



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

JOEL GISIGER

**RASPAGENS DE PALHETAS POR OBOÍSTAS BRASILEIROS: UM
ESTUDO DOS AJUSTES NAS PALHETAS DE OBOÉ SOB AÇÃO DE
AGENTES CLIMÁTICOS EXTERNOS**

Salvador
2017

JOEL GISIGER

**RASPAGENS DE PALHETAS POR OBOÍSTAS BRASILEIROS: UM
ESTUDO DOS AJUSTES NAS PALHETAS DE OBOÉ SOB AÇÃO DE
AGENTES CLIMÁTICOS EXTERNOS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música PPGPROM, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a conclusão do Mestrado.

Orientador: Professor Dr. Pedro Robatto

Salvador
2017

G532 Gisiger, Joel

Memorial apresentado como pré-requisito para conclusão do mestrado profissional em música / Joel Gisiger.-- Salvador, 2017.

130 f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.

1. Música – instrução e estudo. 2. Oboé. 3. Orquestra. I. Título.

CDD 780.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **JOEL GISIGER**, na Área de Criação Musical - Interpretação, intitulada "Raspagens de Palhetas por Oboístas Brasileiros - Um Estudo dos ajustes nas palhetas de Oboé sob ação de agentes climáticos externos", **foi aprovado**.


Doutor Pedro Robatto (orientador)


Doutora Beatriz Alessio


Mestre Rogério Zaghi

Salvador, 03 de maio de 2017

AGRADECIMENTOS

Ao Supremo Criador por haver direcionado tudo o que segue:

À Suzana Zamora, pela motivação, apoio, compreensão e sua visão da vida;

Ao Professor Dr. Pedro Robatto, sem o qual este trabalho jamais teria se concretizado desta forma;

Ao Professor Dr. Lucas Robatto, pela conversa inicial que deu origem a tudo isto, por seu empreendedorismo junto à UFBA;

À OSESP na figura de Marcelo Lopes, por dar-me ouvidos, receber Dr. Lucas Robatto e efetuar a parceria OSESP-UFBA;

Ao Rogério Zaghi, pelos momentos de escuta e incentivos;

Aos colegas da primeira turma de mestrandos da parceria OSESP-UFBA: Sérgio Burgani, Francisco Formiga, Valéria Poles, Eduardo Minczuk, Adriana Holtz.

Ao colega e amigo Romeu Rabello, pelo auxílio na montagem dos esquemas de palhetas;

Ao Techichi, pela companhia.

GISIGER, Joel. Memorial apresentado como pré-requisito para conclusão do mestrado profissional em música. Trabalho de conclusão de curso (mestrado) – Escola de Música, Programa de pós-graduação profissional em música PPGPROM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discorrer em poucas linhas sobre o trajeto da formação educacional e profissional do autor, assim como elaborar um breve relato com respeito à rotina acadêmica no decorrer do Mestrado Profissional na Universidade Federal da Bahia e os conhecimentos adquiridos durante o período. Alguns temas considerados de maior relevância em sala de aula serão abordados, assim como ponderações e a aplicação de maneira efetiva e prática no cotidiano de um oboísta profissional. Finalmente, serão apresentados os produtos gerados desse período de estudos do Mestrado Profissional em *Performance* pela Universidade Federal da Bahia, sob a orientação e supervisão do Professor Dr. Pedro Robatto.

Palavras-chave: Vida Orquestral. Aula de oboé. Ajustes em palhetas de oboé.

GISIGER, Joel. Memorial presented as a prerequisite for completion of the master's degree in music. Course conclusion (master's degree) - School of Music, Professional post-graduation program in music PPGPROM, Federal University of Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

The objective of this work is to describe in a few lines the author's educational and professional training, as well as to elaborate a brief report regarding the academic routine during the Master's Degrees at the Federal University of Bahia and the knowledge acquired during the period. Some topics considered of greater relevance in the classroom will be approached, as well as weightings and the application of effective and practical way in the daily life of a professional oboist. Finally, the products generated from this period of studies of the Professional Master's in Performance by the Federal University of Bahia will be presented under the supervision and guidance of Professor Dr. Pedro Robatto.

Key-words: Orchestral life. Oboe classes. Adjusting oboe reeds

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Histórico Escolar da Escola Municipal de Música de São Paulo	13
Figura 2 –	Registro de trabalho do Professor Benito Suarez Sanchez .	14
Figura 3 –	Benito Suarez Sanchez	15
Figura 4 –	Diploma do Concurso Jovens Solistas de Piracicaba	16
Figura 5 –	Prêmio Melhor Intérprete de Música Brasileira	17
Figura 6 –	Programa do concerto de premiação do Concurso Jovens Solistas da OSESP de 1987	18
Figura 7 –	Declaração de admissão para curso na Academia da Filarmônica de Berlin	20
Figura 8 –	Lothar Koch em momentos de autógrafos após a interpretação do Concerto de W. A. Mozart K 314, com a Filarmônica de Berlim sob regência de Zubin Mehta	22
Figura 9 –	Joel Gisiger em concerto, com a Filarmônica de Berlim, sob a regência de Claudio Abbado	23
Figura 10 –	Master Classe com Joel Gisiger	26
Figura 11 –	Artista Ludwig Frank – Berlim	27

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 –	Timbre, flexibilidade e volume sonoro numa situação de concerto	101
Gráfico 2 –	Sonoridade versus conforto em situação de repertório (A expressão “palheta que toque bem sugerindo sensação de conforto”)	102
Gráfico 3 –	Escolha da palheta para uma determinada função	103
Gráfico 4 –	Escolha da palheta para repertório específico. Listagem por ordem das preferências de características quanto à flexibilidade, dinâmica e timbre	104
Gráfico 5 –	Preparo de uma palheta para repertório específico	105
Gráfico 6 –	Ajustes de raspagem visando contornar problemas de flexibilidade	109
Gráfico 7 –	Ajustes de raspagem visando contornar problemas interpretativos	110
Gráfico 8 –	Ajustes de raspagem visando contornar problemas causados pela pressão atmosférica	111
Gráfico 9 –	Ajustes de raspagem visando contornar problemas causados por fatores climáticos	112

SUMÁRIO

1 MEMORIAL	12
1.1 INTRODUÇÃO: BIOGRAFIA - DIREÇÕES QUE CONVERGEM PARA A ARTE DE TOCAR OBOÉ	12
1.1.1 Primeiros Contatos com a Música	12
1.1.2 A Vida de Estudante e as Palhetas de OBOÉ	21
1.1.3 Participação como Solista, Camerista e Professor	24
1.1.4 Dias Atuais – Novos Oceanos	28
1.1.5 Breve Comentário Sobre o Aprendizado – UFBA PPGPROM	30
1.1.6 Cursos Ministrados na UFBA PPGPROM	31
1.1.7 Relevância e Produtos Gerados.....	32
1.1.8 Apêndice das Práticas e Produtos Gerados	33
1.1.8.1 Aulas da Professora Doutora Beatriz Alessio	33
1.1.8.2 Projeto para recital de música de câmara	36
1.1.8.3 Aulas da Professora Doutora Suzana Kato	38
1.1.8.4 Aulas do Professor Doutor Paulo Costa Lima	45
1.1.8.5 Aulas Professora Doutora Diana Santiago	46
1.1.8.6 Aulas Professor Doutor Pedro Robatto.....	46
1.1.8.7 Aula como produto do recital	71
2 ARTIGO	74
1. INTRODUÇÃO	82
1.1 A RELEVÂNCIA PARA O OBOÍSTA DE POSSUIR UMA PALHETA QUE REAJA COM PRECISÃO ÀS PROPOSTAS INTERPRETATIVAS ..	82
1.1.1 Complexidade: Não Há Uma Palheta Igual à Outra	83
1.1.2 O Oboísta e Seu Ambiente de Trabalho	85
1.1.3 Breve Comentário Sobre o Cenário Nacional e a Metodologia de Ajustes	87
1.1.4 A cana <i>Arundo donax</i>	87
1.1.5 Fatores do Meio Ambiente	91
1.1.6 Acústica	93
1.2 A AÇÃO DA ALTITUDE – PRESSÃO BAROMÉTRICA	94

1.2.1 Pressão Barométrica	94
1.2.2 A Ação da Umidade	97
1.2.3 A Ação da Temperatura	98
1.3 ESTUDO COMPARATIVO DOS AJUSTES PROPOSTOS POR OBOÍSTAS BRASILEIROS E SUAS ESCOLAS DE RASPAGEM	99
1.3.1 Sonoridade, Flexibilidade e Timbre	100
<i>1.3.1.1 Gráficos comparativos - Sonoridade, flexibilidade e timbre.....</i>	<i>101</i>
1.3.2 Ajustes	106
1.3.3. Elaboração dos Gráficos Comparativos	106
1.3.4 Leitura dos Gráficos	108
<i>1.3.4.1 Gráficos comparativos – Ajustes</i>	<i>109</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	116
APÊNDICE A - PRODUTOS GERADOS PARA A PESQUISA DE CAMPO..	118

1 MEMORIAL

1.1 INTRODUÇÃO: BIOGRAFIA – DIREÇÕES QUE CONVERGEM PARA A ARTE DE TOCAR OBOÉ

1.1.1 Primeiros Contatos com a Música

Nasci em um ambiente familiar que prestigiava muito a música clássica, principalmente a música de concerto para piano. Minha mãe era pianista, porém abandonou seus estudos para ingressar na área da saúde e posteriormente servir como voluntária em serviços de assistência missionária no Brasil. Meu irmão e minha irmã estudaram piano, fazendo com que as tardes em nossa casa fossem bem ocupadas com o revezamento de ambos para que estudassem seus exercícios diários ao instrumento. Em 1973, aos seis anos de idade, seguindo a tradição da família, fui colocado em aulas particulares de piano, porém, como já havia escutado a maioria dos estudos e tendo-os gravados na mente, minhas aulas tornaram-se uma repetição auditiva daquilo que eu já conhecia através do meu dia a dia em casa. Isso fez com que rapidamente houvesse uma evolução, porém logo se percebeu que só seria possível que eu tocasse uma peça ou exercício mediante uma execução prévia por alguém que soubesse tocar piano. Concluiu-se que não havia aprendido as noções básicas de teoria e solfejo, o que levou ao seu encerramento. Os discos de música erudita eram tocados ao longo de todo o dia em casa e sempre eu me encantava com o som de um instrumento que possuía a principal linha melódica dos primeiros compassos da Sétima Sinfonia de Beethoven, ou era o principal solista nas intervenções pitorescas da Sexta Sinfonia, também de Beethoven, ou nas belas melodias da Terceira e da Quinta Sinfonia do mesmo compositor. Eram discos LPs que faziam parte de uma coletânea das Nove Sinfonias de Beethoven com a Filarmônica de Berlim, sob regência de Herbert von Karajan. Os questionamentos para saber qual era aquele instrumento incomodaram por anos a minha cabeça, como também aos ouvidos de minha mãe.

Logo em seguida, no ano de 1981, fui matriculado na Escola Municipal de Música de São Paulo e ingressei na classe de flauta doce com a professora Sofia

Helena. Era uma honra participar dos concorridos eventos sob sua regência e coordenação, com apresentações no extinto Auditório da Marquise do Parque Ibirapuera, no Auditório do Masp, ou no Museu da Imagem e do Som.

Figura 1 – Histórico Escolar Escola Municipal de Música de São Paulo


DEPARTAMENTO DE TEATROS	
COORDENADORIA DAS UNIDADES DE INICIAÇÃO ARTÍSTICA	
ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA	
<u>A T E S T A D O</u>	
Atesto para os devidos fins que JOEL GISIGER é	
aluno regularmente matriculado neste Estabelecimento de Ensino,	
desde 1981, tendo cursado as seguintes matérias:	
1981 - Nível I	- Profa. Maria Emília Moura Campos;
1981 - Flauta-doce	- Profa. Sônia Helena F.G. de Oliveira;
1982 - Nível II	- Profa. Maria Emília Moura Campos;
1982 - Flauta-doce	- Profa. Sônia Helena F.G. de Oliveira;
1982 - Percussão	- Prof. Carlos Eduardo Tarcha;
1983 - Nível III	- Prof. Roberto Dante Cavalcheiro;
1983 - 1º ano Teoria e Solfejo	- Prof. Osmar da Cunha;
1983 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez;
1984 - 2º ano Teoria e Solfejo	- Prof. Osmar da Cunha;
1984 - Percepção "D"	- Prof. Osmar da Cunha;
1984 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez;
1985 - Prê Harmonia	- Prof. Roberto Dante Cavalcheiro;
1985 - Percepção "E"	- Prof. Osmar da Cunha;
1985 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez;
1986 - Música de Câmara	- Prof. Walter Bianchi;
1986 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez;
1987 - Prê Harmonia	- Prof. Roberto Dante Cavalcheiro;
1987 - Música de Câmara	- Profa. Laís de Castro Kauffmann;
1987 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez;
1988 - 1º ano de Harmonia	- Profa. Laura Maria Monteiro Abrahão;
1988 - Oboê	- Prof. Benito Sanchez; (12.05.10/84)
1988 - Música de Câmara	- Profa. Laís de Castro Kauffmann
São Paulo, 31 de maio de 1988.	

Fonte: Escola Municipal de música de São Paulo - arquivo pessoal Joel Gisiger

Passados alguns anos, começou o período da adolescência e arranjei uma bela desculpa para contar aos meus pais, começando a estudar percussão com o Professor Carlos Tarcha, cuja intenção futura seria tentar a sorte grande como baterista em alguma famosa banda de rock progressivo. Passei seis meses de estudos com exercícios voltados somente para a educação postural das mãos, numa inanimada caixa clara. Os exercícios todos cabiam numa folha de papel

tamanho A4, e como um balde de água fria bem gelada, desisti da empreitada. Então, me encontrava de férias ajudando missionários numa aldeia indígena em Dourados, Mato Grosso do Sul, quando numa das poucas oportunidades de se fazer contato telefônico com São Paulo, a secretária da Missão Kaiowa, Tamiko (com quem me reencontrei 20 anos depois como responsável por um dos segmentos do Centro de Documentação Musical da OSESP) me procurou dizendo que minha mãe tinha um recado importante para mim do outro lado da linha: era a minha matrícula na Escola Municipal, e perguntava qual instrumento eu queria estudar, já que não houvera êxito como percussionista. Eu queria flauta transversal, mas as opções eram clarineta, fagote e um tal de oboé. Fui por eliminatórias, dizendo à minha mãe que “a clarineta se assemelhava com um trompete fazendo arpejos debaixo d’água, o fagote era um instrumento triste que procurava ser feliz, logo, iria tentar este tal de oboé, para em seguida, havendo alguma desistência, ingressar na classe de flauta transversal”. Minha primeira aula foi uma catástrofe, o professor perguntou por qual motivo estava ali e respondi “que era por uma imposição da secretaria para migrar nos estudos posteriores na classe de flauta transversal”. Era o ano de 1983, e o professor Benito Suarez Sanches me deu uma palheta, o instrumento oboé e disse: assopra!

Figura 2 – Registro de trabalho do Professor Benito Suarez Sanchez

ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA	
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA	
DEPARTAMENTO DE TEATROS	
COORDENADORIA DAS UNIDADES DE INICIAÇÃO ARTÍSTICA	
Registro Funcional: nº 383	
PREFIXO DA UNIDADE	T.M. -221
FOTOGRAFIA	
NOME	Benito Suarez Sanchez
CARGO	Professor de Oboé
QUADRO	Contratado
PROCESSO Nº	29.275/75
DATA	DE 01 DE 04 DE 19 75.
NACIONALIDADE	Brasileiro Naturalizado.
DATA DO NASCIMENTO	Nascido aos 23 de Janeiro de 1936.
CIDADE ONDE NASCEU	La Corunha - Espanha
ESTADO	Carnoedo

Fonte: Escola Municipal de Música de São Paulo - arquivo pessoal Joel Gisiger

Abaixo, uma foto mais recente de meu primeiro professor de oboé:

Figura 3 – Benito Suarez Sanchez



Fonte: Facebook de Dolores Carmona Soares - arquivo pessoal Joel Gisiger

O primeiro som que extraí do oboé foi assustador. Passados alguns meses, e várias palhetas quebradas, me dei conta de que o instrumento era muito difícil de ser tocado, então me empenhei a fazer sair alguma coisa bonita nele. Com o passar do tempo, a sonoridade se amoldou e qual não foi minha surpresa quando, finalmente, compreendi que o oboé era aquele instrumento que tanto me instigava quando eu era criança, ao som da vitrola por marca “Sonora” com os LPs das Nove Sinfonias de Beethoven. O tempo foi passando e a vontade de me aperfeiçoar no instrumento foi enorme! Estudava horas a fio, passava até início de madrugada no Conservatório do Brooklin Paulista, sob os olhares atentos do diretor Sígrido Levental, que gentilmente me cedia uma sala para que eu pudesse estudar. Esse estudo logo me impulsionou a ingressar na orquestra do Conservatório, em seguida na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e por último, na prestigiada Orquestra Jovem

Municipal de São Paulo, sob a Regência de Jamil Maluf, que àquela época era considerada uma excelente orquestra jovem, com performances memoráveis equiparadas a muitas orquestras profissionais. Na Escola Municipal de Música, os estudos prosseguiram, agora com aulas de música de câmara sob a orientação de Laís Kaufmann. Com ela, tive a oportunidade de me preparar para concursos, entre eles o IX Concurso de Piracicaba, onde recebi o primeiro prêmio e também o prêmio de “Melhor Intérprete de Música Brasileira”, com a obra “Aboio para oboé e piano”, de Osvaldo Lacerda.

Figura 4 – Diploma do Concurso Jovens Solistas de Piracicaba

IX CONCURSO JOVENS INSTRUMENTISTAS - BRASIL
 Piracicaba, 25 de Junho a 5 de Julho de 1967
 Promoção: Escola de Música de Piracicaba e Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba
 Apoio: MEC - Secretaria da Cultura - Funarte



DIPLOMA

A ESCOLA DE MÚSICA DE PIRACICABA confere o presente diploma a JOEL GISIGER

que tendo realizado as provas finais do IX CONCURSO JOVENS INSTRUMENTISTAS - BRASIL, instrumento OBOÉ Ciclo 2º

perante a banca julgadora, composta dos seguintes membros:

	<u>WASHINGTON BARELLA</u>
	<u>CLAIRE VERGNOY-MION</u>
	<u>BRIDGET MOURA CASTRO</u>
	<u>THEO KAPSOPoulos</u>

obteve a 1ª colocação


 Ernst Mahte - diretor artístico da Escola de Música de Piracicaba, Presidente da Banca Julgadora

Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

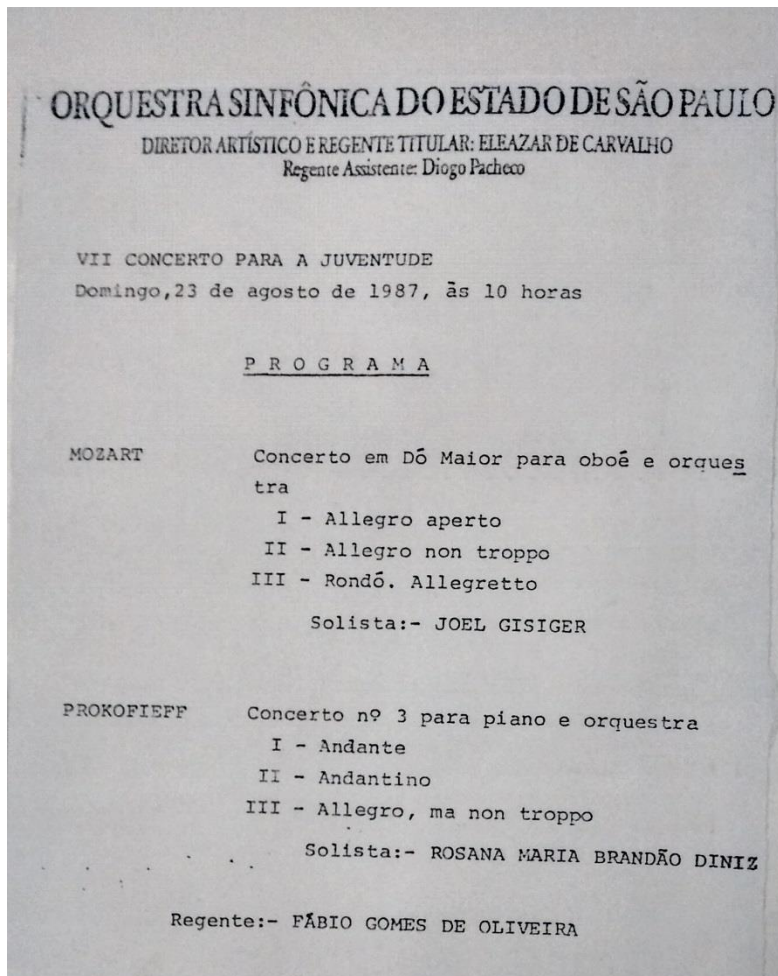
Figura 5 – Prêmio Melhor Intérprete de Música Brasileira



Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

Também conquistei o primeiro prêmio para os Jovens Solistas da OSESP no ano de 1987, com a obra “Concerto para oboé e orquestra em dó maior, K.314”, de W. A. Mozart. Este feito me trouxe destaque entre os oboístas da cidade de São Paulo.

Figura 6 – Programa do concerto de premiação do Concurso Jovens Solistas da OSESP em 1987



Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

Certo dia, os primeiros instrumentistas da OSESP compareceram sem aviso em um concerto da Orquestra Jovem Municipal com o intuito de me escutar. Após o término do concerto, fui convidado a me apresentar no dia seguinte, para o Maestro Eleazar de Carvalho, me dizendo: “vá de terno e gravata, Joel”. Chegando no lugar e hora combinados, o Maestro bradou: “É este o homem? Toque uma escala. ” Toquei uma escala o mais rápido e bonito que pude. Então ouvi: “Assuma o posto.” E tocamos a “Abertura Lo Schiavo” de Carlos Gomes, o “Concerto de Schumann” para piano e orquestra e claro, para não mudar em nada os direcionamentos de minha vida, a “Quinta Sinfonia de Beethoven”. E assim, após o término do concerto, fui convidado a assumir a cadeira de primeiro oboé da OSESP, com menos de 19 anos de idade.

Certa vez, durante as aulas de música de câmara na Escola Municipal de Música com Laís Kaufmann, esta veio com uma novidade: me ajudaria a me inscrever para um teste, onde eu deveria tocar uma peça com piano e também estudar alguns trechos de orquestra. Dizia ser para uma bolsa da Fundação Vitae, uma renomada instituição de suporte aos estudos e às artes. Me aprontei, decorei a parte orquestral de Don Juan, de Richard Strauss e interpretei o “Adágio e Allegro” de Schumann. Isso foi em novembro do ano de 1988. Alguns meses depois, mais precisamente, 10 de março de 1989, recebo uma carta da Fundação Vitae comunicando que fora aceito para estudar na “Orchester Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters”.

Figura 7 – Declaração de admissão para curso na Academia da Filarmônica de Berlin

<p>VITAE Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social</p>		
GP-154/89	São Paulo, 10 de março de 1989.	
<p>Ilmo. Sr. Joel Gisiger Rua Dr. Flaker, 115 - apto. 44 A Paraíso 04006 - São Paulo - SP</p>		
<p>Prezado Joel,</p>		
<p>Fazemos referência ao concurso para seleção de bolsistas na Academia da Orquestra Filarmônica de Berlin, realizado por Vitae no mês de novembro passado.</p>		
<p>Servimo-nos da presente para comunicar-lhe a sua aceitação pela "Orchester Akademie" para iniciar os estudos em Berlin, no mês de setembro de 1989, observado o seguinte:</p>		
<ol style="list-style-type: none"> 1. A Academia da OFB ministra aulas apenas em alemão, e por ocasião da sua viagem você deverá ter domínio desse idioma. 2. No mês de agosto vindouro, em data e local a serem futuramente comunicados, você deverá se submeter a um exame de língua alemã, em São Paulo. 3. Vitae se compromete a pagar a passagem aérea para o trecho SÃO PAULO/BERLIM/SÃO PAULO, a anuidade escolar e DM 900,00 mensais. 4. Chegando a Berlin, você deverá se submeter a uma prova na Academia da Orquestra Filarmônica de Berlin. Caso aprovado, você receberá uma bolsa de estudo de 2 (dois) anos na Academia. Em caso negativo, Vitae patrocinará os seus estudos por 6 meses na Academia, até a próxima prova. Sendo aprovado nesta 2ª prova, ser-lhe-á concedida uma bolsa por mais 1 1/2 ano. Sendo reprovado nesta 2ª prova, você deverá retornar ao Brasil. 5. Durante a sua estada na Alemanha você deverá encaminhar a Vitae relatórios trimestrais sobre o desenvolvimento de seus estudos e o aproveitamento na AOFB. A cada semestre os seus relatórios deverão vir acompanhados da avaliação dos professores quanto ao seu aproveitamento, tanto na parte teórica como prática. 		
.J.		
<p>Rua Oscar Freire, 379 - São Paulo - CEP 01426 - São Paulo - SP - Brasil Telefone: (011) 881 7199 Fax: (011) 883 6361 Telex: 1125887 RCVAE BR</p>		

Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

Tive que me retirar da OSESP, sem saber se haveria retorno. Na Alemanha, tive aulas com o primeiro oboísta da Orquestra Filarmônica de Berlin, exatamente o mesmo que gravou a parte de oboé no álbum com as Nove Sinfonias de Beethoven, que eu escutava quando pequeno na casa de meus pais. Seu nome era Lothar Koch, considerado um dos ícones do oboé, aquele que definiu a sonoridade, o fraseado e o tipo de vibrato que seriam utilizados na escola alemã de oboé a partir de então. Passados dois anos, de volta ao Brasil em 1991, fui convidado pelo

Maestro David Machado a fazer uma audição para a cadeira de oboé no Teatro Municipal de São Paulo. A prova contemplava dois candidatos. Fiz o teste e fui admitido. Em 1993, retornei à OSESP, passando pela reestruturação da Orquestra em 1996. Após alguns anos, me matriculei no curso de Bacharelado pela Faculdade FAMOSP (Faculdade Mozarteum de São Paulo), na qual concluí meus estudos em dezembro de 2005.

1.1.2 A Vida de Estudante e as Palhetas de Oboé

Recém chegado a Berlim, houve uma prova de avaliação. Entrei na sala do coro da “Philharmonie” onde havia um piano e uma banca, composta por: Lothar Koch, Hansjörg Schelleberger, Karl Leister, Alois Brandhofer, Danielle Damiano, Stephan Schweigert, Andreas Blau e Karl Zöhler. Comecei a tocar o Adágio e Allegro, de R. Schumann. Tudo corria bem, quando repentinamente fui interceptado por uma voz que bradou: “Aqui não se toca Schumann em provas importantes. Toque o Concerto de Mozart !” Então, sem menor tempo de adaptação, o pianista, um gigante ariano com mãos enormes, começou a tocar a introdução do Concerto de Mozart para oboé em seu próprio andamento e dinâmica. Tocando de cor, perdi a escala inicial do concerto, mas toquei todo o primeiro movimento com cadência. Logo após o susto, soube que tinha sido aceito para os primeiros seis meses da Academia. Todos vieram me cumprimentar, e fiquei surpreso pelo elegante gesto daqueles ilustres senhores.

Mas em sala de aula, a história foi um pouco diferente. Logo recebi considerações sobre a sonoridade, timbre, vibrato e fraseado. Citar nomes de outros oboístas como referência era um crime sujeito a homéricas explosões de mau humor, principalmente quando um deles era considerado o melhor do mundo. Então, eis que algo surpreendente aconteceu: Koch me entrega uma caixinha com 3 palhetas suas. Disse algo incompreensível em alemão, mas pelos gestos e sua feição, percebi de que se tratava de algo muito, mas muito especial. Tão especial, que analisei as palhetas em casa, e na aula seguinte as devolvi, antes mesmo de dizer “bom dia”. Acho que disse a ele algo como: “aqui estão suas palhetas, e bom dia, professor.” Então ouvi outra série de frases incompreensíveis em alemão, mas

novamente, através dos gestos e das feições em seu rosto avermelhado e com veias saltadas, percebi que eu jamais deveria ter entregue aquelas três preciosidades de volta a ele: ou aquilo tinha sido um presente e eu não havia compreendido, ou então, era um segredo de estado com o qual eu deveria ter fugido para longe.

Figura 8 – Lothar Koch em momentos de autógrafos após a interpretação do Concerto de W. A. Mozart K 314, com a Filarmônica de Berlim sob regência de Zubin Mehta.



Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

A seguir, um registro fotográfico de minha participação junto a Filarmônica de Berlim:

Figura 9 – Joel Gisiger em concerto, com a Filarmônica de Berlim, sob a regência de Claudio Abbado.



Fonte: arquivo pessoal Joel Gisiger

Depois desse episódio, um período de adaptação se iniciou. Deveria trocar de raspado, da escola americana para a alemã. Devo confessar que fazia as palhetas no estilo americano, sem qualquer critério. Eram puros gestos de imitação daquilo que meu professor fazia, procurando fazer um desenho ou um formato que se assemelhasse a uma palheta americana. Modelos de moldes, não havia; medidas padrões, não havia; modelos de tubos, não havia; espessura de goiva, não havia; técnicas de montagem, não havia. Era tudo empírico! No Brasil, nós trabalhávamos com as canas que apareciam no momento, compradas à vista e em dólares de

profissionais que vinham com suas orquestras para se apresentar por aqui, ou então, íamos à “Casa Manon”, na Rua 24 de maio, procurar se por acaso, a loja havia importado alguma coisa. Eram canas já moldadas e goivadas da marca “Glotin”, sem nenhum critério na encomenda. Recebíamos, literalmente, “qualquer coisa” para comprar. E foi assim, com essa mentalidade, que na Alemanha eu precisei “trocar de raspado”: Sem saber nada sobre medidas, sem saber nada sobre tubos, sobre goivagem, moldes e tudo aquilo que envolve a manufatura das palhetas de oboé. Meu professor, Lothar Koch, foi bem claro comigo: “aqui eu não dou aula de palhetas, e nem de oboé. Você terá aulas de música, mas não qualquer música. A verdadeira e única maneira de se fazer música”. Quando havia algum problema na palheta, ele se fechava numa salinha de sua casa cuja porta era de vidro jateado. Passavam alguns minutos, e ele me devolvia a palheta. Quando eu perguntava o que havia feito na palheta, a resposta era uma: “Geheimnis, Herr Gisiger!” querendo dizer, “Segredo, Senhor Gisiger”. Foi apenas com o decorrer do tempo e através de observações, que acabei compreendendo os princípios fundamentais que fazem uma palheta funcionar bem. Compreendi que há de se haver um balanceamento entre as partes raspadas, uma combinação das medidas de goiva, de dureza da cana, de densidade, de diâmetro da cana e, além disso, uma observação dos fenômenos climáticos que alteram a maneira de vibrar de uma palheta. Por fim, o balanceamento da palheta deve ser entre o oboísta, o instrumento e o material empregado, todos em perfeita harmonia, mas ainda sob a influência e interferência de fatores climáticos externos.

