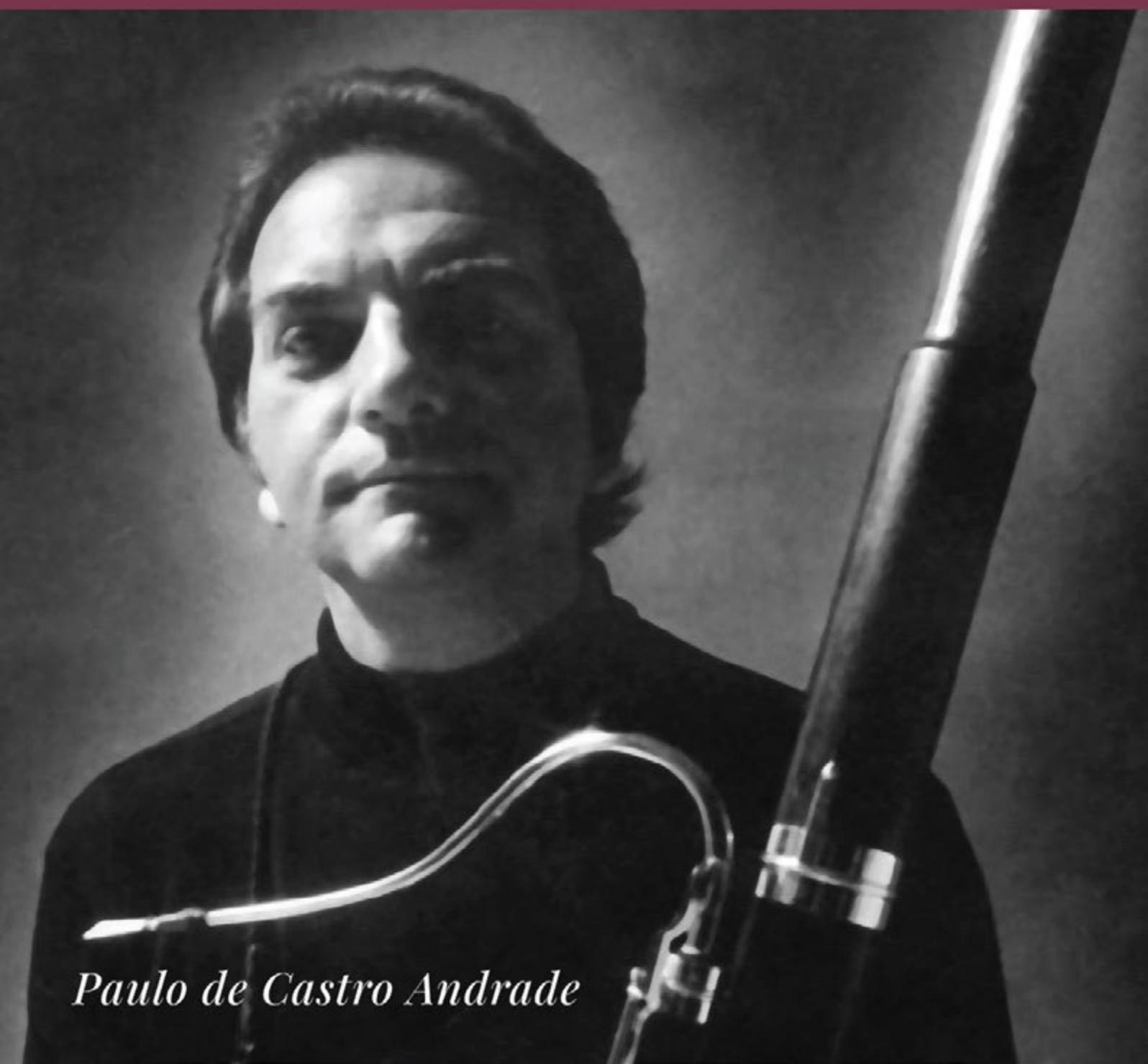


A Cabeça Acima do Coração

a lógica interpretativa de Noël Devos
aplicada aos estudos diários de fagote

A black and white photograph of a man, Paulo de Castro Andrade, playing a flute. He is wearing a dark turtleneck sweater and looking slightly to the left of the camera. The flute is held vertically, and the lighting is dramatic, highlighting his face and the instrument against a dark background.

Paulo de Castro Andrade

Sumário

<i>Introdução</i>	6
<i>Capítulo 1:</i>	
<i>O artista e seu mestre: Noël Devos e Julien Clouet</i>	9
Noël Devos : O Artista	10
Julien Clouet : O Mestre	21
<i>Capítulo 2 : Os Manuscritos</i>	27
Manuscritos : “Conselhos” e “A Lógica interpretativa”	28
Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos	29
O conteúdo dos “Conselhos”	29
A respiração	29
A postura	31
Emissão do som	33
O emprego dos lábios e as nuances timbrísticas	35
Estudo de escalas	38
Técnicas para correção de defeitos	40
Leitura à frente	42
A Lógica Interpretativa	43
A Realização da Ideia	46
Estrutura da Lógica Interpretativa	47
<i>Capítulo 3 :</i>	
<i>Aplicação de “A Lógica Interpretativa” aos “Conselhos”</i>	48
Expressividade na Interpretação	49

As Ferramentas Expressivas	50
Ataques: diferenciação nos ataques	51
Apoio: “quebrando a regularidade”	53
A função tética e anacrúsica : o movimento e a fluência entre as notas	56
Hierarquia dos graus na escala : percebendo as funções e valores expressivos das notas nas escalas	58
Devos – Estudos	65
Estudo 1	65
Estudo 2	66
Estudo 3	67
<i>Capítulo 4 : Exercícios complementares fundamentados na lógica interpretativa</i>	<i>69</i>
Exercícios aplicados às escalas e intervalos	77
Exercício 1	79
Exercício 2	80
Exercício 3	81
Exercício 4	82
Exercício 5	83
Exercício 6	84
Exercício 7	85
Exercício 8	86
Exercício 9	87
Exercício 10	88
<i>Notas</i>	<i>89</i>
<i>Referências</i>	<i>90</i>

“Ne faites pas seulement des notes - donnez la signification de ces notes!” (CASALS)

“But behind the notes something different is told and that’s what the interpreter must find out. The worst thing is not to do anything. It may even be something you don’t like, but do it!” (HOROWITZ)

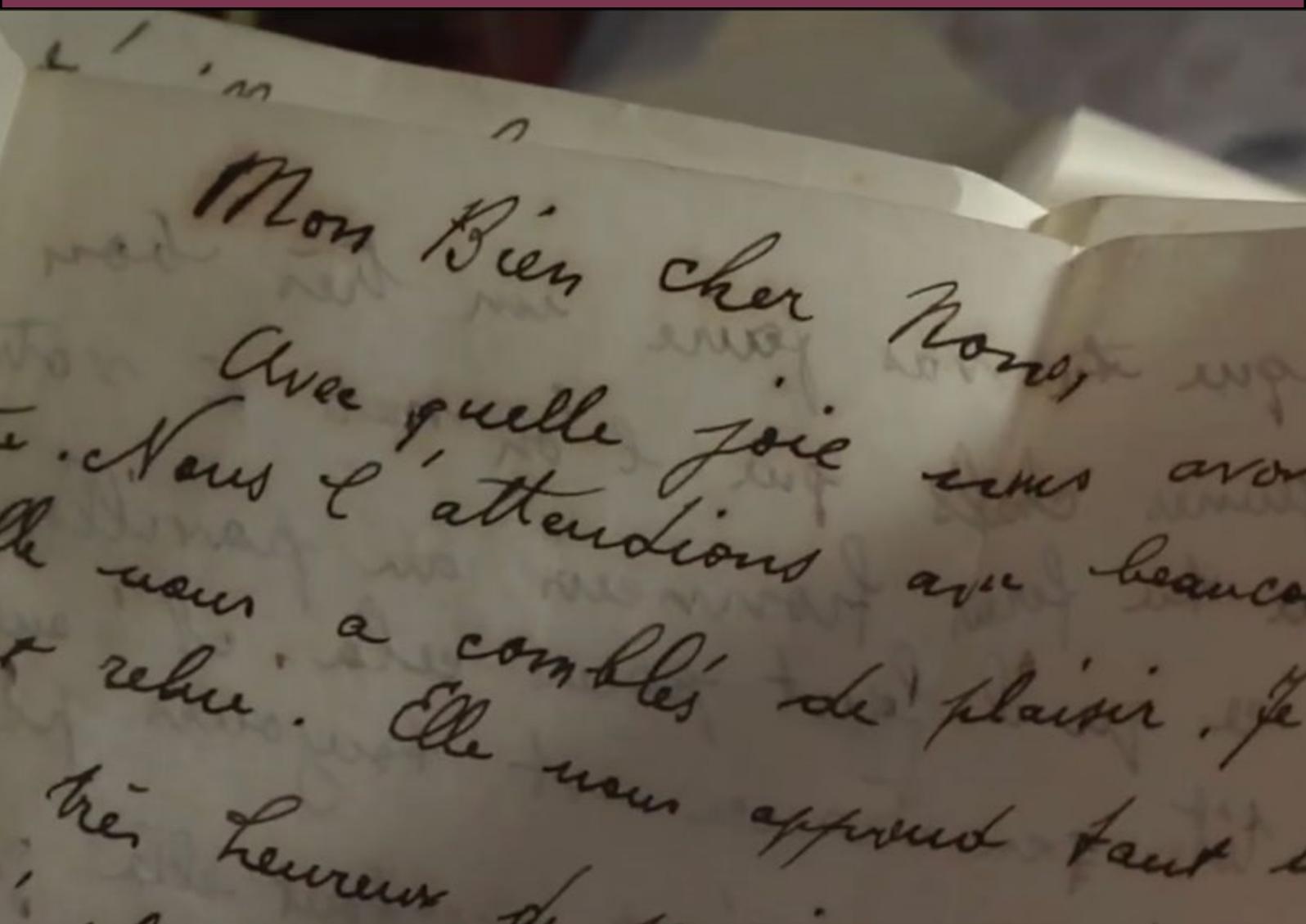
“Music is not notes. Music is what the notes do.” (McGILL)

‘La bonne musique ne connaît pas la monotonie. Si elle est monotone, c’est que nous ne la jouons comme elle doit l’être... nous devons donner a la melodie sa vie naturelle.’ (CASALS)

“É realizando a ideia que se realiza a técnica” (Noël Devos)



INTRODUÇÃO

A photograph of a handwritten letter on aged, yellowed paper. The text is written in a cursive script and is partially obscured by the folds of the paper. The visible text is in French and expresses joy and anticipation.

Mon Bien cher Non,

Avec quelle joie nous avons
reçu l'attentions avec beaucoup
de nous a comblés de plaisir, je
reçu. Elle nous apprend faut
très heureux de

Introdução

Desde que conheci Noël Devos e passei a frequentar suas aulas, percebi que ele se expressava no fagote de uma maneira muito pessoal e convincente, seu fagote parecia “falar”! Seu discurso musical era expressivo, fluente, vivo, jamais monótono.

Qual seria o segredo desse modo expressivo de tocar, que foi considerado “diferente” por seus pares, desde seus estudos no Conservatório de Paris? Esta foi a pergunta que norteou a minha pesquisa, cujo resultado apresento aqui: a introdução a uma metodologia de interpretação, que Devos denominou de “lógica interpretativa”.

Diferente da crença generalizada em um talento inato que certos artistas possuem, Devos acreditava que todos poderiam tocar artisticamente e que, a partir da elaboração de uma “ideia musical”, poderíamos desenvolver a expressividade e a intuição criativa na interpretação.

A “Lógica Interpretativa” utiliza o raciocínio, fornecendo diretrizes para o desenvolvimento de uma interpretação personalizada. Partindo do método analítico sobre os dois tetracordes que formam uma escala, o intérprete aprende a valorizar cada nota, de acordo com suas funções de movimento e repouso, tensão e resolução, percebendo as atrações tonais e rítmicas existentes.

A estruturação de um pensamento lógico fundamentado na hierarquia das notas da escala, no direcionamento tético ou anacrúsico, na intensidade do apoio e em variadas articulações, possibilitará fraseados, timbre e afinação mais “artísticos”.

Desse modo, mesmo as escalas, arpejos e intervalos podem ser considerados um importante recurso para o aperfeiçoamento da expressividade musical, ao invés de tocados apenas como exercícios mecânicos.

A intuição musical, importante para o artista manifestar sua própria personalidade, será constantemente requisitada. Aliada ao raciocínio, irá colaborar para uma interpretação artística mais

consciente.

Ao elaborar este e-book, meu objetivo foi apresentar as ideias de “A lógica interpretativa” (1989), de Devos, aplicada aos estudos técnicos diários do fagote, ou seja, aplicada às escalas e arpejos que fazem parte de seu outro manuscrito, “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” (1980).

Incluindo vídeos, fotos, imagens de documentos e gravações, procurei aproximar o leitor das várias particularidades que fizeram de Noël Devos um artista diferenciado. Por meio desses diversos documentos podemos conhecer seu lado de intérprete, de teórico das práticas interpretativas e de professor. Sobretudo nos vídeos, Devos apresenta suas principais ideias musicais, desvendando sua metodologia que não chegou a ser publicada, nem desenvolvida como um método propriamente dito.

