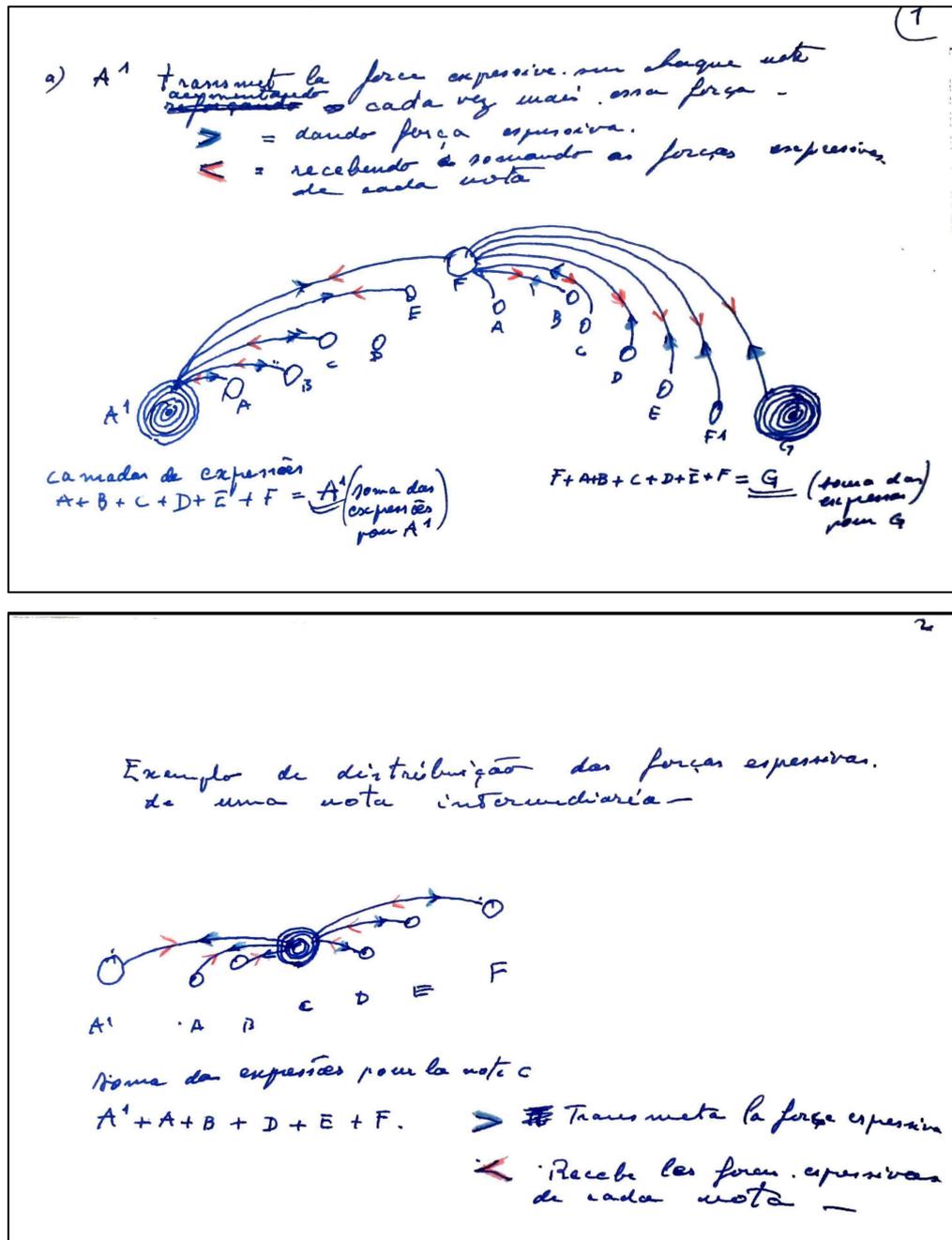


Figura 24: Anotações preliminares da Lógica Interpretativa. Fonte: DEVOS, “Anotações soltas”, sem data.

²⁷ DEVOS, Anotações Soltas; duas páginas.

Esses termos sugerem que, na relação entre as notas, há certas forças expressivas envolvidas. A movimentação de uma nota para outra pode variar dependendo da intenção dada no direcionamento existente entre elas. Devemos prestar atenção nas sensações de movimento entre as notas e nas cargas expressivas envolvidas nesta movimentação. A dicotomia entre movimento e repouso, tensão e resolução, ativo e estável, são percebidos quando pensamos no movimento dado pela anacruse em direção ao próximo tempo. Portanto, a anacruse tem um papel extraordinário na música, é a alma da execução, produzindo um dinamismo, energia, *élan*, a força, as nuances de uma frase musical. São as notas que precedem o ictus inicial, isto é, o tempo forte, ou tético:

[...] “Efetivamente, na arsis coincide a inspiração, a inspiração é feita na arsis” o tempo leve do compasso; na expiração é feito a thésis, o tempo forte. Cada ictus, cada tempo forte deve coincidir com a expiração; as anacrouses, pelo contrário, devem coincidir com a inspiração. A inspiração é o princípio da ação, do movimento, a expiração, exalação é o princípio do descanso, do fim! (LUSSY, 1903, p.7, tradução nossa).²⁸

Marcel Tabuteau também valoriza o tético/anacrúsico como elementos que trazem movimento e vida à música:

São sempre dois elementos que criam um significado. Sua linha [frase] é uma perturbação contínua de inspirar e expirar. A música é viva e deve respirar. Tudo ocorre em pares: maré alta/maré baixa, dia/noite, inspiração/expiração, etc.; isso é a vida. (MOSTOVOY, 2023, tradução nossa).²⁹

Ao invés de usar os termos empregados por Devos, “expressões futuras, (tética); expressões anteriores (passadas); e expressões simultâneas, (anteriores e futuras); denominei de “função tética e anacrúsica” a característica de uma nota ser geradora de movimento (anacruse), ou de repouso (tético).

Devos denomina como elípticas as notas que tem uma dupla função: em sua primeira metade geram repouso e, na segunda metade, geram movimento, transformando-se em anacruse da nota seguinte. Portanto, as notas elípticas devem ser pensadas em duas partes: a

²⁸ Dissemos na página 3 de nosso Tratado do Ritmo: “En effet, sur l'aspiration se fait l'arsis le temps levé de la mesure; sur l'expiration se fait la thesis, temps frappé”. Chaque ictus, chaque temps fort doit coïncider avec l'expiration; les anacrouses, au contraire, doivent coïncider avec l'aspiration.[...] L'aspiration est le principe d'action, d'effort, l'expiration est le principe de repos, de fin! (LUSSY, 1903, p.7).

²⁹ It is always two elements which create a meaning. Your line [phrase] is a continuous disturbance of inhale and exhale. Music is living and must breathe. Everything occurs in pairs: High tide/low tide, day/night, inhaling/exhaling, et cetera; that is life (MOSTOVOY, 2023).

primeira metade da nota funcionará como final de uma ideia, com a sensação de relaxamento, e a segunda metade transmitirá uma sensação de energia, na forma de um impulso, rumo à próxima ideia. A identificação e a realização destas funções em uma mesma nota exige uma reflexão e um treinamento por parte do intérprete, para que se conscientize e possa atingir o efeito desejado. O efeito produzido não será aparente na forma de *crescendos*, *diminuendos* ou acentos; será interiorizado e usado para dar dinamismo na interpretação musical. A percepção mental da movimentação dada pela anacruse é importante para determinar a sensação de progressão na célula musical.

James Morgan Thurmond é outro autor que valoriza a função anacrúsica das notas numa interpretação musical expressiva. Autor do livro “Note Grouping”, Thurmond utiliza um sistema de agrupamento das notas em *arsis* e *thesis*, sendo que a *arsis*, (tempo fraco, ou anacrúsico, gerador do impulso), é mais expressivo musicalmente do que a *thesis*, (tempo forte, tético, repouso). Por isso, a valorização da anacruse pode ser mais satisfatória expressivamente (THURMOND, 1982, p. 29).

Devos, Thurmond, Lussy e Tabuteau pensam na anacruse como um importante recurso expressivo para dar fluência e inflexões de movimento e repouso à frase musical. No entanto, Devos destaca a importância das notas elípticas: ao mesmo tempo que representam um repouso, são geradoras de movimento.

Devos ilustra a função anacrúsica, (impulso), com o sinal gráfico ; e a função tética, (repouso), com o sinal gráfico .