1.1.3 Participação como Solista, Camerista e Professor

Passarei a citar uma listagem de trabalhos que fiz, também abrangendo minha carreira como um todo nos últimos 30 anos. Fui solista em diversas orquestras: Orquestra Sinfônica de São Caetano, Orquestra Sinfônica de Santo André, OSESP, Orquestra Jovem Municipal, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra do Festival “Virtuosi” em Recife, entre outras. Fui convidado a ministrar aulas como professor nos principais festivais de música do país, Poços de Caldas, Civebra e Campos do Jordão. Montei e gerenciei grupos de câmara, como o Quinteto de Sopros da Osesp e o Quinteto de Sopros de São Paulo. Fui convidado a ministrar

aulas na EMESP- Universidade Livre de Música (2003-2009), no Instituto Baccarelli (2002-2009), na Faculdade Cantareira, na Faculdade FAMOSP, na Academia da OSESP e na Escola Municipal de Música, onde dou aulas desde 2009, firmando minha relação com esta instituição que tanto fez por mim, e assumindo a cadeira que era do meu primeiro professor de oboé, Benito Soares Sanches. Ali proponho passar conhecimento aos alunos, tendo-os como parte de uma missão. Pretendo passar-lhes cultura e arte, princípios de vida e formar seres humanos que podem transformar positivamente o espaço em derredor. Em sala de aula, são passados estudos técnicos, estudos de sonoridade, musicalidade, formas de estudo e, sobretudo, para um oboísta, o domínio do raspado de palhetas. Tudo isso compõe disciplina e muita dedicação. Com o decorrer do tempo, ainda passei a desenvolver intensa atividade ministrando *master classes*.

Figura 10 – Master Classe com Joel Gisiger

MINISTÉRIO DA CULTURA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO E SECRETARIA DA CULTURA APRESENTAM

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

SESP

MASTER CLASSES
OSESP
2016

JOEL GISIGER
OBOÉ

28 AGO DOM 16H

Sala São Paulo
Sala Carlos Gomes – Mezanino



Joel Gisiger nasceu em São Paulo em 1968. Estudou com Benito Soares Sanchez, Washington Barella e Lothar Koch. Graduiu-se na Faculdade Mozarteum, e recebeu uma bolsa para a Academia da Filarmônica de Berlin, onde estudou por dois anos. Atuou como primeiro oboé solista convidado da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo em 1996. Como solista, apresentou-se à frente de orquestras como Osesp, Teatro Municipal de São Paulo, Ribeirão Preto e outras. Ingressou na Osesp como primeiro oboé-solo em 1988. Desenvolve atividade pedagógica na EMESP, Instituto Baccarelli, Faculdades Cantareira, Conservatório de Tatuí e na Academia da Osesp.

INSCRIÇÕES PARA EXECUTANTES E OUVINTES
[ENTRADA FRANCA]

osesp.art.br

Pelo e-mail: academia@osesp.art.br
Dúvidas pelo telefone: 3367 9619 / 9570
Destinada aos estudantes e profissionais de música

NÃO PERCA A PRÓXIMA MASTERCLASS COM
XAVIER DE MAISTRE HARPA - 30 SET

REALIZAÇÃO

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

SALA SÃO PAULO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria de Cultura

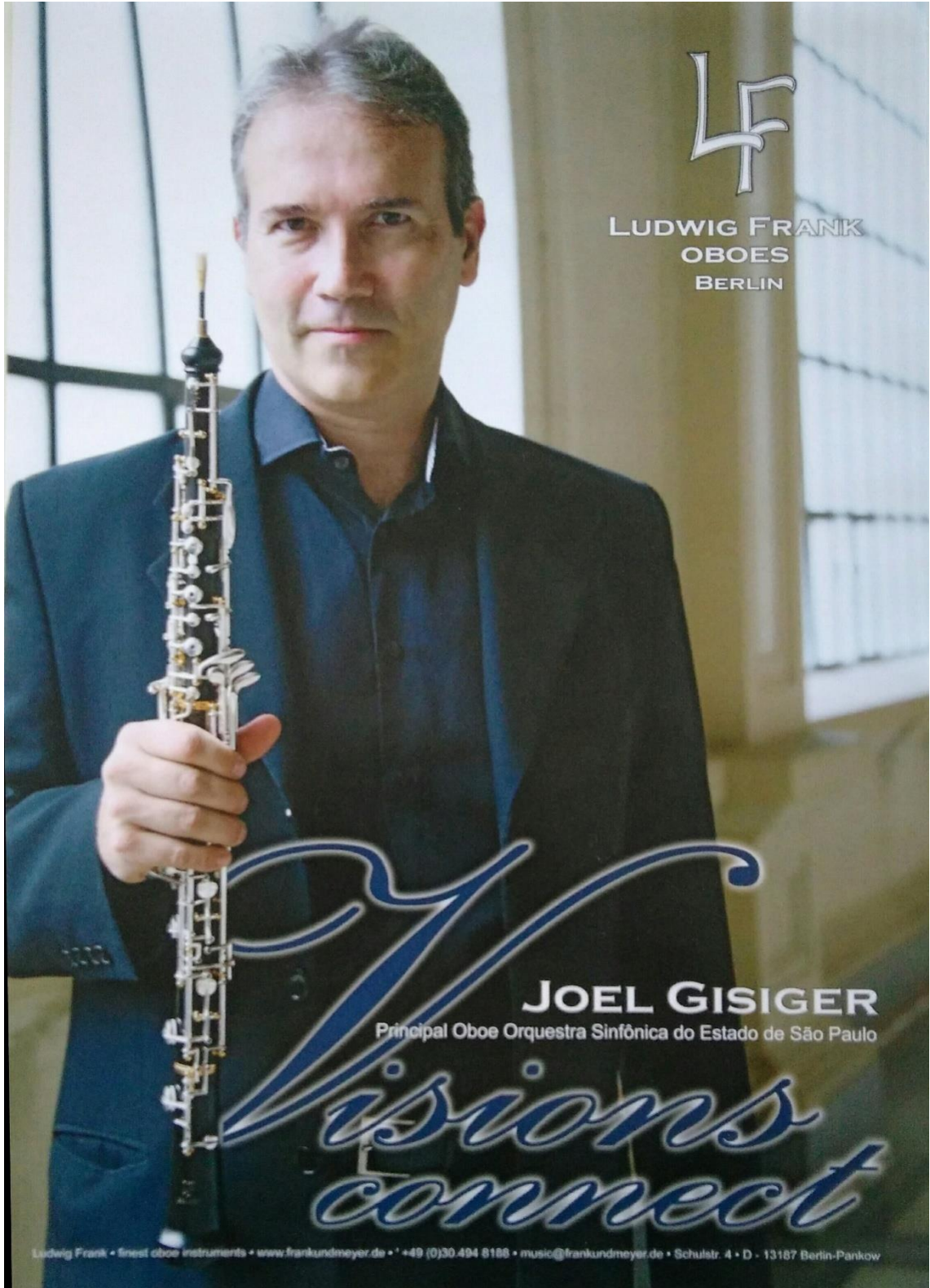
MINISTÉRIO DA CULTURA

BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Fonte: site Osesp - arquivo pessoal de Joel Gisiger

Abaixo, cartaz como artista representante da marca de oboés Ludwig Frank.

Figura 11 – Artista Ludwig Frank – Berlim



Fonte: atelier Ludwig Frank - arquivo pessoal de Joel Gisiger

1.1.4 Dias Atuais – Novos Oceanos

Após todos esses anos, percebi a necessidade de seguir adiante com meus estudos. Já não era mais possível passar conhecimento adiante e incentivar alunos a se tornarem bacharéis, mestres e doutores sem que eu mesmo fizesse parte do meio acadêmico. Numa das viagens da OSESP pelo Brasil, tocamos em Salvador. Ao término do concerto, como de praxe, colegas de profissão vieram nos cumprimentar, conversar sobre a vida, sobre feitos e sobre a *performance* em si. Logo, ali no meio do alvoroço, me deparo com a ilustre figura do colega flautista Lucas Robatto. Começamos a conversar sobre o rumo de nossas vidas, pois a última vez que estivéramos juntos foi numa das edições do Festival de Inverno de Campos do Jordão, no ano de 1987. Ele me contou um pouco de sua carreira, não apenas como instrumentista, mas como acadêmico. Esta conversa despertou algo em mim: Era preciso que eu seguisse a vida de músico adiante, não apenas como intérprete, professor e instrumentista, mas de modo semelhante ao colega, tornar-me um músico completo! Surgiu a ideia de se fazer um mestrado em Salvador, mas pela distância e custos, era preciso pedir um auxílio à Fundação Osesp. Conversei ali mesmo, minutos depois e dentro do ônibus que nos levaria ao hotel, com o Diretor da Fundação OSESP, o também colega músico Marcelo Lopes e então, coloquei Lucas e Marcelo em contato. Algo poderia sair dali. Para minha surpresa, meses depois encontro Lucas nos corredores da Sala São Paulo, sede da OSESP: haviam fechado um acordo de parceria entre a UFBA e a OSESP, para que músicos como eu, pudessem seguir adiante com seus estudos em uma grande oportunidade.

Foi então que me inscrevi no curso de mestrado pelo PPGPROM na UFBA. Meu professor e orientador passou a ser o Professor Doutor Pedro Robatto. Tive aulas com outros grandes professores que me trouxeram a capacidade de instigar, de questionar, de me aprofundar no cerne de cada questão, procurando a episteme de cada assunto que seria abordado. São eles o Professor Doutor Paulo Costa Lima, a Professora Doutora Diana Santiago, a Professora Doutora Beatriz Alessio, a Professora Doutora Suzana Kato e o Professor Doutor Lucas Robatto. Uma grande família na UFBA. A noção de objetividade foi apresentada. As aulas práticas passaram a ter outro significado, tivemos aulas de música de câmara onde fomos colocados a pensar. Momentos de tensão por minha parte começaram a surgir, mas

eram todos os meus questionamentos internos que afloravam. Como iria colocar em palavras questões abrangendo *performance*, interpretação e dados de conhecimento científico? Foi então que me surgiu a primeira pergunta: como faço para emitir as notas que interpreto? Qual o principal “motor” dessa arte de fazer música no meu instrumento, o oboé? Não havia outra resposta mais clara, para um oboísta, de que o motor da nossa música, da nossa arte, é a palheta dupla. Tudo o que fazemos depende do controle total desta rebelde peça de 72 milímetros, que se altera de um momento para o outro, por vezes perdendo a capacidade de emitir uma nota ou de se fazer um legato e um staccato com precisão. Foi então que procurei compreender quais são os fatores que causam a instabilidade de uma palheta e se havia um padrão de ajustes por parte dos oboístas. Mas as escolas são diferentes, como fazer para pesquisar sobre um padrão de ajustes?

Efetuiu-se uma classificação de escolas, resumindo-as a dois tipos: escola alemã (raspado curto) e escola americana (raspado longo). Elaborou-se a figura de uma palheta para cada escola, e procurou-se, através de uma escala de tamanhos e de observações de próprio conhecimento, identificar os pontos de ajustes nas palhetas representando as duas escolas. Uma pesquisa de campo foi minuciosamente preparada. As questões abrangiam variações mínimas, procurando observar o número de golpes de facas em cada ajuste proposto, sendo que para tal, cada pergunta ocuparia duas a três páginas de alternativas em respostas. Como a opção de investigação seria feita através de um sistema de pesquisa eletrônico, no instante da formatação automática em formato “HTML”, percebeu-se que cada pergunta investigativa não caberia na tela de um computador. Foi então que decidi não pensar em quantidades de ajustes, mas simplesmente em regiões de ajustes. E isso faria todo o sentido, pois cada oboísta exerce um peso diferenciado em suas mãos, cada cana oferece uma espessura diferente e uma dureza diferente. E completando essa sinfonia de ajustes, há agentes externos provocando variações de uma maneira diferente a cada instante, pois são alterações de fenômenos climáticos produzidos pela natureza. Há também, a ação de aparelhos criados pelo homem para o controle de temperatura, como por exemplo, o ar condicionado.

Para a conclusão desta pesquisa de ajustes em território nacional, compreendi que as diferentes escolas de raspados convivem lado a lado no Brasil, pois existem fatores de sonoridade, de flexibilidade e preferências de timbre que se assemelham.

Ao mesmo tempo, o que mais me impressionou, foi o fato de que os ajustes nas palhetas, embora os raspados sejam tão diferentes em suas escolas, também se assemelham. E por último, até o despreparo e a falta de conhecimento no que tange a ação dos fatores climáticos externos e os ajustes necessários para evitá-los e contorná-los, são semelhantes em ambas as escolas.

Com este trabalho de mestrado, pretendo continuar a contribuir para que o aprendizado da arte de tocar oboé seja plenamente divulgado, trazendo aos oboístas maiores questionamentos e por meio destes, facilitações para que mais pesquisas continuem ocorrendo, aprimorando o conjunto de conhecimento e informações necessárias no meio acadêmico brasileiro.

1.1.5 Breve Comentário Sobre o Aprendizado – UFBA PPGPROM

Durante o curso de mestrado em *performance* na Universidade Federal da Bahia, PPGPROM, abordou-se uma série de estudos preparativos para a elaboração de um artigo ou uma dissertação. O Prof. Dr. Paulo Costa Lima destacou a importância da episteme, instruindo através de seus ensinamentos que sintetizássemos nossos pensamentos para que pudéssemos extrair ao máximo, a mais exata informação escondida em um termo, sem que divagantes elucubrações aparecessem contaminando a elaboração de um texto todo. Foram elaborados diversos modelos de “Mapa de almirante”, através dos quais pudemos obter um planejamento inicial daquilo que viria, finalmente, a ser nosso tema de estudo. O Prof. Dr. Lucas Robatto nos orientou fomentando nosso aspecto crítico e indagativo através de exemplos comparativos em sala de aula. Indagações sobre o termo “*performance*” foram minuciosamente destrinchadas. Também nos apresentou estudos bibliográficos (ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*; MEYER, Leonard. *Style in Music*; COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música enquanto performance*) e ministração de aulas com importantes aspectos práticos da vida acadêmica, citando o Currículo Lattes, a importância de se registrar suas produções, a descoberta de inovações e a elaboração de biografias. A Prof. Dra. Beatriz Alessio focou suas aulas na indagação do que poderíamos considerar uma interpretação bem estruturada e estabelecida. Textos foram abordados, entre os

quais *The pianist as a critic*, de Edward Cone, com o qual elaborou-se uma resenha que se mostrou muito relevante no processo de criação como intérprete. Propor-se uma atividade chamada de “Recital ideal”, com o intuito de instigar toda a produção da realização de uma *performance*. A Prof. Dra. Suzana Kato direcionou seus ensinamentos aos procedimentos preparatórios de um músico para uma *performance*, sugerindo textos bibliográficos de suma relevância, como *A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais*, texto de Regina Antunes Teixeira dos Santos e Liane Hentschke (UFRGS Porto Alegre) e *The Inner Game of Music*, trecho do livro de Barry Green, gerando uma resenha. Ambos os textos foram de suma importância para o aperfeiçoamento das aulas como professor nas diversas instituições em que ministrou, sendo utilizados de acordo com as indagações apresentadas pelos alunos. A Prof. Dra. Diana Santiago nos mostrou caminhos para que as pesquisas fossem de fato elaboradas, citando as pesquisas de campo, quantitativas e qualitativas, o desenvolvimento de ideias, a seleção dos lugares apropriados para as pesquisas e a preparação correta do material para que as pesquisas possam ocorrer a contento. Também ministrou aulas de formatação assim como promoveu a preparação de um artigo, que resultou num trabalho em *Power Point* sobre os *Três Romances*, de R. Schumann, Opus 94 para oboé e piano. Finalizo esta descrição com as aulas do Prof. Dr. Pedro Robatto, sem o qual esta produção não teria sido possível, pois orientou toda a produção e elaboração das pesquisas e textos para que este trabalho se concretizasse. Conjuntos de música de câmara foram criados, com a interpretação de uma redução da Sétima Sinfonia de Beethoven para Octeto de Sopros, o “Trio” de Francis Poulenc para oboé, fagote e piano, o “Quarteto” de W. A. Mozart para oboé, violino, viola e violoncelo, e uma apresentação tendo como objeto de pesquisa os *Três Romances* de R. Schumann, Opus 94 para oboé e piano. Uma aula conectando o atletismo e a música foi ministrada, mediante o convite e apresentação da atleta baiana Babi Brasil, quando se discorreu a respeito de sugestões sobre técnicas de relaxamento, concentração, preparo físico e alimentação.

1.1.6 Cursos Ministrados na UFBA PPGPROM

Foram ministrados os seguintes cursos:

2015.1

MUS D502 - Estudos Bibliográficos e Metodológicos – Prof. Dr. Paulo Costa Lima

MUS D43 – Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical – Prof. Dr. Lucas Robatto

MUS D48 – Oficina de Prática Técnico Interpretativa – Prof. Dr. Pedro Robatto

Foram efetuadas as seguintes atividades:

MUS D49 – Prática Orquestral

MUS D 50 – Prática Camerística

2015.2

MUS D42 – Métodos de Pesquisa em Execução Musical – Prof. Dra. Diana Santiago, Prof. Dra. Beatriz Alessio, Prof. Dra. Suzana Kato

MUS D45 – Estudos Especiais em Interpretação – Prof. Dra. Suzana Kato

MUS D60 – Prática Orientada – Prof. Dr. Pedro Robatto

MUS D 48 – Prática Interpretativa – Prof. Dr. Pedro Robatto

Foram efetuadas as seguintes atividades:

MUS D 49 – Prática Orquestral

MUS D 50 – Prática Camerística

2016.1

MUS D 47- Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso – Prof. Dr. Pedro Robatto, Profa. Dra. Diana Santiago:

- MUS D48 – Prática Camerística

- MUS D49 – Prática Orquestral

1.1.7 Relevância e Produtos Gerados

Esse tempo passado na UFBA junto ao PPGPROM foi-me de extrema relevância, quando pude aliar toda a experiência de mais de 30 anos como profissional de orquestra com uma série de aprendizados. Embora, muito desses aprendizados já fossem praticados, esbarravam no empirismo e gerando pouca coerência. Ao ser confrontado com questionamentos que vão ao cerne das questões, passei a utilizar-me de normas e regras, porém desta vez, aliadas à

prática, ocasionando um discernimento maior e trazendo bons frutos com a maior presteza na resolução de problemas técnicos pessoais, ou com alunos. Na ocorrência desses fatores citados, houve a criação de fundamentos sólidos naquilo que concerne ao raspado e aos ajustes das palhetas de oboé, trazendo-me a possibilidade de escrever um “Método para Palhetas de Oboé”, que será útil para a divulgação desta complicada arte, trazendo facilitações aos mestres, professores e estudantes nas escolas de músicas espalhadas pelo país.

1.1.8 Apêndice das Práticas e Produtos Gerados

1.1.8.1 Aulas da Professora Doutora Beatriz Alessio

Resenha “O pianista como um crítico”, Edward Cone

Joel Gisiger – Mestrado UFBA, 2016.1

Inicia-se o texto explicando a razão puramente prática de se falar em pianista como crítico. Afirma que o crítico não apenas deve julgar, mas deve ser o intermediário entre a obra de arte e o público. Discorre sobre a interpretação: é a ligação óbvia entre crítico e artista. Se cada *performance* é um ato tácito de críticas, segue-se que o pianista que toca em público assume certas responsabilidades para com os seus ouvintes. Ele faz, por assim dizer, certos compromissos com eles. Destaca a importância do “aqui e agora”, cada *performance* é única. A escolha das obras que compõem um programa deve seguir uma coerência entre si, não se deve misturar obras ruins com excepcionais. Um crivo pela música de melhor qualidade é sempre salutar. No caso da música contemporânea, deve-se pensar no tipo de público presente e a aceitação. A escolha da partitura é algo crucial. Existem edições infieis com a partitura original, diversas versões do próprio compositor, correções, cópias de alunos ou até mesmo rascunhos do próprio compositor em circulação. O autor relembra que é necessário haver familiaridade com as convenções das notas do período, mas também atitude pessoal do compositor para com essas convenções. Por exemplo, quais os princípios governam ligaduras, o

fraseado, os ornamentos, ritmos pontuados, uso dos pedais. Para responder a essas perguntas, o intérprete não precisa ser um estudioso, mas ele deve ser capaz de reconhecer e fazer o uso criterioso de conhecimentos sólidos. As responsabilidades do executor, assim, começam com a sua obrigação para com a partitura e a composição que é o objeto de um pensamento crítico e interpretativo. Embora a fidelidade do intérprete para com a partitura é necessária, nunca ela é suficiente. Ela deve ser convincente. A projeção de uma concepção ou de uma interpretação deve refletir o mais profundo envolvimento de um trabalho pessoal incorporado com a composição, do pianista como crítico e com um envolvimento pessoal profundamente entrelaçado com o pensamento musical da composição. A realização de qualquer partitura requer decisões em cada ponto: afinação, metrônomo, vibrato, acentos, dinâmicas quando todos são na verdade, aproximações através de notações musicais. O pianista é poupado de muitas decisões pelas características do seu instrumento. Porém, deve se concentrar principalmente no ritmo e no tempo. Schumann criou um sistema de análise crítica baseando-se em:

- 1- Forma (do todo, de cada movimento, de período, de frase);
- 2- Composição musical (harmonia, melodia, continuidade, acabamento, estilo);
- 3- Uma ideia específica;
- 4- Material.

A forma: ritmo – duração - frases – articulações – temas – harmonias – dinâmicas – tempos específicos – andamentos – unidades de tempo – proporções – ligamentos – caminhos do tempo.

Essas proporções e relações simples entre os tempos podem revelar a estrutura da obra.

Muitas obras dependem destas justas proporções. Na falta de indicações, usa-se a tradição, chamada por Mahler de “Schlamperei”. Um formalista puro acredita que se tratam de escolhas meramente pessoais, o que se mostra um engano, pois quando as obras são interpretadas em andamentos equivocados, perde-se o sentido da forma e a conexão lógica entre os temas e as frases. (Abertura da Paixão segundo S. Mateus, J. S. Bach).

É o tempo que determina quais os elementos que a fábrica do intérprete pode projetar, e quanto o ouvinte pode entender: qual unidade métrica representa o pulso básico, quais elementos são observados como estruturais e quais são ornamentais. Quais ataques são contados como individuais, quais são em grupos, quais passagens devem ser seguidas detalhadamente e quais são passivas de improvisações. Quais linhas melódicas e harmônicas estão juntas e quais são mais leves.

A noção de ritmo, tempo e andamento têm uma importante tarefa expressiva também. É crucial para a definição do que pode ser chamado de caráter musical, que é entendido em termos de movimento abstrato ou emoção humana, se é considerado para ser movimento ou humor, se é implícito ou feito por meio de programação explícita. Como se manifesta em obras individuais, o caráter é assim aliado intimamente com a terceira categoria de Schumann: *Idee* - a ideia específica que o artista quer expressar. Há a relevância do ritmo para a última categoria de Schumann – que irá ao encontro com algo que Schumann discorria vagamente: o *Geist*, o espírito. *Geist* refere-se ao estilo em seu sentido mais amplo, o estilo de um compositor, de um período, de um país, justamente a segunda categoria de Schumann, Composição. São escolhidos dois exemplos para ilustrar em maior detalhe os problemas envolvidos nas determinações de tempo: o *Impromptu* em Ab de F. Schubert e o *Étude* in E major Opus 10 N° 3, de F. Chopin.

Com o advento do metrônomo, as diferenças de opinião de tempo poderiam ter acabado, mas muitos compositores preferem não impor essas limitações rígidas aos seus intérpretes, temendo que suas instruções sejam feitas literalmente. Muitos compositores alteram suas indicações posteriormente, como Stravinsky em sua Sinfonia dos Salmos. Alguns compositores têm indicado tempos considerados tão estranhos, que eles geralmente são ignorados, como Beethoven, Chopin e Schumann. Toda a *performance* deve haver decisões de interpretações rítmicas, como também percepções da estrutura formal bem definidas, com a conexão e a coerência rítmica exigida pela obra.

Segue um exemplo de *performance* onde foi colocada em prática a ideia de *Schlamperei*, de acordo com o texto acima de E. CONE, indicado pela Prof. Dra. Beatriz Alessio¹.

Neste vídeo, observa-se a prolongação das frases, como provindas de algum lugar distante, com muita amplitude, celeste, mas também trazendo a memória os sons advindos de suntuosas paisagens alpinas que tanto influenciaram a escrita de Gustav Mahler.

1.1.8.2 Projeto para recital de música de câmara

“RECITAL IDEAL”

Professora: Beatriz Alessio

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Joel Gisiger

2015.2

PROGRAMA:

BACH, J.S. SONATA PARA OBOÉ E CRAVO EM SOL MENOR BWV 1030

BACH, J.S. SONATA PARA OBOÉ E CRAVO EM SOL MENOR BWV 1020 atribuída a Carl Phillip Emanuel Bach

SAINT SAËNS, CAMILLE. SONATA OPUS 166

SCHUMANN, ROBERT. TRÊS ROMANCES OPUS 94

LOCAL:

IGREJA MATRIZ DE SANTO ANTONIO, TIRADENTES, MINAS GERAIS

DATA: 12/09/2015

HORÁRIO: 20h

ENTRADA FRANCA

JUSTIFICATIVA:

Pretende-se com este recital delinear um traçado no tempo através das mais belas obras compostas para oboé e ofertá-las, como um presente, ao grande

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vF6z8r_wsys, publicado em 18 de jan de 2017. Oboé: Joel Gisiger; Conductor: Marin Alsop; Gustav Mahler – Sinfonia II, Urlich.

público. A escolha da cidade de Tiradentes é pelo fato do local aguçar o intrigante, o questionamento através do olhar, devido ao seu importante conteúdo histórico ainda estar bem preservado, com a existência de belas construções de época e igrejas magníficas do período Barroco Mineiro. A entrada é franca, pois o acesso à cultura deve ser sempre gratuito e ofertado ao público como um dever do Estado, que se compromete a financiar seus artistas e professores de maneira digna.

Inicia-se o Recital pela obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), com duas belas Sonatas, inicialmente escritas para flauta transversal. A Sonata BWV 1030 se trata de uma transposição da Sonata original para Traverso em Si menor e a escolha desta obra se deve ao conteúdo de contraponto e fuga característicos do auge do período barroco. A Sonata BWV 1020, hoje atribuída ao filho de Bach, Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), já possui outras características de contraponto e fuga, menos rebuscadas. É uma sonata de certa forma despojada e livre do estilo “carregado” de ornamentos também característicos do apogeu do período barroco, claramente denunciando uma transição para o período clássico.

Surprenderia, talvez, o menos culto dos críticos em arte que se coloque na cronologia do Programa de Concerto uma Sonata do compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921) no lugar de uma obra do Classicismo e antes de Robert Schumann (1810-1856) ícone do Período Romântico. Esta escolha da ordem do programa deveu-se ao fato de que Camille Saint Saëns ter escrito sua Sonata para Oboé no estilo neoclássico, abrangendo duas importantes linhas da história da música, o classicismo em si e a importante escrita de música francesa para sopros. Saint Saëns se contrapôs veementemente aos compositores de sua época, procurando em sua obra o retorno ao passado musical francês. Este fato também satisfaz nosso programa de concerto, pois a chamada “madeira alta” pelos franceses (“*Le Hautbois*”) teve grande parte de seu desenvolvimento técnico neste importante movimento da história da música.

Finalizando o programa, temos os Três Romances de Schumann (1810-1856). Trata-se de três pequenas obras escritas para o oboé, mas que podem ser interpretadas por qualquer instrumento que se encaixe dentro da tessitura do instrumento solista. Isso se deve ao fato que Schumann as escreve como se estas pequenas obras fossem compostas de melodias que pudessem conter uma letra e serem facilmente cantadas, evocando talvez seu contemporâneo Félix Mendelssohn

(1809-1847) em suas “Canções sem Palavras” escritas para o piano. Essas obras representam bem o caráter emotivo representados nas nuances e “rubattos” do período da música chamado Romântico.

1.1.8.3 Aulas da Professora Doutora Suzana Kato

Resenha The Inner Game, Barry Green

Joel Gisiger Mestrado – UFBA, 2016.1

O tenista e seu jogo é tomado como guia. Ele tem desafios assim como outros profissionais de outras áreas têm. Existem duas formas de jogo, o externo e o interno. O externo é contra oponentes do mundo exterior à pessoa: a quadra, um jogador e o objetivo é vencer ou fazer pontos, ou honrar um contrato ou então, tocar uma passagem difícil de uma obra musical com êxito. O foco deste estudo de Tim Gallwey é sobre um segundo jogo existente, o jogo interior. Este jogo está a acontecer na arena da mente. Obstáculos mentais, lapsos de concentração, nervosismo e falta de confiança. O seu objetivo é expressar seu potencial ao máximo. Estes dois jogos estão muito próximos e um tem impacto no outro. O problema acontece quando só jogamos um dos jogos e o jogo acaba por vencer a própria pessoa. O objetivo do livro é ensinar a deixar com que o jogo interno dê as instruções ao jogo externo. Sucesso interior geralmente define o sucesso no jogo externo. O jogo interno seria a chave do sucesso no jogo da vida. Todos temos potenciais internos, habilidades, capacidades e conhecimento. Nós desenvolvemos este potencial quando estamos em frente a desafios que exigem nosso esforço máximo de realização. Existem problemas de nervosismo quando as luzes estão em você, ou dificuldades técnicas de uma passagem específica. Atitudes e tendências deixam nosso corpo estressado, com ansiedade, medo, medo de errar e falta de confiança, coisas que tiram o foco e a atenção necessária para cumprir a tarefa, chamadas de “própria interferência” ou “interferência de si próprio”.

$P=p-i$ é uma fórmula que expressa “*Performance* é igual ao potencial menos a inabilidade”. Inabilidade neste caso é a incapacidade de fazer algo que você está plenamente hábil a fazer. Muitos aumentam P (*performance*) trabalhando p

(potencial) através da prática de estudos. A abordagem do Inner Game é reduzir o i (inabilidade) enquanto p (potencial) é trabalhado e o resultado será que sua *performance* atual fica próxima ao seu potencial verdadeiro. Há lembranças de momentos marcantes de perda de controle em nossas carreiras. Mas há lembranças marcantes dos melhores momentos também. O músico se lembra do que está passando em sua cabeça nos momentos bons? Raramente. Seria melhor o contrário.