O e-book encontra-se organizado da seguinte forma:

Capítulo 1: breve contextualização histórica de Devos e seu principal mestre, Julien Clouet;

Capítulo 2: apresentação dos manuscritos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos” e “A Lógica Interpretativa”;

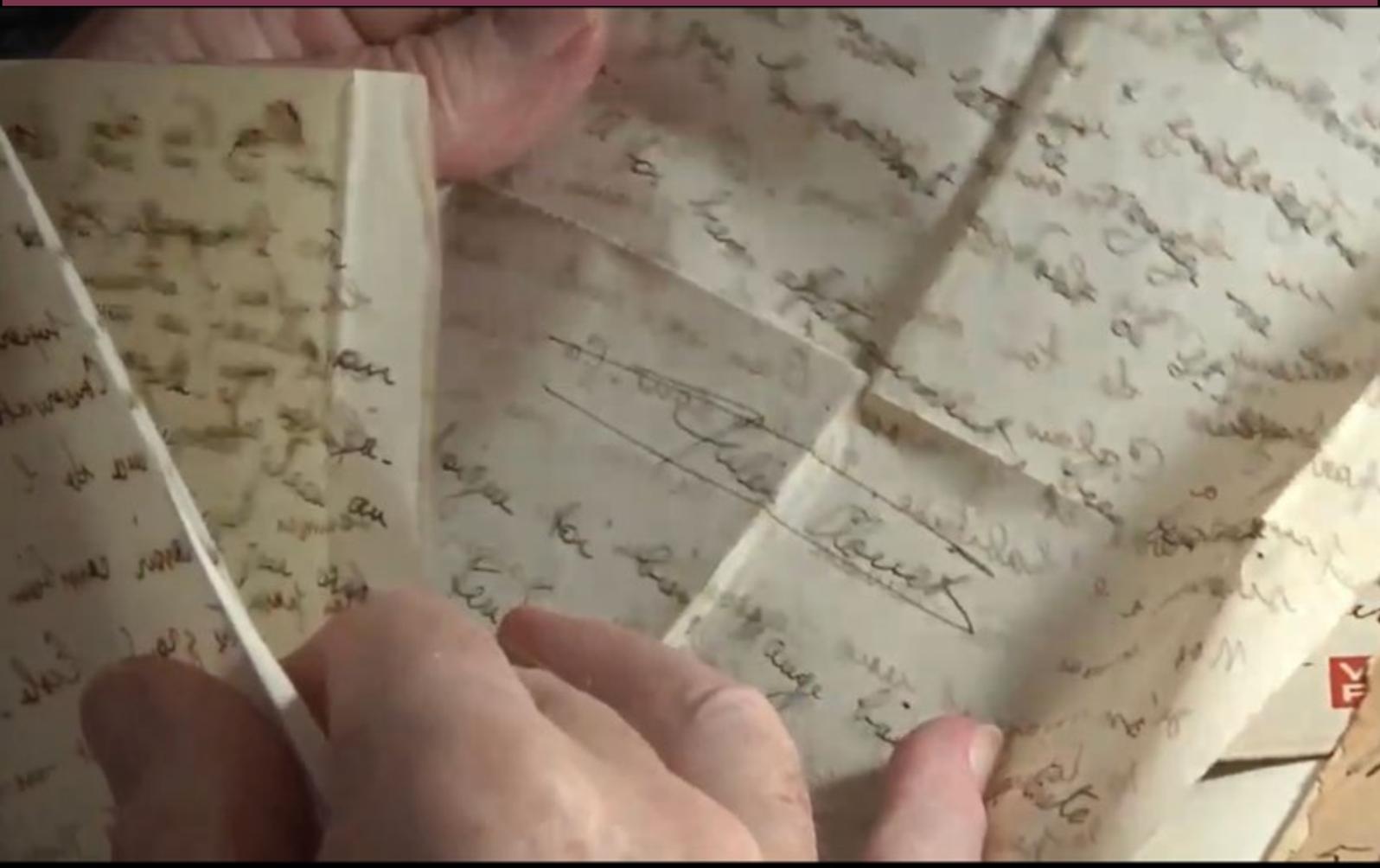
Capítulo 3: “A lógica Interpretativa” aplicada ao manuscrito dos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”;

Capítulo 4: exercícios que elaborei e que podem ser executados em estudos diários do instrumento, aplicando a metodologia de Devos.

Este trabalho me ajudou a sistematizar ideias sobre como combinar estudos diários de técnica e interpretação, ampliando a visão que eu tinha sobre o estudo racional da expressividade musical. Minha intenção é que esta mesma experiência possa ser compartilhada com todos que pretendem tocar de forma mais expressiva, aproveitando os ensinamentos de Noël Devos.

CAPÍTULO 1

O artista e seu mestre: Noël Devos e Julien Clouet



Noël Devos : O Artista

Noël Devos, (1929–2018), nasceu em Calais, cidade famosa pela fabricação de renda, localizada no norte da França. Desde sua infância, contou com um ambiente familiar propício ao seu desenvolvimento musical¹. Seu pai, que trabalhava como operador de máquinas em uma das diversas fábricas de renda existentes na cidade, também era um 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 cidade².

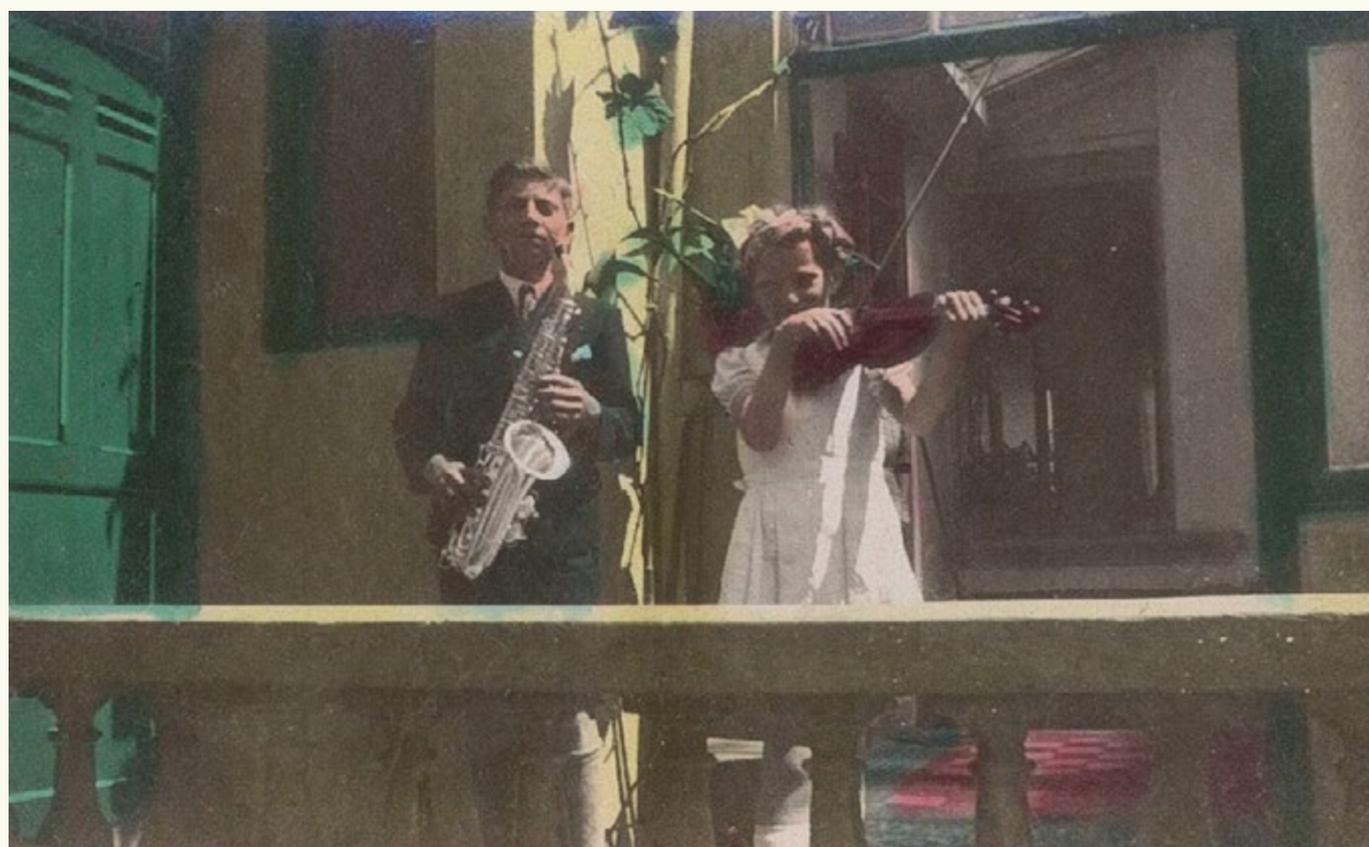


Pai de Noël Devos em uma apresentação da Banda nas ruas de Calais.

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 sopro³.



Noël Devos, com 4 anos, tocando na Bandinha da família.



Devos e sua irmã.

Ao encontrar no sótão da casa um saxofone que pertencera ao irmão falecido aos 18 anos, Noël começou a ter aulas com Monsieur Boufard, que também dava aulas de oboé e fagote em Calais.



Devos com o sax que pertencera a seu irmão.

A sonoridade do fagote despertou seu interesse e seu professor 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 e a família de Devos foi para Albi. Noël 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 estudar fagote, começaria a ter aulas com um professor na cidade de Toulouse. Entretanto, a guerra terminou e a família Devos retornou a Calais.

De volta a sua cidade natal, Noël iniciou os estudos de fagote com um instrumento emprestado pela Prefeitura. Participou de um concurso para tocar na orquestra do teatro da cidade e foi 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 lhes garantir o sustento além da música, Noël optou pelo curso de desenho e 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 música.

Em 1946, Devos conquista o primeiro prêmio na Escola de Música de Calais e passa a ter aulas com Julien Clouet, que o prepara para entrar no Conservatório Nacional de Paris. Devos é aprovado no concurso em 1948, e passa a frequentar a classe de fagote do professor Gustave Dhérin. Em 1951, conquista o Primeiro Prêmio nesta prestigiada instituição.

No ano seguinte, Devos aceita 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, Chi-





Classe Do Prof. Dhérin no Conservatório de Paris. Devos é o primeiro da direita para a esquerda.

le, 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 solos ou com destaque para o fagote, dedicando-lhe diversas dessas obras.



Devos, Arminda Villa-Lobos, Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone.



Devos recebendo cumprimentos na sala Villa-Lobos.



Devos tocando o concerto de A. Jolivet sob a regência de Mario Tavares com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 16/10/1970.



Quarteto Airton Barbosa. O quarteto contava com a seguinte formação: Noël Devos, Antonio Bruno, Aloysio Fagerlande e Ricardo Rapoport.

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.”⁴

Responsável pela formação de gerações de fagotistas no Brasil, foi professor em várias instituições de música no Rio de Janeiro, como Escola de Música da UFRJ, Centro de Letras e Artes da UNIRIO e Escola de Música Villa-Lobos. 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.

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, prestigiando a música e os compositores nacionais.



Devos e alunos em seu apartamento.



Devos dando aula no Festival Villa-Lobos.



Alunos/ Festival anos 80.



Festival de Curitiba, anos 90.

Julien Clouet : O Mestre

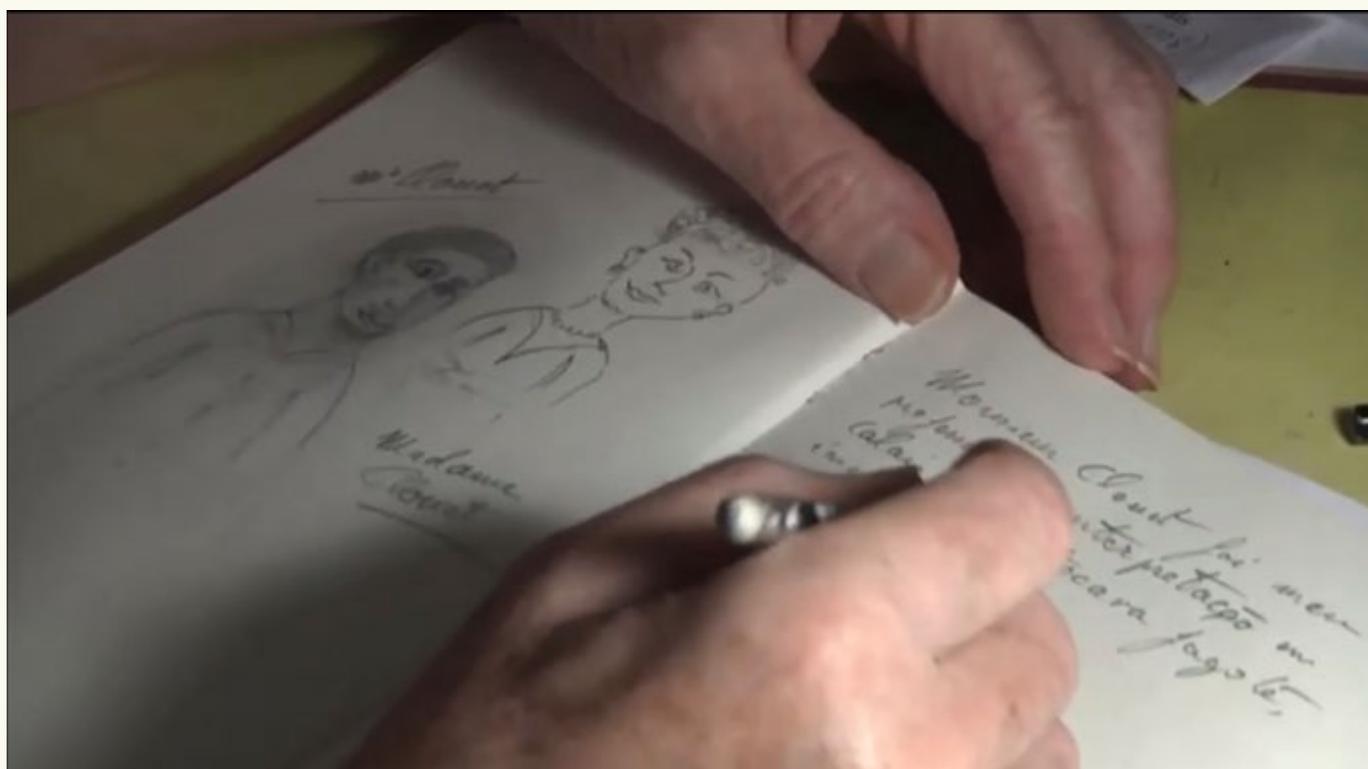
“Uma das pessoas mais importantes na minha vida foi Julien Clouet, flautista, discípulo de Paul Taffanel, e pedagogo em Calais” (Noël Devos)



Clouet e sua esposa.