- Função anacrúsica : 
- Função tética: 

Estas funções, somadas a outros valores que se atribuem a algumas notas do tetracorde, (como sua função modal ou harmônica), e que nos remetem à hierarquia dos graus da escala, serão demonstradas nas ilustrações abaixo.

Para facilitar a compreensão da hierarquia, Devos sugeria uma correspondência entre cores e intensidades de luz. Desse modo podemos visualizar as nuances³⁰ entre notas do tetracorde com maior ou menor valor expressivo, na escala de Dó M:



Figura 25: Cores correspondentes à hierarquia das notas nos tetracordes. Fonte: Devos, 1989.

- A nota DÓ é a fundamental, nota base do tetracorde da escala de Dó maior, possuindo a função da tônica, exercendo uma supremacia sobre as outras notas. O exemplo abaixo demonstra a movimentação da nota dó, (maior energia), em direção à nota ré, (menor energia), podendo associar esse movimento à imagem mental da expiração:

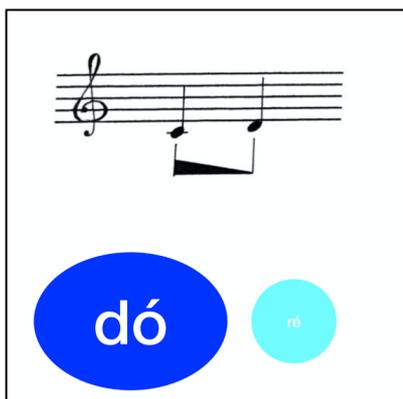


Figura 26: representação da nota dó em relação à sua vizinha, com a respectiva intensidade de cor demonstrando a hierarquia entre as notas. Fonte: Devos, 1989.

³⁰ A cor sugerida por Devos na Lógica Interpretativa é o amarelo e suas nuances. Utilizei o azul que dá maior destaque aos contrastes (DEVOS, 1989).

- No próximo exemplo, a nota Ré pode ser considerada como uma nota elíptica. Uma nota elíptica é subdividida (mentalmente), e guarda as duas funções, a tética e a anacrúsica, ou seja: em sua primeira metade é tética, funcionando como resolução da nota anterior; em sua segunda metade é anacrúsica, funcionando como um impulso para a nota seguinte.

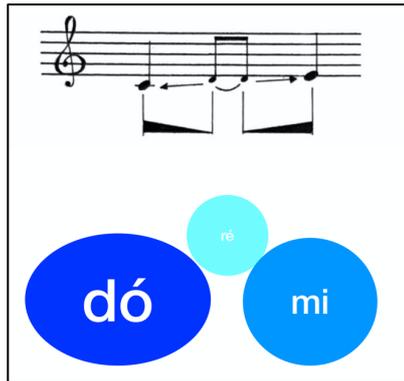


Figura 27: representação da nota ré em relação às notas vizinhas, mostrando as respectivas intensidades de cor.
Fonte: Devos, 1989.

- A nota MI tem uma importância intermediária entre as notas estruturais tônica (dó) e a dominante (sol), primeiras notas de cada tetracorde da escala de Dó M. Deve ser valorizada por ser uma nota que definirá o modo da escala, e por sua qualidade tética, ao receber o impulso anacrúsico da segunda metade da nota Ré. A soma dessas funções irá determinar um aumento em seu valor expressivo, tornando-a mais expressiva.

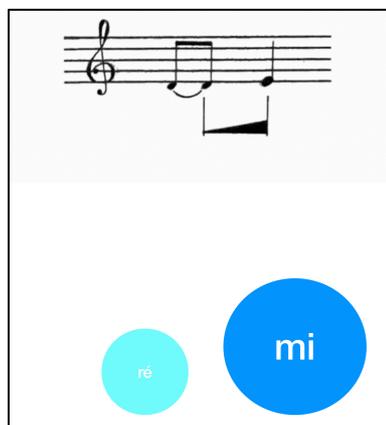


Figura 28: representação da nota mi recebendo o efeito anacrúsico da segunda parte de ré, com suas cores correspondentes. Fonte: Devos, 1989.

- A nota FÁ é a nota conclusiva do tetracorde, possuindo carga expressiva de um ponto de apoio estrutural, causando a sensação de repouso suspensivo. O intervalo de semitom atrai a resolução para o Fá, pois intervalos menores exercem maior atração entre si. Embora não ofereça uma sensação de repouso total, que só será sentido na última nota do segundo tetracorde, a nota Fá tem uma energia moderada:

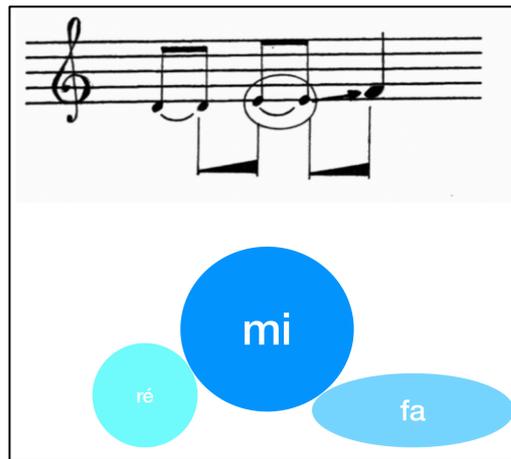


Figura 29: representação das notas ré, mi e fá, e suas intensidades de cor correspondentes. Fonte: Devos, 1989.

Resumindo, estes são os valores expressivos no primeiro tetracorde de Dó M:

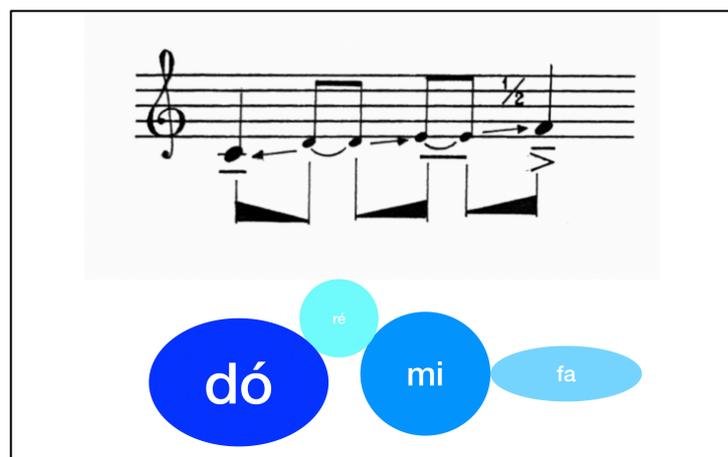


Figura 30: Valores expressivos no primeiro tetracorde de Dó M. Fonte: Devos, 1989.

Devos não se detém na explicação de cada nota do segundo tetracorde, por este ter características semelhantes ao primeiro.

A nota **sol** será independente em relação ao **fã**, mas em relação ao **lã**, será atraída de uma forma anacrústica:



As características interpretativas mentais do segundo tetracorde obedecerão ao mesmo processamento do primeiro:

Figura 31: Página 9 Lógica Interpretativa. Fonte: Devos, 1989.

Entretanto, destaca a diferença existente no segundo grau dos dois tetracordes, entre o dó e o ré, e entre o sol e o lá.



Existe uma diferença entre os dois tetracordes: o **dó** fundamental atrai o **ré** enquanto o **sol** é atraído para o **lã**.

O **do** agudo terá as mesmas características do **fã**, com um repouso maior.

Figura 32: Página 10 da Lógica Interpretativa. Fonte: Devos, 1989.

Valores expressivos nos dois tetracordes de Dó M

dó, ré, mi - fá (repouso)

sol, lá, si - dó (repouso completo)

Figura 33: Valores expressivos e as respectivas cores. Fonte: Devos, 1989.

3.1.4.1 Estudos propostos por Devos:

Nos estudos aqui apresentados deve-se lembrar que a representação gráfica:



é apenas uma referência expressiva do processo mental a ser utilizado. Cada grupo de duas notas, com o sinal gráfico correspondente, deve ser tocado sem preocupação rítmica. Ao tocar o exercício, prestar atenção na sensação de movimentação, (tensão), e de conclusão, (repouso), entre as notas, ou entre os grupos de notas, conforme indicado pelos sinais gráficos.

Estes sinais não devem e ser confundidos com *crescendos* ou *diminuendos*.