O autor leva a uma análise dos fatores que auto interferem, aquilo que interfere e preocupa numa *performance*: duvidar de sua própria habilidade, medo de perder o controle, sentir que faltou estudo, sentir que não se está enxergando bem e nem ouvindo bem, medo do acompanhador, medo que seu equipamento falhe, medo de perder as entradas na música, dúvida se a audiência gosta do que você está tocando, medo de esquecer o que foi memorizado, preocupação com familiares estarem desapontados sobre você. O autor sugere uma segunda lista sobre os efeitos dos fatores supracitados. Aspectos físicos: falta de ar, boca seca, coração acelerado, mãos suadas, tremores nos dedos, perda de habilidade de ver e ouvir, perda de sensibilidade nos dedos, tensão, corpo duro, sentir náusea. Aspectos mentais: vozes internas, esquecer o dedilhado, esquecer a música, perder a sensação de tempo, distração e perda de concentração. O autor sugere que seja feita uma classificação das vozes internas como *Self 1* e *Self 2*, sendo 1 quem fala e 2 quem ouve. *Self 1* pergunta deveria tê-lo feito, devo fazer e poderia estar fazendo. *Self 2* é o vasto potencial que existe em nós talento, habilidade, nos deixa lidar graciosamente e facilmente com as nossas decisões. Tim Gallwey por sua vez, não vai trabalhar com nomenclaturas como hemisférios cerebrais, mente e corpo ou consciente e inconsciente. Ele reduz a simplicidade de que “aquilo que interfere seu potencial” chama-se por *Self 1*, “aquilo que expressa seu potencial”, chama-se por *Self 2*. *Self 2* tem acesso ao inconsciente. O ponto é simplesmente saber aonde você está tendo a interferência ou tendo seus maiores recursos sendo explorados. O *Self 1* trata com as expressões tais como “se deve ou não se deve fazer”, em tempo passado ou futuro e sobre fatos que realmente aconteceram acrescentados de “e se”. No cotidiano, damos ou não atenção a algumas coisas que nos rodeiam. Nós podemos ignorá-las e trocar de assunto. *Self 1* trata com nossa bagagem de aprendizado e nosso contexto. São as cobranças dos professores, familiares e

pessoais. Ao ouvir *Self 1* é impossível prestar atenção na música. Sugere-se como exercício, ler um texto em voz alta: presta-se realmente a atenção devida ao texto, ou na inflexão da voz? O texto é apenas um borrão impresso na folha? É preciso ler de novo algum parágrafo? Solicita-se refazer este exercício ouvindo música e perceber o esforço realizado para falar em voz alta o texto. Enquanto for possível falar aquilo que se pensou durante a leitura do texto, os pensamentos ainda estão dentro a atrapalhar. Deve-se falar os pensamentos que atrapalham em voz alta, colocá-los para fora e observar o impacto dos mesmos.

Como fazer *Self 1* entrar em cena? A criança aprende suas atividades naturalmente guiadas pelo *Self 2*. O *Self 1* aparece quando temos o senso crítico e criativo, nossas crenças e atitudes, e aos poucos os recursos do *Self 2* desaparecem. O Inner Game tenta ajudar a recuperar essas habilidades naturais. As características do *Self 2* tem muita memória, experiência musical e aquilo que aprendemos com outros artistas, as influências de artistas. É o conhecimento não verbal que nos ajudar a criar um padrão pessoal menos consciente. As informações estão guardadas no inconsciente e elas podem ser desenvolvidas. O autor cita o exemplo de uma pianista que tocava melhor em determinados horários. Outros músicos tocam melhor quando estão relaxados, numa atmosfera de informalidade ou até mesmo doentes e cansados. Quando o *Self 1* está desorganizado, ele interfere pouco, e há mais acesso aos recursos do *Self 2*. Nossas melhores *performances* acontecem quando há menos expectativas, sem a ideia de como deveria ser a *performance*. Quando o *Self 2* está em ação, as habilidades naturais são despertadas.

Pais, amigos, professores nos colocaram o medo ao dizer como deveríamos ter feito algo. O professor que aborda o Inner Game não usa os termos deve e não deve fazer. Acabamos por viver aquilo que o professor era. Mas podemos escolher não fazer isso. O *Self 1* coloca as instruções antes da passagem difícil, dizendo “faça isso, faça aquilo”. Quando essa interferência se vai, dá-se força ao potencial interno. O *Self 1* está sempre desfocando a atenção da música, como uma criança que interrompe uma conversa de adultos. Ao ouvir um ruído em casa, podemos mudar de quarto, falar mais alto ou tentar interromper o ruído. O primeiro passo é reconhecer que *Self 1* não vai embora sozinho, e temos a tendência de respondê-lo. Podemos escolher em não responder, focar nos aspectos da música, nos assistir

tocando, sentir o corpo envolvido pela música ou monitorar os pensamentos. O *Self 2* tem assim a oportunidade de se expressar. Não devemos evitar os monstros que querem nos devorar porque senão aparecem outros, mas se focar no ambiente geral e sem pânico, você volta para sua atividade sem a presença dos monstros.

A concentração pode ser relaxada, quando aumentamos nossos interesses, aumentando nosso estado de alerta e nos ensinando a descobrir e a confiar em nossos recursos construtivos e nossas habilidades. Percebeu-se boas partidas de tenistas quando estes estavam alertas, de bem com eles mesmos, e concentrados apenas no momento presente. Estavam curtindo o momento e pareciam estar produzindo no máximo de suas capacidades. Exemplos de estados positivos de consciência são quando estamos a conversar com amigos e perdemos a noção de tempo, ou quando assistimos a um filme e estamos completamente absorvidos pela história. Ou correndo, ou meditando, ou escrevendo, ou dirigindo um carro na estrada. Estamos completamente absortos na atividade, mas sem pensar demais nela, e isso se chama de “estado de concentração relaxada”. O desafio do Inner Game é ignorar a interferência negativa e crítica do *Self 1* e soltar o poder e a graça do *Self 2*. O desenvolvimento de habilidades deve ocorrer naturalmente, sem pressão, como pessoas que souberam gerenciar seus medos e dúvidas e conseguiram alcançar evidente sucesso. Usando o Inner Game, as experiências se tornam mais importantes do que o sucesso alcançado. O Inner Game está interessado no retorno que suas ações trazem. Ele se interessa mais em aprender, aumentar seus conhecimentos, e gostar do que está a fazer mais do que o resultado final. A *performance*, a experiência e o aprendizado devem estar interligados e equilibrados entre si. Quando se presta mais atenção de como se está se sentindo ao fazer algo, se aumenta a sensibilidade do retorno daquilo que você está fazendo. Isso nos ajuda a aprender mais rapidamente e ajuda a ajustar nossa *performance* e a atingir nosso objetivo. E quanto mais rápido você realiza, mais feliz você se torna. Porém a falta de equilíbrio de uma dessas 3 coisas, a saber, a *performance*, o aprendizado e a experiência, pode ser prejudicial. Um elogio nos ajuda após uma *performance* difícil e mesmo assim ficamos desapontados por não ter estudado mais; mas planejar e praticar demais para aprender uma determinada passagem pode nos fazer odiar uma obra toda. Tocar por diversão e por pura experiência com os amigos nos traz bons pensamentos, mas esquecemos de tocar no ritmo, e com

dinâmicas corretas. Quando reconhecemos o equilíbrio desses 3 valores, o Inner Game começa a marcar pontos positivos. Inner game é o desenvolvimento de 3 habilidades: consciência, vontade e confiança. O mais fundamental é a consciência porque o julgamento prematuro torna difícil ver as coisas com mais clareza. Quando estamos conscientes sem julgamentos, o aprendizado natural acontece. Quando entram os julgamentos primeiro, as coisas acontecem piores depois. A vontade é a direção e a intensidade da nossa intenção. É a vontade que prepara os objetivos e trabalha através de tentativa e erro. Em termos musicais, decide-se o que vai tocar e como vai tocar e gradualmente vai moldando a sua *performance* perto do ideal.

A confiança está ligada com as outras habilidades, por que deve ter confiança para que a vontade se estabeleça sem críticas e julgamentos, e também se deve ter confiança para explorar uma abordagem de tentativas e erros. Deve haver confiança nos recursos internos para que possamos ter uma melhor *performance*. Cada vez que se joga o Inner Game, se aumenta as habilidades em cada área: confiança, consciência e vontade. O equilíbrio vai lavar a um estado de concentração relaxada. Por vezes, quanto mais tentamos mais erramos. O processo deve ser natural, não se senta numa cadeira pensando ou duvidando. A tentativa excessiva nos deixa tensos. A boa *performance* depende de manter o *Self 1* ocupado.

**Resenha: A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre a prática
instrumental: condições e implicações procedimentais.
Joel Gisiger – Mestrado UFBA; 2016.1**

O texto trata sobre uma racionalização, cálculo de ações e engajamento para a prática de estudo discutindo a natureza, a finalidade, a qualidade e a prática dos procedimentos.

A prática depende da natureza e contexto da tarefa, do nível do instrumentista, das diferenças individuais, dos interesses e engajamentos envolvidos. É uma atividade diária, com procedimentos criados ou aprendidos, com vista a melhorar o nível das *performances*. São padrões de conduta onde o interesse é atingir o domínio das condições de *performance*.

Uma prática deliberada é reconhecida quando procura intencionalmente os seguintes fatores: estabelecimento de tarefa bem definida; manter-se o mais consciente possível; persistência; busca de estratégias para esforçar-se. Precisam de orientação apropriada.

Já o auto-ensino procura noções de procedimentos situacionais e de natureza reflexiva: o planejamento levando em conta processos e crenças pessoais, abordando aspectos situacionais, físicos, musicais e emocionais; procedimentos de ajustes para a capacitação física e psicológica; observação dos procedimentos através de critérios críticos e experiências práticas.

Para Hallam (1997a) e Williamon (2004) a prática efetiva é aquela que atinge melhor resultado no menor tempo possível economizando energia sem acarretar prejuízo na execução.

A metacognição trata do raciocínio voltado a elaboração de perguntas como: De que maneira faria a passagem? Porque é difícil para mim? O que posso fazer especificamente para melhorar? A responsabilidade do professor está no incentivar processos de pensamentos dessa natureza reflexiva e ajudar a vencer as barreiras pessoais. Está relacionada à reflexão crítica.

Para Williamon (2004) a prática efetiva contempla os seguintes fatores operacionais e organizacionais: Concentração, estabelecimentos de metas, auto avaliação, uso de estratégias flexíveis, visualização de um plano global.

Ainda para Williamon, o importante é fortalecer a estrutura de prática dos estudantes/instrumentistas fornecendo disciplinas procedimentais. Já para Hallam, o que importa é a descoberta pessoal do modo de proceder do aluno, a partir do suporte do professor.

Para Sloboda (1996) a prática formal pode estabelecer estratégias envolvendo concentração e esforço. Pode-se restringir a uma execução mecânica ou interpretação meramente reprodutiva da partitura. É uma racionalidade calculada.

Para Rink (2006) e Holmes (2005) a prática informal privilegia tocar músicas de ouvido, imaginação timbrística através de arranjos ou atividades composicionais, improvisação.

Existe um consenso sobre a necessidade de haver constância nas situações de prática.

Ericsson, Krampe e Tech-Romer (1993) demonstraram que as mudanças ocorrem com o acúmulo de horas práticas, necessita-se mais de 10.000 horas de estudo de repertório e prática para um refinamento satisfatório da técnica instrumental. Estes autores citados contaram que é necessário um determinado número de horas acumuladas para que se detenha um progresso em situações de prática: 2500 horas até aos 13 anos de idade, 6500 para 17 anos de idade e 10000 para 21 anos. Segundo Lage (2002) alcança-se o estágio avançado após 15 anos de estudo.

O processo de aprendizagem envolve programas motores e padrões de sequências e movimentos planejados antes de sua execução. Isto gerará a automaticidade dos movimentos através da interligação com processos cognitivos.

Segundo Krampe (1997), os profissionais de mais idade acabam por compensar problemas técnicos através da expressividade, economizando energia e tempo. A prática deve ser acompanhada de motivação e sentimento de auto eficácia, segundo McCornick e McPherson (2003; 2006).

Efetou-se uma tabela com os seguintes padrões:

Básico: tocar escalas e arpeggios → manutenção de programas motores.

Analítico: leitura de peças desconhecidas, identificação e fragmentação das partes → reconhecimento e postura analítica frente às dificuldades encontradas.

Construtivo: Estudo da peça por fragmentação das partes; domínio crescente do todo → planejamento e organização das partes para a *performance*.

Criativo: Execução de peças conhecidas, improvisação → manutenção de repertório e atividades lúdicas.

Tocar acaba sendo a recompensa final do processo como um todo. É necessário o autoexame, não se pode perder de vista a necessidade individual e idiossincrática.

É preciso criar estratégias pessoais:

Executivas → maneira de agir, pensar, ensaio mental, distribuição de tempo, andamentos.

Avaliativas → diagnóstico pessoal, escutar a áudios, observar performances, detectar os próprios erros (gravar).

Metaestratégia → conscientização de estratégias pessoais e conhecer a de terceiros.

É necessário definir se a prática é formal (dentro de uma determinada tradição cultural) ou informal (entretenimento) e trabalhar sobre estes aspectos, sempre se utilizando de estratégias que podem ser pré-definidas ou pessoais.

1.1.8.4 Aulas do Professor Doutor Paulo Costa Lima

MAPA DE ALMIRANTE

Joel Gisiger 2015.1

Objeto: Este projeto visa pesquisar e analisar os ajustes propostos por renomados oboístas brasileiros em suas palhetas de oboé contornando as alterações que podem ocorrer na maneira de vibrar de suas lâminas.

Objetivo: A presente pesquisa visa observar e analisar os ajustes que são feitos por oboístas renomados no território nacional para que uma palheta de oboé esteja perfeitamente habilitada para uma *performance*. Esta pesquisa também observará a existência de um padrão nestes ajustes.

Justificativa: O processo de elaboração de uma palheta de oboé é transmitido sob forma oral pelos professores aos alunos, como também através do uso de brochuras ou pela utilização de literatura em língua estrangeira. Por se tratar de madeira, uma palheta de oboé pronta sofre constantes mudanças em sua vibração, ocasionando a confusão no processo de aprendizado de um estudante de oboé, desestimulando o estudo do instrumento. Cada oboísta tem a sua maneira de ajustar suas palhetas, e será de grande valia um registro desses ajustes no Brasil e a observância da existência de um padrão para os mesmos.

Metodologia: Entrevistas, pesquisas de campo e estudos de caso.

Resultado: Pretende-se com esta pesquisa um registro nacional dos ajustes propostos nas palhetas de oboé quando sofrem alterações em suas vibrações, e a observância de um padrão nesses ajustes, auxiliando na confecção futura de um “Método Prático de Montagem e Raspado de Palhetas de Oboé” escrito em linguagem acessível àqueles que aspiram aprender ou ensinar a arte de montar e manejar com esmero a sua própria palheta de oboé.

1.1.8.5 Aulas Professora Doutora Diana Santiago

Foi feito um ensaio para Artigo. Um “Recital Analítico” com o histórico de vida de Robert Schumann, histórico da composição de seus 3 Romances para oboé e piano, uma breve análise da escrita melódica, sugestões interpretativas e breve ensaio sobre fatores externos que podem influenciar na escolha das palhetas para interpretação da obra.

1.1.8.6 Aulas Professor Doutor Pedro Robatto

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Joel Gisiger

Matrícula: 215115965

Área: Música

Ingresso: 2015.01

Código	Nome da Prática
MUS D50	OFICINA DE PRÁTICA CAMERÍSTICA

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO OBOÍSTA CAMERISTA DURANTE O SEMESTRE 2015.1

2) Carga Mínima Exigida: 68h

3) Locais de Realização:

Quinteto de Sopros da OSESP:

Ensaios na Sala São Paulo.

Concertos realizados com o Quinteto de sopros da OSESP: Teatro São Pedro em Porto Alegre, SESC Casa do Comércio em Salvador, Centro Cultural Matarazzo em Presidente Prudente, CPFL em Campinas.

Quinteto de Sopros de São Paulo:

Ensaios na Sala São Paulo.

Concerto na Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco.

Octeto com alunos de Mestrado da UFBA:

Ensaios nas dependências da UFBA

Concerto no Auditório da UFBA.

4) Período e Local de Realização:

Quinteto de Sopros da OSESP

Porto Alegre

Concerto: 08/03/2015 às 19h

Campinas

Concerto: 14/03/2015 às 19h

Salvador

Concerto: 26/04/2015 às 17h

Presidente Prudente

Concerto: 31/05/2015 às 11h

Quinteto de Sopros São Paulo

Concerto: 21/03/2015 às 13h

São Paulo

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Ensaios em grupo

Quinteto de Sopros OSESP

Nome dos componentes e seus instrumentos:

José Ananias, flauta

Joel Gisiger, oboé

Sérgio Burgani, clarineta

Alexandre Silvério, fagote

Nikolay Alipiev, trompa

Repertório:

HAYDN, Joseph. Quinteto para Sopros

MOZART, Wolfgang Amadeus. Abertura da Ópera Cosi fan Tutte, redução para Quinteto de Sopros

ROTA, Nino. Petite Ofrende Musicale

BOZZA, Eugene. Scherzo pour Quintet a vent, Opus 48

MIRANDA, Ronaldo. Variações sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros

MEDAGLIA, Júlio. Choro em Berlim

FARKAS, Ferenc. Danças Húngaras

Quinteto de Sopros São Paulo e Harpa

Nome dos componentes e seus instrumentos:

Marcelo Barboza, flauta

Joel Gisiger, oboé

Tiago Naguel, clarineta

José Costa Filho, trompa

Fábio Cury, fagote

Paola Baron, harpa

Repertório:

HINDEMITH, Paul. Quinteto para Sopros

RAVEL, Maurice. Ma mère L'oye, Redução para Quinteto de Sopros e Harpa, por Pierre Fabrice

Octeto de Sopros UFBA

Nome dos componentes e seus instrumentos:

Prof. Dr. Pedro Robatto, I clarineta

Sergio Burgani, II clarineta

Francisco de Assis Formiga, I fagote

Jean Marques, II fagote

Joel Gisiger, I oboé

Roberta Barbosa, II oboé

Orlando Florez, I trompa

Eduardo Minczuk, II trompa

Rodolfo Lima, contrabaixo

Repertório:

BEETHOVEN, Ludwig van. Sétima Sinfonia, redução para Octeto de Sopros

Análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas:

Foram analisadas as obras procurando-se respeitar as articulações e dinâmicas propostas. Situou-se cada obra com a relevância de seu compositor

dentro da história da música com o objetivo de apresentar um padrão estilístico que lhe fosse característico. Houve análise interpretativa, sempre observando fatores que compõem as melodias com a intenção de destacá-las das harmonias, passando por aspectos de timbre, afinação e balanço.

Carga horária: 20h

Ensaios e Concertos:

Quinteto de Sopros da OSESP

Porto Alegre

Ensaios: 04,05 e 06/03/2015

Ensaio geral in loco

Concerto: 07,08/03/2015 às 19h

Campinas

Ensaios: 10,11 e 12/03/2015

Ensaio geral in loco às 17h

Concerto: 14/03/2015 às 19h

Salvador

Ensaios: 22,23 e 24/04/2015

Ensaio geral in loco às 15h

Concerto: 26/04/2015 às 17h

Presidente Prudente

Ensaios: 27, 28 e 29/05/2015

Ensaio geral in loco às 9h

Concerto: 31/05/2015 às 11h

Quinteto de Sopros São Paulo

Ensaios: 5, 6,7, 18 e 19/03/2015

Ensaio geral in loco às 11h

Concerto: 21/03/2015 às 13h

Octeto de Sopros UFBA

Ensaio: 05 e 06/05/15

Ensaio geral no auditório às 10h

Concerto: 07/05/2015 às 14h

Carga Horária Geral e Soma:

Cronograma e carga horária de ensaios

Análise das partituras: 20h

Quinteto OSESP: 12 ensaios x 3h + 4 gerais x 2h = 44h

Quinteto São Paulo: 5 ensaios x 3 + 1 geral x 2h = 18h

Octeto UFBA: 2 ensaios 2h + 1 geral 2h = 6h

Preparação Individual: 20h semanais X 15 semanas = 300h

Total: 388h

6) Objetivos a Serem Alcançados Com a Prática:

- a) aprimoramento dos conhecimentos técnicos e estilísticos nas obras;
- b) desenvolvimento de procedimentos de ensaios com grupos de sopros;
- c) observância da existência de algum padrão de ajustes nas palhetas de oboé para uso em grupos de câmara com sopros.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO ESPORTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Joel Gisiger

Matrícula: 215115965

Área: Música

Ingresso: 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D49	OFICINA DE PRÁTICA ORQUESTRAL

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO PRIMEIRO OBOÉ SOLISTA DE ORQUESTRA DURANTE O SEMESTRE 2015.1

2) Carga Horária Total: 68h

3) Locais de Realização:

Sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo OSESP, Sala São Paulo

4) Período de Realização:

Primeiro semestre da Temporada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
03/03/2015 a 12/07/2015

5) Detalhamento das Atividades:

Análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas:

Carga horária: 20h

Repertório:

PROKOFIEV, Sergei. Valsas Op.110, excertos

MOZART, Wolfgang Amadeus. Concerto 20 para piano em ré menor, KV 466

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilyich. Sinfonia 6, Op.74, Patética

DVORAK, Antonín. Abertura Carnaval, Op. 92

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilyich. Concerto 1 para Piano em Sib, Op. 23

KODALY, Zoltan. Variações sobre uma canção húngara – O Pavão

TCHAYKOVSKY, Piotr Ilyich. A dança da neve Op. 12, Dança dos acrobatas

BERLIOZ, Hector. Beatriz e Benedito: Abertura

MOZART, Wolfgang Amadeus. Concerto n 25 para piano em dó maior, KV 503

FRANCK, César. Sinfonia em ré menor Op. 48

MOZART, Wolfgang Amadeus. Serenata n 11 para Sopros em Mi bemol KV 375

RAVEL, Maurice. Le tombeau de Couperin

RACHMANINOV, Sergei. Sinfonia 1 em ré menor, Op. 13

WILLIAMS, John. Contatos Imediatos, Suíte

HERRMAN, Bernard. Um corpo que cai, Suíte

WILLIAMS, John. A menina que roubava livros, Suíte

HERRMAN, Bernard. Psicose, Tema

BERLIOZ, Hector. Sinfonia Fantástica, Op. 14

MILHAUD, Darius. A criação do mundo, Op. 81^a

POULENC, Francis. Concerto para dois pianos em ré menor

POULENC, Francis. Les Biches, Suíte

GERSHWIN, George. Um americano em Paris

TAKEMITSU, Toru. Green

NIELSEN, Carl. Concerto para Clarineta, Op. 57

BEETHOVEN, Ludwig van. Sinfonia 8, Op. 93

Ensaios, Gravações, Filmagens e Concertos:

PROKOFIEV, Sergei. Valsas Op. 110, excertos

MOZART, Wolfgang Amadeus. Concerto 20 para piano em ré menor, kv 466

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilyich. Sinfonia 6, Op. 74, Patética

Marin Alsop, regente

03-05/03/2015 ensaios 13h

05-07/03/2015 concertos 6h

DVORAK, Antonín. Abertura Carnaval, Op 92

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilyich. Concerto 1 para Piano em Sib, Op 23
 KODALY, Zoltan. Variações sobre uma canção húngara – O Pavão
 TCHAYKOVSKY, Piotr Ilyich. A dança da neve Op 12, Dança dos acrobatas
 Kristjan Järvi, regente
 17-19/03/2015 ensaios 13h
 19-21/03/2015 concertos 6h

BERLIOZ, Hector: Beatriz e Benedito: Abertura
 MOZART, Wolfgang Amadeus. Concerto n 25 para piano em dó maior, kv 503
 FRANCK, César. Sinfonia em ré menor Op 48
 Sir Richard Armstrong, regente
 07-09/04/2015 ensaios 13h
 09-11/04/2015 concertos 6h

MOZART, Wolfgang Amadeus. Serenata n 11 para Sopros em Mi bemol kv 375
 RAVEL, Maurice. Le tombeau de Couperin
 RACHMANINOV, Sergei. Sinfonia 1 em ré menor, Op 13
 Marin Alsop, regente
 21-23/04/2015 ensaios 13h
 23-24/04/2015 concertos 6h

WILLIAMS, John. Contatos Imediatos, Suíte
 HERRMAN, Bernard. Um corpo que cai, Suíte
 WILLIAMS, John. A menina que roubava livros, Suíte
 HERRMAN, Bernard. Psicose, Tema
 BERLIOZ, Hector. Sinfonia Fantástica, Op. 14
 Stéphane Denève, regente
 12-14/05/2015 ensaios 13h
 14-16/05/2015 concertos 6h

MILHAUD, Darius. A criação do mundo, Op. 81^a
 POULENC, Francis. Concerto para dois pianos em ré menor
 POULENC, Francis. Les Biches, Suíte
 GERSHWIN, George. Um americano em Paris

Stéphane Denève, regente
 19-21/05/2015 ensaios 13h
 21-23/05/2015 concertos 6h

TAKEMITSU, Toru. Green
 NIELSEN, Carl. Concerto para Clarineta, Op. 57
 BEETHOVEN, Ludwig van. Sinfonia 8, Op. 93
 Tito Muñoz, regente
 02-04/2015 ensaios 13h
 04-06/2015 concertos 6h

Carga Horária

Ensaios: 7x13h= 91h
 Concertos: 7x6h= 42h
 Preparação Individual: 20h semanais X 7 semanas = 140h

Total=273h

6) Objetivos a Serem Alcançados Com a Prática:

- a) aprimoramento dos conhecimentos técnicos e estilísticos nas obras;
- b) desenvolvimento de procedimentos relacionados à prática orquestral;
- c) observância da existência de algum padrão de ajustes nas palhetas de oboé para uso Orquestral e de acordo com as obras e adaptações climáticas.

7) Produtos Resultantes da Prática

- a) apresentação em concertos públicos;
- b) divulgação da Música de Concerto na Mídia;
- c) divulgação e manutenção da tradição Orquestral.

8) Orientação:

Encontros para levantamento de informações auxiliares (15 X 2h = 30h)

Carga Horária Total

Análises: 20h

Ensaios: 7x13h: 91h

Concertos: 7x6h: 42h

Encontros com Orientador: 30h

Preparação Individual: 20h semanais X 7 semanas = 140h

Total=323h**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO****UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA****ESCOLA DE MÚSICA****PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM****FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS****Aluno: Joel Gisiger****Matrícula: 215115965****Área: Música****Ingresso: 2015.01**

Código	Nome da Prática
MUS D48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto**Descrição da Prática****1-Título da Prática: PRÁTICA COMO OBOÍSTA SOLISTA**

Estudos individuais de sonoridade e de técnica de acordo com a Série composta por 3 volumes de métodos da autoria de Louis Bleuzet.

BLEUZET, Louis : **La Technique du Hautbois par Etude Rationnelle.** Método, Leduc, Paris

Manufaturas de palhetas.

Seleção das obras para recital.

Atividades com Quinteto de Sopros da OSESP pela Osesp Itinerante.

Atividades com Quinteto de Sopros de São Paulo pela Série Cultural Banco do Brasil.

Atividades com Octeto de Sopros na UFBA.

2) Carga Horária Total: 68h

3) Locais de Realização:

Sala São Paulo.

4) Período e Local de Realização:

Quinteto de Sopros da OSESP

Porto Alegre

Concerto: 08/03/2015 às 19h

Campinas

Concerto: 14/03/2015 às 19h

Salvador

Concerto: 26/04/2015 às 17h

Presidente Prudente

Concerto: 31/05/2015 às 11h

Quinteto de Sopros São Paulo

São Paulo

Concerto: 21/03/2015 às 13h

Octeto de Sopros UFBA

Salvador

Concerto: 07/05/2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Levantamento de Informações Auxiliares Sobre o Repertório Específico:

Quinteto de Sopros OSESP:

HAYDN, Joseph. Quinteto para Sopros

MOZART, Wolfgang Amadeus. Abertura da Ópera Cosi fan Tutte, redução para Quinteto de Sopros

ROTA, Nino. Petite Ofrende Musicale

BOZZA, Eugene. Scherzo pour Quintet a vent, Opus 48

MIRANDA, Ronaldo. Variações sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros

MEGAGLIA, Júlio. Choro em Berlim

FARKAS, Ferenc. Danças Húngaras

Quinteto de Sopros São Paulo:

HINDEMITH, Paul. Quinteto para Sopros

RAVEL, Maurice. Ma mère L'oye, Redução para Quinteto de Sopros e Harpa, por Pierre Fabrice

Octeto de Sopros UFBA:

BEETHOVEN, Ludwig van. Sétima Sinfonia, redução para Octeto de Sopros

Análise de Partituras, Gravações e Textos Sobre as Obras a Serem Executadas:

Carga Horária: 18h

Ensaios e Concertos:

Quinteto de Sopros da OSESP

Porto Alegre

Ensaios: 04,05 e 06/03/2015

Ensaio geral in loco

Concerto: 07,08/03/2015 às 19h

Campinas

Ensaios: 10,11 e 12/03/2015

Ensaio geral in loco às 17h

Concerto: 14/03/2015 às 19h

Salvador

Ensaios: 22,23 e 24/04/2015

Ensaio geral in loco às 15h

Concerto: 26/04/2015 às 17h

Presidente Prudente

Ensaios: 27, 28 e 29/05/2015

Ensaio geral in loco às 9h

Concerto: 31/05/2015 às 11h

Quinteto de Sopros São Paulo

Ensaios: 5, 6,7, 18 e 19/03/2015

Ensaio geral in loco às 11h

Concerto: 21/03/2015 às 13h

Octeto de Sopros UFBA

Ensaios: 05 e 06/05/15

Ensaio geral no auditório às 10h. Concerto: 07/05/2015 às 14h

Carga Horária e Soma:

Cronograma e carga horária de ensaios

Quinteto OSESP: 12 ensaios x 3h + 4 gerais x 2h = 44h

Quinteto São Paulo: 5 ensaios x 3 + 1 geral x 2h = 18h

Octeto UFBA: 2 ensaios 2h + 1 geral 2h = 6h

Preparação Individual: 20h semanais X 15 semanas = 300h

Total: 368h

6) Objetivos a Serem Alcançados Com a Prática:

- a) desenvolvimento do conhecimento de aspectos estilísticos da obra;
- b) desenvolvimento de procedimentos de ensaios;
- c) aprimoramento técnico.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

- a) aprimoramento e manutenção das técnicas de digitação, controle de ar, controle de embocadura, de afinação e de concentração mental;
- b) apresentação do resultado em concerto.

8) Orientação:

Ensaios e concerto com o Orientador.

Encontro para levantamento de informações auxiliares (3 X 2h = 6h)

Encontro preparatório (3 x 2h = 6h)

Encontro avaliativo pós concerto (1 x 2h = 2h)

Total: 14h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros Presenciais:

Foram analisados aspectos relacionados às articulações e dinâmicas através de consultas de partituras com o intuito de haver uma maior aproximação com as versões originais das obras, tendo em vista de que muitas delas eram compostas de reduções para grupos de câmara. Foram abordadas questões de dinâmica, a “cor” do som, balanço entre os instrumentistas, igualdade rítmica, precisão e afinação.

Foram destacados aspectos estilísticos no que concerne a obra de Beethoven, procurando respeitar a diferença de grafia existente nos manuscritos originais entre *cunha* X *stacatto* como também *sforzando* X *fortepiano*, assim como a revisão de dinâmicas alteradas ou pelo editor das obras ou por quem propôs a redução instrumental.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Joel Gisiger

Matrícula: 215115965

Área: Música

Ingresso: 2015.02

Código	Nome da Prática
MUS D50	OFICINA DE PRÁTICA CAMERÍSTICA

Orientador da Prática: Pr.Dr.Pedro Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO OBOÍSTA CAMERISTA DURANTE O SEMESTRE 2015.2

2) Carga Mínima Exigida: 68h

3) Locais de Realização:

Quinteto de Sopros da OSESP:

Ensaios na Sala São Paulo.

Concertos realizados com o Quinteto de sopros da OSESP: Teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte, SESC Garagem em Brasília, Capela Santa Maria em Curitiba.

Quarteto com alunos de Mestrado da UFBA:

Ensaios nas dependências da UFBA

Concerto na Igreja São Francisco, Pelourinho em Salvador.