Chef de la Musique Municipale⁵, maestro da Banda Sinfônica Municipal, diretor e fundador da Sociéte 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 afirmava que Marcel Moyse, professor e autor de importantes métodos de flauta, considerava Clouet um dos melhores pedagogos que conhecia.

Pertencia a uma tradição de flautistas franceses que valorizava o refinamento expressivo, o aspecto poético e a elegância, em detrimento apenas da técnica e da virtuosidade gratuita.



Devos desenhando “Monsieur et Madame Clouet”.

Clouet foi responsável por preparar Devos artisticamente, dando-lhe o embasamento para que desenvolvesse e refinasse sua capacidade de entendimento musical. Estimulava-o a exprimir e analisar suas intenções musicais.

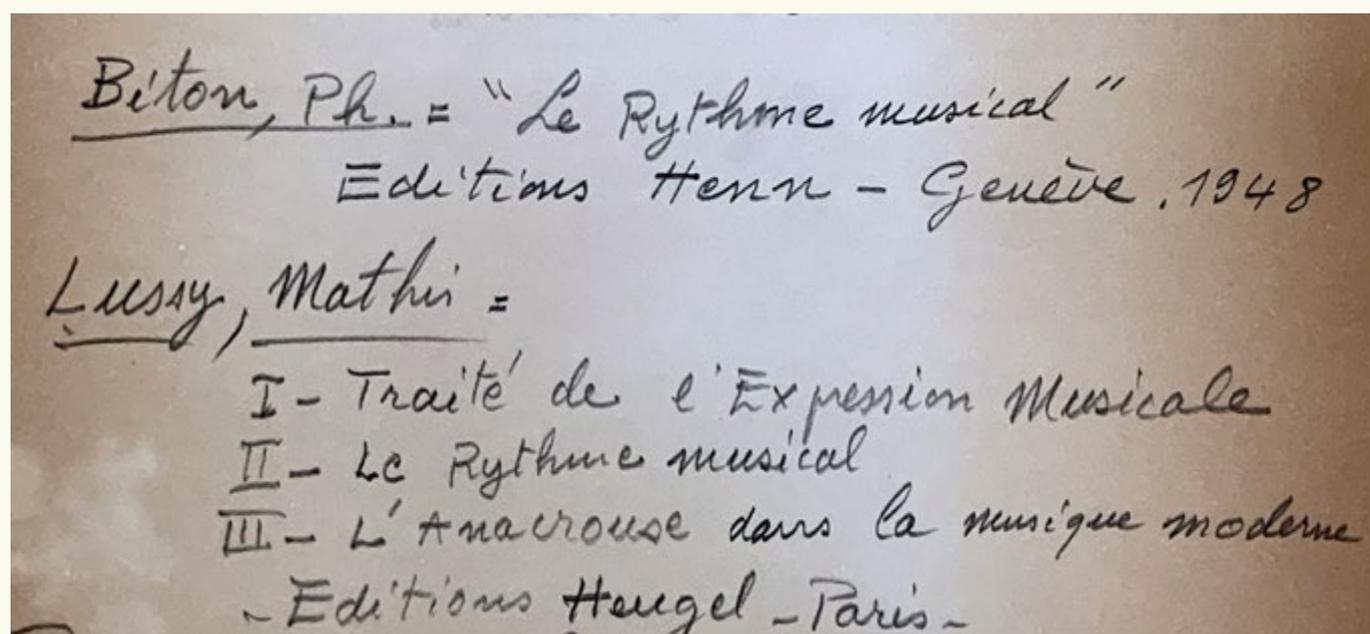
Clouet orientava Devos na busca da expressividade em cada nota de uma escala. Cada nota deveria ter vida. Para isso, concentrava-se no estudo dos tetracordes que formam a escala. Devos reconhece que foi preciso muita paciência e perseverança para encontrar um timbre bonito, expressivo, através de notas cantadas,

sem vibrato artificial. Passou meses trabalhando os tetracordes, a fim de desenvolver uma afinação artística.

Para atender às necessidades expressivas exigidas por seu professor, Devos viu-se obrigado a refazer sua técnica. Realizou ajustes não apenas em seu instrumento para melhorar a afinação, mas também pesquisou dedilhados alternativos, desenvolveu uma técnica própria de embocadura que lhe permitiu adquirir diferentes nuances de sonoridade.

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

Adepto do pensamento racionalista, Clouet dizia: “*N'oublies jamais que la tête, en France est placée au dessus du coeur*”, “*Soit Cartesien avant tout!*”, desta maneira, sugeria que a lógica e a razão deveriam comandar a intuição e a sensibilidade. Sua ideia de que tudo devia ser explicado à luz da razão incluía reflexões relativas à expressividade e interpretação musical.



Livros recomendados por Clouet que fazem parte da bibliografia sugerida por Devos em Curso de Especialização em Música de Câmara realizado em Curitiba, 1997.

Manter-se atento, receptivo, com o espírito aberto às manifestações culturais deveria ser um hábito cultivado. Além das leituras de livros, tratados de música, Clouet recomendava frequentar museus, teatros, admirar obras arquitetônicas, igrejas, monumentos e concluía que o estudo de música não é apenas “faire marcher les doigts”... é preciso fazer a diferença!



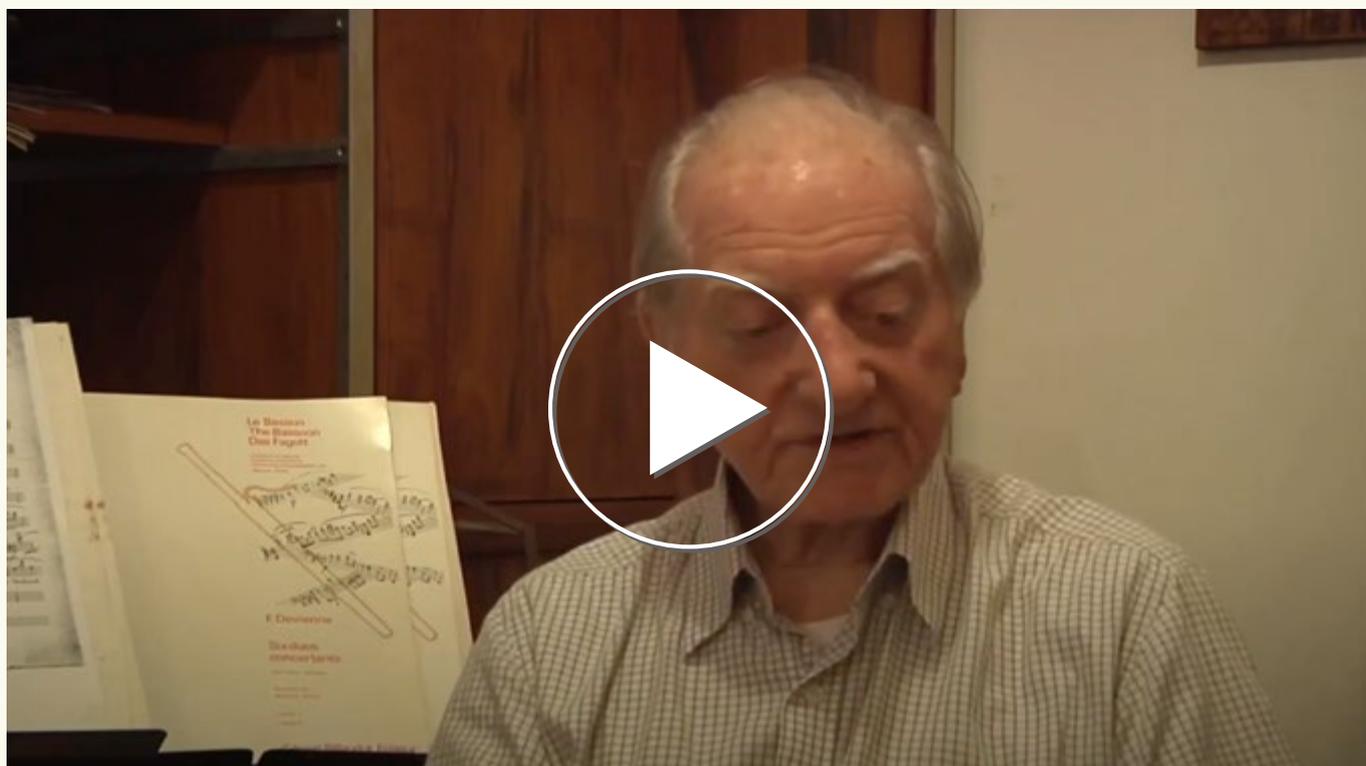
Vídeo: Portrait de M. Clouet.



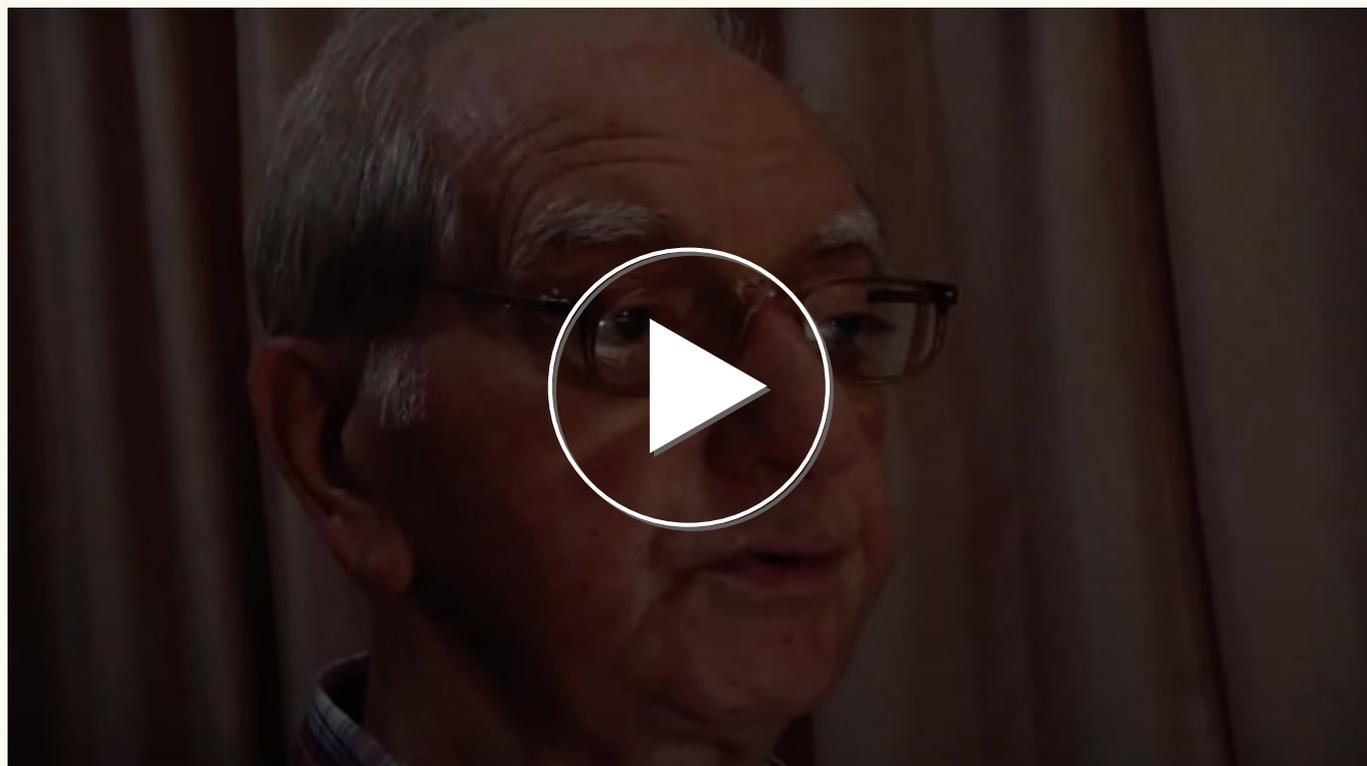
Vídeo: Reconhecido pedagogo.



Vídeo: Societé Eolienne.



Vídeo: Início dos estudos com Clouet.



Vídeo: O legado de Clouet.

CAPÍTULO 2

Os Manuscritos

O Maccas põe o lábio, e produz assim uma boa emissão:

Para uma 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

Nota defeituosa.

Noël de Vicos

Repetir com velocidades diferentes, e intensidades.

Manuscritos : “Conselhos” e “A Lógica interpretativa”

1. Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos: dirigidos a aspectos técnicos.
2. A Lógica interpretativa: dirigida a aspectos artísticos.

Neste capítulo apresentarei estes dois manuscritos de Devos, elaborados na década de 1980.

O primeiro deles, “Conselhos para um bom aproveitamento nos Estudos”, (1980), foi distribuído aos alunos do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, como um roteiro de atividades que considerava essenciais para os estudos diários do fagote.

O segundo manuscrito, “A lógica interpretativa”, (1989), é um texto inédito, onde Devos apresenta e aprofunda suas ideias sobre interpretação musical, (fundamentando-a racionalmente), tema que ele já havia abordado em um Curso de Extensão Universitária, em 1966.



Devos ministrando uma aula no Festival de Brasília.

Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos

Neste manuscrito são abordados brevemente alguns itens que o fagotista deve considerar em seus estudos, tais como:

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

O conteúdo dos “Conselhos”

A Respiração

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



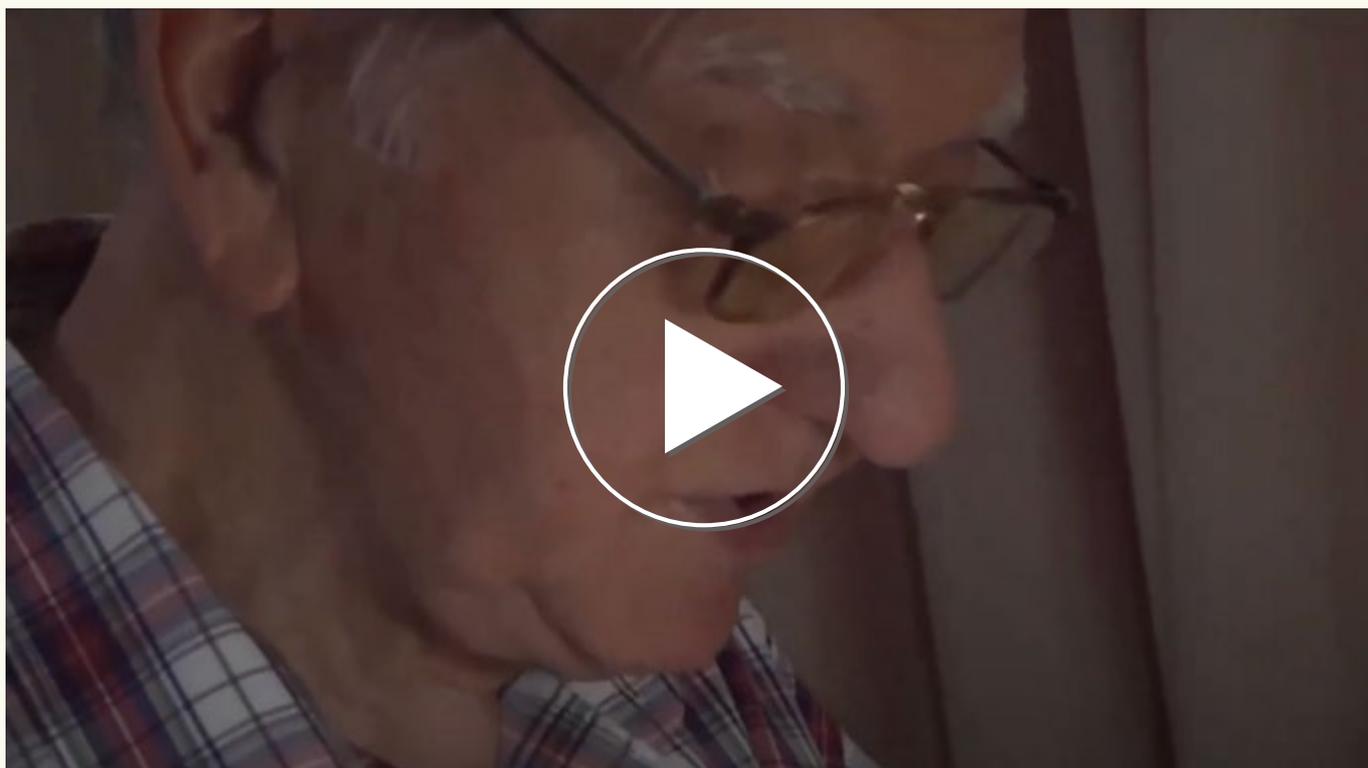
Crédito: Marina Andrade

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

Frase inscrita na página 6 do manuscrito “Conselhos”.

Tema primordial para os instrumentistas de sopro e menos-prezado até mesmo no Conservatório de Paris, seu mestre Julien Clouet o aconselhou incisivamente a pesquisá-lo e incluí-lo em seus cursos e aulas.

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.



Vídeo : Carta onde Clouet aconselha Devos a explorar o tema “respiração” com os alunos.

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.

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, (quando movimentamos as costelas, abrindo-as no momento da inspiração).

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.

A Postura

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

Devos utiliza a palavra “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, (por exemplo, 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.

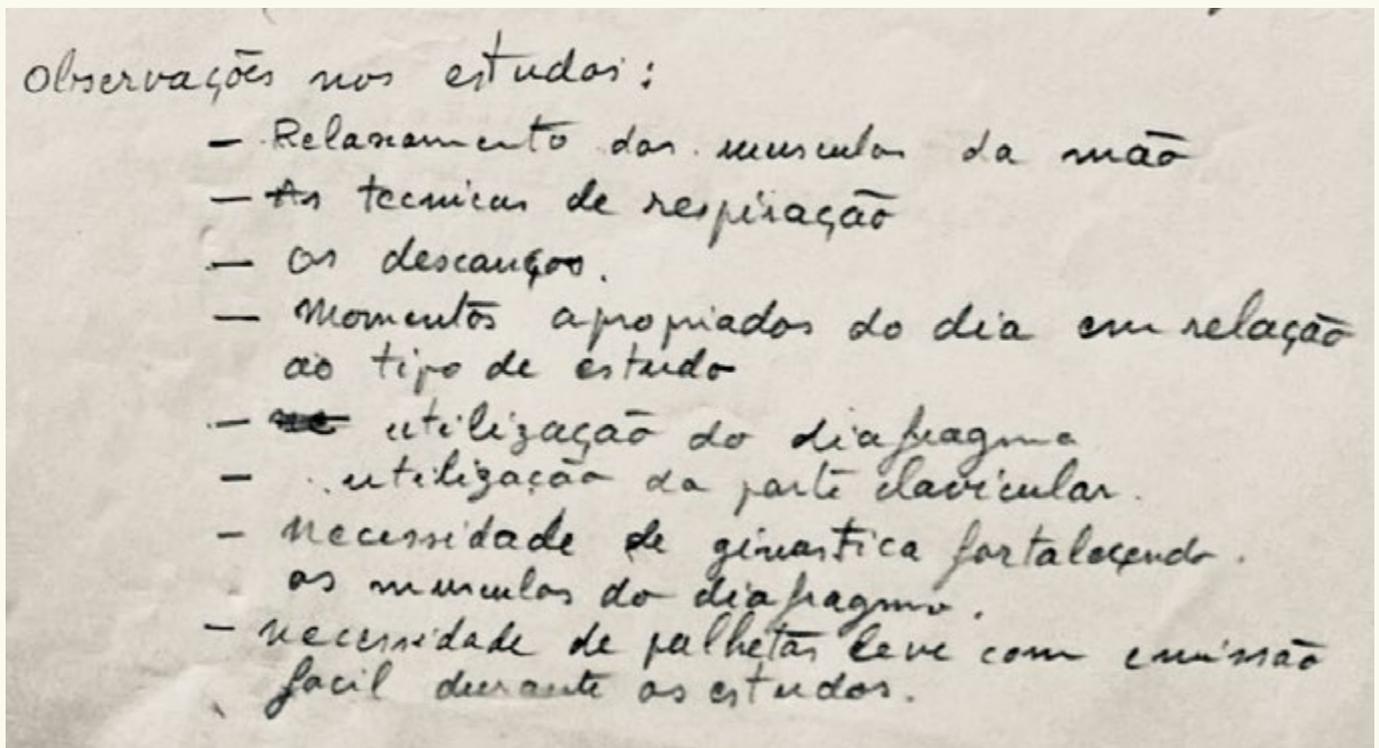
Devos orienta a atenção na distância dos dedos em relação aos orifícios e chaves, assim como em sua movimentação, na passagem de uma nota para outra. Ou seja, manter os dedos próximos dos orifícios, não os levantando excessivamente nas trocas de posições.

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.



Alguns dos tópicos apresentados por Devos em curso ministrado na Argentina.

Emissão do som

Exercícios dirigidos:

- aos ataques de notas por meio das sílabas : T e D
- às articulações: legato, staccato, portato, tenuto.

“O que é na verdade importante, é perceber que a qualidade do som depende sempre da maneira de atacá-lo”. (Devos)

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.

Embora no manuscrito dos “Conselhos” sejam empregados apenas os ataques mais comuns, em seu outro manuscrito, “A Lógica Interpretativa”, Devos nos 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: O máximo de som para o mínimo de esforço”*.

Aconselha 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 para desenvolver 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, Devos sugere que as

trabalhemos em tenuto, portato e “notas atacadas em T e D”.

Destaca também a importância da ressonância, entendida como prolongamento do som no final de uma nota em staccato, para que não se perca a qualidade sonora. A nota em staccato, se “cortada pela volta da língua na extremidade da palheta” 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
- Staccato - nas semicolcheias



Vídeo onde Devos explica os três ataques utilizados na Ciranda das 7 notas.

O emprego dos lábios e as nuances timbrísticas

Devos utilizava uma técnica de emissão de som que contava com o emprego dos lábios para produzir uma variedade de ataques

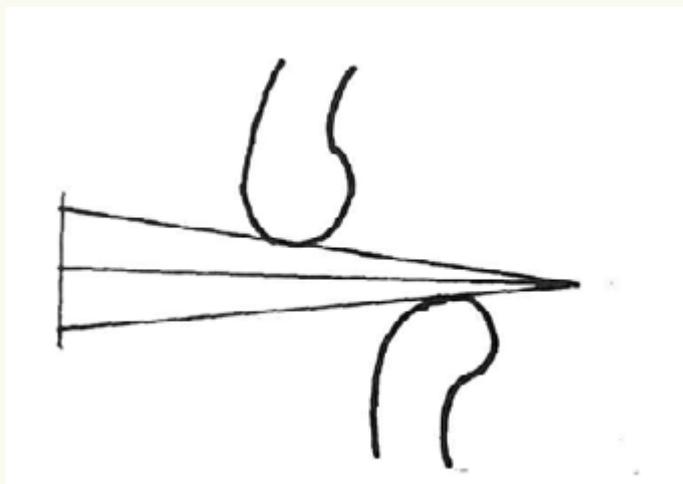
e nuances timbrísticas. Consistia em variar o posicionamento dos lábios para controlar as vibrações das lâminas das palhetas, produzindo assim, os resultados artísticos desejados.

O efeito produzido podia 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 diferente.

Pode-se pensar que esta técnica possa ser aplicada apenas à emissão de 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 há 22 anos), acredito que essa técnica possa ser aplicada a ambos os sistemas. Talvez, o que mais possa influenciar 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”.

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

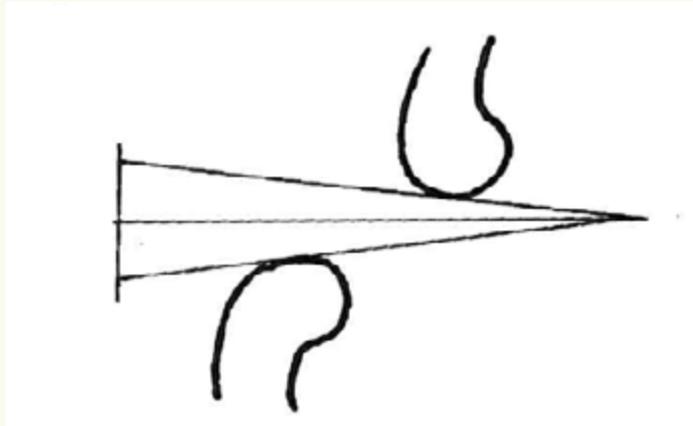


Posição dos lábios para um timbre arredondado.

- 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.

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

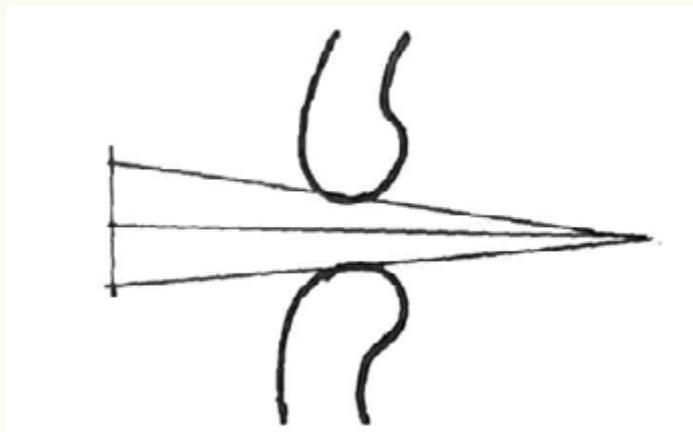


Posição dos lábios para um timbre mais claro.

- 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 lamina inferior.

3) Facilitar a emissão dos sons agudos:

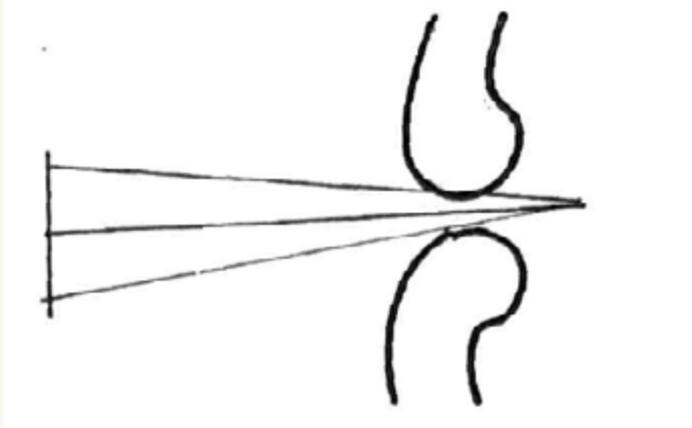


Posição dos lábios para facilitar a emissão dos agudos.

- 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.