A articulação utilizada entre uma nota e outra é opcional. As notas podem ser tocadas ligadas, separadas, *tenutas*, etc.

No primeiro estudo, Devos utiliza apenas as notas estruturais (Dó e Fá; e Sol e Dó) dos tetracordes, omitindo as demais.

Figura 34: Estudo 1. Fonte: Devos, 1989.

As notas estruturais representam os três graus principais da estrutura harmônica tonal: tônica, subdominante e dominante.

Quando tocamos a sequência destes intervalos que identificam:

- cadência perfeita (V -I)
- autêntica (IV - V- I)

Percebemos que as sensações de tensão e resolução são evidenciadas.

Os intervalos e encadeamentos de:

- Quarta, (exercício a)
- Quinta (exercício b)
- Tônica, subdominante, dominante, (exercício c), são abordados

separadamente, tendo como objetivo a concentração nas sensações mentais que essas funções harmônicas nos proporcionam.

Tocar expressivamente as cadências, valorizando as sensações de resolução e tensão na condução dos intervalos, permite ao intérprete pontuar e delimitar melhor as frases trazendo, assim, maior clareza e expressividade ao discurso musical.

No segundo estudo, Devos utiliza as demais notas do tetracorde, ampliando o estudo sobre as notas elípticas:

Figura 35: Estudo 2. Fonte: Devos, 1989.

Com exceção da primeira nota que inicia o tetracorde, todas as outras funcionam como notas elípticas, ilustradas pela subdivisão em colcheias:

- a primeira colcheia tem a função tética;
- a segunda, tem uma função anacrúsica, transmitindo uma sensação de energia, na forma de um impulso, rumo à próxima ideia.

No terceiro estudo, Devos trabalha os arpejos, com seus valores expressivos, da mesma maneira realizada nos estudos anteriores.

The image displays a musical score for 'Estudo 3' by Devos, 1989. It consists of four systems, each featuring a treble clef staff with a sequence of notes. Below each staff, there are arpeggiated chords represented by black triangles with a vertical line on the right side, indicating the direction of the arpeggio. The first two systems are identical, each containing four chords. The third system contains four chords, with the first two labeled 'a)' and the last two labeled 'b)'. The fourth system contains four chords, with the first two labeled 'a)', the last two labeled 'b)', and a third line labeled 'c)' below the second chord.

Figura 36: Estudo 3. Fonte: Devos, 1989.

4 EXERCÍCIOS COMPLEMENTARES FUNDAMENTADOS NA LÓGICA INTERPRETATIVA

Neste capítulo proponho alguns exercícios complementares de minha autoria, utilizando as ferramentas técnicas e expressivas que vimos nos capítulos anteriores:

- Apoio diafragmático na emissão do som
- fluxo de ar contínuo, sem flutuações
- velocidade do ar, para realizar diferentes dinâmicas (do *pp* ao *ff*)
- embocadura (que irá variar ligeiramente, conforme a oitava)
- mecânica digital (passagem de uma nota para outra com mínima movimentação)
- apoio expressivo e ataques
- hierarquia das notas e funções tética e anacrúsica

Como dito no capítulo anterior, precisamos nos lembrar de que “apoio” tem dois significados. O primeiro refere-se ao aspecto da execução física, ou seja, ao emitirmos qualquer nota devemos utilizar os músculos diafragmáticos e intercostais para apoiá-la. O segundo significado de “apoio” de uma nota relaciona-se a uma intenção mental, tocando-a com ênfase como se a sublinhássemos, dando-lhe maior profundidade.

Embora o apoio expressivo e o ataque sejam conceitos muito próximos, precisamos pensar no apoio como estando em um nível mais profundo, enquanto o ataque acontece em um nível mais superficial da emissão da nota. Desse modo, uma nota atacada pode soar com maior profundidade quando apoiada, do que uma nota atacada sem o apoio.

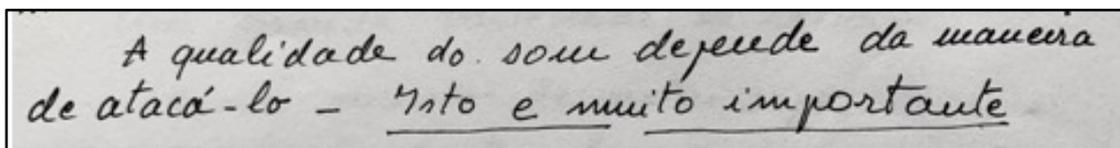


Figura 37: frase relativa ao capítulo “Emissão do som”, em sua versão manuscrita de “A Lógica Interpretativa”.
Fonte: Devos, 1989.

Iniciaremos esse estudo tocando as notas do tetracorde com o apoio diafragmático:

- Sem auxílio da língua,
- Com a língua tocando na palheta.

É importante distinguir o fluxo de ar utilizado em cada emissão.

Sem usar a língua, a emissão é mais difícil, precisamos de mais intensidade no fluxo de ar. Usaremos a pressão do diafragma para expelir o ar, empurrando a nota para fora. A impressão é de que o som virá do abdômen.

Já na emissão utilizando a língua, pronunciando a letra D ou T, não há necessidade de um fluxo de ar tão intenso. A língua ajuda a emitir o som. O ataque é mais leve, com o ar emitido com menos profundidade.

Trabalharemos esses dois ataques separadamente para depois juntá-los.

Utilizando os dois tetracordes que formam a escala de DoM, tocaremos cada nota com uma emissão sem o auxílio da língua, empregando apenas o fluxo de ar.

Daremos maior ênfase a cada nota, buscando profundidade sonora, como se sublinhássemos e prolongássemos cada uma delas, utilizando o conceito de apoio como uma intenção mental.



Exemplo 5: emissão empregando apenas o fluxo de ar nas notas dos tetracordes. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

- Imaginando uma fermata em cada nota, toque-as concentrando-se no ataque, respirando entre uma nota e outra.
- Apoiando cada nota, toque este exercício em cinco graus de dinâmica, *pp*, *p*, *mf*, *f* e *ff*.

Repare que há uma relação entre a velocidade do ar emitido e a pressão dos lábios para realizar a dinâmica desejada.

Para uma dinâmica mais forte, a emissão deverá ser feita com mais velocidade de ar e lábios mais relaxados. Já para uma emissão em *pp*, a velocidade deverá ser menor, porém com os lábios mais tensos, pressionando levemente as lâminas da palheta.

O próximo passo será subdividirmos cada nota do tetracorde, acrescentando mais um tipo de ataque, agora com a língua tocando a ponta da palheta.

- A primeira nota será apoiada, com a emissão sem auxílio da língua (**Ah**).
- A segunda nota será pronunciada com a letra **T**.

Ah Ta Ah Ta Ah Ta Ah Ta Ah Ta Ah Ta Ah Ta

Exemplo 6: emissão com dois tipos de ataques. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Toque cada sequência de duas notas, (Ah - Ta), com apenas uma emissão de ar.

Em seguida respire e toque a próxima sequência sem se preocupar com o ritmo, e assim por diante.

O objetivo deste exercício é fazer a comparação entre os dois ataques, percebendo a diferença entre a nota apoiada produzida apenas com o fluxo de ar, e a nota atacada com a língua. A primeira será sublinhada e mais encorpada, embora as duas sejam produzidas com uma única emissão de ar.

Acrescentando mais uma variação, subdividiremos cada nota em quatro semicolcheias e uma semínima.

Tah D D D Ah Tah D D D Ah Tah D D D Ah Tah D D D Ah

Tah D D D Ah Tah D D D Ah Tah D D D Ah Tah D D D Ah

Exemplo 7: emissão com três tipos de ataques. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

- Tocaremos a primeira semicolcheia pronunciando a letra T, porém, manteremos a intenção da emissão do ar sem ataque, com o som "Ah". O resultado será um "Tah", pois queremos que essa primeira nota seja uma nota de apoio, mais encorpada, mas tocada com o ataque de língua. O objetivo é perceber que o ataque com apoio pode ser feito com o auxílio ou não da língua, contanto que guarde a sua característica de uma emissão com profundidade sonora.

- As três semicolcheias seguintes serão pronunciadas em D, para praticarmos um ataque mais suave.

• A quinta nota será apoiada e tocada sem ataque de língua, para a compararmos à primeira semicolcheia atacada com T.