4) Período e Local de Realização:

Quinteto de Sopros da OSESP

Belo Horizonte

Concerto: 23/08/2015 às 19h

Brasília

Concerto: 04/09/2015 às 19h

Curitiba

Concerto: 08/11/2015 às 17h

Quarteto junto a alunos de Mestrado da UFBA

Salvador

Concerto: 02/09/2015 às 17h

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**Ensaios em grupo****Quinteto de Sopros OSESP**

Nome dos componentes e seus instrumentos:

José Ananias, flauta

Joel Gisiger, oboé

Sérgio Burgani, clarineta

Alexandre Silvério, fagote

Nikolay Alipiev, trompa

Repertório:

ARNOLD, Malcolm. 3 Shanties

MOZART, Wolfgang Amadeus. Divertimento 9 Kv. 240

ROTA, Nino. Petite Ofrende Musicale

BOZZA, Eugene. Scherzo pour Quintet a vent, Opus 48

MIRANDA, Ronaldo. Variações sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros

MEGAGLIA, Júlio. Choro em Berlim
 FARKAS, Ferenc. Danças Húngaras

Quarteto UFBA

Nome dos componentes e seus instrumentos:

Joel Gisiger, oboé
 Priscila Rato, violino
 Thais Mendes, viola
 Adriana Holtz, violoncelo

Repertório:

MOZART, Wolfgang Amadeus. Quarteto para oboé e cordas Kv. 370

Análise de Partituras, Gravações e Textos Sobre as Obras a Serem Executadas:

Foram analisadas as obras procurando-se respeitar as articulações e dinâmicas propostas. Situou-se cada obra com a relevância de seu compositor dentro da história da música com o objetivo de apresentar um padrão estilístico que lhe fosse característico. Houve análise interpretativa, sempre observando fatores que compõem as melodias com a intenção de destacá-las das harmonias, passando por aspectos de timbre, afinação e balanço.

Carga horária: 20h

Ensaios e Concertos:

Quinteto de Sopros da OSESP

Belo Horizonte

Ensaios: 20,21 e 22/08/2015

Ensaio geral in loco

Concerto: 23/03/2015 às 19h

Brasília

Ensaios: 01,02 e 03/09/2015

Ensaio geral in loco às 17h
 Concerto: 04/09/2015 às 19h

Curitiba

Ensaios: 05,06 e 07/11/2015
 Ensaio geral in loco às 15h
 Concerto: 08/11/2015 às 17h

Quarteto UFBA

Ensaios: 01 e 02/09/2015
 Ensaio geral in loco às 15h
 Concerto: 02/09/2015 às 17h

Carga Horária Geral e Soma:

Cronograma e carga horária de ensaios
 Análise das partituras: 20h
 Quinteto OSESP: 03 ensaios x 3h + 3 gerais x 2h = 15h
 Quarteto UFBA: 2 ensaios 2h + 1 geral 2h = 6h
 Preparação Individual: 20h semanais X 15 semanas = 300h

Total: 321h

6) Objetivos a Serem Alcançados Com a Prática:

- a) aprimoramento dos conhecimentos técnicos e estilísticos nas obras;
- b) desenvolvimento de procedimentos de ensaios com grupos de sopros;
- c) observância da existência de algum padrão de ajustes nas palhetas de oboé para uso em grupos de câmara com sopros.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO ESPORTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Joel Gisiger

Matrícula: 215115965

Área: Música

Ingresso: 2015.2

Código	Nome da Prática
MUS D49	OFICINA DE PRÁTICA ORQUESTRAL

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO PRIMEIRO OBOÉ SOLISTA DE ORQUESTRA DURANTE O SEMESTRE 2015.2

2) Carga Horária Total: 68h

3) Locais de Realização:

Sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo OSESP, Sala São Paulo.

4) Período de Realização:

Segundo semestre da Temporada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

21/07/2015 a 21/11/2015

5) Detalhamento das Atividades:

Análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas:

Carga horária: 20h

Repertório:

BERLIOZ, Hector. Haroldo na Itália, Op. 16

TURINA, Joaquín. Danças Fantásticas Op. 22

DE FALLA, Manuel. El Sombrero de Três Picos Suítes 1 e 2

BEETHOVEN, Ludwig van. Abertura Leonora 1 Op. 138

BEETHOVEN, Ludwig van. Concerto para Piano em Sol Maior Op. 58

SHOSTAKOVICH, Dmitri. Sinfonia 9 Op. 70

SCHOENBERG, Arnold. Gurre Lieder

BRAHMS, Johannes. Sinfonia 1 Op. 68

BRAHMS, Johannes. Sinfonia 2 Op. 73

TAKEMITSU, Toru. Spirit Garden

MENDELSON, Felix. Concerto para Violino em Em, Op.64

SHOSTAKOVICH, Dmitri. Sinfonia 1 Op. 10

STRAUSS, Richard. 4 Última Canções

ELGAR, Edward. Sinfonia 1

SCHUMANN, Robert. Abertura Manfred Op. 115

SCHUMANN, Robert. Concerto para Violoncelo Op. 129

STRAUSS, Richard. Uma vida de Herói Op. 40

Ensaios, Gravações, Filmagens e Concertos:

BERLIOZ, Hector. Haroldo na Itália, Op. 16

TURINA, Joaquín. Danças Fantásticas Op. 22

DE FALLA, Manuel. El Sombrero de Três Picos Suítes 1 e 2

Ensaios 04-06/08/2015 13h

Concertos 6,7,8/08/2015 6h

BEETHOVEN, Ludwig van. Abertura Leonora 1 Op. 138

BEETHOVEN, Ludwig van. Concerto para Piano em Sol Maior Op. 58

SHOSTAKOVICH, Dmitri. Sinfonia 9 Op. 70

Ensaios 18-20/08/2015 13h

Concertos 20,21,22/08/2015 6h

SCHOENBERG, Arnold. Gurre Lieder

Ensaios 08-10/09/2015 13h

Concertos 10,11,12/09/2015 6h

BRAHMS, Johannes. Sinfonia 1 Op. 68

BRAHMS, Johannes. Sinfonia 2 Op. 73

Ensaios 22-24/09/2015 13h

Concertos 24,25,26/09/2015 6h

TAKEMITSU, Toru. Spirit Garden

MENDELSSOHN, Felix. Concerto para Violino em Em, Op.64

SHOSTAKOVICH, Dmitri. Sinfonia 1 Op. 10

Ensaios 20-22/10/2015 13h

Concertos 22,23,24/10/2015 6h

STRAUSS, Richard. 4 Última Canções

ELGAR, Edward. Sinfonia 1

Ensaios 10-12/11/2015 13h

Concertos 12,13,14/11/2015 6h

SCHUMANN, Robert. Abertura Manfred Op. 115

SCHUMANN, Robert. Concerto para Violoncelo Op. 129

STRAUSS, Richard. Uma vida de Herói Op. 40

Ensaios 17-19/11/2015 13h

Concertos 19,20,21/11/2015 6h

Carga Horária

Ensaios: 7x13h= 91h

Concertos: 7x6h= 42h

Preparação Individual: 20h semanais X 7 semanas = 140h

Total=273h

6) Objetivos a Serem Alcançados Com a Prática:

- a) aprimoramento dos conhecimentos técnicos e estilísticos nas obras;
- b) desenvolvimento de procedimentos relacionados à prática orquestral;

c) observância da existência de algum padrão de ajustes nas palhetas de oboé para uso Orquestral e de acordo com as obras e adaptações climáticas.

7) Produtos Resultantes da Prática

- a) apresentação em concertos públicos;
- b) divulgação da Música de Concerto na Mídia;
- c) divulgação e manutenção da tradição Orquestral.

8) Orientação:

Encontros para levantamento de informações auxiliares (15 X 2h = 30h)

CARGA HORARIA TOTAL

Análises: 20h

Ensaios: 7x13h: 91h

Concertos: 7x6h: 42h

Encontros com Orientador: 30h

Preparação Individual: 20h semanais X 7 semanas = 140h

Total=323h

RELATÓRIO SOBRE RECITAL DIA 08/04/2016.

Sub- Produto: Uma aula

Concerto realizado ao meio dia no auditório da UFBA e no programa, os “Três Romances” de R. Schumann e o “Trio” de Francis Poulenc para oboé e fagote.

Com Fabiola Pinheiro ao piano e Francisco Formiga ao fagote.

Aspectos interpretativos.

Os 3 Romances de Schumann haviam sido interpretados no dia 07/04/2016 como parte da aula de Técnica Interpretativa. Fiz uma gravação simples, com o telefone celular, para que pudesse obter uma autoanálise da performance naquela aula. Ouvindo com atenção, percebi dois detalhes que me incomodaram bastante: o andamento estava muito mais rápido do que eu havia proposto durante os ensaios e

a afinação tendeu para baixo, conforme suspeitei durante a *performance*. A sensação que tive, enquanto tocava, era a de que a palheta estava se encharcando e se tornava cada vez mais aberta e de difícil de controle de afinação, principalmente das notas agudas, tendendo para baixo. A escolha da palheta para aquele concerto-aula ocorreu de forma nada usual. Toquei com a palheta em outra sala, por volta do meio dia. A sala estava sem ar condicionado, e um calor que beirava o insuportável reinava no ambiente. Os pianos estavam muito desafinados, não pudemos ensaiar. Fiz exercícios de aquecimento com escalas e arpejos. Toquei trechos dos Romances para testar as palhetas. Por volta de uma hora, nos transferimos para o auditório. Por sugestão do colega Francisco Formiga, o ar condicionado foi desligado. Respeitando o seu direito de escolha, acabei por aproveitar desta oportunidade para observar qual seria o comportamento da palheta em uma nova condição: mudávamos para o auditório, a sala estava fria, porém o ar fora recentemente desligado. Tocamos duas vezes cada Romance e separei então a palheta que me pareceu mais cômoda para a peça. Saí para almoçar uma massa, e retornei às 14h 05 min para a aula, aguardando minha vez. Depois de algumas apresentações de outros alunos, chegou enfim a minha vez. Situação nova: todos os aparelhos de ar condicionado da sala estavam ligados, e devo confessar que isso me agrada pela questão da sensação de conforto físico. Deixei o ar ligado e de uma forma muito atípica, nada usual, montei o oboé, falei sobre a peça, seus aspectos estilísticos, relacionando a peça com o período da qual ela faz parte, comentei da vida particular do compositor, de seus dramas e de como isso teria influenciado em sua escrita e, por conseguinte quais foram minhas escolhas pessoais para a forma interpretativa. Posto isto, sem nenhum aquecimento prévio, peguei a palheta que havia escolhido uma hora antes e em outro ambiente e então, me pus a tocar os Romances. Logo na primeira frase senti que algo tinha mudado significativamente, tive que corrigir a afinação da oitava da nota lá imediatamente, forçando a nota para cima. E no decorrer deste primeiro romance, meus pensamentos estavam voltados para questões como “o que eu faço”... “troco de palheta entre um romance e outro”... “será que a palheta vai ceder e se estabilizar”... e a pior pergunta de todas: “Será que vou resistir fisicamente até o final? ” Novamente senti muita dificuldade em corrigir as oitavas da nota lá. Cheguei ao final do primeiro romance já com a resistência labial comprometida. Mas decidi por não trocar de palheta e seguir em frente com a mesma palheta, apenas massageando a cana um pouco com os dedos

para mantê-la fechada. No segundo romance, senti muito a afinação tender para baixo. No *etwas lebhafter*, duas notas graves hesitaram na emissão. As oitavas estavam difícilíssimas de serem controladas. Senti cansaço físico. Passei então para o terceiro romance, e minha impressão era a de que estava um pouco baixo em relação com o piano, o que acabou se confirmando com a audição da gravação que eu havia feito. O último mi grave sustentado por 6 tempos estava, definitivamente, desafinado.

Já no concerto do dia 08, tive alguma surpresa. Em oposição ao dia anterior, não aqueci com escalas e não ensaiei. Meu colega também não desligou o ar condicionado, a sala ficou como sempre esteve. Apenas fiz o que estou acostumado a fazer: pegar o oboé, escolher duas ou três palhetas, aguardar um pouco, tocar novamente, e dentre elas, escolher a palheta cujo timbre se relaciona melhor com o repertório a ser tocado e oferece a menor resistência, principalmente para os agudos. Um pouco desligado em meus pensamentos, não atentei para o fato de que neste dia, iria tocar além do Trio de Poulenc, os 3 Romances, portanto minhas reflexões estavam focadas apenas em Poulenc. Para Poulenc, prefiro um som mais claro e magro. Com a chegada do professor à sala de aula, me dei conta de que começaria com Schumann. Detalhe, não sabia se a partitura estava comigo. Logo fui verificar. E passado o susto, atentei para a palheta: iria começar os Romances em 4 ou 5 minutos. Havia escolhido a palheta mais leve, mas também a mais clara. Não achei que fosse combinar com Schumann. Escolhi então outra palheta com menor sonoridade e resistência das 3. A palheta do dia anterior ficara, definitivamente, posta de lado. O concerto ocorreu da melhor forma possível. Houve apenas uma falha em um dó grave no último romance por pura desatenção: “está acabando”, pensei e... pronto o acidente aconteceu. Porém, me senti como há muito não havia me sentido. E isso definitivamente colocou por terra alguns hábitos de preparo que estava observando durante todo o mestrado. Explico: preparei 4 palhetas em São Paulo de acordo com aquilo que iria encontrar aqui: umidade alta e ao nível do mar. Então, fiz uma goiva mais fina, 0,56 e densidade 10. Apenas uma delas, escolhi a densidade 12. Sempre com goiva 0,56. Durante minha estadia aqui, toquei todos os dias com as 4 palhetas no quarto de hotel, situado à beira mar, com o ar condicionado no máximo. Muito bem, apenas a palheta com densidade 12 poderia ter sido usada, mas acabei por não confiar que ela pudesse responder a todos os

meus anseios. Para minha surpresa, escolhi 3 palhetas velhas, que utilizei em São Paulo na temporada de 2015, com meu oboé Marigaux, que utiliza de outro material: tubos 47 mm ao invés de 46mm, molde Chiaruggi -2 ao invés de molde Berlim. Isso fez com que eu chegasse a uma conclusão: a palheta deve ser montada com uma tendência para o local. Porém, só se saberá do seu potencial no momento que antecede a *performance*, com as condições exatas da performance. Os fatores que alteram a palheta são temperatura do ambiente, a umidade local, a pressão barométrica e a acústica da sala. Se a sala tem reverberação, pode-se usar uma palheta mais dura. Se ela é seca, e com o público presente ainda mais, usa-se uma palheta leve. No caso, o auditório da UFBA possui uma acústica muito seca.

1.1.8.7 Aula como produto do recital

Logo depois do concerto, duas jovens estudantes vieram conversar comigo. A conversa correu quase que normalmente através de elogios e incentivos mútuos, não fosse um notável receio, quando instigadas, de falar sobre os seus estudos. Mediante indisfarçável situação, insisti em formular perguntas sobre os estudos das moças e o progresso adquirido. Até que perguntei sobre instrumento. Uma aluna me diz então que seu oboé era muito ruim. Perguntei se estava com ele naquele instante e na resposta positiva, pedi para que ela me mostrasse seu instrumento. Percebi que era um Strasser (Marigaux de estudante), um excelente instrumento, porém completamente desregulado. Todos os principais parafusos estavam com a regulagem errada. Fiz um ajuste rápido, mas havia alguém ensaiando no auditório e preferi encontrar uma outra sala para testar meus ajustes de regulagem. De fato, o oboé não poderia tocar nada com aquela desregulagem geral. Aos poucos foi chegando no ponto. Toquei um pouco e pedi para que a aluna tocasse também. Seus olhos brilharam de emoção, o oboé estava fácil de assoprar. Então pedi para que eu tocasse com sua palheta. Estava muito dura, pesada. Envolta em camadas de filme plástico e com arame posicionado no meio da palheta para que ela abrisse. Fiquei perplexo: uso filme plástico em duas situações: para vedar quando a palheta está nova até que as fibras se ajustem e não saia ar pelas laterais, ou para reter a umidade nas laminas da palheta quando estou a tocar em lugares ou ambientes de pouca umidade. O arame, o uso no meio da palheta para abrir as lâminas em

localizações em que a palheta fecha, geralmente depois dos 1000 metros de altitude, em dias frios. Ou seja, as palhetas estavam configuradas para situação completamente adversa àquelas que se encontrava ali naquele instante, que era de umidade extrema ao nível do mar. A explicação que recebi foi a de que as canas eram ruins e as palhetas fechavam. Tirei o filme plástico e pedi para que tocasse. De imediato sentiu sua palheta mais fácil, evidentemente por não estar envolta com camadas e camadas de plástico que serviam como uma segunda casca na palheta. Mas faltava entender o arame... aquela palheta de fato não emitia o som que é característico a uma palheta que vibrasse bem quando assoprada livremente, sem estar ligada ao oboé. Faltavam os harmônicos graves. Mostrei então os lugares que costumam raspar as palhetas fazendo pequenos ajustes até que ela emita os 3 dós que precisamos ouvir: o dó grave, médio e agudo, bem equilibrados. Ajustei entre o coração e a ponta, ao lado da coluna lateral, e ajustei um pouco atrás do raspado. Soavam os 3 dós, e então ela tocou. Ficou muito feliz e perplexa com a possibilidade de poder fazer música com facilidade e desenvoltura. Percebi logo sua alegria, e, sobretudo sua musicalidade. Pedi para que tocasse algo, e fui ao piano tocar algumas harmonias: era um pequeno concerto de Corelli. Ficamos por 20 minutos ao menos tocando e tocando. Senti que a aluna estava, enfim, dizendo para si mesma “estou tocando oboé”!

Passei então para a segunda aluna. Ela estava sem seu instrumento e palhetas e lamentou por isso. De pronto, ofereci meu oboé e minha palheta, a mesma do recital. A impressão foi clara, que minhas palhetas eram por demais fáceis e isso a atrapalhava, em pouco tempo a palheta se fechava. Então expliquei que isso era devido ao fato de que ela estava acostumada a apertar os lábios, mordendo a palheta e a fazer força demasiadamente para tocar o oboé. Expliquei um pouco a noção de relaxamento. Pensei que provavelmente seu oboé estivesse também completamente desregulado e a palheta com material de ajuste totalmente inadequado para a região. E então nos pusemos a tocar o Concerto de Joseph Haydn para oboé em dó maior. Fui ao piano e como sempre, arrisquei a harmonia. Tocamos por diversas vezes até o desenvolvimento da obra. Expliquei o sentido das frases e, sobretudo frisei que em música não se faz força. Dado o tempo de aproximadamente uma hora e meia de aulas, precisava almoçar e dei por findada a

aula. Aprendi muito neste dia, reforçando que tenho a missão de ajudar jovens talentos como essas duas moças incríveis.

2. ARTIGO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ORIENTADOR: Prof. Dr. Pedro Robatto

ORIENTANDO: Joel Gisiger

Raspagens das Palhetas por Oboístas Brasileiros - Um Estudo dos ajustes nas palhetas de oboé sob ação de agentes climáticos externos.

RESUMO

A presente pesquisa visa observar e identificar os ajustes propostos por oboístas brasileiros em palhetas de oboé preparadas para a *performance* e que sofrem alterações devido a ação da umidade do ar, temperatura do ambiente e altitude relativa ao nível do mar. Também, investigou-se possíveis tendências nas preferências de sonoridade e flexibilidade dos oboístas entrevistados, procurando compreender se existe algum fator que ligue tais tendências com os tipos de ajustes propostos. Com a finalidade de direcionar a pesquisa a um foco de interesse comum aos entrevistados, se resumiu as diferentes escolas de raspado em duas, Escola Alemã e Escola Americana, tendo em vista que estas escolas exercem grande influência nos mais diversos estilos de raspagem. Um fenômeno notório brasileiro também foi investigado, que é a convivência pacífica das diferentes escolas dentro das orquestras. Como parte dos procedimentos metodológicos, foi realizado um breve levantamento bibliográfico de autores discorrendo sobre raspagens de palhetas de oboé, com a finalidade de compreender o que se considera uma palheta pronta para *performance* e o que a caracteriza. Utilizou-se também a ferramenta de pesquisas *on-line survey monkey* para uma investigação com oboístas brasileiros, mediante a observação das tendências de sonoridade, flexibilidade e ajustes da palheta. Após a análise dos dados, houve uma listagem graduada de ajustes classificada pelos oboístas brasileiros dentro de suas escolas de raspagem. Concluiu-se haver características muito semelhantes nas preferências de sonoridade, flexibilidade e ajustes, apontando uma provável causa que aproxima as diferentes escolas de oboé em território nacional.

Palavras-chave: 1. Oboé; 2. Palhetas; 3. Ajustes; 4. Variações Climáticas; 5. Escola Alemã; 5. Escola Americana

ABSTRACT

The present research aims to observe and identify the adjustments proposed by Brazilian oboists on oboe reeds prepared for the performance and which suffer changes due to the action of air humidity, temperature and altitude relative to sea level. Also, it was investigated possible tendencies in the preferences of sonority and flexibility of the oboists interviewed, trying to understand if there was any factor connecting such tendencies with the types of adjustments proposed. In order to direct the research to a focus of common interest to the interviewees, we summarized the different schools of scraping in two, German School and American School, considering that these schools exert great influence in the most diverse styles of scraping. A notorious Brazilian phenomenon was also investigated, which is the peaceful coexistence of the different schools within the orchestras. As part of the methodological procedures, a brief bibliographic survey of authors discussing oboe scraping was carried out, in order to understand what is considered a ready prepared reed for a performance and what characterizes it. The online survey tool "survey monkey" was also used for an investigation with Brazilian oboists, by observing the tendencies of sonority, flexibility and adjustments of the reed. After analyzing the data, there was a graduated list of adjustments classified by the Brazilian oboists within their scraping schools. It was concluded that there are very similar characteristics in the preferences of sonority, flexibility and adjustments, pointing to a probable cause that approaches the different schools of oboe in national territory.

Key-words: 1. Oboe; 2. Reeds; 3. Adjustments; 4. Climatic Variations; 5. German School; 6. American School.

OBJETIVO

A presente pesquisa visa observar e identificar os ajustes propostos por oboístas brasileiros em palhetas de oboé preparadas para a *performance* e que sofrem alterações devido a ação da umidade do ar, temperatura do ambiente e altitude relativa ao nível do mar.

JUSTIFICATIVA

Não existe no Brasil um estudo específico que observe os tipos de ajustes nas palhetas de oboé de acordo com os aspectos externos como umidade, temperatura e altitude.

PROCEDIMENTOS

Nesta pesquisa foi realizado um breve levantamento bibliográfico de autores discorrendo sobre raspagens de palhetas de oboé com a finalidade de compreender o que se considera uma palheta pronta para *performance* e aquilo que a caracteriza.

Também, investigou-se possíveis tendências nas preferências de sonoridade e flexibilidade das palhetas procurando compreender se existe algum fator que ligue tais tendências com os tipos de ajustes propostos pelos entrevistados. A pesquisa se fez por duas escolas de raspado que predominam sobre as demais escolas e exercem uma maior influência nos diversos estilos de raspagem. Resumiu-se as escolas entre raspado americano (raspado longo) e raspado alemão (raspado curto) ou como são comumente chamadas, palheta americana e palheta alemã.

Foi utilizada a ferramenta de pesquisas *on-line survey monkey* através da qual realizou-se uma pesquisa com oboístas brasileiros mediante a observação das tendências de sonoridade, flexibilidade e ajustes da palheta, buscando as possíveis semelhanças destes ajustes nas diferentes escolas utilizada. Para tal, escolheu-se os “Três Romances” de Robert Schumann, Opus 94, como uma peça de referência do repertório para oboé e então algumas questões sobre sonoridade e flexibilidade foram abordadas. Em seguida, listou-se uma

série de situações de adversidade com a palheta e propuseram-se ajustes ao entrevistado, dando-lhe a possibilidade de escolher qual seria o melhor ajuste para a palheta.

Após a análise dos dados, foram tiradas conclusões que resultaram numa listagem graduada de ajustes classificada pelos oboístas brasileiros, como também dados sobre as preferências de escola, sonoridade e flexibilidade.

METODOLOGIA

Foi feita uma revisão bibliográfica sobre ajustes de palhetas para oboé em *sites*, livros e artigos que tratam das obrigações pertinentes à rotina de um oboísta, como suporte às questões levantadas. De acordo com Robert Yin, em seu livro *Estudo de caso, Planejamentos e Métodos*, este declara que

Para determinar as questões que são mais significativas para um tópico, assim como para obter alguma precisão na formulação dessas questões, exige muita preparação. Uma maneira é revisando uma literatura sobre o tópico (Cooper, 1984). Observe que essa revisão da literatura é, por essa razão, um meio para um fim, e não - como muitos foram ensinados a pensar - um fim em si mesmo. Os pesquisadores iniciantes podem pensar que a finalidade de uma revisão de literatura seja determinar as respostas sobre o que é conhecido sobre um tópico; em contraste, os pesquisadores experientes revisam a pesquisa prévia para desenvolver questões mais perspicazes e reveladoras sobre o mesmo tópico. (2015 p.14)

O livro de David A. Ledet, *Oboe Theory Reed and Styles* (2008) foi usado como base para os questionamentos e investigações, por se tratar de um compêndio dos diversos tipos de raspados de palhetas utilizados pelos oboístas espalhados nos principais pólos de música erudita pelo mundo.

Realizou-se um estudo de caso, através das metodologias de pesquisa qualitativa e quantitativa. De acordo com Luzia Alves de Carvalho em seu artigo *Metodologia qualitativa em pesquisa sobre formação de professores: uma experiência*, ela comenta:

Referindo-se ao tema, Alvira (1983, p.54) destaca a existência de uma dicotomia metodológica/substantiva nas pesquisas de caráter sociológico: de um lado, a perspectiva humanista/qualitativa com ênfase na linguagem, na interpretação dos fatos humanos e na consideração do ponto de vista do autor; do outro, a perspectiva

científica/quantitativa com ênfase na formalização de teorias. (apud 2007, p. 12)

Conforme a dicotomia supracitada, a pesquisa qualitativa valeu-se para observar a interpretação dos fatos humanos e a consideração dos pontos de vista do autor colocando no cerne da questão o objeto da pesquisa “ajuste de palheta”, enquanto a pesquisa quantitativa terminou por fornecer dados importantes na formalização de uma teoria conclusiva.

As pesquisas qualitativas, quantitativas e pesquisas de caso vieram a ser executadas por meio do uso da ferramenta eletrônica *online Survey Monkey* criando-se para tal um questionário que não seja tendencioso, respeitando o ponto de vista do entrevistado quando abordado com a questão “ajustes versus variações” e procurando não tornar o entrevistado em pesquisador, mas apenas fazendo parte da pesquisa, como citam Rocha, Daher e Sant’Anna (2004):

A não-discriminação de uma dupla ordem de objetivos (os objetivos da pesquisa e os da entrevista) implica que o entrevistado seja abordado a partir dos objetivos da pesquisa e não dos objetivos da própria entrevista. Produz-se, desse modo, um certo deslocamento da palavra do entrevistado, que passa a ocupar o espaço daquele que fornece respostas às perguntas da pesquisa (lugar que, obviamente, deveria ser ocupado pelo pesquisador). (2004, p. 7)

Procurou-se compreender a natureza do entrevistado, se profissional ou amador, se membro de orquestra sinfônica, banda ou atuante em outras formações. Para facilitar o entendimento dos ajustes que foram propostos na pesquisa e fomentando uma breve comparação das tendências de ajustes dentre as escolas representadas, houve um agrupamento por tipo de raspado, se alemão (raspado curto) ou americano (raspado longo) que são as duas escolas de maior uso no Brasil. Questões sobre flexibilidade e preferências sonoras foram abordadas, procurando investigar a existência de alguma associação destes fatores com os ajustes praticados pelas escolas representadas. Ainda com o intuito de se investigar as tendências de flexibilidade e sonoridade, uma peça do repertório costumeiro de oboé foi proposta, os “Três Romances” de Robert Schumann, Opus 94. Visto que o oboísta se utiliza de uma palheta raspada de maneira específica e particular,

pois nenhuma palheta é igual à outra (devido a fatores que abordaremos mais adiante), criou-se uma metodologia de pesquisa com sua própria estratégia. Yin trata deste assunto, citando Platt no seu livro:

Em suas palavras, vem-se reconhecendo que a pesquisa de estudo de caso tem a sua própria [...] lógica de projeto...uma estratégia preferencial quando as circunstâncias e os problemas de pesquisa são apropriados, em vez de um compromisso ideológico a ser seguido independentemente das circunstâncias. (apud 2015, p. 17)

Ainda nesta pesquisa com oboístas brasileiros, foi realizada uma investigação para listar quais ajustes de raspagem são feitos a fim de contornar a ação dos agentes climáticos. Estas questões sobre ajustes foram elaboradas com o intuito de fomentar a participação ativa do entrevistado, colocando-o a imaginar ajustando sua palheta sob situação de adversidade, antes de uma *performance*. Para isso foram elaboradas duas figuras de palheta, uma para cada escola, da forma em que o entrevistado pudesse reconhecer não somente a sua escola, mas também reconhecer visualmente a região em que um ajuste tivesse que ser concluído. Sugeriu-se então uma lista de ajustes para orientação do entrevistado, oferecendo, porém a possibilidade de optar por preencher uma opção escrita com suas próprias palavras.

Inicialmente, com a finalidade de atrair candidatos para a pesquisa, foi divulgada uma mensagem² num grupo de conversas através do aplicativo *whatsapp* entre oboístas intitulado “Oboés, palhetas e afins”. Este grupo é criação do oboísta Israel Silas Muniz, que atua na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, e contempla profissionais, estudantes e amadores. Um convite informal foi enviado para quem quisesse responder às perguntas de um questionário sobre ajustes de palhetas, com fins de pesquisa para mestrado profissional. Interagindo desta maneira, o entrevistador passou a estar ativo dentro do grupo interagindo com os entrevistados, dando-lhes a sensação de fazer parte da pesquisa sem sofrer maiores pressões acadêmica. É importante levar em conta que por vezes o termo “pesquisa para mestrado” possa intimidar o entrevistado. Foram enviados 66 convites com o questionário, sendo que 3 foram devolvidos, 22 respondidos e 17 parcialmente respondidos.

² Vide apêndice A.

Este convite foi elaborado com um texto que causasse uma impressão de amizade e proximidade com o grupo entrevistado. É sabido que oboístas evitam falar sobre seus truques abertamente, por se tratar de algo pessoal e que pode não funcionar para outro oboísta. Também guardam para si a descoberta de alguma facilitação que lhes tenha custado um longo período de tempo em pesquisas e observâncias. As questões foram elaboradas com textos utilizando jargões típicos aos oboístas, procurando criar uma conexão do entrevistador com o grupo de entrevistados, pois de acordo com Kaufmann:

A entrevista compreensiva (...): o entrevistador está ativamente envolvido nas questões, para provocar o entrevistado. Durante a análise de conteúdo, a interpretação não é evitada, mas ao contrário, constitui um elemento decisivo. (2013, p. 40)

Ainda mediante esta técnica de entrevista compreensiva, que é quando a provocação faz parte do *savoir faire*, algumas questões abordando um mesmo tema foram elaboradas de forma diferente, no sentido de provocar reações por parte dos entrevistados. Isso ocasionou uma interessante situação de contradição nas respostas dos mesmos, como veremos adiante.