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

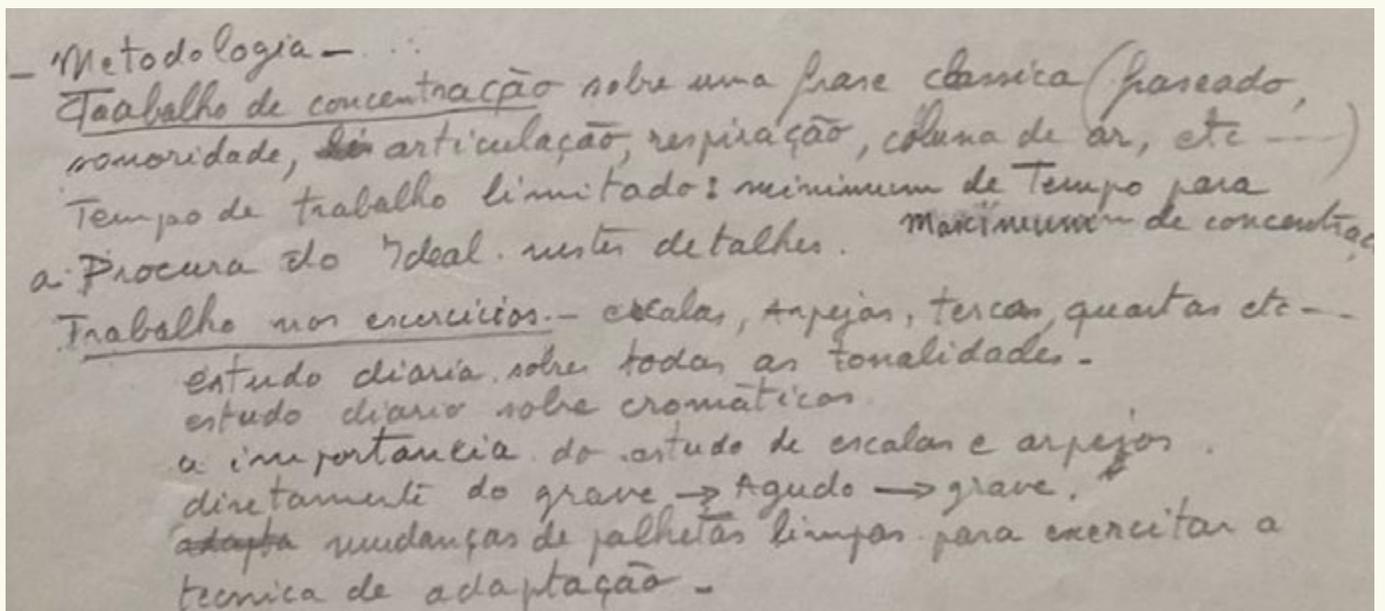


Posição dos lábios para sons graves em pp.

- 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 contribui para abafar as vibrações.

Estudo de Escalas

Devos considerava fundamental o estudo de escalas, arpejos e intervalos. Por essa razão, além de transmitir oralmente a seus alunos orientações de como estudar, às vezes escrevia textos e os distribuía em cursos e festivais de música.



Anotações dos temas para o Curso de Interpretação realizado na Argentina.

O estudo de escalas é importante para que desenvolvamos as técnicas fundamentais dirigidas ao aprimoramento da sonoridade e da agilidade.

Respiração, emissão, afinação, dedilhado, articulação, dinâmica e ritmo devem ser trabalhados conscientemente, para que esses estudos sejam mais proveitosos.

Em suas aulas, assim como no manuscrito dos “Conselhos”, sugeria a prática de 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.

Como diz McGill, “*Scales are music. They should always be played in a musical way.*” Ou seja, escalas são música, deveriam sempre ser tocadas musicalmente. Sendo a base da música, então, por que não estudá-las de uma forma musical?

Da mesma forma, Devos aconselha a “*executar [as escalas] com muita expressão, como se fosse um trecho de obras de grandes compositores*”.

Propõe estudarmos as escalas de uma maneira mais abrangente, vendo nessa prática diária um meio de aperfeiçoarmos, além da técnica, nossa expressividade musical.

Se estivermos atentos e nos concentrarmos nas características

tonais das escalas, perceberemos o que a música “pede”... ou seja perceberemos suspensões, resoluções e direcionamentos, além das funções e relações que as notas exercem entre si.

Devemos considerar as escalas:

- em seu aspecto melódico: onde será trabalhado o sentido de movimento melódico (horizontal), sentido anacrúsico das notas, arsis e thesis, que darão a ideia de movimento, uma nota servindo de impulso para a seguinte.

- em seu aspecto harmônico: onde iremos identificar que as notas possuem identidades próprias, influenciadas pelas funções harmônicas (vertical) dos acordes que determinarão centros de atração tonal, tensões e resoluções.

Concluindo, o estudo de escalas não deve ser árido e monótono. Será mais atraente e produtivo se nos concentrarmos em executar esses exercícios diários musicalmente, colocando os problemas técnicos sob um ângulo artístico e os imaginando no contexto das obras dos compositores.

Técnicas para correção de defeitos

São consideradas notas defeituosas, aquelas que apresentam dificuldades:

1. Afinação.
2. Timbre.
3. Dedilhados difíceis.
4. Intensidades

Cada instrumento e cada estudante têm suas dificuldades próprias, por isso, devemos escolher notas que consideramos defeituosas e realizar um trabalho específico sobre elas.

Devos aconselhava seus alunos a trabalharem tais notas não apenas separadamente, mas também relacionando-as com as 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.

(7)

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

Exemplo =

Trabalhar da seguinte maneira:

Repetir com velocidades diferentes, intensidades e articulações diferentes —

Página 7 dos “Conselhos”, como trabalhar notas defeituosas.

No exemplo 1:

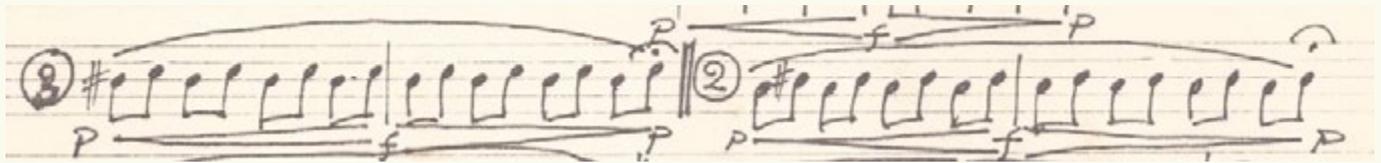
Exemplo 1 contido na Página 7 dos “Conselhos”.

Devos identifica o ré sustenido como uma nota instável na afinação e 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;

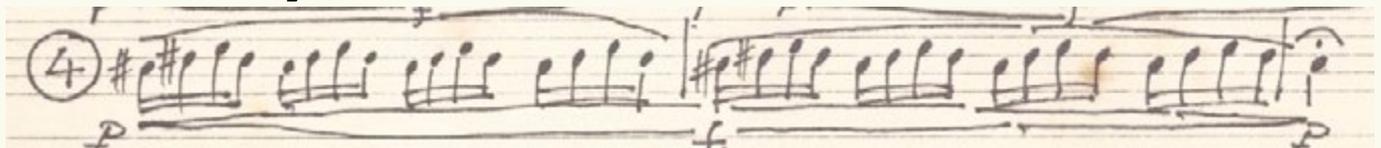
- A articulação pode ser variada, utilizando-se vogais, (sem o uso da língua) e consoantes (T, D, L, K, etc.);

No exemplo 2 e 3:



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.

No exemplo 4:



Sincronia e agilidade técnica são trabalhadas, procurando tocar 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.

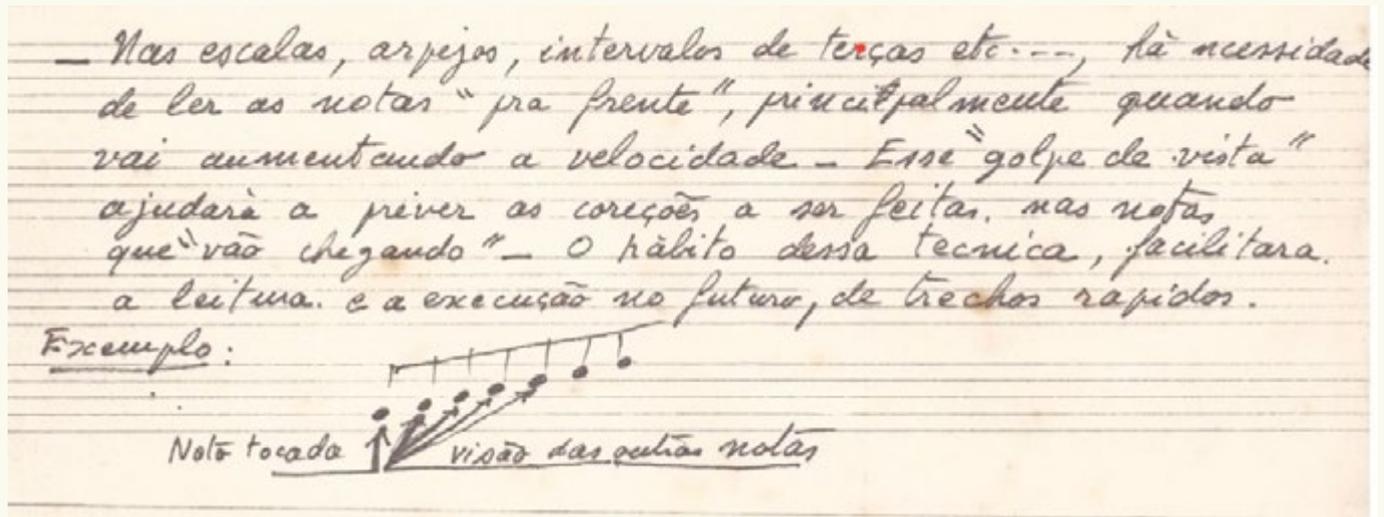
É necessário então (de) adaptar estudos apropriados para cada um, a fim de resolver seus problemas de deficiência. Esses estudos podem ser criados pelo estudante, sendo aconselhados pelo professor. Essa orientação trará grandes benefícios para o estudante.

Texto do manuscrito “A lógica Interpretativa”.

Leitura à frente

O estudo de escalas, arpejos, intervalos em todas as tonalidades são essenciais para desenvolver um boa técnica instrumental. Entretanto, Devos sugere que esta prática também possa ser utili-

zada como um treino para trabalhar a leitura à primeira vista.



Texto da página 10 dos "Conselhos".

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".⁶

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.

A Lógica Interpretativa

Em entrevista a Aloysio Fagerlande (Conversa com fagotistas, 09/07/2015), durante o I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP, Devos cita a existência de sua tese de doutorado que, no entanto, não chegou a ser defendida, ou publicada.

Pela 'Lógica interpretativa', procura-se demonstrar toda força expressiva dos elementos musicais básicos: a valorização de um som em relação a outros e a maneira de somar estes valores expressivos em um processo de análise neutra, independente das interpretações intuitivas.

A lógica Interpretativa é assim denominada por utilizar a análise racional como um meio de alcançar uma interpretação expressiva, dando fundamentos para que o estudante explique, claramente, os motivos que o levaram a tocar de determinada maneira.



Vídeo: "A Lógica Interpretativa".

É necessário orientar a formação do estudante de música pelo raciocínio, e o desenvolvimento de seus dotes artísticos intuitivos —

Orienta o aluno a elaborar, analisar, interiorizar e, por fim, a executar artisticamente um trecho musical, personalizando sua interpretação.

“A educação musical deveria sempre, ser orientada neste sentido, desde os primeiros ensinamentos: 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.” (Arrastão: Jornal de Arte, número 1, 1965, p. 6)

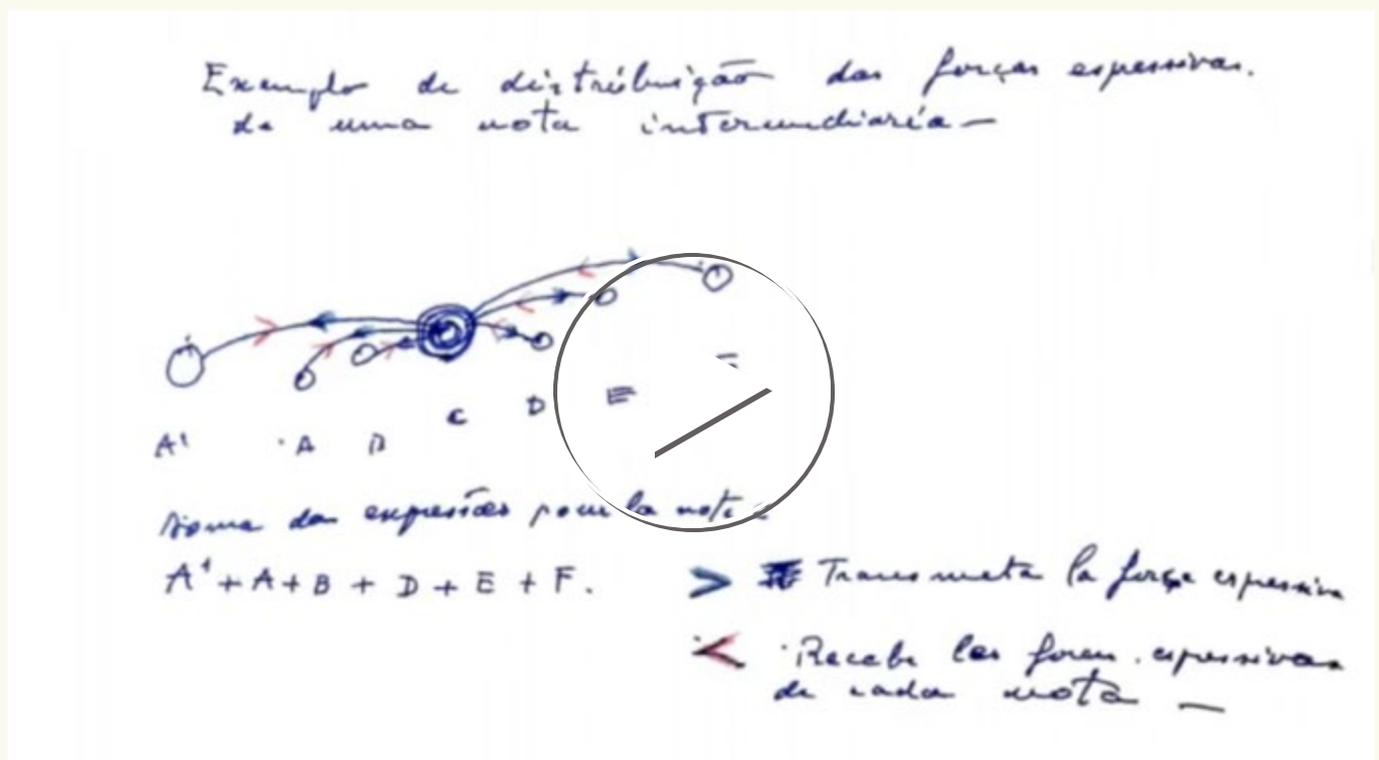
Tocar musicalmente, com expressividade e criatividade, não é fruto apenas de inspiração, todos possuem potencial para tocar de maneira musicalmente expressiva. É uma questão de incorporar um comportamento de reflexão, análise e formulação, usando a inteligência para desenvolver a expressividade. Essa capacidade pode ser desenvolvida quando estudada conscientemente.