Nos exercícios que acabamos de realizar, o foco estava na emissão de cada som individualmente, entretanto, "as qualidades de um som só podem ser obtidas quando relacionadas a outro som, ou conjunto de sons ou sonoridades" (DEVOS; sem data)

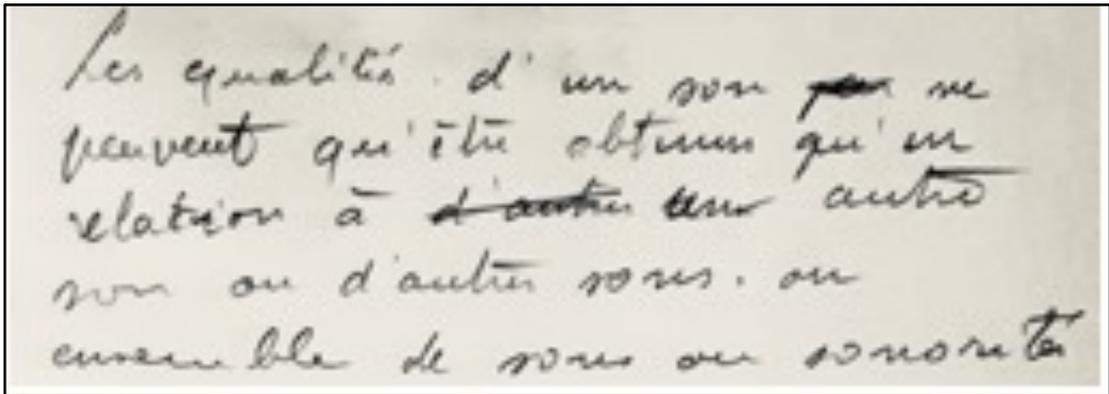
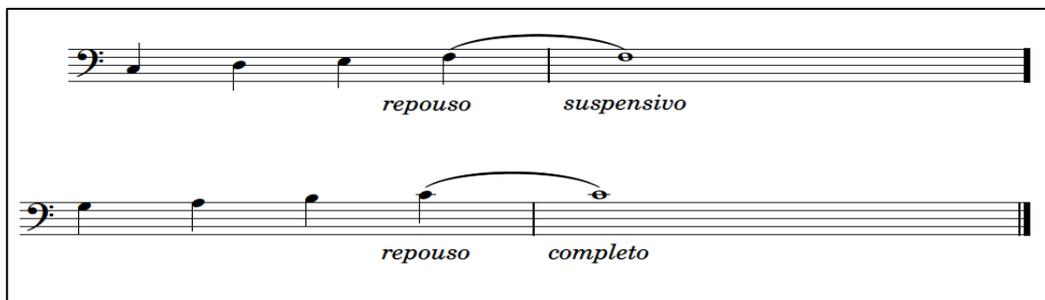


Figura 38: anotações soltas. Fonte: Devos, sem data.

Considerando a relação entre os sons, buscaremos os valores expressivos na escala. Através de uma análise do tetracorde, vamos elaborar uma ideia artística.

Preste atenção às atrações harmônicas entre as notas e veja como podem sugerir a sensação de:

- um repouso (suspensivo) - nota fá do primeiro tetracorde
- um repouso completo (resolução) - nota dó, do segundo tetracorde:



Exemplo 8: última nota de cada tetracorde sugerindo repouso suspensivo ou completo. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Imagine um “diálogo” entre o primeiro e o segundo tetracorde, tocando-os como pergunta e resposta;

A pergunta conduz a uma tensão e a resposta nos sugere uma conclusão, ou repouso.

Procure interpretar os tetracordes dando-lhes expressão, fazendo analogias com cores, luz e sombra, diálogos, ou qualquer outro tipo de ideia. Incorpore em seu dia a dia de estudo, a busca do sentido musical.

Desenvolva uma idéia musical e concentre-se na sua realização, assim você desenvolverá a expressividade conjuntamente com a técnica.

Na lógica interpretativa, a técnica de retirar algumas notas deixando apenas as notas estruturalmente relevantes, é um importante recurso usado na interpretação de uma frase musical.

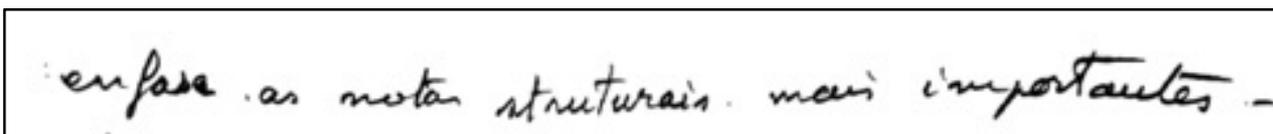
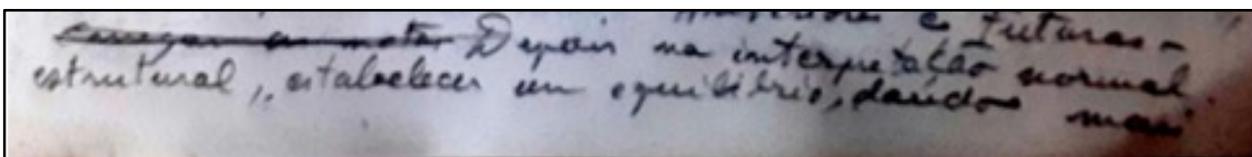


Figura 39: Depois, na interpretação normal, estrutural, estabelecer um equilíbrio, dando mais ênfase às notas estruturais mais importantes. Fonte: Devos, Anotações Soltas, sem data.

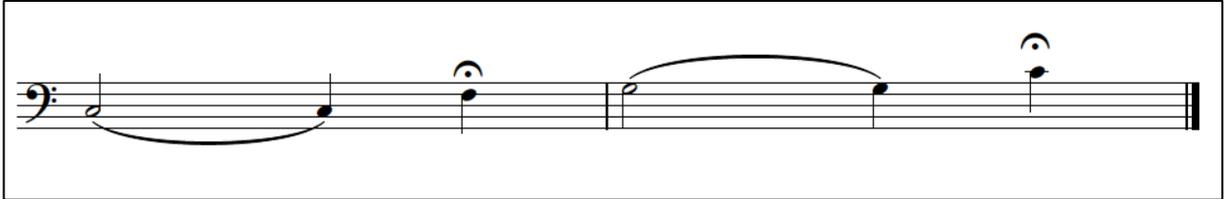
No próximo exercício iremos nos concentrar nas notas estruturais do tetracorde:

- tocar a primeira sequência pensando na direção ao repouso suspensivo e ao repouso completo.



Exemplo 9: sequência com repouso suspensivo e completo. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

- em seguida, retirar as notas intermediárias do tetracorde, deixando apenas as notas extremas Do-fá e Sol-do, mantendo a “lembrança”, (chamada por Devos de "expressão mental”), da sensação de repouso suspensivo e completo



Exemplo 10: notas extremas do tetracorde. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Com as notas estruturais como referência, podemos perceber mais claramente o sentido musical. Podemos direcionar ao ponto culminante e à resolução tornando, assim, a sequência mais expressiva.

Após ter identificado as atrações/resoluções, repouso suspensivo / completo, utilizaremos a diferenciação expressiva estabelecida na hierarquia entre as notas.

A ilustração abaixo servirá de guia para percebermos os valores expressivos de cada nota. Demonstra a hierarquia existente entre elas, de acordo com o acúmulo de suas “funções”:



Figura 40: Representação gráfica da hierarquia das notas. Fonte: Devos, 1989.

Pratique os próximos exercícios em progressão cromática, utilizando o apoio, a hierarquia e os diferentes tipos de ataques, pensando sempre:

- Na profundidade sonora de cada nota, dando peso à nota
- No diálogo entre os dois grupos de tetracordes

- Na sensação harmônica de repouso suspensivo e completo
- Na diferenciação entre as notas proposta pela hierarquia

Exemplo 11: exercício em progressão cromática. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

No próximo exercício estudaremos a função tética. O exemplo abaixo mostra esse trabalho realizado nas duas primeiras notas do tetracorde (dó e ré), porém deve ser aplicado às demais notas.

O símbolo  indicará a intenção tética em direção ao repouso.