Utilizou-se de um levantamento e de uma análise de dados coletados pela pesquisa *on-line* através do uso da ferramenta *Survey Monkey* para a obtenção de uma conclusão final. Yin declara que

[...] um levantamento pode ser facilmente destinado a enumerar “o que” [...] da mesma forma, como esse segundo tipo de questão “o que”, as questões “quem e onde” (ou seus derivados – “quantos” e “quanto”) possivelmente favorecem os métodos de levantamento ou a análise de dados [...] Esses métodos são vantajosos quando a meta da pesquisa é descrever a incidência ou a prevalência de um fenômeno ou quando é para prever determinados resultados. (2015, p. 10)

De acordo com o parágrafo supracitado, “o que” refere-se aos ajustes que são feitos nas palhetas de oboé. “Quem” refere-se à comunidade de oboístas brasileiros. “Onde” refere-se ao território brasileiro. “Quanto, quando” refere-se ao momento posterior à reação das lâminas das palhetas de oboé sob as ações de fatores externos como a umidade do ar, variação da temperatura ambiente e à altitude em relação ao nível do mar.

Já a prevalência de um fenômeno se justifica, de acordo com a frase de Ledet (2008), quando este escreve no seu parágrafo de introdução de seu livro *Oboe Reed Styles*: “[...] por causa da natureza inconstante de uma palheta o oboísta deve constantemente reabastecer seu estoque³”. (p. xv) Ou seja, pela alteração constante do comportamento de suas palhetas, o oboísta é levado a uma ininterrupta ação de reabastecer algo e só se reabastece algo a partir do momento em que existe a falta, a carência, a necessidade de alguma coisa da qual é preciso que ela esteja lá. Como resultado, diariamente o oboísta se põe à tarefa de checar o seu estoque de palhetas e passa a ajustá-las, para que esteja de antemão preparado para suas atividades.

Não se aplicou nesta pesquisa questões direcionadas cujo propósito fosse alcançar algum resultado que já estivesse previsto. A pura observância de dados trouxe à luz elementos considerados suficientes para que se formulasse uma conclusão.

³ [...] because of the impermanent nature of reeds, the oboist must constantly replenish his supply. (tradução nossa)

1. INTRODUÇÃO

Segue uma breve explanação envolvendo o *métier* de um oboísta e o seu contexto no cenário orquestral contemporâneo no Brasil. Propõe-se através destas elucidações, uma preparação para os assuntos que serão abordados posteriormente.

1.1 A RELEVÂNCIA PARA O OBOÍSTA DE POSSUIR UMA PALHETA QUE REAJA COM PRECISÃO ÀS PROPOSTAS INTERPRETATIVAS.

Para um oboísta seriamente comprometido com sua profissão, normalmente existe uma grande sensação de insegurança no domínio de seu instrumento quando ele se depara com uma palheta que muda subitamente de atitude no momento da execução de uma obra previamente ensaiada. Blasco-Yepes e Payri comentam em seu artigo que a manufatura da palheta pode influenciar tecnicamente uma *performance*. “A manufatura da palheta pode, portanto, influenciar a habilidade técnica para alcançar alguns requerimentos técnicos e influenciará a performance em geral [...]”⁴. (2010, p. 7)

Observa-se que o estilo de tocar de um oboísta depende completamente de sua palheta para que sua expressividade seja plenamente manifestada. Ele muitas vezes não conseguirá interpretar tão bem uma determinada passagem, caso a sua palheta não esteja reproduzindo com perfeição aquilo que está propondo. Da mesma forma, há consenso de que os aspectos sonoros dependem em sua quase totalidade da palheta. Completando-se a isso, uma palheta ainda deve se adaptar às características de afinação do instrumento, como também às variantes que lhe são características. Fatores como a estrutura física do oboísta e fenômenos acústicos do ambiente também serão levados em conta para se fazer ajustes nas palhetas. Logo, é essencial o domínio do oboísta na arte de ajustar a sua palheta pelo motivo de que ela interferirá diretamente na sua maneira de tocar, no seu controle técnico e em

⁴ *Reed making may therefore influence the technical ability to achieve some technical requirements and will influence the global performance [...].* (tradução nossa)

todas as demais características que o individualizam como intérprete. Como escreve Ledet (2008),

O estilo de tocar de um oboísta é ditado em grande parte pela sua escolha da palheta. Articulação, respiração, flexibilidade e afinação são afetados particularmente pela palheta. [...] A concepção aurál de som de um oboísta - sua qualidade de som ideal – alcança o sucesso em grande parte por sua escolha da palheta [...] A variação de qualidade e da afinação nos oboés torna necessário para o aluno o fazer uma palheta que complementar o seu instrumento particular.⁵ (2008, p. xv)

1.1.1 Complexidade: Não Há Uma Palheta Igual à Outra.

Uma palheta de oboé é passível de mudar constantemente sua resposta aos estímulos do oboísta, necessitando de ajustes. Isso é devido às características naturais da planta com a qual é manufaturada uma palheta para oboé, conhecida em botânica por *Arundo Donax*. Esta questão será abordada mais adiante. Por hora, será mantida uma análise breve na relação palheta-instrumento-indivíduo. A maneira de assoprar dos oboístas não é sempre a mesma, existem variações na velocidade do ar. O formato da embocadura também varia de acordo com o instrumentista. Cada instrumento oferece características de afinação e resistência que vão interferir na maneira de terminar uma palheta.

De acordo com Ledet (2008), essas sutilezas de ajustes são compreendidas através de um complexo sistema de observação de causa e efeito, ação e reação. É uma arte centenária repassada pelo professor, mas sempre readaptada para cada aluno, de caso para caso. Primeiramente, o aluno deve entender-se, para então definir como uma palheta deverá ser ajustada para si. Isso acaba por interferir no desenho do raspado e nas medidas, assim como na escolha do material utilizado para montar uma palheta: estilos de moldes, diferentes formatos dos tubos, tipo de material

⁵ *An oboist's style of playing is dictated in large part by his choice of reed. Articulation, breathing, flexibility, and intonation are affected by the particular reed. [...] The oboist's aural conception of sound - his ideal tone quality - is successfully achieved to a great degree by his choice of reed [...] Variation of quality and pitch in oboes makes it necessary for the student to make a reed that will complement his particular instrument.* (tradução nossa)

empregado na construção dos tubos, além das medidas de diâmetro da cana empregada, sua dureza, sua densidade, sua goivagem. Mediante a união de todos estes fatores é que surgem os diferentes tipos de raspagens e escolas, das quais predominam o raspado curto e o raspado longo, ou no jargão dos oboístas no Brasil, a palheta alemã e a palheta americana.

[...] fatores pertinentes para a produção do som no oboé são discutidos [...] como uma ajuda para que se entenda totalmente o porquê de que existam diferentes estilos de palheta oboé e quais são esses estilos. A respiração, a articulação, a embocadura, o instrumento, a acústica e o efeito do ouvinte sobre o instrumentista influenciam os estilos de palheta globalmente, bem como as mínimas alterações da palheta que um artista faz para atingir um timbre ou uma resposta. Quando se vê um oboísta tirando a sua palheta de oboé e cuidadosamente fazer uma sequência de manejos de faca em certas partes da palheta, ele está observando uma operação antiga. O oboísta está exercitando sua habilidade de adaptar a palheta o mais próximo para o seu próprio método de produção de som e às suas necessidades. Esses poucos ajustes geralmente representam um considerável critério do instrumentista e são o ponto culminante de um sistema bastante complexo de pensamento, ação e reação baseados nos desejos do instrumentista e as leis de causa e efeito, como essas leis se aplicam à manufatura de palhetas.

O método de produção de som do instrumentista - como que ele respira, seu estilo de articulação, o tipo e o uso de sua embocadura, etc. - irá afetar o timbre e a resposta da palheta e, conseqüentemente, afetará suas medidas e, portanto, sua forma visual. O método composto de produção de som de um instrumentista pode acontecer do resultado de ele ter sido ensinado de um modo particular, por sua experimentação individual, ou por um compromisso entre os dois. No entanto, o instrumentista tenta no final alcançar um equilíbrio complementar entre seus métodos de produção de som, a palheta, o instrumento, o ouvinte, a música e lidar com a situação na que ele pode tocar com a mais alta eficiência e satisfação [...].⁶ (LEDET, 2008, p. xv e xvi)

⁶ [...] factors pertinent to the production of tone on the oboe are discussed [...] as an aid to understanding fully why oboe reed styles exist and what these styles are. Respiration, articulation, embouchure, instrument, acoustics, and the effect of the listener on the player influence overall reed styles as well as the minute alterations of the reed that an artist-performer makes in order to achieve a certain timbre or response. When one sees an oboist remove the reed from the oboe and carefully make few strokes of the knife on certain parts of the reed, he is observing an age-old operation. The oboist is exercising his ability to suit the reed more to his method of tone production and playing needs. These few strokes usually represent the considered judgement of the player and are the culmination of a rather complex system of thought, action, and reaction based upon the desires of the player and the laws of cause and effect as those laws apply to reedmaking.

The player's method of tone production - the way he breathes, his style of articulation, the type and use of his embouchure, etc. - will affect the timbre and response of the reed and will, consequently, affect its measurements and, therefore, its visual form. A player's composite method of tone production can come about of the result of his having been taught a particular way, by his individual experimentation, or by a compromise between the two. However, in the

Lemos então, de acordo com Ledet (2008), que cada palheta se tornará uma peça única, particular. Além da natureza mutável da cana com a qual ela é concebida, ela ainda deve se adaptar às nuances anatômicas de embocadura e também à maneira individual de assoprar do oboísta, suas tendências e anseios interpretativos, como também se ajustar às características de qualidade sonora e de afinação do instrumento com a qual ela deverá interagir vibrando.

1.1.2 O Oboísta e Seu Ambiente de Trabalho

Quando a vibração de uma palheta de oboé se altera, surgem dificuldades de articulação, dinâmica, afinação e na emissão de certas notas, especialmente na região grave do oboé. A habilidade performática do oboísta então é colocada à prova e podem ocorrer mudanças inesperadas do que se propõe na partitura ou daquilo que se ensaiou anteriormente. Problemas acontecem para oboístas que deixam de trabalhar com afinco sobre suas palhetas procurando que elas vibrem de maneira correta. Há aqueles que, por terem optado por uma sonoridade robusta, fazem uma palheta com menor capacidade de vibração, mas com timbre recheado de harmônicos graves, obtendo uma sonoridade grande, mas com pouca flexibilidade. A maneira pela qual oboístas despreparados driblam situações repentinas de desconforto acaba sendo, na maioria das vezes, de optar por uma execução alterada em dinâmica e articulação da peça ensaiada, facilitando desta maneira a sua *performance* pessoal ao tocar tudo mais forte e com menos recalque nas dinâmicas e ataques. Eles mantêm uma sonoridade constante e forte porque é através de maior pressão do ar que conseguem a sustentação para a emissão das notas. Se assopram menos, a palheta cessa. Porém, agindo assim não se comprometem profissionalmente com os demais colegas de orquestra ou grupo de câmara na arte de se fazer música. Em minha experiência como músico de orquestra, ouvi muitos comentários depreciativos sobre colega com essas

end, the player tries to achieve a complementary balance between his methods of tone production, reed, instrument, listener, music and playing situation whereby he can play with the greatest amount of efficiency and satisfaction [...]. (tradução nossa)

características. Desta maneira, surge um sério desvio comportamental quanto à real natureza de se fazer a música de concerto, onde há a suma importância de que uma leitura correta da partitura seja efetuada, passando o indivíduo que age de tal maneira a ser reconhecido apenas como um sumário leitor de notas, aquele que tem um som disposto a cobrir a orquestra, mas sem se preocupar com as dinâmicas e articulações propostas pelo compositor. Isso é inadmissível numa orquestra onde há reconhecimento internacional do trabalho produzido, cuja agenda é repleta de serviços e que contempla um repertório vasto que varia semanalmente, havendo também a produção de CD e DVD, transmissões ao vivo pela mídia, quando qualquer falha pode significar uma desqualificação ou uma grande perda de tempo em estúdios de gravação, acarretando ainda maiores gastos financeiros. Para que estas situações de desconforto do oboísta para com o seu ambiente de trabalho sejam sanadas, e para que a efetiva realização de suas tarefas obtenha o êxito desejado, ajustes poderão ser feitos em suas palhetas.

De acordo com o célebre oboísta inglês Leon Gossens e Roxburgh, “a palheta está para o oboísta assim como a garganta está para o cantor”.⁷ (1977, p. 55). Gossens sugere, então, que haja uma sensação de controle de uma palheta como se ela fosse algo intrínseco ao organismo humano. Ainda, de acordo com o fagotista Edwin Lacy,

[...] a palheta deve servir ao invés de fazer o papel de mestre”.

Em primeiro lugar, meu professor Sr. Leonard Sharrow, cuja técnica de fazer palhetas é talvez menos carregada de misticismo do que muitos outros, inicialmente levou-me a considerar a cana e a palheta como minhas servas ao invés de mestres⁸. (1988)

Conclui-se por hora, através destes exemplos, que o oboísta deve ter o domínio total da sua palheta, sem o qual ele ficará impossibilitado de exercer sua profissão corretamente, pois ele deve ter a percepção dos fatores externos que podem transformar a vibração de sua palheta e, rapidamente, reagir com o intuito de solucionar os problemas encontrados.

⁷ *Das Rohrblatt der Oboe ist das, was der Kehlkopf für die menschliche Stimme ist.* (tradução nossa)

⁸ *First, my teacher, Mr. Leonard Sharrow, whose reed-making technique is perhaps less burdened with mysticism than that of many others, initially led me to regard the cane and the reed as my servant rather than my master.* (tradução nossa)

1.1.3 Breve Comentário Sobre o Cenário Nacional e a Metodologia de Ajustes

Percebeu-se que apesar da importância da palheta para a emissão das notas no oboé, demorou-se muito para se escrever instruções detalhadas de manufatura ao longo do tempo. No Brasil, a manufatura das palhetas e seus ajustes, por vezes ainda são passados de professor para aluno sob forma oral e por imitação de gestos, sem o apoio de métodos. Desta forma continua-se a seguir costumes antigos, estes citados por Blasco-Yepes e Payri:

Apesar da conhecida importância da palheta, precisamos esperar até o Século XIX para encontrar as primeiras instruções detalhadas de como se faz uma palheta, e nós podemos deduzir que dantes elas eram transmitidas através de comunicação oral ou de imitações gestuais⁹. (BURGESS; HAYNES, 2004 apud 2010, p. 1)

Percebeu-se não haver no Brasil a existência de bibliografia com autor nacional que aborda a confecção de palhetas de oboé, sendo que o estudante deve recorrer ao material do estrangeiro, traduções, brochuras improvisadas ou à tradição passada de forma oral na relação professor-aluno.

1.1.4 A Cana *Arundo donax*

Os fatores que modificam a maneira de vibrar de uma palheta de oboé provém da própria natureza orgânica da cana que se altera quando submetida a ação de agentes externos. Conforme a pesquisa realizada por Blais:

Tanto com cana pré-processada quanto com palhetas concluídas, a inconsistência é um problema. Como qualquer instrumentista de palheta dupla sabe, pequenas mudanças no clima, umidade e temperatura pode causar mudanças significativas na qualidade de uma palheta; e como sabem aqueles que fazem palhetas, a própria

⁹ *In spite of the well-known importance of the reed, we must wait until the XIXth century to find the first detailed written instructions on how to make a reed, and we may deduct that previously they were transmitted through oral communication and through handicrafts imitation.* (tradução nossa)

cana é um material altamente variável por causa de sua natureza orgânica¹⁰. (2011, p. 9-10)

Estes agentes são conhecidos por causarem alterações nas fibras da cana com a qual se constrói uma palheta. Para melhor compreensão do processo que altera o comportamento de uma palheta, faz-se necessária uma breve explanação sobre o material com o qual ela é construída.

A matéria prima principal para a manufatura de uma palheta provém de um certo tipo de gramínea cujo nome em botânica é *Arundo donax*. Esta variedade é também conhecida no Brasil com o nome de Cana do Reino ou Taquara do Reino.

Para Ph. Margerie¹¹, as melhores canas são aquelas produzidas ao ar livre na região francesa “du Var” e segundo ele, palhetas de qualidade são produzidas por causa da característica de se haver uma estrutura estreita nas fibras da madeira. As canas que são produzidas em sistema de irrigação ganham em altura, mas são muito finas e moles, o que as impossibilita para o uso na fabricação de palheta. Compreende-se então, que uma cana necessita ter uma dureza que lhe é característica, porém que não seja tão dura a ponto de impedir uma palheta de vibrar.

As palhetas dos instrumentos de sopro das madeiras (clarinetas, saxofones, oboés e fagotes) são concebidas dos primeiros gomos de cana. As canas (*Arundo Donax*) da região “du Var” são as mais procuradas pois a estrutura estreita da madeira permite fazer palhetas de qualidade. As melhores canas são aquelas que crescem ao ar livre nos campos Varesenses. As canas provenientes de plantações irrigadas são geralmente mais moles, tendo crescido muito apertadas perdendo a espessura e a dureza da madeira, o que se ganha em altura.¹² (DELUNE, 1977, p. 6)

¹⁰ *Both with pre-processed cane and completed reeds, inconsistency is a significant problem. As any double reed player knows, slight changes in weather, humidity, and temperature can cause significant changes in the quality of a reed; and, as reedmakers know, cane itself is a highly variable material because of its organic nature.* (tradução nossa)

¹¹ Cette rubrique est dirigée par Ph. MARGERIE Ingénieur en chef du G .R .E .F. Chargé de la sous-direction a Bois-Papier-Imprimerie » D .I .C .T .D. Ministère de l ' Industrie et de la Recherche 3, rue Barbet-de-Jouy 75 700. Paris le bois dans les industries de la musique. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/21128/RFF_1977_2_143.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

¹² *Les anches d'instruments à vent (clarinettes, saxophones, hautbois, bassons) sont taillées dans les premiers « canons » de roseaux. Les plus recherchés sont les roseaux du Var (Arundo donax) dont la structure serrée du bois permet d'obtenir des anches de qualité. Les meilleurs*

De acordo com John Backus, este explica que a *Arundo donax* é utilizada para as palhetas de instrumentos de sopro, pois é uma planta que combina alta elasticidade com pouca densidade, além de produzir uma sonoridade agradável. A cana *Arundo donax* tem seu tempo de uso bastante limitado, e por ser de origem natural, ela possui uma série de ações imprevisíveis.

Instrumentos de sopro que incluem o clarinete, oboé e fagote, são animados por uma palheta onde tradicionalmente é usado para seu material uma cana que cresce naturalmente, identificada pelo nome botânico *Arundo Donax*. Este material tem as características desejáveis de alto módulo de elasticidade combinada com uma baixa densidade (grifo nosso). As tentativas de fazer palhetas de instrumento de sopro de materiais sintéticos não tiveram qualquer grau grande de sucesso devido ao fato de que não foi possível simular com grau de proximidade um junco sintético que tenha as características desejáveis de uma palheta. A cana natural, enquanto proporciona as características tonais desejadas, tem um número de desvantagens. Em primeiro lugar, tal material natural tem uma vida muito limitada. Além disso, como é o caso para materiais mais naturais, é difícil fornecer uma previsão aproximada das características que se aproxime dos trejeitos de um junco natural (grifo nosso), e, portanto, algum cuidado deve ser tomado na escolha e fabricação de tais palhetas para garantir que eles tenham as características desejadas. As características desejáveis de uma cana usada como material podem ser entendidas quando se considera o clarinete ou outro instrumento de sopro no conjunto com sua palheta.¹³ (1982, s/n)

É esta característica da *Arundo donax* que vem a ser determinante para o seu uso na manufatura de palhetas, pois se por um lado as inconstantes ações imprevisíveis da cana são identificadas como sendo um fator que atrapalha, por outro lado, são determinantes para que um resultado desejado de boa vibração possa ser alcançado. É trabalhando estas mesmas ações imprevisíveis com o

roseaux sont ceux qui poussent en pare-vent dans la campagne varoise. Ceux qui proviennent de roselières irriguées sont en général plus mou, ayant poussé trop serrés et perdant en épaisseur et dureté du bois, ce qui est gagné en hauteur. (tradução nossa)

¹³ *Reed excited woodwind instruments which include the clarinet, oboe, and bassoon, traditionally use for their reed material a naturally growing cane identified by the botanical name Arundo Donax. This material has the desirable characteristics of high modulus of elasticity combined with a low density. Attempts to make woodwind instrument reeds from synthetic materials have not had any great degree of success due to the fact that it has not been possible to closely simulate in such a synthetic reed the desirable characteristics of the natural reed. The natural reed, while providing the desired tonal characteristics, has a number of disadvantages. First, such natural reed material has a very limited life. Further, as is true for most natural materials, it is difficult to provide close predictability as to the characteristics of natural reeds, and therefore some care must be taken in the choice and fabrication of such reeds to assure that they have the desired characteristics. The desirable characteristics of a reed material may be understood by considering the clarinet or other woodwind instrument together with its reed.* (tradução nossa)

uso da prática e com retoques de ferramentas apropriadas, que se determinará com que a palheta vibre de acordo com o instrumento para o qual ela está sendo concebida. Ou seja, devido à elasticidade da cana, esta poderá inchar ou desinchar, dependendo da umidade do ambiente. Porém, as fibras estreitas, como anteriormente foi citado, mantêm a cana com as mesmas proporções de dureza. A combinação destes acontecimentos que parecem conflitantes entre si, devem ser compreendidos e controlados, e assim (e somente assim), serão usados a favor da obtenção de uma palheta que vibre de maneira correta. Ou seja, usando-se das próprias características de instabilidade da cana é que poderemos modificá-la para que ela passe a vibrar da maneira correta.

O colapso das fibras das canas produz dois efeitos distintos: um é diminuir sua vibração e o outro é fechar a abertura da palheta, e então acontece aquilo que chamamos em jargão dos oboístas: “a palheta morre”. Segundo Blais, esse colapso nas fibras é causado pela constante vibração das lâminas da palheta enquanto o ar passa por dentro. Devido à diferença de pressão em decorrência da passagem de ar em velocidade pelo interior da palheta enquanto o ar externo está parado, as lâminas tendem a fechar, retornando à posição original devido à dureza (e é claro, a elasticidade) da cana. É a repetição contínua deste fenômeno que faz a palheta vibrar e emitir seu som característico. Este fenômeno causado pelas diferenças de pressão do ar é o mesmo que faz um avião levantar vôo, chamado de Princípio de Bernoulli.

Quando o ar começa a passar através da cana, o ar flui através do interior da palheta, mas não o exterior. Este fato soa óbvio, mas é absolutamente vital para o zumbir da palheta. Devido a esta diferença na pressão, causada pelo ar parado por fora e fluindo por dentro, as lâminas da palheta vão se comprimir juntas. (Este fenômeno é conhecido como Princípio de Bernoulli, e é o mesmo princípio que permite que as aeronaves levitem mesmo sendo muito mais pesadas do que o ar em torno delas.) As lâminas comprimidas diminuem o tamanho de abertura da cana, o que reduz o fluxo de ar e aumenta a pressão interior.¹⁴ (BLAIS, 2011, p.10)

¹⁴ *When air begins to pass through the reed, air flows through the inside of the reed but not the outside. This fact sounds obvious, but is absolutely vital to buzzing on the reed. Because of this difference in pressure, caused by sitting air outside and flowing air inside, the blades of the reed will compress together. (This phenomenon is known as Bernoulli's Principle, and is the same principle that allows aircraft to lift off even though they are much heavier than the air around*

Ainda de acordo com Blais, microfissuras acontecem por causa desta constante movimentação da cana causada pela passagem do ar em velocidade pelo interior de uma palheta, e isso por sua vez, terminará por destruir a estrutura física das lâminas que compõem uma palheta de oboé, fazendo com que ela colapse e pare de vibrar.

Cada vez que as lâminas se comprimem ou esticam, fissuras muito pequenas começam a se formar na superfície da cana. Estas fissuras são inicialmente na ordem de microns, ou menor. (Para aqueles que não estão acostumados a uma medida tão pequena: em cada milímetro, há exatamente mil microns. Um cabelo humano é de cerca de 100 microns de largura, e um caniço oboé medindo 72 milímetros é 72.000 micrômetros de comprimento). Cada vez que a lâmina flexiona, estas rachaduras são puxadas para além, pela tensão na superfície da cana e assim, cada ciclo que a cana gera irá adicionar um pouco mais de profundidade (nas rachaduras).¹⁵ (2011, p. 11)

Embora as pesquisas com materiais sintéticos tenham se desenvolvido bastante e já se tem produzido palhetas em larga escala que podem ser utilizadas profissionalmente, ainda não se encontrou material que substitua a Cana do Reino a altura de suas qualidades, pois as características de flexibilidade e os maneirismos tão peculiares à *Arundo donax* não foram alcançados em sua plenitude para as palhetas sintéticas de oboé.

1.1.5 Fatores do Meio Ambiente

As palhetas de oboé e dos demais instrumentos de sopro sofrem alterações de acordo com a ação de fatores do meio-ambiente que interagem com as fibras da cana que as compõem. Esses fatores são a umidade do ar, a altitude, a temperatura ambiente, a pressão barométrica e a acústica local. Elisabeth Rennick comenta em seu artigo *Young Rennick*, que os oboístas

them.) The compressed blades decrease the opening size of the reed, which reduces air flow and increases the inside pressure. (tradução nossa)

¹⁵ *Every time the blades compress or stretch, very small cracks begin to form on the surface of the cane. These cracks are initially on the order of microns or smaller. (For those not accustomed to such a small measurement: in each millimeter, there are exactly one thousand microns. A human hair is about 100 microns wide, and an oboe reed measuring 72 millimeters is 72,000 micrometers long.) Each time the blade flexes, these cracks are pulled apart by tension in the surface of the cane, and so every cycle the reed generates will add a little more depth. (tradução nossa)*

consideram muitas variáveis para ajustar suas palhetas até que vibrem, e por vezes não se conscientizam do motivo pelo qual estão fazendo aquela ação. Ela também afirma que todos os fatores climáticos mais a pressão barométrica estão intrinsicamente ligados, como lemos a seguir:

Os fabricantes de palhetas, conscientemente ou inconscientemente, consideram muitas variáveis além do pedaço de cana ao tentar fazer esta peça de madeira vibrar. A umidade, a altitude e a pressão barométrica afetam o desempenho de uma palheta e as decisões sobre como raspá-la. Todos os três dos fatores mencionados estão ligados [...] todos esses fatores ambientais afetam muito as vibrações de uma cana [...].¹⁶ (2010, p. 38)

Estes elementos se alteram, passando a agir com maior ou menor intensidade devido à ação de fenômenos da natureza, como a ação do sol, aparecimento de nuvens, ventos, chuvas entre outros. A ação do homem também altera a escala de valores dos elementos supracitados, quando este se utiliza de aparelhos de ar condicionado, aquecedores de ar e umidificadores de ar para o controle da temperatura ou microclima em ambientes fechados. A combinação dos valores de todos estes elementos entre si, quando medidos por aparelhos especializados, quase nunca terá a mesma configuração, pois cada elemento interage de forma diferente quando estimulado por ações da natureza ou ações produzidas por aparelhos criados pelo homem. Além das ações excitadoras citadas, quer naturais ou artificiais, ainda há a ação do tempo, ou seja, no decorrer das horas que compõem um dia os valores se alteram e conseqüentemente nosso objeto de estudo, a palheta, muda significativamente.

¹⁶ *Reed-makers either consciously or unconsciously consider many variables in addition to the piece of cane when attempting to make this piece of wood vibrate. Humidity, altitude, and barometric pressure all affect the performance of a reed and factor into decisions about how to scrape it. All three of the above mentioned factors are linked. As you travel in an area of higher altitude, atmospheric or barometric pressure decreases and you are likely to experience less humidity. Although all of these environmental factors greatly affect the vibrations of a reed, this survey reveals an obvious hierarchy in the amount of conscious thought given to each concept.* (tradução nossa)

1.1.6 Acústica

De acordo com Ledet, a acústica interfere na vibração da palheta de oboé. Ela também sofre interferências quando utilizada em ambientes ou localidades diferentes e pode mudar de um minuto para o outro, como por exemplo, quando o oboísta toca seu instrumento nos camarins de um teatro e logo em seguida dentro da sala de concertos. Por isso, é comum ver um oboísta ajeitando sua palheta no palco antes das apresentações, e de preferência, com as mesmas configurações de acústica, luz e ar condicionado que serão utilizados no momento do concerto.

Depois da palheta e do oboé, o mais notável fator que influencia o instrumentista é, provavelmente, a quantidade de reverberação da sala. A propriedade acústica da sala afeta o balanço do som que é emitido pelo instrumentista, pela palheta e pelo instrumento, e pode causar que o instrumentista faça ajustes em sua palheta.¹⁷ (2008, p. 51)

E ainda:

Admitidamente, enquanto o oboísta estiver tocando, é duvidoso que ele tenha um real e seletivo controle sobre algum fenômeno acústico. Mas, ele pode reconhecer a presença deles e, por meio disso, talvez estimular uma maior ressonância em determinadas áreas, através da modificação de sua palheta e de sua emissão sonora.¹⁸ (2008, p. 41)

Ao tocarmos numa sala de concerto cuja acústica é muito viva, percebe-se uma dificuldade em controlar as parciais dos harmônicos agudos, e o oboé passa a soar de uma forma muito estridente. Tomo aqui a liberdade em citar a acústica da Sala São Paulo, sede da OSESP onde trabalho desde 1996. A Sala São Paulo notoriamente é uma sala de concertos considerada “viva”, ou seja, que possui uma acústica com muita reverberação, onde as parciais graves são deficitárias, prevalecendo as parciais agudas. Isto resulta que, para

¹⁷ *After the reed and the oboe, the most noticeable single factor that influences the player is probably the reverberation rate of the room. The acoustical properties of the room affect the balance that is given to the tone by the player, the reed, and the instrument and can cause the player to make adjustments of his reed.* (tradução nossa)

¹⁸ *Admittedly, when the oboist is actually playing, it is doubtful that he has any real selective control over some of the above acoustical phenomena. But he can recognize the presence of them and, thought this, perhaps encourage greater resonance in certain areas through modification of reeds and tone production.* (tradução nossa)

alguns instrumentos, exista uma prevalência de brilho em determinadas notas, ocasionando um cuidado constante por parte dos instrumentistas em não destoar com a sonoridade da massa orquestral. Para essa sala, procuro fazer uma palheta que tenha pouca vibração, tirando muito material nas laterais, mas que resista ao mesmo tempo à ação refrigeradora do ar condicionado, que atua fechando a palheta. A fim de evitar a oclusão da palheta, mantenho uma coluna proeminente no centro da mesma e mais material atrás do raspado, porém com uma meia lua que esteja bem destacada da casca. Ledet sustenta o modo de adaptar-se o raspado à acústica de uma sala viva escrevendo que:

A reverberação é o rolar contínuo do som e pode ser benéfico ou prejudicial para o timbre. Geralmente, muita reverberação (sala viva) vai exigir do oboísta uma palheta com um som mais escuro enquanto que menos reverberação (sala seca) vai cortar muitas parciais e vai exigir que ele faça uma palheta mais clara. O ajuste de um jeito ou de outro vai interferir levemente a orientação sob a qual ele se baseia para raspar sua palheta.¹⁹ (2008, p. 49)

1.2 A AÇÃO DA ALTITUDE – PRESSÃO BAROMÉTRICA

1.2.1 Pressão Barométrica

A pressão barométrica mede o peso da atmosfera. A pressão barométrica e a altitude estão intrinsicamente ligadas, pois quanto maior a altitude as moléculas de ar se expandem e estão em menor quantidade, interferindo diretamente na medida da pressão atmosférica. Em localidades de baixa altitude, as moléculas de ar estão mais próximas e em maior quantidade, aumentando a medida da pressão atmosférica. Em seu artigo para a revista *The Double Reeds*, Scarnati define a altitude de 4000 pés (1219,2m) como sendo a limítrofe, sendo que subindo a partir deste ponto podemos considerar que estamos em zona de alta altitude.