Os princípios desta metodologia, criam uma filosofia de estudo que ^{deverá} ~~ser~~ ser aplicada na resolução dos problemas interpretativos das obras estudadas, influenciando no comportamento artístico do futuro músico.

A realização da ideia

“A posição da cabeça em cima do coração” é a máxima que De- vos utiliza para ilustrar a importância atribuída ao trabalho da ló- gica para, em um segundo momento, ser trabalhada a “intuição”, ou seja, a criatividade e a personalidade de cada artista; entretanto, a intuição está submetida ao domínio da lógica, que fornecerá as bases para uma interpretação personalizada e criativa.

- Trabalhar com a cabeça -
 - 1º Trabalho cerebral
 - 2º Intuitivo
 (A posição da cabeça em cima do coração)



Vídeo: Anotações preliminares da Lógica Interpretativa.

Estrutura da lógica interpretativa

Como vimos no capítulo 1, Devos pensava as obras musicais sob o prisma da arquitetura, ou seja, partindo da ideia de um todo, visualizando as estruturas da obra musical em direção às partes menores, (os detalhes).

Devos esquematizou a Lógica Interpretativa da seguinte maneira:

- 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 outras notas, originando expressões sonoras diferentes dentro dessas relações);
- Na reconstituição do todo, (a partir das análises realizadas).



Vídeo: Relação de música e arquitetura.

CAPÍTULO 3

Aplicação de “A Lógica Interpretativa” aos “Conselhos”

- Trabalhar com a cabeça

- 1º Trabalho cerebral

- 2º Intuitivo

(A posição da cabeça em cima do coração)

Noel Devo

Neste capítulo, aplicaremos “A Lógica Interpretativa” aos exercícios de escalas, arpejos e intervalos dos “Conselhos para um bom aproveitamento nos estudos”.

Desse modo, acredito que poderemos atingir o principal objetivo pedagógico de Devos, que seria o de subordinar o estudo técnico à ideia artística:

“É realizando a ideia que se realiza a técnica” (Noël Devos).



Vídeo: Devos e Rapoport

Expressividade na Interpretação

A ideia artística

Segundo Devos, para atingirmos uma interpretação musical consciente e personalizada, é preciso ter, antes de tudo, uma ideia musical.

"Qualquer nota tocada deve ser pensada e executada com intenção artística... em uma simples sucessão de notas, isoladamente, seja numa escala, um fragmento de escala ou um arpejo, há sempre um problema

musical a realizar, tais como fraseado, sonoridade, timbre, ataque, vibrato, cores, atração tonal, atração rítmica, afinação, etc. Por isso deve ser pensado em conjunto...a finalidade será a ideia artística”. (DEVOS)

Guiados por essa lógica interpretativa, vamos elaborar ideias musicais sobre exercícios diários, como escalas e arpejos.



Vídeo: Devos explicando a ideia musical/ diálogo de ideias/ expressividade.

As Ferramentas Expressivas

Ao ler “A Lógica Interpretativa”, identifiquei alguns recursos expressivos utilizados por Devos, que chamei de “ferramentas expressivas”:

- **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.

- APOIO: 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.

- FUNÇÃO TÉTICA E ANACRÚSICA: O movimento é um dos fatores que melhor define a vida. O princípio de ação e repouso, e de inspiração e expiração na música, é representada pelo impulso da arsis e repouso da thesis. Esse contraste entre o movimento de ação e repouso utilizado conscientemente, é uma poderosa ferramenta para dar expressão e vida a uma execução.

- HIERARQUIA DAS NOTAS: 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.

ATAQUES

Diferenciação nos ataques

Cada instrumento musical tem seus próprios recursos para articular as notas. Nos instrumentos de cordas, o arco é responsável por definir as articulações; nos instrumentos de sopro, 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 pro-

duzir 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. 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.

Nos seguintes exemplos podemos perceber como Devos utiliza o recurso interpretativo de variar os ataques, caracterizando cada motivo rítmico.



Vídeo: Ciranda das 7 notas/ Diferentes ataques.



Vídeo: Variação nas articulações para não parecer um iniciante.

APOIO

“Quebrando” a regularidade

Devos propõe que desenvolvamos a capacidade de reconhecer diferentes valores expressivos nas notas dos tetracordes de uma escala.

Cada nota é capaz de transmitir e receber forças expressivas. Essa troca de forças irá variar de acordo com a distância dos intervalos: quanto maior o intervalo, maiores valores expressivos estarão envolvidos.

Neste exemplo Devos mostra como a carga expressiva de uma nota base (dó) varia, dependendo do intervalo tocado. Como dito anteriormente, quanto maior o intervalo, mais atenção deve ser dada à nota base, devido a sua carga expressiva mais intensa. A prioridade e importância que uma nota terá em relação às outras será evidenciada na forma de um apoio.

Diferenciar ou distinguir uma nota tocando-a com mais apoio, significa tocá-la com maior ênfase, maior intensidade, como se su-

blinhássemos, dando mais "profundidade" à nota.

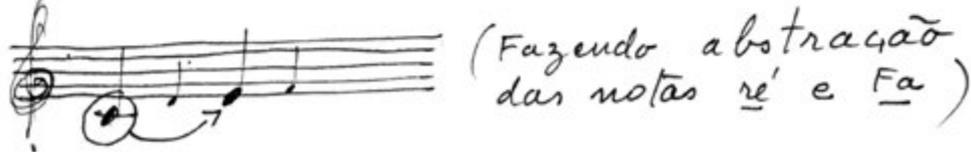
5

a expressividade da nota do' varia:

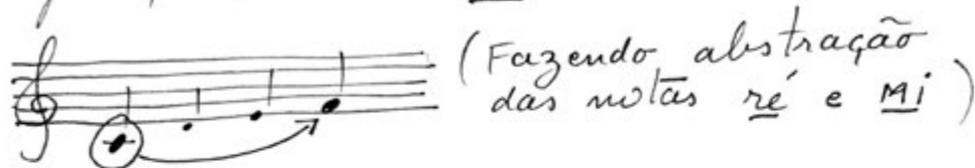
a) em função da nota ré



b) em função da nota mi



c) em função da nota Fa



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

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

Para dar mais profundidade à nota precisamos valorizar sua emissão.

Essa intensidade no apoio não é materializada pela realização de acentos ou dinâmica (forte/piano), mas se manifesta como uma intenção que 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.

É importante separarmos este conceito mental de apoio das

notas proposto por Devos, do conceito tradicional de apoio. Nesse 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 acrescenta, ao trabalho diafragmático, uma consciência da intenção desejada. 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, sem necessariamente acentuá-la com um sforzato, por exemplo. Este conceito mental de apoio das notas pode parecer abstrato, mas os exercícios propostos no próximo capítulo poderão auxiliar na compreensão dessa ferramenta.

Na Sarabande da suíte 5 de Bach, Devos utiliza o recurso de apoio para valorizar as notas do primeiro e terceiro tempo de cada compasso.

Vídeo: Sarabande da suíte 5 de J.S.Bach. Gravação, Noël Devos.

A FUNÇÃO TÉTICA E ANACRÚSICA

O movimento e a fluência entre as notas

"As notas são como elos de uma corrente, que possuem um valor por elas mesmas e pela relação que elas estabelecem entre o que se passou e o que está por vir" (Pablo Casals).

Devos considera que os sons carregam forças expressivas, estabelecem relações, recebendo força expressiva da nota anterior e transmitindo força expressiva para a nota seguinte.

A anacruse representa o impulso gerador que conduz aos tempos téticos.

"A anacruse tem um papel extraordinário na música, é a alma da execução, produzindo um dinamismo, energia ou élan. São as notas que precedem o ictus inicial, isto é, o tempo forte, ou tético" (Mathis Lussy).

As funções anacrúsica e tética representam, respectivamente, o impulso e o repouso.

Devos utiliza a seguinte representação gráfica :

Para a função anacrúsica / impulso:



Quando o símbolo sugere um impulso, o movimento conduz a uma nota com maior tensão, como no movimento de inspiração.

Para a função tética / repouso:



De maneira oposta, quando o símbolo sugere repouso, o movimento conduz a uma nota com menor tensão, como no movimento de expiração.

Estes dois símbolos representam uma imagem mental e não devem ser confundidos com a dinâmica forte e piano, das notas.

Para melhor compreender essa dinâmica entre as notas nessa

dicotomia entre impulso e repouso, podemos usar a comparação ao ato de caminharmos. Quando levantamos um dos pés do chão para dar um passo, temos um movimento, um impulso. Esse ato irá representar a função anacrúsica. Já o momento em que pousamos o pé no chão é associado a um repouso, representando a função tética. Os termos arsis e thesis eram usados pelos gregos para ilustrar esse princípio.

Outra exemplo que podemos usar, é o da nossa respiração: o movimento de inspiração corresponde ao princípio da ação, (arsis) e o de expiração, ao princípio do repouso, (thesis).

Devos sugere a ideia de que uma nota possa concentrar, simultaneamente, essas duas funções: a sensação de repouso e de movimento. Trata-se de uma nota elíptica. Esta nota tem uma dupla função, tética e anacrúsica e deve ser pensada em duas partes: a primeira metade da nota funcionará como resolução 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. Esse processo é feito mentalmente.

Em um tetracorde em semínimas, no exemplo abaixo, o ré e o mi serão as notas elípticas:



Subdividindo as notas ré e mi, transformando-as em duas colcheias ligadas, teremos:

- Na primeira metade - resolução da nota anterior;
- Na segunda metade - condução para a nota seguinte.



Nessa subdivisão mental, a segunda colcheia da nota ré irá transmitir um impulso, gerando o que Devos denomina de efeito anacrúsico para a próxima nota, (neste caso, para a nota mi). A primeira colcheia mi é tética. Já a segunda colcheia mi terá um efeito anacrúsico, conduzindo para a nota fá.

HIERARQUIA DAS NOTAS

Percebendo as funções e valores expressivos das notas nas escalas

Cada nota em uma escala tem a propriedade de oferecer diferentes graus de atração ou tensão entre si.

Em uma escala maior ou menor temos notas estruturalmente mais relevantes, que podemos comparar a vigas ou colunas, enquanto as de menor importância, são como arcos que se ligam às colunas, e devem permanecer em segundo plano. A percepção dessa hierarquia nos revela as atrações, tensões e resoluções entre as notas.

A tensão, a atração e o repouso podem ser pensados considerando-se as funções harmônicas de cada grau da escala. Dependendo de sua função na escala, algumas notas como a tônica, por exemplo, serão centros de atração para outras notas, e terão mais importância e intensidade, por desempenharem o papel de repouso, ou resolução; outras notas deverão soar com menos intensidade, criando tensão e movimento em direção às notas de repouso.

Valores expressivos das notas

Para identificar os valores expressivos das notas, Devos analisa cada nota do tetracorde e sua relação com as vizinhas, atribuindo-lhes “funções” que são mais amplas do que as funções harmônicas propriamente ditas.

Essas funções relacionam-se às características que certas notas têm de:

- exercer atração tonal;
- definir o modo da escala;
- determinar cargas expressivas recebidas ou transmitidas, considerando-se a movimentação anacrúsica ou tética.

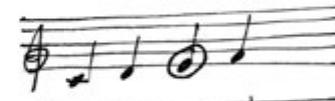
A soma dessas funções demonstrará quais notas terão um papel mais representativo, determinando um realce maior ao ser pensada e tocada.

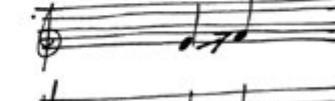
As funções consideradas por Devos são apresentadas aqui, em um dos manuscritos de “A Lógica Interpretativa”:

apoiado, mais dinamizada pelo efeito da anacrusa - sua posição de nota modal aumenta seu valor expressivo - sua atração para o Fá lhe confere também uma função anacrústica

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 junção dos
Valores expressivos "mentais" → 

Para facilitar a visualização da hierarquia entre as notas, Devos sugeria uma correspondência entre cores e intensidades de luz. Desse modo podemos visualizar as nuances entre notas do te-

tracorde com maior ou menor valor expressivo, na escala de Dó maior:

Dó e sol - Azul bem definido/ base para as outras notas

Ré e lá - Azul menos vivo, mais terno

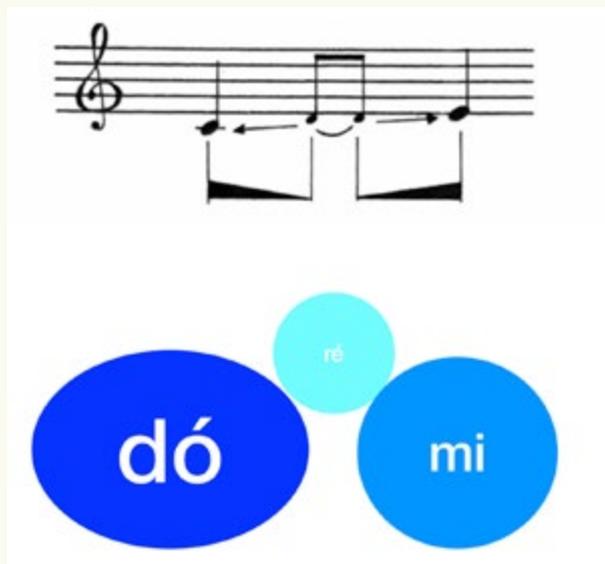
Mi e si - Azul intenso, um pouco mais brilhante

Fá e do superior - Azul menos intenso

- A nota Dó é a fundamental, nota base do tetracorde da escala de Dó maior, possuindo a função de tônica, exercendo uma primazia sobre as outras notas.