Exemplo 12: exercício aplicando a função tética. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

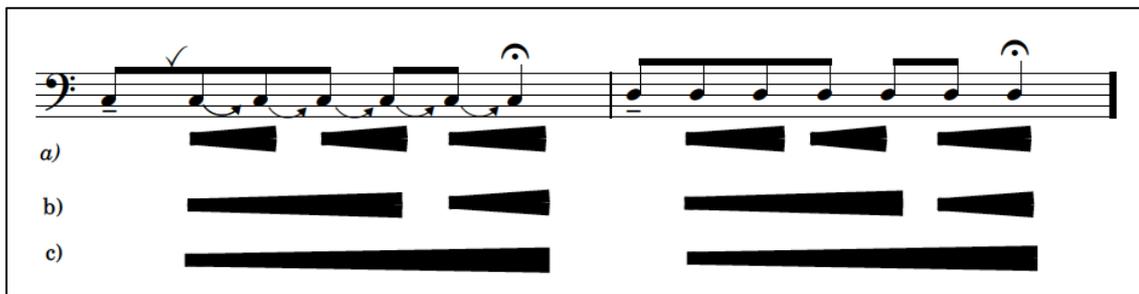
O apoio, conforme indicado pelo sinal da tratina, será dado apenas na primeira nota.

A função tética está organizada em:

- a) notas agrupadas em 3 segmentos;
- b) notas agrupadas em 2 segmentos;
- c) notas agrupadas em 1 segmento.

Por fim, estudaremos a função anacrúsica.

O símbolo  indicará a intenção anacrúsica, representando um impulso para a nota seguinte:



Exemplo 13: exercício aplicando a função anacrúsica. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

4.1 EXERCÍCIOS APLICADOS ÀS ESCALAS E INTERVALOS

Esta série de exercícios são preparatórios para o estudo das escalas e intervalos.

Praticados primeiramente nos tetracordes, tem como principal objetivo a utilização das duas ferramentas expressivas conceituais, hierarquia das notas e função tética e anacrúsica. As outras ferramentas, (ataques e apoio), também serão trabalhadas, mas o foco está nas ferramentas conceituais, por evidenciarem o fraseado musical. Através delas podemos perceber o processo de direcionamento harmônico, condução melódica e movimentação tética e anacrúsicas das frases. Uma vez praticado e assimilado, esse processo de fraseado musical será aplicado em conjunto com os outros recursos expressivos, nas escalas e intervalos.

Exercício 1

The image displays five variations of a chromatic scale exercise in bass clef, 4/4 time. Each variation consists of two measures of an octave chromatic scale (C4 to C5).

- A)** Shows four tetrads of four notes each, separated by double bar lines.
- B)** Shows eighth notes with anacrusis marks (//) below the notes, indicating a rhythmic pattern.
- C)** Shows eighth notes with slurs and anacrusis marks, suggesting a specific phrasing.
- D)** Shows eighth notes grouped in pairs, fours, and eights with slurs, indicating a tetric feel.
- E)** Shows eighth notes grouped in pairs, fours, and eights with slurs and anacrusis marks, indicating an anacrusic feel.

Exemplo 14: exercício preparatório para escalas 1. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

- A) os tetracordes deverão ser tocados de acordo com a hierarquia das notas.
- B) observar a movimentação anacrúsica expressa pelos sinais indicados abaixo das notas.
- C) sequência sugerindo a movimentação tética e anacrúsica, conforme os sinais indicados.
- D) sentido tético, com as notas agrupadas em sequências de 2, 4 e 8 notas.
- E) sentido anacrúsico, com as notas agrupadas em sequências de 2, 4 e 8 notas.

Praticar as variações A), B), C), D) e E) em progressão cromática e estender esse processo de estudo aos próximos exercícios.

Procure variar os ataques, observando a hierarquia das notas. Varie o tempo, timbre, dinâmica, realizando perguntas e respostas, (imagine dois fagotes dialogando), como se estivessem tocando uma cadência, mantendo sempre o controle da intenção expressiva.

Após praticar os exercícios em uma oitava, estender a 2 e 3 oitavas nos modos Maior e menor.

Progressivamente, acelerar o tempo utilizando o andamento: semínima = 60 até 120.

Exercício 2

The image displays five staves of musical notation, labeled A) through E), all in bass clef and 4/4 time. Each staff contains two measures of music, separated by a double bar line. Staff A) shows a simple ascending and descending scale. Staff B) includes slurs and accents. Staff C) includes slurs and accents with a fermata on the final note. Staff D) includes slurs and accents with a fermata on the final note. Staff E) includes slurs and accents with a fermata on the final note.

Exemplo 15: exercício preparatório para escalas 2. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 4

The image displays five parts of a musical exercise, labeled A) through E), written in bass clef with a 4/4 time signature. Each part is contained within a rectangular frame.

- A)** A single line of music with a slur over four quarter notes, followed by a double bar line, and another slur over four quarter notes, ending with a double bar line.
- B)** Two lines of music. The first line has a slur over four quarter notes, followed by a double bar line, and another slur over four quarter notes, ending with a double bar line. The second line has a slur over four quarter notes, followed by a double bar line, and another slur over four quarter notes, ending with a double bar line. Blacked-out areas are present under the first and second lines.
- C)** Two lines of music. The first line has a slur over four quarter notes, followed by a double bar line, and another slur over four quarter notes, ending with a double bar line. The second line has a slur over four quarter notes, followed by a double bar line, and another slur over four quarter notes, ending with a double bar line. Blacked-out areas are present under the first and second lines.
- D)** Two lines of music. The first line has a slur over eight eighth notes, followed by a double bar line, and another slur over eight eighth notes, ending with a double bar line. The second line has a slur over eight eighth notes, followed by a double bar line, and another slur over eight eighth notes, ending with a double bar line. Blacked-out areas are present under the first and second lines.
- E)** Two lines of music. The first line has a slur over eight eighth notes, followed by a double bar line, and another slur over eight eighth notes, ending with a double bar line. The second line has a slur over eight eighth notes, followed by a double bar line, and another slur over eight eighth notes, ending with a double bar line. Blacked-out areas are present under the first and second lines.

Exemplo 17: exercício preparatório para escalas 4. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 5

Exercício 5 consists of five parts (A-E) in bass clef, 4/4 time. Part A shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Part B shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part C shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part D shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part E shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note.

Exemplo 18: exercício preparatório para intervalo de terça. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 6

Exercício 6 consists of five parts (A-E) in bass clef, 4/4 time. Part A shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Part B shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part C shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part D shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note. Part E shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a fermata on the final note.

Exemplo 19: exercício preparatório para intervalo de quarta. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 7

A)

B)

C)

D)

E)

Exemplo 20: exercício preparatório para intervalo de quinta. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 8

The image displays five parts of a musical exercise, labeled A) through E), written in bass clef with a 4/4 time signature. Part A) is a simple scale: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, followed by a double bar line, then G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, ending with a double bar line. Part B) consists of four measures of eighth-note pairs: (G3, A3), (A3, B3), (B3, C4), (C4, D4), followed by a double bar line, then (D4, E4), (E4, F4), (F4, G4), (G4, A4), followed by a double bar line, then (A4, B4), (B4, C5), (C5, D5), (D5, E5), followed by a double bar line, and finally (E5, D5), (D5, C5), (C5, B4), (B4, A4), ending with a double bar line. Part C) consists of two measures of eighth-note pairs: (G3, A3), (A3, B3), (B3, C4), (C4, D4), followed by a double bar line, then (D4, E4), (E4, F4), (F4, G4), (G4, A4), followed by a double bar line, then (A4, B4), (B4, C5), (C5, D5), (D5, E5), followed by a double bar line, and finally (E5, D5), (D5, C5), (C5, B4), (B4, A4), ending with a double bar line. Part D) consists of two measures of eighth-note pairs: (G3, A3), (A3, B3), (B3, C4), (C4, D4), followed by a double bar line, then (D4, E4), (E4, F4), (F4, G4), (G4, A4), followed by a double bar line, then (A4, B4), (B4, C5), (C5, D5), (D5, E5), followed by a double bar line, and finally (E5, D5), (D5, C5), (C5, B4), (B4, A4), ending with a double bar line. Part E) consists of two measures of eighth-note pairs: (G3, A3), (A3, B3), (B3, C4), (C4, D4), followed by a double bar line, then (D4, E4), (E4, F4), (F4, G4), (G4, A4), followed by a double bar line, then (A4, B4), (B4, C5), (C5, D5), (D5, E5), followed by a double bar line, and finally (E5, D5), (D5, C5), (C5, B4), (B4, A4), ending with a double bar line.