¹⁹ *Reverberation is the continuing roll of sound and can be beneficial or detrimental to timbre. [...] Generally, too much reverberation (live room) will cause the oboist to make a darker sounding reed while too little reverberation (dead room) will cut out too many partials and cause him to make a brighter sounding reed. The adjustment either way would effect a slight change in the way he cut his reed.* (tradução nossa)

Tocar e cantar em altitudes elevadas requer abordagens especiais para a preparação e realização. Simplificando, quanto maior a altitude - menos atmosfera existe. Definiremos a altitude elevada como níveis 4000 'e acima, embora se possa sentir diferenças a qualquer mudança de altitude [...]²⁰. (1995, p. 1)

No caso das palhetas de oboé, observou-se que quanto maior a pressão atmosférica mais facilmente elas vibrarão, sendo que o contrário também é verdadeiro, ou seja, quanto menor a pressão atmosférica, mais dificilmente as palhetas vibrarão. Isso se observa na prática, em cidades ao nível do mar onde há maior quantidade de ar, as palhetas vibram muito facilmente. Em cidades em altitudes elevadas, onde o ar é rarefeito, as palhetas tendem a não vibrar. Young Rennick constata que:

A pressão barométrica é uma medida do peso da atmosfera. Como tal, a pressão barométrica diminui com os aumentos de altitude. [...] Quando a pressão barométrica é alta, a palheta vibrará mais fácil, embora esta variação nas medidas seja muito mais sutil quando se viaja para uma área de baixa elevação.²¹ (2010, p. 40-41)

Em cidades de altitude, notam-se dois fatores imediatos com as palhetas de oboé: elas se secam e se fecham. Young Rennick (2010) comenta a diminuição de umidade dizendo que “à medida que você viaja em uma área de maior altitude, a pressão atmosférica ou barométrica diminui e é provável que você experimente menos umidade” (p. 38). A palheta seca não vibra porque ela permanece inflexível. Ela endurece como se fosse concebida em outro material. Há um relato interessante da oboísta americana Scarnati para a revista *The double reeds* contando que sua palheta se secou enquanto estava a tocar uma frase:

A primeira vez que eu toquei um concerto em 7000 pés (2133 metros) eu cheguei perto do final de uma longa passagem quando a cana

²⁰ *Playing and singing at high altitudes require special approaches to preparation and performing. Simply put, the higher the altitude—the less atmosphere there is present. We will define high altitude as levels 4000' and above, although one may sense differences at any change in altitude [...]. (tradução nossa)*

²¹ *Barometric pressure is a measure of the weight of the atmosphere. As such, barometric pressure decreases with increases in altitude. [...] When the barometric pressure is high, cane will vibrate easier, although this measurement is much more subtle than traveling to an area of lower elevation. (tradução nossa)*

quase parou de tocar porque ela tinha realmente secado enquanto eu estava tocando!²² (1995, p. 1)

Scarnati menciona neste mesmo artigo as transformações que ocorrem na palheta decorrentes da alta altitude e da baixa pressão atmosférica e cita que as palhetas, além de se tornarem secas, se fecham.

Para nós que fazemos performances em altitudes elevadas, nós notamos menos oxigênio, atmosfera mais seca, menos ar disponível para mover-se, e - para os instrumentistas de palhetas – a falta de vibração e palhetas fechadas.²³ (1995, p. 1)

A palheta fechada não tem possibilidade de vibrar porque as lâminas que a compõem estão encostadas uma nas outra, ocluindo a passagem de ar.

Uma vez que a palheta seca não vibra por estar inflexível e a palheta fechada não vibra por estar a impedir a passagem do ar, conclui-se que a baixa pressão atmosférica ocasionada pela ação da alta altitude é um dos fatores que mais interfere em uma palheta de oboé, já que esta produz uma combinação exata, fechando e secando a palheta, para que nenhuma nota saia do instrumento quando posto a tocá-lo sob tal condição.

Existe também um fenômeno que antecede as chuvas. Quando um barômetro indica que a pressão atmosférica está baixa, é sinal que haverá chuva. Este fenômeno é plenamente perceptível com as palhetas de oboé, pois há uma mudança de atitude sempre quando o tempo está mudando. Pode-se perder uma palheta ao raspá-la nestas condições climáticas. Passado o temporal, a palheta não será mais a mesma. Young Rennick cita em seu artigo a conclusão de KLIMKO para esta situação:

Klimko concluiu que há uma observação comum entre os feitores de palhetas quando diz: "Eu aprendi há muito tempo a não trabalhar em palhetas em dias de rápidas mudanças na pressão barométrica,

²² *The first time that I played a concerto at 7000' I got near then end of a long passage and the reed almost stopped playing because it had actually dried out as I was playing!* (tradução nossa)

²³ *For those of us performing at high altitudes, we notice less oxygen, drier atmosphere, less air available to move, and—for reed players—non-vibrating, closed reeds.* (tradução nossa)

como dias chuvosos, etc; mas a esperar os dias estáveis de "alta pressão" para ajustar as "monstras".²⁴ (apud 2010, p. 40-41)

1.2.2 A Ação da Umidade

É notório que palhetas tendam a inchar em localidades próximas a rios, lagos, florestas densas e úmidas ou próximas à praia. Com maior umidade na cana, aumenta a sua elasticidade. Em tais localidades é possível torcer levemente um pedaço de cana sem rompê-la, no entanto, ao efetuarmos a mesma ação estando o clima seco e a cana seca, ela trinca. Geralmente ao viajar entre localidades distantes procuro manter dentro da caixa de palhetas uma tira de papel ou pedaço de esponja previamente umedecidos com água, evitando assim que a palheta tenha grandes transformações. Dependendo da localidade, se for em região muito seca, essa ação previne a palheta de trincar espontaneamente.

As caixas de palhetas umidificadas são usadas às vezes para impedir a deformação que pode ocorrer se uma palheta secar demasiadamente rápido. Em climas extremamente secos, a palheta pode realmente secar enquanto se toca. Dito isto, se um pedaço de cana se seca por causa da falta de umidade, isso afetará a vibração da cana.²⁵ (YOUNG RENNICK, 2010, p. 42)

As palhetas que são feitas em lugares úmidos, como regiões próximas a lagos, rios, e cidades de praia vibram muito facilmente. A cana se comporta sem haver muita variação, permanecendo estável durante muitos dias. Young Rennick (2010) cita em seu artigo que “na maioria dos casos, os

²⁴ Klimko sums up a common observation among reed makers when he says, “I learned long ago not to work on reeds on days of rapid barometric pressure changes, such as rainy days, etc.; but to wait for those stable ‘high pressure’ days to fine tune the ‘monsters’.” (tradução nossa)

²⁵ Humidified reed cases are sometimes used to prevent warping, which can occur if a reed dries out too quickly. In extremely dry climates reed can actually dry out while he played. This said, if a piece of “dry” cane because of the humidity, it would affect the vibration of the cane. (tradução nossa)

instrumentistas de palhetas sentem que as áreas com mais umidade têm palhetas que vibram mais facilmente”.²⁶ (p. 42)

Posto isto, observei que se há uma palheta que não está vibrando muito bem em São Paulo, cidade onde fixo residência, ela não deve ser rejeitada, mas sim reservada de lado, pois um dia poderá ser útil e usada no momento certo como em dias chuvosos ou em performances nas cidades próximas a lagos, grandes rios ou em localidades próximas ao mar.

1.2.3 A Ação da Temperatura

Alterações também acontecem na palheta quando se toca em ambiente demasiadamente quente ou frio. Os extremos de temperatura logo são percebidos pelo oboísta por causa da mudança na maneira de vibrar da palheta. Em ambientes climatizados, o ar condicionado pode mudar de configuração para oferecer uma temperatura mais quente ou mais fria. Ainda é notória a ação de aquecimento causada por um conjunto desbalanceado de lâmpadas que iluminam um palco. Aquecendo-se o ambiente do palco, as fibras da palheta sofrem uma alteração decorrente do aumento de temperatura e ocorrerá uma dilatação das mesmas ocasionando uma abertura na palheta que, finalmente, terminará por endurecê-la. Outro fator gerado pelo aquecimento é o ressecamento da palheta, impedindo-a de vibrar corretamente. No parágrafo sobre a interferência da acústica, tomei a liberdade de citar o que faço para contornar o problema de tocar numa sala viva, como é o caso da Sala São Paulo, Sede da OSESP. Citei então que tiro material das colunas laterais da palheta, e mantenho mais cana no centro e atrás do raspado, procurando assim minimizar um excesso de vibração da palheta tirando material das colunas laterais. Ao mesmo tempo, procuro preservar a abertura da palheta mantendo mais material na coluna central e atrás do raspado. Caso haja alguma mudança no ar condicionado que climatiza a sala, ocorrendo um aumento da temperatura, esta configuração de raspado já não será mais válida, endurecendo sobremaneira a palheta. Serei obrigado então a

²⁶ *In most instances reed makers feel that areas with more humidity have easier vibrating reeds.* (tradução nossa)

ajustar rapidamente a palheta de forma que esta fique menos aberta e menos dura.

Tanto com cana pré-processada quanto com palhetas concluídas, a inconsistência é um problema. Como qualquer instrumentista de palheta dupla sabe, pequenas mudanças no clima, umidade e temperatura podem causar mudanças significativas na qualidade de uma palheta; e como sabem aqueles que fazem palhetas, a própria cana é um material altamente variável por causa de sua natureza orgânica. É muitas vezes provável de que um pedaço de cana tomado de um punhado de canas produzirá uma boa palheta, como também é possível que produza lixo, e pode ser difícil dizer o que ocorrerá de antemão.²⁷ (BLAIS, 2011, p. 9-10)

1.3 ESTUDO COMPARATIVO DOS AJUSTES PROPOSTOS POR OBOISTAS BRASILEIROS E SUAS ESCOLAS DE RASPAGEM

Para prosseguirmos com este estudo, é muito relevante que se observe um fenômeno que caracteriza os naipes de oboés que compõem as orquestras brasileiras. Oboístas de escolas diferentes convivem lado a lado e fazem muito bem os seus papéis como instrumentistas dentro de seus naipes. Isso não é muito comum em países da Europa e um fato impensável nos Estados Unidos, país onde o oboísta francês Marcel Tabuteau (1887-1966) criou uma maneira bem particular de raspar a palheta, procurando suprir suas próprias necessidades como músico de orquestra. Fato muito importante é dizer que Tabuteau criou uma mentalidade não somente dirigida à questão da flexibilidade, mas também mudou significativamente o timbre do oboé com seu novo raspado de palheta. Embora Marcel Tabuteau tenha discípulos espalhados pelo mundo afora, nem todos concordaram em seguir suas preferências de sonoridade e timbre. Vale ressaltar que Tabuteau era criticado à época por outros oboístas, assim como ele também radicados nos Estados Unidos, como podemos ver nesta entrevista de Ledet com o famoso oboísta

²⁷ *Both with pre-processed cane and completed reeds, inconsistency is a significant problem. As any double reed player knows, slight changes in weather, humidity, and temperature can cause significant changes in the quality of a reed; and, as reedmakers know, cane itself is a highly variable material because of its organic nature. A piece of cane taken from a pile is often just as likely to produce a good reed as it is to produce garbage, and it can be difficult to tell which will occur beforehand.* (tradução nossa)

francês Fernand Gillet. Gillet se refere à suas palhetas ao estilo Europeu, prevendo que serão tidas como antiquadas na América. Ao mesmo tempo, critica a nova sonoridade, como se estivessem colocando um silenciador num belo Stradivarius.

Você observará que, de acordo com os atuais instrumentistas de oboé na América, estas palhetas serão chamadas de antiquadas. No entanto, para estes que gostam de ter um som entre um saxofone e uma clarineta, estão confundindo uma sonoridade que seja ressonante, com um som sujo de palheta. É como se você colocasse um silenciador num belo violino Stradivarius.²⁸ (LEDET, 2008, p. 127)

1.3.1 Sonoridade, Flexibilidade e Timbre

Mediante esses fatos, propôs-se um estudo comparativo a fim de identificar quais elementos são determinantes para que no Brasil, as escolas proeminentes Alemã e Americana convivam lado a lado, sem que haja diferenças significantes em timbre e sonoridade.

Procurou-se então abordar algumas perguntas sobre sonoridade, flexibilidade e timbre. Colocou-se como peça de referência os “Três Romances” de Robert Schumann Opus 94, peça usual de repertório, para que o entrevistado tivesse em mente algo concreto no qual pudesse apoiar-se para a sua resposta.

Alguns gráficos comparativos foram concebidos, com o intuito de melhor visualização dos dados coletados.

Considerou-se flexibilidade, segundo dicionário *on-line* Google: 1- qualidade do que é flexível, maleável. 2- facilidade e ligeireza de movimentos; agilidade, elasticidade, elegância. 3- propriedade do que é dócil ao manejo; maleabilidade. 4- brandura, docilidade.

²⁸ *You will notice that, according to the present oboe players in America, these reeds will be called old-fashioned. They are, however, confusing a ringing tone with a reedy tone, for they like to have a tone something between a saxophone and a clarinet. It is just as if you put a muffler on a beautiful Stradivarius violin.* (tradução nossa)

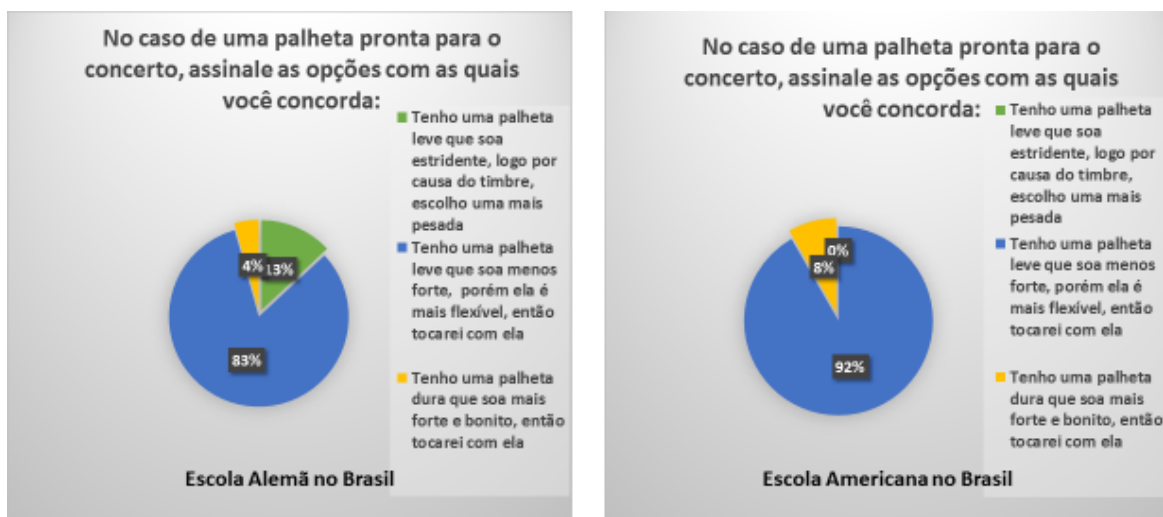
Considerou-se timbre, segundo o dicionário *on-line* Google: 1- qualidade sonora de instrumento ou voz. 2- som claro, harmonioso, suave, agradável ao ouvido. 3- propriedade que têm certos corpos de emitir sons intensos ou sons de frequência regular. 4- propriedade, que apresentam certos corpos ou ambientes, de reforçar os sons. 5- uma das qualidades do som.

Considerou-se sonoridade, segundo o dicionário *on-line* Google: 1- som claro, harmonioso, suave, agradável ao ouvido. 2- som claro e nítido, como o de um carrilhão. 3- propriedade que têm certos corpos de emitir sons intensos ou sons de frequência regular. 4- propriedade, que apresentam certos corpos ou ambientes, de reforçar os sons; acústica. 5- uma das qualidades do som.

1.3.1.1 Gráficos comparativos - Sonoridade, flexibilidade e timbre

Neste gráfico, observamos que a flexibilidade é importante. Oboístas de Escola Alemã ainda pensam em som:

Gráfico 1 – Timbre, Flexibilidade e Volume Sonoro numa situação de concerto.



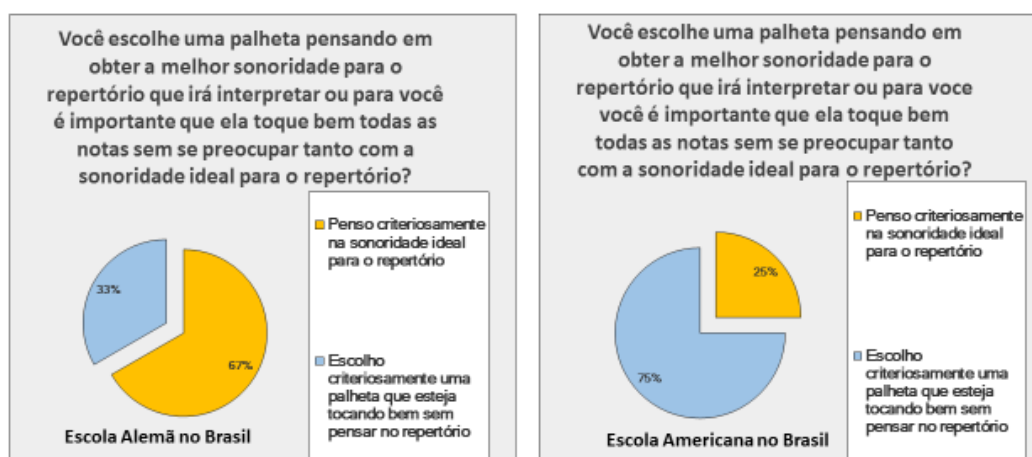
De acordo com os gráficos, usando-se o termo “Concerto” ambas as escolas preferem palhetas que sejam flexíveis, apesar delas soarem menos.

Oboístas da escola alemã ainda tendem a pensar mais em sonoridade.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Já no gráfico seguinte, acontece uma peculiaridade: enquanto os oboístas de escola americana preferem uma palheta boa, os de escola alemã pensam em sonoridade.

Gráfico 2 – Sonoridade versus conforto em situação de repertório. (A expressão “palheta que toque bem sugerindo sensação de conforto”)

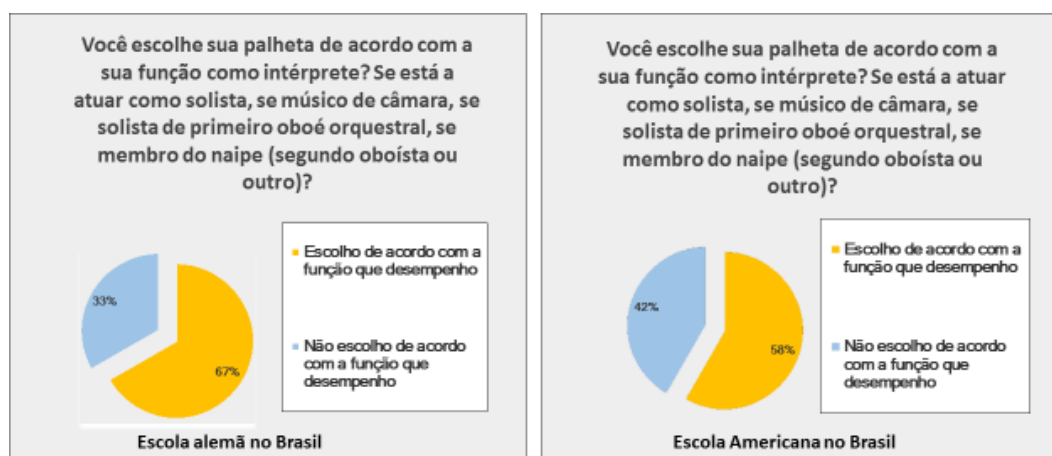


Nestes gráficos, em caso de repertório, os oboístas com Escola Alemã dão preferência à sonoridade enquanto oboístas com a Escola Americana preferem uma palheta que esteja boa.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

No gráfico seguinte, a maioria concorda em utilizar uma palheta para a função que será exercida:

Gráfico 3 – Escolha da palheta para uma determinada função.

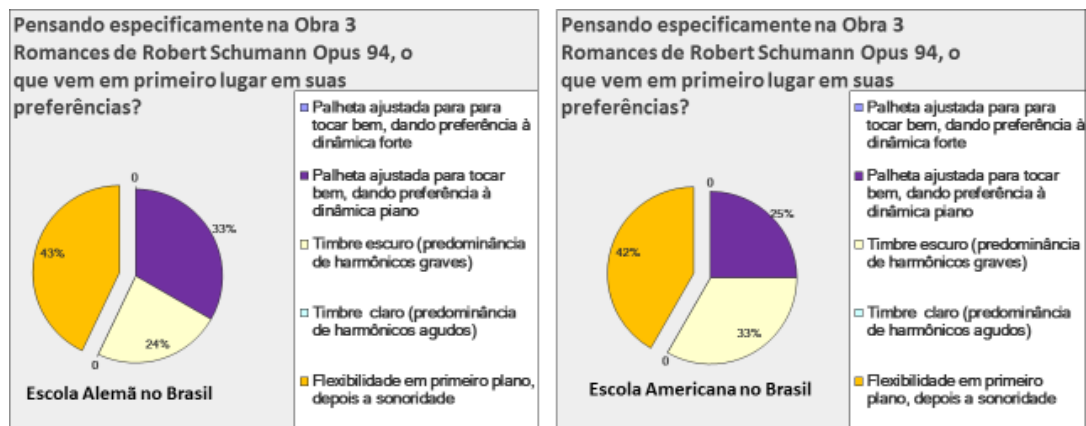


De acordo com os gráficos, ambas as escolas escolhem a palheta adequada para a função a desempenhar.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Observamos nos gráficos abaixo um fator que pode ser determinante: Ambas as escolas continuam a preferir flexibilidade, mas neste caso, enquanto os de palheta alemã preferem a dinâmica *piano* em segundo lugar, os de palheta americana preferem o timbre escuro, colocando a dinâmica por último.

Gráfico 4 – Escolha da palheta para repertório específico. Listagem por ordem das preferências de características quanto à flexibilidade, dinâmica e timbre.



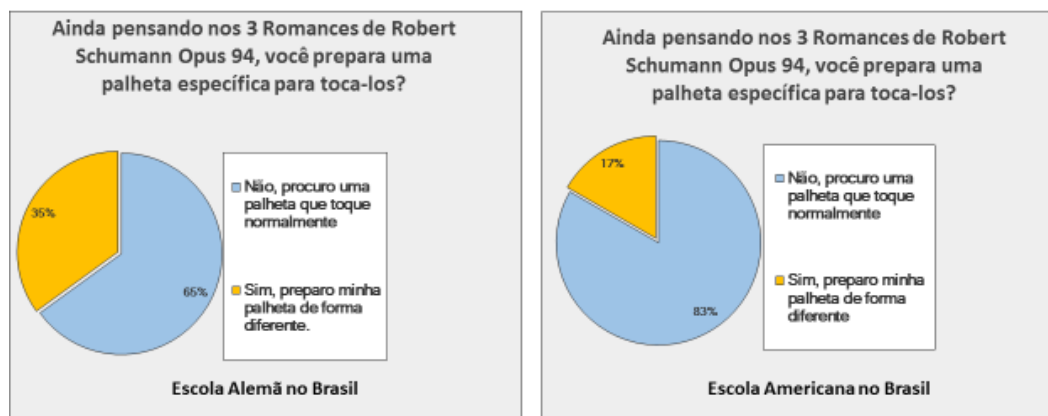
Oboístas com Escola Alemã escolheram:
Flexibilidade - Dinâmica piano - Timbre escuro.
Não houve quem optasse pela dinâmica Forte.

Oboístas com escola americana escolheram:
Flexibilidade - Timbre escuro - Dinâmica piano.
Não houve quem optasse pela dinâmica Forte.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa on-line, survey monkey

No próximo gráfico, a maioria dos oboístas preferiu uma palheta que tocasse normalmente, sem pensar em repertório. Para aqueles que responderam que preparavam a palheta de forma diferente, houve uma investigação já que esta pergunta permitia uma resposta por escrito. Concluiu-se que procuravam a flexibilidade.

Gráfico 5 – Preparo de uma palheta para repertório específico.



De acordo com o gráfico, oboístas com Escola Alemã escolhem uma palheta que toque normalmente. Porém houve uma parcela maior (do que americanos) que escolheu preparar sua palheta.

De acordo com o gráfico, oboístas com Escola Americana escolhem uma palheta que toque normalmente. Houve uma parcela menor (do que alemães) que escolheu preparar sua palheta.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Nesta primeira seção de gráficos comparativos, percebe-se que ambas as escolas dão preferência à flexibilidade e a uma palheta que toque bem.²⁹ De acordo com os gráficos da seção 2, os oboístas de escola alemã têm a maior tendência em pensar na sonoridade. Porém nos gráficos da seção 4, os de escola americana preferiram a sonoridade ao invés da dinâmica em piano, sendo que os oboístas de escola alemã também surpreenderam, dando maior importância à dinâmica *piano*. O resultado desta primeira parte da pesquisa segue como bastante satisfatório na seguinte direção:

Uma palheta com excelente sonoridade geralmente é menos flexível, então ela tem mais dificuldade na emissão das notas na dinâmica “*piano*”. A escola alemã até então, indica dar maior importância à sonoridade. Logo, isso sugere que a palheta seja menos flexível e a dinâmica “*piano*” mais difícil. Mas, quando uma pergunta foi direcionada como uma questão de preferência, os oboístas de escola alemã fizeram o contrário, preferindo a dinâmica piano ao invés da sonoridade. Por outro lado, a escola americana nos demonstra que dá

²⁹ Considerou-se uma palheta que toque bem, aquela que emite todas as notas do oboé com facilidade, com a afinação adequada, tenha sonoridade agradável à maioria dos ouvintes e reproduza fielmente as dinâmicas e articulações propostas pelo intérprete.

mais importância à flexibilidade do que à sonoridade. Logo, há mais facilidade na emissão das notas na dinâmica “*piano*”. Porém, quando a questão abordada foi através da preferência, os oboístas da escola americana não deram tanta importância à dinâmica “*piano*”, preferindo por sua vez a sonoridade. Embora se pareça com uma ação contraditória das duas partes, esta análise ajuda-nos a concluir que “ambos procuram a flexibilidade com uma sonoridade que lhes seja ideal dentro das particularidades que suas escolas de raspagem oferecem”.

1.3.2 Ajustes

Nesta pesquisa, optou-se ainda investigar a existência de alguma semelhança nos ajustes das palhetas de oboé em ambas as escolas. Veremos a seguir uma simulação de uma série de situações adversas pelas quais os oboístas passam no decorrer de uma jornada de trabalho. Serão apresentados também os agentes climáticos causadores das variações no comportamento de uma palheta. Em seguida, um levantamento de ajustes conhecidos nas palhetas será proposto. Serão apresentadas duas imagens de palhetas representando as duas escolas predominantes no Brasil. Letras estarão indentificando cada região de ajuste na palheta. Por último, será feita uma comparação do tipo de ajuste que é feito pelas escolas, procurando investigar a existência de algum padrão de ajustes e se todos se utilizam da mesma técnica para contornar as variações climáticas. Vale lembrar que as perguntas foram feitas de forma clara e objetiva, com o jargão utilizado pelos oboístas, tendo como alvo levar à mente do entrevistado a sensação de estar passando pela adversidade que requer um ajuste em sua palheta naquele exato momento.

1.3.3 Elaboração dos Gráficos Comparativos

Para que um estudo comparativo de ajustes nas diferentes escolas de raspagens tivesse êxito, foram elaboradas duas figuras de palhetas com suas

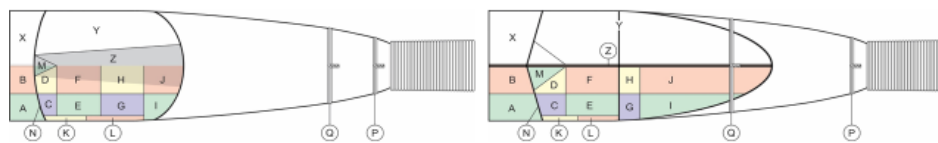
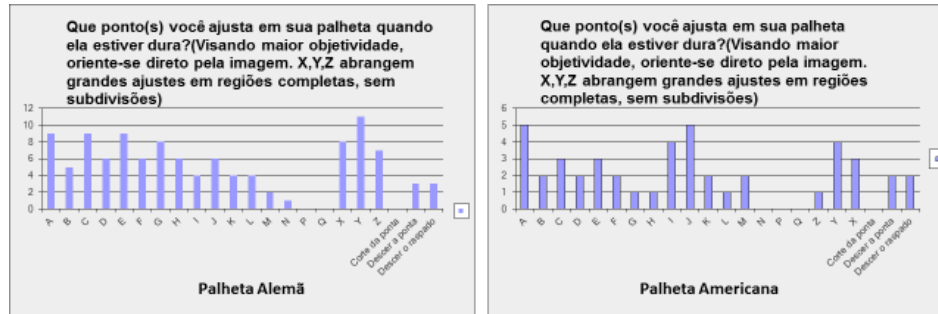
regiões de ajustes identificadas através de letras. Primeiro elaborou-se uma figura de palheta com a raspagem alemã, sendo esta a palheta que trabalho costumeiramente. Cada ponto de ajuste foi identificado. Em seguida, elaborou-se uma figura semelhante, mas de raspagem ao estilo da escola americana. Cada ponto de ajuste da palheta de escola alemã também foi identificado na palheta de escola americana, procurando se aproximar ao máximo, em proporção de tamanho, dos pontos de ajustes de uma palheta alemã, visto que a área de raspagem de uma palheta na escola americana é muito maior. A experiência como professor de oboé contou muito neste momento, pois utilizo da palheta de raspagem americana para a iniciação dos alunos, devido à sua maior flexibilidade. Em seguida, questões de ajustes foram elaboradas. Procurou-se uma ferramenta de pesquisa através de sistema eletrônico, aonde fosse possível que o pesquisado tivesse a visão de uma palheta para cada questão elaborada. Questões da rotina de ajustes de um oboísta foram abordadas, enquanto a ferramenta de pesquisa eletrônica automaticamente fez a contagem das preferências de ajustes, colocando-as em gráfico numa coluna. Ao mesmo tempo, a ferramenta eletrônica fez a contagem de pessoas que responderam a cada questão, colocando-as no eixo vertical à esquerda dos gráficos. Vale ressaltar que muitos optaram por responder somente algumas questões, enquanto outros abriram o questionário (a ferramenta mostra isso no particular) e se abstiveram de respondê-lo. Consequentemente, o número de entrevistados varia em cada questão. Porém, a ferramenta eletrônica reconheceu estas variações e automaticamente adaptou a porcentagem de preferências nas respostas ao número de entrevistados que efetivamente responderam à questão. A ferramenta eletrônica optou por colocar no eixo vertical um número imediatamente acima daquele da coluna de ajustes com maior número de escolhas, como explico mais claramente no parágrafo a seguir. Cada coluna representando o número de escolhas apresentou-se no eixo horizontal de cada gráfico. Segue a interpretação.

1.3.4 Leitura dos Gráficos

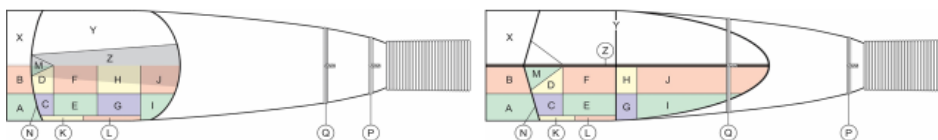
Nos gráficos, o eixo vertical representa o número de entrevistados que responderam à questão. Já o eixo horizontal representa os ajustes propostos. Cada coluna no eixo horizontal representa um ajuste, indicado por uma letra abaixo. Toda coluna fica maior ou menor de acordo com o número de pessoas que as escolheu. A numeração do eixo vertical acompanha a coluna que tiver maior número de escolhas, estando sempre um número acima. Ou seja, se 8 entrevistados escolheram a coluna “ajuste na ponta”, e este foi o ajuste preferido pela maioria, o eixo vertical terminará em 9.

1.3.4.1 Gráficos comparativos – Ajustes

Gráfico 6 – Ajustes de raspagem visando contornar problemas de flexibilidade



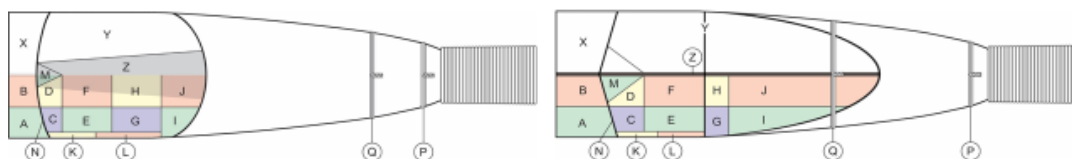
De acordo com os gráficos, estando a palheta dura, os ajustes das escolas são quase idênticos



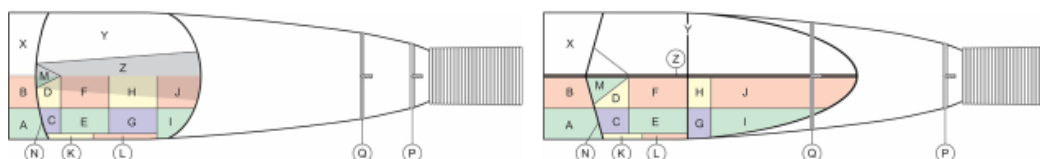
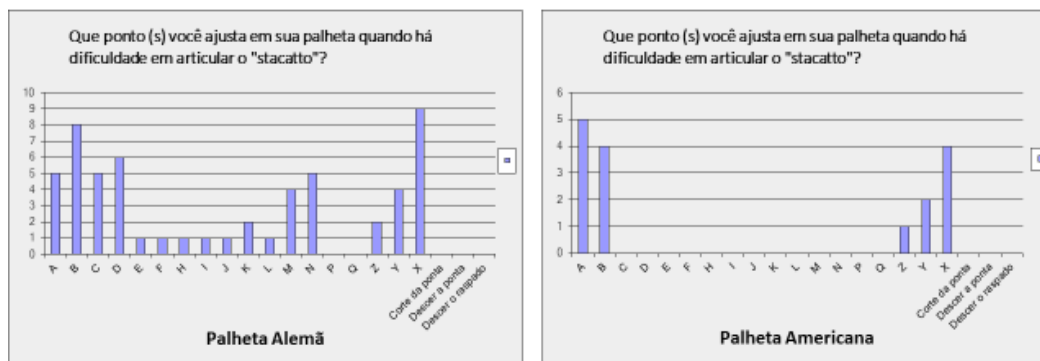
Os ajustes se assemelham: **corte da ponta**, ajuste da ponta **A B e X** e abrir com arame **Q**.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Gráfico 7 – Ajustes de raspagem visando contornar problemas interpretativos



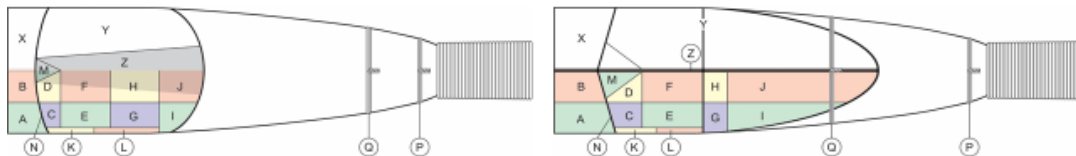
Observa-se grande semelhança na opção quase unânime do corte de ponta. Alguns ajustes aparecem, porém mais na escola alemã, nas regiões AB (ponta) e CD (atrás da ponta).



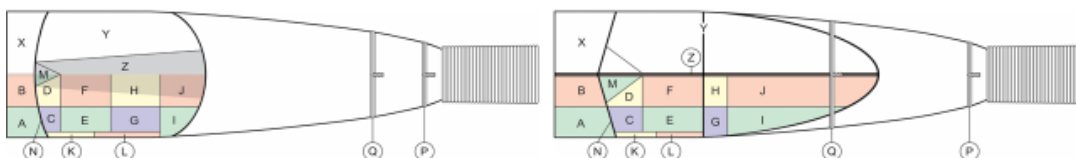
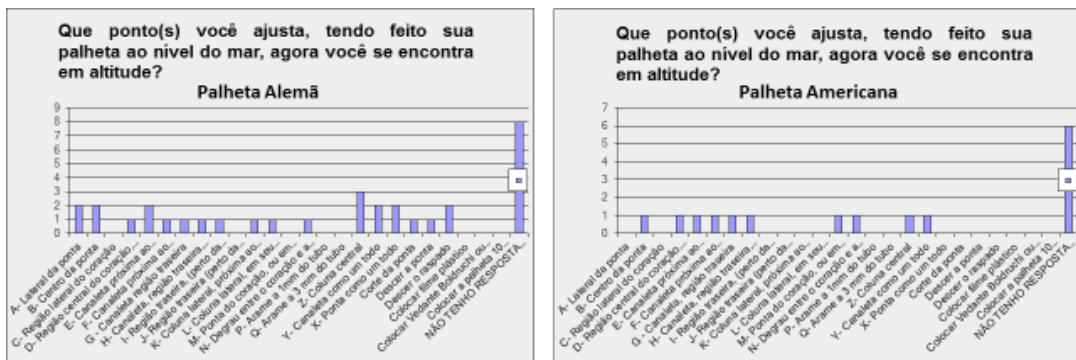
Existem semelhanças de ajustes em ABZYX, sendo quase idênticos em ambas as escolas. Porém predominam ajustes na escola alemã.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Gráfico 8 – Ajustes de raspagem visando contornar problemas causados pela pressão atmosférica:



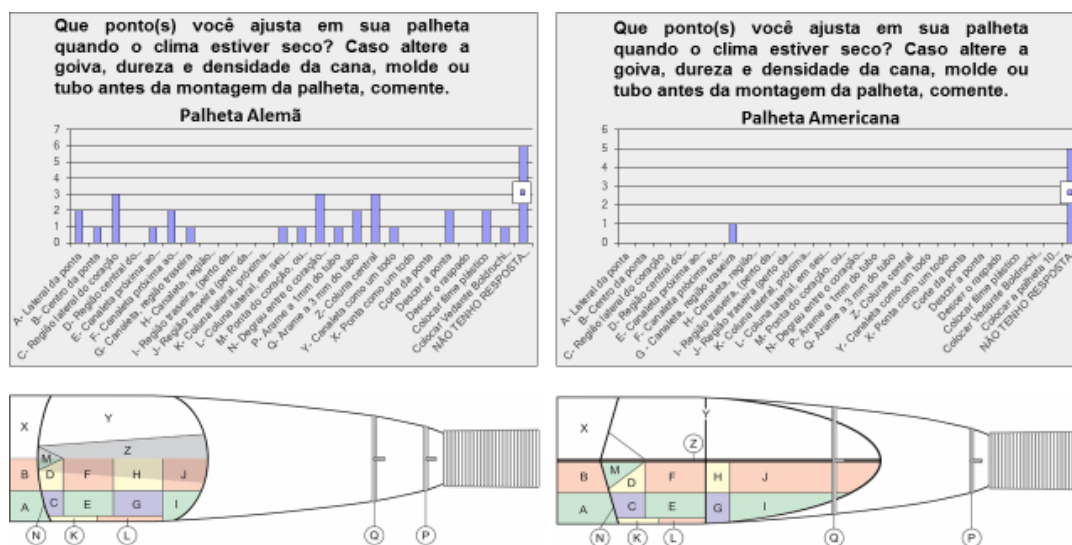
A opção “**não tenho resposta para a questão**” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Predominam ajustes na escola alemã em quase toda a palheta, enquanto que na escola americana há poucos que ajustam A C K.



A opção “**não tenho resposta para esta questão**” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Poucos ajustes foram detectados. Predominam ajustes na escola alemã.

Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

Gráfico 9 – Ajustes de raspagem visando contornar problemas causados por fatores climáticos:



Fonte: Elaborado pelo autor, criados pelo programa de pesquisa *on-line*, *survey monkey*.

De acordo com a leitura dos gráficos comparativos acima, pudemos observar o que segue:

1. Há muitas semelhanças nos tipos de ajustes escolhidos pelos representantes das duas escolas. O que nos leva a concluir que há grande similaridade nos pontos de ajustes que, nesta pesquisa, foram proporcionalmente transferidos de uma escola para a outra.
2. Os oboístas adeptos à raspagem da escola alemã escolheram, nesta pesquisa, um maior número de ajustes para cada problema apresentado, enquanto que os oboístas adeptos da escola americana fizeram menos ajustes para o mesmo fator. Pode-se concluir que, devido ao tamanho menor da área de raspagem, a palheta alemã é muito mais sensível às variações necessitando um maior número de ajustes para cada fator apresentado. Logo, a palheta de escola americana, por possuir uma maior área de raspagem, é mais flexível por si só, não precisando de tantos ajustes para que os problemas apresentados sejam corrigidos.

3. Quando se tratou dos fatores climáticos, que efetivamente produzem as alterações nas palhetas como vimos anteriormente, a maioria dos oboístas entrevistados não soube responder às questões elaboradas. No entanto, houve uma manifestação maior na escolha de ajustes por parte dos oboístas adeptos da raspagem de escola alemã. Concluímos que os oboístas entrevistados nesta pesquisa, não fazem um trabalho preventivo no que tange às variações climáticas e da pressão atmosférica. O que é ajustado pela maioria dos oboístas entrevistados é a variação na palheta decorrente dos fatores externos, que acontece imediatamente no momento que antecede uma *performance*, não havendo em sua maioria qualquer ação preventiva procurando impedir, de certa forma, que a palheta sofra grandes alterações devido a fatores externos que, como vimos anteriormente, podem ser previstos. Eles preferem trabalhar através da compreensão dos seus estímulos sensoriais adquiridos no momento da adversidade do que trabalhar com aquilo que efetivamente causa a adversidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos neste trabalho a descrição minuciosa daquilo que ocupa a maior parte do tempo da rotina de um oboísta, que são os ajustes nas palhetas decorrentes das variações climáticas. Houve uma abordagem do tema sob a ótica do território nacional, querendo investigar se são estes ajustes que fazem com que diferentes escolas coexistam lado a lado dentro do ambiente orquestral. Investigou-se também as preferências de sonoridade e flexibilidade como fatores causadores desta particular convivência das diferentes escolas.

Como pudemos ver na leitura dos gráficos, houve uma aparente contradição por parte dos oboístas entrevistados, quando submetidos a algumas questões investigativas com mesmo sentido, mas elaboradas de forma diferente. Perguntou-se sobre timbre, sonoridade, flexibilidade, dinâmica, repertório, tipo de função a ser exercida e finalmente o preparo de uma palheta diferenciada para uma obra específica. Concluiu-se, porém, que ambas as escolas representadas estão à procura do mesmo objetivo com as suas palhetas: uma palheta que tenha sonoridade agradável aliada à flexibilidade. Esse é o resumo daquilo que um oboísta brasileiro, não importando a escola, considera ser uma “palheta boa”.

Em seguida, esta pesquisa investigou a existência (ou não) de algum padrão de ajuste nas palhetas dos oboístas entrevistados. Abordou-se questões que resolvessem problemas de flexibilidade, de interpretação, causados pela pressão atmosférica e causados pelo clima. Conforme pudemos observar, os ajustes são extremamente parecidos e aliado a isso, há um desconhecimento relacionado àquilo que causa os ajustes e as medidas de prevenção.

Portanto, é bem provável que essa semelhança de pensamentos e tendências entre os oboístas brasileiros seja o que determina a convivência entre as diferentes escolas utilizadas pelos profissionais membros das orquestras no Brasil.

Com este estudo, pretende-se abrir novas fronteiras de pesquisa na elaboração de material contendo indicações sobre ajustes de palhetas,

prevenções sob a ação de agentes climáticos e estudos que envolvam fenômenos sociológicos no núcleo de oboístas brasileiros.

REFERÊNCIAS

BACKUS, John G. *Synthetic woodwind instrument reed and method for its manufacture*. U.S. Patent n. 4,337,683 A, 6 jul. 1982. Disponível em: <<https://www.google.ch/patents/US4337683>>. Acesso em: 27 set. 2016.

BLAIS, Zachary Everett. *Effects of Time on the Sound Quality of Cane Oboe Reeds*. Tese de Doutorado. Worcester Polytechnic Institute, 2011. Disponível em: <https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-011911-112924/unrestricted/FINAL_IQP_REPORT.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2017.

BLASCO-YEPES Carolina; PAYRI, Blas. *The influence of reed making on the performance and sound quality of the oboe*. Universidad Politécnica de Valencia, Spain, 2010. Disponível em: <<http://smcnetwork.org/files/proceedings/2010/5.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2016

CARVALHO, Luiza Alves de. Metodologia qualitativa em pesquisa sobre formação de professores: narração de uma experiência. In: *PERSPECTIVAS ONLINE*, Campos dos Goytacazes, v.1, n.4, p.9-24, 2007. Disponível em: <<file:///C:/Users/INFOWAY/Desktop/269-775-1-PB.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2016

DELUNE, Léon. Le bois dans les industries de la musique. In: *Économie et forêt*. R .F .F. XXIX – 2, 1977. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/21128/RFF_1977_2_143.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 set. 2016.

GOSENS, Léon; ROXBURGH, Edwin. *Die Oboe*. Edition: Sven Erik Bergh, CH, 1977.

GOOGLE. *Flexibilidade*. Disponível em: <https://www.google.com.br/?gws_rd=cr&ei=9PmmWLbOKImzwASgn5qYAg#q=flexibilidade>. Acesso em: 17 fev. 2017.

_____. *Timbre*. Disponível em: <https://www.google.com.br/?gws_rd=cr&ei=9PmmWLbOKImzwASgn5qYAg#q=timbre>. Acesso em: 17 fev. 2017.

_____. *Sonoridade*. Disponível em: <https://www.google.com.br/?gws_rd=cr&ei=9PmmWLbOKImzwASgn5qYAg#q=sonoridade>. Acesso em: 17 fev. 2017.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A entrevista compreensiva: um guia para a pesquisa de campo*. Trad. Thiago de Abreu e Lima Florêncio; revisão técnica de Bruno Cesar Cavalcanti. Petrópolis, RJ: Vozes; Maceio, Al: Edufal, 2013.

LEDET, David A. *Oboe Reed Styles*. Indiana University Press, 2008.

LACY, Adwin. *An experiment in treatment of Arundo Donax*, The Journal of the International Double Reed Society, Number 16, 1988.

ROCHA, Décio; DAHER, Maria Del Carmen; SANT'ANNA, Vera Lúcia de Albuquerque. *A Entrevista em situação de pesquisa acadêmica: reflexões numa perspectiva discursiva*. v. 8, n. 08 (2004). Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjOg_Ce8f7RAhXKFZAKHV-fDTEQFggkMAE&url=http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1132&usg=AFQjCNHDAVmZGmHFvTtf2vOICwPNLwj9ig> Acesso em 23 ago. 2016.

SCARNATI, Rebecca Kemper. *Oboe Reed Notes from Seven Thousand Feet*. *Double Reed* 18/1 (1995): 75. Disponível em: <[https://nau.edu/uploadedFiles/Academic/CAL/Music/Studio_Sites/Folder_Templates\(4\)/High%20Altitude%20Performing.pdf](https://nau.edu/uploadedFiles/Academic/CAL/Music/Studio_Sites/Folder_Templates(4)/High%20Altitude%20Performing.pdf)>. Acesso em: 27 set. 2016

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Christian Matheus Herrera. 5 ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

YOUNG RENNICK, Elizabeth Ann. *Oboe reed-making pedagogy*. In: *The United States: a survey*. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2010. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1817&context=etd>>. Acesso em: 27 set. 2016

APÊNDICE A – PRODUTOS GERADOS PARA A PESQUISA DE CAMPO

CONVITE AO GRUPO DE WHATSAPP “OBOÍSTAS, PALHETAS E AFINS”

“Pessoal, boa tarde. Estou elaborando uma pesquisa acadêmica que terminará por dar êxito a uma espécie de acervo nacional de raspados ou melhor, uma documentação dos procedimentos que nós fazemos em nossos raspados de palhetas para oboé, especialmente em meio a situações adversas. Uma particularidade brasileira é a de que diversas escolas convivem muito bem juntas nas orquestras, coisa que não ocorre na Europa e nos EUA. Isso me leva a pesquisar a existência ou não de um padrão nos raspados. Para tal, gostaria de mandar uma pesquisa para vocês por e-mail. Serão dois tipos de pesquisas. Uma tratando do perfil do músico e outra tratando dos raspados. Para tal eu precisaria dos endereços de e-mails de vocês. Podem me enviar via WhatsApp no particular, ou por aqui mesmo ou então no endereço joelgisiger@hotmail.com. Tenho certeza de que termos algo muito promissor para a nossa comunidade logo em breve. Mais um artigo dando a sequência às nossas pesquisas acadêmicas. Aos poucos vamos crescendo com materiais que serão disponibilizados para TCC, dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Conto com a participação de vocês. Obrigado.”

MENSAGEM DE E-MAIL COM O CONVITE PARA A PESQUISA “SURVEY-MONKEY”

PROPOSTAS DE AJUSTES PARA PALHETAS DE OBOÉ NO BRASILPPG PROM UFBA

Olá!

Estou te enviando minha pesquisa sobre ajustes em palhetas e fico muito feliz em poder contar com a tua participação. Peço dez minutinhos de sua atenção. A pesquisa é feita com alternativas, mas há algumas questões onde há um espaço para escrever. Se você quiser comentar algo sobre goiva, molde, etc, sintá-se à vontade.

Joel Gisiger

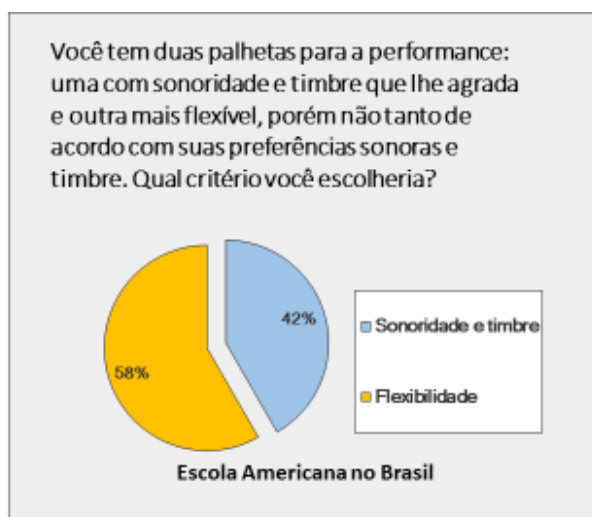
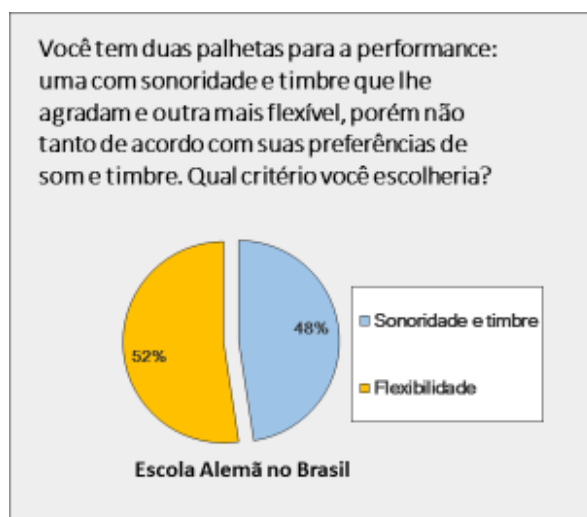
[Iniciar questionário](#)

PESQUISA SOBRE AS PREFERÊNCIAS DE SONORIDADE E FLEXIBILIDADE ENTRE AS ESCOLAS

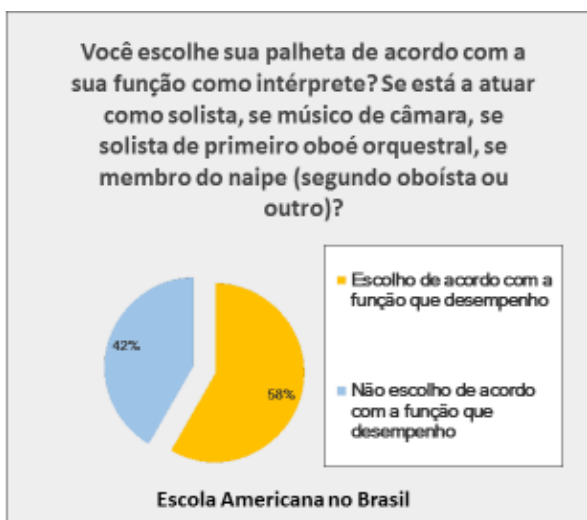
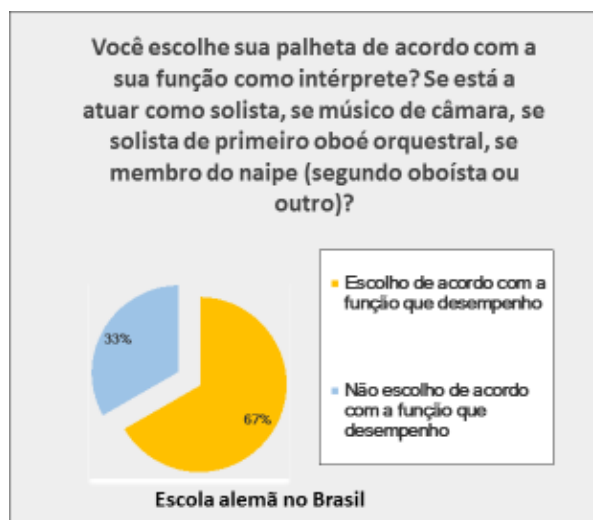


De acordo com os gráficos, usando-se o termo “Concerto” ambas as escolas preferem palhetas que sejam flexíveis, apesar delas soarem menos.

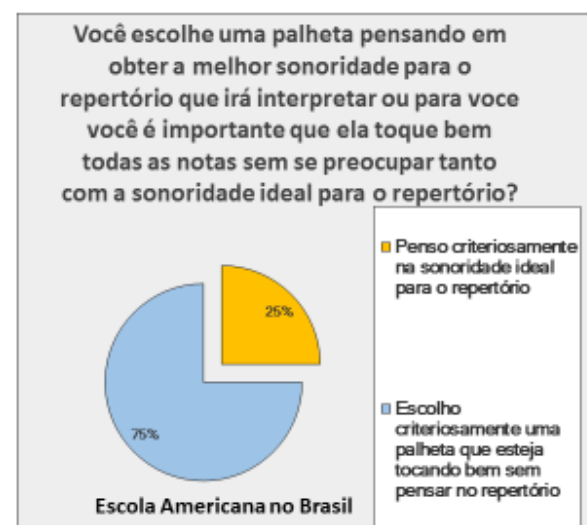
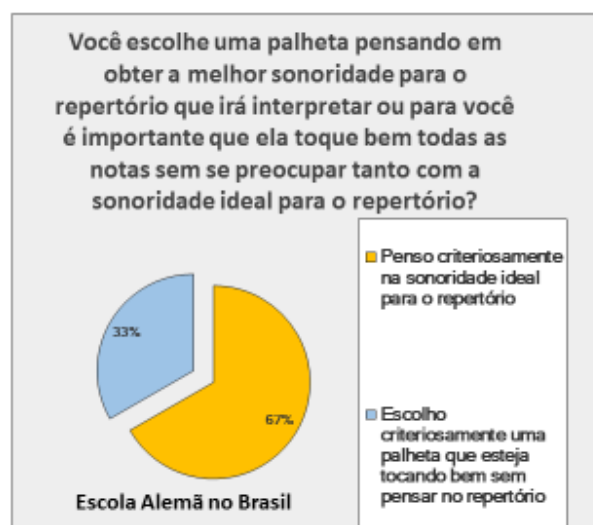
Oboístas da escola alemã ainda tendem a pensar mais em sonoridade.



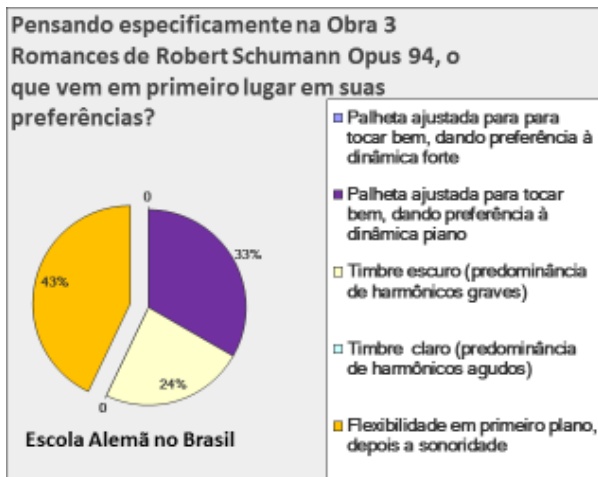
De acordo com os gráficos, usando-se o termo “performance”, ambas as escolas preferem palhetas flexíveis para uma performance. Sonoridade e timbre são secundários. A Escola Americana porém ultrapassa a porcentagem em 6% na sua escolha por flexibilidade.



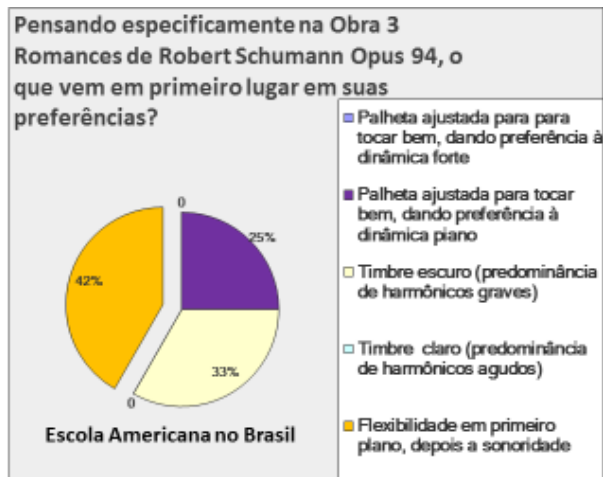
De acordo com os gráficos, ambas as escolas escolhem a palheta adequada para a função a desempenhar.



Nestes gráficos, em caso de repertório, os oboístas com Escola Alemã dão preferência à sonoridade enquanto oboístas com a Escola Americana preferem uma palheta que esteja boa.



Oboístas com Escola Alemã escolheram:
Flexibilidade - Dinâmica piano - Timbre
escuro.
Não houve quem optasse pela dinâmica
Forte.



Oboístas com escola americana escolheram:
Flexibilidade - Timbre escuro - Dinâmica
piano.
Não houve quem optasse pela dinâmica
Forte.

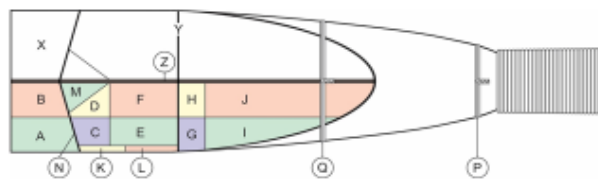
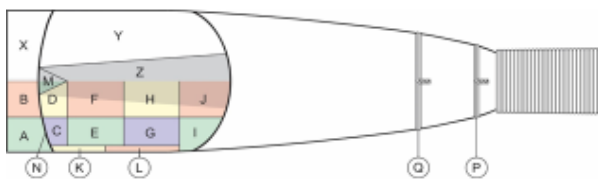
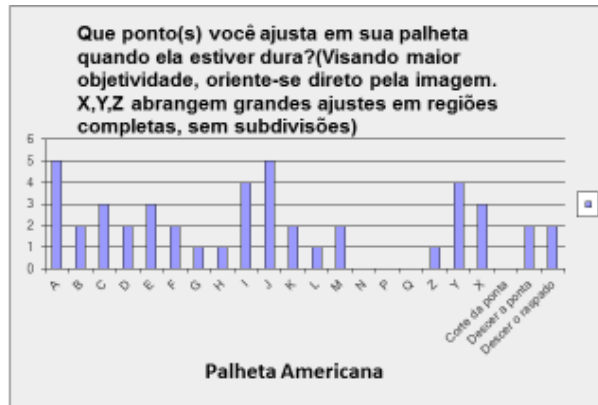
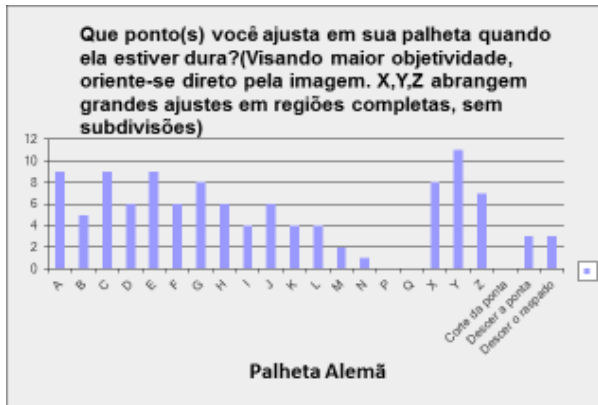


De acordo com o gráfico, oboístas com
Escola Alemã escolhem uma palheta que
toque normalmente. Porém houve uma
parcela maior (do que americanos) que
escolheu preparar sua palheta.

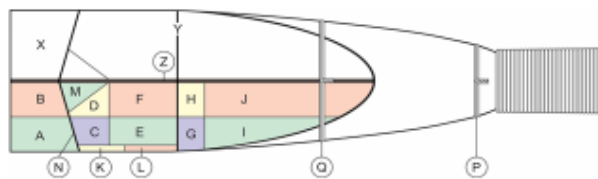
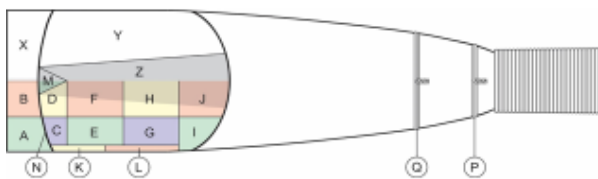
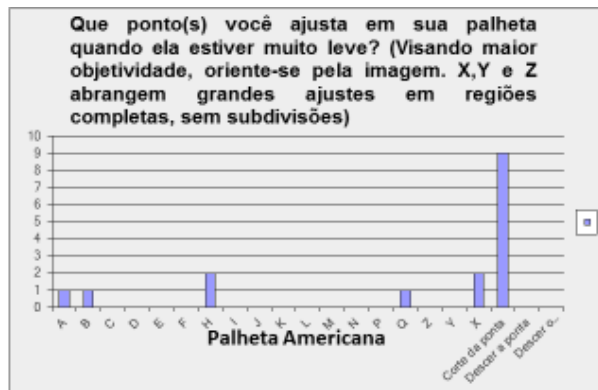
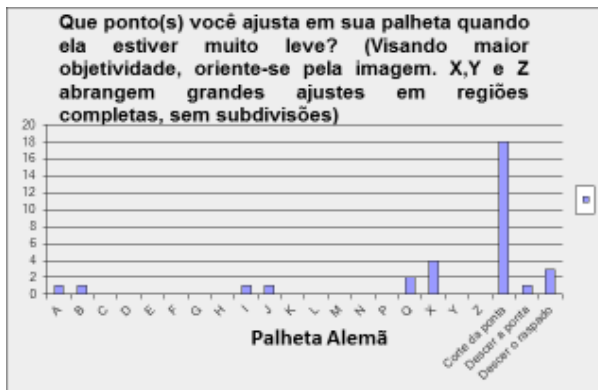


De acordo com o gráfico, oboístas com
Escola Americana escolhem uma palheta
que toque normalmente. Houve uma
parcela menor (do que alemães) que
escolheu preparar sua palheta.

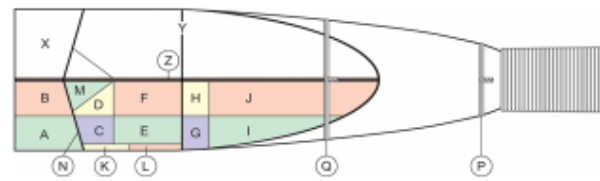
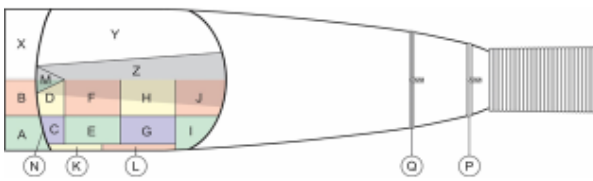
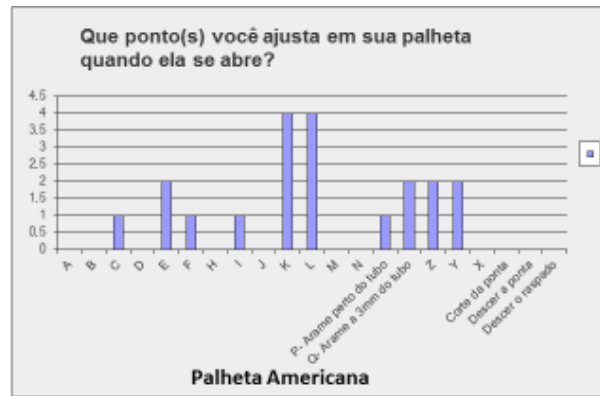
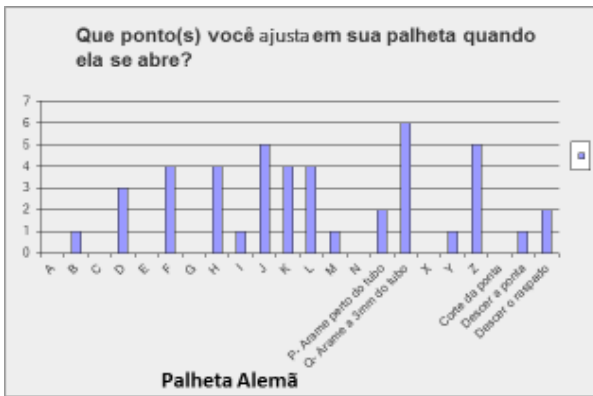
PESQUISA COMPARATIVA SOBRE AJUSTES ENTRE AS ESCOLAS



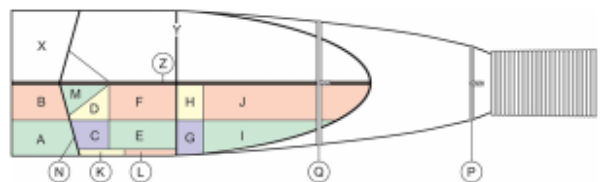
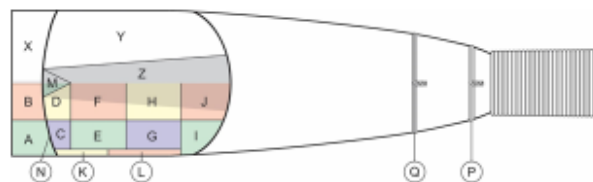
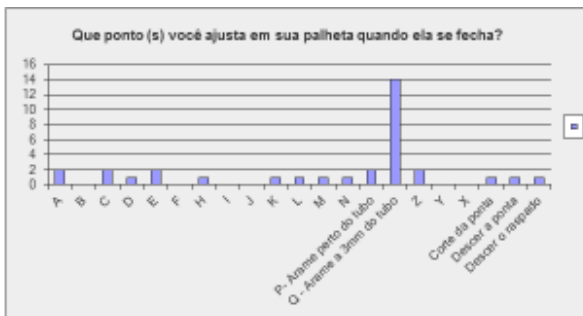
De acordo com os gráficos, estando a palheta dura, os ajustes das escolas são quase idênticos



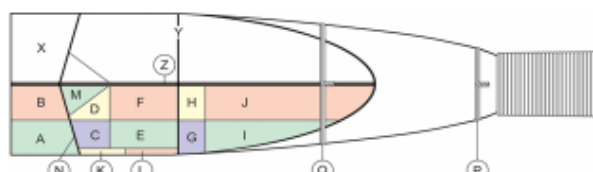
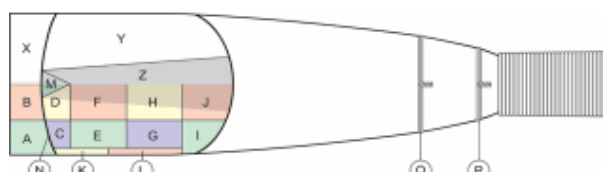
Os ajustes se assemelham: **corte da ponta**, ajuste da ponta **A B e X** e abrir com arame **Q**.



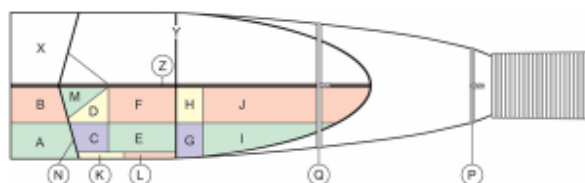
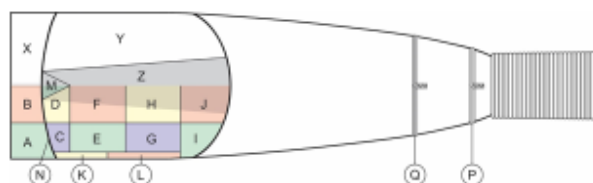
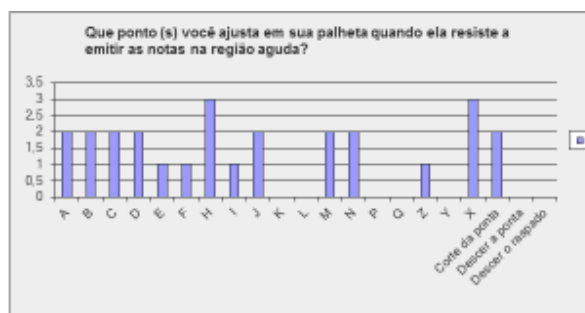
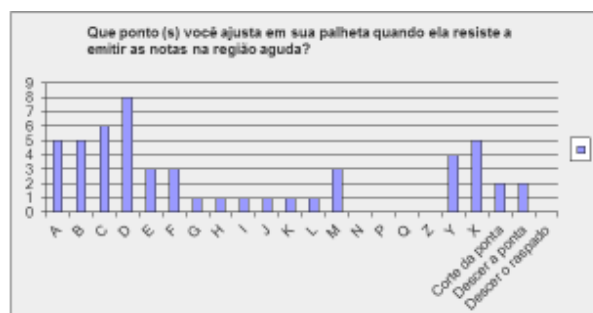
Há semelhanças nos ajustes: **F K L Z Y** enfraquecendo a abertura da cana. Arames fechando a palheta em **P Q**



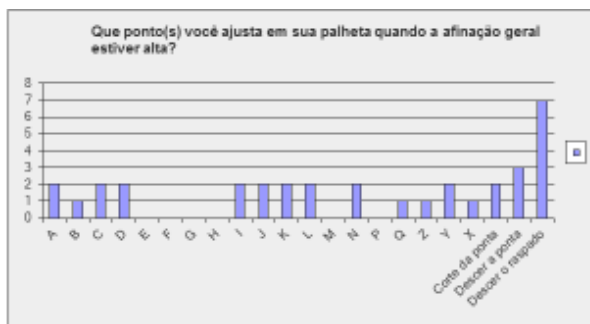
De acordo com os gráficos, há semelhança na colocação de arame. Porém os de escola americana passam a ajustar mais em pontos liberando a vibração. Os de escola alemã confiam mais na ação do arame, embora façam ajustes.



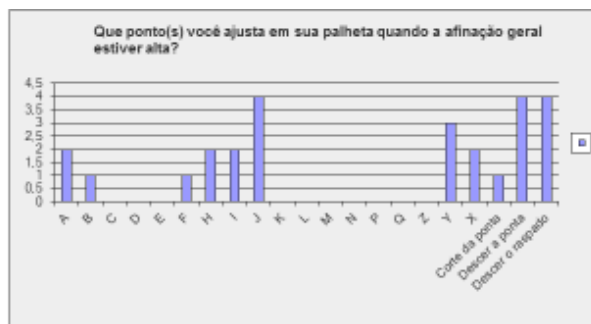
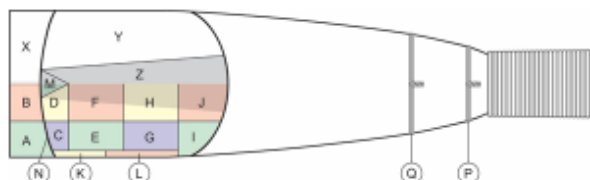
Há semelhanças de ajustes em **A B C H I J Y M**, sendo maior em **J**. Também descem o raspado.



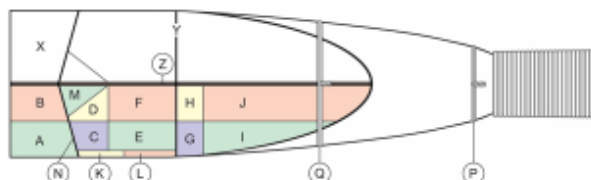
Percebe-se grande semelhança nos ajustes **A B C D X** e corte de ponta. A escola americana opta ainda pelo ajuste em **Z**, enquanto que a escola alemã opta pelo ajuste em **Y**, além de cortar a ponta e descer a ponta.



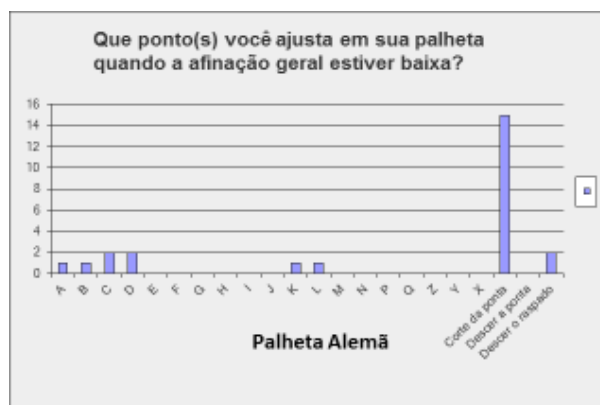
Palheta Alemã



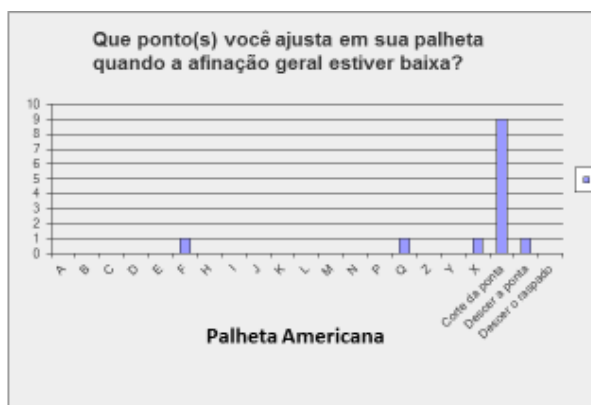
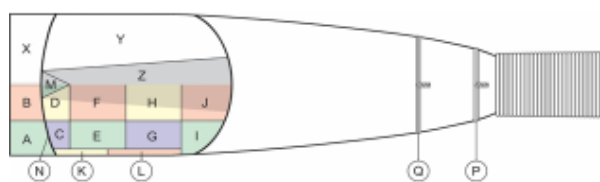
Palheta Americana



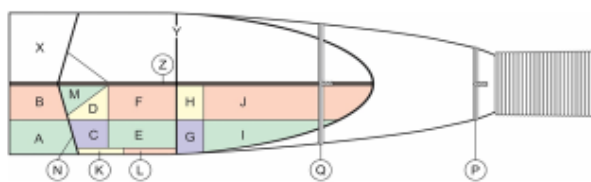
De acordo com os gráficos, há semelhanças de ajustes em A B I J Y X, ao descer a ponta e ao descer o raspado.



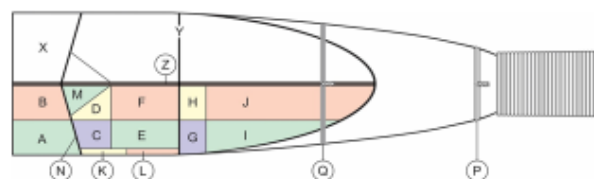
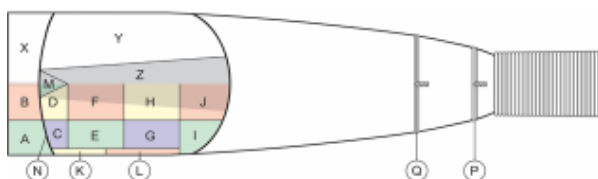
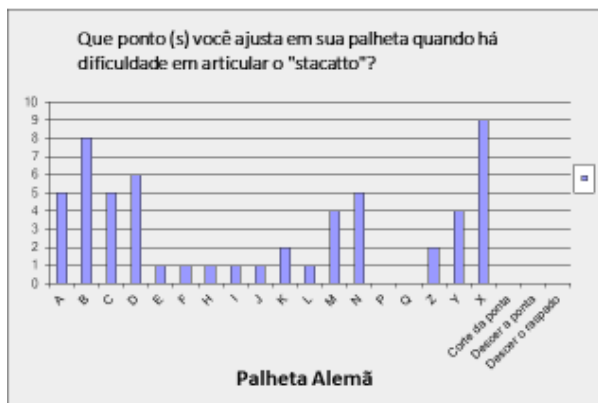
Palheta Alemã



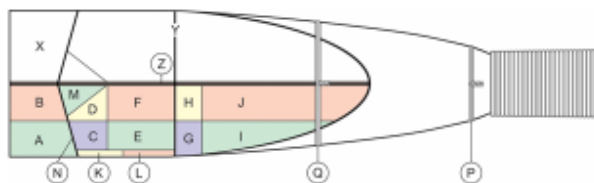
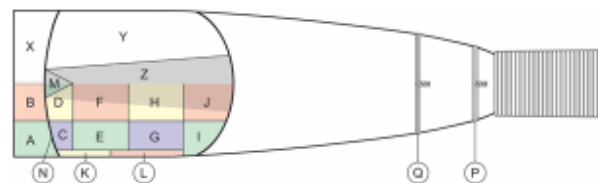
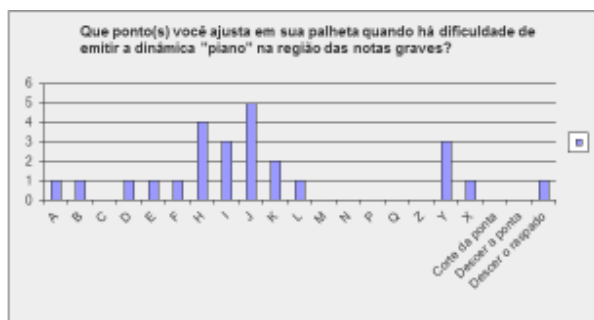
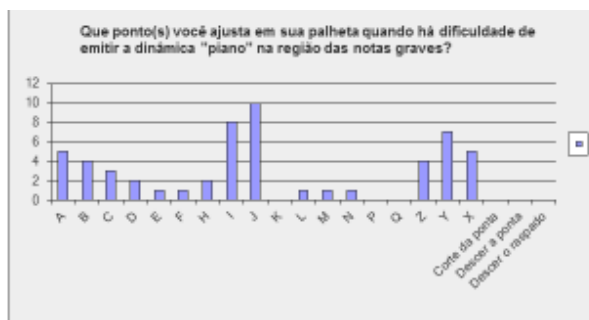
Palheta Americana



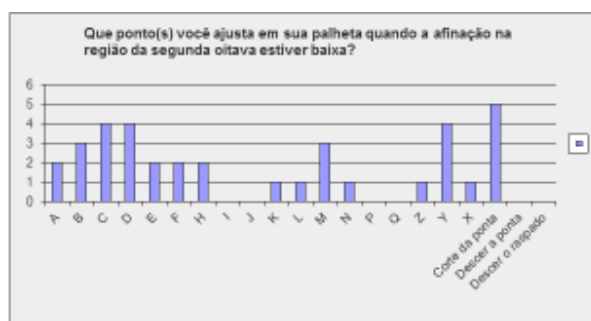
Observa-se grande semelhança na opção quase unânime do corte de ponta. Alguns ajustes aparecem, porém mais na escola alemã, nas regiões AB (ponta) e CD (atrás da ponta).



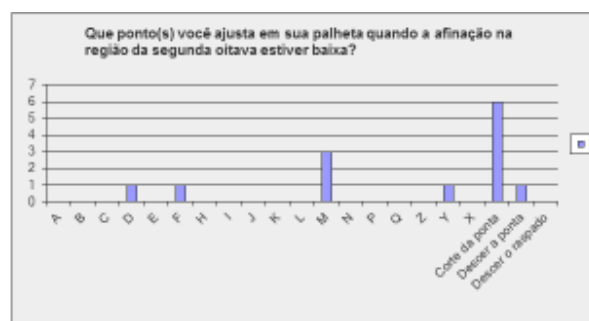
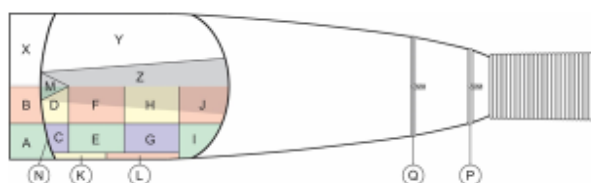
Existem semelhanças de ajustes em **A B Z Y X**, sendo quase idênticos em ambas as escolas. Porém predominam ajustes na escola alemã.



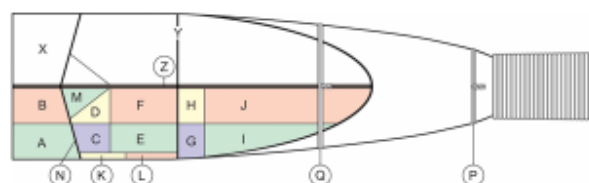
De acordo com os gráficos, percebe-se semelhanças de ajustes em **A B D E F H I J Y X**. Predominam **I J** em ambas as escolas.



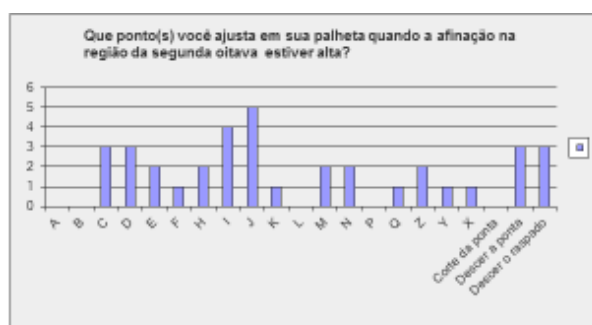
Palheta Alemã



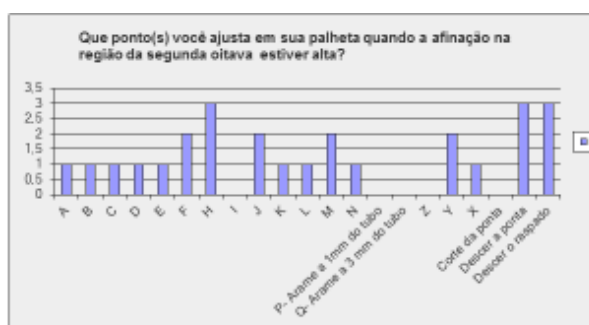
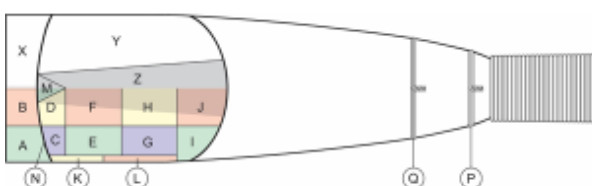
Palheta Americana



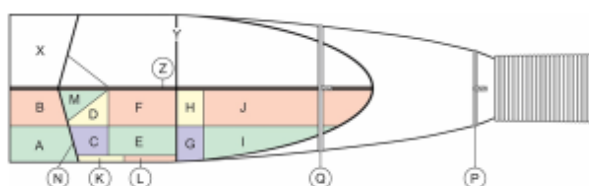
De acordo com os gráficos, predominam ajustes na escola alemã. Porém ambas as escolas são unânimes no ajuste de cortar a ponta.



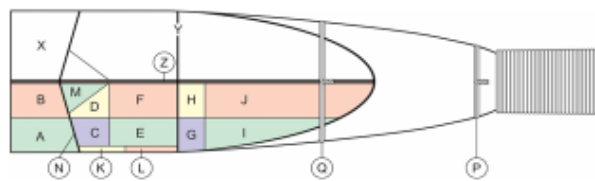
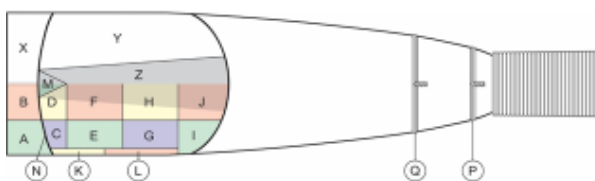
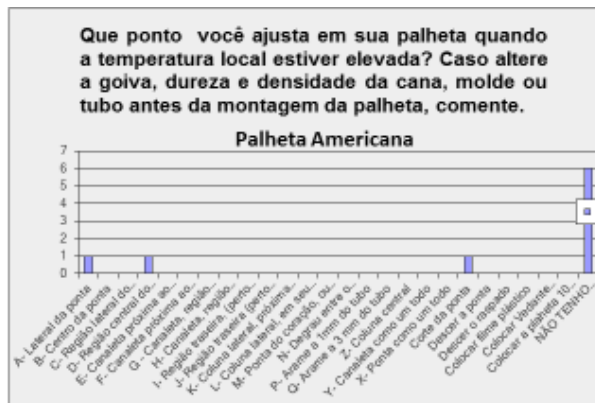
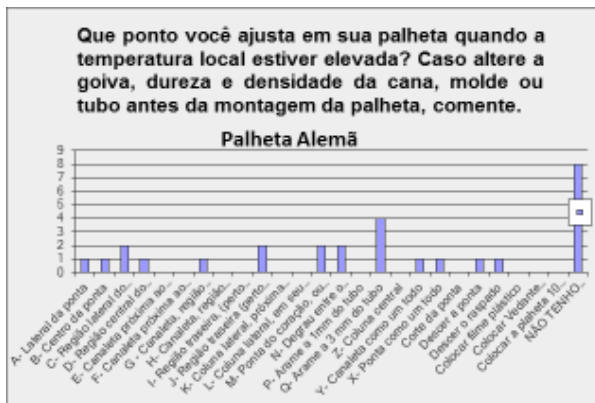
Palheta Alemã



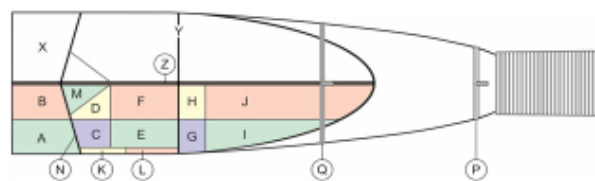
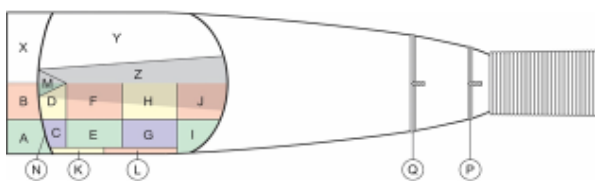
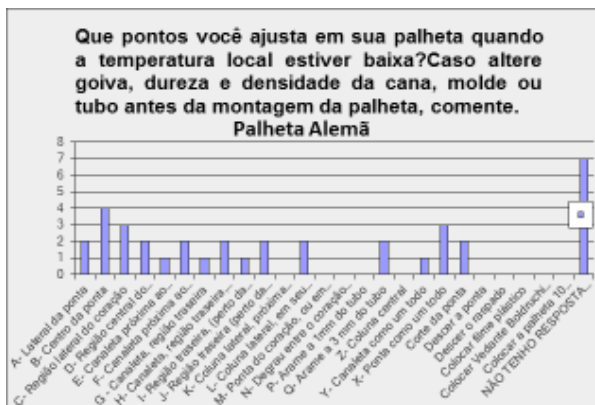
Palheta Americana



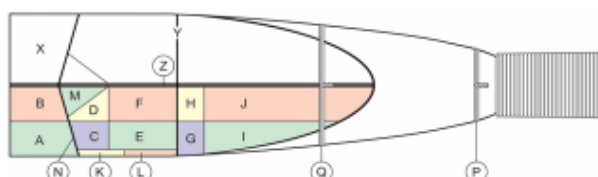
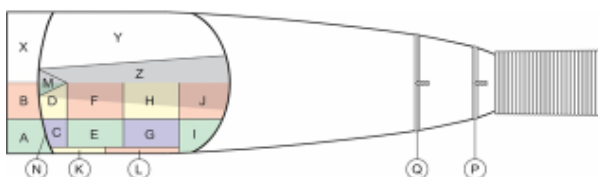
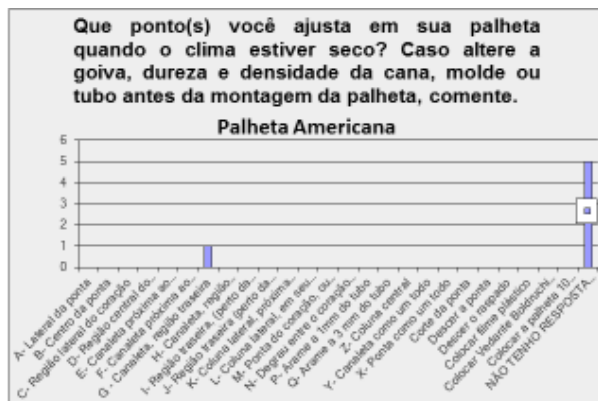
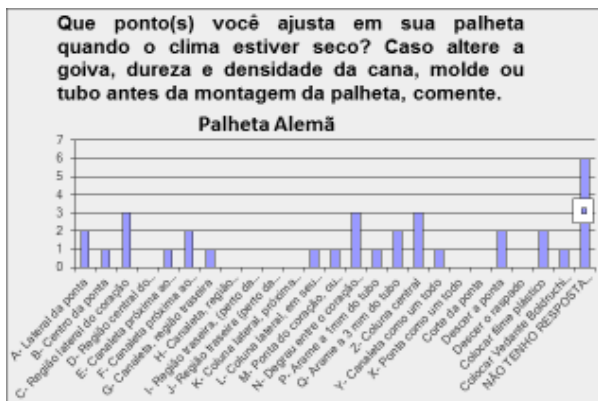
Percebe-se nos gráficos semelhanças nos ajustes em descer a ponta e descer o raspado. As regiões C D M N são decorrentes da decisão de se descer o raspado. O ajuste em J também aparece nas duas escolas, procurando liberar harmônicos graves.



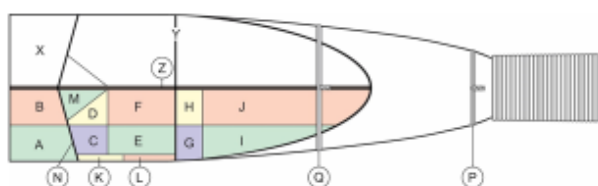
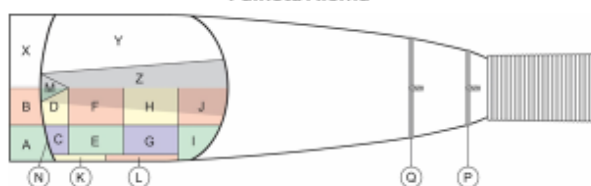
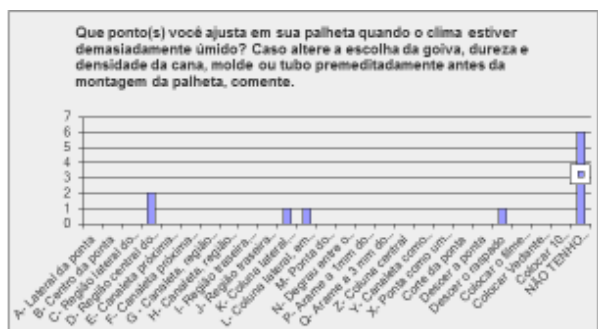
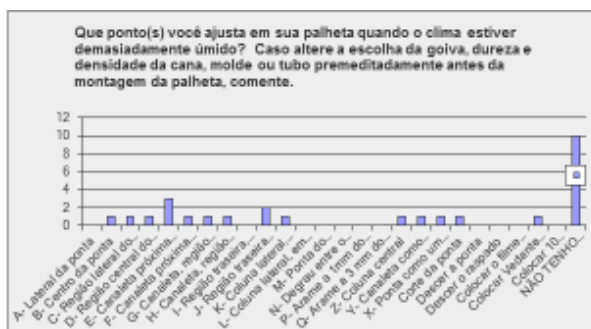
A opção “**não tenho resposta para esta questão**” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Predominam ajustes na escola alemã.



A opção “**não tenho resposta para esta questão**” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Predominam ajustes na escola alemã.



A opção “não tenho resposta para esta questão” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Predominam ajustes na escola Alemã.



De acordo com os gráficos, a opção “não tenho resposta para esta questão” foi a mais escolhida por ambas as escolas. Predominam ajustes na escola alemã.