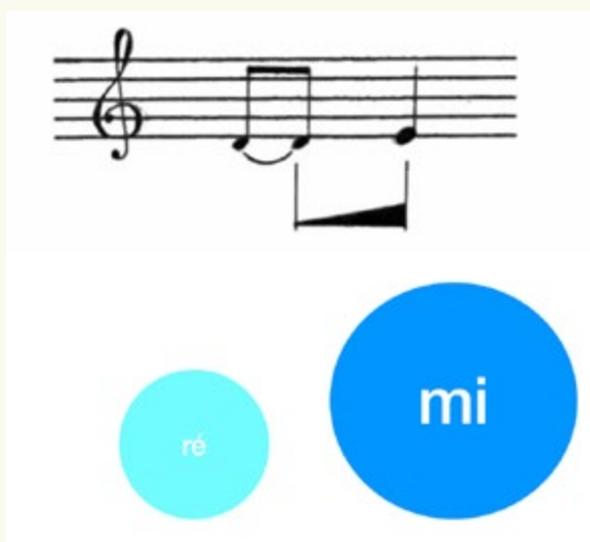
O exemplo ao lado demonstra a movimentação da nota dó, (maior energia), em direção à nota ré, (menor energia), podendo associar esse movimento à imagem mental da expiração.

- Neste 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.

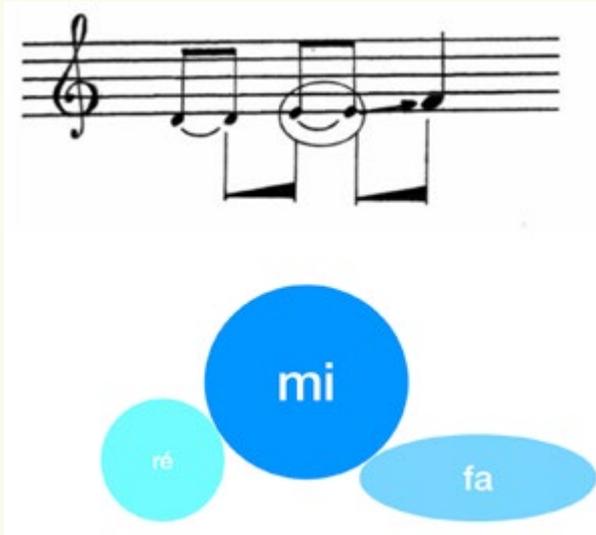
- A nota Mi tem uma importância intermediária entre as notas estruturais tônica (dó) e a dominante (sol), primeiras notas de cada tetracorde da escala de Dó maior.



Deve ser valorizada por ser uma nota que definirá o modo da escala, e por sua qualidade tética, ao receber o impulso anacrúsico

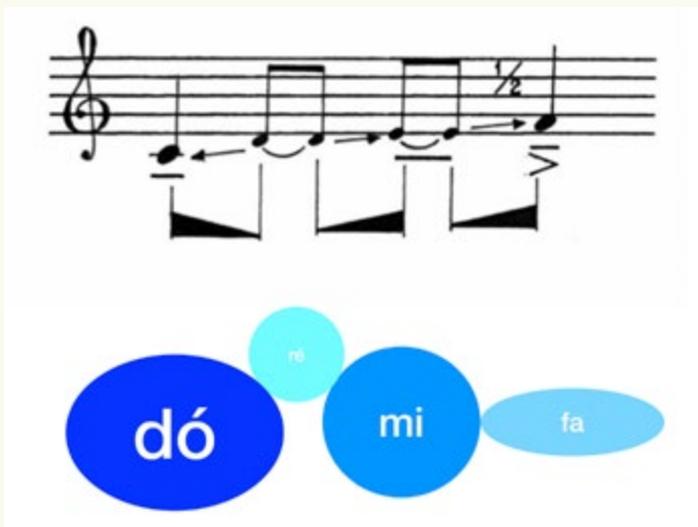
da segunda metade da nota Ré. A soma dessas funções irá determinar um aumento em seu valor, tornando-a mais expressiva.

- 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.

Valores expressivos no primeiro tetracorde de Dó M



Valores expressivos no segundo tetracorde de Dó M

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 **lá**, será atraída de uma forma anacrústica:



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

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 **lá**.

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

Valores expressivos nos dois tetracorde de Dó M

dó, ré, mi - fá (repouso)

sol, lá, si - dó (repouso completo)

Devos - Estudo 1

Relações e valores das notas estruturais do tetracorde

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.

1º Estudo (com as fases isoladas)

The image shows a musical score for a study titled "1º Estudo (com as fases isoladas)". It consists of three staves, each with a treble clef and a single sharp (F#). The first staff shows a sequence of notes: a quarter note (F#), a quarter note (C), a quarter note (F#), a quarter note (C), and a quarter note (F#). Above the notes are dynamic markings: a wedge-shaped decrescendo over the first two notes, a 'V' (forte) above the third note, and another wedge-shaped decrescendo over the last two notes. The second staff, labeled 'a)', shows the same sequence of notes with dynamic markings: a wedge-shaped decrescendo over the first note, and another wedge-shaped decrescendo over the last note. The third staff, labeled 'b)', shows the same sequence of notes with dynamic markings: a wedge-shaped decrescendo over the first note, a wedge-shaped decrescendo over the second eighth note, and a wedge-shaped crescendo over the third eighth note. The fourth staff, labeled 'c)', shows the same sequence of notes with dynamic markings: a wedge-shaped decrescendo over the first note, a wedge-shaped decrescendo over the second eighth note, and a wedge-shaped decrescendo over the third eighth note.

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.

Estudo 2

Relações das notas do tetracorde e seus valores expressivos

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

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.

Estudo 3

Relações das notas dos arpejos e seus valores expressivos

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

3º Estudo (com a superposição das fases do 2º Estudo)

The image displays three staves of musical notation in treble clef, each with a series of notes. Below each staff are expressive diagrams represented by black triangles that decrease in height from left to right, indicating a decrescendo. The first two staves have four notes each, and the third staff has five notes. Below the first two staves, there are two rows of diagrams labeled 'a)'. Below the third staff, there are two rows of diagrams labeled 'a)' and 'b)'. The diagrams in row 'a)' are shorter than those in row 'b)', and the diagrams in row 'b)' are longer than those in row 'a)', suggesting different expressive values for the notes.

The image shows a musical staff with a treble clef and a sequence of eight quarter notes. Below the staff are three options for dynamic markings, labeled a), b), and c). Each option consists of black triangles indicating the volume level over time, with vertical lines marking the end of each note.

- a)** Shows a series of four small triangles, one for each pair of notes, indicating a consistent, light dynamic level across the entire phrase.
- b)** Shows two large triangles, one for the first four notes and one for the last four notes, indicating a consistent, medium-to-loud dynamic level across the entire phrase.
- c)** Shows a single very large triangle spanning all eight notes, indicating a consistent, very loud dynamic level across the entire phrase.

CAPÍTULO 4

Exercícios complementares fundamentados na lógica interpretativa



Neste capítulo proponho alguns exercícios complementares, 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.

A qualidade do som depende da maneira de atacá-lo - isto é muito importante

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.



- 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.



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.

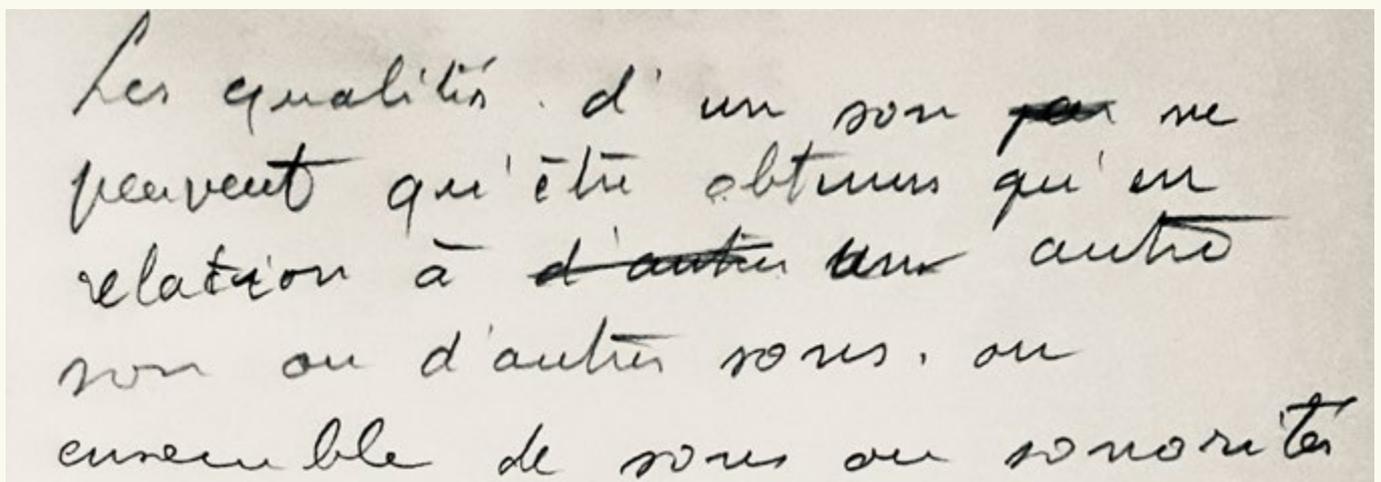
Acrescentando mais uma variação, subdividiremos cada nota em quatro semicolcheias e uma semínima.

- 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.

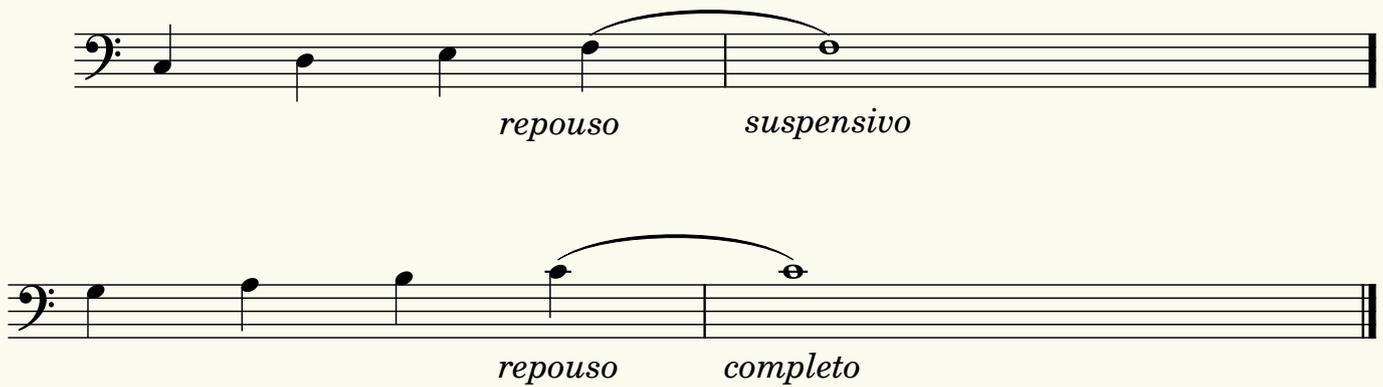
Nos exercícios que acabamos de realizar, o foco estava na emissão de cada som individualmente, entretanto, *"as qualidades de um som só podem ser obtidas quando relacionadas a outro som, ou conjunto de sons ou sonoridades"* Devos.



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:



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 ideia 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.

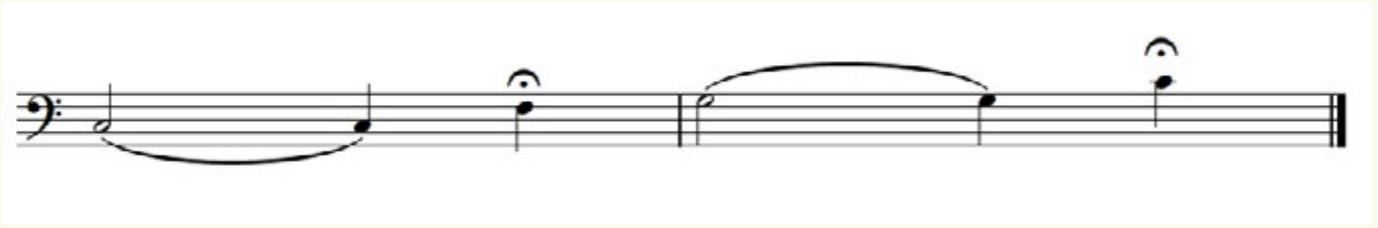
No próximo exercício iremos nos concentrar nas notas estruturais do tetracorde:

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



- 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.



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”:



Representação gráfica da hierarquia das notas.

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.

The image shows four musical staves in bass clef, each containing a tetrad of notes. The first staff is labeled "repouso / suspensivo" and "repouso/completo". The notes are G₂, A₂, B₂, and C₃. The second staff has notes G₂[#], A₂[#], B₂[#], and C₃[#]. The third staff has notes G₂, A₂, B₂[#], and C₃. The fourth staff has notes G₂^b, A₂, B₂, and C₃^b. Each staff has a checkmark above the final note, indicating a point of rest or suspension.

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.

The image shows a musical staff in bass clef with a tetrad of notes (G₂, A₂, B₂, C₃). A black wedge-shaped symbol is placed above the first note (G₂). Below the staff are three examples labeled a), b), and c), each showing a different representation of the tetric symbol as a black wedge.

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:



The image shows a musical staff with a bass clef. The staff contains two measures of music. The first measure has a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The second measure has a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Below the staff, three rows of black wedges (anacrusic symbols) are shown, labeled a), b), and c). Row a) shows three wedges under the first three notes of the first measure and three wedges under the first three notes of the second measure. Row b) shows two wedges under the first two notes of the first measure and two wedges under the first two notes of the second measure. Row c) shows one wedge under the first note of the first measure and one wedge under the first note of the second measure.