Exemplo 21: exercício preparatório para intervalo de sexta. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Exercício 10

The image shows four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, labeled A, B, C, and D. Each staff contains a sequence of notes with various articulations and slurs. Staff A is a simple scale. Staff B and C show scales with slurs and accents, including a trill. Staff D shows a scale with slurs and accents, including a trill and a final flourish.

Exemplo 23: exercício preparatório para intervalo de oitava. Fonte: Paulo Andrade, 2023.

Procurei demonstrar, por meio desses exercícios, uma maneira de trabalharmos o fraseado musical nas escalas e arpejos, dando um sentido de direcionamento, expondo tensões e resoluções, e nos aprofundando na análise das relações entre as notas.

Imaginar que as escalas e os arpejos que tocamos são trechos de obras sinfônicas e camerísticas, auxiliará o estudante a trabalhar a interpretação juntamente com a técnica instrumental, da maneira como Devos nos propõe em sua lógica interpretativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tive uma imensa satisfação em realizar e aprofundar as pesquisas sobre a metodologia de Devos, que une a prática interpretativa ao desenvolvimento da técnica instrumental. As aulas que ficaram em minha memória e a prática de técnicas apreendidas em meus anos de estudo com Devos ganharam uma nova dimensão, à luz das descobertas realizadas durante minhas pesquisas.

O que inicialmente seria uma investigação sobre o manuscrito “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, que apresentava orientações e instruções sobre como estudar escalas, arpejos e intervalos, ampliou-se de maneira significativa após a descoberta do material inédito de um outro manuscrito, denominado “A Lógica Interpretativa”.

A construção da interpretação, segundo Devos, seguia princípios que agora reconheço como a metodologia apresentada nesse manuscrito e baseada em uma concepção cartesiana, que Devos assimilou de seu professor, Julien Clouet.

Quando iniciei meus estudos com Devos, lembro-me que dizia estar fazendo anotações sobre interpretação, particularmente sobre o pensamento da função da anacruse e seu significado na interpretação musical. Porém, sem que eu possa explicar o por quê, nunca tive coragem de lhe perguntar sobre essas anotações. Apenas após sua morte tive acesso ao valioso acervo de fotos, gravações, anotações e manuscritos, que revelaram muito de seu pensamento sobre os recursos interpretativos com os quais trabalhara durante toda a sua carreira. Fruto de pesquisas em que provavelmente esteve empenhado em realizar na época, Devos nunca apresentou, ao menos formalmente, este material a seus alunos.

Segundo Devos, a lógica interpretativa é uma filosofia de estudo feita para desenvolver a intuição, interpretação criadora, e personalidade artística do aluno, desde as primeiras lições no instrumento. Baseia-se na valorização de um som em relação aos outros, que deve ser aplicada em trechos de obras musicais e em escalas e arpejos, procurando abordar e solucionar problemas artísticos.

Outra interessante constatação que se evidenciou durante esta pesquisa foi a semelhança da concepção interpretativa de Devos com a de outros artistas de sua época, que compartilhavam os mesmos princípios de valorização da expressividade musical relacionada a uma análise racional.

Tal fato levou-me a considerar a trajetória de outro renomado artista francês, Marcel Tabuteau. Como Devos no Brasil, Tabuteau teve um papel de grande relevância no universo musical norte-americano. Suas trajetórias guardam muitas semelhanças e seria interessante

aprofundar as pesquisas acerca dos métodos de ambos artistas, dirigidos ao fraseado musical e à sonoridade. Assim como Devos, Tabuteau deixou extenso material na forma de manuscritos que vem sendo interpretados e divulgados por seus alunos. É um outro campo aberto à pesquisa.

Portanto, nestas considerações finais de minha pesquisa, gostaria de destacar que os dois manuscritos pesquisados neste trabalho, (“Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”, e “A Lógica Interpretativa”), auxiliam o aluno a desenvolver e consolidar capacidades no campo técnico do instrumento, como: emissão, flexibilidade e uniformidade do som, afinação, timbre, articulação, nuances de intensidade, dinâmica, projeção de som, agilidade, respiração e postura, unidos aos aspectos relativos à interpretação artística, desde o início dos estudos do instrumento.

Baseando-me nas informações dos “Conselhos” e da “Lógica Interpretativa”, elaborei exercícios utilizando, nos tetracordes das escalas, o que denominei de ferramentas expressivas, que fazem parte de muitos dos recursos expressivos encontrados na “Lógica Interpretativa”. Posteriormente, tive a oportunidade de usar esses exercícios em aulas para alunos de fagote de nível básico, intermediário e avançado. Esses estudantes eram, na época, alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do projeto “Conexões Musicais”, da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira.

Um dos objetivos nessas aulas era o de apresentar a lógica interpretativa, sugerindo-lhes que a incorporassem em seus estudos diários, e observar se eles poderiam compreender a proposta de associar o estudo técnico diário, ao estudo da expressividade interpretativa.

A princípio não imaginavam que nos exercícios técnicos empregados no aquecimento, pudessem desenvolver a criatividade e a sensibilidade artística. Embora os estudantes estivessem em diferentes níveis de desenvolvimento técnico e artístico, essa abordagem no estudo causou-lhes interesse: reconheceram a importância do desenvolvimento de um discurso próprio e de uma personalidade artística, baseados em uma análise racional.

A divisão da escala em tetracordes e a reflexão sobre a relação das notas fizeram com que identificassem os tetracordes nas peças musicais que estudavam, podendo assim, aplicar nelas as ferramentas trabalhadas.

Dos recursos expressivos apresentados, a maioria tinha conhecimento apenas de como criar variações no discurso musical, através do ataque das notas. A reflexão sobre o sentido tético e anacrúsico, a hierarquia das notas e o recurso do apoio foram por eles percebidos como novas maneiras de movimentar, caracterizar e tornar mais interessante o discurso em uma sequência de notas. Mantiveram-se concentrados, buscando entender e experimentando tocar utilizando as ferramentas expressivas, que não são de fácil compreensão e demonstração. O

desenvolvimento de procedimentos internos mentais que envolvem nossa capacidade de, por exemplo, imaginar a intensão de um diálogo entre as frases, ou a associação com imagens mentais, (crescendo com intensidade de cores, movimentos de uma folha caindo, paralelo com outros instrumentos, etc.), precisam ser praticados para que se tornem internalizados e conscientes. Embora o período de tempo não tenha me permitido avaliar se os alunos realmente incorporaram a lógica interpretativa aos seus estudos diários, creio que tenham ficado estimulados a valorizar este tipo de análise como um caminho para a expressividade e a coerência no discurso musical.

Com essa experiência de aplicação preliminar, creio que os exercícios práticos do quarto capítulo deste trabalho foram e continuarão a ser úteis para a difusão da metodologia de Devos, acostumando o estudante a trabalhar a interpretação juntamente com a técnica instrumental, da maneira como Devos nos propôs: unindo lógica e criatividade, e colocando “a cabeça acima do coração”.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Airton Lima. **O curso Devos, interpretação musical**, Jornal do commercio, Rio de Janeiro, 25 set.1966.

BLUM, David. **Casals and the Art of Interpretation**. Los Angeles: University of California Press. 1980.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. **Análise schenkeriana e performance**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.

CHAUSSOIS, Robert. **Calais zone interdite (juin 1940-août 1941)**. France, Editor R. Chaussois, 1975. p. 8.

DEVOS, Noël. **Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos**. Brasília; Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília: Brasília, DF; Manuscrito de dez páginas, redigidas em caderno de música pautado, distribuído aos alunos de fagote do curso, 1980.

DEVOS, Noël. **Música e interpretação**, Arrastão, Rio de Janeiro, n.1, p.6, ago. 1965.

_____. **A Lógica Interpretativa no Estudo do Fagote**. Rio de Janeiro, U.F.R.J. Escola de Música, 1989.

_____. **Acdevos_txt_enviado para merenzon_itv doublereed.pdf**. Rio de Janeiro, sem data. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1XrGoEIPNaSOavXZkPKBkHbuEemHTf474/view?usp=drive_sdk

_____. **Acdevos_txt_man9.pdf**. Rio de Janeiro, 02/11/1978. Roteiro de palestras ministradas na Universidade de Brasília. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1I2f_WXmFyJmhDOvuaZTkZwOIjlgBQTRg/view?usp=drive_sdk

_____. **Acvdevos_txt_manuscritos_04.pdf** Rio de Janeiro, sem data. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1A13p5nxYtPySo7n2ypl77qiV4LfK3jKM/view?usp=drivesdk>

_____. **Palestra na ABM**. Rio de Janeiro, 03/05/2011. Manuscrito de 24 páginas com o roteiro do discurso.

_____. **Estudo de Escalas e Arpejos**. 25 de janeiro de 1992. Curitiba: Oficina de Música de Curitiba: Curitiba, PR. Manuscrito de 4 páginas, redigido em caderno de música pautado, distribuído a alunos do curso.

_____. **Anotações Soltas** : Escritos – Fagote. Sem data; não paginado. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cSi9rJaYed9MdbIRAs0kfqZ8VqTO8B4d/view?usp=drivesdk>

_____. **“MVF bruto_MVF 016 6”** Depoimento cedido a Tatiana Devos Gentile. Rio de Janeiro, sem data. Disponível em: <https://youtu.be/bSIx02ZqPxx> . Acesso em 20/05/2020.

_____. **Conversas com fagotistas.** Entrevista cedida a Aloysio Fagerlande; I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP; Rio de Janeiro, 09/07/2015a Duração 2:09:30. Disponível em <https://youtu.be/2aDKfr34F2s>. Acesso em 26/05/2020.

_____. **Conversas com fagotistas.** Entrevista cedida a Ricardo Rappoport. I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP; Rio de Janeiro, 10/08/2015b. Duração 1:44:24. Disponível em <https://youtu.be/4tyUd2fek44> Acesso em 26/05/2020.

_____. **Conversas com fagotistas.** Entrevista cedida a Benjamin Coelho. I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP; Rio de Janeiro, 26/11/2015d. Duração 58:32 Disponível em https://youtu.be/WFza9cQw1_c 26/05/2020.

_____. **Conversas com fagotistas.** Entrevista cedida a Jamil Bark. I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP Rio de Janeiro, 28/11/2015e. Duração 1:00:27. Disponível em <https://youtu.be/9qYVzT1xPUo> Acesso em 26/05/2020.

_____. **Entrevista cedida a Lauro Gomes.** Radio MEC, Rio de Janeiro, 25/09/2015c. Duração 1:04:44. Disponível em https://youtu.be/5_k64_No4HE. Acesso em 10/04/2020.

_____. **O fagote (e a Interpretação Musical).** Súmula do Curso de Extensão Univerasitária realizado na Escola de Música da Umiversidade Federal do Rio de janeiro. Rio de Janeiro, 1966, não paginado.

DISSENHA, F. **Articulação.** Artigo disponível em: www.dissenha.com.

ERICSSON, K. Anders. **The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of superior expert performance.** The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance, 2006 p. 701.

GABARON, Nicolas. **L'enseignement de la fl.te traversière, histoire de la consatituition d'une discipline d'excellence em France.** 2005. CEFEDM Rhône-Alpes.

LA FLÛTE TRAVERSIÈRE. **Flûtistes-Taffanel, Paul.** Disponível em: <http://flute.etoile-b.com/articles.php?lng=fr&pg=269> Acesso em: 13/01/2022

LOUREIRO, Mauricio Alves. **A Pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e modelo de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical.** OPUS, [s.l.], v. 12, p. 7-32, dez. 2006. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/312>>. Acesso em: 26/01/2022.

LUSSY, Mathis. **Traité de L'expression Musicale: Accents, Nuances et Mouvements dans la Musique Vocal et Instrumentale.** Paris, Heugel, 1874.

_____. **L'anacrouse dans la musique moderne.** Paris, Heugel, 1903.

_____. **Réforme dans l'enseignement du piano.** Paris, Chez Benoit, 1863.

MEDEIROS, Elione Alves de. **Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone. 2015.** Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

MIGNONE, Francisco. LP. **16 valsas para fagote solo.** Intérprete: Noël Devos. Rio de Janeiro: Funarte Memus, MB 82026. 1981. Contracapa disponível em: https://docs.google.com/file/d/1CmuIPPj9UuuYlercNNOUtAJt1adgNX-H/edit?usp=doclist_api&filetype=msword

McGILL, David. **Sound in Motion. A Performer's Guide to Greater Musical Expression.** Bloomington: Indiana University Press, 2007.

PAYNE, September. **Lessons with Marcel Moyse.** Sítio da Internet. 2018. Acesso em 5 ago. 2021, de <https://septemberflute.com/lessons-with-marcel-moyse/>

RICHERME, Claudio. **O portato na execução pianística.** Artigo disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/13422385/o-portato-na-execucao-pianistica-fap>
Acesso em : 02/01/2023.

RICKENMANN, René; MÁRQUEZ CUESTA, Francisco; BELLU, Cristina. **Techniques et interprétation musicales** Éducation et didactique [En ligne], 13-3 | 2019, mis en ligne le 03 janvier 2021, consulté le 07 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/educationdidactique/5020> ; DOI : 10.4000/educationdidactique.5020.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **A leitura à primeira vista e o ensino de piano.** 2010. 177 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95153>>.

SCHWEIZER, Hary. Brasília. Conversa de fagotista: Entrevista a Ariane Petri em 12/09/2006. Disponível em: http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm. Acesso em 23/06/2020.

SILVA, F. V. e COELHO DE SOUZA, R. **Expressividade na teoria de Mathis Lussy: Dinâmica e agógica em performances violonísticas.** Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical 2018, v. 3, n. 2, p. 227-257 – Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis @ TeMA 2018 – ISSN 2525-5541

SILVEIRA, Cosme José Marques da. **O músico e sua ópera: narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-segunda grande guerra.** 2012. [306 f.]. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

THURMOND, James Morgan. **Note grouping: A method for achieving expression and style in musical performance.** JMT Publications, 1982

WATERHOUSE, W. **The Basson**. London, Kahn & Averill, 2003.

WEISBERG, Arthur. **The Art of Wind Playing**. U.S.A., Meredith Music Publications, 2007

Entrevistas

Conversas com fagotistas realizadas durante o I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP, Devos e Aloysio. Data: 26 a 30 de novembro de 2015, Rio de Janeiro. Disponível em <https://youtu.be/2aDKfr34F2s>

Devos e Rappoport. Disponível em <https://youtu.be/4tyUd2fek44>

Devos e Benjamim. Disponível em https://youtu.be/WFza9cQw1_c

Métodos Consultados:

ALLARD, Maurice. **Le Basson, Tablatures, Trilles, Gammes Diatoniques et Chromatiques**. Paris, 1973: Editions Gerard BILLAUDOT.

ARTAUD, Pierre-Yves. **Flauta Transversa: método elementar**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

OZI, Étienne. **Nouvelle Méthode de Basson**. Paris: Boyer, Mme Le Menu, não paginado.

POPOV, Valeri S. **Übungen zur Perfektionierung des Fagott Spiels**. Frankfurt am Main, 1993: Musikverlag Zimmermann.

WEISSENBORN, Julius. **Basson Studies, Op.8**, Leipzig: C. F. Peters, Edition, n.d. 1885?

Consultas internet

Mdm.claretiano.edu.br. **Percepção e Estruturação Musical**. Acessado em 03/01/2023
<https://mdm.claretiano.edu.br/perestmus-G02164-2020-01-grad-ead/2020/02/01/ciclo-1-escalas-maiores-uma-abordagem-tonal-2/>

MOSTOVOY, Marc. **Purpose of the Tabuteau System**. Acessado em 05/01/2023
<https://marceltabuteau.com/tabuteau-system/marc-mostovoy/>

MOSTOVOY, Marc. **In Tabuteau's Own Words**. Acessado em 05/01/2023
<https://marceltabuteau.com/tabuteau-system/marc-mostovoy/in-tabuteaus-own-words/>

SCHULZ, Sabrina Laurelee. **Música para Teclas do Período Barroco: Realização Interpretativa da Allemande de Jean-Phillipe Rameau**. Acessado em 26/12/2022.

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_SL_Schulz.pdf

STIGAR, Robson. **O Pensamento Cartesiano**. Acessado em 18/01/23, às 14 h.
<https://www.webartigos.com/artigos/o-pensamento-cartesiano/5651>

ANEXO – MANUSCRITO “CONSELHOS PARA UM BOM APROVEITAMENTO NOS ESTUDOS”

(DEVOS, Noël. Brasília: Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília: Brasília, DF. Manuscrito de dez páginas, redigidas em caderno de música pautado, distribuído aos alunos de fagote do curso, 1980).