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

A)

B)

C)

D)

E)

a) os tetracordes deverão ser tocados de acordo com a hierarquia das notas.

b) observar a movimentação anacrútica expressa pelos sinais indicados abaixo das notas.

c) sequência sugerindo a movimentação tética e anacrútica, 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

A)

B)

C)

D)

E)

Exercício 3

A)

B)

C)

D)

E)

Exercício 4

A)

B)

C)

D)

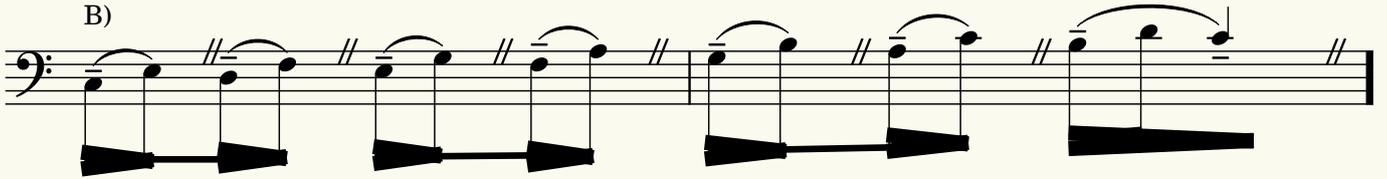
E)

Exercício 5

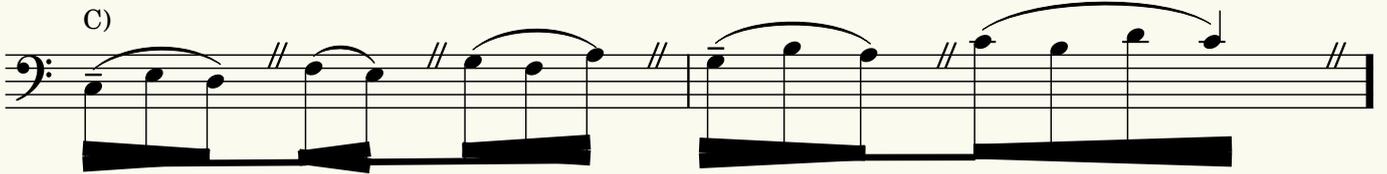
A)



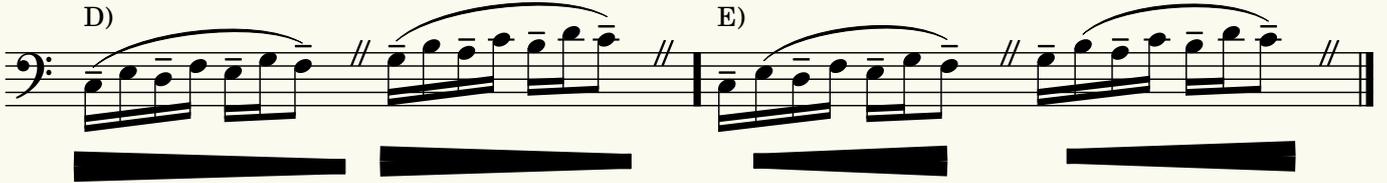
B)



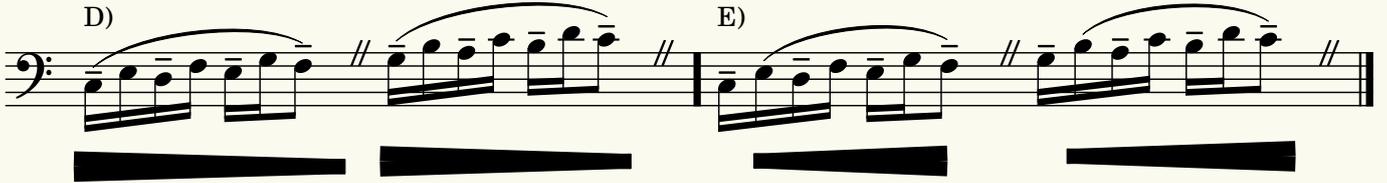
C)



D)



E)



Exercício 6

A)

B)

C)

D)

E)

Exercício 7

A)

B)

C)

D)

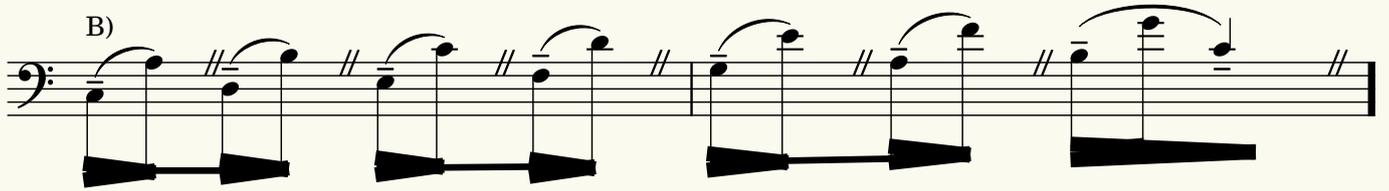
E)

Exercício 8

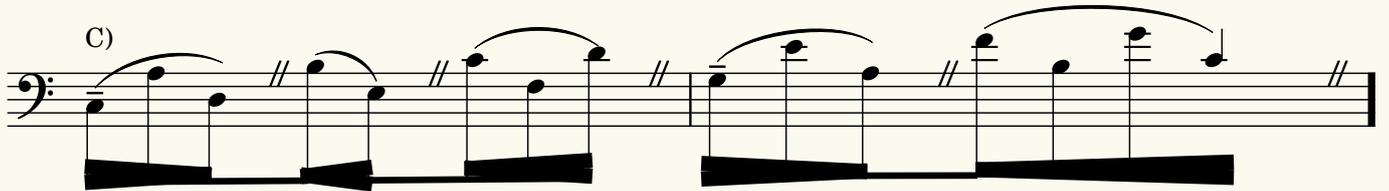
A)



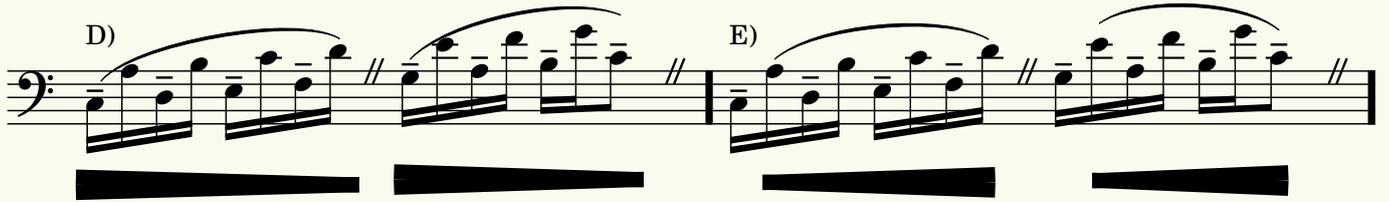
B)



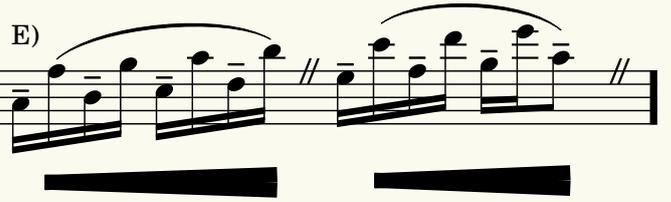
C)



D)



E)

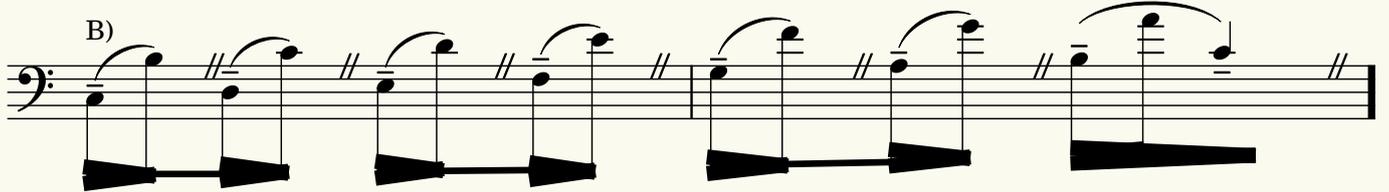


Exercício 9

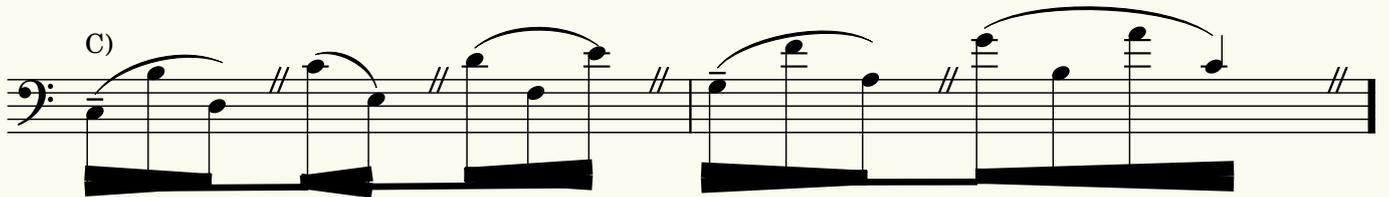
A)



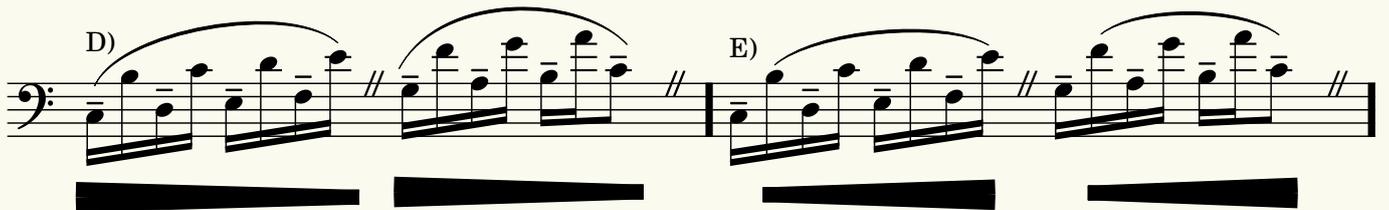
B)



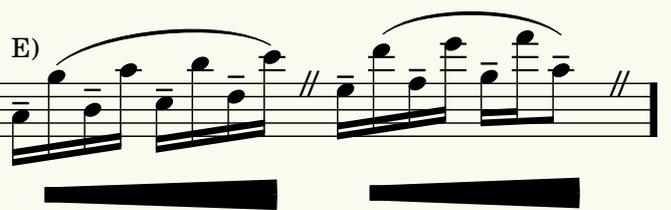
C)



D)



E)



Exercício 10

A)

B)

C)

D)

E)

Procurei demonstrar, por meio dos exercícios apresentados, 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 propôs.

Notas

As fotos que ilustram este e-book pertencem ao acervo particular da família Devos. Todos os vídeos utilizados foram gravados por Tatiana Devos Gentile. Selecionei e editei trechos desses depoimentos de Noël Devos à sua neta Tatiana, realizados no apartamento da rua Silveira Martins, Rio de Janeiro, onde ele residia. Esse material, denominado por Tatiana de “material bruto”, conta com mais de 20 horas de filmagens, e lhe serviu de base para a realização do documentário, “Meu avô, o fagote”, de 26 minutos de duração, lançado em 2010. As entrevistas “Conversas com fagotistas” foram realizadas por Tatiana Gentile e Antonio José Rangel, especialmente gravadas para o I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP, em 2015.

Agradeço à Tatiana por ter compartilhado comigo essas muitas horas de gravações com seu avô, que constituem parte importante do legado que nosso querido mestre deixou para as gerações futuras.

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

em: http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm. Acesso em 23/06/2020.

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

_____. Conversas com fagotistas. Entrevista cedida a Ricardo Rappoport. Rio de Janeiro, 10/08/2015. Duração 1:44:24. Disponível em <https://youtu.be/4tyUd2fek44> Acesso em 26/05/2020.

_____. Conversas com fagotistas. Entrevista cedida a Jamil Bark. Rio de Janeiro, 28/11/2015. Duração 1:00:27 Disponível em <https://youtu.be/9qY-VzT1xPUo> Acesso em 26/05/2020.

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.

2. Texto Noël Devos Palestra na ABM. Rio de Janeiro, 03/05/2011. Manuscrito com o roteiro do discurso de Devos.

3. Fotografia com a inscrição : “orchestre mon sauveur? (Rire !)”. Foto onde aparecem o pai de Devos (tuba), irmãos: Henry (sax) René (bombardino) Charles (trombone) e Noël Devos (trompete) formando a pequena “orquestra meu salvador? (Risos!)”.

4. BARK, 2015, p. 16.

5. CHAUSSOIS, Robert. Calais zone interdite (juin 1940-août 1941). France, Editor R. Chaussois, 1975. p. 82.

6. JOURDAIN [1998, p. 286] apud RISARTO, 2010, p. 67.

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.** Data: 25/01/1980. 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.

_____. **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/1XrGoElPNaSOavXZkPKBkHbuEemHTf474/view?usp=drivesdk>

_____. **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=drivesdk

_____. **Acvdevos_txt_manuscritos_04.pdf** Rio de Janeiro, sem data. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1A13p5n-xYtPySo7n2ypl77qiV4LfK3jKM/view?usp=drivesdk>

_____. **Anotações Soltas: Escritos – Fagote.** Sem data; não paginado. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cSi9r-JaYed9MdblRAsOkfqZ8VqTO8B4d/view?usp=drivesdk>

_____. **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](https://youtu.be/5_k64_No4HE). Acesso em 10/04/2020.

_____. **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.

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

_____. **“MVF bruto_MVF 016 6” Depoimento cedido a Tatiana Devos Gentile.** Rio de Janeiro, sem data. Disponível em: <https://youtu.be/bSIx02ZqPxxg> . Acesso em 20/05/2020.

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

_____. **O fagote (e a Interpretação Musical):** Súmula do Curso de Extensão Universitária realizado na Escola de Música da Universidade 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.

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**. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

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

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/1CmuI->

PPj9UuuYlercNNOUtAJt1adgNX-H/edit?usp=docslst_api&file-type=msword

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>

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 influ-**

ência 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.

UFRJ
PROMUS