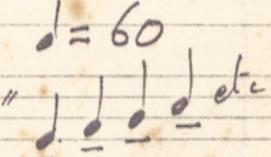
ESCALAS: | Noël Devos - (Brasília 25/1/1980) ①

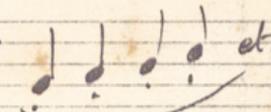
(Conselho para um bom aproveitamento nos estudos —

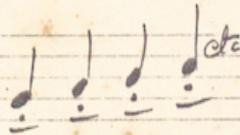
— Os crescendos e decrescendos tem para efeitos de reforçar a sonoridade quando vai subir — (já que a naturalidade do fagote é de ter o som mais fraco quando vai subir para a região aguda)

TRABALHAR das seguintes maneiras:

(2)

A - Notas tenutas, atacadas "D e T" $\text{♩} = 60$  } com as intensidades.
P. Mf. f.

B - Notas tenutas, pronunciadas "D"  } com as intensidades.
P. Mf. f.

C - Notas atacadas "D"  Valor real \rightarrow  com as intensidades P. Mf. f.

D - Legato  Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

 Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

 Andamentos: $\text{♩} = 60$ até 120.
intensidades: P. Mf. f.

(3)

F - Notas "staccato": atacadas "T"

etc. Valor real →

Andamento: $\text{♩} = 60 \text{ até } 120.$
Intensidades: P. MF. F.

etc. Valor real →

Andamento: $\text{♩} = 60 \text{ até } 120.$
Intensidades: P. MF. F.

etc. Valor real →

Andamento: $\text{♩} = 60 \text{ até } 120.$
P. MF. F.

OBSERVAÇÃO:

Guardar sempre as mesmas qualidades de:
Sonoridade, Tímulo, Afinação,
obtidos na preparação leute das escalas -

Observações:

(4)

- O Staccato fácil e leve, é produto também de uma boa emissão:
- Para essa emissão ser eficiente, tem que respeitar as seguintes condições:
 - Cantar sempre (mentalmente) a nota na altura certa; de maneira que a "coluna de ar" corresponde a altura exata da nota. (não respeitando essa observação, o instrumentista vai, sem perceber, procurar recuperar a altura da nota, apertando a palheta com os lábios, o que vai dificultar e retardar a entrada do sopro na palheta, daí resultando um staccato pesado) -
 - A nota atacada, não deve ser cortada pela volta da língua na extremidade da palheta (Essa maneira pode ser empregada para

(5)

efeitos especiais humorísticas ou na música moderna
Com atacas marteladas = ♩)

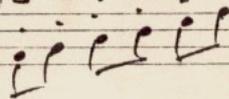
A nota deve ser interrompida com a interrupção
do sopro, dando a impressão de continuar vibrando
(lembra a impressão de um pizzicato do instrumento
de cordas.) Para isto, tem que respeitar a indicação
já dada: $\text{♩} = \text{♩}$

— A cada nota atacadada (numa sucessão de notas), não
deve corresponder uma nova emissão de ar.

Ao contrário, o trecho staccato deve ser executado
de uma única emissão como um trecho legato.

Assim, no caso do estudante ter dificuldade na
compreensão e realização desse staccato; achamos
conveniente trabalhar primeiro a escala legato.

Depois a escala em staccato deve ser feita
numa certa velocidade: $\text{♩} = \pm 120$. . . o que vai



⑥

permitir um melhor controle dessa técnica de
 omissão, diminuindo depois uma velocidade
 até $\downarrow = \pm 60$ para depois aumentá-la outra vez.
 até $\downarrow = \pm 116$

iii

— Utilizar sempre o diafragma, para fazer
 funcionar a capacidade total dos pulmões
 de uma maneira racional —

— Executar tudo em trabalhos sempre com
 muita expressão, cantando mentalmente como
 se fosse um trecho de obras de grandes compositores
 como Bach, Mozart, Beethoven etc. —

— A dicção (músculos dos lábios, dedos, e
 a posição em geral) é importante e deve estar
 sempre presente durante os estudos —

(7)

As notas defeituosas (afinação, timbre, intensidade) (e dedilhados difíceis) devem ser trabalhadas não só separadamente, mas também em relação a suas notas vizinhas.

Exemplo =

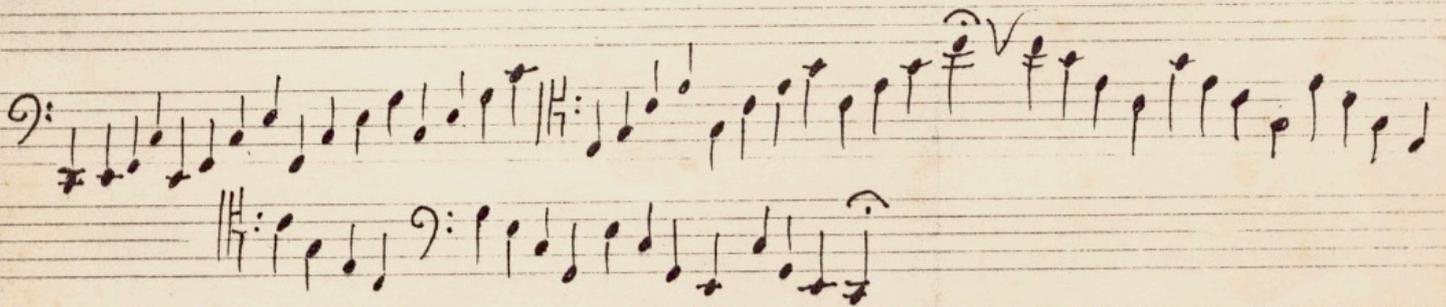
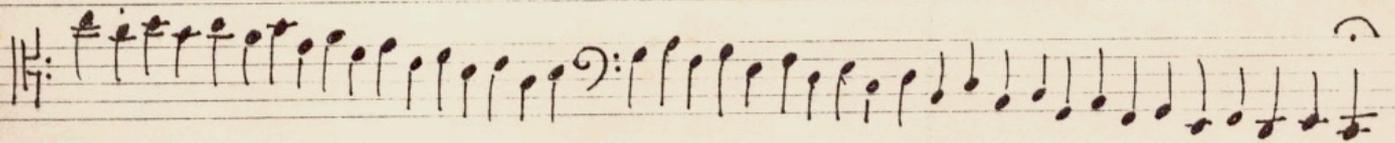
Nota defeituosa.

Trabalhar da seguinte maneira:

Repetir com velocidades diferentes, intensidades e articulações diferentes —

⑧

Após esse trabalho tudo sobre a escala diatônica e arpejo, deve-se estudar os intervalos de terças e arpejos com inversões com os mesmos detalhes já relacionados.



9

- Esse trabalho que acabamos de ver devera ser realizado em todas tonalidades (28) -
- O estudante deve procurar realizar uma tonalidade cada semana -
- Quando acabar o trabalho dos intervalos de terças, poderemos continuar com os intervalos de quarta, quinta, sexta, sétima, oitavas.

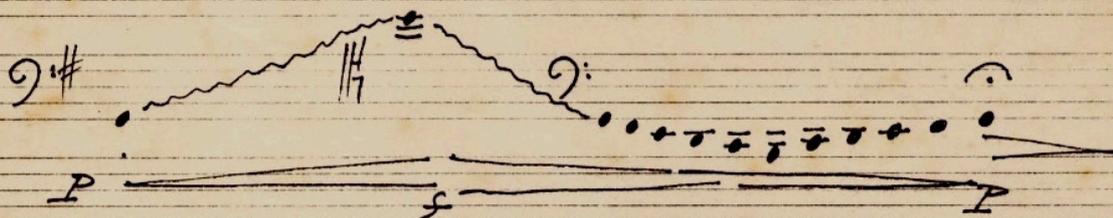
quarta quinta sexta sétima oitavas

Cada dia, ao acabar de estudar as escalas diatônicas, sera necessario de trabalhar sempre alguma vez a escala cromática em toda a sua extensão, a fim de praticar (e não esquecer ~~estas~~ posições)

(10)

- É importante procurar utilizar sempre o registro completo do instrumento.

- Exemplo na escala de sol maior:



- Nas escalas, arpejos, intervalos de terças etc. ---, há necessidade de ler as notas "pra frente", principalmente quando vai aumentando a velocidade. - Esse "golpe de vista" ajudará a perceber as correções a ser feitas nas notas que "vão chegando". - O hábito dessa técnica, facilitará a leitura e a execução no futuro, de trechos rápidos.

Exemplo:

