



Universidade de Aveiro
2021

**TIAGO
PATROCÍNIO
COIMBRA**

Em diálogo com Leon Goossens

**uma abordagem à sua escola de oboé através dos Concertos
para Oboé de Cyril Scott e Rutland Boughton**



Universidade de Aveiro
2021

**TIAGO
PATROCÍNIO
COIMBRA**

Em diálogo com Leon Goossens

**uma abordagem à sua escola de oboé através dos Concertos
para Oboé de Cyril Scott e Rutland Boughton**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Luís Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, com a coorientação do Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Para a Cristina, que me apoia incondicionalmente em todos os momentos da minha vida, com muito amor, carinho e compreensão. JSFPJSMMF.

Para a Maria Luísa, que durante nove meses foi uma fonte de inspiração, e torna agora cada dia único e belo.

Para os meus pais, a quem devo tudo.

E para ti, Samuel.

o júri

presidente

Doutor Delfim Fernando Marado Torres
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

Doutor António José Vassalo Neves Lourenço
professor associado da Universidade de Aveiro

Doutora Monika Duarte Streitová
professora auxiliar da Universidade de Évora

Doutor Luís Filipe Leal de Carvalho (orientador)
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Rui Luís Nogueira Penha
professor adjunto do Instituto Politécnico do Porto

Mestre Andrew Hugh Swinnerton
professor adjunto aposentado do Instituto Politécnico de Lisboa

agradecimentos

Agradeço a todos os que dedicaram parte do seu tempo e conhecimento ao meu projeto de investigação. Reservo um agradecimento especial:

a **Ian Boughton**, filho do compositor Rutland Boughton e presidente da Rutland Boughton Music Trust;

a **Desmond Scott**, filho do compositor Cyril Scott e que viria a falecer a 9 de novembro de 2019, antes da conclusão deste projeto de investigação;

a **Geoffrey Bridge**, presidente da **British Double Reed Society**.

ao maestro **Leandro Alves**, à direção e aos músicos da **Orquestra Filarmonia das Beiras**;

ao maestro **João Santos**, à direção e aos músicos da **Philharmonia of Yakutia**;

à **Music Sales Classical Berlin** e ao **Hal Leonard Europe Limited**, pela cedência das partituras gerais do concerto de Cyril Scott;

à pianista **Joana Moreira**, que estreou comigo a versão para oboé e piano do concerto de Rutland Boughton;

palavras-chave

Música, Performance, Oboé, Leon Goossens, Cyril Scott, Rutland Boughton.

resumo

Este trabalho debruça-se sobre a escola de oboé de Leon Goossens (1897-1988), conforme defendida por este oboísta e pedagogo inglês no seu livro *Oboe* (Goossens & Roxburgh, 1977). Nesse sentido, foram tomados em consideração dois concertos de compositores contemporâneos de Goossens, e a ele dedicados, numa perspectiva de confrontar as ideias técnico-expressivas da sua escola de oboé e a sua aplicação prática em contexto de performance. Numa primeira fase, é apresentada uma análise aos princípios da escola de oboé de Goossens, num estudo teórico baseado no livro supracitado, e numa análise ao registo discográfico da primeira gravação absoluta do concerto de Richard Strauss para oboé e orquestra (1947), interpretado pelo próprio Goossens. Seguidamente, é formulada uma aproximação à escola de oboé de Goossens, através da análise da execução de um conjunto de exercícios técnicos elaborados com o objetivo de colocar em prática o conhecimento teórico analisado. É ainda apresentado um guia interpretativo para cada um dos concertos, onde são abordadas e justificadas as diversas decisões musicais tomadas ao longo das obras, com base na análise crítica da escola de oboé de Leon Goossens.

keywords

Music, Performance, Oboe, Leon Goossens, Cyril Scott, Rutland Boughton.

abstract

This work focuses on the Goossens 'school of oboe', as advocated by the English oboist and pedagogue Leon Goossens in his book "Oboe" (Goossens & Roxburgh, 1977). Two concertos, by English composers contemporary with Goossens, and both dedicated to him, were taken into account, with the intent of challenging the technical and expressive ideas of this oboe school with their practical application in the context of performance. In the first section an analysis of the principles of the Goossens school is presented in a theoretical study based on the aforementioned book and in an analysis of the discographic record of the first recording of the Richard Strauss concerto for oboe and orchestra (1947), performed by Goossens himself. Next, an approach to the Goossens' oboe school is formulated, through the analysis of the performance of a set of technical exercises elaborated with the objective of putting into practice the theoretical analysis. An interpretative guide for each concerto is also presented, where different musical decisions made throughout both works are approached and justified, based on a critical analysis of the Goossens' oboe school.

Índice geral

Introdução.....	11
1 Leon Goossens, um “mestre do instrumento”	15
1.1 Os estudos com Reynolds e Malsch	16
1.2 Músico de orquestra, professor e solista	17
1.3 A influência de Goossens no crescimento do repertório.....	22
1.4 O acidente de viação – 25 de junho de 1962.....	29
2 Abordagem de Leon Goossens ao oboé.....	31
2.1 Um instrumento feminino e melódico	32
2.2 Qualidade Sonora	34
2.2.1 Articulação e ataque.....	35
2.2.2 Staccato.....	36
2.2.3 Dinâmicas.....	37
2.2.4 <i>Legato</i>	40
2.2.5 Respiração Circular	41
2.3 Vibrato	42
2.4 A palheta.....	45
2.5 Diferentes escolas de oboé.....	48
2.5.1 Inglaterra	49
2.5.2 França e Estados Unidos da América	49
2.5.3 Alemanha	50
3 Análise da primeira gravação do concerto de Richard Strauss	53
3.1 A importância histórica desta gravação de Goossens.....	53
3.2 Rubato, tempo e ritmo.....	54
3.3 Articulação e fraseio musical.....	59
3.4 Vibrato	66
4 Incorporação da escola de oboé de Goossens	69
4.1 Um instrumento feminino e melódico	69
4.2 Exercícios	72

4.3	Análise das gravações dos exercícios	79
4.3.1	Gravação de junho de 2018.....	79
4.3.2	Gravação de março de 2019	86
4.3.3	Gravação de maio de 2019	93
5	Os concertos de Scott e Boughton.....	99
5.1	Cyril Scott	100
5.1.1	O concerto para oboé.....	100
5.1.2	Guia interpretativo.....	101
5.1.2.1	Primeiro Andamento	101
5.1.2.2	Segundo Andamento – Pastorale	114
5.1.2.3	Terceiro Andamento – Rondo Giocoso	119
5.2	Rutland Boughton	133
5.2.1	Primeiro concerto para oboé e orquestra de cordas	133
5.2.2	Segundo concerto para oboé e orquestra de cordas.....	135
5.2.3	Relatório da transcrição e revisão crítica do segundo concerto de Boughton	135
5.2.3.1	Primeiro andamento.....	136
5.2.3.2	Segundo andamento.....	140
5.2.3.3	Terceiro andamento	141
5.2.4	Guia interpretativo.....	144
5.2.4.1	Primeiro Andamento	144
5.2.4.2	Segundo Andamento	157
5.2.4.3	Terceiro Andamento.....	165
6	Avaliação introspectiva das gravações dos concertos	181
6.1	Concerto de Scott.....	181
6.1.1	Elementos da escola de oboé de Leon Goossens	181
6.1.1.1	Fraseio musical	181
6.1.1.2	Dinâmicas.....	184
6.1.1.3	Vibrato e tempo.....	185
6.1.1.4	Articulação e ataque	186
6.1.2	Situações de destaque	187

6.1.2.1	Primeiro Andamento	187
6.1.2.2	Segundo Andamento	192
6.1.2.3	Terceiro Andamento	193
6.2	Concerto de Boughton	195
6.2.1	Elementos da escola de oboé de Leon Goossens	195
6.2.1.1	Fraseio musical	195
6.2.1.2	Dinâmicas	198
6.2.1.3	Vibrato e tempo	200
6.2.1.4	Articulação e ataque	202
6.2.2	Situações de destaque	203
6.2.2.1	Primeiro Andamento	203
6.2.2.2	Segundo Andamento	207
6.2.2.3	Terceiro Andamento	208
6.3	Reflexão sobre elementos técnicos e expressivos da escola de Goossens na minha abordagem ao oboé	212
7	Análise introspectiva do ciclo de concertos	215
7.1	Scott, com a Orquestra Filarmonia das Beiras	215
7.1.1	Preparação	215
7.1.2	Em Aveiro	216
7.1.3	Observações	216
7.2	Boughton, com a Philharmonia of Yakutia	217
7.2.1	Preparação	217
7.2.2	Em Yakutsk	219
8	Conclusão	221
9	Bibliografia	225
Anexo A	– Notas biográficas	233
Cyril Scott		233
Rutland Boughton		238
Anexo B	– Gravações	241
Anexo C	– Autorizações	243
Anexo D	– Programas de concerto	245

Anexo E – Partituras 251

Lista de figuras

Fig. 1 – Solo do oboé no 1º andamento da 1ª Sinfonia de Brahms (Goossens and Roxburgh 1977, 85).....	39
Fig. 2 – Compassos 1 a 13, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	56
Fig. 3 – Terceiro compasso antes da cifra 3, parte do oboé.	56
Fig. 4 – Cifra 3 a 5, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	57
Fig. 5 – Cifra 9 a 10, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	60
Fig. 6 – Compassos 1 a 8 do 3º andamento, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	61
Fig. 7 – Início do primeiro andamento, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	63
Fig. 8 – Continuação da figura anterior até à cifra 5, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	64
Fig. 9 – Início do segundo andamento, parte do oboé. © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin	65
Fig. 10 – Exercícios de articulação 1.1 a 1.4.....	73
Fig. 11 – Exercícios de <i>staccato</i> 2.1 e 2.2.....	74
Fig. 12 – Exercícios de dinâmica 3.1 e 3.2.....	75
Fig. 13 – Exercícios de variação de dinâmica 4 a 4.4.	76
Fig. 14 – Exercício de <i>legato</i> 5.....	76
Fig. 15 – Exercícios de <i>vibrato</i> 6.1 a 6.3.....	77
Fig. 16 – Exercício de <i>vibrato</i> 6.4.....	78

Fig. 17 – Exercícios de variação de <i>vibrato</i> 7.1 a 7.4.	79
Fig. 18 – Compassos 3 a 10 (Violinos I e II) © 1946 Novello & Company Limited..	102
Fig. 19 – Compassos 16 a 23, parte do oboé © 1946 Novello & Company Limited..	103
Fig. 20 - Compassos 24 a 31, compassos 27 e 28 realçados a vermelho. © 1946 Novello & Company Limited.....	103
Fig. 21 - Compassos 31 a 41, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited .	104
Fig. 22 – Compassos 40 a 43. © 1946 Novello & Company Limited	105
Fig. 23 – Compassos 51 a 73, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited.	107
Fig. 24 – Compassos 71 a 78. © 1946 Novello & Company Limited	108
Fig. 25 – Compassos 126 a 143, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited	111
Fig. 26 – Compassos 158 a 160. © 1946 Novello & Company Limited	112
Fig. 27 – Compassos 177 a 185, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited	114
Fig. 28 – Linha melódica inicial do oboé até ao compasso 19. © 1946 Novello & Company Limited	116
Fig. 29 – Compassos 89 a 99. © 1946 Novello & Company Limited	119
Fig. 30 – Estrutura do terceiro andamento.	120
Fig. 31 – Compassos 1 a 18, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited..	121
Fig. 32 – Compassos 18 a 25, parte do oboé. © 1946 Novello & Company Limited.	122
Fig. 33 – Compassos 87 a 97. © 1946 Novello & Company Limited	127
Fig. 34 – Compassos 106 a 116. © 1946 Novello & Company Limited	129
Fig. 35 – Cadência do oboé, compasso 126. © 1946 Novello & Company Limited ..	132
Fig. 36 – Compassos 1 a 20, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	146
Fig. 37 – Compassos 21 a 40, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	147
Fig. 38 – Compassos 62 e 63. © The Rutland Boughton Music Trust	148
Fig. 39 – Compassos 76 a 79. © The Rutland Boughton Music Trust	149
Fig. 40 – Compassos 91 a 98, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	151

Fig. 41 – Compassos 119 a 127, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	152
Fig. 42 – Compassos 132 a 139, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	153
Fig. 43 – Compassos 149 a 156. © The Rutland Boughton Music Trust	155
Fig. 44 – Compassos 157 a 166. © The Rutland Boughton Music Trust	156
Fig. 45 – Compassos 1 a 42, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	158
Fig. 46 – Compassos 69 a 82. © The Rutland Boughton Music Trust	161
Fig. 47 – Compassos 116 a 133. © The Rutland Boughton Music Trust	163
Fig. 48 – Compassos 125 a 140. © The Rutland Boughton Music Trust	165
Fig. 49 – Estrutura do terceiro andamento.	166
Fig. 50 – Compassos 1 a 18. © The Rutland Boughton Music Trust	167
Fig. 51 – Compassos 36 a 50. © The Rutland Boughton Music Trust	169
Fig. 52 – Compassos 74 a 88. © The Rutland Boughton Music Trust	171
Fig. 53 – Compassos 129 a 141. © The Rutland Boughton Music Trust	173
Fig. 54 – Compassos 180 a 188. © The Rutland Boughton Music Trust	174
Fig. 55 – Compassos 350 a 370. © The Rutland Boughton Music Trust	178
Fig. 56 – Melodia do oboé e violino, compassos 1 a 9, 2º andamento. © 1946 Novello & Company Limited	182
Fig. 57 – Cadência do oboé, compasso 126, 3º Andamento. © 1946 Novello & Company Limited	183
Fig. 58 – Melodia do oboé, compassos 162 a 170, 1º Andamento. © 1946 Novello & Company Limited	185
Fig. 59 – Melodia do oboé, compassos 42 a 45, 1º Andamento. © 1946 Novello & Company Limited	187
Fig. 60 – Compassos 132 a 142, 1º Andamento. © 1946 Novello & Company Limited	190
Fig. 61 – Compassos 160 e 161, 1º Andamento. © 1946 Novello & Company Limited	192
Fig. 62 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 1 a 20, parte do oboé, 1º Andamento. © The Rutland Boughton Music Trust	197

Fig. 63 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 103 a 114, 1º Andamento. © The Rutland Boughton Music Trust	198
Fig. 64 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 21 a 40, 1º Andamento. © The Rutland Boughton Music Trust	199
Fig. 65 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 59 a 78, 1º Andamento. © The Rutland Boughton Music Trust	200
Fig. 66 – Compassos 327 a 352, parte do oboé. © The Rutland Boughton Music Trust	211

Lista de abreviaturas

Abreviatura	Significado
Ob	Oboé
Vln I	primeiros Violinos
Vln II	segundos Violinos
Vla	Violas
Vc	Violoncelos
Db	Contrabaixos
c.	compasso
cc.	compassos
m.	minuto
ms.	minutos
<i>pp</i>	<i>pianíssimo</i>
<i>p</i>	<i>piano</i>
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i>
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>f</i>	<i>forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortíssimo</i>
Fig.	Figura
Figs.	Figuras
Pág.	Página

Introdução

Leon Goossens (1897-1988) foi um importante oboísta e pedagogo inglês. A sua importância para o instrumento foi enorme, uma vez que o seu virtuosismo e a sua expressividade musical devolveram ao oboé o seu caráter de instrumento solista, que se tinha perdido durante o século XIX. Isso levou dezenas de compositores ingleses a escrever inúmeras obras para oboé, dedicadas ao próprio Goossens e a alguns dos seus alunos.

Neste projeto de investigação doutoral em performance procurei estudar e compreender a abordagem de Goossens ao instrumento, e aplicar posteriormente as ideias retiradas da análise prévia à sua escola de oboé à interpretação de dois concertos para oboé, escritos pelos compositores ingleses Cyril Scott e Rutland Boughton, em 1948 e 1937, respetivamente, e dedicados a Goossens. Considero que a minha interpretação destas duas obras foi uma interpretação historicamente informada, uma vez que ambos os concertos foram escritos tendo Leon Goossens e a sua arte de tocar oboé como fonte de inspiração.

Já no final da sua carreira, Goossens escreveu um livro, em conjunto com o oboísta, maestro e compositor Edwin Roxburgh (n. 1937), que havia sido seu aluno. Nele deixou escrito grande parte dos seus ensinamentos relativamente à sua escola de oboé, bem como reflexões relativamente à evolução do repertório para oboé solista. Relativamente ao renascimento do oboé como instrumento solista no início do século XX, em comparação com o reduzido repertório para oboé como instrumento solista durante o século XIX, considerou o concerto para oboé de Richard Strauss, composto em 1945, como sendo “uma das mais importantes obras para oboé” (Goossens and Roxburgh 1977, 158). Numa comparação do concerto com outros concertos para oboé pertencentes à escola pastoral inglesa, escreveu:

O concerto do meu irmão Eugene é, por diversas razões, mais apropriado para o oboé do que o de Strauss, pertencendo à escola pastoral inglesa, o

que se reflete também em obras semelhantes de Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott e Rutland Boughton. (Goossens and Roxburgh 1977, 159)¹

Nos dias de hoje, uma comparação entre o concerto de Strauss e o dos quatro restantes compositores ingleses não deixa de ser intrigante. Neste projeto de investigação, centrei-me apenas nos concertos de Cyril Scott e Rutland Boughton. Os outros dois compositores foram excluídos do meu universo de estudo, uma vez que o concerto de Ralph Vaughan Williams é uma referência importante na literatura do oboé, sobre a qual existem já inúmeros estudos publicados (Bailey 2010 e Biggar 1997); e o concerto de Eugene Goossens foi tema de estudo de um outro autor (Woodworth 2016).

De modo a atingir os objetivos a que me propus, dividi o meu trabalho de investigação em diversas etapas e abordei-as individualmente em cada capítulo desta tese. No primeiro, introduzo a figura principal do meu projeto de investigação, Leon Goossens, de modo a compreender e realçar a sua importância enquanto oboísta e pedagogo. No segundo capítulo analiso a sua abordagem ao oboé, recorrendo exclusivamente aos ensinamentos que nos deixou no seu livro (1977). No capítulo seguinte analiso novamente a sua arte de tocar oboé, mas agora com recurso à sua primeira gravação do concerto para oboé e orquestra de Richard Strauss, em 1947. No quarto capítulo exploro o modo como procedi ao longo de todo o trabalho de investigação, de modo a incorporar a escola de oboé de Goossens na minha própria abordagem ao instrumento. A execução e gravação em três momentos diferentes de um conjunto de exercícios que escrevi especificamente para esta finalidade foi extremamente importante, sendo que posteriormente analisei essas mesmas gravações, de modo a retirar as minhas próprias conclusões. No quinto capítulo introduzo os compositores Cyril Scott e Rutland Boughton, bem como os seus concertos para oboé. Criei um guia interpretativo para cada uma das obras, onde justifico as opções musicais

¹ My brother Eugene's concerto is, in many ways, more apposite for the oboe than the Strauss, belonging to the English pastoral school, reflected in similar works by Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott and Rutland Boughton. (Goossens and Roxburgh 1977, 159)

tomadas, de acordo com as ideias retidas após o estudo da escola de oboé de Goossens. Apresento ainda um relatório detalhado sobre a minha intervenção na transcrição e revisão crítica do segundo concerto de Boughton. No sexto capítulo analiso a gravação que fiz do concerto de Scott, com a Orquestra Filarmonia das Beiras, bem como a gravação da versão para oboé e redução de piano do concerto de Boughton, com a pianista Joana Moreira, de modo a compreender de que modo o contacto com a escola de oboé de Goossens afetou e influenciou a minha interpretação destas duas obras.

1 Leon Goossens, um “mestre do instrumento”

Descrito pela crítica do seu tempo como “o melhor instrumentista de sopro, das madeiras, que este país já produziu” (Holland 1988), Leon Jean Goossens foi um oboísta inglês extremamente talentoso que alcançou fama internacional pela sua carreira musical.

Após um período da história da música ocidental onde o oboé perdeu parte da sua importância entre os instrumentos solistas, como descrito adiante no capítulo 1.3, o virtuosismo técnico de Goossens, bem como a sua sonoridade e a sua capacidade expressiva devolveram ao oboé o carácter de instrumento solista, que motivou diversos compositores ingleses a escrever obras para o instrumento. Entre os vários concertos para oboé e orquestra, destacando-se os de Ralph Vaughan Williams, Malcolm Arnold, Eugene Goossens, Cyril Scott, Rutland Boughton e os dois concertos de Gordon Jacob, e inúmeras obras de música de câmara onde o oboé assume um especial destaque, nomeadamente nos quartetos para oboé e cordas de Benjamin Britten e Ernest John Moeran, bem como nos quintetos para oboé e quarteto de cordas de Arthur Bliss e Arnold Bax. Encontrei pelo menos 47 obras que foram direta ou indiretamente dedicadas a Leon Goossens.

Goossens serviu-se também do avanço tecnológico do seu tempo, tendo realizado algumas das primeiras gravações discográficas de obras importantes no repertório do instrumento, das quais destaco: primeira gravação do quarteto KV 370 de Wolfgang Amadeus Mozart, com o *Léner String Quartet*, em 1933; concerto KV 314 de Mozart com o lendário maestro Colin Davis e a orquestra *Sinfonia of London*, em 1960; os Três Romances op. 94 de Robert Schumann, para oboé e piano, com Gerald Moore, em 1939; e o concerto duplo para oboé e violino BWV 1060, de Johann Sebastian Bach, com o violinista Yehudi Menuhin, e a *Bath Festival Orchestra*, em 1958.

1.1 Os estudos com Reynolds e Malsch

Leon Goossens nasceu em Liverpool, no seio de uma família de enorme tradição musical que durante mais de um século foi uma das mais importantes em Inglaterra. Conforme relatado na biografia da família Goossens (Rosen 1993), o avô paterno de Goossens, bem como o seu pai, foram diretores de orquestra; as suas duas irmãs foram harpistas e o seu irmão mais novo estudou trompa. Para além de Leon, o seu irmão mais velho Eugene Goossens foi um dos membros mais famosos da família, tendo uma brilhante carreira internacional como diretor de orquestra.

Leon iniciou os estudos de oboé aos oito anos de idade com o oboísta Charles Reynolds (1843-1916), solista da Hallé Orchestra, em Manchester. Na altura, Eugene Goossens havia descrito Reynolds como sendo “o único oboísta inglês de grande qualidade” e que “a sua bela sensibilidade musical contrasta vividamente com os restantes oboístas londrinos” (E. Goossens 1951, 55-56). Sobre o seu professor, Leon comentou que Reynolds “tinha boa técnica, apesar de um som pesado” (Post 1982).

Aos quinze anos mudou-se para Londres, onde estudou na Royal College of Music com o oboísta William Malsch (1855-1924), solista da Queen’s Hall Orchestra. Numa entrevista com Nora Post, em 1982, Leon descreveu que o trabalho com Malsch foi muito importante para o seu desenvolvimento técnico, com “exercícios que viriam a ser muito importantes, mas não sobre o ponto de vista da sonoridade, uma vez que eu já tinha algumas noções e conceções sonoras sobre o som que pretendia, e Malsch teve a gentileza de nunca corrigir o meu som” (Post 1982). Apesar de Leon considerar Malsch como um dos mais importantes professores do seu tempo, e ser uma pessoa muito admirada pelas suas qualidades pessoais de integridade e de simpatia, comentou:

Ele fraseava lindamente, mas o resultado final não interessava a ninguém!
Era como um pente envolvido num lenço de seda, e sem qualquer vibrato.
(Post 1982)²

² He phrased beautifully, but what he brought out with that phrase was nobody’s business! It was like a comb and tissue paper, with no vibrato. (Post 1982)

A descrição que Goossens faz de Malsch é corroborada por vários outros críticos. O autor Philip Bate descreveu-o como sendo um oboísta com “uma habilidade técnica suprema e uma enorme resistência” e que era um reputado oboísta de Londres, apesar de “muitos não gostarem da sua sonoridade” (Bate 1956, 172-173). O maestro Henry Wood, responsável pela contratação de Malsch como solista na Queen’s Hallé Orchestra, admitiu que mais tarde o teve de substituir na sua orquestra porque “o seu som e o seu fraseio musical deixavam-me com os nervos à flor da pele” (Wood 1938, 113). Eugene Goossens afirmou ainda que Malsch “arruinou a qualidade sonora das orquestras londrinas durante vários anos” (E. Goossens 1951, 56).

Apesar de ter estudado com Reynolds e Malsch, Goossens confessou que o seu oboísta preferido era o belga Henri De Busscher (1880-1975). Goossens ouviu-o inúmeras vezes, uma vez que De Busscher era solista na orquestra do Carl Rosa Opera, onde o pai de Leon, Eugene Goossens II era maestro titular.

Sempre que a Carl Rosa Opera Company vinha a Liverpool, onde morávamos e onde eu nasci, sentávamo-nos num camarote e estávamos bastante ‘altos’. O meu pai tinha um assistente atrás de mim e sempre que o oboé tocava ele dava-me um sinal nas costas. Eu acho que ainda tenho algumas marcas! E no final de um dos concertos, o assistente perguntou-me se tinha gostado do que tinha ouvido, e eu disse que tinha adorado, porque tocava lá um oboísta belga que era considerado uma das joias da orquestra. E ele é o meu oboísta preferido, De Busscher. (Post 1982)³

1.2 Músico de orquestra, professor e solista

Leon substituiu De Busscher na Queen’s Hallé Orchestra aos dezasseis anos, quando De Busscher foi convidado assumir o cargo de oboé solista na Los Angeles Philharmonic. Em 1924 mudou-se para a orquestra do Covent Garden e três anos

³ Whenever they [the Carl Rosa Opera Company] came to Liverpool (where we lived and where I was born), we sat in a box, being rather ‘high-ups’. My father had an assistant of his stand behind me, and whenever the oboe came in, I got a jab in the back. I’ve still got some marks there now, I think! And in the end the assistant said, ‘Well, how did you like what you heard?’ I said, ‘Lovely,’ because they always had Belgian oboe players, who were accepted as the doyen type. That’s where my favourite oboe player, De Busscher, came from. (Post 1982)

depois integrou a orquestra da Royal Philharmonic Society. Em 1932, o maestro Thomas Beecham convidou-o para a recém-fundada London Philharmonic Orchestra, onde permaneceu até 1939, como descrito na publicação de Christian Schneider, alusiva à comemoração dos noventa anos do oboísta (Schneider 1987, 508).

O violinista austríaco Fritz Kreisler (1875-1962), um dos mais importantes do seu tempo, manteve uma relação pessoal com Goossens e elogiou-o ao recordar momentos em que partilharam o palco juntos:

Se há uma coisa em particular que mais gosto de tocar em toda a literatura do violino é o Andante do concerto de Brahms, com Leon Goossens a tocar oboé. (Wilson 1986)⁴

O fagotista Gwydion Brooke, que trabalhou com Goossens durante quatro anos na recém-formada London Philharmonic Orchestra, escreveu:

Era um autêntico milagre o som que ele produzia através daquele pedaço de madeira. Fascinava-me aquela sua expressão pulsante: não é realmente um *vibrato*, mas extremamente eficaz. É preciso lembrar que, antes de Léon, ouvia-se geralmente vários ruídos vindos da seção de oboés, que soavam como os galos asmáticos. (Brooke 1997, 11)⁵

Goossens lecionou as classes de oboé das escolas londrinas Royal Academy of Music (de 1924 a 1935) e Royal College of Music (de 1924 a 1939). Os vários relatos dos seus alunos revelam que era um professor “que sabia muito pouco sobre como ensinar, nem isso lhe interessava” e que a aprendizagem se baseava no método de “audição e reprodução”⁶ (Rosen 1993, 134). A oboísta Natalie Caine, a quem Benjamin Britten dedicou a sua obra *Temporal Variations*, afirmou:

⁴ If there's one thing more than another I enjoy playing in the whole violin literature, it's the Andante from the Brahms concerto with Leon Goossens playing the oboe. (Wilson 1986)

⁵ It was a miraculous what he squeezed out of that bit of pipe. I was always fascinated with his pulsating expression: not really a vibrato, but extremely effective. One must remember that before Léon one often heard noises from the oboe section like asthmatic cockerels. (Brooke 1997, 11)

⁶ Relato da oboísta Helen Gaskill: “I don't think he knew much about teaching and he wasn't really very interested”. (Gaskill *apud* Rosen 1993, 134)

Ele não ensinava pelo método científico, mas pelo exemplo. Eu costumava observar os seus dedos. Nós aprendíamos só de o ver e de o ouvir. A Evelyn e eu tínhamos como hábito ir ouvir os ensaios da Royal Philharmonic, pela manhã. Mesmo a uma distância considerável podíamos ouvir o seu som mágico do oboé. (Caine *apud* Rosen 1993, 136)⁷

A sua aluna mais notável foi Evelyn Rothwell⁸, mais conhecida por Lady Barbirolli, após o casamento com o maestro John Barbirolli. Segundo Rothwell, além de Goossens ser “um mau professor”, não mostrava também qualquer interesse nos seus alunos, faltando às aulas durante vários meses; os alunos aprendiam basicamente porque iam aos seus concertos ouvi-lo e por vezes tocavam com ele” (Barbirolli 1997, 10). Rothwell afirmou ainda:

Goossens não era um professor tradicional. Nós ouvíamos-lo e tentávamos imitar. Os alunos que já estavam num nível mais avançado tocavam em conjunto com ele. Não esqueça que, naquele tempo, a música era tocada ao vivo em todos os teatros de Londres, uma coisa maravilhosa para os jovens músicos! E os melhores oboístas, tanto Goossens como outros, muitas vezes tocavam em quatro ou cinco teatros diferentes, onde se apresentavam com os seus alunos, ou às vezes enviavam-nos como substitutos, quando não podiam aparecer. Aprendemos muito assim. (Rothwell *apud* Schneider 1990, 289)⁹

⁷ He didn't teach scientifically, he taught by example. I used to watch his fingers. One learnt through watching and listening. Evelyn and I used to go to the Thursday morning rehearsals of the Royal Philharmonic to hear him play. Even from a distance you could hear the magic sound of the oboe. (Cane *apud* Rosen 1993, 136)

⁸ Evelyn Rothwell (1911-2008), ou Lady Barbirolli, foi a esposa do maestro John Barbirolli. Estudou com Leon Goossens no Royal College of Music em Londres, onde foi colega do, então também estudante, Benjamin Britten. Sobre a sua interpretação do *Concerto para Oboé* de H. K. Andrew, Britten escreveu no seu diário: “Evelyn played well” (Evans 2009, 118). Vários compositores dedicaram-lhe obras para oboé, como Gordon Jacob, Arnold Cooke, Arthur Benjamin e Elizabeth Maconchy. Foi a primeira oboísta a interpretar, no século XX, o recém-descoberto *Concerto para Oboé e Orquestra*, de W. A. Mozart (Kennedy 1982, 53) e também apresentou a estreia inglesa do *Concerto para Oboé* de Bohuslav Martinu (Emerson 2008). Evelyn foi das primeiras mulheres a ter um posto fixo em orquestra, tendo feito parte da Orquestra do Covent Garden e da Scottish National Orchestra. Escreveu um livro sobre a técnica do oboé (1962).

⁹ Goossens war eigentlich kein richtiger Lehrer. Wir hörten ihm zu und versuchten zu imitieren. In etwas fortgeschrittenem Stadium musizieren wir dann viel gemeinsam mit ihm. Sie müssen wissen, in dieser Zeit wurde an allen Londoner Theater die Musik live gespielt, eine wunderbare Sache natürlich für junge Musiker. Und die besten Oboisten, Goossens selbst und einige andere, spielten oft an vier oder fünf verschiedenen Theatern, und dort spielten sie dann entweder gemeinsam mit ihren Studenten oder schickten diese als Vertretung hin. Auf diese Weise haben wir eine Menge gelernt. (Rothwell *apud* Schneider 1990, 289)

Natalia James refere que Goossens era um “excelente professor, mas de uma maneira esquisita”:

Ele era um professor muito paciente, que ensinava mais pelo exemplo do que por qualquer outra coisa: não explicava as coisas, mas o som que produzia era tão inspirador que era impossível não se fazer progressos. (James 1997, 12)¹⁰

Também a oboísta Helen Gaskell descreveu as suas aulas, salientando mais uma vez algum desinteresse de Goossens na arte de ensinar. Tal como Rothwell, Gaskell afirmou que poder tocar frequentemente ao lado do seu professor foi um fator importante ao longo da sua aprendizagem:

Eu não acho que ele sabia muito sobre o ensino, e de facto também não estava muito interessado nisso. Se eu quisesse tocar uma determinada obra, levava isso para a aula e ele era extremamente atencioso. Mas, no que diz respeito à técnica, eu era muito preguiçosa e, de certa forma, não queria ser incomodada. Eu aprendi muito mais com ele na orquestra. Os professores tocavam em conjunto com os estudantes na orquestra, onde dirigia Sir Henry Wood. Eu sentava-me entre Leon e o velho MacDonagh, que tocava o corne inglês. (Gaskell *apud* Rosen 1993, 134)¹¹

Goossens foi professor de um grande número de mulheres oboístas. Em entrevista com Evelyn Rothwell, Schneider abordou o tema, mas a própria não encontrou uma justificação válida. Segundo a mesma, “antes de mim já havia duas ou três mulheres oboístas profissionais”, mas “diz-se que em Inglaterra houve tantas mulheres interessadas em estudar oboé com o nosso professor porque ele tinha um aspeto fabuloso” (Schneider 1990, 288). Outras das suas alunas foram Sylvia Spencer, Joy Boughton, Marjorie Trevelyan, Margaret Eliot e ainda o oboísta Peter Graeme (Caird 2014).

¹⁰ He was a most patient teacher, teaching more by example than anything else: he did not seem to explain things but the sound made was so inspiring that one could not help but make progress. (James 1997, 12)

¹¹ I don't think he knew much about teaching and he wasn't really very interested. If I wanted to play anything I would take it to him and he was most helpful but as far as technique was concerned I was very lazy and I didn't really want to be bothered. I learnt much more in the orchestra. (...) The professors played together with the students in the orchestra which was conducted by Sir Henry Wood. I sat between Leon and Old Man MacDonagh who played the Cor Anglais. (Gaskell *apud* Rosen 1993, 134)

Para além de um excelente músico de orquestra e um professor que influenciou várias gerações de oboístas em Inglaterra, Goossens teve também uma carreira notável como solista. Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, Thomas Beecham deixou o cargo de maestro titular da London Philharmonic e Goossens abandonou também o seu lugar de oboé solista da referida orquestra, dedicando-se a partir desse momento exclusivamente à sua carreira a solo (Cooke 1988). Conquistou a admiração e o respeito do público, bem como dos críticos musicais internacionais e, em 1950, foi condecorado com o grau “Commander of the British Empire”. A propósito do concerto no Wigmore Hall em março de 1921, onde interpretou o *Quarteto para Oboé e Trio de Cordas* de Wolfgang Amadeus Mozart, o crítico do *The Times* escreveu:

O melhor da noite foi Leon Goossens, que interpretou o quarteto de oboé. A cor única do oboé é uma delícia na orquestra, mas não tem sido muito cultivada como um instrumento a solo. Geralmente não apresenta suporte para mostrar a sua grandeza por mais do que alguns instantes. Goossens cultivou isso, e devemos confessar que ansiávamos a sua entrada em palco com um interesse enorme. Cada nota das duas oitavas e meia do oboé é perfeitamente capaz e uniforme, e ele pode fazer musicalmente exatamente aquilo que pretende. (Rosen 1993, 127)¹²

A sua estreia nos Estados Unidos da América aconteceu em Nova Iorque, no Guild Theater, em 1928. A respeito desse concerto, o crítico musical do jornal *New York Herald* escreveu:

Goossens é claramente um mestre do seu instrumento. Fraseia com um gosto esplêndido, o seu sentido rítmico é vital e preciso, tem uma ampla gama de dinâmica, é musical até nos seus próprios instintos – um artista e também um virtuoso. (Rosen 1993, 129-130)¹³

¹² The best thing by far was Mr Leon Goossens playing in the quartet for oboe. The unique colour of the oboe is a delight in the orchestra, but never having been much cultivated as a solo instrument, it had not as a rule, endured to have greatness thrust upon it for more than a few moments. Mr Goossens has so cultivated it, and we must confess to having waited for his entry with breathless interest. His whole range of two and a half octaves is perfectly capable and uniform, and he can do musically just what he likes with any and every note of it. (Rosen 1993, 127)

¹³ Mr Goossens is clearly a master of his instrument. He phrases with a taste, his rhythmic sense is vital and precise, he has a wide dynamic range, he is musical in his instincts – an artist as well as a virtuoso. (Rosen 1993, 129-130)

Leon Goossens foi também pioneiro nas gravações discográficas. No final da primeira metade do século XX, as únicas gravações de obras para oboé disponíveis em todo o mundo eram as de Goossens (Burgess and Haynes 2004, 198). Fred Gaisberg, um dos primeiros engenheiros de som, afirmou que Goossens era “o anjo da gravação” e que era “a pessoa mais fácil do mundo” com quem havia trabalhado (Cooke 1988). Gravou inúmeras obras do repertório do oboé, sendo que foi o primeiro oboísta a gravar o concerto para oboé de Richard Strauss, no ano de 1947. Sobre algumas das suas gravações, os críticos musicais escreveram que “Goossens justifica novamente a sua longa reputação entre os colecionadores de discos, com uma performance impecável” dos três romances de Schumann (Smith 1940, 8) e que o quarteto de Mozart “fornece a Goossens um veículo maravilhoso para a sua arte, onde até mesmo o facto de a gravação ser um pouco antiga não diminui o prazer de o ouvir” (Hall 1948, 890).

1.3 A influência de Goossens no crescimento do repertório

A importância de Leon Goossens na história do oboé não se limita à sua atividade como solista internacional, professor e pioneiro nas gravações discográficas. A abordagem de Goossens ao oboé, tal como a sua expressividade e o seu timbre único, inspirou e motivou vários compositores ingleses seus contemporâneos a escrever obras para oboé.

Leon Goossens foi responsável por colocar o oboé de novo num patamar de instrumento solista. O imenso número de concertos e sonatas que lhe foram dedicados só foi ultrapassado mais tarde por Heinz Holliger. (Burgess and Haynes 2004, 196)¹⁴

¹⁴ Leon Goossens was responsible almost single-handedly for putting the oboe back on the map as a solo instrument. The unprecedented number of concertos and sonatas that were dedicated to him has been exceeded only in the case of Heinz Holliger. (Burgess and Haynes 2004, 196)

Ao longo da história documentada da música ocidental, o grau de importância que o oboé assumiu, enquanto instrumento solista, não foi sempre o mesmo. Durante o período barroco, o oboé foi um instrumento muito atrativo para compositores, como Tomaso Albinoni, Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Haendel, Jan Dismas Zelenka e Johann Sebastian Bach, que escreveram inúmeros concertos e obras de música de câmara. Alguns dos principais compositores do período clássico escreveram também vários concertos para oboé, sendo de destacar os de Joseph Haydn¹⁵, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Anton Hoffmeister, Josef Fiala, Johann Nepomuk Hummel e os seis concertos do oboísta e compositor Ludwig August Lebrun. A formação de câmara composta por um oboé e trio de cordas (violino, viola e violoncelo) foi bastante popular, sendo que Mozart, Fiala, Carl Stamitz, Johann Baptist Vanhal, Franz Danzi, Georg Druschetzky e Franz Krommer escreveram obras importantes no repertório central do instrumento.

Durante o século XIX, o oboé terá aparentemente perdido parte da sua importância enquanto instrumento solista, a passo que ganhava cada vez mais notoriedade dentro da textura orquestral. O oboísta Heinz Holliger considera que durante o século XIX “não havia praticamente tradição oboística, tocava-se pouco e o instrumento quase que desapareceu” (F. Palmer 1997), enquanto a oboísta Janet Craxton, aluna de Goossens, escreveu:

Após a grande popularidade do instrumento durante o período barroco, que alcança o seu auge nas mãos de Mozart, com especial atenção para o seu quarteto de oboé, tivemos como que uma pausa técnica virtual e um período praticamente regressivo ao longo do século XIX. Isto apenas no que diz respeito ao oboé enquanto instrumento solista, uma vez que na orquestra ganhou importância durante esse período, e sempre me

¹⁵ Apesar da autoria do concerto ser atribuída a Joseph Haydn, vários musicólogos têm algumas dúvidas relativamente à veracidade da sua autoria. Geoff Kuenning (1999) defende que, devido à enorme quantidade de obras encomendadas que recebia, Haydn costumava encomendar obras a outros compositores, como por exemplo ao seu irmão Michael, e as mesmas eram posteriormente impressas sob o nome de Haydn. O musicólogo Peter Wuttke (2009) atribui a autoria do concerto a Ignaz Malzat, compositor e oboísta da corte de Salzburgo.

surpreendeu que a música a solo mais valiosa não tenha sido escrita para um instrumento tinha tanto destaque na orquestra. (Craxton 1995)¹⁶

O mesmo é referido por Leon Goossens, que propõe algumas razões para justificar a ausência de grandes obras escritas pelos mais importantes compositores românticos:

A negligência do oboé como instrumento de concerto no século XIX é um imperdoável erro do destino! Terá sido devido ao tamanho das orquestras sinfónicas e às claras dificuldades apresentadas pelo próprio instrumento, no século XIX? Ou terá sido devido a fatores temporariamente limitativos do oboé mecanizado? Ninguém o sabe, na verdade. É simplesmente uma injustiça histórica, com a qual os oboístas terão de viver. (Goossens and Roxburgh 1977, 158)¹⁷

O musicólogo Charles-David Lehrer apresentou, na sua publicação (1998) uma lista de 102 obras escritas para oboé, durante o século XIX. Ao contrário de Goossens e de Craxton, Lehrer defende que a escassez de obras não é um argumento válido para justificar o reduzido papel do oboé enquanto instrumento solista. Justifica isso mesmo com o facto de uma grande parte das obras não ter publicada até ao último terço do século XX, pelo que a existência das mesmas seria desconhecida para alguns oboístas da época, e até mesmo para Goossens. Heinz Holliger, o oboísta mais importante da segunda metade do século XX, corrobora parte das ideias de Lehrer numa entrevista, onde referiu:

Tenho lá em casa centenas de obras para oboé que ainda não foram publicadas. Mas iria demorar muito tempo a seleccioná-las e encontrar as que de facto têm qualidade. [...] Penso que há ainda muitas obras do século XIX a serem redescobertas, como por exemplo as variações de Rimsky-Korsakov para oboé e banda, e uma peça de Ponchielli. Existe até a possibilidade da existência de um concerto de Beethoven – os esboços são

¹⁶ After the instrument's great popularity in the baroque period, reaching its zenith in the hands of Mozart – particularly in the oboe quartet – we had virtually a technical lull and an almost retrogressive period throughout the nineteenth century. This is, of course, soloistically speaking, as in the orchestra the oboe gained in importance during the century, and it has always surprised me that more worthwhile solo music was not written for an instrument that held such prominence in the orchestra. (Craxton 1995)

¹⁷ The neglect of the oboe as a concerto instrument in the nineteenth century is an unforgivable oversight of Fate! Was it due to the size of the vast symphony orchestra and the difficult odds this presented for the nineteenth-century instrument? Or was it due to the temporarily limiting factors of the mechanized oboe? No-one can tell. It is simply a badge of historical injustice that oboists must wear. (Goossens and Roxburgh 1977, 158)

conhecidos, e isso é mencionado numa das cartas de Haydn, num inventário da loja de música de Diabelli. (Holliger *apud* Blyth 1972)¹⁸

Um outro dado apresentado por Lehrer é o número considerável de obras para oboé que foi escrito por oboístas: os dezasseis concertos de Gustave Vogt (Lehrer 1988), as várias fantasias sobre temas de óperas de Antonio Pasculli, os doze concertos de Stanislas Verroust (Lehrer 2000) e as obras de música de câmara de Friedrich Eugen Thurner.

Uma outra autora, a oboísta Lauren Baker Murray, estudou o repertório escrito para o instrumento durante o século XIX. Assegura que o oboé era um instrumento de concerto e propõe, na sua publicação (2002), a divisão das obras em três categorias: os concertos clássicos (de Krommer, Johannes Kalliwoda, etc.), os concertinos (de Vincenzo Bellini, August Klughardt, Gaetano Donizetti, Bernard Molique, Julius Rietz, etc.) e as fantasias de ópera (de Pasculli, Antoine-Joseph Reicha, Giovanni Daelli, Nikolai Rimsky-Korsakov, etc.). A estas três categorias juntam-se ainda as mais variadas obras escritas para diferentes formações de música de câmara (quintetos de Reicha e Paul Taffanel; *Notturmo* de Ludwig Spohr; obras para oboé e piano de Robert Schumann, Donizetti, Kalliwoda, Carl Nielsen, Carlo Yvon, etc.).

Apesar da significativa quantidade de obras escritas para o instrumento, tanto Goossens como Heinz Holliger mostraram o seu desagrado pela ausência de obras-primas para oboé escritas pelos grandes compositores românticos, sendo que Holliger refere mesmo que a maior parte das obras existentes é de “compositores de terceira categoria” (F. Palmer 1997). Holliger aponta o desinteresse dos oboístas como principal razão, aliado a uma eventual fraca qualidade dos mesmos, em comparação com outros instrumentistas de sopro, como por exemplo:

¹⁸ I have hundreds of unpublished works for oboe at home. But it takes time to sort them out and find the good ones. [...] There are many from the 19th century to be re-discovered too, for instance Rimsky-Korsakov's variations for oboe and wind band, and a piece by Ponchielli. There is even the possibility of a Beethoven concerto – the sketches for this are known, and it's mentioned in one of Haydn's letters and in an inventory of Diabelli's music shop in 1820 he still had a copy. (Holliger *apud* Blyth, 1972) Fonte: www.gramophone.co.uk/feature/an-interview-with-heinz-holliger (acedido a 27 de janeiro de 2020)

Por exemplo, Louis Bas, que era o solista da Ópera de Paris e a quem foi dedicada a sonata de Camille Saint-Saëns, tinha aparentemente medo de tocar como solista. Também Carl Nielsen planeava compor um concerto para cada um dos músicos do seu quinteto de sopros e depois do concerto para flauta quis escrever um para oboé. O seu amigo oboísta também não possuía muita confiança como solista e tê-lo-á desencorajado, pelo que em vez disso escreveu o concerto para clarinete. Acabou por ser uma das suas últimas obras e o seu concerto para oboé perdeu-se para sempre. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)¹⁹

Também o grande oboísta Marcel Tabuteau (1887-1966), considerado o “pai fundador da escola de oboé na América”²⁰ (Rose 2017, iv), foi alvo de várias críticas por parte de Holliger:

Tabuteau passou o tempo a tocar música de compositores como Grovlez e nunca tocou uma grande obra. No entanto, ele era o grande oboísta nos Estados Unidos da América, numa época em que viviam lá compositores como Stravinsky, Schoenberg, Varèse, Hindemith, Bartok e até Rachmaninoff. Nunca ninguém lhes pediu para escrever algo para oboé, e isso ainda hoje me deixa irritado, porque era uma ocasião única, que não se vai poder trazer de volta. Deixámos passar praticamente todas as oportunidades. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)²¹

Heinz Holliger era um admirador de Leon Goossens e reconheceu em várias ocasiões a importância do inglês que teve para o ressurgimento do oboé com o papel de solista concertante, valorizando o seu envolvimento na evolução do repertório escrito para o instrumento, com especial atenção para o *Phantasy Quartet* de Benjamin Britten e para o concerto de Ralph Vaughan Williams. Afirmou mesmo que “praticamente todos os compositores europeus prominentes escreveram para Goossens, que era para o

¹⁹ Louis Bas, for example, was principal oboist with the Paris Opera and the dedicatee of Saint-Saens’ *Sonata* was apparently scared of playing as soloist. Carl Nielsen planned to compose a concerto for each of the players in his wind Quintet and after the *Flute Concerto* wanted to write an oboe concerto. His oboist, too, lacked of confidence as a soloist and discouraged the composer, who instead wrote his *Clarinet Concerto*. It was one of his last works and the Nielsen oboe concerto was lost forever. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)

²⁰ Marcel Tabuteau, the founding father of the American school, developed a new and unique style during the early part of the twentieth century. (Rose 2017, iv)

²¹ Tabuteau spent his time playing music by composers like Grovlez and never once played a great piece. Yet he was the great boss of oboe in America, while Stravinsky, Schoenberg, Varèse, Hindemith, Bartok, even Rachmaninoff lived there. Nobody asked them to write something for the oboe and I am so angry about this because it’s an occasion you can never bring back. We missed practically everything, every opportunity. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)

oboé o mesmo que Pablo Casals para o violoncelo” (Davis 1981). No entanto, Holliger refere ainda que Goossens poderia ter sido mais ousado e ter encomendado obras a alguns dos compositores, que o mesmo considera serem de “primeira categoria”.

Até Goossens, que admiro muito, como músico, teve contacto com todos os grandes compositores através do seu irmão Eugene, que estreou várias peças de Schoenberg na América, e fundou uma sociedade de música contemporânea com Varèse. (...) Acho que Goossens não apreciava muito a música muito moderna. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)²²

Holliger tinha razão ao afirmar que Goossens não tinha muito interesse na música “moderna”. O próprio Leon Goossens demonstrou algum desinteresse por algumas propostas musicais contemporâneas, numa entrevista a Nora Post.

Penso no oboé como um instrumento do meu tempo. Nunca tive de entrar nesse tipo música de hieróglifo. Sei que você não pode ensinar novos truques a um cão já velho! (Goossens *apud* Post 1982)²³

Goossens referiu numa entrevista televisiva que, no seu tempo de estudante, repertório para oboé era muito limitado, situação que o deixava “totalmente frustrado, uma vez que não havia praticamente nada para tocar” (L. Goossens 1965). Com o passar do tempo, e à medida que o oboé recuperava com Goossens o seu papel de solista, tornava-se ao mesmo tempo um instrumento atrativo para os compositores. De todas as obras que lhe foram dedicadas destacam-se os concertos para oboé e orquestra de cordas de Eugene Goossens, Gordon Jacob, Rutland Boughton, Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott e Malcolm Arnold; os quartetos para oboé e trio de cordas de Gordon Jacob, Benjamin Britten e Ernst John Moeran; os quintetos para oboé e quarteto de cordas de Arnold Bax e Arthur Bliss; e a sonata para oboé e piano de York Bowen. No total, pelo menos trinta e cinco compositores dedicaram-lhe cerca

²² Even Goossens, whom I admire very, very greatly as a musician, would have had access to all the great composers through his brother Eugene, who premiered a lot of Schoenberg pieces in America and founded a society of contemporary music with Varèse. (...) I think he just didn't much like very modern music. (Holliger *apud* A. Palmer 1997, 82)

²³ I think of the oboe as an instrument of my time. I never had to go in for this sort of hieroglyphics of music. I realize you can't teach an old dog new tricks! (Goossens *apud* Post 1982)

de quarenta e cinco obras. Por esse motivo, a oboísta Joyance Boughton, aluna de Goossens, escreveu que “o considerável repertório escrito apenas por compositores britânicos entre 1918 e 1938 para oboé como instrumento solista deve-se inteiramente à arte de Leon Goossens” (J. Boughton 1963, 113).

O seu aluno John Cruft relatou que a música impressa para oboé era escassa, quando ele estudava com Goossens na Royal College of Music, em Londres. Sobre o repertório que os alunos trabalhavam com ele nas aulas, escreveu:

Penso que com Leon começávamos todos por trabalhar notas longas e escalas lentas, e os estudos de Luft, antes de avançarmos para os mais difíceis de Bleuzet. Não havia muitas ‘peças’ disponíveis. Acho que todos nós tocávamos provavelmente a sonata em Sol maior com Loeillet, que era relativamente simples, e passávamos uma mais exigente, em Mi menor. Lembro-me de progredir através do concerto em Dó menor de Marcello para obras de música de câmara como o quarteto de Mozart e os quintetos de Bax e Bliss, bem como o concerto de Eugène Goossens, que Léon tinha estreado recentemente no Queen’s Hall. (Cruft 1997, 8)²⁴

O compositor Arthur Bliss comentou ainda:

Para mim é claro que Leon fez pelo oboé aquilo que Lionel Tertis fez pela viola. Ambos tornaram o seu instrumento popular e apelativo de novo. (Bliss *apud* L. Goossens 1965)²⁵

²⁴ I think Leon started us all on long notes and slow scales, and the studies of the appropriately named Luft, before we progressed to the more difficult ones of Bleuzet. There were not many ‘pieces’ available. I think we probably all first tackled Loeillet fairly simple G major sonata and moved on to his more demanding E minor. I remember eventually progressing through Marcello’s C minor concerto to chamber works such as the Mozart quartet and the Bax and Bliss quintets, as well as the concerto by Eugène Goossens, which Léon had recently premièred in the Queen’s Hall. (Cruft 1997, 8)

²⁵ Of course Leon has done for the oboe what Lionel Tertis has done for the viola. He has made the instrument popular again. (Bliss *apud* L. Goossens 1965)

1.4 O acidente de viação – 25 de junho de 1962

Aos sessenta e cinco anos de idade, Goossens sofreu um acidente de viação numa colisão frontal com outro carro. Barry Wynne escreveu um livro (1967) onde acompanhou todo o processo de recuperação do oboísta, bem como o impacto do acidente na sua vida. De acordo com Marian Wilson (1986), a face foi atingida, fazendo-o perder todos os dentes incisivos, e teve um rasgão de aproximadamente dez centímetros de comprimento na zona do queixo. Segundo o relatório médico, fraturou o esterno e três costelas, perdeu e destruiu grande parte dos dentes e, durante a cirurgia, foi suturado com cerca de 150 pontos, alguns deles precisamente na zona entre o queixo e o lábio inferior. Foi internado no Willesden General Hospital, em Londres. A pedido da família, os médicos repararam parte da cavidade oral e dos músculos faciais afetados, essenciais para se poder tocar oboé. No entanto, Goossens acabaria por ficar sem qualquer sensibilidade no músculo depressor do lábio inferior. De acordo com os médicos, as hipóteses de poder regressar à carreira como oboísta eram bastante reduzidas.

Foi uma época conturbada para a família Goossens, uma vez que Eugene havia falecido doze dias antes do acidente de Leon. Após um período de recuperação e repouso, Leon Goossens tentou voltar a tocar oboé, mas era-lhe impossível produzir um som aceitável no instrumento. O neurocirurgião que o acompanhou escreveu:

Embora ele pratique e se esforce, sente que não tem músculo suficiente no lábio inferior para o pressionar contra a palheta e sustentar a embocadura. Devido à falta de sensibilidade no lábio e à fraqueza muscular, o Sr. Goossens sente que não pode ter a certeza de voltar a ter um desempenho adequado. (Wynne 1967, 82-83)²⁶

Foi em Malta que Goossens teve contacto com um reputado dentista, que realizou uma cirurgia mais completa de reparação e de reconstrução dos dentes. Foi um passo importante rumo ao regresso à sua carreira musical, mas a falta de sensibilidade no

²⁶ Although he practices and tries, he feels that he has no muscles in his lower lip sufficient to press the lower lip up against the reed and sustain the embouchure... Owing to the anaesthesia of his lip and impairment of muscle power, Mr. Goossens feels that he cannot be certain of giving an adequate performance. (Wynne 1967, 82-83)

músculo do lábio inferior continuava a impedi-lo de obter a sonoridade desejada. Goossens adaptou a sua forma de tocar oboé, desenvolvendo uma nova embocadura com recurso à compressão dos músculos faciais que não tinham sido afetados, para criar estabilidade e obter controlo sobre a palheta (L. Goossens 1965). A partir desse momento, Goossens relançou lentamente a sua carreira, apresentando-se inicialmente em concertos de cariz familiar ou em ambientes mais pequenos e foi aceitando progressivamente desafios de maiores dimensões. Dois anos após o acidente, Leon reintegrou pontualmente a sua antiga orquestra e, em 1965, regressou aos Estados Unidos da América para uma digressão como solista. Um crítico do *New York Times* escreveu, a 26 de abril, na crítica ao seu concerto “o seu som maravilhoso e a sua técnica impecável estão totalmente preservados, bem como o seu exato sentido estilístico” (Wilson 1986).

Goossens descreveu algumas mudanças na sua embocadura após o acidente:

Eu toquei ‘La Scala di Seta’ quando gravámos a obra com Beecham, e toquei toda a passagem em *staccato* simples, mais ou menos rápido. (...) Desde o acidente, passei a usar com muito mais frequência o *staccato* duplo porque a minha língua ficou danificada. Os nervos foram rasgados e sei que agora a minha língua não ia funcionar. (...) Houve várias mudanças na minha boca desde o acidente pelo que tive de procurar soluções alternativas para poder continuar a tocar oboé, como o caso do *staccato* simples. Há também outras coisas que ainda me prejudicam, e uma delas é o facto de o centro do meu lábio estar morto. Eu não sinto absolutamente nada nessa zona, posso até cortar-me com uma faca! Mas isso talvez não é boa ideia tentar! (Goossens *apud* Roxborough 1997, 5-6)²⁷

Em 1972, aos setenta anos de idade, e dez anos depois do acidente, apresentou-se no festival “Proms”, em Londres, a solo com o Concerto para Oboé e Orquestra de W. A. Mozart.

²⁷ I played ‘La Scala di Seta’ when we recorded it with Beecham, I played all that single tonguing. And I played it more or less fast. (...) Since my motor smash, I’ve had to use double tonguing a lot because it ruined my tongue. All the nerves were torn and now my tongue won’t work. (...) Things have happened in my mouth since the smash, and it’s put paid to that (single tonguing) and I’ve got to think out some other method. There are other things which are hurting me too: one is the fact that the centre of my lip is dead. I feel nothing there at all; I can cut that with a knife. I’m not going to try it! (Goossens *apud* Roxborough 1997, 5-6)

2 Abordagem de Leon Goossens ao oboé

Ele mudou realmente o som do oboé. Fez com que as pessoas percebessem que podia ser um instrumento bonito e solista. O som dele foi sempre muito bonito, com linhas musicais adoráveis e longas. No fundo, ele abriu-nos uma nova porta. (Rothwell *apud* Rosen 1993, 134)²⁸

Evelyn Rothwell

No final da sua carreira, em 1977, o oboísta Leon Goossens escreveu o livro *Oboe* em conjunto com o seu ex-aluno e compositor Edwin Roxburgh (Goossens and Roxburgh 1977), enquadrado na coleção de livros musicais *Yehudi Menuhin Music Guides*. O livro é um compêndio dividido em três partes: na primeira parte – “História do Instrumento” – é abordada a evolução do oboé e de todos os outros instrumentos da sua família; na segunda parte – “Palheta e o Oboísta” – Leon Goossens aborda, em primeiro lugar, a arte como constrói a sua palheta em função das características sonoras que pretende obter, e seguidamente discute distintos aspetos técnicos relacionados com a sua forma de tocar oboé; na terceira parte – “Música” – são analisadas algumas características técnicas e musicais de distintos períodos da história da música (barroco, clássico, romântico e moderno), com a examinação da abordagem musical, e respetiva execução técnica, de alguns trechos musicais pertencentes ao repertório para oboé.

²⁸ He really changed the oboe sound. He made people realise that the oboe could be a beautiful instrument and a solo instrument. His was always a beautiful sound with a lovely long musical line. He broke completely new ground. (Rothwell *apud* Rosen 1993, 134)

2.1 Um instrumento feminino e melódico

Um aspeto importante e curioso para uma melhor compreensão da abordagem de Leon Goossens ao oboé são as características “femininas” do instrumento, a quem Goossens compara a uma “senhora”.

O oboé é uma dama. Se perdermos as suas qualidades femininas, neutralizamos o som que ao longo de milhares de anos de história se procurou sustentar e embelezar. Os oboístas, como todos os músicos, têm uma musa para proteger. Vejamos a verdade em beleza e guardemos nossas sensibilidades musicais com esse objetivo. (Goossens e Roxburgh 1977, 27)²⁹

Também numa entrevista, Goossens realçou de novo a sua ideia de que o oboé é um instrumento feminino, relacionando-o com o romantismo:

Nora Post: Uma das coisas mais fascinantes que disse foi que sente que o oboé é como uma mulher.

Leon Goossens: Sim.

NP: E eu acho que é definitivamente um homem!

LG: Bem, eu suponho que isso depende da sua inclinação. Repare que o oboé é usado na televisão e no rádio sempre que surge algo muito romântico.

NP: Porque é que o romantismo tem que ser algo de mulheres?

LG: Do ponto de vista de um homem, claro que é.

NP: Então acha que o oboé é uma mulher porque você é um homem, e eu acho que é um homem porque sou uma mulher! Essa é a única resposta.

Evelyn Rothwell: Acha que pode assumir as características de ambos?

LG: Um oboé andrógino? Não sei! (Post 1982)³⁰

²⁹ The oboe is a lady. If we lose her feminine qualities we neutralize the sound which thousands of years of history have sought to sustain and beautify. Oboists, like all musicians, have a Muse to protect. Let us see Truth in Beauty and guard our musical sensibilities with this aim.” (Goossens and Roxburgh 1977, 27)

³⁰ “*Nora Post*: Oh yes, one last thing I wanted to bring up. One of the most fascinating things you've said is that you feel the oboe is a lady. *Leon Goossens*: Yes. *NP*: And I feel that it's definitely a man! *LG*: Well, it depends upon your inclination, I suppose. You notice the oboe is used on TV and on the radio whenever it's something that is very romantic. *NP*: Well, why does romanticism have to be something with women? *LG*: Well, from a man's point of view, of course it is. *NP*: So you think the oboe is a woman because you're a man, and I think it's a man because I'm a woman! That's the only answer. *Evelyn Rothwell*: Do you think it can take on the characteristics of both? *LG*: An androgynous oboe? I don't know! (Post 1982)

Uma outra observação importante é a noção de que o oboé é um instrumento “especialmente melódico” (Goossens and Roxburgh 1977, 153), com uma estreita relação com o canto. Goossens afirmou:

Vejo o oboé como uma extensão das cordas vocais, é assim que o trato. Eu falo através dele. (Goossens *apud* Post 1982)³¹

Goossens refere-se várias vezes ao longo do seu livro à necessidade que o oboísta tem de *cantar* com o instrumento. Um dos aspetos que será mais tarde abordado neste capítulo é a utilização do *vibrato*, que para Goossens era “um aspeto essencial da qualidade de canto do oboé” (Goossens and Roxburgh 1977, 87).

Ao longo da história documentada da música ocidental, vários compositores e musicólogos abordaram a proximidade entre o oboé e o canto. No século XVIII, o compositor alemão Johann Mattheson (1681-1764) escreveu que “o oboé, bem como a flauta alemã, é o instrumento que mais se aproxima à voz humana, quando é bem tocado e artisticamente manuseado como o canto” (Mattheson 1713, 268). Também outro compositor alemão, Johann Philipp Eisel (1698-1763), escreveu que “de todos os instrumentos musicais, o oboé é o que mais se parece com a voz humana” (Eisel 1738, 96-97). No século XIX, o compositor francês Hector Berlioz escreveu o seguinte comentário sobre o instrumento, no seu tratado de instrumentação e orquestração:

Acima de tudo, o oboé é um *instrumento melódico*. Tem um carácter agreste, cheio de ternura, eu diria mesmo timidez. (...) A franqueza, a graça ingénua, a doce alegria, ou a dor de um ser fraco fazem parte da natureza do oboé. Ele expressa-os maravilhosamente através do seu cantabile. (Berlioz 1855, 104)³²

Mais recentemente, o oboísta, maestro e compositor suíço Heinz Holliger afirmou que “é um facto antigo que, de todos os instrumentos musicais, o oboé é o mais próximo do canto” (Holliger and Luck 1971, nd).

³¹ I look upon the oboe as an extension of the vocal cords, that's how I treat it. I talk through it. (Goossens *apud* Post 1982)

³² Le hautbois est avant tout un instrument mélodique; il a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirai même de timidité. (...) La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois. Il les exprime à merveille dans le cantabile. (Berlioz 1855, 104)

O oboísta checo-australiano Jiri Tancibudek, a quem Bohuslav Martinů dedicou o seu concerto para oboé, escreveu um artigo (1980), no qual abordou a relação entre o oboé e a voz humana, referindo alguns aspetos que, na sua opinião, justificam a proximidade entre os dois. Os mais importantes elementos comuns ao canto e ao oboé prendem-se com a técnica da produção de som e o controlo da respiração:

O tamanho e a espessura das cordas vocais influenciam o tom da voz, da mesma maneira que o comprimento, a largura e a espessura da palheta podem, em certa medida, variar o tom do som do oboé. (...) Para um oboísta, o fluxo de ar ininterrupto, intenso e perfeitamente controlado é essencial, uma vez é o veículo que conecta o músico ao seu instrumento, integrando ambos numa única unidade. (Tancibudek 1980)³³

2.2 Qualidade Sonora

A qualidade do som produzido por Leon Goossens gerou enorme fascínio na comunidade musical da sua época. Foi descrito como sendo o homem responsável por “transformar o oboé, um instrumento necessário, mas desagradável e por vezes ruidoso, num instrumento capaz de produzir um som inimaginavelmente refinado e de uma beleza extrema” (Rosen 1993, 125). Sobre a sua gravação em 1943 do *Concerto para Oboé e Orquestra* de Domenico Cimarosa, com a Liverpool Philharmonic Orchestra e o maestro Malcom Sargent, o crítico da revista *Columbia & Parlophone Record Guide* escreveu:

A beleza vibrante da sua sonoridade e a sensibilidade, distinção e graça de seu fraseado nesses registos irá encantar até o ouvinte mais exigente (Hayes 1943, 2)³⁴

³³ The size and thickness of the vocal folds basically influence the pitch of the voice in the same way that the length, width and thickness of the reed can, to certain degree, vary the pitch of the oboe tone. (...) For an oboist it is indeed, the uninterrupted, intense and perfectly controlled air stream which closely connects the player with his instrument and integrates both into one unit. (Tancibudek 1980)

³⁴ The vibrant beauty of his tone and sensitiveness, distinction and grace of his phrasing in these records will delight the most fastidious listener. (Hayes 1943, 2)

2.2.1 Articulação e ataque

Nos instrumentos de sopro, a articulação e o ataque de uma nota está dependente de dois fatores que se complementam entre si: a língua e o ar. Vários instrumentistas de sopro são coerentes na importância atribuída à língua. O flautista Johann Quantz (1697-1773) escreveu que “a língua é, na verdade, o meio pelo qual as notas podem ser tocadas de forma viva e virtuosa, na flauta. A sua utilização é de uma extrema importância para a música; tem a mesma função que o arco, no caso do violino” (Quantz 1752, 61). O oboísta francês Apollon Barret (1804-1879), autor de um dos mais importantes métodos do instrumento (1862), refere que “a língua é para os instrumentos de sopro o que o arco é para instrumentos de cordas, produz uma execução brilhante e é o meio de uma infinita variedade de articulações”, indicando também que “o início de todas as frases musicais tem de ser *atacado* com a língua” (Barret 1862, 4).

A articulação foi definida pelo oboísta Louis Bas (1863-1944) como sendo um meio necessário para “dar clareza ao ritmo e ao movimento, ajudando o ouvinte a compreender a obra” (Bas 1905, 9) e Barret refere ainda que a articulação “está para a música como os acentos estão para a fala” (Barret 1862, 5). Quantz apresentou no seu tratado três tipos de articulações na flauta: as articulações simples através da reprodução das sílabas **ti** e **di**; articulação de duas notas com a forma **tiri**; e a articulação dupla em forma de **did’ll** (Quantz 1752, 61).

À semelhança de Barret, Leon Goossens relaciona a articulação no oboé com a articulação das palavras na fala e no canto, sendo esta um meio de “junção de várias sílabas através de consoantes”, referindo ainda que “quando cada pessoa fala, sustém de forma inconsciente um fornecimento de ar constante, enquanto articula consoantes e vogais” (Goossens and Roxburgh 1977, 76). Considera ainda que a capacidade que cada oboísta tem em efetuar vários tipos de articulação constitui aspeto importante para o fraseio musical e caracterização de uma obra.

No que diz respeito ao ataque das notas, Goossens sugere que todas as notas devem ser articuladas através de um movimento com a língua correspondente à reprodução da

letra T. A língua deve posicionar-se junto do lábio inferior e deslocar-se até à palheta, tocando-lhe preferencialmente apenas no seu lado inferior, sendo que deste modo o oboísta obtém uma “projeção imediata da sua respiração no instrumento” (Goossens and Roxburgh 1977, 78). Com o devido apoio respiratório, e quando o movimento é bem executado, o seu resultado sonoro assemelha-se à articulação sonora da letra D, ligeiramente menos agressiva que a letra T.

Evelyn Rothwell, aluna de Goossens, escreveu que “a língua tem de ser *sempre* usada no início de cada frase, de modo a iniciar a vibração da palheta e também para pontuar o fluxo de ar, criando sons de durações distintas e variadas” (Rothwell 1962, 30).

2.2.2 Staccato

Por regra, na comunidade oboísta, entende-se por *staccato* toda e “qualquer sequência de notas que não são tocadas com uma ligadura entre si” ou seja, uma sequência de notas com uma interrupção no fluxo de ar através da língua (Gerlach 1954, VII).

Para Goossens, a definição literal de *staccato* é “separado”. Por isso, sugere novamente que uma articulação em T é a melhor opção, sendo que, dependendo da velocidade da passagem e do carácter musical pretendido, o oboísta deve ter alguns aspetos em atenção:

- Para passagens mais rápidas, o movimento da língua na palheta, como descrito anteriormente, deve ser executado de forma mais suave.
- O fluxo de ar deve ser constante, independentemente do movimento da língua. Se o movimento da mesma for demasiado pesado, e se não for acompanhado pelo devido fluxo de ar, a nota não irá ter substância e o som assemelhar-se-á ao “grasnar de um pato”.
- *Staccato* nem sempre significa tocar ‘o mais curto possível’, cada nota necessita de ter substância sonora, independentemente da sua duração.

Rothwell descreveu de uma forma interessante as ideias apresentadas pelo seu professor, Goossens, sugerindo que o oboísta deve “sentir o fluxo de ar a percorrer

pelo oboé de forma constante, imaginando as passagens em *staccato* como sendo uma linha melódica com notas separadas, em vez de uma sequência de notas separadas” (Rothwell 1962, 30).

Goossens aborda no seu livro a possibilidade de um oboísta recorrer ao *staccato* duplo e triplo. Defende que a necessidade que alguns oboístas poderão ter em recorrer ao *staccato* duplo ou triplo está relacionada com a fisionomia de cada um: a forma do maxilar e da cavidade bucal, bem como o posicionamento dos dentes de cada um. Estes três fatores têm um papel importante para determinar a velocidade máxima que cada oboísta consegue utilizando o seu *staccato* simples. Goossens confessa que raramente utilizava o *staccato* duplo, mas que após o acidente de viação viu-se obrigado a usá-lo regularmente, em passagens não muito rápidas, onde em condições normais usaria o *staccato* simples.

A “articulação incisiva” de Goossens tornou-se numa marca proeminente dos oboístas ingleses, bem como uma característica importante da “escola de oboé” inglesa em geral, segundo os autores Burgess and Haynes³⁵ (2004, 201). A clareza no ataque de cada nota influenciou várias gerações de oboístas.

2.2.3 Dinâmicas

Segundo Goossens, o oboé tem um campo de possibilidades expressivas bastante limitado: o oboé tem uma extensão curta, de cerca de duas oitavas e meia; tem uma variação de dinâmica bastante reduzida, onde a diferença entre o *piano* e o *forte* não é comparável a outros instrumentos, como a flauta ou o clarinete; e não tem tantas possibilidades de harmónicos, texturas e articulação como por exemplo um violino (Goossens and Roxburgh 1977, 81). Para contrariar algumas destas limitações do

³⁵ Estes autores consideram que uma “escola de oboé” é um “conjunto de oboístas que tiveram a mesma educação musical e cujas técnicas e instrumentos são mais ou menos padronizados, partilham de ideias semelhantes no que diz respeito à produção de som e musicalidade, e aplicam os mesmos princípios a um repertório circunscrito” (Burgess and Haynes 2004, 201-202).

instrumento, o oboísta é o agente responsável por desenvolver e extremar as suas próprias capacidades expressivas, bem como as do seu instrumento.

O oboísta Apollon Barret tinha considerado as dinâmicas como “sinais de expressão” (Barret 1862, VI), e, para Goossens, a dinâmica é também um aspeto fundamental:

Sem um controlo de uma ampla gama de dinâmicas, uma performance pode tornar-se insípida e desinteressante. (...) Um bom *diminuendo* termina frequentemente com o som a misturar-se com o silêncio – da mesma forma, uma nota pode também começar do nada. (Goossens and Roxburgh 1977, 82)³⁶

Ao contrário de grande parte dos métodos escritos para oboé, que abordam a dinâmica no instrumento numa vertente mais técnica e com recurso a exercícios mais elementares (Bas 1905, Barret 1862, Rothwell 1962), Goossens dedica grande parte do capítulo à importância da variação da dinâmica como elemento expressivo. Considera que a mesma é essencial para a construção de uma frase musical, sendo que um bom controlo das variações de dinâmica “pode tornar uma frase bela, ou simplesmente destruí-la” (Goossens and Roxburgh 1977, 83). Richard Adeney comparou as nuances de dinâmica efetuadas por Goossens às do violoncelista Pablo Casals, sendo que ambos “aumentam a dinâmica nos movimentos ascendentes, alargam as notas mais agudas e relaxam no movimento descendente seguinte” (Adeney 1997, 12)”

Devido à sua experiência como professor, Goossens escreve que, na tentativa de frasear uma determinada melodia, alguns oboístas são facilmente “corrompidos por vários maneirismos”, como pequenos *crescendos* e *diminuendos* constantes, que perturbam o fraseio natural da linha melódica, resultando num “inchar e desinchar do som” (1977, 84). No seu livro, cita dois solos de oboé retirados de duas sinfonias de Brahms, onde exemplifica concretamente as suas ideias relativamente à utilização de variações de dinâmicas, apresentando a sua própria interpretação, e ainda o fraseio que deve ser evitado a todo o custo (ver Fig. 1).

³⁶ Without a wide range of dynamic control a performance can pall. (...) A good *diminuendo* will often finish with the sound literally expiring into silence – as, indeed, a note may begin from silence. (Goossens and Roxburgh 1977, 82)

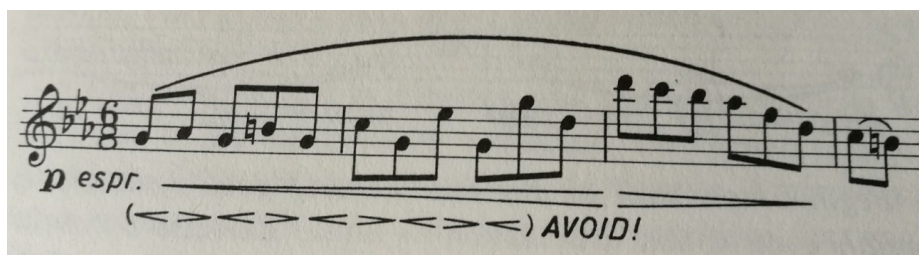


Fig. 1 – Solo do oboé no 1º andamento da 1ª Sinfonia de Brahms (Goossens and Roxburgh 1977, 85).

Um outro aspeto abordado por Goossens, ainda no capítulo da dinâmica, é a projeção sonora que o oboísta obtém a partir do seu instrumento. Refere que o registo da segunda oitava do instrumento é uma região sonora que, nos oboés do seu tempo, tem uma menor projeção do que nos oboés clássicos e barrocos, pelo que o oboísta deve ter especial atenção ao controlo abdominal e da respiração em melodias que se situam neste registo do instrumento. No entanto, parece-me importante salientar que esta característica não pode ser aplicada de uma forma totalmente direta aos oboés modernos, tendo em conta a evolução que o instrumento teve desde então.

No entanto, quando Goossens escreve sobre o segundo andamento do *Quarteto para Oboé* de Mozart, onde o oboé “é chamado a ‘cantar’ durante todo o tempo com um som rico e com frases perfeitamente equilibradas cobrindo toda a gama do instrumento” (Goossens and Roxburgh 1977, 139), percebe-se que Goossens procura uma homogeneidade sonora em todo o registo do instrumento. Sendo o *legato* “o som de uma nota a ser sustentado até a próxima ser audível” (Taylor 1907, 665), conclui-se que a homogeneidade do som não se limita apenas à dinâmica produzida no instrumento, sendo também uma característica essencial para a ligação sonora entre duas notas.

No caso específico do oboé, pela natureza da sua construção, cada instrumento tem um determinado conjunto de notas e regiões sonoras que possuem características próprias e que as distinguem das restantes – ou porque são demasiado brilhantes,

demasiado abafadas, sem projeção ou até com um som mais penetrante. A referência de Goossens a este aspeto da construção do instrumento, com alusão à sua evolução histórica, nomeadamente no que diz respeito ao seu taladro, que proporcionou um aumento gradual do peso do instrumento e da sua resistência, proporcionando uma sonoridade mais rica em harmónicos graves, é um dado revelador da importância que a qualidade sonora tinha na sua arte de tocar oboé, que o distinguiu dos restantes oboístas seus contemporâneos e antecessores.

Goossens deixou ainda uma última consideração sobre os extremos de dinâmicas no instrumento:

Mesmo o *pianíssimo* mais suave de um solo tem de ser ouvido no fundo da sala de concerto, o que implica que um som forte e firme deve ser a base de todos os extremos da dinâmica. (Goossens and Roxburgh 1977, 85)³⁷

2.2.4 *Legato*

Como abordado anteriormente, a variação de dinâmicas, a homogeneidade do som e o “cantar” do oboé estão intimamente relacionados com o *legato*, sobre o qual Goossens escreveu:

Um único momento de tensão é suficiente para destruir o efeito da mais *sublime* serenidade e suavidade de um *legato*. (Goossens and Roxburgh 1977, 139-140)³⁸

Apesar de, no caso dos instrumentos de sopro, o controlo do fluxo de ar ser um fator determinante para a obtenção de um bom *legato*, Goossens realça a importância da velocidade, precisão e timing do movimento dos dedos. Sugere que “em obras lentas e melódicas, que requerem uma linha delicada em *legato*, qualquer tendência para mover os dedos de uma forma lenta entre duas notas deve ser evitada” (Goossens

³⁷ Even the quietest *pianissimo* in a solo must be heard at the back of the concert hall, which implies that a strong, firm sound must be the basis for all extremes of dynamic. (Goossens and Roxburgh 1977, 85)

³⁸ One moment of tension is enough to destroy the effect of serene indeed *sublime*, smoothness of *legato* playing. (Goossens and Roxburgh 1977, 139-140)

and Roxburgh 1977, 70). Defende que um legato perfeito entre duas notas funciona apenas quando os dedos têm um movimento rápido e leve, ao contrário do que o clima musical poderia sugerir, em conjunto com um apoio respiratório constante e firme, que irá realçar a própria ligação entre as duas notas e evitar ainda um fraseio musical moroso e sem energia. Goossens refere ainda que o movimento de cada dedo, na mudança entre duas notas, deve ocorrer o mais tarde possível, sendo que “o movimento rápido dos dedos deve desconsiderar a suavidade do fluxo de som resultante” (1977, 70).

2.2.5 Respiração Circular

Leon Goossens contou em várias entrevistas uma conversa curiosa que teve com o tenor irlandês John McCormack, e onde o cantor lhe terá dito:

Ouvi falar de si. Você é o homem que nunca respira quando toca. Dizem o mesmo sobre mim, quando canto. Mas eu aposto que você é tal e qual como eu, respira em todas as oportunidades que tem, tomando cuidado, para que ninguém repare! (Goossens *apud* Rosen 1993, 133)³⁹

Para além de um enorme cuidado técnico na respiração, Goossens fazia de facto longas frases musicais sem interrupção, recorrendo à respiração circular. A respiração circular é uma técnica que permite sustentar uma frase musical, usando os músculos faciais laterais para expelir o ar acumulado na boca, enquanto se inspira ao mesmo tempo através do nariz. Esta técnica foi-lhe ensinada por Reynolds, que a tinha aprendido através do oboísta francês Antoine-Joseph Lavigne⁴⁰ (1816-86).

³⁹ I've heard of you. You're the man who never breathes when you play. They say the same about me that I never breathe when I sing. But I bet you're just like me, breathing all over the place and taking darned good care that no none ever sees or hears you doing that! (Goossens *apud* Rosen 1993, 133)

⁴⁰ Antoine-Joseph Lavigne tinha estudado no Conservatório de Paris, mas foi na Hallé Orchestra, em Manchester, que ganhou fama, onde ocupou o lugar de solista, de 1865 a 1881. Desenvolveu, em conjunto com Louis Auguste Buffet, oboés com o sistema Boehm. (Bate 1956, 169)

2.3 Vibrato

O musicólogo Marian Wilson considerou que o *vibrato* de Goossens era “o mais precioso ornamento da música contemporânea” e que a sua utilização não era de uma forma constante, mas sim adaptada e moldada à obra e ao momento em questão (Wilson 1986).

A musicóloga Emily Worthington estudou a modernização das orquestras londrinas entre 1909 e 1939, e verificou que a utilização do *vibrato* como elemento expressivo e como parte integrante da qualidade sonora dos instrumentos de sopro – e não apenas uma “técnica decorativa” – foi um processo evolutivo que se iniciou por volta de 1930, para o qual foi notória a influência de Goossens (Worthington 2013, 40). A investigação levada a cabo por Worthington corrobora as ideias de um estudo anterior, realizado por Robert Philip, onde este refere que, por volta de 1920, grande parte dos oboístas tocava “sem qualquer *vibrato* e praticamente sem qualquer fraseio musical, dando a impressão de um som inflexível”, mas que, uma década depois, o fraseio musical era cada vez mais notório e comum, e que era cada vez menos usual encontrar oboístas a tocar absolutamente sem *vibrato* (Philip 1992, 123-125).

Goossens considerava o *vibrato* a “alma do som, uma das mais excepcionais facetas expressivas da qualidade de canto do oboé” (Goossens and Roxburgh 1977, 87). Esta visão contrastava com a qualidade de som idealizada pelas oboístas, no início da sua carreira, e o próprio Goossens relatou a dificuldade que sentiu para que a utilização do *vibrato* fosse bem aceite pelos seus restantes colegas de orquestra:

O som da moda dos instrumentos de sopro [madeiras] no início do século era mais de madeira. O *vibrato* era usado muito raramente, se é que era usado, e certamente não como um aspeto fundamental da produção do som. Os meus primeiros dias na Queen’s Hall representaram para mim um período de isolamento, no que diz respeito ao estilo de som. Eu sofri alguns abusos e reclamações por parte de outros colegas durante essa altura por persistir com meu próprio conceito de que a incorporação do *vibrato* no oboé é um aspeto essencial na sua qualidade de instrumento cantante. No entanto, os críticos musicais acabaram por me dar razão e os maestros

gostavam. Assim sendo, a minha ousadia nesta abordagem foi justificada. (Goossens and Roxburgh 1977, 87)⁴¹

Goossens defende que “o *vibrato* é uma qualidade que desafia uma análise aos sentidos úteis, e que não pode ser induzido através de exercícios ou explicações”, considerando que é o resultado natural de um oboísta que toca “em perfeitas condições físicas e livre de qualquer tensão, sendo uma inflexão expressiva da personalidade e sensibilidade musical de cada um” e que “cada oboísta deve saber quando e como o utilizar” (1977, 87-88). Define-o como uma “ondulação da pressão de ar”, e não da frequência e sugere ainda que deve ter uma variação de cinco a sete ciclos por segundo. Considera que se for demasiado intenso, com ciclos a mais, o som pode-se assemelhar a uma “suspensão tremulante de um órgão”, e se forem ciclos a menos haverá uma “distorção do som, que se pode vir a assemelhar a uma figura rítmica” (1977, 88).

Sobre a utilização do *vibrato* como um elemento expressivo, Goossens afirmou que “o *vibrato* se deve tornar mais intenso à medida que o som se desenvolve e que deve desaparecer quando o som se vai perdendo” (Post 1982). Refere ainda que o tipo de *vibrato* empregue em cada momento musical deve estar de acordo com o carácter pretendido pela obra e enumera diferentes possibilidades de intensidade:

- sem *vibrato*: o som mais puro do instrumento.
- *vibrato* lento: um som mais ‘quente’, indicado para melodias lentas, expressivas e cantantes.
- *vibrato* médio: “é a forma mais básica de *vibrato* e deve ser vista como uma parte intrínseca da qualidade fundamental do som” (Goossens and Roxburgh 1977, 91)

⁴¹ The fashionable woodwind sound in the early days of this century was more wooden. Vibrato was rarely used, if ever used, and certainly not as a fundamental aspect of tone production. Those first days at the Queen’s Hall Orchestra represented for me a period of isolation from the prevalent style of sound production. I suffered a great deal of abuse and jibing from other players at this time for persisting with my own concept of a beautiful oboe sound incorporating vibrato as an essential aspect of its singing quality. However, critics were favourably disposed and conductors liked it; so my confidence in the approach was ultimately justified. (Goossens and Roxburgh 1977, 87)

- *vibrato* rápido: “está mais próximo da qualidade sonora brilhante do oboé clássico” (Goossens and Roxburgh 1977, 92)

Goossens era o mestre da modulação do *vibrato* para realçar a forma musical. Ao construir uma frase, ele aumentaria a intensidade do *vibrato*. Em resoluções e em notas de final de frase, o seu *vibrato* fundir-se-ia num som mais limpo, e ele abrilhantaria os diminuendos em notas sustentadas com um lento abrandamento do seu *vibrato*. (Burgess and Haynes 2004, 263)⁴²

Ao longo do seu livro, Goossens utiliza exemplos concretos de trechos musicais do repertório orquestral do oboé para demonstrar as razões que o levam a optar por determinado tipo de *vibrato* num trecho musical em particular. As justificações que utiliza para a ausência de *vibrato* no solo inicial do oboé no ballet *Daphnis et Chloe* de Maurice Ravel, ou para o *vibrato* lento no solo do segundo andamento do concerto para violino de Johannes Brahms, o *vibrato* médio no solo em *La Calinda* de Frederick Delius, o *vibrato* rápido no último andamento da *Sinfonia Concertante* de Mozart, ou a combinação de *vibrato* lento e rápido no segundo andamento da oitava sinfonia de Franz Schubert, têm todas elas um aspeto em comum: o *vibrato* é parte integrante e fundamental da qualidade sonora pretendida em cada momento musical e, por consequente, inseparável do próprio som idealizado e produzido.

Roland Jackson refere-se a Goossens como um pioneiro na utilização do *vibrato*. O autor considera que os seus concertos como solista e, principalmente, as suas gravações discográficas tiveram um enorme impacto a nível mundial e tornaram-se uma influência para vários instrumentistas de sopro que adotaram o *vibrato* como elemento de expressividade musical (Jackson 2005, 440).

⁴² Goossens was the master of modulating vibrato to enhance the shape of the music. As he built a phrase, he would increase the intensity of his vibrato; on resolutions and final notes of phrases, his vibrato would melt into a straighter tone, and he would enhance diminuendos on sustained tones with a gradual slowing of his vibrato. (Burgess and Haynes 2004, 263)

2.4 A palheta

Para Leon Goossens, o oboé é o “instrumento mais idiossincrático de todos”, uma vez que não só dois oboístas produzem sons diferentes, com a mesma palheta e com o mesmo instrumento, como também “a personalidade individual de um oboísta é refletida na performance num grau extremo” (Goossens and Roxburgh 1977, 31).

Goossens compara a importância da palheta para o oboísta, como a da laringe para a voz e para o canto, sendo que “um cantor com uma constipação é como um oboísta com uma má palheta” (Goossens and Roxburgh 1977, 37). Dedicou um capítulo inteiro à explicação das suas ideias relativamente à construção das palhetas, com detalhes técnicos sobre os distintos processos: a seleção do material, a goivagem, o talhar, o amarrar e o raspar da palheta para oboé, oboé d’amore e corne inglês. São apresentados cinco aspetos essenciais que um oboísta deverá ter em conta na construção das suas palhetas:

1. **Som** – o oboísta deve conseguir obter os extremos de dinâmica, mantendo uma boa qualidade de som.
2. **Língua** – a palheta deve ser suficientemente consistente para que o som tenha substância; no entanto, deve ser suficientemente suave para que os ataques de língua tenham uma resposta rápida e fácil.
3. **Projeção** – é sempre importante projetar o som, seja em passagens com dinâmica *piano* ou *forte*.
4. **Controlo da respiração** – a palheta deve ter uma resposta de vibração rápida, quando sujeita ao ar de pressão constante que lhe chega, controlado pelo diafragma.
5. **Embocadura** – tendo em conta os quatro pontos anteriores, todas as condições da palheta devem permitir ao oboísta manter uma embocadura relaxada.

A forma como Goossens trabalha a cana nas diferentes etapas da construção das palhetas é semelhante aos sistemas usados atualmente. No entanto, os equipamentos hoje utilizados são mais sofisticados e oferecem um grau de precisão bastante superior. No seu livro, refere que as suas palhetas tinham 72 milímetros de comprimento e o seu raspado variava entre 7 a 9 milímetros. A cana era amarrada a um tudel de 74

milímetros. Refere ainda que as canas que melhor se adequam para um músico de orquestra devem ser goivadas com uma espessura de 56 micrómetros.

As medidas apresentadas por Goossens relativamente à construção das palhetas têm apenas importância no sentido em que são referências históricas sobre a evolução das palhetas. O oboé utilizado por Goossens, bem como os equipamentos essenciais para a construção das palhetas e também a forma de manusear a cana é bastante diferente dos sistemas utilizados atualmente.

Goossens sugere que “cada oboísta profissional deve fabricar as suas próprias palhetas”, e realça que não existe um método infalível para a sua construção, mas sim vários princípios que os oboístas profissionais devem procurar compreender e “adequá-los à sua própria fisionomia” e à sua própria “conceção de som” (Goossens and Roxburgh 1977, 31). Em várias ocasiões⁴³ ao longo de todo o capítulo dedicado às palhetas, Goossens menciona que o oboísta não deve ser forçado a criar qualquer tensão ou pressão adicional. Apela ainda aos oboístas a não se deixarem induzir em erro por um mito que terá surgido na Europa central no início do século XX, segundo o qual “uma palheta de elevada resistência significa uma boa qualidade de som” (Goossens and Roxburgh 1977, 45).

Goossens relatou uma conversa que terá tido com o maestro alemão Wilhem Furtwängler, onde este lhe terá comentado que uma grande parte dos oboístas com quem trabalhava terminava a sua carreira aos 40 anos de idade uma vez que “a tensão exigida pelo instrumento era enorme”, ao que o oboísta lhe terá respondido que se sentia agradecido ao professor Charles Reynolds, que sempre o tinha habituado a usar palhetas “mais brandas e bastante mais expressivas” (Goossens and Roxburgh 1977, 52). Goossens revelou ainda um hábito do seu professor:

Reynolds fazia muitas palhetas. Ele morava em Manchester e sempre que vinha cá para tocar num concerto, fazia a palheta no comboio e tocava com essa mesma palheta no concerto. E nem sempre era uma palheta boa.

⁴³ Páginas 32, 45, 46, 48 e 52.

Depois do concerto, partia-a. Nem sequer ma dava, e eu que era o seu aluno preferido! (Goossens *apud* Post 1982)⁴⁴

O oboísta Derek Bell descreveu o raspado das palhetas de Goossens:

Goossens raspava as minhas palhetas com um ‘U’ curvo, o que se situava exatamente na metade superior comprimento da cana, e não havia qualquer ‘W’, nem coluna central, coração ou janelas, nem uma ponta circular (ou outra qualquer!) no raspado. As palhetas tornavam-se mais finas desde o início do ‘U’ até à ponta de uma forma gradual e uniforme. Funcionavam em todo o registo do instrumento, tinham uma afinação correta e um som puro, que nunca era abafado ou estridente. (Bell 1997, 6)⁴⁵

Não deixa de ser curioso o facto de Goossens expor no seu livro as suas ideias sobre a construção de palhetas e salientar que todos os oboístas deviam fazer as suas próprias palhetas, mas ter começado ele próprio a comprar palhetas ao oboísta Thomas Brearley quando a sua carreira como solista o impediu de ter tempo para ele próprio as fabricar. Quando Brearley faleceu, em 1952, gerou-se durante algum tempo um “pequeno pânico” entre os vários oboístas, uma vez que ele era o principal fabricante de palhetas em Inglaterra (Schneider 1990, 289).

Segundo vários relatos, Goossens não ensinava os seus alunos a construir palhetas. No entanto, quando sentia que as palhetas dos seus alunos estavam demasiado resistentes ou difíceis, “fazia por vezes alguns ajustes, geralmente efetivos: um pouco de raspagem numa área crucial e/ou a remoção de parte da ponta da palhete com uma guilhotina ou uma faca” (Cruft 1997, 8).

Evelyn Rothwell dedicou um capítulo do seu livro (1962) à construção de palhetas, mas confirmou numa entrevista que pouco aprendeu com Goossens sobre o fabrico de palhetas:

⁴⁴ Reynolds was much of a reed maker. He lived in Manchester, and every time he came over to play a concert, he made his reed on the train, and then played it for the concert. And it was always a good reed. Then he’d break it off after the concert. Wouldn’t even give it to me, and I was his favourite pupil! (Goossens *apud* Post 1982)

⁴⁵ Goossens scraped my reeds with wide curved “U”s which occurred exactly half way down the total visible length of the cane and there were no “W”s, no spines, no “hearts”, no “windows” and no semicircular (or any) tips! The reeds gradually and evenly got thinner and thinner from the base of the U, right to the tip of the reed. All played perfectly throughout the instrument, all were balanced and in tune, all had good pure tone and were never ‘stuffy’ or too reedy. (Bell 1997, 6)

Ele nunca nos ensinou a fazer palhetas. Havia um fabricante maravilhoso chamado Tommy Brearley, de Liverpool, que fazia palhetas em Chelsea e que tinha uma seleção enorme. Mas se eu tivesse uma palheta de que Leon gostava, costumava dizer: ‘Essa é muito difícil para ti, eu fico com ela!’.
(Rothwell *apud* Rosen 1993, 135)⁴⁶

2.5 Diferentes escolas de oboé

Para melhor se compreender a abordagem inovadora de Leon Goossens ao oboé e o interesse que ele suscitou perante os críticos, compositores, maestros e restantes músicos do seu tempo, julgo ser importante apresentar algumas ideias sobre as escolas de oboé suas contemporâneas. São abordagens diferentes ao instrumento, que se regem por outros princípios e ideais sonoros, musicais, técnicos e artísticos.

De acordo com Philip Bate, após anos de evolução no fabrico do oboé, existiam em 1910 quatro sistemas diferentes, todos eles bastante evoluídos tecnicamente: os sistemas franceses *Thumb-plate* e o modelo *conservatoire*; o modelo automático alemão, com as de chaves de oitava automáticas; e o modelo com o sistema *Boehm* (Bate 1956, 82). O autor defende que a predominância de um determinado sistema numa determinada região do globo está relacionada com o gosto pessoal e ideais sonoros e musicais dos oboístas presentes nessa mesma região, e que esses mesmos ideais foram posteriormente incutidos pelos oboístas aos seus alunos. No momento da aquisição de um novo oboé, os alunos frequentemente escolhiam um do mesmo sistema do seu professor. Assim sendo, encontra-se a predominância de um determinado modelo ou sistema numa determinada cidade ou país (1956, 84).

Leon Goossens utilizou durante toda a sua carreira musical um oboé com o sistema *Thumb-plate* fabricado pela empresa francesa Lorée Paris (Schneider 1987, 508). Com a exceção dos oboés vienenses, utilizados apenas na capital austríaca, os sistemas que prevaleceram foram o sistema *conservatoire* e o modelo automático alemão, sendo que as diferenças entre ambos foram sendo reduzidas ao longo do tempo.

⁴⁶ He never taught us anything about making reeds. He had a marvellous reed maker called Tommy Brearley from Liverpool who used to make reeds for Louis in Chelsea and had an enormous selection. But if you had a reed which he liked, he used to say: ‘That’s too hard for you. I’ll have that one!’
(Rothwell *apud* Rosen 1993, 135)

2.5.1 Inglaterra

A escola inglesa de oboé foi bastante influenciada pelo oboísta Leon Goossens e pelas palhetas fabricadas por Thomas Brearley. Por essa razão, o sistema *Thumb-plate* utilizado por Goossens predominou em Inglaterra, durante a primeira metade do século XX. O autor Anthony Baines refere que os oboístas ingleses preferiam “uma palheta suave” e que deste modo produziam “um som prateado e semelhante ao violino, acompanhado por um *vibrato* lento” (Baines 1957, 93). Segundo o mesmo autor, surgiu uma outra variante dentro da escola inglesa de Goossens, que teve como figuras principais o oboísta Alec Whittaker (1901-1970), que foi membro fundador e solista da BBC Symphony Orchestra, e também sucessor de Goossens como professor de oboé no Royal College of Music, e o seu aluno Sidney Sutcliffe (1918-2001), solista da Philharmonia Orchestra. Esta variante “procurava uma maior flexibilidade sonora, capaz de maior variação de dinâmicas e cores, obtidas através de palhetas ligeiramente mais espessas e com um tipo de raspado diferente” (Baines 1957, 93).

2.5.2 França e Estados Unidos da América

No continente europeu, bem como nos Estados Unidos da América, verificava-se em 1930 uma predominância da escola francesa, mais concretamente a escola do Conservatório de Paris. O oboísta Georges Gillet (1854-1934) tinha sido o professor de 1881 a 1929 e foi sucedido pelo solista da orquestra da Ópera de Paris, Louis Bleuzet (1874-1941). Gillet foi um professor com sucesso. De acordo com os autores Burgess e Haynes (2004, 195) pelo menos quinze dos seus alunos ingressaram em diferentes orquestras americanas como solistas, como é exemplo o seu próprio sobrinho, Fernand Gillet⁴⁷ (1882-1980), e Marcel Tabuteau⁴⁸ (1887-1966).

⁴⁷ Fernand Gillet abandonou o seu posto de solista na Ópera de Paris após a 1ª Guerra Mundial. Foi solista da Boston Symphony Orchestra de 1925 a 1946 (Baker-Carr 1877, 130). Foi também professor de oboé e de música de câmara no New England Conservatory of Music, em Boston (H. Keller 1953, 7-8).

Anthony Baines descreve a escola francesa de Georges Gillet da seguinte forma:

O oboé francês é tocado geralmente de uma forma mais direta, com palhetas normalmente mais largas e com um som mais escuro, às vezes suave e lamurioso, às vezes débil e ‘pastoral’, mas às vezes, como hoje em dia na França, forte e como uma trompeta. O *vibrato*, se for audível, é bastante rápido, introduzido para levar uma frase ao seu clímax, ao invés do mais lento, tão comum na Inglaterra. Por vezes pode-se sentir que se está a ouvir o oboé, em vez do oboísta. (Baines 1957, 93)⁴⁹

2.5.3 Alemanha

As escolas alemãs de oboé distanciam-se da escola francesa e da inglesa em vários aspetos. De uma forma geral, o ideal sonoro da escola alemã dos instrumentistas de sopro de madeira é definido por Baines como “uma mistura quente e suave do som, na qual, para os ouvidos franceses, todas as madeiras da orquestra soam parecidas, igualmente grandes e aborrecidas; e de facto até é possível que quem esteja totalmente desacostumado a ouvi-los confunda os sons amplos e os suaves, que parecem todos convergir para uma única noção universal e abstrata de um belo som puramente instrumental” (1957, 94). Considera ainda que o som do oboé alemão não tem qualquer vestígio ‘pastoral’, algo tão desejado na escola inglesa, nem o brilho ‘refinado’ francês. “O som é tão grande e tão redondo, que numa nota sustentada o oboé é facilmente confundido com um clarinete” (Baines 1957, 95).

Na edição alargada da tradução em língua alemã do tratado de instrumentação e orquestração de Hector Berlioz, o compositor Richard Strauss fez uma breve comparação entre a qualidade sonora dos oboístas franceses e dos alemães, em claro favorecimento dos primeiros:

⁴⁸ Marcel Tabuteau é visto como uma “figura vital” para o desenvolvimento do oboé nos Estados Unidos da América. Foi professor durante trinta anos no Curtis Institute of Music e solista na Philadelphia Orchestra (Storch 1995).

⁴⁹ The French oboe is mostly played in a more straightforward manner, with reeds often a fraction wider and with a darker tone, sometimes smooth and plaintive, sometimes reedy and ‘pastoral’, but sometimes, as often nowadays in France, loud and trumpet-like. Vibrato, if heard at all, is typically of the fast ‘instinctive’ kind, introduced to heighten a phrase at its climax, rather than of the slower, incessantly continued tremulant so common in England. One may feel that one is hearing the oboe for a change, rather than the oboist. (Baines 1957, 93)

Como os instrumentos franceses são mais refinados, têm mais uniformidade ao longo de todo o registo, são mais responsivos nas notas agudas e permitem, nas notas mais graves, um pianíssimo delicado, também a maneira de tocar e o som produzido pelos oboístas franceses é bastante mais agradável do que o dos alemães. Algumas “escolas” alemãs tentam produzir um som cheio parecido com uma trompete, impossível de se misturar com as flautas e os clarinetes, destacando-se normalmente pelas piores razões. (Strauss 1904, 198)⁵⁰

Após a crítica de Strauss à escola de oboé alemã, as influências francesas começaram a fazer-se sentir. Os principais fabricantes germânicos de oboés – as empresas Adler, Mollenhauer e Heckel – iniciaram a construção de modelos semelhantes aos franceses *conservatoire* e *Thumb-plate*, adaptados, no entanto, com o mecanismo do sistema automático alemão. No entanto, apesar da construção de modelos ‘mais franceses’, o autor Philip Bate refere que durante década de 1940 ainda era possível encontrar alguns oboístas pertencentes à antiga escola alemã, ainda que poucos, como por exemplo na Leningrad Orchestra, na Rússia, onde dominava a escola alemã de oboé (Bate 1956, 95).

⁵⁰ Wie die französischen Instrumente feiner gearbeitet sind, mehr Gleichmäßigkeit der Register aufweisen, leichter in der Höhe ansprechen und in der Tiefe ein zarteres pianissimo ermöglichen, ist auch die Spielweise, Tongebung der französischen Oboisten derjenigen der deutschen weit vorzuziehen. Einige deutsche „Schulen“ bemühen sich der Erzeugung eines möglichst dicken trompetenartigen Tones, der sich nun mit Flöten und Klarinetten in keiner Weise vermischt und oft in unangenehmster Weise hervorsteht. (Strauss 1904, 198)

3 Análise da primeira gravação do concerto de Richard Strauss⁵¹

3.1 A importância histórica desta gravação de Goossens

Leon Goossens foi o primeiro oboísta a gravar o concerto para oboé e orquestra, escrito por Richard Strauss em 1945. A obra foi estreada a 26 de fevereiro de 1946 em Zurique, pelo oboísta Marcel Sallet e pela Tonhalle Orchester Zürich. De acordo com os arquivos da BBC, o concerto foi ouvido em Inglaterra pela primeira vez a 17 de setembro de 1946 no Royal Albert Hall, interpretado por Goossens, com a BBC Symphony Orchestra e o maestro Adrian Boult⁵².

A primeira gravação da obra foi efetuada em 1947 e Leon Goossens foi acompanhado pela Philharmonia Orchestra e pelo maestro Alceo Galliera. Esta gravação merece ainda hoje um destaque especial porque nela foi interpretada a primeira versão do concerto, que difere da versão publicada. Ainda antes da sua publicação, em 1947, Strauss efetuou várias alterações à obra, reescrevendo inclusive o final do terceiro andamento. Em 1949 Leon Goossens gravou novamente o mesmo concerto, desta vez com as modificações finais do compositor, com o maestro Ferenc Fricsay e a RIAS-Symphonie Orchester (atualmente Deutsches Symphonie-Orchester Berlin).

Goossens tinha um especial apreço por este concerto. Na sua opinião, Strauss incluiu nele “todos os acontecimentos musicais da sua vida. Ouve-se pequenos pedaços de todas as suas obras. É como se ele estivesse a rever todo o tempo que viveu, já quando está velho demais para escrever qualquer coisa nova. É uma obra muito bonita e gratificante” (Goossens *apud* Blyth 1997, 5).

Sobre as dificuldades que este concerto apresenta, escreveu:

Os dois minutos iniciais exigem mais controlo da respiração do que qualquer outra obra do nosso repertório. Há uma boa razão para se estar perplexo: como pode um dos maiores orquestradores de sempre compor

⁵¹ A gravação deste concerto está disponível no Anexo B.

⁵² Fonte: www.bbc.co.uk/events/ewxhzc (acedido a 14 de janeiro de 2019)

uma passagem melódica contínua sem uma única pausa natural para o solista respirar? Quaisquer que sejam as razões, nós temos de lidar com a situação e procurar uma solução. Na minha opinião tocar oboé não é natural se o fraseio pela respiração estiver ausente da performance, que se torna um pouco artificial. Por isso, sempre que acho necessário interrompo as ligaduras e respiro rapidamente pelo nariz. Pode soar perfeitamente natural se o fraseio das semicolcheias for mais intenso nas três primeiras notas de cada figuração. Isso ajuda a manter a continuidade. Acima de tudo, a síndrome do ‘exercício’ deve ser evitada. Antes de se tomar uma pausa depois de uma nota ligada, o som deve-se perder. Qualquer brusquidão deve ser evitada. Após esta secção inicial, a obra não apresenta problemas. (Goossens and Roxburgh 1977, 158)⁵³

Tanto nesta gravação, como na gravação seguinte de 1949, os traços característicos da escola de oboé de Goossens são perfeitamente evidentes, bem como a sua visão sobre a obra acima transcrita.

3.2 Rubato, tempo e ritmo

O rubato, que foi descrito por Barton Hudson como “a arte de roubar tempo de uma nota, dando-o a outra, ou de antecipar ou atrasar a pulsação, ou de salientar uma nota que acaba por ser prolongada, às custas de uma nota seguinte” (Hudson 1996, 195), é um elemento marcante desta gravação de Goossens, pela forma como este o utiliza como elemento expressivo e de fraseio musical. Richard Adeney sugere que Goossens terá sido influenciado pelo estilo musical do violoncelista Pablo Casals, uma vez que “ambos tocavam com um *vibrato* luxuoso e ambos tinham o mesmo estilo de rubato” (Adeney 1997, 12).

⁵³ The opening two minutes make more demands on breath control than any other work in the concerto repertoire. There is good reason for puzzlement that such an arch-orchestrator as Strauss could possibly compose a passage of continuous melody without a single natural break for breath. Whatever the reasons, we have to cope with the situation and take a stand over its solution. My own view is that oboe playing sounds unnatural and artificial if phrasing-through-breathing is absent from a performance. Therefore, I break the tied notes where necessary to breathe quickly through the nose. This can be made to sound perfectly natural if phrasing of the semiquavers is approached with an inclination to the first three notes of each figuration more deliberate. This helps to sustain continuity. Above all, the 'exercise' syndrome should be avoided. Before a break is taken after a sustained tied note, the sound should be allowed to drop. Any abruptness must be avoided. After this opening the work presents no problems. (Goossens and Roxburgh 1977, 158-159)

James Brown também se referiu à forma como Goossens utilizava o rubato, sendo que “talvez tenha sido o seu uso único e pessoal do rubato que o identificou de forma tão especial. Nas suas mãos soava primoroso, mas quando era usado pelos seus pretensos imitadores era simplesmente banal” (Brown 1997, 12).

Na abertura do concerto verifica-se uma constante variação da pulsação. No motivo inicial do solista, nos compassos onde estão presentes as semicolcheias, como por exemplo no terceiro compasso, Goossens faz um acelerando na segunda metade do compasso e no compasso seguinte, onde as figuras rítmicas são de maior duração, verifica-se um abrandamento do tempo, onde a duração de cada nota é ligeiramente estendida.

A situação que melhor ilustra a utilização do rubato no fraseio de Goossens é nos cc. 7 a 9 [secção compreendida entre os minutos 0:20 a 0:25 da gravação]. A mudança de tempo que ocorre entre o acelerando efetuado no terceiro e quarto tempo do c. 7, e a figuração sincopada do compasso seguinte é bastante abrupta, sendo o tempo inicial do c. 8 subitamente mais lento. A oscilação de tempo acontece de forma súbita, sendo que a duração da primeira colcheia do c. 8 é ligeiramente maior do que a duração das últimas duas semicolcheias do compasso anterior. O c. 8 desenvolve-se também com um acelerando até ao segundo tempo do compasso seguinte, seguido depois de um *rallentando* que acompanha o relaxamento musical do final da frase.

O rubato constante do solista não é acompanhado de forma homogénea pela orquestra, o que suscita algumas imprecisões ao longo de todo o concerto. Ainda na secção inicial, a orquestra e o solista não estão juntos no primeiro tempo do c. 6, uma vez que Goossens faz um acelerando no compasso anterior e a sua primeira nota do compasso surge ligeiramente mais cedo do que a orquestra, que mantém uma pulsação mais estável.



Fig. 2 – Compassos 1 a 13, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Se nos quatro primeiros compassos da cifra 2 [minuto 0:47], Goossens mantém uma pulsação ligeiramente mais constante, ainda que com um certo acelerando geral, no quinto compasso, onde surge a indicação de *expressivo*, o tempo é bastante mais lento que o tempo geral, fixando-se aproximadamente em $\text{♩}=98$, durante dois compassos.

As alterações ao ritmo originalmente escrito pelo compositor tornam-se perceptíveis, fruto das súbitas mudanças de tempo. Um exemplo deste caso é o terceiro compasso que antecede a cifra 3 [m. 1:24], onde as duas últimas tercinas têm uma articulação diferente das restantes. Na segunda metade desse compasso, Goossens integra as primeiras quatro tercinas no fraseio ligado e cantabile anterior, mas as duas últimas, em *staccato*, são tocadas bastante mais rápidas do que a indicação métrica. Como resultado, o ritmo torna-se menos compreensível, assemelhando-se a uma outra figura rítmica, como exemplificado na Fig. 3.



Fig. 3 – Terceiro compasso antes da cifra 3, parte do oboé.

No motivo que se inicia no sétimo compasso após a cifra 3 [m. 1:44], as tercinas também são interpretadas de uma forma particular. Na partitura, as últimas três são articuladas e as três primeiras fazem parte da ligadura inicial do compasso. Assim sendo, à semelhança do exemplo anterior, Goossens insere as três primeiras no seu

fraseio melódico e cantabile, e as três finais, em *staccato*, são tocadas bastante mais rápidas que as anteriores. Uma vez que este motivo se repete ao longo de seis compassos consecutivos, até à cifra 4 [até ao m. 1:58], e que o solista os interpreta sistematicamente com a mesma configuração, a própria estrutura dos compassos acaba por sofrer alterações.

Um pouco surpreendente é a forma como Goossens aborda o terceiro e quarto compasso após a cifra 3 [ms. 1:35 a 1:39], onde o solista está durante dois compassos pela primeira vez totalmente livre, sem acompanhamento da orquestra. Seria espetável que Goossens tomasse um pouco mais de liberdade no tempo e que em determinado momento ao longo da passagem utilizasse o rubato, caso pretendesse salientar alguma nota em particular, mas opta por utilizar estes dois compassos como uma preparação do clímax desta secção inicial, que ocorre no primeiro tempo do quinto compasso após a cifra 3 [m. 1:39]. Assim sendo, os dois compassos formam uma única linha, tocada estritamente a tempo, que culmina no Si bemol do compasso seguinte.

Fig. 4 – Cifra 3 a 5, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

No quinto e sexto compasso após a cifra 3 [ms. 01:39 a 01:44], tanto o solista como a orquestra tomam enorme liberdade no tempo, no fraseio de cada uma das notas

repetidas, estendendo a duração de cada uma de acordo com o grau de intensidade musical desejado, sem existir qualquer relação métrica entre a duração das diferentes notas. Estes dois compassos são um exemplo de como Goossens molda o material musical que tem ao seu dispor na partitura, dando-lhe uma forma própria, de acordo com a sua intenção musical.

Um outro aspeto relevante é a forma como Goossens aborda a reexposição do primeiro andamento, que se inicia a partir da cifra 15 [m. 5:27]. A indicação de *poco calando*, no compasso anterior, é interpretada como um *morendo* e o solista faz um *rallentando* e diminuendo ao longo do compasso, regressando na cifra 15 ao tempo inicial. O mesmo material temático do início do andamento é interpretado agora na reexposição com muito menos recurso ao rubato e mudança de tempo, verificando-se uma pulsação mais regular.

Em certas ocasiões a pulsação é alterada sem necessariamente o recurso ao rubato, em momentos onde Goossens pretende destacar uma determinada nota numa linha melódica. Por exemplo, o Fá sustenido no terceiro tempo do terceiro compasso após a cifra 7 [m. 2:53] tem uma duração ligeiramente superior à das restantes notas que compõe a passagem, sem que haja depois uma compensação por esta extensão da duração da nota, o que altera a estrutura métrica natural do compasso.

Ao longo do primeiro e do terceiro andamentos do concerto o tempo-base das diferentes secções não é constante, sendo ora mais lento, ora mais rápido de acordo com a intenção musical desejada. O segundo andamento decorre todo ele num tempo uniforme. As principais variações de tempo são:

Primeiro Andamento:

Secção	Tempo base
Início	♩=109
Cifra 8	♩=98
Cifra 9	♩=122
Cifra 13	♩=97

Cifra 15	♩=106
Cifra 19	♩=95
Cifra 20	♩=110

Terceiro Andamento

Secção	Tempo base
Início	♩=120
Cifra 38	♩=112
Cifra 40 (<i>Lebhaft</i>)	♩=115
Cifra 44	♩=94
Cifra 45	♩=100
Cifra 46	♩=124
Allegro	♩=86
Cifra 52	♩=90

3.3 Articulação e fraseio musical

Nesta gravação de Goossens, a articulação tem uma enorme influência na construção do fraseio musical. O musicólogo Hermann Keller distingue estes dois termos do seguinte modo:

O fraseio e a articulação têm significados diferentes: o *fraseio* aproxima-se da subdivisão de ideias, concepções e pensamentos; a sua função é ligar as diferentes subdivisões de uma ideia musical (frases) ou separá-las umas das outras; tem, portanto, a mesma função que os sinais de pontuação na linguagem. A função da *articulação* musical, por outro lado, é a ligação ou a separação de notas individuais; não interfere no conteúdo intelectual de uma linha melódica, deixando-a inviolável, *mas determina a sua expressão*. Portanto, em geral, existe apenas um fraseado, resultado de um exercício

mental, mas existem inúmeras possibilidades de articulação. (Keller 1965, 4)⁵⁴

No entanto, ao contrário do que Keller defende, verifica-se na gravação de Goossens que a articulação influencia a conceção das suas ideias musicais e também o seu fraseio. Em alguns casos, como ilustrado anteriormente na Fig. 3, a articulação é o fator responsável pela alteração da figuração rítmica de linhas melódicas que, assim sendo, não permanecem ‘intocáveis’.

Com esta gravação compreende-se o adjetivo *incisivo* utilizado pelos autores Burgess and Haynes para qualificar a articulação de Goossens (2004, 201). O golpe de língua usado para articular duas notas é extraordinariamente claro e definido em todo o concerto. Também a duração das notas com a indicação de *staccato* é muito curta, onde o golpe de língua é extremamente preciso não só no início, mas principalmente no fim da nota. As notas curtas e extremamente secas no oboé a partir da cifra 9 [m. 3:28] (ver Fig. 5) e na melodia inicial do terceiro andamento [m. 15:59] (ver Fig. 6) conferem a ambas a secções uma ligeireza e leveza que contrasta com as secções compostas por linhas melódicas contínuas.



Fig. 5 – Cifra 9 a 10, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

⁵⁴ Phrasing and articulation have basically different meanings: *phrasing* is much like the subdivision of thought; its function is to link together subdivisions of musical thought (phrases) and to set them off from one another; it has thus the same function as punctuation marks in language. The function of musical *articulation*, on the other hand, is the binding together or the separation of individual notes; it leaves the intellectual content of a melody line inviolable, but *it determines its expression*. There is, therefore, as a rule only possible, thoughtful phrasing, but there are severe possibilities of articulation. (Keller 1965, 4)



Fig. 6 – Compassos 1 a 8 do 3º andamento, parte do oboé.
 © Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
 Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Para além das passagens em *staccato*, também o ataque de cada nota contribui para que a articulação de Goossens seja considerada *incisiva*. O início de cada intervenção do oboé é sempre articulado com um golpe de língua definido, conferindo a cada começo de uma nota um elevado nível de exatidão. Consoante o carácter musical pretendido, Goossens varia a intensidade do golpe de língua. Dois exemplos que ilustram diferentes possibilidades de ataque de uma nota são a linha melódica anteriormente referida, na cifra 9, uma secção bastante enérgica e virtuosa [m. 3:28] (ver Fig. 5), e a melodia do oboé no início do segundo andamento, uma secção bastante mais melódica e cantante numa dinâmica mais reduzida [m. 8:14] (ver Fig. 9). Se na primeira secção os ataques são mais diretos e intensos, na segunda são mais suaves e delicados. Os primeiros têm uma articulação mais vincada com um movimento de língua semelhante à pronúncia da letra ‘T’ e os segundos têm um movimento mais delicado equivalente à letra ‘D’.

O fraseio musical de Goossens foi comparado ao do violoncelista Pablo Casals por Edwin Roxburgh, pela importância que ambos atribuíam “à linha e à frase musical”, sem “nuances nas notas, mas sim na frase” (Post 1982), como Goossens exemplifica no trecho do solo do oboé na primeira sinfonia de Brahms (ver Fig. 1, na pág. 41).

Nesta sua gravação, o seu fraseio musical é acompanhado por um *legato* apurado e uma planificação estruturada das respirações e das variações de dinâmica. Como Goossens afirmou, vê como ‘artificial’ uma performance onde o oboísta se vê obrigado a recorrer constantemente a técnicas auxiliares para respiração, como a respiração

circular. Assim sendo, assume que altera algumas das ligaduras originais do compositor para respirar rapidamente pelo nariz. Procura manter uma fluidez da linha melódica, que é naturalmente quebrada sempre que faz pausas para respirar. Deste modo, existem ocasiões onde Goossens constrói o seu fraseado de forma a existir um relaxamento musical, onde aproveita para respirar. Frequentemente faz também um diminuendo nos instantes antes da respiração. Nas Fig. 7 e 8 estão assinaladas com um triângulo vermelho invertido as situações onde a sua respiração conduziu a um relaxamento musical na secção inicial do primeiro andamento até à cifra 5.

Noutras ocasiões, Goossens efetua uma curta quebra da linha melódica quando respira, mas a qualidade sonora nos instantes antes e depois da respiração é diferente em relação à situação anterior. Neste caso, não há qualquer diminuendo a anteceder a quebra, sendo que a dinâmica e a intensidade musical antes e depois da respiração é contínua, em favor do seguimento da linha melódica. Optei por assinar também nas Fig. 7 e 8 as situações onde a respiração causa uma curta quebra na linha melódica, mas não na continuidade do seu fraseio com uma vírgula vermelha.

The image shows a page of musical notation for the oboe part of the first movement of Richard Strauss's concerto. The tempo is marked "Allegro moderato". The score consists of ten staves of music in 3/4 time, with a key signature of two sharps (D major). The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first staff has a fermata over the first two notes and a "2" above the second note. The second staff ends with a triplet of eighth notes marked "3". The third staff has a red triangle pointing down to the first note and a circled "1" above the second note. The fourth staff has a red comma above the first note and two triplets of eighth notes marked "3" at the end. The fifth staff has a red triangle pointing down to the first note. The sixth staff has a red comma above the first note and a circled "2" above the second note. The seventh staff has a *cresc.* marking below the first note and a red triangle pointing down to the last note. The eighth staff has an *espr.* marking above the first note and a *p subito* marking below the first note, followed by a red comma above the last note. The ninth staff continues the melodic line.

Fig. 7 – Início do primeiro andamento, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Fig. 8 – Continuação da figura anterior até à cifra 5, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.
Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

É um pouco incompreensível que Goossens tenha escrito sobre o grau de dificuldade do primeiro andamento e absolutamente não tenha deixado qualquer registo sobre a dificuldade do segundo. E é ainda mais estranho que tenha referido que a obra não apresenta mais problemas quando a primeira intervenção do solista no concerto termina. O segundo andamento inicia-se com uma melodia melancólica e contínua, com quase dois minutos de duração e apresenta de facto um elevado grau de dificuldade para o solista.

De forma a combater as dificuldades do segundo andamento, Goossens quebra a linha melódica para respirar, à semelhança do que faz no primeiro andamento. Também aqui a respiração influencia o fraseio musical. Uma vez que se trata de um andamento lento, todas as respirações resultam num certo relaxamento da energia musical. No entanto, tal como anteriormente, nem sempre este relaxamento ocorre de forma semelhante. Em dois momentos, assinalados na Fig. 9, secção inicial do segundo

andamento até à cifra 24 [ms. 8:07 a 9:55], com um triângulo azul invertido, a quebra musical é antecedida de um *rallentando* que finaliza a frase musical antes da respiração e é seguida de uma nova frase musical. Nas restantes situações, existe de facto um ligeiro relaxamento no momento da respiração, mas o desenvolvimento da linha melódica mantém-se contínuo sem variação da pulsação. Estas situações estão assinaladas na Fig. 9 por uma vírgula azul.

Andante ($\text{♩} = \text{♩ of } \frac{3}{4}$)

pp *p cantabile*

22

espr.

23

mf *cresc.* *dim.*

24 Etwas bewegter
(un poco più mosso)

p

Fig. 9 – Início do segundo andamento, parte do oboé.

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S Copyright renewed.

Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

3.4 Vibrato

O *vibrato* é um dos recursos expressivos mais usado por Goossens nesta gravação e a sua utilização acompanha as intenções musicais relacionadas com intensidade e dinâmica. Apesar de Goossens variar a intensidade do *vibrato* consoante o fraseio pretendido, é possível identificar alguns padrões que estão presentes ao longo de todo o concerto.

- No início de uma frase melódica, o vibrato não surge logo no começo da primeira nota, mas sim ao longo do desenvolvimento da mesma.
- No final de uma frase, o *vibrato* não está presente até ao último instante, perdendo-se geralmente durante última nota.
- Sempre que uma frase musical é interrompida por necessidade de uma respiração por parte do solista, numa secção onde o mesmo tem como intenção a continuidade da linha melódica, a nota seguinte à respiração apresenta um *vibrato* ligeiramente intenso logo desde o início da mesma.
- De uma forma geral, em secções mais rápidas o *vibrato* é mais intenso, ou seja, apresenta mais ondulações por segundo; em secções mais lentas, é também um *vibrato* mais lento, com menos ondulações.

Para uma melhor compreensão da utilização do *vibrato* como elemento expressivo, tomando como exemplo a primeira secção do segundo andamento, analisei e procurei descrever a forma como Goossens molda o *vibrato*, em paralelo com o seu fraseio musical e o grau de intensidade e de dinâmica pretendido. A descrição que se segue pode ser acompanhada pela respetiva partitura (ver Fig. 9) e pela minutagem da gravação.

A primeira nota [c. 3, m. 8:14] inicia-se sem *vibrato*, que se desenvolve durante a nota e se intensifica na repetição da nota Ré da melodia que progride para o compasso seguinte. Durante o primeiro tempo do c. 4, logo após o início da nota, há uma diminuição da intensidade musical e também do *vibrato*. A nota Mi do segundo tempo assinala um novo começo de uma ligadura e o *vibrato* é ligeiramente mais intenso do que anteriormente. Com a escala ascendente no c. 5 decorre um aumento de intensidade musical e de dinâmica, sendo que o *vibrato* permanece intenso. Para poder transmitir uma

sensação de maior expressividade no intervalo de quarta perfeita ascendente no c. 6, após o início da nota verifica-se uma súbita diminuição de intensidade, dinâmica e *vibrato*, e logo de seguida um novo aumento. A linha melódica permanece intensa até ao c. 8, onde progressivamente há um relaxamento musical ao longo dos três tempos. Para terminar a primeira frase deste andamento, há um aumento de intensidade e *vibrato* no c. 9 até ao terceiro tempo e de seguida um relaxamento até à primeira nota do compasso seguinte.

A segunda frase inicia-se na cifra 22 [m. 8:42], com anacruse, e, à semelhança da frase inicial, a primeira nota começa sem *vibrato*, que se desenvolve durante a mesma, e a escala ascendente no c. 12 origina um aumento da intensidade e dinâmica. No c. 11 e na primeira metade do compasso seguinte, o *vibrato* lento tem uma intensidade constante. No c. 13, o primeiro Si bemol encerra o gesto musical anterior e por isso o final da nota é tocado sem *vibrato*. O segundo Si bemol é o início de um novo gesto musical e Goossens atribui-lhe uma maior intensidade, tanto em dinâmica como um *vibrato* mais intenso que só tem um relaxamento na nota Ré no compasso seguinte.

A pausa para respiração entre a frase anterior e a que se segue é mais reduzida, pelo que se compreende que Goossens procura neste caso uma continuidade da linha melódica. Apesar de, mais uma vez, a primeira nota da frase [no c. 15, com anacruse; m. 8:52] começar sem *vibrato*, desta vez o grau de intensidade e dinâmica no início da nota é superior em comparação com os dois inícios de frase anteriores. O *vibrato* utilizado nesta frase é bastante lento, o que lhe confere um carácter bastante triste e doloroso. Goossens faz uma pequena *nuance* na primeira nota do c. 16, onde em vez de ser a vibrar com a mesma intensidade como as do compasso anterior, faz uma súbita redução da sua intensidade e deste modo salienta o intervalo de sétima diminuta ascendente. O relaxamento final da frase ocorre no segundo tempo do c. 18, onde não só há uma clara diminuição da intensidade do *vibrato*, como também de dinâmica e de tempo.

Os cc. 19 e 20 [m. 9:05] têm um fraseio parecido, onde a primeira nota é a que tem menos intensidade e ao longo do compasso há um aumento da dinâmica e intensidade do *vibrato*. Mas enquanto no primeiro caso há uma breve redução da intensidade nos instantes finais da última nota, no segundo a última nota prolonga-se numa linha melódica mais longa e com um *vibrato* médio. Ao longo desta linha melódica há uma curta perda da intensidade musical no terceiro tempo do c. 22, que funciona como uma anacruse para o compasso seguinte. Os cc. 23 e 24 assemelham-se aos cc. 19 e 20, mas com um *vibrato* ligeiramente mais intenso, uma vez que estamos perante o mesmo motivo que surge pela segunda vez, agora num registo mais agudo do instrumento. O c. 25 é tocado um pouco mais rápido, antecipando de certa forma a síncopa no segundo tempo do

compasso seguinte. Uma vez que no c. 26 a frase musical já tem com bastante intensidade, e que o compositor escreve um crescendo durante esse compasso até ao *mezzo forte* no compasso seguinte, Goossens inicia o Sol no c. 26 subitamente sem *vibrato*, que se desenvolve ao longo da nota, criando uma sensação de aumento da dinâmica.

Os cc. 27 e 28 [m. 9:27] têm um fraseio bastante simples, sendo que a nota mais intensa é a primeira, e há um relaxamento musical a partir da escala descendente na segunda metade do compasso, acompanhado de uma perda de intensidade do *vibrato* e da dinâmica. Os cc. 29 e 30 apresentam o mesmo fraseio, sendo que neste último o relaxamento ocorre até ao segundo tempo do compasso, uma vez que as três últimas colcheias são já uma anacruse da última linha melódica desta secção, no compasso seguinte. Goossens mantém um *vibrato* médio ao longo dos cc. 31 e 32 e o momento mais intenso é no c. 33, onde Goossens sustenta o vibrato ao longo de todo o compasso, até ao segundo tempo do compasso que antecede a cifra 24. O final da intervenção do solista é preparado com um *rallentando*, para além de uma redução da dinâmica e da intensidade do *vibrato*.

4 Incorporação da escola de oboé de Goossens

Ao longo deste capítulo procuro descrever a forma como o contacto que tive com a escola de oboé de Leon Goossens me foi afetando e também como a forma como procurei incorporar a sua arte de tocar oboé na minha própria abordagem ao instrumento.

Num primeiro momento fui influenciado por algumas das suas noções e visões sobre a música e sobre o oboé, em particular. Algumas suscitaram-me surpresa, enquanto outras foram ao encontro das minhas próprias ideias que fui formando ao longo do meu percurso académico e profissional. Alguns dos seus ensinamentos da sua escola de oboé, principalmente alguns aspetos técnicos, levaram-me a construir uma sequência de exercícios, de forma a procurar reproduzir as suas indicações e incorporá-las na minha abordagem ao instrumento. Ao longo deste projeto de investigação realizei gravações dos referidos exercícios e analisei-as para melhor compreender de que modo a escola de Goossens afetava a minha própria abordagem ao instrumento.

4.1 Um instrumento feminino e melódico

Goossens considerou que o oboé era uma ‘dama’. Esta pareceu-me ser uma característica importante para se compreender a sua abordagem ao instrumento. Enquanto oboísta, Goossens teve uma relação direta com outras mulheres oboístas, uma vez que lecionou um elevado número de alunas e foi uma figura muito importante para a ascensão de oboístas do sexo feminino nas principais orquestras inglesas.

Vários autores defendem que o oboé se tornou um instrumento feminino durante o século XIX. Rachel Becker (2017) sugere que o instrumento se associou à figura feminina porque foi “esmagadoramente usado nas óperas como um indicador instrumental dessas emoções para as mulheres operísticas” e refere o exemplo de Amelia na ópera *Un ballo in maschera*, de Giuseppe Verdi. Os autores Burgess e Haynes consideram que o oboé se tornou “o instrumento de expressão máxima das emoções e,

acima de tudo, das emoções femininas”, realçando que o instrumento é a “senhora das madeiras”, assumindo o protagonismo feminino nos poemas sinfónicos *Don Quixote* e *Don Juan* de Richard Strauss (Burgess and Haynes 2004, 246). Os referidos autores referem ainda que “a pequena voz do oboé, no meio da tormenta, não só era símbolo de perda, mas era também o fio do qual os homens podiam depender para se salvarem”, apresentando os exemplos de Leonora, que resgata Florestan; Isolda, que cura Tristão; ou Elsa, cuja inspiração traz Lohengrin de volta à vida (Burgess and Haynes 2004, 227). Consideram ainda que o oboé espelha a essência da feminilidade nas óperas de Richard Wagner, retratado no “olhar da mulher, no preciso momento onde se sente que o desejo do homem é refletido de volta para ele”, e apresentam exemplos concretos de excertos das óperas *Das Rheingold*, *Die Walküre* e ainda *Götterdämmerung* (Burgess and Haynes 2004, 227-228).

Alfred Guichon escreveu:

... Mas cuja voz tem tanta graça, tamanha suavidade feminina, tais encantos secretos que todos parecem depender de cada palavra sua, e quando a jovem se retira, ainda com o coração palpitante, ninguém se atreve a aplaudi-la porque todos permanecem sob o encanto de um feitiço celestial... Ouvia-se o oboé! (Guichon 1874, 26)⁵⁵

Goossens serve-se de argumentos semelhantes aos dos autores anteriores para defender a feminilidade do instrumento, recorrendo também às obras de Wagner e Strauss:

Strauss usa sistematicamente o oboé assim que surge algum romance na orquestra, como faz Wagner no *Tristão*. Para Delius, é a voz essencial da natureza, sempre representando algo ao ar livre. (Goossens *apud* Rosen 1993, 140)⁵⁶

⁵⁵ “Mais la voix de celle qui parle a tant de grâce! tant de féminine douceur! tant de secrets enchantements! que chacun semble suspendu aux lèvres de l'orateur ; et quand la jeune fille se retire, le cœur encore palpitant, nul ne songe à l'applaudir, car chacun demeure sous le charme d'une émotion céleste... Vous avez entendu le *hautbois!*” (Guichon 1874, 26)

⁵⁶ Strauss invariably uses the oboe as soon as there is any romance in the orchestra, as does Wagner in *Tristan*. For Delius it is the essential voice of Nature, always depicting something outdoors. (Goossens *apud* Rosen 1993, 140)

Recuperando a entrevista de Leon Goossens com Nora Post⁵⁷, parece-me evidente que hoje em dia não seria aceite, nem teria qualquer validade uma possível relação entre o romantismo e a figura feminina, com a argumentação de que “o romantismo é coisa de mulheres” na perspetiva de um homem (Post 1982). Uma outra confissão, em conversa com Roxburgh, em 1975, surpreende ainda mais: “a minha conceção da mulher moderna é muito parecida com a da mulher no século VIII” (Rosen 1993, 140). Qualquer afirmação neste sentido seria atualmente condenável. No entanto, não considero que Goossens pretendesse, com estas afirmações, subvalorizar a importância da mulher, uma vez que ele foi o mais importante oboísta para o surgimento e afirmação de oboístas do sexo feminino no panorama musical inglês.

Concluo que a relação do instrumento com a figura feminina se deve, em parte, ao romantismo presente em ambos. Ou seja, deve-se ao enorme potencial que o instrumento tem em refletir emoções relacionadas com o romantismo, como por exemplo a nostalgia, tristeza, solidão ou esperança, que Goossens considera serem emoções femininas. Uma outra relação com a figura feminina prende-se com o carácter melódico e cantante do instrumento, que Goossens considera ser uma extensão das suas próprias cordas vocais. Neste sentido, penso que Goossens cuida da sua abordagem ao instrumento como este se tratasse, de facto, de uma voz lírica. Os vários aspetos técnicos que aborda, como o ataque, articulação, dinâmicas, *legato*, *vibrato* e respiração, têm como objetivo aproximar o oboé do canto e torná-lo parte integrante do próprio oboísta, e não num corpo estranho a partir do qual o músico procura criar som.

Segundo Holliger, este é um dos principais motivos pelos quais Goossens não foi um grande entusiasta da música mais vanguardista do seu tempo (A. Palmer 1997, 82). O próprio Goossens admitiu-o, referindo-se às novas técnicas do instrumento como “hieróglifos musicais”:

Neil Black é um oboísta muito importante. Eu gosto da sua conceção do oboé, mas não se esqueça que eu vejo o oboé como um instrumento do

⁵⁷ Ver citação no capítulo 2.1.

meu tempo. Nunca tive de aprender este tipo de hieróglifos musicais. E percebo ainda que não se pode ensinar truques novos a um cão velho! (Goossens *apud* Post 1982)⁵⁸

4.2 Exercícios

De modo a compreender e conseguir explorar as potencialidades de cada um dos aspetos técnicos abordados por Goossens no seu livro (1977), criei uma sequência de exercícios que serviram como base do meu estudo regular de oboé. Realizei três gravações dos mesmos – junho de 2018, março e maio de 2019 – que foram posteriormente alvo de análise (ver Capítulo 4.3). Cada grupo de exercícios centra-se num único elemento técnico, pelo que desta forma pude descobrir e compreender com enorme rigor e detalhe as possibilidades que cada aspeto técnico oferece, aumentar a precisão da sua execução técnica e comparar através das gravações os resultados obtidos.

Esta etapa de estudo tornou-se extremamente importante no meu projeto de investigação, na medida em que me permitiu colocar em prática o conhecimento teórico anteriormente obtido relativamente à escola de oboé de Goossens e comparar não só os resultados obtidos em cada exercício, bem como a evolução que existiu ao longo dos vários meses, nas três gravações.

Os exercícios centram-se nos seguintes elementos técnicos:

Articulação – nos exercícios 1.1 a 1.4 procurou-se explorar a diferença entre o ataque e a articulação mais incisiva em “T” e a articulação ligeiramente mais suave em ‘D’, sendo que cada exercício deve ser realizado duas vezes, variando o ataque/articulação. Os exercícios 1.1 e 1.2 focam-se apenas no ataque de cada nota, pois cada uma está isolada. Os exercícios 1.3 e 1.4 centram-se na articulação de cada nota numa passagem melódica, sendo que o oboísta deve trabalhá-lo de modo a procurar que a articulação não afete linha melódica em si.

⁵⁸ Neil Black is a very important player. I like this conception of the oboe, but don't forget that I think of the oboe as an instrument of my time; I never had to go in for this sort of hieroglyphics of music. I realize you can't teach an old dog new tricks! (Goossens *apud* Post 1982)

The image displays four musical exercises, labeled 1.1 through 1.4, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercise 1.1 is in 3/4 time and consists of two lines of music, each with eight measures of quarter notes. Exercise 1.2 is in 2/4 time and consists of three lines of music, each with eight measures of quarter notes. Exercise 1.3 is in 2/2 time and consists of one line of music with eight measures of half notes. Exercise 1.4 is in 2/4 time and consists of two lines of music, each with eight measures of eighth notes. The exercises are designed to improve articulation and staccato technique.

Fig. 10 – Exercícios de articulação 1.1 a 1.4.

Staccato – os exercícios 2.1 e 2.2 aparentam ser dois exercícios extremamente simples, mas o oboísta deve utilizá-los para desenvolver a qualidade e a duração do seu *staccato*, utilizando uma articulação incisiva em ‘T’. À semelhança dos exercícios de articulação, o exercício 2.1 aborda cada nota em separado, e o 2.2 procura reproduzir a situação de uma passagem melódica em *staccato*. O oboísta deve repetir estes exercícios várias vezes, procurando reduzir a duração de cada nota, mantendo a qualidade de som desejada.

Fig. 11 – Exercícios de *staccato* 2.1 e 2.2.

Dinâmica – o exercício 3.1 é uma simplificação de exercícios de métodos importantes de oboé, como o de Günther Passin e Reinhold Malzer (2003), e promove o distanciamento dos extremos de dinâmica no instrumento, mantendo a qualidade de som e a afinação. Se num primeiro momento o foco do oboísta deve estar apenas no fluxo de ar que varia a dinâmica, verifiquei que o mesmo exercício pode ser repetido, incorporando também o *vibrato*, de modo a potencializar os extremos de dinâmica. O exercício 3.2 relaciona-se com a variação de dinâmica numa passagem melódica, com crescendo durante o movimento ascendente até à nota mais aguda, seguido de diminuendo no movimento descendente. À medida que o intervalo entre a nota mais grave e a mais aguda se torna maior, aumenta também a dificuldade técnica de execução, uma vez que a evolução do crescendo se dá num espaço temporal maior. Isto obriga a uma enorme precisão no controlo da pressão de ar.

The image displays two sets of musical exercises for oboe dynamics. Exercise 3.1 is presented in three staves, each containing three measures. The first measure of each staff is marked *mf*, the second *fff*, and the third *ppp*. Exercise 3.2 is presented in seven staves, each containing two measures. The first measure of each staff is marked *p* and the second *f*. The exercises are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Fig. 12 – Exercícios de dinâmica 3.1 e 3.2.

Variação de dinâmica – baseado na indicação que Goossens escreveu sobre o solo do oboé na primeira sinfonia de Brahms (ver Fig. 1, na pág. 41), os exercícios 4.1 a 4.4 são simplificações (variações) da melodia original. O oboísta deve procurar manter o fraseio original em cada um deles, focando-se particularmente na intensidade musical e no fluxo de ar. Esta é uma passagem orquestral de elevado grau de dificuldade,

constando frequentemente da lista de excertos pedidos nas audições de orquestra, principalmente para a posição de oboé solista.

The image shows five staves of musical notation for exercises 4, 4.1, 4.2, 4.3, and 4.4. Each exercise is marked with a dynamic instruction 'p expr.' and includes various dynamic markings such as crescendo and decrescendo symbols. The exercises are presented in a sequence, with 4.1 and 4.2 on the second staff, 4.3 on the third, and 4.4 on the fourth.

Fig. 13 – Exercícios de variação de dinâmica 4 a 4.4.

Legato – o exercício 5 baseia-se nos intervalos da melodia do oboé do exercício 4, procurando aperfeiçoar a ligadura entre cada nota. As indicações de crescendo e diminuendo são meramente técnicas, e procuram oferecer uma direção de nota para nota, de modo a que as duas notas não sejam apenas ligadas, mas que haja um transporte e uma evolução sonora de uma nota para a seguinte.

The image shows a single staff of musical notation for exercise 5. It features a long slur over the notes, indicating a legato performance. Below the staff, there are several dynamic markings, including crescendo and decrescendo symbols, which are used to guide the phrasing and dynamics of the exercise.

Fig. 14 – Exercício de *legato* 5.

Vibrato – os exercícios 6.1 a 6.4 procuram explorar o vibrato de 3 a 7 ondulações por minuto nos diferentes registos do instrumento, como sugerido por Goossens no seu livro.

6.1 $\text{♩} = 60$

3

5

6.2

5

9

13

17

19

6.3

5

Fig. 15 – Exercícios de *vibrato* 6.1 a 6.3.

The image shows a musical score for Exercise 6.4, consisting of six staves of music. The first staff is marked '6.4' and 'mf senza vibrato'. The second staff has a '3' marking. The third staff has '5' markings. The fourth staff has '6' markings. The fifth staff has '7' markings. The sixth staff has '7' markings. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with various rhythmic values and articulations.

Fig. 16 – Exercício de *vibrato* 6.4.

Variação de *vibrato* – no exercício 7.1 é apresentada uma melodia que deve ser tocada pelo menos três vezes, sendo que: na primeira, sem *vibrato*; na segunda, deve ser tocada com as ondulações de *vibrato* escritas, sendo que o aumento de intensidade musical leva ao aumento o número de ondulações, e o relaxamento musical provoca uma diminuição das mesmas; na terceira, o *vibrato* deve ser utilizado de uma forma livre, consoante a interpretação do oboísta. Os exercícios 7.2 a 7.4 devem ser abordados da mesma maneira. Ao contrário do 7.1, nestes não foi escrita uma determinada variação do *vibrato*, uma vez que o objetivo destes mesmos exercícios é que o oboísta compreenda a capacidade de expressão do seu próprio *vibrato* e que aprenda a utilizá-lo como um elemento expressivo no fraseio que ele mesmo pretender para as frases musicais apresentadas.

The image displays four musical exercises, labeled 7.1 through 7.4, written for a single staff in treble clef. Exercise 7.1 consists of two staves: the top staff has a melodic line with dynamics *mp expr.*, *f*, and *pp*; the bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets and dynamics *mp expr.*, *f*, and *pp*. Exercise 7.2 is a single staff with dynamics *mp molto expr.*, *cresc.*, *f*, and *p*. Exercise 7.3 is a single staff with dynamics *ff pesante*, *pp subito*, *cresc. molto*, and *ff*. Exercise 7.4 is a single staff with the dynamic *mf con lamento* and a triplet marking.

Fig. 17 – Exercícios de variação de *vibrato* 7.1 a 7.4.

4.3 Análise das gravações dos exercícios⁵⁹

4.3.1 Gravação de junho de 2018

Os exercícios foram gravados no dia 15 de junho de 2018, em Göttingen. Para isso, utilizei como captação de imagem a câmara de vídeo do telemóvel Xiaomi Mi A1 e captação de som o gravador áudio Zoom H4n. As minhas observações relativamente à gravação de cada exercício descrevem-se a seguir:

Exercício 1.1 – Parece-me que a diferença entre as duas vezes que toco o exercício, primeiro com articulação em T, e depois D, é clara. É interessante salientar que a mudança de articulação não se limitou a alterar apenas o ataque de cada nota, mas influenciou também a sua qualidade de som. Verifico que o som é mais penetrante e direto quando toquei com a articulação em T, e mais cuidado e com mais ressonância com a articulação em D. O facto de me concentrar apenas num fator durante todo o exercício, a articulação, fez com que me descuidasse noutros aspetos, como a afinação

⁵⁹ Gravações disponíveis no Anexo B.

e homogeneidade no timbre, que nem sempre são como desejados. Seria interessante determinar previamente fatores na próxima gravação, como a dinâmica, a forma de cada nota, ou até mesmo *vibrato*, de modo a compreender o potencial oferecido pelas diferentes articulações quando estas estão integradas num determinado enquadramento musical.

Ex. 1.2 – A diferença entre as duas execuções deste exercício não é tão clara como no exercício 1.1. A forma como este está escrito beneficia a articulação em T, com uma clara acentuação no ataque de cada nota, seguido de um diminuendo. Na repetição do exercício, apercebi-me que a articulação em D não se enquadrava na forma que havia dado a cada nota, com a articulação em T, pelo que as notas se vão tornam cada vez mais longas à medida que avanço no exercício, e a pausa entre elas cada vez mais curta. Na próxima gravação, vou procurar repensar a forma pretendida para cada nota.

Ex. 1.3 – À semelhança do exercício 1.1, a mudança de articulação influenciou outros aspetos da sonoridade. Verifico que, quando toquei o exercício com a articulação em T, a sonoridade é novamente um pouco mais penetrante e com pouco foco, e afinação foi também descuidada. A repetição do exercício, com articulação em D, apresenta uma sonoridade homogénea e bastante mais cuidada, e a afinação é correta. Na próxima gravação, vou procurar manter a qualidade de som e o controlo da afinação nas duas execuções, de modo a poder compreender o potencial que oferece quando altero apenas a articulação.

Ex. 1.4 – Tratando-se este de um exercício de articulação numa linha melódica, a diferença entre as duas vezes que o toco é mais notável do que anteriormente, porque a mudança de articulação influenciou outros parâmetros. Com a articulação em T, a duração de cada nota foi inconscientemente reduzida, e o exercício foi tocado quase em *staccato*. Na repetição do exercício, com a articulação em D, toquei-o em *tenuto*, e a duração de cada nota alongou-se até à nota seguinte. Apesar de estar bastante agradado com o resultado obtido, parece-me interessante procurar variar apenas articulação na próxima gravação, mantendo a duração de cada nota, de modo a compreender o

potencial oferecido por uma alternância entre uma articulação mais incisiva e uma mais suave.

Ex. 2.1 – Na primeira versão do exercício foquei-me mais na qualidade de som do que propriamente na duração de cada nota. Procurei que cada nota tivesse a sonoridade desejada e que o final das mesmas fosse com alguma ressonância, em vez de uma interrupção súbita do som. O exercício foi novamente repetido, procurando manter os padrões de qualidade de som, reduzindo apenas a duração da nota. Considero que o resultado de ambas as versões é bastante satisfatório. Na terceira versão, as notas são extremamente curtas. Esta é uma ferramenta importante que pode enaltecer o virtuosismo em passagens rápidas em *staccato*, apesar de eu recorrer não frequentemente a notas tão curtas como nesta gravação, uma vez que, na minha opinião, são demasiado curtas e contêm pouca consistência sonora.

Ex. 2.2 – À semelhança do exercício anterior, procurei favorecer a qualidade sonora e a linha melódica. Na primeira versão, o exercício foi executado em *tenuto*. De seguida, foi repetido em *staccato*, onde a cesura entre cada nota foi sendo aumentada, mantendo os padrões de qualidade de som e de continuidade da linha melódica. Na terceira e quarta versão, a duração de cada nota foi gradualmente reduzida. Apesar de ser perceptível a continuidade da melodia, é menos clara do que nas versões anteriores. Uma vez que estou bastante satisfeito com a qualidade sonora das notas em *staccato* durante os vários exercícios realizados, pretendo na próxima gravação centrar-me na continuidade da linha melódica, quando as notas são extremamente curtas.

Ex. 3.1 – Mais do que o resultado final, verifiquei que este exercício é extremamente importante para cada oboísta obter controlo sobre o seu fluxo de ar. Deste então, executo-o diariamente como preparação, antes de dar início ao meu estudo, ensaio ou concerto. Na próxima gravação irei incorporar o *vibrato* neste mesmo exercício, para que este não seja apenas uma variação de dinâmica, mas de intensidade.

Ex. 3.2 – À semelhança do exercício anterior, este é muito importante para o controlo do fluxo de ar. Estou muito satisfeito com o resultado desta gravação, porque

o fraseio de cada compasso é muito claro e a qualidade sonora é homogénea nos diferentes registos do instrumento.

Ex. 4 – Este é um excerto orquestral que conheço bem, uma vez que tive já a possibilidade de o tocar em orquestra. É também um excerto que costuma constar do repertório exigido nas diversas audições de orquestra. Apesar de estar satisfeito com a gravação do exercício, penso que a interpretação teria a ganhar se as duas primeiras notas pudessem ser mais *piano*. Na gravação da variação **4.1**, consegui executar o fraseio pretendido, mas o *legato* entre as semínimas pontuadas não é absolutamente perfeito e pode ser claramente melhorado. Apesar de ter começado a variação **4.2** com um acento na primeira nota, o que deve ser evitado na próxima gravação, penso que o *legato* é claramente melhor e por isso o exercício se torna muito mais interessante e mais melódico do que o anterior. Na variação **4.3**, o *legato* entre a segunda e terceira nota do terceiro compasso não foi perfeito, o que prejudicou o fraseio no final da frase. Neste caso, o fluxo de ar foi ligeiramente interrompido entre estas notas. A variação **4.4** foi executada duas vezes, porque na primeira vez cometi um erro que impedia a elaboração de um comentário construtivo sobre a sua execução. Mais uma vez, penso que o fraseio no final da frase é pouco claro, devido ao *legato*, que poderia ter sido melhor. Durante o diminuendo do terceiro compasso, o fluxo de ar não é constante, o que provoca alguma instabilidade. Uma vez que este aspeto se verificou também na variação **4.3**, este será o principal foco a melhorar, na próxima gravação. Na repetição do excerto original, após as quatro variações, o facto de o iniciar num grau de dinâmica inferior permitiu-me ter maior margem para aumentar a intensidade. No entanto, a cor e a homogeneidade sonora obtida na primeira versão agrada-me mais do que na segunda.

Ex. 5 – Apesar da baixa qualidade da imagem, é possível verificar que o *legato* entre a primeira e segunda nota não é perfeito porque o movimento do dedo é demasiado lento. Neste caso, recordo que Goossens escreveu que “em obras lentas e melódicas, que requerem uma linha delicada em *legato*, qualquer tendência para mover os dedos de uma forma lenta entre duas notas deve ser evitada” (Goossens and Roxburgh 1977, 70). Os ligados seguintes são bastante melhores. Na tentativa de executar toda a

passagem sem interrupções, o *legato* do quarto para o quinto compasso foi quebrado devido a uma menos boa preparação do fluxo de ar. Na próxima gravação irei fazer uma respiração no início do quinto compasso, uma vez que a partir deste momento a qualidade de som não foi a melhor e que, quando assim acontece, torna-se difícil manter o foco no *legato*. À semelhança do exercício 4, a continuidade do fluxo de ar nos diminuendos é outro aspeto a ter em conta é na próxima gravação.

Ex. 6.1 – Nesta gravação, as variações de *vibrato* de três a cinco ciclos por minuto agradam-me bastante. No entanto, parece-me que as variações de seis e sete ciclos causam uma enorme instabilidade na sonoridade do instrumento, tornado o som um pouco ‘elétrico’. Apesar de Goossens se ter referido ao número de ciclos por tempo, não abordou a amplitude de cada vibração. Assim sendo, irei na próxima gravação procurar executar as variações de seis a sete ciclos por minuto com uma amplitude de vibração mais curta, de modo a obter uma sonoridade mais estável.

Ex. 6.2 – Perante a melodia escolhida para este exercício, as variações de quatro e cinco ciclos foram as que mais me agradaram. Mais uma vez, as variações de seis a sete ciclos causam uma grande instabilidade na sonoridade do instrumento. Por outro lado, neste exercício, o *vibrato* da variação de três ciclos tem um carácter técnico, e assemelha-se a uma figura rítmica, em vez de estar englobado na sonoridade do instrumento. Na próxima gravação irei procurar reduzir a amplitude da vibração, de modo a que a variação de três ciclos se enquadre na sonoridade, para que o *vibrato* possa ter um carácter expressivo, e não desestabilizador.

Ex. 6.3 – Neste exercício, a variação de seis a sete ciclos agradou-me, pela primeira vez! Uma vez que adicionei um crescendo progressivo à passagem, o aumento do número de ciclos do *vibrato* acompanhou o aumento de intensidade. Este é um belo exemplo da utilização do *vibrato* como elemento expressivo, uma vez que serviu para transmitir melhor as ideias e intenções musicais.

Ex. 6.4 – Apesar de este exercício se centrar no controlo sobre o *vibrato*, verifiquei que potenciou outros aspetos referentes à qualidade sonora, como o *legato* e também a homogeneidade do som nos vários registos. À semelhança do exercício 6.2, a execução

do exercício com a variação de três ciclos não me deixa satisfeito, pelo que irei procurar alternativas na próxima gravação.

Ex. 7.1 – A audição da gravação dos exercícios 7.1 a 7.4 deve ser feita com especial atenção na utilização do *vibrato*. Estas pequenas melodias são belos exemplos das possibilidades que o *vibrato* oferece, como elemento expressivo. Executei o exercício 7.1 três vezes, sendo que na primeira, interpretei a linha melódica sem *vibrato*. Na segunda e terceira, adicionei o *vibrato* de acordo com o número de ciclos previamente definido, ou seja, com uma evolução da sua intensidade (número de ciclos) que correspondesse à expressividade e à direção musical pretendida. Nas duas últimas execuções, verifiquei que o modo de utilização do *vibrato* que eu havia definido se adapta ao fraseio que queria, mas que o *legato* nem sempre é perfeito. Na próxima gravação irei focar-me no fluxo de ar constante, para evitar interrupções na linha melódica.

Ex. 7.2 – Nos exercícios 7.2 a 7.4 não programei a utilização do *vibrato*, pelo que isso deve ficar ao critério do oboísta aquando da sua execução. Cada exercício foi repetido várias vezes, com o objetivo de apresentar várias possibilidades de fraseio e de expressividade, com recurso ao *vibrato*. Iniciei a primeira execução do exercício 7.2 com um *vibrato* lento de três ciclos, aumentando para quatro ciclos no segundo compasso. Atendendo à articulação do terceiro compasso, e sendo o primeiro tempo desse compasso o momento de maior intensidade do excerto, apoiei o primeiro e terceiro tempos com um *vibrato* médio, reduzindo a intensidade do *vibrato* nas notas do segundo e quarto tempo. Na segunda execução do exercício, a intensidade do *vibrato* maior, logo desde a primeira nota. O aumento de intensidade musical para o primeiro tempo do terceiro compasso é feito através do crescendo e da articulação. Na terceira vez, iniciei completamente sem *vibrato* e procurei frasear esta melodia através do crescendo e da articulação do terceiro compasso, e não tanto com um aumento de intensidade do *vibrato*. As três versões são possibilidades de fraseio interessantes, apesar de me agradar pessoalmente mais a primeira.

Ex. 7.3 – A utilização do *vibrato* é semelhante nas três execuções deste exercício, que começa com um *vibrato* intenso nos primeiros dois compassos, perante a indicação *pesante* e a dinâmica de *ff*. Na primeira versão do exercício, utilizei um *vibrato* médio, de quatro a cinco ciclos por tempo (*alla breve*). A súbita alteração da intensidade musical no *pp* do quarto tempo do segundo compasso é conseguida não só através da diferença de dinâmica, mas também da súbita alteração da intensidade do *vibrato*. Na primeira versão comecei a nota do quarto tempo do segundo compasso completamente *senza vibrato*, que surge apenas a partir do segundo tempo do quarto compasso. Pretendi ainda que a última nota do exercício fosse a de maior dramatismo, pelo que alonguei ligeiramente a nota anterior e toquei-a sem *vibrato*, atrasando assim o início do Dó suspenso final, que tem um *vibrato* muito intenso inicialmente, de cerca de cinco ciclos, e onde a sua intensidade diminui ao longo da nota. A segunda e terceira execução do exercício não me agradam tanto como a primeira, por diversas razões: na segunda versão, após o *pp* súbito, fiz um crescendo durante a nota do terceiro compasso, o que levou aumento da intensidade muito mais cedo do que pretendo, diminuindo a margem para o crescendo até à última nota; na terceira, o início do exercício não tem a intensidade adequada e é um pouco mais lírico e não *pesante*, como indicado, pelo que todo ele perde parte do carácter pretendido.

Ex. 7.4 – Este exercício tem a indicação de *com lamento*, o que convida o oboísta a explorar a sonoridade melancólica do instrumento. Nas três execuções do exercício, utilizei principalmente um *vibrato* de intensidade média, com variações de três a quatro ciclos. As três versões diferem entre si no fraseio e na direção musical. Na primeira, as quatro primeiras notas são bastante homogêneas e considero que o fraseio melódico com momento de maior intensidade na primeira nota do terceiro compasso é claro. Apesar dos dois primeiros compassos me agradarem bastante, infelizmente a nota do compasso seguinte foi demasiado curta e não acompanhou a intenção melódica anterior. Na segunda versão, as três notas do primeiro compasso assumem uma função de anacruse para a primeira nota do segundo compasso, sendo que as duas primeiras notas praticamente não têm *vibrato*, que surge com apenas no quarto tempo do primeiro compasso. No terceiro compasso procurei enfatizar o movimento

descendente das notas do primeiro, segundo e terceiro tempo (Fá, Mi bemol, Ré). Na terceira versão, os dois primeiros compassos são idênticos à versão anterior, mas a duração da primeira nota do terceiro compasso é bastante reduzida, como se tivesse a indicação de um ponto por cima da linha do *legato*, tendo a tercina no segundo tempo o destaque maior nesta passagem. Apesar de estar satisfeito com as três versões do exercício, gostaria de obter os seguintes resultados na próxima gravação: manter o início semelhante à primeira versão desta gravação; numa das versões, procurar um final mais convincente; nas outras duas versões, aplicar as ideias dos finais da segunda e terceira versão desta gravação.

4.3.2 Gravação de março de 2019

Os exercícios foram gravados no dia 8 de março de 2019, em Göttingen. Foram utilizadas as mesmas ferramentas de gravação que na gravação anterior. As minhas observações relativamente à execução de cada exercício são:

Ex. 1.1 – No seguimento da gravação anterior deste mesmo exercício, optei por manter os padrões de dinâmica nas duas vezes que o executo, procurando variar apenas o tipo de articulação, pelo que optei pela ausência total do *vibrato*. Para além da diferença clara entre os ataques das notas, verifico mais uma vez que a mudança de articulação voltou a influenciar a sonoridade produzida: a versão com um ataque em T apresenta uma sonoridade mais clara e penetrante, enquanto a do ataque em D provoca um som mais focado e com mais ressonância. Uma vez que este aspeto também se verificou na gravação do mesmo exercício em junho de 2018, sou obrigado a concluir que, nestes dois casos, a posição da língua e dos restantes músculos da cavidade bucal responsáveis pelos ataques das notas em T e em D acabaram por influenciar a saída do ar, produzindo dois tipos de sonoridade diferentes. No entanto, isto é algo que pode ser corrigido, de modo a manter a sonoridade, com diferentes tipos de articulação. Na próxima gravação, irei procurar manter uma homogeneidade sonora, enquanto vario o ataque das notas.

Ex. 1.2 – Se na gravação de junho me pareceu que a articulação em T se encaixava melhor neste exercício, desta vez parece-me que melhor o resultado foi obtido com a articulação em D. Na minha opinião, não é propriamente o ataque das notas que distingue as duas execuções do exercício, mas a sonoridade que daí resultou, à semelhança do exercício 1.1. A diferença entre as sonoridades das versões em T e D é bastante grande. Uma vez mais, considero que é necessário produzir mesma sonoridade, com os distintos ataques de nota.

Ex. 1.3 – Curiosamente, e ao contrário dos exercícios 1.1 e 1.2, a qualidade sonora obtida pelos dois tipos de articulação é semelhante neste exercício. Com isto concluo definitivamente que, a produção de uma sonoridade mais penetrante e direta não é uma consequência direta de um ataque mais incisivo, mas sim um descuido técnico aquando do ataque das notas com a articulação em T. Este aspeto merecerá a minha atenção a partir de hoje.

Ex. 1.4 – Nas minhas observações sobre a gravação de junho de 2018, tinha escrito que iria procurar nesta nova execução variar apenas a articulação, mantendo a duração de cada nota. No entanto, optei por relacionar esta linha melódica com a articulação desejada, pelo que com um ataque mais incisivo toquei as notas em *staccato*, e que com um ataque mais ténue, em *tenuto*. Estou bastante satisfeito com a execução deste exercício porque, apesar das diferenças de ataque e também de duração e carácter das notas, a linha melódica mantém-se definida e sem interrupções.

Ex. 2.1 – Repetindo o mesmo procedimento da gravação de junho de 2018, o exercício foi executado três vezes, e procurei reduzir progressivamente a duração de cada nota. Na minha opinião, não se verifica a mesma homogeneidade na sonoridade do instrumento do que na gravação anterior. Mais uma vez, a articulação incisiva contribuiu para uma sonoridade mais áspera e penetrante do instrumento, pelo que este é um aspeto que será revisto. Na terceira repetição do exercício, a falta de homogeneidade é ainda mais notável.

Ex. 2.2 – É curioso observar que a falta de homogeneidade sonora referida no exercício 2.1, não se verifica neste, apesar de ambos serem exercícios sobre a qualidade

do *staccato*. Uma vez que o exercício **2.2** aborda o *staccato* numa linha melódica, e não em notas individuais e separadas, a qualidade de som é homogénea e o movimento da língua não interrompe o fluxo melódico. No entanto, nas três versões do exercício verifico que a preparação da primeira nota não é a melhor. Como resultado disso, esta soa com uma ligeira acentuação e o seu início não é tão claro e preciso como eu pretendia.

Ex. 3.1 – Ao contrário da gravação de junho de 2018, adicionei o *vibrato* a este exercício, de modo a procurar uma variação de intensidade musical e não apenas de dinâmica. Estou bastante satisfeito com o resultado obtido, apesar de acreditar que a duração de cada nota poderia ser ligeiramente aumentada, quando voltar a repetir este exercício, na próxima gravação. Uma vez que esta gravação foi realizada numa sala pequena, onde os microfones estão demasiado perto de mim, ouvem-se alguns ruídos, principalmente nos diminuendos finais de cada nota, e a sonoridade não é totalmente ‘limpa’. No entanto, penso que este aspeto se deve em grande parte à proximidade dos microfones, e não tanto ao instrumento ou à palheta que utilizei nesta gravação. Foi com esta mesma palheta que toquei algumas horas mais tarde, no mesmo dia desta gravação, no concerto em Einbeck, com a Göttinger Symphonie Orchester, com um programa muito delicado para o oboé. Nessa sala de concertos, pareceu-me que tais ruídos não existiram.

Ex. 3.2 – Este exercício tornou-se um dos meus preferidos, sendo que o executo diariamente e o partilho frequentemente com os jovens oboístas durante aulas privadas masterclasses. Uma boa execução deste exercício exige uma pressão de ar constante e ininterrupta, bem como uma embocadura estável e, ao mesmo tempo, flexível, para manter a qualidade e homogeneidade sonora nos registos grave, médio e agudo do instrumento. Tal como em junho de 2018, estou bastante satisfeito com o resultado desta gravação, onde o fraseio é claro e o som do instrumento é homogéneo nos seus vários registos.

Ex. 4 – Este excerto orquestral da primeira sinfonia de Brahms ocupa atualmente grande parte do meu estudo, uma vez que esta obra faz parte do programa dos

concertos da Göttinger Symphonie Orchester nos dias 28 e 29 de março de 2019. Desconhecendo ainda os tempos do maestro Nicholas Milton, que dirigirá os referidos concertos, reconheço que o tempo que fiz nesta minha gravação é provavelmente demasiado rápido. Isto deve-se principalmente à minha intensão de um fraseio com continuidade e fluidez musical, sem que seja demasiado lento e estático. Na primeira execução, verifico alguma instabilidade na pulsação, o que prejudica a calma e serenidade necessária: fiz um súbito acelerando na segunda metade do segundo compasso e um *rallentando* ao longo do compasso seguinte. Apesar de eu não considerar que este fraseio é errado, uma vez que oboé está acompanhado apenas pelos fagotes e pelas trompas, tendo bastante liberdade de fraseio, este não era, no entanto, o meu objetivo. De resto, parece-me que o fraseio é claro e o *legato* entre as notas é bastante perfeito. Em relação à gravação de junho de 2018, o *legato* entre as semínimas pontuadas no exercício 4.1 é bastante melhor, uma vez que o fluxo de ar é constante e o movimento dos dedos mais preciso. O tempo e fraseio no exercício 4.2 são, na minha opinião, muito corretos. Este é o tempo no qual me sinto confortável neste excerto, com uma melodia cantada e um fraseio musical sem interrupções e com uma pulsação constante. A gravação do exercício 4.3 também me parece bastante interessante, mas surge de novo uma imprecisão rítmica no terceiro compasso, que retira a calma e tranquilidade que o excerto necessita. O fraseio obtido no exercício 4.4 aproxima-se do exercício 4.2, o que me deixa também muito satisfeito. Nas duas repetições finais do excerto original, verifico que a primeira é ligeiramente mais lenta, mas mantêm-se em ambas pequenas imprecisões rítmicas, nomeadamente entre a penúltima e última nota do primeiro compasso e ainda a segunda e terceira nota e do segundo compasso.

Ex. 5 – Apesar de não ter sentido problemas no *legato* nos exercícios 4 a 4.4, constato que, apesar de na primeira metade deste exercício a precisão do *legato* ser praticamente exímia, a partir do c. 5 se verificaram algumas imperfeições, tanto em movimentos descendentes, como da última nota do quinto compasso para a nota seguinte, como ascendentes, no intervalo de oitava no c. 6. Na próxima gravação, o meu objetivo é melhorar o *legato* na segunda metade deste exercício, e para isso irei

centrar-me concretamente na pressão constante do ar e no movimento dos dedos na transição do registo agudo para o registo médio do instrumento.

Ex. 6.1 – Procurei realizar este exercício com uma amplitude do *vibrato* mais curta do que na gravação de junho de 2018, de modo a manter uma maior estabilidade na sonoridade do instrumento. Estou bastante satisfeito com o resultado obtido, principalmente porque nesta versão agradam-me mais as variações de seis e sete ciclos por segundo, apesar de continuar a achar que este tipo de *vibrato* é demasiado intenso, e que não o utilizo com muita frequência.

Ex. 6.2 – Tal como no exercício **6.1**, procurei reduzir a amplitude do *vibrato* e o resultado é muito mais homogéneo do que na gravação anterior deste mesmo exercício, em junho de 2018. Apesar do aumento gradual do número de ciclos por segundo, a qualidade sonora mantém-se, o que conferiu uma maior estabilidade à execução do exercício. Uma vez que estou bastante satisfeito com o resultado obtido neste exercício e também no exercício anterior, sugiro adicionar variações de dinâmica na próxima gravação, para que o aumento da intensidade do *vibrato* esteja inserido num aumento da intensidade musical.

Ex. 6.3 – O resultado do aumento da intensidade do *vibrato*, acompanhado de um crescendo, é muito interessante. Neste caso, o crescendo iniciou-se ligeiramente mais tarde, quando a intensidade do *vibrato* era de cinco variações de ciclo por segundo. Na minha perspetiva, este método é bastante mais eficaz do que quando um crescendo se inicia cedo demais, uma vez que o aumento da energia musical se concentra num tempo mais reduzido. Como resultado, o impacto do aumento de intensidade é maior. Apesar de estar muito satisfeito com a execução deste exercício, sinto que baixei ligeiramente a afinação quando procurava obter *vibrato* com variações de seis e sete ciclos.

Ex. 6.4 – Verifico que a qualidade do *legato*, afinação e da homogeneidade sonora obtida na primeira versão do exercício, ainda sem *vibrato*, nem sempre é tão bem conseguida quando o adiciono. Na variação de três ciclos, o *legato* entre as notas é interrompido pela adição do *vibrato*. No entanto, na variação de quatro ciclos, o

resultado é subitamente melhor, sendo que o *vibrato* oferece uma expressividade a esta curta melodia, não interrompendo em momento algum o seu *legato* e, conseqüentemente, o seu fraseio melódico. A variação de cinco ciclos não foi tão bem conseguida, porque o *legato* é novamente interrompido, mas as variações de seis e sete ciclos são bastante interessantes. Após sucessivas audições destas duas execuções de seis e sete ciclos, não tenho a certeza de que de facto tenha feito esse número de ciclos, apesar de, aquando da execução do exercício, ter ficado com a sensação de que tinha realmente efetuado variações de seis a sete ciclos. Independentemente do número concreto de variações por ciclo conseguidas nesta gravação, estou contente com o resultado obtido nestas duas execuções, mas pretendo melhorar o *legato* na variação de três ciclos na próxima gravação.

Ex. 7.1 – Este exercício tem como foco principal a exploração das possibilidades oferecidas pelo *vibrato* como elemento expressivo. A primeira versão, ainda sem *vibrato*, apresenta o fraseio melódico pretendido, e é a partir desta base que será adicionada alguma expressividade, através do *vibrato*. Na segunda vez que interpreto o exercício, já com *vibrato*, o fraseio musical mantém-se definido, mas o *legato* entre as notas nem sempre é o melhor. Na minha opinião, a terceira execução é um bom exemplo de como a expressividade oferecida pelo *vibrato* se integra no fraseio musical da frase. Para isso, a amplitude do *vibrato* foi reduzida, oferecendo uma maior estabilidade sonora que é necessária para o *legato* entre as notas. Na quarta versão do exercício procurei obter o mesmo resultado anterior, mas com uma maior amplitude do *vibrato*, sendo que o resultado não foi tão interessante.

Ex. 7.2 – As três versões deste exercício são distintas e todas elas interessantes. Na primeira, sem *vibrato*, a expressividade está na fluidez e na construção melódica, que tem como clímax a primeira nota do terceiro compasso, que é seguida de um diminuendo. A segunda versão é semelhante à anterior, mas a primeira e terceira notas do terceiro compasso são ligeiramente realçadas através de um curto *vibrato* médio. Esta maior intensidade nas notas dos tempos fortes deste compasso oferece uma maior clareza relativamente à estrutura da melodia. Por fim, a terceira versão tem um *vibrato* constante de aproximadamente dois ciclos, que começa logo no início da primeira

nota, o que proporciona algum lirismo à melodia, retirando-lhe, no entanto, alguma fluidez. Como consequência, o fraseio melódico não é tão claro e definido como anteriormente.

Ex. 7.3 – Na primeira execução, iniciei a melodia praticamente sem *vibrato*, sendo que a intensidade musical foi conseguida pela forma como mantive e prologuei a energia da primeira até à segunda nota. O *vibrato* surge apenas nas notas Dó suspenso do quarto compasso, que se repetem com um aumento gradual de dinâmica e, consequentemente, um aumento da intensidade do *vibrato*. Na segunda execução, o *vibrato* está incorporado logo no início da melodia, que se assemelha a um *cantabile*, perdendo a intenção musical de *pesante*. Nos últimos três compassos, o *vibrato* é mais intenso do que anteriormente. A terceira execução é uma junção dos pontos positivos das duas primeiras versões. O *vibrato* logo desde o início da primeira nota, juntamente com uma continuidade da dinâmica, intensidade e energia musical oferecem uma sonoridade única, e tornam a mudança de dinâmica para *piano súbito* muito mais eficaz. O crescendo final surgiu também mais tarde do que anteriormente, sendo que o resultado é bastante mais interessante.

Ex. 7.4 – Na primeira gravação, a ausência de *vibrato* nas duas notas Ré do primeiro compasso, seguida de um vibrato médio de aproximadamente quatro ciclos por tempo (*alla breve*) nas notas Mi bemol, foi essencial para a criação de tensão musical neste intervalo de segunda menor. Apesar do clímax desta melodia ser no primeiro tempo do terceiro compasso, procurei nesta versão realçar as tercinas que surgem no segundo tempo. No entanto, acabei por fazer um pequeno acento de apoio musical na nota do primeiro tempo e outro logo na nota seguinte, a primeira tercina. Na minha opinião, este duplo acento quebrou o fraseio natural da melodia. Na segunda versão, utilizei um *vibrato* de menor amplitude e menos intenso, o que não exprime tão bem o *lamento* da melodia, como na execução anterior. No final da frase, o fraseio não é interrompido entre o primeiro e segundo tempos do terceiro compasso. O momento do clímax está mais bem definido, evitando um duplo acento, e as tercinas surgem como uma fluidez natural. Na terceira versão, reduzi ainda mais a utilização do *vibrato* no início da melodia, pelo que esta perde definitivamente mais o seu carácter de *lamento*,

aproximando-se de um carácter mais *cantabile*. Nesta versão, o momento do clímax não é tão definido como nas duas execuções anteriores, sendo que a primeira nota do terceiro compasso praticamente não tem *vibrato*, apesar de manter a intensidade musical. As tercinas têm a função de anacruse para a nota final. Na próxima gravação seria interessante manter o início carácter do *lamento* conseguido na primeira versão deste exercício, independente do fraseio final pretendido.

4.3.3 Gravação de maio de 2019

Os exercícios foram gravados no dia 30 de maio de 2019, nas instalações do Centro Paroquial de Mafamude, em Vila Nova de Gaia. Foi utilizado o mesmo aparelho de gravação áudio que nas gravações anteriores, mas a captação de imagem foi através da máquina fotográfica Canon EOS M10. As minhas observações relativamente à gravação de cada exercício são:

Exercício 1.1 – A execução deste exercício foi alterada, relativamente às gravações anteriores. Em vez de tocar todo o exercício com uma articulação em T, e repeti-lo posteriormente, mudando a articulação para D, optei por alternar as duas articulações sobre a mesma nota, o que me obrigou a uma mudança constante de articulação em D para T, e vice-versa, ao longo de todo o exercício. Pude então constatar que a zona de contacto da ponta da língua com a palheta é diferente, consoante a articulação T ou D: no primeiro caso, a zona de contacto situa-se na parte superior da língua, ligeiramente acima da ponta final deste músculo; no segundo, a zona de contacto é ligeiramente abaixo da ponta final. Ao contrário da gravação anterior, a sonoridade obtida com os dois tipos de articulação é semelhante, pelo que esta alteração na execução do exercício teve um contributo muito positivo para o mesmo.

Ex. 1.2 – Não estava satisfeito com a execução do exercício, na gravação anterior, uma vez que a sonoridade obtida nas diferentes articulações não era constante. Procurei desta vez manter a sonoridade mais doce e cheia que tinha obtido com a articulação em D, variando apenas o ataque de nota para T. Penso que a sonoridade é

bastante semelhante nas duas versões do exercício, pelo que estou bastante agradado com esta gravação.

Ex. 1.3 – Estou muito satisfeito com a execução deste exercício. Consegui que a articulação fosse o único parâmetro alterado na repetição do exercício, uma vez que a sonoridade produzida em ambas as versões é muito semelhante.

Ex. 1.4 – No seguimento dos exercícios anteriores, estou muito satisfeito com o resultado obtido nesta gravação. Procurei que, a primeira versão do exercício, as notas fossem em *staccato*, com uma articulação em T, enquanto na segunda procurei um *portato*, com uma articulação em D.

Ex. 2.1 – Na primeira execução, concentrei-me na definição da sonoridade pretendida para todo o exercício. Parece-me importante que cada nota tenha um som compacto e cheio, independentemente da sua duração. Por isso, na primeira versão do exercício, as notas apresentam uma duração mais longa, apesar de serem em *staccato*. Reduzi progressivamente a duração de cada nota, mantendo a qualidade de som em cada nota.

Ex. 2.2 – Este exercício foi executado de acordo com as ideias anteriormente expostas, no exercício 2.1. Estou bastante satisfeito com o resultado obtido, uma vez que a qualidade sonora é constante à medida que as notas vão sendo de menor duração, mantendo sempre a direção melódica.

Ex. 3.1 – Optei por realizar o exercício duas vezes: na primeira (**3.1.1**), procurei explorar a diferença entre o grau máximo e mínimo de dinâmica, sendo que não tomei em conta a duração de cada nota, nem a evolução do crescendo ou diminuendo, centrando-me apenas nos extremos de dinâmica; na segunda (**3.1.2**), procurei uma variação de intensidade, onde adicionei o *vibrato*. Considero que estas duas execuções do mesmo exercício, em separado, são de muita importância. A primeira tem um carácter mais ‘técnico’ e obriga a um controlo extremo da pressão de ar. A segunda assenta nas ideias da primeira, e o *vibrato* é apenas um adorno expressivo. Regra geral, um aumento de intensidade no oboé (e, provavelmente, em todos os instrumentos

orquestrais de sopro, pertencentes à família das madeiras) é bem conseguido quando o *vibrato* acompanha o aumento de dinâmica, e não ao contrário. Na minha opinião, o *vibrato* deve enquadrar-se no aumento de dinâmica, e por isso deve iniciar, geralmente, um pouco mais tarde do que o crescendo. Um aumento da intensidade do *vibrato*, sem um aumento prévio da dinâmica, resulta numa destabilização da sonoridade do instrumento. Por isso estou satisfeito com esta gravação, onde se pode observar claramente que cada nota começa com um aumento de dinâmica, e onde o *vibrato* começa um pouco mais tarde. No entanto, há algumas imperfeições relativamente ao ataque de algumas notas, o que, neste caso, não considero ser importante.

Ex. 3.2 – Sendo este um dos meus exercícios preferidos, que realizo praticamente diariamente, estou muito satisfeito com o resultado obtido nesta gravação. Parece-me que é um exercício diário indispensável para controlo da pressão de ar, bem como os exercícios anteriores **3.1.1** e **3.1.2**.

Ex. 4 – Tal como havia escrito nas observações sobre a gravação anterior, o tempo estava, de facto, um pouco rápido. Nesta gravação toquei este excerto no tempo sugerido pelo maestro Nicholas Milton, nos concertos em Göttingen, em março de 2019. A acústica desta sala, onde a gravação foi efetuada, ajudou-me musicalmente, no sentido em que me permitiu uma maior expansão do som até à nota mais aguda, no terceiro compasso, seguido de um relaxamento. Estou muito satisfeito com o resultado inicial deste exercício. No exercício **4.1**, estou igualmente satisfeito com a expansão sonora, mas a linha melódica sofreu uma pequena quebra na transição para a última nota, uma vez que o diminuendo na segunda metade do terceiro compasso terá sido excessivo. No exercício **4.2**, essa quebra foi evitada, e a linha melódica flui até à última nota. O exercício **4.3** não foi tão bem conseguido como os anteriores, uma vez que os intervalos Sol-Si, Sol-Dó e Sol-Sol foram demasiado marcados e o crescendo aparenta ser por etapas, em vez de progressivo. A gravação do exercício **4.4** foi extremamente bem conseguida, e apesar de estar satisfeito com a repetição final do excerto, penso que a primeira execução dele apresenta uma maior serenidade e tranquilidade. De uma maneira geral, estou muito mais agradado com esta gravação deste excerto e respetivos

exercícios, do que com as gravações anteriores, uma vez que durante este espaço de tempo toquei esta obra em concerto.

Ex. 5 – Nos exercícios 4 a 4.4, o *legato* não apresentava problemas. Em relação à gravação anterior deste mesmo exercício, foquei-me na pressão de ar e movimento dos dedos, sobretudo na segunda metade deste exercício. Optei ainda por adicionar uma respiração no final do quarto compasso.

Ex. 6.1 – Nos exercícios 6.1 a 6.4, procurei obter uma qualidade de som na qual a intensidade do *vibrato* se pudesse incorporar, pelo que optei por tocar a nota sem interrupções e sem as repetições, com um contínuo aumento de dinâmica e de intensidade, idêntico ao exercício 6.3. Penso que deste modo consegui englobar o *vibrato* na sonoridade do oboé, sem que este tenha um carácter técnico, como aconteceu nas gravações anteriores, mas que seja um elemento expressivo.

Ex. 6.2 – A evolução de intensidade realizada no exercício anterior foi também transposta para este. Deste modo, optei por acompanhar o aumento da intensidade do *vibrato* com o aumento da dinâmica e da intensidade sonora do instrumento. À medida que o *vibrato* se torna mais intenso, com mais ciclos por tempo, o som do instrumento é também mais intenso, com um grau de dinâmica superior e uma maior pressão de ar. Relativamente à execução do exercício, penso que a variação de três ciclos tem infelizmente uma componente técnica, ou seja, o *vibrato* não está incorporado na sonoridade. Isto deve-se a dois fatores: ou a sonoridade não estava preparada para englobar o *vibrato*, quer seja por uma dinâmica ou intensidade reduzida; ou o *vibrato* teve uma amplitude demasiado grande, que não se adequa à sonoridade produzida naquele momento. Após escutar as variações de seis a sete ciclos por nota não, parece-me que estas não são uma opção interessante, na generalidade do repertório para o instrumento. Penso que o *vibrato* é exagerado, ou até mesmo forçado, quando se procura esta quantidade de ciclos por nota.

Ex. 6.3 – Este exercício é idêntico ao 6.1, e o resultado obtido é muito semelhante.

Ex. 6.4 – Na execução deste exercício procurei aplicar as ideias anteriormente referidas. Mais uma vez, penso que a amplitude de *vibrato* é demasiado grande, na variação de três ciclos por tempo. Agrada-me especialmente a variação de quatro ciclos, onde creio que o balanço entre a sonoridade, dinâmica e vibrato está em perfeita harmonia. Ao longo da variação de cinco ciclos, penso que o *vibrato* apresenta um carácter técnico, e não expressivo, uma vez que a sonoridade não tem a intensidade necessária para poder incorporar o *vibrato*. Apesar de não recorrer frequentemente a um *vibrato* tão intenso como seis ou sete ciclos por tempo, estou bastante surpreendido pelo resultado obtido nestas duas variações, onde a sonoridade obtida é homogénea, e o vibrato funciona como um elemento expressivo.

Ex. 7.1 – O exercício foi executado quatro vezes, sendo que as primeiras duas foram com a utilização do *vibrato* consoante as indicações, e as duas últimas foram livres. Estou muito satisfeito com as primeiras duas execuções. O fraseio da primeira é claro, e esta versão funciona como base, à qual é mais tarde adicionado um elemento expressivo, o *vibrato*, que ajuda a caracterizar a melodia, tornando-a mais interessante. Na segunda execução, o *vibrato* é incorporado na mesma linha melódica anterior, onde as intenções musicais da versão anterior permanecem intactas. Na terceira e quarta execução, procurei uma variação de *vibrato* que alterasse ligeiramente o sentido melódico: um maior aumento de intensidade até à primeira nota do terceiro compasso, seguido de um relaxamento mais rápido. Para isto, o *vibrato* começa apenas no segundo compasso, pelo que o aumento de intensidade ocorre num menor espaço de tempo, o que provoca uma sensação de maior intensidade.

Ex. 7.2 – O exercício foi repetido três vezes, com um aumento progressivo da utilização do *vibrato*. A primeira execução é *senza vibrato*, e nela procurei estabelecer o fraseio da melodia, que tem como momento de maior intensidade o primeiro tempo do terceiro compasso. Na segunda, utilizei o *vibrato* apenas para salientar o primeiro e terceiro tempos do terceiro compasso, e o resultado é semelhante ao anterior, mas onde o clímax é mais intenso, uma vez que é realçado pela utilização do *vibrato*. Na terceira, optei por cantar constantemente a melodia com um *vibrato* lento, que se torna ligeiramente mais intenso no terceiro compasso. O resultado é uma melodia bastante

lítica, onde a direção musical até ao primeiro tempo do terceiro compasso não é tão bem definida como anteriormente. De uma forma geral, penso que esta gravação é um bom exemplo da utilização do *vibrato* como elemento expressivo, das possibilidades que ele oferece, e de como um solista o pode utilizar, de acordo com as suas ideias musicais.

Ex. 7.3 – O exercício foi executado também três vezes, onde aumentei a cada uma a utilização do *vibrato*. Na primeira execução, o *vibrato* é usado principalmente nas notas do primeiro e terceiro tempo do quarto compasso, bem como na nota do quinto compasso, de modo a enfatizar o crescendo. Na segunda, o *vibrato* está surge nas duas primeiras notas, ainda que pouco intenso, que se tornam mais cantadas e menos *pesante*. A mudança de dinâmica no final do segundo compasso não é súbita, mas com um diminuendo ao longo de todo o compasso, acompanhado por uma redução da intensidade do *vibrato*. O crescendo final é semelhante à primeira versão. Na terceira execução, o *vibrato* é bastante intenso e constante nas duas primeiras notas, e a mudança de dinâmica praticamente súbita, sem preparação. Em vez de um diminuendo gradual, optei por manter a intensidade sonora e do *vibrato* até à segunda metade do segundo compasso, seguido de um ligeiro momento de espera de modo a preparar a mudança de dinâmica e de cor na nota seguinte.

Ex. 7.4 – Na primeira execução deste exercício, utilizei o *vibrato* apenas nos tempos fortes de cada compasso, de modo a poder introduzir o carácter lamentoso da melodia. Na segunda, o *vibrato* não é parado na última semínima do segundo compasso, fazendo parte do aumento de intensidade até ao terceiro compasso. Na última execução, o *vibrato* é utilizado da mesma maneira que na versão anterior, mas mantém-se a sua intensidade na última nota da melodia, de modo a realçar o movimento descendente do terceiro compasso.

5 Os concertos de Scott e Boughton

Partindo da referência aos concertos para oboé de Cyril Scott e Rutland Boughton, apresentada na introdução, optei por colocar em prática os conhecimentos adquiridos sobre a escola de oboé de Goossens na interpretação destes dois concertos, principalmente porque me pareceu um pouco invulgar que um oboísta de enorme importância, como era Goossens, fazer uma comparação de uma das obras-primas do repertório do instrumento, o concerto para oboé de Richard Strauss, a obras de compositores muito menos conhecidos, como é o caso de Scott e Boughton. Não só estes dois compositores são muito menos populares que Strauss, mas também o seu legado e as suas obras para oboé são ainda desconhecidos para uma larga maioria dos oboístas.

Redescobrir o segundo concerto de Boughton, que, de outra forma estaria provavelmente condenado ao esquecimento, uma vez que não estava editado e os manuscritos estavam confinados à fundação inglesa Rutland Boughton Music Trust, e ainda ter a possibilidade de efetuar toda a sua transcrição, edição crítica, e uma posterior interpretação, foi algo que me motivou muito. O concerto de Scott, por outro lado, estava já publicado, uma vez que o oboísta Jonathan Small o gravou em 2010, mas a obra permanece ainda largamente desconhecida dentro do meio musical oboístico.

Na minha opinião, estas são duas obras que, de uma forma algo injusta, nunca ganharam a popularidade e o protagonismo que a qualidade musical das mesmas oferece. Apesar de serem obras estimadas por Leon Goossens, houve, no entanto, outras que acabaram por assumir um papel de maior destaque no repertório central do oboé enquanto instrumento solista durante o século XX, como o concerto para oboé e orquestra de Ralph Vaughan Williams (escrito em 1943-44), ou o de Richard Strauss (1945), o de Bernd Alois Zimmermann (1952) ou ainda o de Bohuslav Martinu (1955).

5.1 Cyril Scott⁶⁰

5.1.1 O concerto para oboé

O concerto para oboé e orquestra de cordas foi composto em 1946 e dedicado a Goossens, que o estreou a 13 de setembro de 1948 com a BBC Symphony Orchestra, sob a direção do maestro Stanford Robinson, nos concertos promenade do Royal Albert Hall, em Londres. Existem duas edições da obra: uma cópia do manuscrito da parte do solista e da redução para piano, datado de 1949, que está disponível para venda através da editora Elkin; e uma versão da partitura geral da orquestra, bem como das partes cavas e da parte do solista, editadas em 2010, que está disponível para aluguer através da editora Novello.

Sobre o concerto, Scott escreveu as seguintes notas de programa:

O primeiro andamento foi escrito numa forma de concerto modificada. Depois de uma introdução vigorosa, o oboé apresenta o primeiro tema, num ambiente pastoral. Após algum desenvolvimento, o segundo tema é apresentado pelas cordas com a melodia separadas por um intervalo de sextas. Isto é retomado e elaborado pelo oboé. Depois de desenvolvimentos posteriores, os dois temas repetem-se de novo e o andamento termina num tempo mais rápido.

O segundo andamento, intitulado *Pastorale*, é consistente com o próprio título e é inspirado num pastor solitário que se dirige para a montanha. A sua clareza é reforçada por “falsas relações” na harmonia. A parte final do andamento torna-se mais animada, onde os trechos do *Rondo giocoso* anunciam já o próximo andamento, que surge sem pausa.

Este *Rondo* animado está escrito num compasso de 6/8, alternando caprichosamente com um 9/8. Depois dessas referências, que são características da forma *rondo*, há uma seção de *Durchführung* [em português: desenvolvimento] (isto é, um tipo de exercício completo) onde ecos de todos os temas dos andamentos anteriores funcionam como lembranças musicais ao ouvinte, servindo também para unir a obra num todo completo. Após essa recapitulação, há uma cadência para o oboé que sugere, na maior parte, uma extemporização do material melódico do *Pastorale*. (Scott *apud* Foreman 2010)⁶¹

⁶⁰ Consultar notas biográficas do compositor no Anexo A.

⁶¹ This work is in modified concerto form. After a vigorous Introduction, the first theme, in a tranquil pastoral vein, is given out by the oboe. After some development the second theme is presented by the

5.1.2 Guia interpretativo

5.1.2.1 Primeiro Andamento

Cc. 1-15 [até m. 00:38]: a orquestra apresenta uma introdução durante os primeiros quinze compassos do primeiro andamento, e o primeiro tema surge na melodia do oboé no c. 16. Na introdução encontra-se uma técnica de composição muito utilizada por Scott ao longo de toda esta obra: a variação da duração e da extensão de um determinado motivo ou gesto musical. No compasso 3 é apresentada nos violinos I e II uma figura com a duração de sete semicolcheias e de sentido melódico ascendente nas quatro primeiras notas e descendente na última. No compasso seguinte, uma figura semelhante tem a duração de oito semicolcheias e o movimento melódico é mais extenso do que o anterior, sempre com direção ascendente. O mesmo gesto musical surge nos cc. 5 a 8, numa dinâmica de *mezzopiano*, e num movimento ascendente e descendente, de forma alternada. Os cc. 9 e 10 são semelhantes aos cc. 3 e 4, mas com dinâmicas, acentuações e articulações diferentes (ver Fig. 18). Penso que a interpretação desta introdução orquestral deve incorporar estas ideias de variação da duração de referidas, o que oferece à mesma uma maior coesão.

strings with the melody in sixths. This is taken up and elaborated by the oboe. After some further developments, the two themes recur in turn; and the movement ends in a lively tempo. The second movement, headed Pastorale, is consistent with its title and suggests a lonely shepherd piping to himself on the hill-side. Its plaintiveness is enhanced by “false relations” in the harmony. Towards the end of the movement becomes more animated, as with snatches of the ensuing Rondo giocoso it heralds that final movement, into which it leads without break. This lively Rondo is in six-eight time, alternating capriciously with nine-eight. After those recurrences, which are characteristic of rondo form, there is a section of *Durchführung* (that is, a rather thorough kind of working-out) in which echoes of all the themes of the preceding movements act as musical reminders to the listener and also serve to knit the work into one complete whole. Following this recapitulation is a cadenza for the oboe that suggests for the most part an extemporisation on the melodic material of the Pastorale. (Scott *apud* Foreman 2010)

Fig. 18 – Compassos 3 a 10 (Violinos I e II)
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 16-23 [ms. 00:39 a 1:02]: o primeiro tema é apresentado na melodia do oboé sem qualquer acompanhamento da orquestra, o que confere ao solista alguma liberdade de tempo e de fraseio. Atendendo em especial à indicação de *expressivo* deixada pelo compositor, penso que Goossens utilizaria desde a primeira nota um vibrato médio de modo a ‘cantar’ a melodia, tendo especial atenção no *legato* entre as semicolcheias do c. 16. Parece-me também evidente que as semicolcheias com movimento ascendente e descendente nos cc. 18 e 19 não seriam interpretadas a tempo, sim com rubato: pequeno acelerando no movimento ascendente, relaxamento nas notas mais agudas [Sol, Fá# e Mi] *rallentando* no restante movimento descendente. Apesar de Scott não deixar qualquer indicação de crescendo a partir do c. 20, opto por um crescendo no c. 21, sendo que deste modo atingirei no c. 22 num grau de dinâmica que me permite ter margem para o decrescendo seguinte. Atendendo a que a melodia é expressiva e num tempo lento, a *apogiatura* final não deve ser tocada demasiado rápida, mas sim cantada e como parte integrante da melodia.

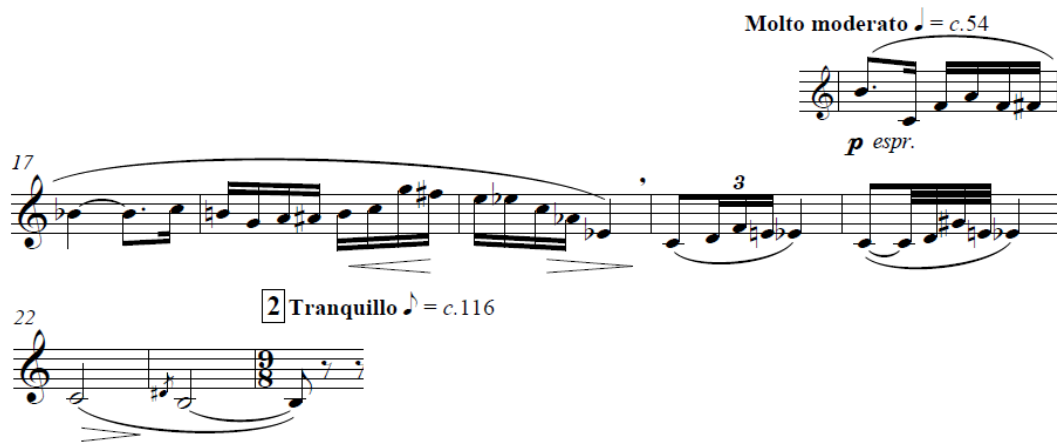


Fig. 19 – Compassos 16 a 23, parte do oboé
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 24-31 [ms. 1:02 a 1:17]: a melodia dos violinos I e II, à distância de uma sexta, bem como dos violoncelos, desenrola-se em compassos com sucessivas alterações métricas (ver Fig. 20). Esta irregularidade métrica leva a que o ouvinte não tenha a perceção natural dos tempos fortes e fracos de cada compasso, o que provoca, durante instantes, uma sensação de intemporalidade muito atrativa. Apesar de o fraseio e de os gestos musicais melódicos parecerem ser irregulares, são, de facto, muito bem definidos pelo compositor através da articulação e das pequenas nuances de dinâmica. Nos cc. 27 e 28, identifiquei um motivo que denominei por **motivo A** (ver Fig. 20), que ao longo do andamento será recorrentemente utilizado e variado de diferentes formas.



Fig. 20 - Compassos 24 a 31, compassos 27 e 28 realçados a vermelho.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 32-39 [ms. 1:18 a 1:35]: a segunda melodia do oboé oferece de novo alguma liberdade ao solista, uma vez que está assente sobre um tecido musical formado por

notas longas das cordas mais graves: violas, violoncelos e contrabaixos. Apesar da liberdade que este trecho oferece ao solista, eu penso que o mesmo deve, por um lado, procurar manter uma pulsação constante de forma a preservar as proporções rítmicas escritas pelo compositor, sendo que, por outro, isso não impede a utilização de um rubato moderado, nem deve e prejudicar o lirismo presente na linha melódica. Recordo que Goossens frequentemente se alongava numa determinada nota, relaxando de seguida, pelo que penso que o rubato poderá ser um elemento expressivo muito importante no cromatismo descendente presente na melodia dos cc. 37 e 38 [Dó-Si-Sib-Lá/Mi-Mib-Ré-Dó#/Dó-Si-Sib-Lá].



Fig. 21 - Compassos 31 a 41, parte do oboé.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 40-50 [ms. 1:36 a 2:03]: o **motivo A** surge duas vezes seguidas (ver Fig. 22): primeiro, na sua forma normal na orquestra, nos cc. 40 e 41; depois um pouco mais extenso e elaborado no oboé e orquestra, nos cc. 42 e 42. Apesar de o compositor não ter indicado qualquer indicação de dinâmica nos cc. 42 e 43 da parte do oboé, parece-me interessante que a dinâmica deste acompanhe o fraseio do **motivo A** da orquestra. A indicação do compasso seguinte, *son. avec nuance*, parece sugerir por parte do compositor uma maior variação da sonoridade do oboé no movimento do segundo e terceiro tempo do compasso. A indicação de *poco rubato*, no c. 45, revela que, de facto, Scott conhecia bem o solista para quem escreveu a obra, uma vez que, independentemente da indicação do compositor, Goossens utilizaria certamente o rubato em passagens como esta. Tomando por base o relato de Adeney referente ao fraseio dos movimentos ascendentes e descendentes de Goossens e de Pablo Casals, as notas Lá# e Fá# do c. 46 podem ser ligeiramente mais longas, porque ambas são a primeira nota de um grupo de quatro fusas; no compasso seguinte, as fusas fazem

parte de um movimento ascendente, pelo que devem ser tocadas a tempo e com direção para o segundo tempo do compasso. Durante esta melodia do oboé, o violino I apresenta de novo uma variação do **motivo A** nos cc. 45 e 46 e toda a orquestra no c. 50.

The image shows a musical score for measures 40 to 43. It includes staves for Oboe, Violin I, and other instruments. The Oboe part starts with a triplet of eighth notes. The Violin I part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The score includes markings like *poco semplice* and *3* for triplets.

Fig. 22 – Compassos 40 a 43.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 51-73 [ms. 2:03 a 2:59]: apesar de Scott não ter escrito uma vírgula de respiração entre os cc. 50 e 51, parece-me que esta é necessária, para a mudança de dinâmica e de carácter. Durante a secção que se segue, parece-me muito importante que cada solista defina de uma forma clara o fraseio pretendido, ou seja, os diferentes graus de dinâmica, o início de cada um dos crescendos, o auge de intensidade e o *timing* do seu relaxamento. Sem esta clareza no fraseio musical, as inúmeras variações de dinâmica podem assemelhar-se a *nuances* que podem perturbar as várias direções melódicas pretendidas, e esta secção tornar-se-ia extensa e desinteressante. Assim sendo, esta é a descrição que melhor se adequa ao fraseio que pretendo:

C. 51, crescendo apenas no segundo tempo até *mp*, e momento de maior intensidade na primeira nota do compasso seguinte; decrescendo a partir do segundo tempo, acompanhando o movimento cromático descendente da melodia [Si-Sib-Lá].

C. 53, crescendo até *mf* e manter a intensidade até ao final do c. 54. O diminuendo deve ser tardio e rápido, para que o contraste entre o *mf* e o *p* do c. 55 seja mais bem conseguido.

No c. 55 pretendo manter a dinâmica, sem qualquer crescendo. No compasso seguinte, apesar de não haver indicação de crescendo, parece-me adequado fazer um pequeno aumento da dinâmica no movimento ascendente da melodia, de modo a poder cumprir a indicação do compositor, de diminuendo no final do movimento descendente.

C. 58, crescer até *mf* porque a nota Si bemol é a mais aguda da secção. Diferenciar as variações de dinâmica dos cc. 59 a 61: no c. 59, atendendo a que a linha melódica é composta por um só gesto musical, ou seja, um *legato* sobre todo o compasso, o crescendo deve ser apenas até *mp*, no segundo tempo do compasso; uma vez que o compasso seguinte é composto por dois gestos, o crescendo pode ser maior do que no anterior, até *mf*, por exemplo; quanto mais tardio for o diminuendo nesse compasso, maior será o contraste para o c. 61, onde não há qualquer variação de dinâmica, mantendo-se sempre em *p*.

Os cc. 62 a 64 são um só gesto, em crescendo contínuo. Deste modo, o crescendo pode começar ainda no segundo tempo do primeiro compasso. A última nota do c. 62 deve ser longa, para não haver uma quebra na linha melódica. Depois de atingir o *f* no primeiro tempo do c. 64, é importante manter a intensidade sem qualquer relaxamento, para que o contraste da mudança para *p* no compasso seguinte seja maior.

Os cc. 65 a 68 formam também um grupo em crescendo. Irei procurar começar o c. 65 em *p* e penso que deva adiar o início do crescendo para o primeiro tempo do compasso seguinte, uma vez que caso o crescendo comece demasiado cedo, a margem de progressão durante os quatro compassos até ao *f* será menor. Mais do que um aumento da dinâmica, procurarei aumentar a intensidade durante as subtis variações rítmicas e melódicas que ocorrem no segundo tempo do c. 65 e no compasso seguinte. De acordo com a indicação do compositor, a primeira nota do c. 67 deve ter já uma sonoridade cheia, com margem para o crescendo que se segue, pelo que a dinâmica de *mf* me parece adequada. Pela primeira vez nesta secção surgem tercinas em *staccato*, o que aumenta a intensidade musical, a par dos intervalos de quinta diminuta [Si-Fá] e sétima diminuta [Si-Láb]. A última colcheia do c. 68 deve ser curta para permitir a acentuação na primeira nota do compasso seguinte.

O c. 69 pode ser tocado num grau de dinâmica acima do *f* anterior, com um ataque de nota muito bem definido e incisivo e com um *vibrato* médio, uma vez que se trata do clímax de toda esta secção. Procurarei manter este grau de intensidade durante dois compassos e meio. No segundo tempo do c. 71 o solista tem duas possibilidades de fraseio: manter o *ff* para que o contraste para *p* seja maior; ou, uma vez que o acompanhamento da orquestra a partir do segundo tempo do c. 71 é apenas uma nota sustentada, pode a partir daqui reduzir a intensidade musical, com um diminuendo e com um

rallentando. A meu ver, ambas as possibilidades são interessantes, pelo que irei decidir qual delas funciona melhor com a orquestra.

Nos cc. 72 e 73, o solista deve ter em atenção as diferentes articulações: *legato* com pontos e *legato* sem pontos. Atendendo à transição para o c. 74, a última colcheia do c. 73 não deve ser tão curta, de modo a manter a intensidade musical. De facto, pretendo tocá-la em *tenuto*, até surgir a primeira nota da orquestra, no primeiro tempo do compasso seguinte.

Fig. 23 – Compassos 51 a 73, parte do oboé.

© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 74-81 [ms. 2:59 a 3:21]: a orquestra tem pela primeira vez um movimento homogéneo em bloco, numa dinâmica forte e muito rítmico, com acentos e *marcato*. Nesta secção, o **motivo A** surge por duas vezes, integrado na linha melódica: primeiro

nos violinos, no c. 76; e depois em toda a orquestra, no c. 77, sendo que desta vez os violoncelos e contrabaixos têm-no invertido. A duas vozes dos violinos I voltam a estar à distância de uma sexta, bem como os violoncelos e contrabaixos. Antevejo alguma dificuldade na coordenação entre o oboé e as violas, nos cc. 79 a 81, pelo que procurarei ser extremamente claro na definição do meu fraseio.

74 Twice as quick ♩ = c.112

The image shows a musical score for measures 71 to 78. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is marked 'Twice as quick' with a tempo of ♩ = c.112. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes from 4/4 to 5/4 and then to 3/2. Performance instructions include 'div.' (divisi), 'sempre marc.' (sempre marcato), 'espress.' (espressivo), and 'unis.' (unisono). Dynamic markings include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The score shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Fig. 24 – Compassos 71 a 78.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 82-101 [ms. 3:22 a 4:12]: o segundo tema decorre num tempo *Andante, quite flowing* e é apresentado pela orquestra, com a melodia dos violinos I e II, novamente à distância de uma sexta. O oboé apresenta a partir do c. 93 uma variação do segundo tema, num tempo ligeiramente mais rápido. A escrita deste tema é bastante simples, com um ritmo muito elementar e com uma melodia desprovida de qualquer complexidade, que poderia ter sido extraída de uma canção popular. Apesar das nuances de dinâmica, toda a melodia do oboé se deve desenrolar na dinâmica de *p*. Também o fraseio sugerido pelo compositor está muito de acordo com o fraseio típico de Goossens: quando a melodia tem um sentido ascendente, há um pequeno crescendo e respetivo aumento da intensidade musical, e quando o movimento é descendente, um relaxamento de dinâmica e intensidade. Deste modo, penso que o *vibrato* não deve ser utilizado de uma maneira constante. Pela sua característica pastoral, o segundo tema

não requer sequer a sua utilização. No entanto, como elemento expressivo, pode ser utilizado para realçar algum momento ou movimento melódico em especial.

Cc. 102-117 [ms. 4:13 a 4:47]: esta secção mais rítmica contrasta com o segundo tema, mais lírico. Opto por interpretar esta passagem em **mf**, um grau de dinâmica acima da dinâmica nos compassos anteriores. As diversas indicações do compositor conferem à melodia do oboé um carácter ligeiro e *scherzando*, acompanhada de trilos nos violinos e de *pizzicato* nas violas. A articulação assume um papel muito importante no fraseio desta secção. O ataque da primeira nota do oboé deve ser curto e incisivo, em contraste com o movimento em *legato* que se segue, terminando com a última colcheia do compasso também curta, com uma *apogiatura*. O compasso seguinte é muito semelhante, mas desta vez o compositor não escreveu a indicação para que a última colcheia do segundo tempo fosse curta. Assim sendo, parece-me que esta é uma excelente oportunidade para uma súbita mudança de cor e de dinâmica entre o movimento cromático de Dó para Dó sustenido, na última colcheia do segundo tempo para a primeira colcheia do terceiro. Desta forma, ao iniciar o terceiro tempo do c. 103 em **p**, o contraste para o compasso seguinte, novamente rítmico e com crescendo, é maior.

Cc. 118-141 [ms. 4:48 a 5:46]: no c. 118 inicia-se a *reprise*, onde o oboé retoma a melodia do primeiro tema, desta vez com acompanhamento da orquestra. Nesta ocasião o solista não tem o mesmo grau de liberdade que no início do andamento, porque a escrita do acompanhamento orquestral é bastante mais ativa. Apesar dessa diferença, penso que o fraseio deve ser semelhante ao do primeiro tema. No c. 126, o oboé assume o papel de segunda voz, num movimento paralelo aos violinos I à distância de uma sexta. O compositor indicou inclusive uma dinâmica de **mp** *espressivo* nos violinos, enquanto o oboé se limita ao **p** *non predomenante*. Assim sendo, penso que a utilização do *vibrato* está fora de questão, atendendo aos motivos pelos quais Goossens, no seu livro, defende também a ausência do *vibrato* no solo inicial do oboé na obra *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel (Goossens and Roxburgh 1977, 88-89). Não me parece que as indicações de tempo escritas durante transição para a recapitulação do segundo tema, no c. 142, sejam totalmente coerentes com o tipo de escrita musical,

o que pode gerar diferentes interpretações. Ao longo de todo o estudo da obra procuro ser fiel a cada uma das indicações do compositor, mesmo quando por vezes outras alternativas poderiam, aparentemente, ser mais lógicas. Nos quatro compassos onde o oboé tinha ocupado a segunda voz com os violinos I, Scott tinha já escrito *lingeringly*, ou seja, um pouco mais demorado (quase *meno mosso*) que a indicação de tempo anterior, ♩=66. O oboé retoma o papel de solista no c. 132, e seria de supor que este iniciasse o acelerando a partir do tempo anterior, *lingeringly*. No entanto, no início do acelerando, no c. 132 surge uma nova indicação de tempo ainda mais lenta do que a anterior, ♩=80. Este novo retrocesso na pulsação trava, de certa forma, a evolução musical esperada desta secção e torna-a um pouco estática, a meu ver. Por outro lado, se o tempo no início do acelerando for demasiado rápido, ou se o acelerando for iniciado precocemente, o solista deparar-se-á igualmente com outro problema: como não terá margem de progressão suficiente para o acelerando, ou o mesmo não se prolongará até ao final da secção, ou o referido acelerando tornará o tempo do final desta secção tão rápido que, a meu ver, se desenquadra da linguagem musical. Assim sendo, apesar de a primeira opção causar uma quebra na evolução musical desta secção, parece-me um compromisso aceitável. No entanto, o *timing* de início e desenvolvimento do acelerando terá de ser trabalhado juntamente com a orquestra, de modo a ser uma transição uniforme e homogénea.

126 **12** *lingeringly*
p non predominante

131 (solo again) ♩ = c.80 *accel. poco a poco*
cresc. poco a poco

136 **13**
p

140 Con moto ♩ = c.69
p sub. *mf*

Fig. 25 – Compassos 126 a 143, parte do oboé.
 © 1946 Novello & Company Limited

Cc. 142-157 [ms. 5:47 a 6:26]: o segundo tema surge também na reprise com duas variações. Sendo uma melodia pastoral, as ideias anteriormente referidas sobre o fraseio e a utilização do *vibrato* mantêm-se. No entanto, desta vez a dinâmica da melodia estende-se até ao *mf*, o que oferece ao solista maior possibilidade de canto da melodia, com uma maior intensidade do *vibrato* e maiores nuances de dinâmica. Na terceira vez que a melodia do segundo tema se repete, no c. 153, esta desenvolve-se numa progressão que se estende, a meu ver, até ao c. 170. O contraste entre o *ff* dos cc. 156 e 157 e o *p* do c. 158 é desejado pelo compositor, pelo que o solista deve manter a dinâmica durante o c. 157, de modo a que a intensidade musical não se diminua durante o movimento melódico descendente.

Cc. 158-170 [ms. 6:26 a 6:48]: nos cc. 158 a 160, a primeira nota de cada tempo assinala uma progressão cromática ascendente do Ré até ao Fá# (a nota final da progressão, Sol, surge apenas no c. 162). Apesar de não estar escrito qualquer acento, parece-me interessante demonstrar esta progressão, pelo que um pequeno acento é conseguido não só através de uma maior ênfase em cada uma dessas notas, mas também através de um ataque claro e incisivo das referidas notas. O acelerando pretendido pelo compositor, entre os cc. 158 e 161, pode adicionar alguma dificuldade

na sincronização entre a orquestra e o solista. Atendendo à melodia do solista e respetivo acompanhamento orquestral, seria de espectável que o *acelerando* se pudesse desenrolar principalmente nos dois primeiros compassos, e não nos cc. 160 e 161. Devido à sua subdivisão binária a partir do c. 162, a melodia do oboé aparenta ser um pouco mais lenta do que a anterior, e deve ser executada exatamente a tempo, uma vez que a orquestra o acompanha num movimento ritmado constante com colcheias em *pizzicato*. Apesar da ausência de indicação de dinâmica na parte do solista, penso que o início desta melodia deve acompanhar o *p* da orquestra, no c. 162. A primeira nuance de dinâmica, no c. 164, é pequena. No entanto, o *crescendo* no compasso seguinte pode ser até ao *f* tal como na parte orquestral. Uma vez que os cc. 166 e 167 são idênticos, penso que aumentar a dinâmica e a intensidade no segundo compasso, seguido de uma quebra súbita de dinâmica no primeiro tempo do c. 170 é uma boa opção, de modo a que a figura na segunda metade desse compasso possa ser tocada num grau de dinâmica superior. O movimento ascendente no c. 169 é muito virtuoso e o *crescendo* deve prolongar-se exatamente até à última nota, onde a orquestra prossegue a melodia.

Fig. 26 – Compassos 158 a 160.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 177-196 [ms. 6:48 a 7:50]: a coda final do primeiro andamento é composta por um motivo de fusas que surge repetidamente, e onde a sua duração é constantemente

variada. Citando Goossens, parece-me que é uma secção onde as variações de dinâmicas são essenciais, porque caso contrário “a performance pode-se tornar aborrecida” (Goossens and Roxburgh 1977, 82). Na primeira vez que o motivo aparece, no c. 177, está bem definido e a sua dinâmica é **f** com acentuação nas duas primeiras notas. No compasso seguinte, a duração do movimento das fusas é ligeiramente alargada, e a nuance de dinâmica é também diferente, porque o movimento é agora em constante crescendo. Deste modo, pretendo por iniciar o c. 179 numa dinâmica de **mp**, de modo a margem de evolução da dinâmica, e onde o ataque da primeira nota seja bastante mais ténue que anteriormente, sem qualquer acentuação. No c. 180, a duração foi claramente encurtada, e a nuance de dinâmica é bastante curta. Nos cc. 181 e 182 procurarei de novo atacar a primeira nota de uma forma ténue e iniciar o movimento das fusas numa dinâmica de **mp** que permita o crescendo durante os dois compassos. Com o crescendo no c. 184, o solista tem todas as possibilidades de estar numa dinâmica **f** no compasso seguinte. Este deve manter a intensidade durante todo esse compasso, de modo a haver um contraste na quebra de dinâmica para **mp** no c. 186. Do mesmo modo, o crescendo no c. 187 deve ser efetuado até ao final do compasso, para haver de novo um contraste com o **p** súbito no compasso seguinte. Nos cc. 190 e 191, numa pulsação ligeiramente mais lenta, Scott escreveu dois movimentos de fusas com a indicação *poco rubato*. Não me parece que se possa programar antecipadamente como será o rubato do solista nestes dois compassos, uma vez que vai depender do carácter que a orquestra criar durante o primeiro e segundo tempo dos respetivos compassos. No entanto, procurarei manter a intensidade musical no primeiro, sendo que o segundo se enquadra já num relaxamento musical, onde posso tomar um pouco mais de tempo do que no primeiro. Apesar de não haver indicação do compositor, pretendo retomar o tempo anterior no c. 193 para que as fusas do compasso seguinte sejam na mesma velocidade que no c. 187.

Fig. 27 – Compassos 177 a 185, parte do oboé.
© 1946 Novello & Company Limited

5.1.2.2 Segundo Andamento – Pastorale

O segundo andamento tem o título de *Pastorale*, sendo que o oboé personifica um pastor que caminha para a montanha. O tempo é mais lento do que o do primeiro andamento, é muito melódico e predomina a dinâmica *p*. Neste andamento existem dois tipos de texturas musicais: uma textura de reduzida densidade, onde existem duas ou três linhas melódicas em simultâneo; e uma textura mais densa, onde toda a orquestra funciona como um bloco sonoro. Sobre a escrita musical do segundo andamento, há duas observações que merecem destaque, de modo a clarificar a minha visão sobre a obra:

- Ao longo de todo o andamento, os sinais de respiração que estão escritos na parte do oboé apenas aparecem na versão editada de 2010. No manuscrito da parte do solista, de 1949, não existem tais indicações.
- Tanto na melodia do oboé, como na orquestra, os crescendos aparecem frequentemente escritos logo no início da melodia e os diminuendos apenas no final. A meu ver, para além de nem sempre este ser o fraseio mais indicado, pode também levar a um erro de interpretação que pode destruir o fraseado pretendido. Em vez de uma melodia evoluir progressivamente com um crescendo de dinâmica e de intensidade até ao seu clímax, seguido de um relaxamento, este “erro” na leitura das indicações do compositor pode influenciar o solista a iniciar precocemente os crescendos de uma melodia em *p* para *mf* ou *f*, permanecendo a mesma estática até ao seu respetivo diminuendo final. Assim sendo, tomei a liberdade de deslocar as indicações de início de crescendo e de diminuendo, de modo a que estas estejam mais bem enquadradas no fraseio musical que cada melodia proporciona.

Cc. 1-22 [ms. 8:06 a 9:37]: na secção inicial, o oboé apresenta um diálogo com o concertino, sendo que o compositor desenvolve aqui duas linhas musicais distintas: uma melodia no oboé, composta por pequenas frases ou gestos musicais separados entre eles pelos sinais de respiração indicados pelo compositor, e que se desenrola à volta de uma nota central; e uma melodia no violino onde abundam as transições cromáticas. A melodia inicial do oboé desenrola-se em torno da nota Lá e, a partir do c. 11, sem qualquer preparação, a nova nota central é a nota Fá. O meu fraseio pretendido para esta secção inicial é o seguinte:

O crescendo do c. 2 não foi escrito no manuscrito de 1949, pelo que o aumento de dinâmica não deve ser demasiado, seguido de um diminuendo na última nota da primeira linha melódica, nos primeiros dois tempos do c. 4.

O crescendo no início da segunda frase não deve começar tão precocemente, logo no início da nota, mas sim no quinto tempo do c. 4, de modo a haver margem de progressão até ao momento de maior tensão, no terceiro tempo do c. 5, onde o violino apresenta uma mudança de articulação. Nesse compasso, o violino também deve adiar o início do decrescendo de modo que o momento de maior tensão coincida com o do oboé. A última do oboé nesta frase deve prolongar-se até soar a primeira nota do violino, no compasso seguinte, e apenas aí o solista deve tomar tempo para uma respiração, caso necessite.

Pretendo que os cc. 6 e 7 se enquadrem num só fraseio musical, pelo que planeio um aumento de intensidade e de dinâmica no c. 7, ignorando ainda a cesura musical assinalada na versão editada da obra, no primeiro tempo do c. 7.

No c. 8, pretendo iniciar o crescendo apenas nas últimas duas notas do primeiro tempo, de modo a que o momento de maior tensão seja o Dó suspenso do terceiro tempo. De novo, não faço qualquer interrupção musical na respiração assinalada no final do compasso, prosseguindo o fraseio durante os dois compassos seguintes. No c. 10, pretendo destacar a nota curta do segundo tempo, que é pela primeira vez uma semicolcheia, em vez da habitual fusa. Para isso, efetuo um pequeno crescendo durante o primeiro tempo.

Na minha opinião, no final do c. 10 existe uma clara quebra musical, tanto no oboé como no violino, pelo que a indicação de respiração faz o todo o sentido. A colocação das indicações de crescendo e diminuendo no fraseio dos cc. 11 e 12 não me parece que seja a que melhor favorece a melodia, uma vez que um diminuendo na segunda metade do primeiro compasso limita o fraseio de dois compassos que a melodia necessita. Assim sendo, opto por um crescendo ao longo do c. 11, que culmina no Si bemol do primeiro tempo do compasso seguinte. Parece-me importante explorar o

cromatismo melódico presente no c. 12, pelo que, após a primeira colcheia do primeiro tempo, sugiro efetuar um diminuendo rápido, de modo a que as três colcheias seguintes possam ter uma função de anacruse com crescendo para a nota Si natural do terceiro tempo, criando assim uma ambiguidade entre o Si bemol e Si natural, bem como o Fá sustenido e o Fá natural, e o Sol natural e o Sol sustenido.

O motivo do c. 13 é o mesmo motivo dos cc. 14 e 15, mas com o dobro da duração, pelo que adio o diminuendo do segundo tempo do c. 14 para o segundo tempo do c. 15.

No c. 16 pretendo frasear de modo a que o terceiro tempo seja o de maior intensidade, pelo que o crescendo é alterado para o segundo tempo.

Tranquillo ma poco rubato ♩ = c.80-84

Fig. 28 – Linha melódica inicial do oboé até ao compasso 19.

© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 23-40 [ms. 9:38 a 10:55]: na secção a partir do c. 23, a orquestra funciona como um bloco sonoro, sendo que os violinos I em *divisi* e os violinos II têm um movimento paralelo à distância de terceiras, e os restantes instrumentos os acompanham. A partir do c. 27, as violas, violoncelos e contrabaixos formam um bloco melódico em diálogo com o oboé. Na melodia do oboé, tanto no c. 28 como no compasso seguinte, é importante que a evolução do crescendo seja tardia, para que a dinâmica geral permaneça *mp*. A indicação de respiração musical não está no manuscrito de 1949. Dada a indicação de *poco rubato e rit* no c. 30, o solista tem alguma liberdade na construção do seu fraseio. No c. 34, a orquestra apresenta uma estrutura semelhante à

anterior, no c. 23, e no c. 38, parece-me importante que o oboé articule o motivo da mesma maneira que os violinos no compasso anterior, apesar de ser num tempo ligeiramente mais lento. No c. 39, o solista tem mais uma vez muita liberdade na determinação do fraseio do *poch. affrettando*.

Cc. 41-56 [ms. 10:56 a 12:14]: a linha melódica do oboé é idêntica à do início do andamento, e eu penso que, à partida, o solista não tem necessidade de alterar o fraseio da melodia, em comparação com o início do andamento. No entanto, há que notar que o diálogo musical nesta secção não é apenas com o concertino, mas com todo o grupo dos violinos I, ao qual se juntam os violoncelos a partir do c. 43, e os violinos II a partir do c. 49, cuja melodia prossegue nas violas, partir do c. 51.

Cc. 57-89 [ms. 12:15 a 13:16]: a secção final do segundo andamento decorre num tempo bastante mais rápido do que o tempo inicial. Scott sugere um *poco accelerando* durante o c. 59, mas parece-me que apenas um compasso para a mudança de tempo é pouco e pode fazer com que a transição seja um pouco abrupta. Parece-me que se o *accelerando* começar um compasso antes, a transição torna-se mais clara e fluída. Mais uma vez, sugiro que o crescendo na melodia do oboé surja apenas durante o c. 61, em vez do 60, de modo a haver uma progressão mais bem definida até ao primeiro tempo do c. 62, que é o momento de maior intensidade. As tercinas do oboé devem ser bem articuladas, com um ataque incisivo e com uma sonoridade cheia, sendo que não é necessário que sejam muito curtas. Apesar de o compositor não deixar indicação da dinâmica no oboé no c. 67, parece-me que o solista deve acompanhar a dinâmica *f* dos violoncelos, pelo que o c. 69 deve terminar também com um diminuendo. No c. 87, o compositor deixa claramente a indicação de *staccato* nas tercinas do solista. Assim sendo, estas não só devem ser tocadas com um ataque incisivo, como devem ser bastante curtas que as anteriores. Pretendo ainda manter a intensidade e dinâmica ao longo do c. 87, de modo a que o contraste com o *p* no primeiro tempo do compasso seguinte seja maior. Depois de dois compassos de trilo com crescendo de *p* até *f*, penso que o final do c. 89 deve ser em diminuendo, e que a primeira nota no c. 90 deve ser em *p*, de modo a estar de acordo com a dinâmica da orquestra.

Cc. 90-99 [ms. 13:16 a 13:56]: na minha opinião, a transição em *attacca* para o terceiro andamento não está escrita de forma clara, pelo que admito que outros solistas possam ter interpretações diferentes da minha. Na minha opinião, os três últimos compassos do andamento preparam, de facto, a transição para o andamento seguinte, pelo que devem ser tocados já no tempo do terceiro andamento. Por outro lado, o tempo do final da secção anterior é $\text{♩}=108$, e o do terceiro andamento é $\text{♩}=84$. De modo a conseguir a transição de um tempo mais rápido para um mais lento, o compositor escreveu a indicação de *linger* no c. 94, e *a tempo* imediatamente no compasso seguinte. Não é claro se a indicação *a tempo* se refere a recuperar o tempo anterior ao *linger*, ou se a orquestra deve agora manter o tempo mais lento, fruto do *linger*. Na minha opinião, a orquestra pode começar a melodia do c. 90 num tempo bastante mais lento, sendo que o *linger* no c. 94 funciona apenas como um *alargando* expressivo, tendo ainda em conta que aqui surge o mesmo motivo dos dois compassos anteriores, pela terceira vez. Isto assegura que a melodia dos violoncelos e contrabaixos no c. 95 começa num tempo claramente mais lento do que o do terceiro andamento. Deste modo, o tempo do terceiro andamento é preparado durante os últimos três compassos do segundo, com um pequeno acelerando.

89 (tr) 9 linger

f

p

p arco div.

p unis.

arco

f *p* *p*

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

95 a tempo

p *mp*

p *mp*

mf *p* *tr.* *mp* *pizz.* *mp*

3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

mf *p* *mp* *attacca*

Fig. 29 – Compassos 89 a 99.
© 1946 Novello & Company Limited

5.1.2.3 Terceiro Andamento – Rondo Giocoso

Tal como o nome indica, o terceiro andamento tem a forma rondó. A sua estrutura está descrita na tabela da Fig. 30. O **Tema A** é apresentado pelo solista logo no primeiro compasso, e surgem cinco variações do mesmo ao longo do andamento (**A1** a **A5**), alternando com secções distintas, como **B**, **C** e **D**, bem como o

Desenvolvimento (*Durchführung*, onde surgem motivos do primeiro e segundo andamentos) e a **Cadência** do solista.

	A	B	A1	C	A2	D	A3	<i>Desenv.</i>	<i>Cad.</i>	A4	A5
Compasso	1	10	18	26	63	71	85	107	126	127	137

Fig. 30 – Estrutura do terceiro andamento.

Cc. 1-9 [ms. 13:56 a 14:11]: o tema inicial é composto por uma melodia do oboé com um ritmo simples e com alternâncias da métrica do compasso de 6/8 para 9/8. O compositor escreveu diferentes indicações de articulação, pelo que eu penso que o solista deve ter em conta a importância da articulação na construção do seu fraseio melódico: as primeiras sete notas têm uma ligadura entre elas; as colcheias seguintes não têm qualquer indicação de articulação; no segundo tempo do segundo compasso, a articulação é de duas notas, sendo que a segunda é curta; no c. 4, os tempos fortes nunca são articulados, porque estão no seguimento de uma ligadura; no c. 5, as duas notas são ligadas, mas a segunda não tem a indicação de ser curta. Atendendo ao sentido ascendente ou descendente da melodia, bem como aos variados tipos de articulação, e à alternância métrica, opto por iniciar a melodia sem qualquer tipo de acentuação no primeiro ou segundo tempo do primeiro compasso, de forma a conseguir iniciar uma linha melódica leve e com fluidez, numa dinâmica de *mp*. As primeiras acentuações, ainda que ligeiras, serão apenas resultado da articulação pretendida pelo compositor na segunda metade do segundo compasso e nos dois primeiros tempos do terceiro: nos grupos de duas notas, como é o caso do primeiro tempo do c. 3, o facto de a segunda ser curta conduz à existência de uma pequena cesura entre cada grupo de duas notas, o que cria uma leve acentuação. Durante o segundo tempo do c. 2 e o segundo tempo do c. 3, a melodia torna-se um pouco estática, perdendo a sua direção. O sentido ascendente da melodia, no terceiro tempo do c. 3, enfatizado pelo crescendo, facilita o retomar da direção musical. Opto por adiar o diminuendo escrito na segunda metade do c. 4, uma vez que a melodia mantém o sentido descendente ao longo do compasso seguinte. Os violinos I acompanham o

solista com uma melodia semelhante, mas as violas, violoncelos e contrabaixos contrastante com um ostinato percussivo, com os dois últimos em *pizzicato*.

Allegro non troppo ♩ = c.84

The musical score for the oboe part, measures 1 to 18, is presented in four staves. The first staff (measures 1-4) is in 6/8 time, marked *mp*. The second staff (measures 5-10) includes a trill in measure 8 and a boxed number '1'. The third staff (measures 11-14) is in 9/8 time, also featuring a trill in measure 12. The fourth staff (measures 15-18) returns to 6/8 time, marked *mp*, and includes a boxed number '2'. The score uses various musical notations including slurs, trills, and dynamic markings.

Fig. 31 – Compassos 1 a 18, parte do oboé.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 10-17 [ms. 14:12 a 14:25]: a secção **B** é curta, e funciona como uma ponte entre o primeiro tema e a sua variação, no c. 18. Desenrola-se em torno da nota Si, tanto no registo médio, como no registo agudo e grave do instrumento. Parece-me interessante ter em conta as nuances de dinâmica escritas pelo compositor, pelo que procuro manter a dinâmica *p* durante os cc. 10 e 12, em contraste com o crescendo e diminuendo nos cc. 11 e 13. Atendendo a que o compositor não escreveu qualquer diminuendo no final do c. 14, sugiro que o motivo que se repete no compasso seguinte seja tocado num grau de dinâmica superior, de forma a enfatizar a repetição do mesmo.

Cc. 18-25 [ms. 14:26 a 13:39]: a primeira variação do tema inicial começa de forma muito semelhante, sendo que as sucessivas nuances de dinâmica alteram substancialmente o fraseio melódico e o carácter da melodia. Em vez de uma linha melódica leve e ligeira, a secção **A1** é intensa e dramática. Os violinos I acompanham o oboé com uma linha melódica semelhante, mas o acompanhamento da restante

orquestra é ainda mais percussivo do que anteriormente, uma vez que os violinos II se juntam em *pizzicato* às violas, violoncelos e contrabaixos. O clímax situa-se no primeiro tempo do c. 22, onde a orquestra e o solista atingem o auge de dinâmica. Na minha opinião, a forma mais eficaz de construir o aumento de intensidade até ao clímax é concentrando o crescendo do c. 21 no segundo tempo e tocar curta a última colcheia desse compasso, de modo a haver uma cesura para o primeiro tempo do compasso seguinte. A *apogiatura* deve ainda ser tocada antes do tempo. Deste modo, a acentuação no primeiro tempo do c. 22 ganha um carácter muito mais dramático. O diminuendo na segunda metade desse compasso é importante para que o solista tenha margem de progressão para o novo crescendo e aumento da intensidade musical na sucessiva repetição da nota Ré, entre os cc. 23 a 25. Nos cc. 23 e 24, o crescendo entre a semínima e a colcheia é efetuado pelo solista e por toda a orquestra, sendo que os violinos I acompanham a melodia do solista, enquanto as restantes mantêm um motivo percussivo. O efeito sonoro deste conjunto é extremamente interessante, assemelhando-se a uma “erupção sonora” após o ataque da primeira nota. O solista deve respeitar a articulação da segunda nota, que deve ser curta, criando uma cesura para a nota seguinte. À medida que este motivo é repetido, a intensidade e dinâmica geral devem aumentar. Assim sendo, penso que o crescendo entre a mínima e a colcheia deve visto como um impulso para a segunda nota, e não tanto como um aumento de dinâmica, pelo que deve começar o mais tarde possível.

The image shows a musical score for oboe, measures 18 to 25. The score is in 9/8 time. Measure 19 starts with a dynamic marking of *f*. Measure 22 has a dynamic marking of *mp*. Measure 25 has a dynamic marking of *f*. The score includes various articulations such as accents and slurs. There are three numbered boxes: box 2 above measure 22, and box 3 above measure 25.

Fig. 32 – Compassos 18 a 25, parte do oboé.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 26-43 [ms. 14:40 a 15:15]: entre os cc. 26 e 30, a orquestra apresenta-se como um único bloco sonoro numa dinâmica até *ff*, o que contrasta com o *cantabile grazioso*

da melodia do solista, no c. 32. De forma a respeitar esta indicação, penso que o solista deve manter uma pulsação constante ao longo de toda a melodia, tendo especial atenção no fraseio das semicolcheias, uma vez que cada nota deve ser claramente audível. Para isso é necessário que as semicolcheias não sejam tocadas demasiado rápidas, quer estejam inseridas num fraseio de aumento da intensidade musical (ex.: c. 31), quer façam parte de um relaxamento (ex.: c. 37). Tanto na melodia do oboé, até ao c. 39, como na melodia dos violinos I, violas e violoncelos, nos cc. 40 a 43, os crescendos e diminuendos estão explicitamente associados a um aumento e a uma diminuição da intensidade musical, respetivamente. Torna-se assim imprescindível definir-se quais são os momentos de maior tensão em cada frase musical, para que o aumento da intensidade musical que lhe antecede e o respetivo relaxamento sejam claros para o ouvinte, e uniformes entre as várias vozes da mesma melodia. Caso contrário, esta secção pode-se tornar um pouco confusa, repetitiva e desinteressante.

Cc. 44-51 [ms. 15:16 a 15:32]: se a melodia anterior do oboé tinha a indicação de *cantabile grazioso*, a linha melódica a partir do c. 45 é um pouco mais lenta, com a indicação de *espressivo e sostenuto*. Opto por tocar esta secção num tempo um pouco mais lento do que o indicado pelo compositor, $\text{♩}=\text{ca.70}$, não só para a diferenciar do tempo do tema **A**, mas também para contrastar com o *Scherzando* do c. 52. O oboé deve manter uma dinâmica de *mf*, ligeiramente acima da restante orquestra, que permanece em *mp*. Também aqui é essencial definir os momentos de maior tensão musical. Na minha opinião, parece-me indiscutível o aumento de intensidade por parte do solista e da orquestra durante o c. 44 até o primeiro tempo do compasso seguinte, seguido do respetivo relaxamento. No c. 46, a orquestra reduz a sua dinâmica geral para *p*, pelo que o solista pode também optar por iniciar a nota com trilo numa dinâmica mais reduzida, com margem de progressão para o crescendo e aumento da intensidade. Apesar de o compositor ter escrito um crescendo na melodia do solista apenas no c. 46, e de a orquestra apresentar um diminuendo na segunda metade do compasso seguinte, eu penso que o solista tem razões para optar por manter a intensidade até ao final do c. 47. Primeiro, porque a melodia do oboé apresenta uma progressão ascendente, desde a nota Mi, no c. 46, até ao Si bemol, no c. 48; nesta progressão, as

notas Mi, Fá, Sol e Si bemol surgem sempre na parte forte de cada tempo, com exceção da nota Lá, no c. 47, que surge na terceira colcheia do segundo tempo, pelo que um diminuendo neste compasso iria retirar a esta nota a importância que ela tem na progressão. Segundo, porque a articulação do final da melodia do oboé é ligeiramente diferente da articulação da restante orquestra; a nota Lá, na terceira colcheia do segundo tempo do c. 47, tem um ponto, o que indica que esta nota deve ser curta, em contraste com a orquestra, que não tem essa indicação. Assim sendo, opto por manter a intensidade musical durante os dois cc., sendo que a última colcheia do c. 47 deve ser curta, o que origina uma pequena cesura entre essa nota e a do primeiro tempo do compasso seguinte, onde retomo a dinâmica de *p*. A reforçar esta minha opção musical está ainda a indicação de *p subito* escrita pelo compositor para a orquestra, no primeiro tempo do c. 48. Apesar do movimento descendente da linha melódica, as ligaduras e as indicações de dinâmica dos quatro compassos seguintes levam-me a presumir que o seu fraseio é composto por dois grupos de dois compassos, sendo que ambos os grupos apresentam um aumento de intensidade até ao primeiro tempo do segundo compasso, seguido de um relaxamento.

Cc. 52-62 [ms. 15:33 a 15:56]: Apesar de o compositor ter escrito a indicação de que pretende um tempo mais lento a partir do c. 52, *Scherzando* ♩=70, eu penso que o tempo que ele indica é demasiado lento, pelo que opto por um tempo de aproximadamente ♩=78. Na minha opinião, o carácter de *scherzando* é conseguido devido à combinação da articulação das melodias do oboé e dos violinos II, com o acompanhamento em *pizzicato* da restante orquestra. O facto de o oboé e os violinos II tocarem a terceira colcheia de cada tempo curta oferece um carácter *ligeiro* a esta secção, que se tornaria um pouco *pesante* caso o tempo fosse demasiado lento. Atendendo ao fraseio de Goossens relativamente ao movimento ascendente e descendente de uma linha melódica, dividio os primeiros quatro compassos do *scherzando* em dois grupos de dois compassos, sendo que: o primeiro grupo é composto por um aumento de intensidade durante o movimento ascendente da melodia, até ao primeiro tempo do segundo c. 52, seguido de um relaxamento durante o movimento descendente no compasso seguinte; o segundo grupo é composto por um único movimento ascendente, durante os cc. 54 e

55, enfatizado pela indicação de crescendo. A dinâmica e intensidade que o solista atinge no c. 56 devem ser mantidas durante os restantes compassos desta secção, apesar das pequenas nuances indicadas pelo compositor, inclusive quando a melodia se situa no registo mais grave do instrumento, como no c. 60. Para isso, o solista deve tomar atenção nas figuras rítmicas dos cc. 57 e 59, uma vez que durante o seu movimento descendente, as notas mais graves de cada motivo poderão ter tendência a perder parte da intensidade musical desejada. É ainda importante que o último tempo do c. 62 seja tocado em crescendo, em contraste com os violoncelos e contrabaixos, e que a última colcheia seja curta, de modo a haver uma cesura natural na melodia entre o final desse compasso e o seguinte.

Cc. 63-70 [ms. 15:57 a 16:11]: apesar da ausência de indicação de tempo por parte do compositor, opto por retomar o *tempo primo* no c. 63, uma vez que esta secção é a segunda variação do tema inicial, e o tempo do *Scherzando* tinha sido ligeiramente mais lento. Os violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos retomam o ritmo percussivo, enquanto o solista e o concertino desenvolvem duas melodias distintas, que culminam num clímax no c. 67.

Cc. 71-84 [ms. 16:11 a 16:40]: nos dois compassos iniciais da secção **D**, os violoncelos e contrabaixos apresentam uma variação do tema inicial do solista, que prossegue nos violinos I a partir do c. 73. A melodia do oboé movimenta-se em paralelo com a das violas e dos violoncelos. Dada a indicação *poco pesante*, penso que o solista pode alongar ligeiramente a primeira colcheia de cada tempo e deve ainda procurar uma sonoridade mais volumosa e encorpada, ainda que a dinâmica seja ***p***, de modo a que a linha melódica não seja tão *ligeira*. Na minha opinião, o *grazioso* do c. 77 é conseguido apenas se o solista conseguir rapidamente alterar o carácter da nova linha melódica, que é muito mais passiva e horizontal, bem como a cor do seu som, para uma sonoridade mais leve e elegante. Os crescendos e diminuendos devem servir apenas para auxiliar na definição da direcção musical e dos momentos de maior intensidade da melodia, que acontecem no terceiro tempo do c. 78 e no primeiro tempo do c. 80. O solista deve ainda ter em conta que é importante tocar o ritmo do primeiro tempo dos cc. 77 e 79 estritamente a tempo, de modo a que a semicolcheia

não seja demasiado rápida, o que provocaria uma dessincronização com os violinos I e violoncelos e seria ainda um elemento estranho ao carácter passivo da melodia.

Cc. 85-106 [ms. 16:41 a 17:23]: a terceira variação do tema inicial distingue-se das anteriores, porque ao invés do acompanhamento percussivo das cordas mais graves, estas sustentam notas longas, criando uma sonoridade muito distinta. Apesar das ligaduras de dois compassos, a melodia do oboé apresenta um fraseio de quatro compassos, sendo que o momento de maior tensão é no primeiro tempo do terceiro compasso. A dinâmica geral desta secção é *p* e eu penso que as nuances de dinâmica devem ter isso em conta. A indicação de *linger very slightly* na melodia do oboé e dos violinos I do c. 89 sugere, a meu ver, não apenas que esta deve ser tocada um pouco mais lenta, mas principalmente que as notas desse compasso devem ser um pouco mais estiradas, de acordo com o fraseio de aumento de intensidade para o terceiro tempo e o respetivo relaxamento. No compasso seguinte, o solista deve procurar manter a dinâmica *p* durante os dois primeiros tempos, e eu penso ainda que a indicação de *poco stringendo* pode ser antecipada para o terceiro tempo do c. 90, onde se deve também iniciar o crescendo que conduz ao primeiro *ff* do andamento. Apesar da súbita mudança de dinâmica das cordas para *p* no c. 96 e do regresso ao *f* no compasso seguinte, eu opto por manter a dinâmica até ao final desta secção. Caso o compositor tivesse pretendido que o solista acompanhasse o diminuendo e crescendo da orquestra, teria deixado indicações nesse sentido.

The image shows a musical score for measures 87 to 97. It consists of two systems of staves. The first system (measures 87-91) features a soloist part at the top with the instruction 'linger very slightly' and a box containing the number '10'. Below it are five staves for the string ensemble, with 'arco' and 'p' (piano) markings. The second system (measures 92-97) continues the soloist part with 'ff' (fortissimo) dynamics and the string ensemble with various dynamics including 'f', 'ff', and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 33 – Compassos 87 a 97.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 107-120 [ms. 17:23 a 18:08]: Scott considerou esta secção o **Desenvolvimento**, que começa precisamente com o primeiro tema do primeiro andamento. Até ao c. 113, o solista tem uma grande liberdade de fraseio, uma vez que apenas as cordas mais graves o acompanham. No entanto, deve ter em conta que esta melodia faz parte apenas uma única frase musical, pelo que é importante que o ataque da primeira nota seja suave e que logo desde o início da primeira nota seja clara intenção do fraseio

melódico. Uma vez que a ligadura entre as duas notas, numa dinâmica de *p*, é bastante difícil no instrumento, é ainda mais importante não só fazer um crescendo na primeira nota, mas principalmente que a sonoridade desta se desenvolva rumo à segunda nota, com um aumento da velocidade do ar. Uma boa utilização do *vibrato* pode também ter um papel importante, na medida em facilita o desenvolvimento sonoro da primeira para a segunda nota. Sugiro começar a melodia totalmente sem *vibrato*, e que este surja lentamente com o aumento de dinâmica e intensidade. O mesmo aplico ao c. 109, onde o *vibrato* pode surgir não no começo da nota, mas um pouco mais tarde. A transição do c. 113 para o c. 114 terá de ser estudada com a orquestra, uma vez que existem diferentes possibilidades de interpretação. O mais provável será fazer uma cesura no final do c. 113, de modo a que o oboé e concertino possam iniciar a sua melodia no compasso seguinte, que é a mesma melodia do segundo andamento. Este diálogo entre oboé e concertino é o mesmo que no segundo andamento, pelo que questiono as indicações de tempo escritas por Scott. Após ter escrito a indicação de tempo *Tranquilo* no c. 113, o compositor deixou no compasso seguinte uma nova indicação de tempo que eu julgo não ser a mais adequada. Segundo as suas indicações, o tema do segundo andamento deve ser agora tocado no tempo $\text{♩} = 88$, ou seja, mais rápido do que no segundo andamento ($\text{♩} = 84$). No entanto, para além de se tratar de uma recuperação de um tema já explorado no andamento anterior, desta vez juntam-se à melodia *dolce* do oboé e do concertino os violinos II e violas em *tremolo*, numa dinâmica *p*, com surdina e *sul ponticello*. Esta combinação sonora origina um ambiente bastante inquieto e misterioso, pelo que a melodia do oboé e do concertino não deve ser tão presente e concreta, mas sim um pouco indefinida e vaga, numa sonoridade mais escura e íntima. Assim sendo, creio que a indicação de tempo deixada pelo compositor no c. 114 prejudica a tranquilidade e o carácter misterioso, pelo que opto por reduzir o tempo para $\text{♩} = 68$.

106 **Tempo rubato** ♩ = c.78-80

112 **12 Tranquillo** ♩ = c.88

Fig. 34 – Compassos 106 a 116.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 121-125 [ms. 18:08 a 18:31]: a cadência do oboé começa a ser preparada a partir do c. 121. A indicação *linger slightly* sugere ao solista a possibilidade demorar-se um pouco mais nos grupos das quintinas, em particular no c. 122, onde procuro um *rallentando* durante a segunda metade do compasso, o que me permite prolongar a

última semínima, num diminuendo *al niente*. O primeiro tempo do compasso seguinte deve surgir ligeiramente mais tarde, de modo a que haja um momento de silêncio absoluto entre o final da nota do oboé e o *tremolo* das violas, violoncelos e contrabaixos. Apesar de ser de extrema dificuldade, o solista deve procurar atacar a primeira nota do c. 123 da forma mais subtil possível e manter uma dinâmica *p*, seguida de um crescendo e acelerando durante os próximos três compassos. Parece-me que o resultado é especialmente notável se o solista optar por manter o crescendo até ao final da última nota do c. 125, seguido de uma pausa abrupta no primeiro tempo do compasso seguinte, onde as cordas mais graves abandonam o tremolo para susterem um acorde de quartas perfeitas Ré-Sol-Dó enquanto o oboé apresenta o seu “monólogo”.

Cc. 126 [ms. 18:31 a 19:51]: a cadência foi construída em torno de um “motivo central”, retirado do segundo andamento do concerto, que é apresentado logo na melodia inicial do oboé, até ao primeiro sinal de respiração. Sempre que o motivo central surge, este deve ser visto como um sinal, e deve ser facilmente identificado pelo ouvinte, pelo que o solista não deve procurar alterar a sua estrutura ou o tempo, ainda que o seu carácter possa ser ligeiramente variar. Neste motivo, a clareza rítmica é muito importante, sendo que o solista deve prestar especial atenção à diferença entre as figuras rítmicas compostas por uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, ou de uma colcheia duplamente pontuada seguida de uma fuga. O fraseio que construí para a cadência pode ser descrito da seguinte forma:

Opto por iniciar a cadência na dinâmica *ff*, tal como o final do compasso anterior, e manter a intensidade até à última nota da primeira linha.

Procuro começar o movimento de semicolcheias da segunda linha numa dinâmica mais reduzida, para poder ter margem de progressão da dinâmica até à semínima, que termina em diminuendo. No entanto, na segunda metade desta figura, o espero poder retardar o início do crescendo, de modo a que a última nota possa ainda ter um aumento de dinâmica.

Prefero iniciar a figura da terceira linha da cadência num tempo mais lento e em acelerando durante as três primeiras figuras rítmicas, seguido de um *rallentando* nas duas seguintes, antes da indicação de *poco tenuto*, onde retomo lentamente o tempo do motivo central, agora numa dinâmica *p sonoro*. De modo a provocar um contraste de dinâmicas, procuro que a nota final deste motivo central seja um pouco mais longa e em diminuendo, seguida de uma

breve pausa. A indicação de respiração musical antes da indicação *poco tenuto* foi adicionada apenas na partitura impressa, não consta do manuscrito de 1949.

Logo de seguida, procuro aumentar o grau de dinâmica da quarta linha para *f*, com um *vibrato* intenso logo desde início da nota, que é antecedida por uma *apoggiatura* curta e tocada antes do tempo. Nas figuras rítmicas da quarta linha, penso que, ao contrário do motivo central, não é necessário haver um grau de proporcionalidade do valor rítmico entre as diferentes notas, ou seja, não tem necessariamente de haver uma relação direta entre o valor de oito semicolcheias para uma mínima, ou de quatro semicolcheias para uma semínima. Assim sendo, parece-me que nas três figuras melódicas, as semicolcheias são notas de passagem que devem ser sempre tocadas num único gesto musical e com direção para a nota final, que é sempre mais longa. Opto então por tocar bastante mais rápido o primeiro grupo de semicolcheias, de modo a demonstrar também algum virtuosismo. O segundo grupo é mais curto e pode ser tocado um pouco mais lento que o anterior. Parece-me interessante alongar ligeiramente a duração primeira nota do segundo e terceiro grupo, de modo a realçar que os dois começam de forma idêntica. Prefiro tocar o último grupo mais rápido e prolongar a duração da última nota, mantendo a intensidade e a dinâmica *f*.

O motivo central da quinta linha situa-se num registo mais agudo do instrumento e por isso pode ser tocado um pouco mais *cantabile*. De modo a criar um contraste para as tercinas em *pp* da linha seguinte, o solista deve procurar manter a dinâmica e a intensidade, fazendo inclusive um crescendo durante a segunda quintina. Depois do crescendo, tem ainda a possibilidade de fazer uma pequena cesura, de modo a preparar o ataque claro e incisivo das tercinas, sendo que esta não deve interromper a fluidez da linha melódica.

Na minha opinião, a indicação de respiração é importante porque esta faz a separação entre as duas partes da cadência, sendo que a segunda é menos virtuosa e um pouco mais lírica. Assim sendo, as semicolcheias devem ser tocadas um pouco mais lentas do que nas secções anteriores, de modo a formarem uma pequena melodia cantada.

O motivo central surge uma última vez, e as suas últimas notas estão na origem da figuração final da cadência, que funciona como uma ponte para o c. 127. A articulação das quatro últimas figuras rítmicas da penúltima linha, onde a última colcheia é curta, proporciona um acelerado para que o movimento ascendente final não seja num tempo demasiado lento. Apesar de a última nota do oboé ter um ponto a indicar que deve ser curta, eu opto por tocá-la *tenuto*, de modo a não haver quebra para o primeiro tempo do compasso seguinte e para criar a tensão que a orquestra necessita para a secção **A4**.

senza misura e rubato

poco rit. 14 *a tempo ♩ = c.84 con spirito*

Fig. 35 – Cadência do oboé, compasso 126.

© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 127-151 [ms. 19:51 até ao final]: os violinos I e II apresentam pela primeira vez uma variação do tema inicial do andamento. O solista incorpora-se na melodia de

ambos no c. 134 numa dinâmica reduzida, seguido de um crescendo de dois compassos, que deve ser por etapas. Ou seja, a dinâmica deve aumentar de figura em figura, em vez de se desenvolver dentro de cada figura. A articulação que o compositor escreveu facilita a progressão de dinâmica. A última nota de cada grupo é curta, o que gera uma pequena cesura entre cada figura. O solista apresenta a última variação do motivo inicial, no c. 137, num tempo um pouco mais lento que se desenvolve no *stringendo* final. No c. 140, a melodia do oboé começa na dinâmica *p* e no registo grave do instrumento, onde é especialmente difícil produzir um ataque de nota suave. Assim sendo, parece-me que pode aproveitar a indicação de crescendo no final do compasso anterior para aumentar consideravelmente a dinâmica e a intensidade musical, o que lhe permite mais facilmente obter um contraste de dinâmica no compasso seguinte. Antes do trilo final, é importante que a orquestra mantenha a dinâmica *f* durante todo o c., sem diminuendo, para que o *pp* do c. 146 seja súbito.

5.2 Rutland Boughton ⁶²

5.2.1 Primeiro concerto para oboé e orquestra de cordas

O primeiro concerto para oboé e orquestra foi escrito em 1936 para a sua filha Joyance Boughton e foi estreado pela própria em Oxford, a 6 de maio de 1937. A 27 de agosto do mesmo ano Leon Goossens interpretou-o num concerto na sala Mozarteum, em Salzburgo. O maestro Boyd Neel, que dirigiu o concerto, escreveu numa carta endereçada a Boughton:

Triunfo real para o concerto! Aplauso espontâneo logo após o segundo andamento... O concerto correu muito bem. Parabéns. Foi simplesmente

⁶² Consultar notas biográficas do compositor no Anexo A.

esplêndido e recebeu mais aplausos do que as outras obras. (Neel *apud* Hurd 2014, 215)⁶³

Goossens interpretou mais tarde este concerto com a Bournemouth Municipal Orchestra, com transmissão em direto para a rádio. Sobre esta interpretação, numa carta enviada a Goossens, Boughton escreveu:

Quero-lhe deixar uma palavra de profundo agradecimento pela sua bela performance ontem – admirei especialmente a precisão instintiva das nuances no primeiro e terceiro andamentos. Essa é a verdadeira alma da arte, que só vem através do dom dos deuses, com mais um pouco de atividade humana. Acredito que noutra outra ocasião o andamento lento pode funcionar melhor se o começo e o fim forem menos emocionais. Eu sempre o senti como uma coisa muito calma e contida, exceto numa pequena autorrevelação no meio, onde você estava absolutamente genial. Agora eu quero-o ouvir com o segundo concerto. (Boughton *apud* Rosen 1993, 174)⁶⁴

Michael Hurd, biógrafo de Boughton, descreveu o concerto da seguinte forma:

O Concerto é instantaneamente atrativo. Os seus temas folclóricos são vivos e memoráveis, a orquestra de cordas é tratada com vigor e imaginação, e a escrita para o solista mostra uma compreensão completa do instrumento. O andamento lento é particularmente bonito. (Hurd 2014, 263)⁶⁵

⁶³ Real triumph for the Concerto. Spontaneous applause after the slow movement... the whole concert went wonderfully. Congratulations! It went simply splendidly and got more applause than any other item! (Neel *apud* Hurd 2014, 215)

⁶⁴ I must just send you a word of deep thanks for your beautiful performance yesterday – I especially marvelled at the instinctive rightness of the nuances in the first and third movements. That is the soul of artistry that only comes by the gift of the gods, plus human industry. I believe that another time you might find the slow movement more satisfactory if the beginning and end were less emotional. I have always felt it as a very calm and restrained thing, except for a little self-revelation in the middle, where you were absolutely right. Now I want to hear you do Number 2. (Boughton *apud* Rosen 1993, 174)

⁶⁵ The Oboe Concerto is instantly appealing. Its folkish themes are lively and memorable, the string orchestra is handled with vigour and imagination, and the writing for the soloist shows a complete understanding for the instrument. The slow movement is very particular beautiful. (Hurd 2014, 263)

5.2.2 Segundo concerto para oboé e orquestra de cordas

O segundo concerto foi escrito no verão de 1937 e dedicado a Leon Goossens, que o estreou a 11 de setembro de 1943 no Wigmore Hall, em Londres, com a Orquestra de Kathleen Riddick. Sobre o concerto, Hurd escreveu:

Tal como o seu antecessor, é um trabalho virtuoso. O material temático é, para Boughton, excepcionalmente cromático (pelo menos no primeiro andamento), mas menos convincente do que o do primeiro concerto. (Hurd 2014, 263)⁶⁶

O concerto voltou a ser interpretado em 2013, pelo oboísta Geoffrey Bridge, na Catedral de Chichester. Uma vez que o concerto não se encontrava editado, era desconhecido para a grande comunidade oboística. Os manuscritos fazem parte do espólio do compositor, confiado à Rutland Boughton Music Trust, fundação que é gerida pelos seus descendentes. Está prevista a edição da versão orquestral e a redução para oboé e piano, por parte da fundação, ainda durante o corrente ano.

5.2.3 Relatório da transcrição e revisão crítica do segundo concerto de Boughton

Os manuscritos do segundo concerto para oboé e orquestra fazem parte do espólio do compositor, gerido pela fundação inglesa Rutland Boughton Music Trust. Como parte deste projeto de investigação doutoral, procedi à transcrição da obra e à respetiva revisão crítica. O concerto será publicado pela fundação, que é o agente responsável pelos direitos de autor da obra.

Constatei que existem diversos manuscritos da obra, todos eles datados de 1937: a partitura geral da orquestra, duas cópias distintas da parte do solista, as partes de cada um dos instrumentos, e ainda uma redução para oboé e piano, efetuada pelo próprio compositor. Nas partes de orquestra encontram-se apontamentos e correções efetuadas pelos músicos que estrearam a obra, para além de correções ao texto original. Deparei-me com situações onde as diversas fontes apresentam informações diferentes,

⁶⁶ Like its predecessor it is a virtuoso work. Its thematic material is, for Boughton, unusually chromatic (at least in the first movement), but rather less compelling than that of the first concerto. (Hurd 2014, 263)

e por vezes contraditórias. Seguidamente segue-se a listagem de todos os momentos que me obrigaram a uma análise e reflexão crítica.

Identifico por “Parte A” a parte do solista que acompanha a redução para piano e por “Parte B” a parte que me chegou juntamente com a partitura e restantes partes instrumentais. Os instrumentos são aqui identificados pelas respetivas abreviações internacionais: **Ob** (oboé), **Vln I** (primeiros violinos), **Vln II** (segundos violinos), **Vla** (violas), **Vc** (violoncelos) e **Db** (contrabaixos).

5.2.3.1 Primeiro andamento

Compasso	Situação	Decisão
19	Vla: na parte, o Sol e Fá suspenso têm uma ligadura, o que favorece o fraseio musical.	Com ligadura
20	Vla: a mesma situação que no compasso 19.	idem
21	Vln II: houve uma correção da ligadura na segunda metade do compasso, na parte de Vln II. A segunda metade do compasso tem uma só ligadura, o que favorece o desenvolvimento melódico.	Com ligadura
22	Vln I, Vln II e Vla: na partitura não está escrito a ligadura entre o si e dó nos Vln I e II, mas essa correção foi efetuada nas partes. É possível obter uma linha melódica fluída com ou sem a ligadura, mas com torna-se mais clara a intenção do compositor, evitando uma interrupção no fraseio musical	Com ligadura
23	Vln I, Vln II e Vla: a mesma situação que no c. 22.	idem
33	Vln I e II: nas partes foi escrita uma ligadura que abrange o primeiro e segundo tempos completos. Não influencia a ideia do compositor, e evita que as notas em <i>staccato</i> não tenham direção musical, simplificando o trabalho de ensaio da obra.	Com ligadura
37	Vla: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que anteriormente.	<i>p</i>
40-43	Vln I e II, Vc e Db: a figura rítmica dos Vln I, nos dois primeiros tempos do c. 40, surge na parte com uma correção, onde as duas primeiras notas aparecem com uma ligadura. O mesmo se aplica nas restantes partes dos vários instrumentos. No entanto, na minha opinião, esta alteração face à partitura original não apresenta uma clara contribuição claramente positiva e pode mesmo suscitar	Sem ligadura

	interpretações que se distanciam da ideia inicial do compositor.	
45	Vln I: na parte, as duas notas do primeiro tempo aparecem com uma ligadura. No entanto, apesar concordar que esta alteração não apresenta uma contribuição negativa, ter-se-ia de fazer várias alterações, como por exemplo na melodia do solista no c. 46, para que a articulação deste motivo melódico fosse uniforme.	Sem ligadura
50-51	Vln I: foi acrescentada uma ligadura na segunda metade dos compassos, na parte. Esta alteração tem a intenção de que as duas colcheias em <i>staccato</i> não sejam demasiado curtas. No entanto, a duração dessas duas notas depende da acústica da sala de concerto e é algo que pode ser trabalhado durante os ensaios da obra. Nas partes dos restantes instrumentos, a mesma figura não apresenta correções.	Sem ligadura
55-56	Entre estes dois compassos existiam originalmente dois cc., que estão ainda escritos na partitura, parte do solista e redução para piano, com a indicação “CUT”. Nas partes da orquestra, estes compassos foram já corrigidos e não aparecem.	Dois compassos cortados
59	Vc: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vln I e II e Vla.	<i>pp</i>
61	Vln I: na partitura, a ligadura abrangia todas as notas do compasso. Na parte, foi alterada e apenas as quatro primeiras notas estão ligadas. Nenhum outro instrumento tem uma ligadura do segundo para o terceiro tempo do compasso. O motivo que aparece nos Vln II na segunda metade do compasso tem esta mesma articulação.	Ligadura de quatro notas
64	Vln I e Vla: nas duas partes foi adicionada uma ligadura que abrange o terceiro e quarto tempo do compasso. Não apresenta contribuições positivas para a passagem.	Sem ligadura
65	Vln I: o mesmo que no c. 61.	idem
72-75	Vla: alterações na parte, sendo que o primeiro e segundo tempo estão ligados, bem como o terceiro e quarto. Estas alterações contrariam a articulação da melodia do solista.	Sem ligadura
75-76	Vln I: na parte, as ligaduras foram alteradas para ligaduras com a duração de quatro semicolcheias. Na minha opinião, esta alteração contraria o fluxo melódico do solista.	Ligaduras originais
78	Vln II: o primeiro e terceiro tempo surgem com uma ligadura, na parte. Na minha opinião, esta alteração não apresenta contribuições positivas, uma vez que o compositor escreveu ainda a indicação <i>poco marc.</i>	Sem ligadura
78	Db: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que as Vla.	<i>mf</i>
90	Vln II e Vla: na partitura, a articulação original é uma ligadura sobre todo o compasso, com a exceção da última colcheia. As partes apresentam diferentes alterações: na	Como nos Vln II.

	parte do Vln II a correção é uma ligadura entre as duas primeiras notas e outra nas duas colcheias finais; na parte da Vla, o compasso aparece todo numa única ligadura. Na minha opinião, a alteração efetuada nos Vln II adapta-se melhor a esta passagem. Permite que o quarto tempo do compasso seja articulado, como uma anacruse para o primeiro tempo do compasso seguinte.	
92-96	Ob: na parte do solista há algumas alterações de dinâmica: mp com crescendo no c. 92, um crescendo na segunda metade do c. 94, p súbito com crescendo no c. 95 e as primeiras quatro notas do c. 96 em <i>tenuto</i> . Esta é um fraseio musical interessante. No entanto, não é a única possibilidade, pelo que prefiro deixar liberdade ao intérprete para tomar as decisões de fraseio que achar mais apropriadas.	-
93	Vla e Vc: nas partes, foi adicionada uma ligadura que liga a última semicolcheia do quarto tempo à nota anterior. Apesar de eu não interpretar esta alteração como uma contribuição negativa, penso que se consegue obter o mesmo resultado com a articulação original.	Articulação original
100	Nas partes do Vln I e II e Vc aparece a um apontamento que indica um pequeno <i>rallentando</i> para se retomar no compasso seguinte o tempo Allegro.	-
110	Ob: na partitura e na parte B, está escrita uma ligadura nas quatro notas da primeira metade do compasso; na parte A, não há qualquer indicação de articulação; na redução para piano, apenas as três primeiras notas estão ligadas. Na minha opinião, falta uma ligadura na parte A, seja ela qual for. Uma vez que uma das partes do solista apresenta a mesma ligadura que a partitura, considero ser essa a melhor opção. Esta escolha está também de acordo com a articulação dos compassos anteriores	Articulação como na partitura e parte B
110	Ob: a articulação na segunda metade do compasso é diferente nas duas partes. Na parte A e na redução para piano, as notas do terceiro tempo têm uma ligadura e as duas seguintes têm outra. Na parte B e na partitura, estas quatro notas têm uma só ligadura. Na minha opinião, a segunda opção oferece ao intérprete melhores possibilidades de fraseio.	Articulação como na partitura
111	Db: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vc.	mf
113	Vln II e Vla: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vln I.	mf
116-117	Vln I e II e Vla: a mesma situação que no c. 21.	idem
126	Ob: na parte B, a nota Dó, na segunda metade do segundo tempo, aparece escrita como tendo a duração apenas de uma semicolcheia seguida de uma pausa de semicolcheia. No entanto, em todas as outras fontes o dó tem a duração de uma colcheia.	Colcheia

128	O compositor dá como indicação de tempo Tempo I . Para evitar confusões e perdas de tempo nos ensaios, e uma vez que é evidente que Boughton se refere ao <i>Larghetto</i> , escrevi essa mesma indicação para agilizar o trabalho.	Tempo I [Larghetto]
132	Na parte do Vln II, na segunda metade do compasso, surge indicação de “Allegro”. Na parte do Ob. aparece um apontamento pessoal “slow”.	-
140	Depois da cadência do oboé, não existe qualquer nova indicação de mudança de tempo, em nenhum dos manuscritos. A indicação de tempo anterior é antes da cadência do oboé e refere-se ao Tempo I [Larghetto]. Na minha opinião, perante o material melódico que Boughton utiliza no c. 140, o compositor tem a intenção clara de retomar o tempo <i>Allegro ghiribizzoso</i> .	Allegro
140	Orquestra: na partitura há a indicação que todos os instrumentos da orquestra são a <i>Solo</i> , mas nas partes não há essa indicação. Provavelmente terá sido uma correção feita pelo compositor. No entanto, não deixou a indicação de quando se voltaria ao <i>Tutti</i> . Uma vez que no c. 149 a dinâmica é forte, eu penso que é a altura ideal.	<i>Solo</i>
143	Vc: ausência do crescendo. Na parte, esse detalhe foi corrigido.	Crescendo
147	Vla: na partitura, ausência da ligadura no primeiro tempo do compasso. Nas partes foi efetuada essa correção.	Com ligadura
147-149	Ob, Vln I e II e Vla: na parte do Vln I foi adicionada uma ligadura no terceiro tempo do c. 148. Na minha opinião, é uma alteração que contribui musicalmente para que este curto motivo tenha um fraseio mais claro e simples. Assim sendo, adicionei também uma ligadura ao mesmo motivo na parte do solista no primeiro tempo dos cc. 148 e 149 e ainda uma ligadura no segundo tempo no Vln I e II e Vla no c. 147.	Com ligadura
148	Ob: na partitura e na parte de solista, a indicação dinâmica é de f . No entanto, o oboé está em diálogo com o Vln I, que ainda está a solo e vem de um p com diminuendo, depois um crescendo para mf e f nos compassos seguintes. Assim sendo, faz todo o sentido que o oboé inicie ainda em p no c. 148 e depois em cresça para f no compasso seguinte.	p
149	Ob: ver a indicação relativa ao c. 148.	f
149	Orquestra: ver indicações relativas ao c. 140.	<i>Tutti</i>
150	Vln I e II: ligadura no primeiro tempo de acordo com as indicações dos cc. 148-149	idem
150-151	As indicações de dinâmica sugerem que esta passagem se deve iniciar em p no c. 150, com um diminuendo no início compasso seguinte. No entanto, o fraseio musical do solista tem como ponto de maior intensidade o terceiro tempo do c. 151, onde o compositor escreveu em todos os instrumentos da orquestra a indicação de <i>ten</i> . Assim, de	Alterações de dinâmica

	modo a manter a intenção musical do compositor com o <i>tenuto</i> do terceiro tempo do c. 151, sugiro que o oboé comece em p , no c. 150, seguido depois de um crescendo geral.	
151	Vln I e II: foram adicionadas ligaduras no primeiro e no segundo tempo, nas partes. Tornam a passagem mais homogênea e ajudam no fraseio	Com ligaduras
155	Vln I: na parte, as articulações das sextinas no terceiro e quarto tempo do compasso foram alteradas para duas ligaduras: uma que abrange sextina do terceiro tempo e outra a sextina do quarto tempo. A meu ver, esta é uma alteração de cariz técnico e facilita que a orquestra esteja junta no quarto tempo do compasso. No entanto, a articulação original não impede que a orquestra esteja de igual forma junta no quarto tempo do compasso. Assim sendo, opto por manter a articulação original.	Articulação original
156-157	Vln I e II e Vla: a mesma situação que nos cc. 40-43.	idem
162-164	Vln I e II: a mesma situação que nos cc. 50-51.	idem
166-167	Vla: nas partes, foi adicionada uma ligadura no primeiro e terceiro tempo de cada compasso, de modo a que a semicolcheia não seja articulada, mas sim ligada à nota anterior. Esta alteração tem a intenção de tornar esta passagem mais leve e suave, mas eu sou da opinião de que a articulação da semicolcheia, como na partitura original, torna o movimento sincopado das violas ainda mais importante e interessante.	Sem ligadura
173-174	Vla: a mesma situação que nos cc. 166-167	idem

5.2.3.2 Segundo andamento

Compasso	Situação	Decisão
19	Ob: na parte do solista, o Lá suspenso surge com uma linha de <i>tenuto</i> . Esta alteração provoca que a duração da nota se prolongue um pouco mais do que o valor de uma colcheia, e tem como intenção de que a pausa não seja demasiado longa. Apesar de concordar com este fraseio musical, acredito que existem outras possibilidades musicais que podem ser exploradas por diferentes intérpretes.	Sem <i>tenuto</i>
32	Vla e Vc: na parte do Vc foi adicionada uma ligadura. Na parte da Vla e na partitura não há qualquer ligadura. Na minha opinião, faz sentido que o movimento ascendente seja em <i>legato</i> , aumentando a tensão musical.	Com ligadura
33	Vln I, Vc e Db: na parte do Vc foi adicionada uma ligadura entre a primeira e segunda nota. No entanto, nas partes do Vln I e Db não existe essa alteração. Para manter uma uniformidade, considero que estes três instrumentos devem apresentar nesta passagem a mesma articulação.	Sem ligadura

33	Db: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vc.	<i>mf</i>
55	Vln I: na parte, a articulação foi alterada para uma ligadura nas seis notas do compasso. É uma opção válida, que oferece maior fluidez ao fraseio musical. No entanto, a articulação dos Vln I neste compasso deve ser igual à das Vla no c. 47, pois ambos acompanham a mesma melodia do solista. Na parte da Vla não foi efetuada qualquer alteração. Por esse motivo optei pela articulação original: uma ligadura nas quatro primeiras notas e outra nas duas últimas.	Articulação original
69	Vln I e II: na partitura está escrita uma ligadura sobre todo o compasso, mas em ambas as partes a articulação foi alterada, sendo que as últimas três colcheias não estão ligadas com a semínima pontuada anterior. Esta alteração não perturba o fraseio musical pretendido e acrescenta ainda um pouco de clareza no início das três semicolcheias, pelo que me parece uma opção interessante.	Articulação como nas partes
78	Vln II: foi acrescentada uma ligadura sobre todo o compasso, na parte. No entanto, parece-me que a articulação inicial é mais coerente com a articulação dos compassos anteriores, onde se observam ligaduras de quatro notas.	Articulação original
82	Vln II: foi acrescentada uma ligadura sobre todo o compasso, na parte. No entanto, a articulação deste motivo de seis notas surge sempre com duas ligaduras de três notas.	Articulação original

5.2.3.3 Terceiro andamento

Compasso	Situação	Decisão
47	Ob: Erro numa das partes do solista, faltando o bequadro no Mi.	Mi ♯
48	Vln I: na parte, foi efetuada uma alteração à articulação, sendo que as seis notas do primeiro tempo têm uma ligadura, e as do segundo tempo têm outra. No entanto, a articulação original está de acordo com a articulação do solista, no compasso anterior.	Articulação original
54	Vc: na partitura, a ligadura inicia-se na primeira nota do compasso e termina na primeira nota do compasso seguinte. Essa ligadura foi corrigida na parte para estar de acordo com o compasso anterior.	Articulação como na parte
63	Vln I: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vln II.	<i>mf</i>
64	Ob: em nenhuma fonte aparece qualquer indicação de dinâmica. No entanto, todos os instrumentos da orquestra têm a indicação de <i>f</i> . Na minha opinião, o Ob também deveria ter a indicação de <i>f</i> .	<i>f</i>
68-69	Vln I: na parte, foi efetuada uma alteração à articulação,	Articulação

	sendo que cada compasso tem uma ligadura. No entanto, as Vla têm um movimento paralelo e não foi feita nenhuma alteração. A articulação original adequa-se melhor, uma vez que esta secção apresenta um fraseio de dois compassos.	original
73	Vln I: na partitura, o compositor escreveu posteriormente a indicação de <i>Solo</i> , para que a voz se sobressaia às restantes. Nesse sentido, e uma vez que a restante orquestra tem a indicação de dinâmica <i>p</i> , parece-me interessante subir a dinâmica do Vln I para <i>mf</i> .	<i>mf</i>
78	Apenas na redução para piano surge a indicação de <i>più mosso</i> . Uma vez que no c. 134 o compositor escreveu a indicação de Tempo I, tudo indica que pretende que a partir do c. 78 o tempo seja um pouco mais rápido, apesar de não ter escrito esta indicação na partitura e nas restantes partes.	<i>più mosso</i> , como na redução para piano
78	Db: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vc.	<i>p</i>
82	Db: A mesma situação que no c. 78.	idem
94	Vln I e II: nas partes, foram adicionadas no primeiro e no segundo tempo duas ligaduras com ponto, com a intenção de que as notas não sejam tocadas demasiado separadas e bem articuladas. Apesar de concordar com a ideia, considero que são apontamentos pessoais e que não devem constar da versão editada.	-
103	Vc e Db: não está escrita qualquer indicação de articulação. Parece-me evidente que a articulação deve ser curta, uma vez que ambas as vozes estão em diálogo com o solista, que tem as quatro notas em <i>staccato</i> .	Com pontos
105	Vc e Db: a mesma situação que no c. 103.	idem
106	Vln I: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que os Vln II.	<i>p</i>
121	Vln I e II, Vla e Vc: nas partes do Vln II e Vla foi adicionada uma ligadura entre as duas primeiras notas do primeiro tempo. Também na parte do Vln I a articulação original foi alterada para duas ligaduras de quatro notas cada. Estas alterações conferem um carácter mais leve e seco, que melhor se adequa à situação, pelo que foi adicionado também ao Vc a ligadura correspondente, uma vez que tem um movimento paralelo a Vla.	Articulação como nas partes
122	Vln I: ausência de indicação de articulação. Sugiro a mesma que o solista.	<i>Staccato</i>
123-132	Vc e Db: a mesma situação que no c. 103.	idem
124-125	Vln I: a ligadura original do c. 124 terminava na primeira nota do compasso seguinte, mas na parte foi alterada, de modo a que a primeira nota do c. 125 não seja ligada com as anteriores. Esta alteração faz com que o início da nota no c. 125 seja mais claro e preciso.	Articulação como nas partes
128	Vln I: ausência de indicação de articulação. Sugiro utilizar a mesma que no c. 126, uma vez que é o mesmo motivo.	Articulação como no compasso

		126
128	Vla: foi adicionada uma ligadura nas três notas, na parte. Desta forma, está de acordo com a articulação dos Vln I a partir do c. 129.	Com ligadura
129-132	Vln I: na parte, a articulação foi alterada e apenas as primeiras duas notas são ligadas. Na minha opinião, esta nova articulação abre espaço a que se a semicolcheia perca a sua importância e intensidade musical, e que a terceira e quarta nota sejam tocadas curtas demais. Desta forma perde-se parte da intenção do compositor	Articulação original
133	Vla: foi escrita uma ligadura entre as duas primeiras notas, na parte. No entanto, não se adequa face à articulação dos restantes instrumentos e ao clímax musical.	Sem ligadura
140-144	Vln I: na parte, a ligadura foi dividida em duas a partir do Sol no c. 142. Esta alteração não apresenta qualquer contribuição positiva.	Articulação original
178-179	Vc e Db: na parte do Vc foi adicionada uma ligadura desde o Lá bemol até ao final do c. 179. Na minha opinião, esta ligadura não apresenta qualquer contribuição positiva. A ligadura original enquadra-se bastante melhor, uma vez que as notas Lá bemol, Sol, Sol bemol e Fá acompanham em paralelo o movimento do Vln II, e as três notas seguintes são um outro gesto musical, o mesmo que no c. 181.	Articulação original
257	Vln I: a mesma situação que no c. 48.	idem
281-282	Vln I e Vla: a mesma situação que nos cc. 68-69.	idem
291	Db: ausência de indicação de dinâmica. Sugiro a mesma dinâmica que a restante orquestra.	<i>p</i>
304	Ob: no que diz respeito às três primeiras notas, falta indicação de articulação em todas as fontes. Na minha opinião, as três notas devem ser curtas como as anteriores.	<i>staccato</i>
307	Vln I e II: a articulação da segunda metade do compasso foi alterada nas partes, passando para uma ligadura de quatro semicolcheias. A meu ver, a articulação original é mais apropriada porque a primeira nota do segundo tempo dá início a um movimento descendente de Sol até Dó suspenso do compasso seguinte. A articulação na primeira e segunda metade do segundo tempo do c. 307 coincidem também com as duas notas curtas do oboé.	Articulação original
307	Vla: na partitura, a Vla tem as notas Lá e Ré no primeiro tempo. O mesmo acontece na redução de piano. Nas partes a nota Ré está em falta.	Lá - Ré
325	Vln I e II: a mesma situação que no c. 307.	idem
327	Ob: a articulação foi alterada na parte B do solista, de modo a estar de acordo com a do Vln I no c. 325.	Articulação como na parte
370-371	Vln I e II: a articulação das partes foi alterada, tendo cada compasso uma ligadura. Na minha opinião, a articulação inicial fornecida pelo compositor proporciona um fraseio musical bastante mais interessante, onde a linha melódica se	Articulação original

	prolonga para lá da linha divisória do compasso, sem haver um ataque de uma nota no início de cada compasso.	
371-375	Vln I e II: a mesma situação que nos cc. 370-371.	idem
378	Vln I: não há indicações de articulação na partitura, mas na parte foi acrescentada uma ligadura entre as três notas finais do compasso. Na minha opinião, reforça a ideia musical do compositor, com mais intensidade e com direção.	Com ligadura

5.2.4 Guia interpretativo

5.2.4.1 Primeiro Andamento

A forma do primeiro andamento não difere muito dos concertos clássicos, com uma introdução inicial por parte da orquestra, uma apresentação do primeiro tema pelo solista (compasso 9) seguida do segundo tema, também pelo solista (c. 30), desenvolvimento (c. 55), reexposição (c. 101), cadência do solista (c. 135) e um segundo desenvolvimento (c. 140) antes da coda final (c. 169).

Cc. 1-8 [até m. 00:37]: a introdução tem a duração de oito compassos e o seu fraseio é composto por um grupo de dois compassos, seguido de outro grupo de dois compassos e depois um grupo de quatro compassos. A melodia requer um carácter *pesante*, e a indicação de tempo é *Larghetto*, pelo que o tempo de $\text{♩}=55$ me parece apropriado.

Cc. 9-12 [ms. 00:39 a 00:47]: o primeiro tema surge na melodia do oboé, aquando da nova indicação de tempo *Allegro ghiribizzoso*. A expressão italiana *ghiribizzoso* não é muito comum na linguagem musical e significa “bizarro” ou “extravagante”. Parece-me que o tempo $\text{♩}=75$ se adequa à melodia do oboé. O solista deve começar o tema numa dinâmica *mf* com uma sonoridade cheia, uma vez que a sua indicação de dinâmica é superior à da orquestra, que apresenta um *p*. Penso que o solista pode explorar o movimento cromático descendente dos dois compassos iniciais, pelo que procuro fraseá-los com um pequeno aumento de intensidade do primeiro para o terceiro tempo de cada compasso, seguido de um relaxamento. Sendo o motivo da primeira metade do c. 11 igual ao da segunda metade do compasso anterior, este pode ser tocado um pouco mais intenso e num grau de dinâmica ligeiramente superior, onde cada nota é cantada. Apesar da progressão ao longo dos cc. 11 e 12 ser num movimento

descendente, penso que o solista deve manter o carácter *cantabile* da melodia, mantendo a dinâmica e intensidade até à primeira nota do quarto tempo do c. 12, onde deve preparar o carácter do compasso seguinte com um diminuendo.

Cc. 13-19 [ms. 00:48 a 1:12]: no c. 13 repete-se o tema inicial do andamento, sendo que desta vez o solista não está acompanhado por uma linha cromática nos violinos, mas por um movimento ascendente em *pizzicato* nos violoncelos e contrabaixos. Penso que a dinâmica do solista deve ser o *p* das cordas graves, uma vez que o acompanhamento é também menos denso. O fraseio da linha melódica do oboé pode ser um pouco mais passivo do que anteriormente, de modo a que as eventuais nuances de dinâmica sejam menos evidenciadas, mantendo o grau de dinâmica *p*. O solista deve ter atenção para que o crescendo indicado no c. 17 não comece demasiado cedo, o que prejudicaria o fraseio da melodia, uma vez que é importante que o aumento de intensidade musical seja contínuo até ao primeiro tempo do c. 19. Um *vibrato* lento e com início tardio nas semínimas pontuadas dos cc. 15 a 16 reforça o carácter *cantabile* da melodia, sem necessidade de um crescendo. O *vibrato* deve-se tornar mais intenso nas semínimas pontuadas do c. 17, acompanhando desta forma o aumento de dinâmica e de intensidade musical.

The image shows a musical score for oboe, measures 1 to 20. The score is in 4/4 time and B-flat major. It starts with a 'Larghetto' tempo and a '7' above the first measure. The tempo changes to 'Allegro ghiribizzoso' at measure 7. The dynamic is 'mf' at measure 7. There is a first ending bracket at measure 10. The score ends at measure 20 with a 'cresc' marking below the staff.

Fig. 36 – Compassos 1 a 20, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 30-54 [ms. 1:48 a 3:13]: o segundo tema surge na melodia do oboé no c. 30, com anacrusse, e é acompanhado por um movimento cromático e contínuo de semicolcheias, repartido pelas violas e pelos violinos I e II. Na minha opinião, enquanto o tema inicial do andamento tinha uma pulsação quaternária, o fraseio do segundo tema é binário, em *alla breve*, pelo que é provável que Goossens o tocasse num tempo um pouco mais rápido. No entanto, o solista deve ter em conta a figuração rítmica da orquestra, pelo que um tempo mais rápido do que o sugerido pode causar dificuldades técnicas desnecessárias. O fraseio melódico mais comum em Goossens encaixa perfeitamente na melodia do segundo tema, com um aumento da intensidade nos movimentos ascendentes, e um relaxamento nos movimentos descendentes. A linha melódica deve ser sempre *cantada*, com atenção especial para as notas mais longas, com um *vibrato* médio. Parece-me importante ainda distinguir que o fraseio dos primeiros dois compassos é composto por um aumento de intensidade do c. 30 até ao primeiro tempo do compasso seguinte, seguido de um relaxamento, enquanto a melodia dos cc. 32 e 33 mantém a direção musical até ao primeiro tempo do c. 34, sem qualquer relaxamento ou quebra da direção melódica. Ao longo de todo segundo tema,

a articulação deve clara e definida, de modo a não descaracterizar a melodia; e ao mesmo tempo suave, de modo a não interromper a linha melódica. No meu entender, a articulação não se deve *adaptar* à evolução da linha melódica, mas deve *guiar* a direção da própria melodia. No c. 38, o ataque das notas do primeiro e terceiro tempo deve ser mais acentuado e *marcato*, acompanhado de um *vibrato* intenso, logo desde o início de cada uma dessas notas. A partir do c. 40, a orquestra mantém o fraseio binário, ou *alla breve*, e o oboé retoma no c. 46 a melodia do segundo tema. Nos compassos finais desta secção, parece-me importante que sonoridade da orquestra seja bastante presente, apesar da indicação de *mf* no c. 52, e que não inicie o diminuendo demasiado cedo, de modo a que a intensidade seja progressivamente reduzida até ao terceiro tempo do c. 54.

Fig. 37 – Compassos 21 a 40, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 55-67 [ms. 3:14 a 3:55]: no c. 55 inicia-se a secção do desenvolvimento e é também o momento do mais estático e sereno de todo andamento, onde o grau de intensidade musical é menor. Durante seis compassos, a música não tem uma direção musical definida, e o mesmo motivo repete-se constantemente, tanto no solista como na orquestra. Com o movimento dos violoncelos no c. 59 e o dos violinos e violas no compasso seguinte, a música retoma a sua fluidez. No c. 62, o solista deve ter em conta que a sua linha melódica de semicolcheias é acompanhada por quatro semínimas nos

violinos, ligadas duas a duas. Por isso, caso recorra ao *rubato*, o solista deve ter particular atenção à sincronização com o acompanhamento, de modo a que a primeira nota de cada tempo seja tocada rigorosamente com os violinos, evitando assim um desfasamento. Apesar do movimento descendente no c. 62, parece-me importante que o solista mantenha a intensidade até ao primeiro tempo do compasso seguinte, onde o violoncelista solista dará continuidade ao movimento de semicolcheias. O mesmo acontece na transição do c. 65 para o 66, sendo que o início do c. 65 pode ser tocado num grau de dinâmica superior, uma vez que surge também num registo mais agudo do instrumento.

Fig. 38 – Compassos 62 e 63.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 68-79 [ms. 3:56 a 4:34]: entre os cc. 70 e 76, o compositor escreveu vários crescendos na melodia do oboé, sem nunca uma redução do grau de dinâmica. Deste modo, considero que compete ao solista programar de uma forma inteligente a evolução da dinâmica da sua linha melódica. Eu penso que a melodia do oboé, que se inicia no c. 68 com anacruse, deve acompanhar a dinâmica da orquestra, começando em *pp*, seguido de um pequeno crescendo até ao primeiro tempo do c. 69. Uma vez que a melodia do solista se desenrola no registo grave do instrumento, onde as possibilidades de variação de dinâmica e de intensidade são menores, o solista deve procurar manter a intensidade durante a primeira metade do c. 69 e fazer um diminuendo apenas do terceiro para o quarto tempo, de modo a iniciar a anacruse para

o compasso seguinte num grau de dinâmica mais reduzido. Interpreto a indicação de crescendo no c. 70 como sendo um crescendo lento ao longo da linha melódica, e não um crescendo imediato. Por isso, opto inclusive por frasear a melodia do oboé em diminuendo, no c. 70, no para que a melodia dos violinos I em crescendo possa sobressair, na segunda metade do compasso. O c. 71 deve ser fraseado de forma semelhante, mas num grau de dinâmica superior, uma vez que a linha melódica se desenvolve num longo crescendo e a melodia se situa num registo mais agudo. O crescendo no quarto tempo do c. 71 não deve ser demasiado, de modo a que a melodia do oboé possa manter o contínuo aumento de intensidade até ao c. 78, onde a melodia prossegue nos segundos violinos, regressando de novo ao oboé no compasso seguinte. Em toda esta secção, mais uma vez, a articulação deve não só estar de acordo com a direção musical da linha melódica, mas deve *guiar* o próprio fraseio.

The image shows a musical score for measures 76 to 79. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Oboe part starts at measure 76 with a dynamic of *f* and features a melodic line with slurs and accents. A box with the number '8' is placed above the Oboe staff in measure 78. The Violin I part also starts at measure 76 with a dynamic of *mf* and has a melodic line with slurs. The Violin II part starts at measure 76 with a dynamic of *mf* and has a melodic line with slurs. The Viola part starts at measure 76 with a dynamic of *mf* and has a melodic line with slurs. The Violoncello part starts at measure 76 with a dynamic of *mf* and has a melodic line with slurs. The Double Bass part starts at measure 76 with a dynamic of *mf* and has a melodic line with slurs. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, and includes a box with the number '8' in measure 78.

Fig. 39 – Compassos 76 a 79.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 80-90 [ms. 4:34 a 5:11]: uma vez que o motivo da orquestra nos cc. 80 e 82 é semelhante ao *Larghetto* inicial do andamento, eu penso que o solista deve procurar integrar a sua linha melódica de semicolcheias no fraseio da orquestra. Nestes dois compassos, em concreto, parece-me que a verticalidade da melodia é mais importante do que a sua horizontalidade. Ou seja, apesar de todas as possibilidades de *rubato* na melodia do oboé em semicolcheias, é essencial que primeiras notas no início de cada tempo sejam tocadas absolutamente em conjunto com a orquestra. Apesar do movimento descendente da linha melódica do oboé nos referidos compassos, o solista

deve procurar manter a intensidade musical ao longo do compasso, efetuando eventualmente um relaxamento apenas no quarto tempo. No c. 85, o trilo entre as notas Dó e Dó sustenido graves merece especial atenção. A realização deste trilo está dependente de uma chave auxiliar do instrumento, conhecida por “chave banana” ou por “chave Gillet”, uma vez que este mecanismo foi inventado pelo oboísta francês Georges Gillet, no final do século XIX (Burgess and Haynes 2004, 194). Após análise a várias fotografias⁶⁷ e a um vídeo⁶⁸ do oboé *Lorée 1907*, o instrumento utilizado por Goossens durante praticamente toda a sua carreira, verifiquei que o mesmo não tinha ainda este mecanismo auxiliar. Assim sendo, deduzo que tecnicamente não seria possível a realização deste trilo, pelo que opto por também não o fazer. Apesar da indicação de diminuendo em toda a orquestra, na segunda metade do c. 86, o solista deverá ter em conta que início do compasso seguinte requer um grau de dinâmica que lhe permita o diminuendo durante o movimento melódico descendente, pelo que opto por um crescendo na melodia do oboé na segunda metade do c. 86, de modo poder também realçar o cromatismo entre Dó sustenido e Si sustenido. O movimento descendente em diminuendo tem o seu momento de menor intensidade no primeiro tempo do c. 88, pelo que o solista deve iniciar esse compasso numa dinâmica ***p***, seguido de um crescendo durante o movimento ascendente. Os dois compassos seguintes apresentam um fraseio idêntico, mas, uma vez que são num registo mais agudo, podem ser tocados numa dinâmica superior.

Cc. 91-100 [ms. 5:11 a 5:45]: as possibilidades de fraseio dos cc. 91 a 96 são imensas, pelo que a descrição seguinte se trata apenas da minha própria interpretação:

Não havendo qualquer nova indicação de dinâmica no c. 91, procuro manter a dinâmica ***f*** até ao terceiro tempo do c. 93. Aí reduzo a dinâmica para ***mf***, de modo a ter margem para crescer novamente durante um compasso e meio. No primeiro tempo do c. 95 reduzo de novo para a

⁶⁷ Fotografias encontradas no seu livro *Oboe* (Goossens and Roxburgh 1977).

⁶⁸ O oboísta Nicholas Daniel teve acesso ao instrumento utilizado por Goossens e publicou um vídeo no seu canal do YouTube, onde se pode ver claramente que não existe a chave Gillet. Provavelmente por lapso, na descrição do vídeo, Daniel indica este se trata do modelo *Lorée 1906* que Goossens utilizou durante toda a sua carreira, quando deveria tratar-se do modelo *Lorée 1907* (Daniel 2018).

dinâmica *p*, de modo a poder ter margem para um crescendo maior até à nota grave do terceiro tempo do compasso seguinte.

O fraseio da oboísta Joyance Boughton, filha do compositor, não difere muito do meu, uma vez que nos seus apontamentos pessoais se encontra a indicação de *mp* com crescendo no primeiro tempo do c. 92, crescendo no terceiro tempo do c. 94 e ainda *p* no c. 95, seguido novamente de crescendo a partir do terceiro tempo.

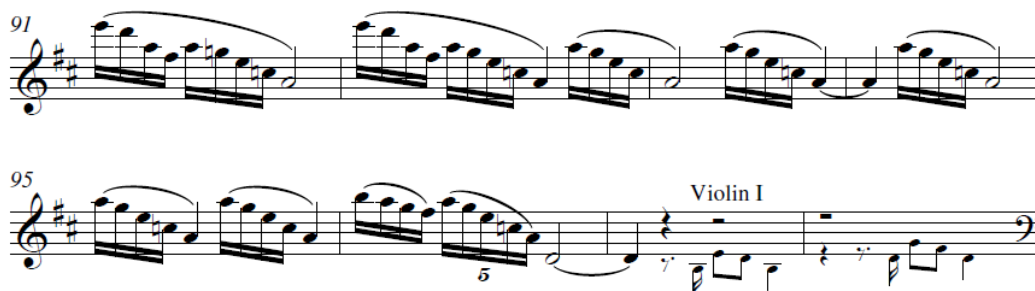


Fig. 40 – Compassos 91 a 98, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 101-112 [ms. 5:45 a 6:24]: a *reprise* começa no c. 101, onde o oboé recupera a linha melódica do primeiro tema. O fraseio é idêntico ao do primeiro tema, com a exceção que na segunda metade do c. 104, o solista pode aproveitar o crescendo da orquestra de *p* para *f*, uma vez que estes dois tempos funcionam como uma anacruse para o compasso seguinte. Penso que a linha melódica no registo mais agudo do instrumento, que se inicia no c. 107 com anacruse, deve ser cantada com um *vibrato* médio, e o solista deve procurar um bom *legato*, de modo a evitar qualquer quebra no fraseio da melodia. Apesar de o movimento melódico ser descendente, não o considero como um relaxamento musical, pelo que procuro efetuar apenas um pequeno diminuendo na segunda metade do c. 110, de modo a não interromper o fraseio de quatro compassos, desde o c. 107 até ao 110. Os cc. 111 e 112 assemelham-se aos cc. 13 e 14, atendendo ao desenho melódico do oboé e ao acompanhado dos violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*. Deste modo, opto por desenvolver um crescendo rumo ao terceiro tempo de cada um destes compassos, seguido de um relaxamento.

Cc. 113-127 [ms. 6:24 a 7:14]: no c. 113 inicia-se um crescendo geral da orquestra, que culmina no *ff* do c. 118, sendo que opto por tocar as duas curtas intervenções do oboé nos cc. 113 e 114 com um crescendo com *tenuto* ao longo das três notas. No c.

119, o solista deve ter em conta a articulação da linha melódica descendente para poder construir o seu fraseio, uma vez que a orquestra tem apenas notas longas sustentadas. Opto por um ataque mais incisivo na primeira semicolcheia após o primeiro e terceiro tempo de cada compasso, com um ligeiro acento, de modo a melhor estruturar a linha melódica. Durante o movimento descendente, opto ainda por reduzir gradualmente a dinâmica e intensidade musical até ao quarto tempo do c. 121, onde acompanho o crescendo de toda a orquestra, em anacruse para o primeiro tempo do compasso seguinte. No c. 123, o primeiro grupo da progressão anterior repete-se por duas vezes, pelo que opto por manter a dinâmica de *f* na primeira metade desse compasso, e aumentar para *ff* na segunda, de modo a realçar a repetição do mesmo motivo. Até ao c. 127, os fragmentos melódicos tornam-se cada vez mais curtos, e uma vez que o compositor não escreveu qualquer indicação de dinâmica do solista, penso que este deve acompanhar o diminuendo geral da orquestra.

The image shows a musical score for oboe, measures 119 to 127. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measure 119 starts with a box containing the number 12. The music features a descending melodic line with slurs and accents. Measure 121 has a dynamic marking of *ff*. Measure 123 repeats the first group of the previous measure. Measure 125 ends with a *poco rit* marking.

Fig. 41 – Compassos 119 a 127, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 128-139 [ms. 7:15 a 8:03]: nos cc. 122, 124 e 125, os violinos e as violas tinham já retomado parte do motivo da introdução do andamento, e no c. 128 a orquestra apresenta finalmente o motivo de oito compassos na sua forma e no seu tempo original, em *Larghetto*, com algumas intervenções adicionais do oboé. As duas primeiras intervenções melódica do oboé decorrem enquanto a orquestra apresenta notas sustentadas, nos cc. 129 e 131, e a indicação de tempo é *Allegro*. Penso que o solista tem enorme liberdade de utilização do *rubato*, pelo que eu opto por um *acelerando* e

crescendo até ao terceiro tempo de cada compasso, seguido de um *rallentando* e diminuendo. No c. 131, a dinâmica da melodia do oboé pode ser ligeiramente mais forte que o *f* anterior, e principalmente mais cantada, uma vez que se situa num registo mais agudo e que começa num tempo mais lento que as duas anteriores, porque a orquestra mantém o tempo *Larghetto*, seguido de um *poco accelerando* até ao primeiro tempo do c. 134. A intensidade musical da melodia do oboé diminui até ao c. 135, onde as violas e contrabaixos sustentem a nota Ré, durante uma pequena cadência do oboé. A escala ascendente repete-se por três vezes e, atendendo às indicações do compositor, este pretende que haja uma redução gradual de dinâmica. Para isso, é necessário que, após a suspensão do terceiro tempo do c. 135, o solista toque a primeira escala numa dinâmica não demasiado piano, de modo a ter ainda margem para um *pp* e *ppp*. Eu penso que a segunda escala deve ser tocada não só numa dinâmica mais reduzida, mas também um pouco mais lenta e mais tranquila, numa sonoridade mais ténue, uma vez que a diferença entre *p* e *pp* não é considerável, neste registo do instrumento. A terceira escala do oboé, no último tempo do c. 136, inclui-se já na progressão ascendente que culmina no Mi bemol do c. 138.

The image shows a musical score for oboe, measures 132 to 139. The score is in G major and 3/4 time. Measure 132 starts with 'Tempo I' and 'poco accel', marked 'f'. Measure 134 is marked 'rit' and 'dim', with a 'p' dynamic. Measure 136 has 'poco accel' and 'poco rit' markings, with dynamics 'pp', 'ppp', 'cresc', and 'f dim'. Measure 139 is marked 'pp'. The score includes various ornaments like trills and grace notes.

Fig. 42 – Compassos 132 a 139, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 140-157 [ms. 8:04 a 9:08]: após a breve cadência do solista, inicia-se um segundo desenvolvimento, mais curto que o anterior, e centrado no segundo tema do andamento. O fraseio é de novo *alla breve* e a orquestra deve retomar o tempo do

segundo tema. Esta secção é muito pouco densa, uma vez que apenas um tocam os chefes de naipe de cada instrumento da orquestra, num quinteto extremamente melódico e suave. O final do tema é ligeiramente diferente do original, sendo que o solista e o concertino têm um pequeno diálogo numa progressão ascendente durante os cc. 148 e 149. As várias indicações deixadas pelo compositor ao longo dos cc. 150 a 152 demonstram o enorme conhecimento que este tinha sobre a escola de oboé de Leon Goossens. O retrato que Richard Adeney fez do fraseio melódico de Goossens e de Pablo Casals – onde ambos “aumentam a dinâmica nos movimentos ascendentes, alargam as notas mais agudas e relaxam no movimento descendente seguinte” (Adeney 1997, 12) – é exatamente a descrição do fraseio sugerido por Boughton nesta melodia do oboé: a nota longa no c. 150 começa em *p*, seguida de um crescendo ao longo do movimento ascendente até à nota mais aguda da melodia, no terceiro tempo do compasso seguinte; esta nota é ligeiramente alongada com um *tenuto*; e segue-se um diminuendo ao longo do movimento descendente, até ao primeiro tempo do c. 152, em *mf*, onde o oboé assume a melodia que, na primeira apresentação do segundo tema, havia sido dos violinos I (cc. 40 a 43). Nesta secção, o fraseio melódico é composto por grupos de dois compassos, onde mais uma vez a articulação escrita pelo compositor *guia* o fraseio e a direção musical. Ao contrário dos cc. 40 a 43, o ritmo da melodia é em colcheias pontuadas, em vez de colcheias seguidas de uma pausa de semicolcheia, o que torna o carácter desta muito mais *cantabile* e doce. No primeiro grupo (cc. 152 e 153) a direção musical é rumo ao terceiro tempo do segundo compasso, enquanto no segundo grupo, (cc. 154 e 155) a direção musical é rumo ao primeiro tempo do c. 156, devido à anacruse em crescendo de toda a orquestra, na segunda metade do c. 155.

The image shows a musical score for measures 149 to 156. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 149 to 153, and the second system covers measures 153 to 156. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Oboe part is the primary melodic line, starting at measure 149 with a dynamic of *f* and marked with a box containing the number 15. It features a crescendo from *p* to *f*, followed by a decrescendo to *mf*. The string parts provide harmonic support, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The score includes various performance markings such as *Tutti*, *cresc*, *dim*, *ten*, and *mf*.

Fig. 43 – Compassos 149 a 156.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 158-168 [ms. 9:08 a 9:45]: a partir do c. 158, parece-me que o fraseio mais natural da melodia do oboé é um aumento de intensidade nos movimentos ascendentes e um relaxamento nos descendentes, tão típico de Goossens. Penso ainda que é importante que o solista mantenha a dinâmica reduzida, especialmente até ao primeiro tempo do c. 160, de modo a ter margem para o crescendo até ao c. 161. Apesar da articulação escrita pelo compositor, o ataque de cada nota deve ser ténue, de modo a não interromper em momento algum a direção do fraseio melódico. A orquestra reduz a sua dinâmica até *pp*, no c. 162, pelo que procuro que o movimento descendente da melodia do oboé nesse mesmo compasso fosse extremamente tranquilo e estático. No compasso seguinte, há um pequeno crescendo na orquestra, e o solista pode acompanhar esse aumento de dinâmica com um ligeiro aumento de

intensidade até à segunda metade do c. 167, seguido de um relaxamento na resolução para o primeiro tempo do compasso seguinte.

The image displays a musical score for measures 157 to 166. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 157 to 161, and the second system covers measures 162 to 166. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 157 is marked with a box containing the number '16'. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 157, 158, and 159. The Viola part includes a *pizz* (pizzicato) marking in measure 158. The Double Bass part includes a *pizz* marking in measure 158. The second system begins at measure 162, where the Oboe part is marked *f* (forte). The Violin I and II parts are marked *pp* (pianissimo) in measure 162. The Viola part is marked *pp* in measure 162 and *p* in measure 163. The Violoncello and Double Bass parts are marked *pp* in measure 162 and *p* in measure 163. The Double Bass part also includes a *arco* (arco) marking in measure 162. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 164, 165, and 166 for the Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass parts.

Fig. 44 – Compassos 157 a 166.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 169-185 [ms. 9:46 a 10:52]: a coda do primeiro andamento é bastante virtuosa. O compositor não deixou qualquer indicação de dinâmica na parte do solista, sendo que este a deve adaptar ao fraseio pretendido. Penso que o solista deve iniciar cada grupo melódico descendente numa dinâmica *f*, e que cada um deve terminar com um relaxamento, que este deve ser tardio, de modo a que a intensidade musical não se reduzida demasiado cedo. Uma vez que o movimento descendente do c. 173 se inicia numa nota mais aguda do que os anteriores, esta alteração pode ser ligeiramente enfatizada, quer em dinâmica, quer em intensidade. Penso que o solista deve ainda

acompanhar a dinâmica da orquestra no c. 174, iniciando o segundo tempo em *p*, com crescendo progressivo até ao c. 176, onde mantém o *f* durante três compassos. Nos cc. 179 e 181, o solista tem uma enorme liberdade de utilização do *rubato* para moldar o seu fraseio, uma vez que a orquestra apresenta apenas notas longas sustentadas. Na minha opinião, solista deve ter em consideração que o compositor escreveu a indicação de *Allegro* nesses dois compassos, em contraste com o *Larghetto* nos restantes, porque pretende com isso que estes dois não sejam tocados num tempo demasiado lento. Assim sendo, opto por tocar cada um destes compassos com um único gesto musical que abarque o movimento ascendente e descendente.

5.2.4.2 Segundo Andamento

A estrutura do segundo andamento é composta por três secções, e pode ser representada pela forma ABA. É um andamento bastante lírico, onde as várias melodias do oboé se desenvolvem principalmente no registo médio do instrumento, onde este é especialmente melódico e expressivo. O andamento flui num tempo *Andante timido*, sendo que se torna ligeiramente mais rápido no *Poco più Moto* da segunda secção, no c. 47, regressando depois ao tempo inicial, a partir do c. 98.

Cc. 1-19 [ms. 10:56 a 11:33]: a melodia inicia-se nos instrumentos mais graves da orquestra, violoncelos e contrabaixos. Parece-me que o tempo $\downarrow = 36$ se adapta bem ao carácter *grave* e *pesante* do início do andamento, oferecendo também ao solista uma possibilidade de fluidez da sua linha melódica. A primeira nota do oboé tem a duração de quase sete compassos e situa-se num registo ligeiramente mais agudo do que os restantes instrumentos da orquestra. Penso que a ideia-chave para o fraseio desta longa nota se prende com a evolução da dinâmica, da intensidade e do *vibrato*. O ambiente e a sonoridade desejada no início do segundo andamento é bastante semelhante ao descrito por Goossens sobre o oboé *senza vibrato*, relativamente ao solo inicial do oboé na obra *Daphnis et Chloe*, de Maurice Ravel (Goossens and Roxburgh 1977, 89). Opto assim por manter a primeira nota numa dinâmica *p* e sem *vibrato*, durante quatro compassos, o que confere ao início do andamento um carácter estático, sem qualquer

evolução sonora. Também a orquestra (ou o piano) devem ter isto em conta, mantendo a dinâmica ao longo da sua melodia, sem qualquer aumento ou redução de intensidade. Sendo um elemento expressivo, o *vibrato* surge apenas no c. 9, quando a orquestra muda de ritmo e tem um crescendo. O *vibrato* acompanha, desta forma, o aumento do volume sonoro do oboé. O clímax da primeira frase ocorre no primeiro tempo do c. 12, seguido de um relaxamento musical, onde o oboé tem, mais uma vez, uma nota longa, agora com a duração de quatro compassos. Desta vez, penso que esta nota não deve ser estática, pelo que opto por reduzir a intensidade e o *vibrato* durante o primeiro compasso, mantendo a nota sem *vibrato* durante o compasso seguinte, e depois aumentar progressivamente a intensidade, dinâmica e o *vibrato* durante dois compassos, de modo a não haver uma quebra da linha melódica no intervalo de oitava descendente. Uma vez que a primeira intervenção do solista é bastante longa, sugiro que faça uso da pausa no c. 18 para expelir o ar que ainda tiver acumulado, e inspirar de novo na pausa do compasso seguinte, de maneira estar melhor preparado fisicamente até ao final da melodia.

The image shows a musical score for oboe, measures 19 to 42. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a triplet of eighth notes at measure 19, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *p*, *f*, and *dim*. The tempo is marked "Andante tímido".

Fig. 45 – Compassos 1 a 42, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 20-45 [ms. 11:34 a 12:31]: no diálogo entre a orquestra e o solista, entre os cc. 20 e 33, o compositor escreveu diferentes indicações de dinâmica para a orquestra, mas não deixou qualquer indicação na parte do oboé, sendo que compete ao solista procurar as opções que melhore se adaptem ao seu fraseio. Opto pelas seguintes opções que, na minha opinião, aportam melhor fluidez ao fraseio musical:

Iniciar o c. 20 numa dinâmica **mf** com um *vibrato* médio, seguido de um diminuendo. No c. 22, manter a dinâmica **mf**, mas realçar a acentuação escrita no primeiro tempo, também com um diminuendo. Após o **p** da orquestra do c. 23, pretendo iniciar o compasso seguinte também em **p**, mas sem a acentuação e com um crescendo no segundo compasso até ao primeiro tempo do c. 26. Após o primeiro tempo do c. 26, um diminuendo de dois compassos, seguido de um pequeno crescendo também de dois compassos, tal como a dinâmica da orquestra. Uma vez que o motivo do c. 30 se repete na melodia oboé por mais duas vezes, opto por tocá-lo numa dinâmica **mf**, reduzindo para **mp** no c. 32, de forma a ter mais contraste com o **f** do c. 34. O clímax desta secção ocorre no primeiro tempo do compasso seguinte, pelo que o primeiro tempo deve ser acentuado e numa dinâmica **ff**, seguido de um relaxamento com o movimento descendente até ao c. 38. Procuo reduzir a dinâmica da nota longa *al niente*, pelo que é importante que esta nota comece no c. 38 com uma dinâmica que me permita fazer ainda um diminuendo. O *vibrato* deve também estar presente no início, e desaparecer progressivamente ao longo dos três compassos, o que enfatiza a sensação de redução da intensidade da nota. Os cc. 43 e 44 devem ser tocados sem *vibrato*, de modo a que a sonoridade não seja demasiado concreta, e que tenham um carácter etéreo.

Cc. 46-67 [ms. 12:32 a 13:11]: a segunda secção é mais ligeira do que a anterior e é composta por uma linha melódica que flui ininterruptamente entre o solista e os violinos, com um acompanhamento de uma segunda linha melódica nos instrumentos mais graves da orquestra e ainda um movimento contínuo de colcheias que vai sendo distribuído pelos vários instrumentos da orquestra. O solista pode utilizar o *rubato* ao longo da sua melodia, mas é necessário que o movimento contínuo das colcheias reaja da mesma maneira e nas mesmas proporções. Perante a indicação de tempo *poco più moto*, parece-me que o tempo $\downarrow = 42$ é bastante confortável. O solista deve procurar a horizontalidade da sua linha melódica, que é extremamente *expressiva*, pelo que uma velocidade constante de ar é essencial para assegurar um bom *legato*, de modo a que a fluidez melódica não seja interrompida. O solista deve moldar o *vibrato* consoante os

momentos de tensão ou relaxamento. Alguns deles já foram assinalados pelo compositor, através das indicações de dinâmica (crescendos e diminuendos), mas eu penso ainda que, com base no movimento harmónico, os primeiros tempos dos cc. 49 e 57 devem ser momentos de tensão, sendo que as respetivas resoluções surgem no segundo tempo de cada um destes compassos. Penso ainda que as duas pausas gerais, na segunda metade dos cc. 62 e 63, têm funções diferentes, no que diz respeito ao fraseio da linha melódica. A primeira faz parte ainda do diminuendo de quatro compassos, entre os cc. 60 e 63. A segunda é um momento de respiração da própria melodia, e onde terminou uma frase e se inicia outro gesto musical. Para isso, é importante atacar a primeira nota do c. 63 numa dinâmica *p*, de modo a desenvolver a sonoridade até ao primeiro tempo do c. 66, seguido da respetiva resolução.

Cc. 68-98 [ms. 13:12 a 14:02]: no c. 68 os violinos retomam a melodia da secção B, anteriormente tocada pelo oboé, num fraseio de quatro compassos, onde o primeiro tempo do c. 71 é o momento de maior intensidade musical. Seguidamente o oboé apresenta a mesma melodia, uma sexta maior abaixo. Apesar das quebras da ligadura entre o primeiro e o segundo tempo do c. 73, e também entre o segundo e terceiro tempo do c. 75, penso que o solista deve procurar a horizontalidade da sua linha melódica, sem a interromper em momento algum. No terceiro tempo do c. 75, parece-me que o solista obtém um resultado interessante caso aumente a intensidade do *vibrato* e a suba a dinâmica para *f*, de modo a *cantar* melhor a sua melodia, que está num registo mais agudo do que na frase anterior. Desta forma, o solista prepara melhor o diminuendo até ao c. 82. Ao longo do movimento melódico descendente, o compositor assinalou um *tenuto* no primeiro tempo do c. 80, pelo que procuro obtê-lo através do *vibrato*, e ainda com uma articulação ténue, mas precisa. Penso que o solista pode acompanhar o crescendo da orquestra, no terceiro tempo do c. 83, bem como o diminuendo para *pp* no final do c. 85, iniciando o c. 85 numa dinâmica que lhe permita efetuar diminuendo. A orquestra termina esta secção com sucessivas repetições do mesmo motivo, que surge em todos os instrumentos, com um *rallentando* final e uma pausa geral nos dois primeiros tempos do c. 98.

The image displays a musical score for measures 69 to 82. It consists of two systems of staves. The first system (measures 69-75) includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Oboe part begins with a melodic line marked *mf*. The string parts provide accompaniment with chords in *pizzicato* style, marked with *p* and *mf*. A box labeled '26' is placed above the Oboe staff in measure 71. The second system (measures 76-82) continues the Oboe melody, which becomes more expressive, marked with *dim* and *div*. The string accompaniment continues with *pizzicato* chords, marked with *pp* and *pp<*.

Fig. 46 – Compassos 69 a 82.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 99-130 [ms. 14:02 a 15:02]: o oboé retoma o tempo inicial e também motivo inicial das cordas graves. Apesar da dinâmica *p*, o solista é o único instrumento com uma linha melódica, enquanto a restante orquestra o acompanha com acordes em *pizzicato*, pelo que é importante que a sua sonoridade seja cheia e que o ataque das notas em anacruse seja preciso e suave. Em salas de concerto cuja acústica seja mais seca, com menos reverberação, o solista poderá optar por alongar a duração das colcheias dos primeiros tempos dos cc. 99 a 101, de forma a uma evitar interrupção do fraseio em cada compasso. A partir do c. 104, a melodia do solista situa-se num registo onde o oboé tem um enorme potencial expressivo, e penso que a própria indicação de *espressivo* escrita pelo compositor convida o solista a explorar todas as suas capacidades de fantasia musical. Opto por iniciar esse compasso em *p* e adiar o início do crescendo

para o c. 105. Em vez de diminuir a dinâmica logo nesse compasso, prefiro manter a intensidade, de modo a conseguir obter um fraseio mais longo, com um crescendo nas três colcheias da segunda metade do c. 106, atingindo uma dinâmica de **f** no primeiro tempo do c. 108, com um *vibrato* bastante rápido. Segue-se um relaxamento durante o movimento descendente, nos dois compassos seguintes. A próxima frase seguinte, no c. 112, não apresenta a indicação de *expressivo*, pelo que eu procurarei manter uma dinâmica de **mp** durante os três primeiros compassos, com um crescendo no quarto compasso deve apenas até **mf**, mantendo um *vibrato* médio que me permita ‘cantar’ a melodia. Ao longo da melodia que se segue, não existem indicações de dinâmica na parte do oboé até ao **f** do c. 127, pelo que cada solista tem a liberdade de ajustar a dinâmica de acordo ao fraseio pretendido. Parece-me uma boa ideia prolongar o crescendo do c. 115 até à primeira nota do c. 118, seguido de um diminuendo, à semelhança dos violoncelos e contrabaixos. Nos oito compassos seguintes, opto por adaptar o fraseio da melodia do oboé ao gesto dos violoncelos e contrabaixos. Estes tocam a nota do primeiro tempo dos cc. 119 e 123 com um pequeno acento, pelo que também procuro uma acentuação melódica, seguida de um relaxamento. Por exemplo, a primeira nota dos cc. 121 e 125 não tem qualquer indicação de acento, pelo que reduzo a dinâmica nestes dois compassos, de modo a diferenciá-los dos anteriores. Ao longo desta melodia do oboé, que é acompanhada pelos violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos, os violinos I têm um movimento semelhante em *divisi*, mas com um desfasamento de um compasso. Um outro momento bastante importante é o primeiro tempo do c. 127, onde surge o último **f** do segundo andamento. Penso que é um momento especialmente dramático, principalmente atendendo ao cromatismo na nota do primeiro tempo dos dois compassos que lhe antecedem: Si (no oboé, c. 125), Lá suspenso (no violino I, c. 126) e agora Lá natural (no oboé, c. 127). O solista pode utilizar um *vibrato* mais rápido nesta nota, e a diminuição da intensidade e de dinâmica deve ser tardia.

The image shows a musical score for measures 116 to 133. The top system (measures 116-124) features an Oboe part with a box containing the number '31' in the upper right. The Oboe part has a *div* marking and a *pp* dynamic. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) have *mf* dynamics. The bottom system (measures 125-133) is marked *Sempre rit poco a poco*. The Oboe part has *f* and *dim* markings. The Violin I part has *uniss* and *f* markings. The Violin II part has *f* and *p* markings. The Viola part has *pp* and *f* markings. The Violoncello part has *pp* and *f* markings. The Double Bass part has *pp* and *f* markings.

Fig. 47 – Compassos 116 a 133.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 131-147 [ms. 15:03 a 15:43]: o final do andamento é calmo e um pouco mais lento, atendendo à indicação *sempre rit poco a poco*. Na minha opinião, a pausa no c. 132 funciona de facto como uma pausa geral, pelo que não tem necessariamente de ter uma duração de um tempo e meio. Irei provavelmente alongar a sua duração, bem como a das duas colcheias do terceiro tempo, retomando o tempo apenas no primeiro tempo do compasso seguinte. A partir do c. 133, o fraseio do solista deve acompanhar o da orquestra, com um pequeno aumento de intensidade e dinâmica até ao primeiro tempo do c. 134, seguido da respetiva resolução. O mesmo acontece na frase seguinte, com um aumento de intensidade até ao primeiro tempo do c. 137. O ataque da primeira nota no c. 138 merece especial atenção, porque apresenta um grau de dificuldade elevado. É uma nota situada num registo muito agudo do instrumento, onde o oboísta deve procurar um golpe de língua preciso e suave que se adeque à dinâmica *pp*. Para

isso, o solista deve conhecer bem as possibilidades da palheta que utiliza, de modo a conseguir uma articulação ténue, mas precisa, evitando assim um ataque acentuado, ou até mesmo uma falha no ataque da nota. Uma outra possibilidade que o solista tem o atacar a nota sem recurso à língua. Não encontrei referências a esta técnica na escola de Goossens, provavelmente porque o ataque de uma nota sem língua é um pouco mais impreciso, uma vez que o início da nota não é definido. No entanto, neste caso em concreto, o oboé é o único instrumento que toca no primeiro tempo deste compasso e um início de nota não muito concreto e é exatamente o que procuro, sendo que a precisão do ataque da nota não é um o aspeto importante. Parece-me que o ataque de nota sem língua é uma possibilidade muito valiosa. O *legato* na melodia do c. 142 merece também alguma atenção, uma vez que é de difícil execução. Os dedos devem-se mover o mais tarde possível e o fluxo de ar deve ser constante. A nota do oboé, no último compasso, deve ser sem *vibrato*, uma vez que nesse acorde os violinos e violas têm notas em harmónicos.

Sempre rit poco a poco

125

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

134

32

Solo

Solo I

Solo II

Solo al fine

pp

Fig. 48 – Compassos 125 a 140.
© The Rutland Boughton Music Trust

5.2.4.3 Terceiro Andamento

O terceiro andamento, *Allegro vivace*, tem a forma rondó e a sua estrutura está descrita na tabela da Fig. 49. Uma pequena introdução (int) de quatro compassos antecede o **Tema A**. Surgem quatro variações deste tema (**A1** a **A4**), que alternam com três secções distintas, **B**, **C** e **D**. Ao longo do andamento existem ainda quatro *pontes* (pt1 a pt4), que são secções de transição.

	int	A	A1	pt1	B	A2	pt2	C	A3	pt3	D	pt4	A4
Compassos	1	5	33	56	78	135	159	185	242	269	290	370	386

Fig. 49 – Estrutura do terceiro andamento.

Cc. 1-4 [ms. 15:44 a 15:48]: perante a indicação de tempo *Allegro vivace*, opto pelo tempo de $\text{♩}=118$. Penso que o tema inicial deste rondó não deve ser interpretado demasiado rápido, mantendo uma pulsação binária, tal como a indicação de compasso escrita pelo compositor. Um tempo demasiado rápido poderia intuir um fraseio de apenas uma pulsação por compasso. Durante os quatro primeiros compassos do oboé, as anacrusas para o primeiro tempo de cada compasso reforçam a ideia de que o **Tema A** deve ser interpretado numa pulsação binária, e não numa única pulsação por compasso. Este tempo oferece a fluidez musical que a melodia requer, e não é demasiado rápido para os detalhes do restante acompanhamento orquestral. A primeira indicação de dinâmica na parte do oboé surge apenas no c. 45, pelo que até lá compete ao solista optar pelas soluções que melhor se adequem às suas intenções musicais. Nos quatro compassos iniciais, a orquestra tem dois compassos em *p*, seguidos de dois compassos em crescendo até *f*, no c. 5. Eu opto por efetuar um gesto semelhante: no primeiro compasso, crescendo na anacruse para a nota do primeiro tempo, que surge em *mf*. No compasso seguinte, procuro repetir o mesmo gesto, mas até uma dinâmica superior, *f*. Procuro reduzir subitamente a dinâmica para *p*, na anacruse para o terceiro compasso, de modo a poder crescer até *f* durante os dois compassos seguintes, onde à medida que o intervalo melódico entre a nota em anacruse e a do primeiro tempo de compasso aumenta, efetuo um crescendo e aumenta também a intensidade musical, sendo que o ataque da nota em anacruse se torna progressivamente mais incisivo.

The image shows a musical score for measures 1 to 18 of the 5th movement. The score is for a symphony orchestra, including Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The key signature has two flats. The score shows dynamics of piano (p) and forte (f), and a crescendo (cresc.) in measures 10-18. Measure numbers 34 and 35 are indicated in boxes above the Oboe staff.

Fig. 50 – Compassos 1 a 18.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 5-32 [ms. 15:48 a 16:16]: no primeiro tempo do c. 5, a nota final da introdução do oboé deve ser curta, uma vez que aí começa o tema A, nos violinos I, também com uma nota curta em *staccato*. O solista deve procurar tocar o **Tema A**, no c. 9, de uma forma leve e descomplicada, de modo a que este não perca a sua simplicidade. A melodia é elementar, simples e descomplicada, pelo que qualquer fraseio um pouco mais complexo, resultado claro de algum exercício cerebral, contrariaria a genuinidade da própria melodia. Mais uma vez, parece-me que o fraseio mais típico de Goossens, com um aumento da intensidade musical nos movimentos ascendentes e relaxamento nos movimentos descendentes, se adequa exatamente a esta melodia. Assim sendo, opto por:

Começar numa dinâmica *f* com um decrescendo com o movimento descendente até ao segundo tempo do c. 10. A anacruse para o primeiro

tempo do c. 11 deve ser novamente num grau de dinâmica superior, de modo a permitir um diminuendo ao longo do movimento descendente, até ao primeiro tempo do c. 12. Durante esse compasso, deve haver de novo um crescendo até ao primeiro tempo do compasso seguinte, para que possa haver de novo margem para um diminuendo até ao c. 14. A anacruse para o c. 15 deve ser de novo em ***f***, que permanece durante todo o compasso.

O fraseio da melodia do oboé durante os cc. 20 a 28 é exatamente igual ao dos cc. 9 a 16. A orquestra deve manter a dinâmica de ***f*** até ao final do tema A, no c. 32, de modo a que seja maior o contraste com o ***p*** na primeira variação do tema, no compasso seguinte.

Cc. 33-55 [ms. 16:17 a 16:43]: a primeira variação centra-se nos primeiros três acordes do tema. Nesta variação, o solista toca no primeiro compasso aquilo que anteriormente tinha sido tocado pela orquestra, sendo que esta lhe responde em contratempo, na segunda colcheia do primeiro e segundo tempos do compasso. Apesar da dinâmica ***p*** na orquestra, penso que o solista deve manter o carácter vertical das três primeiras notas, numa dinâmica ***f***, onde possa sobressair, e com um ataque bastante claro, reduzindo a dinâmica para ***mf*** a partir da segunda metade do c. 34, onde a melodia é mais lírica e horizontal. O mesmo acontece na segunda vez que esta variação surge, no c. 37. No entanto, parece-me que é importante que a nota do primeiro tempo do c. 40, que é a nota final do grupo de quatro compassos, mantenha ainda uma certa intensidade musical, de modo a que o solista possa diminuir para ***p*** no segundo tempo, que funciona como uma anacruse para o compasso seguinte, acompanhando assim a indicação de dinâmica da orquestra do c. 41. O motivo dos três acordes iniciais surge de novo no c. 45, numa dinâmica ***mf***, onde o solista e a orquestra podem efetuar um crescendo em conjunto, durante três compassos, em grande parte devido à melodia ascendente dos violoncelos. Seguem-se seis compassos em aumento de intensidade, na orquestra, que culminam na suspensão sobre a nota com trilo do oboé, no c. 55. Apesar de a suspensão ser apenas na primeira nota, opto por tocar este compasso como se fosse uma pequena cadência, retomando o tempo apenas no primeiro tempo do compasso seguinte.

The image shows a musical score for measures 36 to 50. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 36 to 44, and the second system covers measures 45 to 50. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, cresc), articulation (pizzicato), and phrasing slurs. Measure 37 is marked with a box containing the number 37, and measure 45 is marked with a box containing the number 38. The Oboe part in measure 45 features a long, sustained note with a phrasing slur. The Violin I part in measure 45 features a triplet of eighth notes. The Viola part in measure 45 features a triplet of eighth notes. The Violoncello part in measure 45 features a triplet of eighth notes. The Double Bass part in measure 45 features a triplet of eighth notes.

Fig. 51 – Compassos 36 a 50.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 56-77 [ms. 16:43 a 17:05]: considero os cc. 56 a 77 como uma *ponte*, uma vez que esta seção funciona como uma transição para o **Tema B**. Nesta *ponte*, o compositor utiliza dois elementos da primeira variação do tema: o início da melodia do oboé, no c. 56, é uma pequena variação do c. 35; nos cc. 64 e 65, os três acordes iniciais do **Tema A**, que foram tão importantes na primeira variação do tema, repetem-se agora noutra tonalidade. Penso que as semicolcheias do c. 56 devem ser extremamente curtas e com um ataque incisivo, não só pelo *pizzicato* dos violinos e das violas, no primeiro tempo, mas também de forma a aumentar o contraste entre este motivo ritmado do solista e o *legato* da orquestra nos três compassos seguintes. O mesmo se sucede nos cc. 60 a 63, sendo que pretendo iniciar o c. 60 numa dinâmica ligeiramente mais reduzida que no c. 56, de modo a ter maior possibilidade de crescendo a partir do c. 62. Nos cc. 64 e 65, e também nos cc. 66 e 67, os três acordes iniciais do **Tema A** surgem mais uma vez na

melodia do solista, acompanhados por um movimento ascendente sincopado da orquestra, em *legato*. A meu ver, estes três acordes funcionam como um sinal sonoro, chamativo, e por isso devem manter as características do tema inicial, em contraste com o movimento horizontal da orquestra. Assim sendo, estas colcheias devem ser curtas e devem manter sempre a dinâmica *f*. Apesar da indicação de diminuendo nem toda a orquestra estar escrita no c. 68, penso que esta redução de dinâmica e intensidade não deve surgir tão cedo, de modo a que o início do *p* seja apenas no primeiro tempo do c. 70, com a melodia do oboé. Por isso, penso que a orquestra deve manter a dinâmica *f* no c. 68, e começar o diminuendo apenas no compasso seguinte. No c. 73, deve ser tomado em conta que os violinos I continuam a melodia do oboé, a partir da segunda colcheia do segundo tempo, pelo que o fraseio do final da frase do solista deve transportar a melodia para os violinos I. Caso o solista faça um relaxamento no final da sua frase, acaba por finalizá-la, e haverá naturalmente uma quebra para a melodia do violino.

Cc. 78-113 [ms. 17:05 a 17:42]: a **secção B** desenrola-se num tempo ligeiramente mais rápido, *più mosso*, e com material temático novo. Penso que o tempo $\text{♩}=126$ oferece ao solista a fluidez necessária para o fraseio de quatro compassos. Apesar da sua aparente simplicidade, a melodia do oboé exige uma combinação entre o rigor rítmico e a leveza da própria linha melódica, que é de bastante dificuldade: por um lado, o fraseio melódico é totalmente horizontal; por outro, o ritmo da melodia (colcheia pontuada e semicolcheia) tem de estar totalmente enquadrado nas semicolcheias contínuas dos violinos II e violas. A combinação entre a precisão rítmica e a amenidade da melodia, ou, por outras palavras, entre a sua horizontalidade e a sua verticalidade, requerem atenção especial por parte do solista. As notas em *staccato* na melodia do oboé, nos cc. 86 a 93, devem ter um ataque bastante direto, ainda que não necessitem de ser extremamente curtas, de modo a acompanharem o diálogo com o *pizzicato* dos violoncelos e contrabaixos. As escalas descendentes do oboé, nos cc. 97 e 101, apenas acompanham o **Tema B** dos violinos, pelo que opto por reduzir a dinâmica a *mp*. Retomo de novo o *mf* no c. 102. No c. 106, o solista pode optar por

reduzir a dinâmica para *p*, tal como os violinos I, de modo a acompanhar o crescendo da orquestra durante três compassos.

The image shows a musical score for measures 74 to 88. The score is arranged in two systems. The first system starts at measure 74 and includes measures 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, and 88. The second system starts at measure 81 and includes measures 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, and 88. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pizz*, and tempo markings like *più mosso*. Measure numbers 41 and 42 are indicated in boxes above the Oboe staff.

Fig. 52 – Compassos 74 a 88.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 114-133 [ms. 17:43 a 18:04]: no c. 114, o oboé repete o motivo anterior dos violinos I. em *staccato*, acompanhado pelos violinos II e violas também em *staccato*, enquanto os contrabaixos sustentam uma nota longa e os violoncelos têm uma melodia cromática descendente, que deve ser tocada numa dinâmica superior ao *p* escrito, de forma a se destacar. O mesmo acontece quatro compassos depois, onde os violinos mantêm as notas em *staccato*, com o oboé, enquanto os violoncelos sustentam uma só nota e as violas apresentam a melodia cromática descendente. A orquestra desenvolve a partir do c. 122 o motivo do solista, num aumento constante de intensidade e de dinâmica.

Cc. 134-158 [ms. 18:04 a 18:31]: a indicação de *Tempo I*, no c. 134, prepara o início da segunda variação do **Tema A**, cujos três acordes iniciais surgem na orquestra, no c. 135. No entanto, não me parece que seja totalmente viável retomar o tempo inicial logo no c. 134, devido ao gesto melódico do oboé, que apresenta uma enorme quantidade. No tempo inicial, esta figura melódica será extremamente difícil de executar, e provavelmente o solista irá falhar alguma das dezanove notas, o que provocará uma quebra na continuidade melódica. No entanto, estando familiarizado com as variações de tempo que Goossens fazia, parece-me interessante adiar o regresso em definitivo ao *Tempo I* para o c. 139, onde o oboé assume a melodia. Até a esse compasso, cada solista deve procurar um compromisso entre a execução de um movimento contínuo e sem quebras na linha melódica dos cc. 134 a 139, e o retomar de um tempo o mais próximo possível do tempo inicial do andamento. Na minha opinião, a primeira premissa é ligeiramente mais importante do que a segunda, pelo que procuro recuperar nesse compasso um tempo onde me sinta cómodo e confortável. Não deve ser demasiado lento, porque se deve aproximar o máximo possível do *Tempo I*, mas caso seja demasiado rápido, não terei possibilidade de tocar todas as notas da melodia e haverá naturalmente uma interrupção do movimento melódico. Para isso, é necessária uma certa flexibilidade por parte do maestro e da orquestra, ou do pianista acompanhador.

The image displays a musical score for measures 129 to 141. The top system (measures 129-135) features an Oboe part with a melodic line marked 'Tempo I' and a trill. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) are marked with 'cresc' and 'f'. The bottom system (measures 136-141) shows the Oboe with a melodic line marked '47' and '18'. The string parts are marked with 'pizz', 'arco', 'f', and 'mf'.

Fig. 53 – Compassos 129 a 141.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 159-184 [ms. 18:31 a 18:58]: a segunda *ponte* tem a função de preparar a **secção C**, que se desenrola num tempo mais lento. É composta por uma longa melodia dos violinos I, com um acompanhamento muito denso por parte de toda a orquestra. Apesar das variações de dinâmica, é importante que os cc. 170 a 172 sejam numa dinâmica **f** com grande intensidade, de modo a que o oboé possa iniciar o seu diálogo com a orquestra também numa dinâmica **f**, no c. 173. Apesar de não haver indicações de dinâmica na parte do solista, penso que este deve acompanhar o diminuendo da geral da orquestra até ao **p** no c. 183. Uma vez que me parece que a transição para o tempo mais lento da secção seguinte não requer tanto tempo, opto por iniciar o *poco ritenuto* do c. 180 ligeiramente mais tarde, no c. 182. Este deve ser liderado pelas violas, que mantêm um movimento contínuo de colcheias. Na construção do seu fraseio, o solista deve ainda ter em conta que as indicações *espressivo* e *meno mosso* estão escritas

apenas no c. 185, o que me leva a crer que a nota do segundo tempo do c. 183 pertence ainda ao final da melodia da *ponte*, e que a melodia da **seção C** se inicia apenas no c. 185, com a anacruse do compasso anterior. Ou seja, com a nota Fá do c. 183 termina a frase anterior, enquanto também a nota Fá, no compasso seguinte, inicia uma nova seção. Por isso, opto por alongar a nota do primeiro tempo do c. 183, anulando a pausa que está escrita e evitando qualquer cesura musical. Pretendo ainda destacar a nota do segundo tempo do compasso seguinte com um ataque minimamente definido.

The image shows a musical score for measures 180 to 188. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Oboe part starts at measure 180 with a 'poco rit' marking. The score includes various dynamic markings: 'p' (piano), 'dim' (diminuendo), and 'pp' (pianissimo). The tempo marking 'Meno mosso' is placed above the Oboe staff. A box with the number '52' is placed above the Oboe staff at measure 185. The word 'express' is written below the Oboe staff at measure 185. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Fig. 54 – Compassos 180 a 188.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 184-242 [ms. 18:58 a 20:19]: não me parece que o novo tema do oboé, no c. 184, deva ser tocado num tempo excessivamente mais lento que o tempo inicial do andamento, mas antes que a sensação da pulsação deve ser bastante mais tranquila. Assim sendo, reduzi o tempo para $\text{♩}=100$, mas o fraseio passou a ser em mínimas, em vez de semínimas, ou seja, com um único impulso por compasso, em vez de uma divisão binária. Deste modo, o tempo da **seção C** é, na realidade, $\text{♩}=50$. O fraseio da melodia do oboé é composto por quatro grupos de quatro compassos. Neles procuro, de uma forma geral, criar um aumento de intensidade até ao terceiro compasso de cada grupo, seguido de um pequeno relaxamento. A descrição que Goossens escreveu sobre o segundo andamento do quarteto para oboé de Mozart pode-se perfeitamente aplicar a esta melodia do oboé, onde este é convidado “a *cantar* com um som rico e com frases perfeitamente balançadas, que cobrem todos os registos do instrumento” (Goossens

and Roxburgh 1977, 137). A utilização do *vibrato* como um elemento expressivo é essencial para o *cantar* da melodia e para moldar as nuances de intensidade ao longo da linha melódica. No entanto, o solista deve optar por tocar sem *vibrato* as notas sustentadas dos cc. 201 a 208, uma vez que este apenas acompanha a melodia da orquestra. No c. 211, o fraseio passa a ser de dois compassos, com um diálogo ininterrupto entre o solista e os violoncelos. No c. 217, o motivo melódico anterior passa a ter o dobro da duração, e eu penso que a orquestra tem a possibilidade de fazer um *rallentando* nos cc. 221 a 224, de modo a encerrar a sua frase melódica. De certa forma, o *rallentando* prepara a melodia do oboé no compasso seguinte, onde este está sem qualquer acompanhamento, pelo que tem uma enorme liberdade de utilização do *rubato*. Opto por tocar os dois primeiros compassos (cc. 225 e 226) num tempo mais lento, e utilizar os dois compassos seguintes como se de uma anacruse para o c. 229 se tratasse, onde os violoncelos e contrabaixos se juntam à melodia do oboé. O *poco accelerando* do c. 233 tem não só a função de recuperar o tempo inicial, mas como de retomar a intensidade musical do tema inicial do andamento. Opto por começar o acelerando um pouco mais tarde do que a indicação do compositor, mantendo ainda o tempo durante os cc. 233 a 236, e acelerar apenas a partir do c. 237, onde o motivo anterior passa a ter metade da duração. Penso ainda que, nos dois compassos que antecedem o *Tempo I*, a melodia do oboé pode ser considerada como uma pequena cadência, pelo que opto por alongar o movimento descendente da linha melódica, realizando posteriormente o movimento ascendente como se de uma anacruse se tratasse.

Cc. 242-268 [ms. 20:19 a 20:51]: mais do que uma variação sobre o tema inicial, esta é uma pequena variação sobre a primeira variação **A1**. À melodia do oboé foram adicionadas algumas transições um pouco mais virtuosas, como por exemplo os cc. 245 e 253, e o concertino tem a sua própria voz, nos cc. 249 a 254, que é distinta dos restantes violinos I. O final desta variação é também ligeiramente diferente do que a variação **A1**, com mais uma pequena cadência do oboé. Opto por iniciar a cadência do c. 264 num tempo bastante mais rápido, de modo a que seja um pouco mais virtuosa. Também a articulação em *staccato* no movimento melódico ascendente, no c. 265, pode

oferecer algum virtuosismo ao solista. Na minha opinião, o *poco ritenuto* do c. 266 deve prolongar-se até ao primeiro tempo do c. 269, onde aí se retoma o *Tempo I*. Deste modo, a melodia da orquestra, no c. 267, deve dar continuidade ao *ritenuto* iniciado pelo oboé no compasso anterior.

Cc. 269-290 [ms. 20:52 a 21:16]: a terceira *ponte* é idêntica à primeira *ponte*, exceto que a modulação no c. 277 é para Si bemol maior, enquanto anteriormente tinha sido para Lá bemol maior.

Cc. 291-352 [ms. 21:16 a 22:19]: a **secção D** é uma variação do **Tema B**. No c. 291, o tema surge na melodia do oboé um tom acima do que a tonalidade inicial, Dó maior. Termina, no entanto, com uma modulação para um tom acima, e repete-se novamente na melodia do oboé, a partir do c. 309, em Ré Maior. O final é ligeiramente diferente a partir do c. 321. No final da frase melódica do oboé, no c. 324, a melodia prossegue nos violinos I e II e o solista retoma-a no c. 327, repetindo os dois compassos anteriores dos violinos e mantendo o movimento descendente, cuja duração de cada figura é progressivamente aumentada, até à suspensão, no c. 335. Apesar de ausência de indicações de dinâmica, eu opto por manter a dinâmica *f* com bastante intensidade, uma vez que o intervalo entre a nota grave e aguda cada vez é maior. Este último movimento do oboé alvo de uma pequena variação de 16 compassos, dos cc. 336 a 351. O fraseio mais natural, atendendo às ideias gerais de fraseio de Goossens, será um pequeno aumento de intensidade até ao primeiro tempo do quinto compasso, acompanhando o movimento ascendente da melodia, seguido de um relaxamento de três compassos, no movimento descendente. Na segunda metade desta curta variação, o fraseio deve ser semelhante.

Cc. 352-369 [ms. 22:19 a 22:37]: o final desta **secção D** compila diferentes motivos de todo o andamento. Na Fig. 55, estão realçados os vários motivos presentes neste excerto, sendo que: está assinalado a vermelho o motivo da primeira variação do **Tema A**, que surge nas violas, nos cc. 352 e 353, e ainda 356 e 357, e depois nas violas e violinos II, nos cc. 360 e 361, e finalmente nas violas, violinos I e II, nos cc. 362 e 363; a amarelo, nos violoncelos e contrabaixos, por várias vezes surge o motivo da melodia

do oboé do c. 336, pertencente à **secção D**; a azul, nos violinos I, a melodia inicial do **Tema B**; e a verde, na parte do oboé, a melodia inicial da primeira *ponte*, mas com a articulação em *legato*. Esta secção termina com um aumento contínuo de intensidade até ao *Largamente* do c. 370. A partir da segunda metade do c. 366, o solista apresenta um movimento cromático ascendente, enquanto os violinos e as violas repetem insistentemente parte do motivo da primeira variação do **Tema A**, e os violoncelos e contrabaixos vão aumentando progressivamente o intervalo entre a sua nota mais grave e a mais aguda.

The image shows a musical score for measures 350 to 370. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- Measure 350:** Oboe has a melodic line. Violins I and II have a tremolo. Viola has a triplet marked *mf*. Violoncello and Double Bass have a bass line marked *p*.
- Measure 357:** Marked with a box containing the number 69. It features a triplet in the Viola marked *mf* and a *marcato* instruction.
- Measure 370:** Marked with a box containing the number 70. The tempo is marked *Largamente*. The Viola has a triplet. The Violoncello and Double Bass have a bass line marked *f*.

Fig. 55 – Compassos 350 a 370.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cc. 370-381 [ms. 22:37 a 22:59]: considero esta secção uma ponte, uma vez que funciona como transição entre a **secção D** e a última variação do tema inicial. A indicação de tempo *Largamente* não é muito precisa, o que confere ao intérprete

inúmeras possibilidades na escolha do tempo. Quando toquei com orquestra, o maestro João Santos optou por reduzir o tempo exatamente para metade. Ou seja, a uma colcheia do novo tempo corresponderia uma semínima do tempo anterior. Quando toquei com piano, a pianista Joana Moreira optou por simplesmente tocar num tempo mais reduzido, com grande recurso ao *rubato*. Em ambos os casos, parece-me muito eficaz preparar o tempo *Largamente* com um pequeno *rallentando* no compasso anterior, de modo a que a mudança de tempo não seja súbita.

Cc. 382-409 [a partir do m. 22:59]: no c. 386 surge na orquestra a última variação do tema inicial, num tempo *Vivo*, que deve ser um pouco mais rápido do que o tempo inicial do andamento, *Allegro vivace*, sendo que eu opto pelo tempo $\text{♩}=128$. No c. 382, apesar de ausência de indicação de dinâmica, penso que o solista deve começar em *f*, contrastando o diminuendo do compasso anterior até *p* nos violoncelos e contrabaixos. A partir do c. 390, o fraseio deve ser semelhante ao fraseio do tema inicial do andamento, sendo que no c. 398 há uma nova súbita alteração do tempo para *Presto*. Na minha opinião, estes últimos compassos do concerto devem ser claramente mais rápidos do que todo o andamento, pelo que opto por tocá-los *alla breve*, com um tempo de $\text{♩}=70$. De modo a que o tempo seja mais fluído e a melodia seja ligeira, opto por adicionar uma ligadura entre as duas semicolcheias, na segunda parte de cada tempo.

6 Avaliação introspectiva das gravações dos concertos

6.1 Concerto de Scott

A possibilidade que a Orquestra Filarmonia das Beiras me ofereceu, de apresentar a obra em três concertos distintos, em dias consecutivos, de 28 a 30 de junho de 2019, foi extremamente valiosa. De uma maneira geral, eu penso que qualquer obra nova deve ser escutada várias vezes, de modo a que seja mais bem compreendida. É difícil julgar a qualidade de uma obra apenas com uma única audição da mesma. Na segunda audição, o ouvinte irá provavelmente estar mais familiarizado com a linguagem musical, e estará apto para se concentrar e disfrutar de elementos que na primeira audição não terão sido identificados. O mesmo se aplica na interpretação de uma obra. Tanto eu, como a orquestra, não estávamos, de início, totalmente familiarizados com a linguagem musical de um compositor que atualmente ainda é desconhecido para uma grande maioria.

6.1.1 Elementos da escola de oboé de Leon Goossens

6.1.1.1 Fraseio musical

Após uma análise à gravação do concerto do dia 29 de junho de 2019, com a Orquestra Filarmonia das Beiras, penso que são inúmeros os elementos relacionados com a escola de oboé advogada por Leon Goossens que estão presentes na minha abordagem a esta obra. O que em primeiro lugar se destaca é o fraseio das linhas melódicas. Não só me parece fácil identificar ao longo da gravação o fraseio tão típico de Goossens, com um aumento de intensidade nos movimentos ascendentes da melodia e um relaxamento nos descendentes, como também a partir desta premissa construí conscientemente todo o fraseio melódico, adequando a intensidade musical às diferentes secções do concerto, de modo a manter intacta a coesão da obra.

O diálogo entre o oboé e o concertino, no início do segundo andamento [m. 8:06] (ver Fig. 56), é um exemplo do balanço entre a variação da intensidade musical no fraseio da linha melódica e a continuidade da mesma. Tanto a linha melódica do oboé,

como a do violino, nunca são estáticas e apresentam sempre uma direção musical em tensão ou distensão. Ou seja, existe sempre um aumento de intensidade até ao clímax de cada frase, seguido do seu respetivo relaxamento, e onde a tensão e distensão não quebram a fluidez do fraseio musical, mas servem como transporte da mesma, dando-lhe forma e estrutura.

Tranquillo ma poco rubato ♩ = c.80-84

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) and Violin I (Vln. I). The tempo is marked 'Tranquillo ma poco rubato' with a quarter note equal to approximately 80-84 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The Oboe part begins with a 'solo' marking and a 'P' (piano) dynamic. The Violin I part also begins with a 'P' dynamic and includes markings for a trill ('tr') and 'espr.' (espressivo). The second system contains measures 6 through 9. The Oboe part continues with a 'P' dynamic and includes markings for a trill ('tr') and 'espr.'. The Violin I part continues with a 'P' dynamic and includes markings for a trill ('tr') and 'espr.'. The score shows a melodic line for both instruments, with slurs and dynamic markings indicating a gradual increase in intensity followed by relaxation.

Fig. 56 – Melodia do oboé e violino, compassos 1 a 9, 2º andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

À semelhança da forma como Goossens aborda o fraseio melódico nas cesuras, pausas e respirações musicais no primeiro e segundo andamento da sua primeira gravação do concerto de Richard Strauss, analisados anteriormente no capítulo 3.3, procurei de igual modo uma abordagem semelhante na cadência do terceiro andamento do concerto de Scott [m. 18:31]. A meu ver, algumas pausas e respirações têm como função a divisão entre dois elementos, enquanto outras são apenas curtas cesuras numa única linha melódica, cujo fraseio não deve ser interrompido. As primeiras têm uma duração geralmente mais longa, e por vezes são antecedidas por um relaxamento, sendo que a melodia seguinte constitui o início de uma nova frase. Estes exemplos estão assinalados na Fig. 57 com um triângulo cor de laranja invertido. As segundas são tendencialmente mais curtas, privilegiando a continuidade da linha melódica, de modo a que esta não seja interrompida, e estão assinaladas na Fig. 57 com uma vírgula cor de laranja. Por vezes, no caso das segundas, prolonguei o som do instrumento mais do que previsto, inclusivo durante a própria a pausa, reduzindo ao

máximo a quebra da linha melódica. Estas situações estão ainda assinaladas na mesma figura com uma linha horizontal cor de laranja.

senza misura e rubato

p *mf* *mp* *pp* *p* *ff*

poco tenuto *son.* *tr*

poco rit. **14** *a tempo* ♩ = c.84 *con spirito*

cresc.

Fig. 57 – Cadência do oboé, compasso 126, 3º Andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

6.1.1.2 Dinâmicas

A variação de dinâmica está também intrinsecamente relacionada com o fraseio musical. Ao longo do concerto, tanto eu como a orquestra apresentámos uma larga gama de dinâmicas, desde o *ff* sonoro até ao *pp* mais íntimo, consoante a ideia musical desejada. A cadência do oboé, no terceiro andamento, é mais uma vez um bom exemplo, que demonstra como procurei extremar as possibilidades dinâmicas, englobando-as numa sonoridade mais ou menos intensa, adaptada às minhas intenções, perante a evolução da linha melódica. Penso que as variações de dinâmica que realizei ajudaram a definir de uma forma mais clara e mais eficaz o gesto musical pretendido em cada figura, motivo ou tema, pelo que posso afirmar que a dinâmica se converteu num recurso expressivo essencial. Quanto maiores forem as possibilidades de variação de dinâmica de um músico, maiores serão as suas potencialidades expressivas para conseguir transmitir a sua mensagem musical convincente através do seu instrumento.

Um outro exemplo de como a variação de dinâmicas pode assumir um papel importante na definição e clarificação da forma e estrutura musical de uma secção são os cc. 166 a 170 do primeiro andamento [ms. 6:35 a 6:48]. Na Fig. 58 estão assinaladas a cor vermelha as dinâmicas por mim adicionadas numa perspectiva interpretativa. O aumento de dinâmica de *mf* para *f*, nos cc. 166 e 167, resultam num aumento enorme da intensidade musical. Isto é especialmente importante de modo a que o contraste para o *p* do compasso seguinte seja claro. Após ter deixado a indicação de *p* no primeiro tempo do c. 168, o compositor deixa de novo a indicação de *p* no primeiro tempo do compasso seguinte. A meu ver, isto oferece tacitamente ao solista a possibilidade de variar a dinâmica no segundo tempo do c. 168, num efeito de contraste, tendo ainda em conta que o motivo do primeiro tempo é idêntico ao segundo. Deste modo, optei por tocar em *f* o segundo tempo do c. 168, regressando novamente ao *p* no primeiro tempo do compasso seguinte, como referido na Fig. 58.

The image shows a musical score for oboe, measures 162 to 170, in the first movement. The tempo is marked 'Mosso' with a quarter note equal to approximately 90 beats per minute. The score is in 3/4 time. It features a melodic line with triplets and dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fig. 58 – Melodia do oboé, compassos 162 a 170, 1º Andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

6.1.1.3 Vibrato e tempo

A utilização do *vibrato* é uma das várias características que definem a qualidade sonora de um instrumentista de oboé. Partilho da opinião de Goossens, que descrevi anteriormente no capítulo 2.3, sendo que para mim este é mais um recurso expressivo importantíssimo que cada oboísta tem à sua disposição e que deve ser utilizado de forma a complementar as ideias musicais pretendidas. Poderá ser utilizado apenas como embelezamento da sonoridade do instrumento, de forma a permitir ao solista ‘cantar’ continuamente. No entanto, apesar de conhecer e respeitar outras abordagens diferentes, acredito que a utilização constante do *vibrato* não aporta necessariamente algo de muito positivo à sonoridade do instrumento. Já a sua utilização criteriosa, de acordo com as variações de intensidade musical pretendidas, pode ser a chave para que uma mensagem musical seja transmitida de uma forma mais natural e intuitiva, e que seja mais bem compreendida pelo ouvinte.

Tomando de novo como exemplo a cadência do oboé no terceiro andamento [m. 18:31], procurei convir diferentes utilizações do *vibrato*, em função das ideias musicais pretendidas, na tentativa que a transmissão destas fosse mais clara e definida. Recorro frequentemente a uma sonoridade *senza vibrato* no final de um relaxamento de frase, ou em momentos onde procuro uma sonoridade menos concreta, mais íntima ou até mesmo um pouco estática, como na secção *p poco tenuto sonoro* (ver Fig. 35, na pág. 139).

O *vibrato* permite ainda aumentar os contrastes de dinâmica e de intensidade, e isso pode ser observado no motivo exatamente seguinte à secção *p poco tenuto sonoro*, onde utilizei um vibrato de intensidade média no *mf* e o reduzi assim que iniciei o diminuendo; o *vibrato* regressa seguidamente com o crescendo. De modo a enfatizar os crescendos assinalados nas notas mais longas desta secção, Dó e Fá#, mantenho ainda a intensidade do *vibrato* até ao final da nota, de modo a que esta termine com um consecutivo aumento de intensidade, sem qualquer relaxamento.

Ainda nesta cadência pode-se observar que o tempo de cada fragmento não é constante, variando consoante a o grau de intensidade de cada secção, uma vez que a cadência é totalmente livre. Esta liberdade de tempo, associada ao rubato, era uma das características advogadas pela escola de oboé de Leon Goossens.

6.1.1.4 Articulação e ataque

Relativamente ao ataque de uma nota, parece-me que este é o ponto onde a minha abordagem ao instrumento mais difere da escola de Goossens. Na escola de oboé de Goossens, o ataque de cada nota é regularmente mais vincado, enquanto na minha abordagem predominam os ataques mais suaves. Isto deve-se principalmente à evolução da forma de tocar oboé nas últimas décadas e, naturalmente, à escola de oboé que eu tive durante a minha formação em Zurique e Basileia (Suíça). Atualmente, é esperado que um oboísta profissional consiga produzir um ataque suave e definido, tal como os restantes instrumentos da orquestra. Em provas de acesso a um posto de trabalho como oboísta numa orquestra, este é um aspeto muito importante. O painel de avaliação seleciona excertos de orquestra específicos para poder avaliar se o candidato tem, de facto, a possibilidade de atacar uma nota de forma suave, mas precisa, independente da dinâmica e do registo do instrumento.

Na gravação do concerto, a melodia do oboé entre os cc. 42 a 45 [ms. 1:41 a 1:52], no primeiro andamento, é um bom exemplo da forma como os ataques podem ser suaves e precisos (Fig. 59). Na interpretação deste excerto, cada uma das linhas musicais foi iniciada com um ataque de nota suave. No gesto musical que abarca os cc.

42 e 43, a mudança de articulação no segundo tempo do c. 42 é perceptível, mas nunca colocou em causa uma eventual quebra do fraseio da linha melódica. Inclusive o ataque da nota no primeiro tempo dos cc. 42 e 44, bem como no segundo tempo do c. 45, é extremamente ténue e preciso, quase como que dissimulado, permitindo uma evolução sonora natural de cada uma destas notas.



Fig. 59 – Melodia do oboé, compassos 42 a 45, 1º Andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

No entanto, ao longo de todo o concerto é possível identificar inúmeras ocasiões onde eu procuro um ataque direto e incisivo, tão característico de Goossens, sempre que esse tipo de ataque favorecer a transmissão das minhas ideias musicais pretendidas.

6.1.2 Situações de destaque

Com a Orquestra Filarmonia das Beiras e o maestro Leandro Alves, construímos uma interpretação sólida e convincente da obra, que pode ser escutada na gravação do segundo concerto, decorrido no dia 29 de junho de 2019. O trabalho com a orquestra foi muito produtivo e a comunicação entre todos foi muito fácil. De um modo geral, as ideias que eu tinha planeado e descrito no guia interpretativo prévio do concerto que preparei, foram, de forma bastante natural, aceites e incorporadas nas ideias que os próprios músicos e maestro da orquestra tinham também desenvolvido.

6.1.2.1 Primeiro Andamento

Cc. 50 e 51 [ms. 2:05 a 2:11]: entre estes dois compassos tive a necessidade de efetuar uma cesura musical, de modo a que a mudança de carácter e de dinâmica fosse mais bem definida. Deste modo, o ataque da nota do oboé no primeiro tempo do c. 51

foi mais claro, e a colcheia dos violinos I, violas, violoncelos e contrabaixos na segunda metade do tempo foi perfeitamente sincronizada.

Cc. 71-73 [ms. 2:51 a 2:58]: no segundo tempo do c. 71, perante as duas possibilidades de dinâmica que tinha apresentado, optei por manter o grau de dinâmica **ff**, de modo a que o contraste para a dinâmica **p** no primeiro tempo do compasso seguinte seja maior. Foi ainda efetuada uma pequena cesura, pelo que o primeiro tempo do c. 72 foi tocado um pouco mais tarde, e num tempo ligeiramente mais lento, seguido de um acelerando até ao final do c. 73.

Cc. 79-81 [ms. 3:12 a 3:22]: esta é uma transição difícil, e foi necessário algum tempo até ser encontrado o *timing* correto do *ritenuto*, bem como o equilíbrio sonoro adequado. O oboé tem uma melodia em **p**, com pequenas nuances de dinâmica, enquanto as violas têm uma linha melódica que se inicia em **mp**, evolui para **f** e regressa de novo ao **mp**. Penso que as duas linhas melódicas funcionam em paralelo, sem que haja uma linha principal e outra que tenha uma função de acompanhamento. No entanto, de modo a que o *ritenuto* pudesse funcionar de uma forma orgânica, assumimos que as violas deveriam liderar a evolução do *ritenuto* durante um compasso e meio, sendo que o oboé assume esse papel a partir do terceiro tempo do c. 80.

Cc. 93-101 [ms. 3:52 a 4:13]: conforme referi no guia interpretativo, o segundo tema apresenta um carácter pastoral, com uma melodia e um ritmo bastante simples. No oboé, surge a partir do c. 93, numa dinâmica **p** com pequenas nuances. Afirmei anteriormente que o *vibrato* não deveria ser utilizado de uma forma constante, e que este segundo tema não requeria sequer a sua utilização, salvo para realçar algum momento ou movimento melódico em especial. Optei não só por iniciar o c. 97 numa dinâmica **pp**, mas principalmente por procurar obter na nota do primeiro tempo uma cor que fosse diferente da cor com que a nota do compasso anterior havia terminado. Para isso, senti necessidade de cantar ligeiramente mais a nota final do c. 96, com recurso ao *vibrato*, começando o compasso seguinte *senza vibrato* e com uma sonoridade menos concreta.

Cc. 104-106 [ms. 4:18 a 4:24]: durante os ensaios com a orquestra, senti que a transição entre a melodia do oboé para o *tutti* da orquestra, no c. 106, não era tão homogéneo como desejado. Durante a linha melódica do oboé, entre os cc. 102 a 105, a orquestra acompanha-o em *p*. Apesar da dinâmica da orquestra ser *mf* no c. 106, a sua textura é muito densa, pelo que o volume sonoro é muito superior ao da melodia do oboé. Por isso, a transição não me parecia uniforme, pelo que optei por um crescendo de dinâmica e intensidade durante o movimento descendente da melodia, nos cc. 104 e 105. Deste modo, o segundo tempo do c. 104 permanece ainda em *mp*, o primeiro tempo do compasso seguinte em *mf*, o segundo tempo em *f* e o primeiro tempo do c. 106 em *ff*. Procurei ainda realizar um pequeno acelerando durante estes dois compassos, de modo a que o c. 106 estivesse já num tempo ligeiramente mais rápido.

Cc. 132-141 [ms. 5:24 a 5:45]: considereei esta secção uma transição, e por isso assumi a quebra na evolução melódica com a redução do tempo no c. 132, como havia referido no guia interpretativo. O início desta secção não só foi interpretado num tempo mais lento, como também o seu carácter foi mais tenuto, onde cada nota foi um pouco mais alongada até à seguinte. Não procurei uma evolução melódica, mas sim alguma inércia e estagnação, principalmente durante os cc. 132 e 133. Nos dois compassos seguintes, a nuance de dinâmica sugere que a melodia pode ser decorrer com um pouco mais de fluidez. Apesar de eu ter inicialmente pensado num acelerando entre os cc. 136 e 142, isso não se veio a concretizar, uma vez que a sincronização com os violinos I, nos cc. 136 a 138, e com os violoncelos, no c. 139, ficava comprometida. Assim sendo, mantive o tempo durante estes cc., e efetuei um acelerando final a partir do c. 140, quando o oboé está totalmente livre, uma vez que é acompanhado por notas longas dos violinos II. Uma vez que a última colcheia da melodia do oboé no c. 141 é em simultâneo com os violinos II, optei por acentuá-la ligeiramente, não só para dar continuidade ao crescendo, mas também para que pudéssemos tocar de facto em conjunto esta última nota. Após o c. 141, realcei a enorme cesura musical indicada pelo próprio compositor, de modo a preparar o carácter da secção seguinte.

132 $\text{♩} = c. 80$ *accel. poco a poco*

133

138 *Con moto* $\text{♩} = c. 69$

Fig. 60 – Compassos 132 a 142, 1º Andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

Cc. 142-157 [ms. 5:46 a 6:26]: no guia interpretativo, tinha sugerido manter a dinâmica *ff* dos cc. 156 e 157, de modo a que o contraste para o *p* do c. 158 fosse claro. No entanto, o movimento da melodia do oboé é descendente, até ao registo mais grave do instrumento, onde tive a sensação de que a sonoridade perdia parte da sua intensidade. Por isso, senti necessidade de efetuar um crescendo ao longo dos cc. 156 e 157, de modo a manter a intensidade da linha melódica. A última colcheia do c. 157

deve ser curta, de acordo com a indicação do compositor, pelo que efetuei uma pequena cesura musical de modo a que o contraste para a nova sonoridade em *p*, no compasso seguinte, fosse mais bem definido.

Cc. 160-161 [ms. 6:30 a 6:35]: estes dois compassos são de elevada dificuldade, relativamente à sincronização entre a melodia do oboé e os violinos I e II. O oboé tem uma melodia em constante acelerando, enquanto os restantes têm uma nota longa com trilo, sendo que ambos deveriam tocar em conjunto a última colcheia dos referidos compassos (ver Fig. 61). Eu tive sempre a sensação de que eu tocava a colcheia primeiro que os violinos I e II, o que na altura me levou a pensar que o acelerando que eu fazia não era acompanhado pela orquestra. Chegámos a ponderar que eu não continuasse o acelerando, a partir do c. 160. No entanto, hoje interpreto este problema de outra forma. Não me parece que tenha sido um problema de sincronização entre a orquestra e o solista, nem que esteja relacionado com o acelerando que eu fazia, mas sim uma questão técnica. Os violinos I e II têm um espaço de tempo ínfimo para terminar o trilo e preparar o ataque curto e seco da última colcheia. De facto, é perceptível na gravação do concerto que os violinos I estendem o trilo um pouco mais, pelo que a última colcheia é tocada um pouco mais tarde do que o oboé. Os violinos II terminam o trilo ligeiramente antes, pelo que última nota é tocada juntamente com o oboé. Agora compreendo que a melhor solução teria sido pedir a ambos que encurtassem a duração do trilo para poderem atacar a última colcheia no *timing* correto.

Fig. 61 – Compassos 160 e 161, 1º Andamento.
© 1946 Novello & Company Limited

6.1.2.2 Segundo Andamento

Cc. 1-22 [ms. 8:05 a 9:25]: penso que o fraseio da melodia inicial do oboé, em diálogo com o concertino, foi conseguido exatamente da forma como o descrevi no guia interpretativo. Estou extremamente satisfeito com o resultado obtido nesta secção inicial do segundo andamento, que serve de exemplo para demonstrar a importância e a eficácia de um bom planeamento das ideias musicais pretendidas, em qualquer excerto musical.

Cc. 30-34 [ms. 10:06 a 10:30]: como referido anteriormente no guia interpretativo, a indicação de respiração musical entre o segundo e terceiro tempo do compasso não consta do manuscrito de 1949, tendo sido adicionada posteriormente, na versão editada. Mais do que uma respiração ou uma cesura musical, penso que o mais importante é a mudança de sonoridade e de cor entre a melodia do oboé que tinha iniciado no c. 28 e a melodia a partir do *poco rubato e rit*, no terceiro tempo do c. 30. A orquestra tem também uma mudança de sonoridade e de densidade, uma vez que as violas, violoncelos e contrabaixos sustentam no c. 31 um longo acorde. Para efetuar

esta mudança de sonoridade e de cor, optei por prolongar a duração da nota Si bemol, na segunda metade do segundo tempo do c. 30, mantendo um *largo* diminuendo *al niente*, que foi acompanhado também pelas violas, violoncelos e contrabaixos. A nota sustentada por estes instrumentos terminou apenas quando eu ataquei a nota do terceiro tempo. Este foi um processo trabalhado durante os ensaios. Parece-me ainda que foi um fator essencial para a homogeneidade da transição.

Cc. 30-34 [ms. 10:06 a 10:30]: mais uma vez, a indicação da respiração musical entre o c. 39 e 40 não consta do manuscrito de 1949. Apesar da pequena cesura musical, optei por não quebrar o fraseio, pelo que mantive o *affrettando* ao longo de todo o c. 39, e procurei manter a intensidade musical durante o diminuendo, de modo a que a frase melódica não terminasse, mas que se estendesse até ao compasso seguinte. Nesse compasso, a dinâmica foi alterada de *pp* para *p*, com um diminuendo na segunda metade do compasso, de modo a que a melodia do oboé possa estar por em cima da melodia da orquestra, diminuindo para *pp* apenas no c. 42.

Cc. 87-88 [ms. 13:08 a 13:13]: no guia interpretativo, tinha referido que pretendia manter a intensidade e a dinâmica ao longo do c. 87, de modo a que o contraste para o *p* do compasso seguinte fosse maior. No entanto, verifiquei que não só mantive a intensidade, como efetuei inclusive um crescendo durante o movimento melódico descendente, no c. 87. Deste modo, o efeito pretendido, com o contraste com o *p* do compasso seguinte, foi muito bem conseguido.

6.1.2.3 Terceiro Andamento

Cc. 63-70 [ms. 15:56 a 16:11]: o primeiro tempo do c. 67 assinala o clímax da melodia do oboé e do concertino, sendo que apenas estes dois tocam na primeira colcheia no primeiro tempo do compasso. De modo a que a intensidade seja a desejada, procurei realizar um ataque claro e direto. Para isso, toquei a última colcheia do compasso anterior um pouco mais curta, de forma a criar uma pequena cesura, o que me permitiu atacar a nota do primeiro tempo do compasso seguinte com maior clareza. Durante o movimento descendente da melodia do solista, procurei manter a

intensidade durante pelo menos um compasso e meio, e iniciei o diminuendo apenas no segundo tempo do c. 68. Os dois compassos seguintes foram tocados numa dinâmica mais reduzida, uma vez que o concertino e as cordas mais graves mantêm a dinâmica de *p*.

Cc. 107-125 [ms. 17:23 a 18:30]: a secção de *Tempo rubato* foi tocada como se de uma cadência se tratasse, com algumas intervenções dos violoncelos e contrabaixos. A transição para o tempo *Tranquillo* e para o novo tempo do c. 114 foi preparada com um *rallentando* na melodia descendente do oboé, ao longo do c. 112. Foi proposto às violas e aos contrabaixos uma alteração rítmica no primeiro tempo do c. 113, uma vez que eu penso que é mais coerente que ambos mantenham a pulsação binária que o oboé tem em praticamente toda a sua melodia. Assim sendo, o ritmo passou para binário, uma dúina, onde a primeira colcheia é uma pausa e é a segunda é primeira nota da melodia (ver Fig. 34, na pág. 136). Este compasso terminou ainda com um *rallentando*, de modo a preparar o tema do segundo andamento, que começa no compasso seguinte.

Cc. 126 (cadência) [ms. 18:31 a 19:51]: mais uma vez, à semelhança do que escrevi anteriormente sobre o fraseio conseguido na secção inicial do segundo andamento, penso que a elaboração de um guia interpretativo foi extremamente importante para que o resultado final fosse tão claro e interessante. Ao criar um guia interpretativo, cada músico não só estuda a obra e define as suas ideias pretendidas, como também se foca em alguns dos detalhes mais ínfimos, que são essenciais para que a interpretação da mesma seja atrativa, coesa e natural. Ao escutar a gravação do concerto, sinto que a interpretação da cadência apresenta estas três características, uma vez que: a variedade e diversidade de dinâmicas, articulações e de cores sonoras a tornam bastante atrativa; a estrutura concebida, em volta do “motivo central”, oferece à mesma uma forte coesão, apesar da evolução existente ao longo da cadência; e a boa organização mental das ideias pretendidas permitiu-me exprimi-las de uma forma simples e orgânica.

6.2 Concerto de Boughton

A primeira apresentação ao público da minha edição crítica do segundo concerto de Rutland Boughton foi a 2 de outubro de 2018 no Teatro Estatal em Yakutsk, na Rússia. Este concerto assinalou o início do festival “Luzes Polares”, e foi promovido pela Embaixada Portuguesa em Moscovo e pelo Instituto Camões. O convite foi-me endereçado pelo maestro João Santos, com quem já tinha colaborado por várias ocasiões em Zurique, como músico de orquestra, bem como em Miranda do Douro, em música de câmara.

Infelizmente tivemos apenas uma apresentação do concerto, na Rússia, e as várias propostas que apresentei a diferentes entidades para apresentação deste mesmo concerto em Portugal foram sendo sucessivamente adiadas. A gravação do concerto em Yakutsk não tem a qualidade-sonora necessária para eu a poder analisar, pelo que recorri à gravação que fiz da versão com acompanhamento de piano, em conjunto com a pianista Joana Moreira.

6.2.1 Elementos da escola de oboé de Leon Goossens

6.2.1.1 Fraseio musical

Após uma análise à gravação da versão para oboé e piano do segundo concerto de Rutland Boughton, verifiquei mais uma vez que se encontram nela vários elementos característicos da escola de oboé de Leon Goossens. Tal como na gravação do concerto de Cyril Scott, penso que o elemento que mais se distingue é o fraseio sempre dinâmico da melodia. A melodia nunca é estática, e apresenta sempre uma direção melódica, tanto em tensão como em distensão.

Isso pode ser observado logo na melodia do oboé no tema inicial do primeiro andamento, no c. 9 [m. 0:39]. A direção musical varia ao longo dos diferentes grupos de semicolcheias, de acordo com a direção ascendente ou descendente da melodia, tendo ainda em conta os momentos de maior ou menor intensidade musical, sem comprometer a estrutura geral da melodia, que se estende até ao c. 19 [m. 1:13]. A Fig.

62 procura ilustrar o fraseio obtido nesta linha melódica, sendo que as indicações assinaladas a cor vermelha procuram retratar as variações de intensidade do fraseio melódico. A horizontalidade da melodia permanece intacta, apesar dos pequenos aumentos e diminuições de intensidade nos grupos de semicolcheias nos dois compassos iniciais do oboé, bem como na repetição do tema, nos cc. 11 e 12. As vírgulas a cor vermelha, nos cc. 10, 11 e 15, assinalam a existência de uma pequena cesura musical. Estes três momentos são importantes para a definição da estrutura da linha melódica, fazendo desta forma uma diferenciação entre a sua horizontalidade e a sua verticalidade. A primeira vírgula é importante, uma vez que o mesmo motivo é repetido duas vezes seguidas, mas com uma intensidade diferente: no final do c. 10 o motivo termina em relaxamento, enquanto o motivo seguinte é tocado numa dinâmica superior. A segunda vírgula é igualmente importante, uma vez que se repete novamente o mesmo motivo, mas começando meio-tom abaixo (importa salientar que no quarto tempo deste compasso não há uma cesura, procurando favorecer a horizontalidade do fraseio melódico depois de duas cesuras). A terceira vírgula não está diretamente relacionada com a verticalidade da linha melódica, mas com a necessidade de separar o grupo de semicolcheias da evolução melódica que ocorre a partir da segunda metade do c. 15.

The image shows a musical score for oboe, measures 1 to 20. The score is in 4/4 time and consists of five staves. The first staff is marked 'Larghetto' and '7'. The second staff is marked 'Allegro ghiribizzoso' and '10'. The third staff is marked 'mf' and '12'. The fourth staff is marked 'f' and '14'. The fifth staff is marked 'mf' and '17'. The score includes various dynamics (mf, f, p, cresc) and articulations (cresc, cantabile). Red annotations highlight specific melodic phrases and dynamics.

Fig. 62 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 1 a 20, parte do oboé, 1º Andamento.
© The Rutland Boughton Music Trust

O fraseio obtido na melodia do oboé entre os cc. 107 e 114 [ms. 6:04 a 6:30] do primeiro andamento é também muito característico da escola de oboé de Leon Goossens (ver Fig. 63). Estão mais uma vez assinaladas a vermelho as indicações que mais se aproximam do fraseio melódico obtido. A anacruse para o c. 107 começou numa dinâmica mais reduzida e a dinâmica no primeiro tempo foi alterada para um *f cantabile*, que se manteve até ao terceiro tempo do c. 108, seguido de um pequeno relaxamento. O compasso seguinte inicia numa dinâmica *mf*, claramente mais reduzida, e extremamente cantado e *dolce*. A progressão descendente dos cc. 109 e 110 desenrola-se num diminuendo gradual, com um crescendo súbito do segundo para o terceiro tempo do c. 110, uma vez que a diferença rítmica exige uma maior intensidade musical, a meu ver. Em vez de um *f* no c. 111, iniciei em *mp*, desenvolvendo a dinâmica em crescendo até ao terceiro tempo, seguido de um relaxamento. O mesmo se sucedeu no compasso seguinte. As três notas dos cc. 113 e 114 foram tocadas em crescendo contínuo, com tenuto em cada uma das notas, como descrito no guia interpretativo.

Fig. 63 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 103 a 114, 1º Andamento.
© The Rutland Boughton Music Trust

6.2.1.2 Dinâmicas

A utilização da dinâmica como um elemento expressivo é mais uma das várias características da escola de oboé de Leon Goossens que assimilei na minha performance desta obra. O fraseio musical obtido nos dois excertos anteriores, o primeiro tema do oboé (ver Fig. 62) e a sua melodia dos cc. 107 a 114 (ver Fig. 63), é exemplo de como a variação de dinâmicas aporta uma melhor definição da estrutura melódica, e conseqüentemente, uma melhor transmissão das ideias e intensões musicais pretendidas pelo intérprete em determinado excerto musical.

Neste concerto, em particular, as indicações de dinâmica são parcas, pelo que cabe ao solista definir os planos dinâmicos que melhor se adequem ao fraseio pretendido. Na Fig. 64 estão assinaladas a vermelho as nuances de dinâmica efetuadas na melodia *cantabile* do oboé, que se inicia no terceiro tempo do c. 29 [m. 1:47]. A indicação de dinâmica do compositor é de apenas *mf*, mas, dependendo da intensidade pretendida com cada gesto musical, neste excerto a dinâmica oscilou entre *p* e *f*. Estas variações de dinâmica não são meramente superficiais, com função de embelezamento da melodia. Elas próprias conferem um certo dinamismo à própria linha melódica e são extremamente importantes para a evolução da intensidade musical ao longo da mesma. Deste modo, em nenhum momento a linha melódica se torna estática, e apresenta

continuamente uma direção musical, quer seja em construção ou em relaxamento, ou seja, de tensão ou distensão. No excerto da Fig. 64, as indicações de dinâmica assinaladas a vermelho procuram aproximar-se das variações de dinâmicas obtidas na gravação do concerto com o acompanhamento de piano.

The image shows a musical score for Violin I, measures 21 to 40, 1st movement. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. Red lines and arrows indicate dynamic changes and phrasing. Measure 21 has a 7-measure rest. Measure 31 has a 3-measure rest. The score ends with a fermata in measure 40.

Fig. 64 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 21 a 40, 1º Andamento.
© The Rutland Boughton Music Trust

Outro exemplo da utilização da dinâmica como um elemento expressivo é o fraseio obtido na melodia do oboé entre os cc. 59 a 78 [ms. 3:27 a 4:29] do primeiro andamento. Na Fig. 65, assinalei a cor vermelha as variações de dinâmica efetuadas na gravação deste concerto. Estas nuances de dinâmica e de intensidade não só moldam a melodia, como ainda lhe conferem uma melhor definição da sua estrutura. A variação de *mf* para *f*, nos cc. 62 e 66 [ms. 3:36 a 3:53], está de acordo com o aumento de intensidade da linha melódica, uma vez que o mesmo material melódico se repete num registo mais agudo. Em ambos os casos, a melodia apresenta um aumento de intensidade para o primeiro tempo do compasso seguinte. O *p* súbito na anacruse para o c. 68 é importante, para que haja uma redução da intensidade da linha melódica, oferecendo ao solista possibilidades de evolução sonora nos compassos seguintes. Pareceu-me importante reduzir novamente a dinâmica e intensidade da melodia no c. 70, com uma evolução dinâmica no compasso seguinte. O crescendo mais longo desta

secção é nos cc. 73 a 75. Senti necessidade de reduzir ligeiramente a dinâmica ao longo da segunda metade do c. 75, de modo a poder iniciar o compasso seguinte numa dinâmica que permitisse o aumento de intensidade até ao terceiro tempo. Uma vez que a melodia principal passa do oboé para os violinos II, no c. 78, optei por terminar o c. 77 em crescendo, de modo a não haver quebra da linha melódica.

The musical score shows five staves of music for the oboe. The first staff (measures 59-63) starts with a box containing the number 6 and has a dynamic marking of *mf*. The second staff (measures 64-67) has a dynamic marking of *f* and ends with a *p* dynamic. The third staff (measures 68-70) starts with a box containing the number 7 and has dynamic markings of *cresc*, *mf*, and *p cresc*. The fourth staff (measures 71-74) has dynamic markings of *mp*, *mf dim*, *mp*, and *cresc*. The fifth staff (measures 75-78) has dynamic markings of *mf cresc*, *mf*, and *f*. Red arrows indicate dynamic changes and phrasing throughout the score.

Fig. 65 – Fraseio da melodia do oboé, compassos 59 a 78, 1º Andamento.
© The Rutland Boughton Music Trust

6.2.1.3 Vibrato e tempo

O *vibrato* é, como já referido relativamente ao concerto de Scott, outro elemento de expressividade musical muito importante, e ao longo deste concerto de Boughton verifica-se que a intensidade do *vibrato* varia igualmente em função da intensidade musical pretendida. Esta é uma das ideias-base da escola de Leon Goossens, como descrito no seu livro (Goossens and Roxburgh 1977, 87).

As variações de intensidade do *vibrato* consoante uma situação de aumento de intensidade musical ou de relaxamento são particularmente importantes no segundo

andamento, que é mais lento e melódico. A primeira intervenção do solista inicia-se com uma nota longa com a duração de sete compassos [m. 11:06 a 11:18], onde o *vibrato* é essencial para o desenvolvimento melódico desta mesma. O aumento da intensidade musical nesta nota longa é conseguido através de um aumento de dinâmica e da intensidade do *vibrato*, ou seja, um aumento do número de ciclos do mesmo. O início da nota decorre ainda *senza vibrato* e nesta gravação verifica-se que o aumento de dinâmica começa um pouco mais tarde, de modo a que o aumento de intensidade seja concentrado num espaço de tempo mais reduzido. O *vibrato* surge apenas quando se verifica um aumento da intensidade musical, no c. 8. O *vibrato* é ainda um elemento de extrema importância para a configuração sonora da nota prolongada do oboé, entre os cc. 13 a 16 [ms. 11:21 a 11:28]. No c. 13 decorre um relaxamento, onde o *vibrato* perde progressivamente a sua intensidade, e no compasso seguinte optei por manter um nível baixo de intensidade, *senza vibrato*. Com o aumento de intensidade no compasso seguinte, como descrito no guia interpretativo, o não aumentou também a dinâmica, como também o *vibrato* se torna mais presente.

Um outro aspeto que é facilmente identificável é a variação do tempo ao longo de cada andamento. Tal como descrito no respetivo guia interpretativo, determinados temas e secções requerem um tempo ligeiramente mais lento ou mais rápido do que o anterior, principalmente de acordo com as suas necessidades expressivas. A escola de oboé de Leon Goossens confere esta liberdade de tempo, tanto na sua variação ao longo de cada andamento, como em secções onde o solista pode recorrer ao *rubato* como elemento expressivo. No entanto, no seu livro, Leon Goossens nunca colocou em causa o rigor rítmico e métrico regular que cada músico deve ter. Por isso, procurei manter ao longo da performance o rigor rítmico e métrico que me parece essencial em qualquer interpretação musical, sendo que a utilização do *rubato* ou qualquer variação de tempo se deve a decisões previamente tomadas, como descrito no guia interpretativo, que aportam algo de novo e atrativo à interpretação da obra, ou em situações onde no momento da performance senti necessidade de me libertar do rigor rítmico, como no c. 96, no primeiro andamento [m. 5:28]. Neste exemplo, verifica-se na gravação do concerto que alonguei a duração da primeira semicolcheia do primeiro

e do segundo tempo. Foi uma decisão instintiva, tomada no decorrer da performance, sem um concreto planeamento prévio, mas que confere ao final desta secção um carácter interessante, uma vez que depois da constante repetição do mesmo motivo, este é alterado precisamente neste compasso.

Encontram-se várias situações ao longo do primeiro andamento onde efetuei variações do tempo-base, como por exemplo: a secção que se inicia no terceiro tempo do c. 29 [m. 1:47] é tocada ligeiramente mais rápida do que a secção inicial, aproximando-se do fraseio *alla breve*; o tempo a partir do c. 87 [m. 4:57] é subitamente mais lento do que a secção que lhe precede; a melodia do piano, que se inicia no c. 140 [m. 8:04], após a cadência do oboé, decorre num tempo ligeiramente mais lento do que o tempo inicial; o tempo da secção que começa no c. 152 [m. 8:48] é mais lento do que a sua secção paralela, o segundo tema, no c. 30 [m. 1:49], sendo esta melodia apresenta um carácter bastante mais nostálgico, quase como recordando uma memória passada, enquanto no c. 30 esta melodia foi interpretada de uma forma muito mais ativa, uma vez que estava a ser apresentada pela primeira vez.

6.2.1.4 Articulação e ataque

Ao longo desta gravação, verifico que a articulação e o ataque de cada nota estão de acordo com a intensidade musical pretendida para cada momento. Mais uma vez observa-se que é especialmente no ataque de uma nota que a minha interpretação mais se difere da escola de oboé de Goossens. Apesar disso, existe uma ligação entre a minha abordagem ao oboé e a de Goossens, uma vez que, tanto numa como noutra, a articulação e o ataque assumem um papel importante de elemento expressivo.

Isso verifica-se nos cc. 107 e 114 do primeiro andamento [ms. 6:04 a 6:30] (ver Fig. 63, na pág. 200), onde o ataque de cada nota se enquadra no fraseio e na intensidade musical pretendida. Enquanto o ataque da anacruse para o c. 107 e ainda o do primeiro tempo desse mesmo compasso é bem definido, onde a nota apresenta uma sonoridade cheia desde o início, o ataque do primeiro tempo do c. 109 é muito mais ténue, uma vez que procurei uma sonoridade menos presente, numa dinâmica mais reduzida e

num carácter *dolce*. Procurei manter uma linha melódica contínua e sem quebras ao longo dos cc. 109 e 110, pelo que o ataque das notas do terceiro tempo do c. 109 e primeiro tempo do compasso seguinte permaneceu muito suave. No entanto, o ataque da nota do terceiro tempo do c. 110 foi bastante mais definido, uma vez que esta nota é um momento de maior intensidade musical, precedida de um crescendo. É ainda observável que o ataque da nota em anacruse para o c. 111 é mais definido do que a anacruse para o c. 112, uma vez que a primeira é tocada num grau de dinâmica superior e com uma sonoridade mais presente do que a segunda.

Em passagens rápidas em *staccato*, não se verifica na minha interpretação o carácter incisivo tão comum de Goossens, uma vez que procuro principalmente a continuidade da linha melódica. Na melodia do oboé no c. 56 do terceiro andamento [m. 16:43], as semicolcheias com ponto foram tocadas bastante curtas, com um ataque claro e definido. No entanto, o seu ataque não é demasiado incisivo, uma vez que procuro que até as notas mais curtas tenham uma estrutura sonora compacta, de forma a evitar que as notas sejam demasiado curtas, e sem uma sonoridade definida. Por isso, esta característica de Goossens não está textualmente presente na minha abordagem ao instrumento. Penso que o ataque incisivo da escola de oboé de Goossens caiu em desuso ao longo do tempo, uma vez que atualmente prevalece uma sonoridade mais encorpada e mais homogênea ao longo de todo o instrumento.

6.2.2 Situações de destaque

6.2.2.1 Primeiro Andamento

Cc. 13-19 [ms. 0:52 a 1:15]: de modo a que o crescendo assinalado no c. 17 não começasse demasiado cedo, optei por um diminuendo na segunda metade do c. 14. Deste modo, o primeiro tempo do c. 15 assume uma dinâmica de *p*, e é o momento de menor grau de dinâmica e de intensidade de toda a melodia, o que me ofereceu uma enorme margem de progressão até ao *f* do c. 19.

C. 30 [m. 1:49]: quando toquei com orquestra, optei por um tempo de $\text{♩}=82$. É um tempo cómodo, que oferece possibilidades de fraseio *alla breve*, sem ser ao mesmo tempo demasiado rápido. No entanto, quando toquei a versão para oboé e piano, rapidamente me apercebi que este era um tempo demasiado rápido, uma vez que na redução para piano este assume não só a linha melódica em semicolcheias das violas e violinos, bem como a melodia dos violoncelos e, a partir do c. 32, a nova melodia dos violinos I e II. É uma secção de elevado grau de dificuldade para o pianista, devido ao conjunto de vozes que apresenta ao mesmo tempo. Por isso, optámos por reduzir ligeiramente o tempo, de modo a que fosse um tempo confortável para ambos, mantendo o fraseio *alla breve* da melodia. O resultado é muito interessante, porque com o tempo mais lento esta melodia tornou-se um pouco mais lírica do que na versão orquestral.

C. 58 [m. 3:25]: visto que o piano não tem possibilidades de efetuar um crescendo durante uma nota longa sustentada, optei também por não fazer crescendo na nota do terceiro tempo deste compasso, na versão com piano, atacando-a numa dinâmica superior e efetuando o respetivo diminuendo.

Cc. 62-69 [ms. 3:37 a 3:58]: no guia interpretativo tinha feito referência à importância de manter a intensidade ao longo da linha melódica descendente do oboé, nos cc. 62 e 66, uma vez que esta melodia prossegue no violoncelo, no compasso seguinte. Tanto na versão com orquestra, como na versão com piano, para além de manter a intensidade senti ainda necessidade de efetuar um crescendo ao longo do movimento descendente. O registo mais grave do instrumento é caracterizado por uma sonoridade com menos brilho que o agudo, e oferece ainda menor projeção sonora. Deste modo, a linha melódica em semicolcheias flui de uma forma mais natural entre o oboé e o violoncelo, ou entre o oboé e o piano. Relativamente ao c. 66, pareceu-me importante não efetuar um relaxamento entre a primeira e segunda metade do compasso, ao contrário do c. 63, de modo a poder iniciar a linha melódica do c. 67 numa dinâmica *pp*, com outra cor menos presente, algo misteriosa, de modo a ter possibilidades de evolução sonora nos compassos seguintes.

C. 78 [ms. 4:28]: a redução para piano de todo o concerto é extremamente densa, uma vez que o compositor optou por colocar o máximo de informação possível. Isto é bastante frequente, nas reduções para piano de qualquer concerto. Por isso, os pianistas vêm-se por vezes obrigados a ter de seleccionar que vozes serão mais importantes, uma vez que se torna excessivamente difícil interpretar exatamente todas as vozes orquestrais num único instrumento. Este compasso é um exemplo disso, onde o compositor colocou no sistema superior do piano a melodia dos violinos I e a melodia dos violinos II, enquanto a mão esquerda tem as vozes das violas, dos violoncelos e dos contrabaixos. Assim sendo, optámos por eliminar a melodia mais aguda, correspondente aos violinos I, uma vez que a linha melódica dos violinos II assume um grau de importância maior, como descrito no guia interpretativo.

Cc. 80-90 [ms. 4:34 a 5:12]: como referido no guia interpretativo, optei por manter a nota dó, ao invés do trilo, no quarto tempo do c. 85. Na versão com orquestra, os violinos I realizaram o trilo na melodia semelhante, no segundo tempo dos cc. 85 e 86, como escrito na partitura. No entanto, durante os ensaios com piano, pareceu-nos que os trilos eram excessivos e que prejudicavam não só o desenvolvimento da linha melódica, como a sua própria homogeneidade. Deste modo, a pianista Joana Moreira optou por não efetuar trilo nas referidas notas, tocando apenas a nota escrita.

Cc. 123-127 [ms. 6:57 a 7:14]: no guia interpretativo tinha referido que procurava reduzir gradualmente a dinâmica, entre o c. 123 e o c. 127, para estar de acordo com o diminuendo da orquestra. No entanto, apercebi-me durante os ensaios com a orquestra que o efeito desejado não é tão bem conseguido se o diminuendo for contínuo. Deste modo, optei por um diminuendo por etapas. Iniciei cada novo fragmento num grau de dinâmica mais reduzido do que o início do anterior. Procurei ainda terminar cada fragmento com um relaxamento musical, devido ao desenho melódico descendente. As pausas entre cada fragmento não devem quebrar a direção musical, uma vez que isso iria interromper o fraseio e, por consequência, a sensação geral de diminuendo.

Cc. 135-140 [ms. 7:47 a 8:04]: a abordagem à pequena cadência do oboé foi diferente na versão com orquestra e na versão com piano. Na primeira, a nota

sustentada pelas violas e pelos contrabaixos permitiu-me fazer uma distinção bastante clara entre as dinâmicas *p*, *pp* e *ppp*. Para além de diferenciar estes três graus de dinâmica, tive também enorme liberdade para poder variar a duração das pausas entre as três sequências ascendentes, e optar assim pelo *timing* que me deixasse mais confortável, no momento. Na versão com piano, tive de fazer alterações. Uma vez que a sonoridade do piano se vai perdendo gradualmente assim que uma nota é tocada, senti-me obrigado a tomar muito menos tempo entre as três sequências, visto que quanto mais eu alargasse a duração da cadência, menos audível seria a nota sustentada do piano. Tendo a nota sustentada do piano muito menos intensidade do que a nota sustentada pelas violas e pelos contrabaixos, na versão orquestral, senti necessidade de recorrer a outros elementos expressivos, de modo a diferenciar cada uma das três sequências ascendentes. Assim sendo, a primeira sequência foi tocada em relaxamento, e a segunda foi tocada na continuação do relaxamento anterior, num tempo ligeiramente mais lento. A terceira sequência foi tocada com maior determinação e numa dinâmica superior, já com uma direção musical rumo ao Mi bemol agudo do c. 138.

Tanto na versão com orquestra, como na versão com piano, pedi ao maestro e à pianista para que o acorde que surge na segunda metade do c. 139 fosse antecipado, de modo a que a nota sustentada pelo oboé não fosse excessivamente longa. Sugeri ainda que essa mesma nota, na segunda metade do c. 139, fosse tocada pela orquestra/piano numa dinâmica claramente superior à que o compositor indicou (*p*), seja em *f* ou *mf*, de modo a que o oboé e a orquestra/piano possam a partir desse momento fazer um diminuendo em simultâneo, até ao primeiro tempo do compasso seguinte.

Na redução para piano, Boughton limitou-se a copiar as indicações da orquestra, com um crescendo numa longa nota sustentada da mão esquerda do piano no c. 137, seguido de um novo ataque da mesma nota no compasso seguinte, já numa dinâmica *f*. Naturalmente que o piano não pode fazer um crescendo na sua nota sustentada, pelo que eu penso que também não faz sentido que este ataque de novo a nota do compasso seguinte em *f*. Por isso, apesar de ter mantido as intenções do compositor,

na revisão crítica da obra, a pianista Joana Moreira optou simplesmente por manter a nota suspensa desde o c. 135 até ao terceiro tempo do c. 139.

6.2.2.2 Segundo Andamento

Cc. 1-45 [ms. 10:58 a 12:31]: a reflexão que fiz, de forma a poder descrever o modo como planeava efetuar o fraseio musical deste andamento no guia interpretativo, foi extremamente importante para que eu assimilasse as ideias que tinha definido, e para que as desenvolvesse de uma forma natural, quase inconscientemente, enquanto interpretava a obra. Ao analisar a gravação, identifiquei auditivamente todos os aspetos que tinha referido no guia interpretativo. No entanto, estes não surgem de uma forma isolada e individual, mas em conceções sonoras definidas, que se desenvolvem de uma forma simples e intuitiva.

Cc. 118-130 [ms. 14:38 a 15:02]: como referido no guia interpretativo, o primeiro tempo do c. 118 é o culminar de um crescendo ao longo de três compassos. No entanto, o primeiro tempo do compasso seguinte será também acentuado, como também referi no guia interpretativo. De modo a que os dois acentos em dois compassos consecutivos se enquadrem num desenvolvimento melódico horizontal lógico, optei por reduzir a dinâmica após o ataque da nota do primeiro tempo do c. 118, seguido de um crescendo imediato até ao primeiro tempo do compasso seguinte. Na gravação da versão com piano, efetuei também um pequeno acento no primeiro tempo do c. 121, que na altura me pareceu interessante, mas que agora me parece um pouco exagerado, uma vez que a linha mais grave do piano (correspondente aos contrabaixos e violoncelos) não acompanha essa acentuação.

Cc. 130-137: no c. 130, o compositor deixou a indicação *sempre rit poco a poco*, o que sugere um *ritenuto* gradual até ao final do andamento. No entanto, penso que esta indicação não está de acordo com a linguagem musical do final do andamento. Tanto na versão com orquestra, como na versão com piano, efetuei o *ritenuto* apenas até ao primeiro tempo do c. 133, onde aí retomo o *tempo primo*. Deste modo, a pausa geral, no c. 132, foi alongada de uma forma muito natural, e a duração das colcheias do terceiro tempo foi de acordo com a evolução do *ritenuto*. No compasso seguinte, foi retomado

o tempo inicial do andamento, com bastante recurso ao rubato, principalmente na versão com piano.

Cc. 138-147 [ms. 15:18 a 15:40]: na gravação da versão com piano é perfeitamente audível que o ataque da nota do primeiro tempo do c. 138 foi sem língua. Como descrevi no guia interpretativo, deve-se ter cuidado com a aplicação desta técnica, uma vez que o oboísta pode nesse instante não ter totalmente controlo sobre o exato momento em que a nota começa a soar. Mais do que uma técnica, é um auxílio que cada oboísta tem, mas que deve utilizar apenas quando pretende um ataque de nota muitíssimo ténue, numa nota onde a precisão do ataque não tem relevância. Isto é precisamente o caso da primeira nota do c. 138, onde o *timing* exato do ataque da nota não tem importância, uma vez que o oboé está totalmente sozinho, e pode tomar mais ou menos tempo na pausa anterior. Na versão com piano, optei por não tocar a última nota, deixando o piano sozinho no acorde final. Pareceu-me que esta era a melhor opção, uma vez que o acorde do piano se situa num registo bastante agudo, onde a sua sonoridade rapidamente se dissipa após o ataque. Pareceu-me que a fusão da sonoridade de uma nota longa e sustentada pelo oboé com o acorde do piano não era interessante, uma vez que a nota do oboé iria ser bastante mais presente, pelo que optei por deixar o piano a solo no último acorde.

6.2.2.3 Terceiro Andamento

Cc. 54-55 [ms. 16:38 a 16:41]: de modo a que o fraseio desta suspensão do oboé esteja devidamente enquadrada com a melodia anterior da orquestra, é necessário que o crescendo orquestral não seja começado demasiado cedo. É importante que a orquestra tenha possibilidade de efetuar um crescendo durante o c. 54, de modo a que o trilo sustentado no oboé seja um resultado do aumento de dinâmica e de intensidade anterior. No período de ensaios, apercebi-me que a tendência natural da orquestra era um crescendo demasiado cedo, sendo que no c. 53 o volume orquestral era bastante forte. Por isso, o maestro João Santos optou por pedir aos violinos I e II, violas e contrabaixos que reduzissem a dinâmica imediatamente após o ataque da nota longa,

no c. 54, não só de modo a que se pudesse salientar o movimento dos violoncelos, mas também para poder-se efetuar um crescendo durante esse compasso, que culmina no trilo do oboé, no compasso seguinte. O trilo foi tocado de forma intensa e optei por manter a dinâmica, reduzindo apenas na tercina final, onde efetuei um *rallentando*, seguido de um *a tempo* súbito no primeiro tempo do compasso seguinte.

Cc. 78-113 [ms. 17:06 a 17:43]: o tempo da **secção B** é um pouco mais rápido, e na versão orquestral optei por um tempo de aproximadamente $\text{♩}=126$. É importante que sejam as violas e os violinos II a assumir a liderança nesta mudança de tempo, uma vez que têm um movimento de semicolcheias contínuo. No primeiro ensaio, senti que ambos naturalmente tocavam de uma forma um pouco mais defensiva, na expectativa, provavelmente de modo a não prejudicar algum fraseio meu, pelo que pedi expressamente ao chefe de naipe das violas para assumir ele a liderança, nesta transição. Deste modo, tornou-se muito mais fácil para mim, enquanto solista, desenvolver a linha melódica no novo tempo estabelecido pela orquestra, independentemente de a melodia principal desta secção estar no oboé. Na versão com piano, apercebi-me que este tempo era demasiado rápido para a voz do piano, uma vez que este tem em simultâneo o movimento em semicolcheias dos violinos II e das violas, bem como a base harmónica do violoncelo (e, mais tarde, do contrabaixo) e ainda o motivo descendente dos violinos I, no c. 85. Assim sendo, optámos por um tempo um pouco mais lento e mais cómodo de aproximadamente $\text{♩}=116$.

Cc. 134-138 [ms. 18:03 a 18:10]: tal como referido no guia interpretativo, adiei o regresso ao tempo inicial do andamento para o 138. No c. 134 tomei um pouco mais de tempo no gesto descendente e ascendente da melodia, uma vez que procurei não “saltar” nenhuma das notas, para que a linha melódica não fosse quebrada. No entanto, se no c. 134 tinha alguma liberdade para tomar um pouco de tempo, uma vez que a melodia do oboé é sem acompanhamento, o mesmo não acontece nos cc. 136 e 138. Nestes dois compassos, em especial, é importante que o solista esteja preparado para eventualmente ter de tocar estas duas passagens num tempo extremamente rápido, ainda que a orquestra e o maestro possam alongar ligeiramente os três acordes

(cc. 135-136), de modo a que o tempo não seja excessivamente rápido. Na versão com piano, apesar do elevado grau de dificuldade, ambas as passagens foram ligeiramente mais fáceis, porque a coordenação entre um solista e uma pianista é mais simples do que entre um solista, um maestro e uma orquestra. No entanto, pareceu-me que em ambos os casos foi importante a direção musical estabelecida, com alguma intensidade desde a primeira nota, um pequeno diminuendo no movimento descendente, e um crescendo no movimento ascendente. Isto confere forma e estrutura ao motivo, e quer para a orquestra, quer para um pianista, torna-se mais simples a perceção do *timing* correto.

Cc. 184-242 [ms. 18:57 a 20:19]: à semelhança da pequena suspensão do oboé no c. 55, também esta nova suspensão, no c. 240, necessita ser o resultado de um aumento de dinâmica e intensidade desde o c. 237. É importante que principalmente os violinos I e os violoncelos e contrabaixos tenham margem de efetuar um crescendo no c. 239, em direção ao primeiro tempo do compasso seguinte, apesar de nesse primeiro tempo apenas tocarem o solista e os violinos I. O início da nota em trilo do oboé foi tocado numa dinâmica *f* e efetuei um relaxamento ao longo da nota com trilo e durante o movimento descendente, seguido de um novo crescendo na anacruse ascendente até ao primeiro tempo do compasso seguinte. Apesar de aparentemente ser uma passagem não problemática, apercebi-me que é extremamente importante que a direção musical pretendida durante o movimento descendente e ascendente seja clara, de modo a que a orquestra ataque o primeiro tempo do c. 242 juntamente com o solista, sem hesitação. Para isso, é fulcral que o solista tenha a possibilidade de mudar de cor sonora e de dinâmica em espaços de tempo bastante reduzidos, utilizando a variação de dinâmica como um elemento expressivo.

Cps. 264-268 [ms. 20:43 a 20:50]: a transição entre a linha melódica do oboé do c. 266 para o movimento dos violinos e violas do compasso seguinte revelou-se de alguma dificuldade, tanto na versão com orquestra, como na versão com piano. Como optei por tocar o c. 264 e o primeiro tempo do compasso seguinte com bastante liberdade de rubato, verifiquei que era importante eu definir uma nota que pudesse ser a referência para a orquestra, de modo a tê-la como ponto de orientação. Optei por

alongar a primeira semicolcheia do segundo tempo do c. 265, bem como salientar cada colcheia, de modo a poder preparar o *poco rit* do c. 266. Verifiquei ainda que era muito importante que o *ritenuto* fosse homogêneo, para que a orquestra o continuasse até ao primeiro tempo do c. 268. Aí surge uma pequena pausa geral, e a tercina do oboé foi tocada de forma semelhante à do c. 55.

Cps. 328-335 [ms. 21:54 a 22:03]: procurei manter a intensidade ao longo do movimento descendente da melodia do oboé, a partir do c. 328. No entanto, uma vez que o registo grava do instrumento tem menos projeção sonora do que o registo agudo, tive de efetuar um crescendo na nota mais grave do intervalo à medida que este aumentava, em especial a partir do c. 330. Tornei também o ataque da nota mais grave um pouco mais definido e com uma pequena acentuação, de modo a que a linha melódica apresentasse uma continuidade até à nota mais grave do instrumento, o Si bemol, no c. 335. Durante esse compasso, mantive a dinâmica *ff* para contrastar com a redução súbita para *mf* no primeiro tempo compasso seguinte, de modo iniciar o novo motivo com possibilidades de evolução dinâmica.



Fig. 66 – Compassos 327 a 352, parte do oboé.
© The Rutland Boughton Music Trust

Cps. 370-381 [ms. 22:38 a 22:59]: a indicação *Largamente* oferece a esta secção orquestral inúmeras possibilidades de escolha de tempo. Tanto na versão com orquestra, como na versão com acompanhamento de piano, optei por não influenciar as escolhas musicais, quer do maestro João Santos, quer da pianista Joana Moreira. O primeiro optou por reduzir o tempo para metade, ou seja, mantendo a pulsação, uma vez que a duração da nova colcheia equivale a uma semínima anterior. No segundo

caso, a pianista optou simplesmente por tocar num tempo mais reduzido, com grande recurso ao *rubato*. Em ambos os casos, pareceu-me que muito eficaz preparar ligeiramente o tempo *Largamente* com um pequeno *rallentando* na segunda metade do compasso anterior, para que modo a mudança de tempo não seja súbita.

6.3 Reflexão sobre elementos técnicos e expressivos da escola de Goossens na minha abordagem ao oboé

A procura da incorporação da escola de Goossens na minha própria abordagem ao instrumento levou-me a individualizar diferentes elementos técnicos, como a articulação, o ataque de nota, o *legato*, a dinâmica e o *vibrato*, de modo a compreender o potencial expressivo de cada um, e poder assimilar desta forma as ideias de Goossens. A separação de cada aspeto técnico é prática habitual em vários autores de métodos de oboé (Passin and Malzer 2003, Goossens and Roxburgh 1977, Rothwell 1962, Gillet 1936), de modo a que o músico possa concentrar o seu trabalho e o seu estudo separadamente cada um.

O trabalho individual que desenvolvi na conceção, escrita, execução, e análise da gravação dos diferentes exercícios sobre cada um dos elementos técnico, de forma a procurar uma aproximação e incorporação da escola de oboé de Goossens, levou-me a aumentar o grau de atenção, tanto sobre o resultado sonoro que pretendia obter em cada caso, como também sobre o modo como podia alcançar esse objetivo. Isto exigiu que eu questionasse a forma como executava alguns destes elementos técnicos, na minha própria abordagem ao instrumento. Como resultado, sinto que o controlo técnico sobre o meu próprio instrumento se tornou maior, uma vez que aumentei o meu grau de conhecimento relativamente à relação entre a forma de execução de determinados aspetos técnicos e, sucessivamente, o resultado sonoro obtido. Alguns dos exemplos que destacar são:

Articulação: a realização dos exercícios de articulação 1.1 a 1.4 (ver Fig. 10, na pág. 75) contribuiu para que eu me apercebesse, no meu caso em concreto, qual a zona específica da língua que está em contacto com a palheta para produção de uma

articulação mais suave em D, bem como uma articulação mais vincada em T, ou uma outra articulação cujo resultado seja entre D e T. Isso não só contribuiu para uma expansão das minhas possibilidades de articulação, como também tornou mais claro os meios necessários para a obtenção de uma determinada articulação pretendida.

Dinâmica: as ideias de Goossens sobre a utilização da variação de dinâmica como elemento expressivo tiveram um grande impacto na minha visão sobre a música. Os exercícios de dinâmica **3.1** e **3.2** (ver Fig. 12, na pág. 77) foram importantes para a estabelecer uma relação entre a dinâmica, a intensidade e a sonoridade. A combinação da dinâmica com a intensidade musical, ou energia musical, inspirou-me a programar um plano de evolução da dinâmica em cada obra ou excerto melódico, dependente do fraseio e da intensidade pretendida. Penso que esta reflexão sobre a evolução da dinâmica e de intensidade ao longo de cada obra torna a interpretação da mesma mais consistente e coerente.

Vibrato: este foi provavelmente um dos aspetos técnicos e expressivos que mais me marcou. Os vários exercícios realizados (**6.1** a **7.4**, Figs. 15 a 17, nas págs. 79 a 81) possibilitaram-me explorar as variações de *vibrato* de três a sete ciclos por tempo, e posteriormente pude analisar e refletir sobre o resultado obtido. Por um lado, penso que continua a ser difícil prever ou até mesmo descrever com extremo detalhe a utilização do *vibrato*, enquanto elemento expressivo. Por outro, os exercícios realizados, onde procurei variar a intensidade do *vibrato* de acordo com o fraseio e a intensidade melódica pretendida, ofereceram-me um maior controlo sobre a utilização do mesmo, de modo a conseguir perceber se a execução de determinado excerto poderá beneficiar com o recurso a um *vibrato* lento, médio ou rápido. Assim sendo, ainda que ache difícil conseguir determinar previamente que tipo de *vibrato* irei utilizar na execução de um determinado excerto musical, sinto que desenvolvi uma certa sensibilidade para poder optar, muitas vezes intuitivamente no próprio momento da performance, que intensidade de *vibrato* é necessária para que a minha ideia musical seja transmitida da melhor forma.

No entanto, apesar de ter aprofundado conhecimento sobre o potencial expressivo dos diferentes elementos técnicos, individualmente, e de, por isso, de ter aumentado o meu controlo sobre o instrumento, considero que a principal lição que retiro da escola de oboé de Leon Goossens é a visão de cada um destes elementos técnicos como elementos expressivos. Na construção do guia interpretativo e na interpretação de uma obra, cada um destes elementos não é tratado de forma isolada, sendo que estão todos interligados numa única ideia musical. Todos eles são possibilidades que o músico tem para poder expressar a sua sugestão musical da melhor forma. Assim sendo, torna-se importante que cada músico trabalhe durante o estudo do instrumento cada elemento técnico em separado, de modo a aumentar as suas possibilidades técnicas. Mas a partir do momento em que prepara a interpretação de um excerto musical ou de uma obra, todos os elementos técnicos tornam-se elementos expressivos que têm como único propósito servir as ideias musicais, de modo que estas sejam transmitidas da melhor forma.

7 Análise introspectiva do ciclo de concertos

7.1 Scott, com a Orquestra Filarmonia das Beiras

Tive a possibilidade de interpretar o concerto de Cyril Scott para oboé e orquestra de cordas nos dias 28, 29 e 30 de junho de 2019, em três freguesias da cidade de Aveiro, com a Orquestra Filarmonia das Beiras, sob a direção do maestro Leandro Alves.

7.1.1 Preparação

Ao contrário do concerto de Boughton, existe uma gravação do concerto de Scott. Ouvi-a de modo a conhecer auditivamente a sonoridade esperada em determinadas melodias e harmonias da orquestra. Constatei imediatamente que as ideias musicais que desenvolvi diferem das do oboísta Jonathan Small, principalmente no que diz respeito à escolha de tempos e ao fraseio melódico. Apesar de não estar disponível para venda, foi-me facultado acesso à partitura geral da orquestra, através da *Music Sales Classical Berlin*, e o grupo *Hal Leonard Europe Limited* cedeu-me ainda uma cópia da versão impressa da parte do oboé deste concerto, o que foi essencial, uma vez que atualmente se encontra à venda apenas uma cópia do manuscrito da parte do solista.

É uma obra que contém algumas passagens técnicas com um grau de elevada dificuldade, mas parece-me que a principal complexidade da mesma se prende com a sua coesão. O compositor Balfour Gardiner apelidou alguma da música de Scott como sendo “cerebral” (De’Ath 2005), e eu penso que isso se aplica ao primeiro andamento deste concerto. O solista deve refletir sobre a escolha dos tempos e sobre a transição entre as várias secções, de modo a evitar que a obra soe “fragmentada” e se mantenha coesa. Relativamente ao segundo andamento, foi essencial ter tido contacto prévio com a partitura geral, de modo a conhecer a linha melódica do concertino, no diálogo inicial com o solista. Procurei especialmente que o meu fraseio melódico e que as mudanças de tempo fossem claras e estruturadas, de modo a que se as minhas intenções musicais pudessem fluir de uma forma mais rápida no curto período de trabalho que iria ter com

a orquestra. Realizei ainda simulações do concerto, sendo que as gravei, de forma a posteriormente poder analisá-las e efetuar as respetivas alterações/correções.

7.1.2 Em Aveiro

Tive o prazer de trabalhar este concerto com o maestro Leandro Alves, que também é oboísta. No final deste ciclo de concertos, fiquei com a sensação de que a linguagem musical de Cyril Scott não é de fácil compreensão, pelo facto de termos tido a possibilidade de apresentar esta obra em três concertos permitiu que nos familiarizássemos um pouco mais com o compositor e o seu mundo criativo. Senti-me muito acarinhado pela orquestra, que procurou sempre compreender e acompanhar as minhas ideias musicais, apresentando em determinados momentos as suas próprias conceções e sugestões musicais que enriqueceram enormemente a performance global da obra.

O primeiro concerto ocorreu no auditório do Centro Paroquial de São Jacinto, e o resultado foi muito interessante. No entanto, considero que a acústica das salas do segundo e terceiro concerto, no auditório da Sociedade Musical de Santa Cecília e no Centro Cultural de Eixo, respetivamente, favoreceu a fusão sonora do oboé com a orquestra. As mudanças de tempo durante o primeiro andamento fluíram de uma forma muito mais natural, e o diálogo entre o oboé com a concertino e a orquestra, no segundo andamento, foi muito mais expressivo. O balanço sonoro de algumas secções, relativamente ao concerto anterior, foi retificado durante os ensaios de colocação.

7.1.3 Observações

A possibilidade de tocar a obra três vezes foi extremamente importante, por variados motivos. Primeiro, porque é enriquecedor para qualquer artista poder apresentar várias vezes o seu trabalho ao público, após tanto tempo de preparação do mesmo. Segundo, porque apesar de me ter debruçado muito sobre este concerto e de ter feito um estudo intensivo sobre ele, tenho a sensação que o conheci

verdadeiramente apenas a partir do momento em que o toquei com orquestra pela primeira vez. Pela experiência que tenho enquanto solista, penso que sempre que um músico interpreta uma determinada obra pela primeira vez, há sempre detalhes que este gostaria de retificar numa próxima performance, principalmente porque durante a primeira apresentação da obra poderão surgir novas percepções ou sugestões musicais. Deste modo, estou agradecido à Orquestra Filarmonia das Beiras pela possibilidade que tive de interpretar o concerto de Cyril Scott neste ciclo de três concertos.

7.2 Boughton, com a Philharmonia of Yakutia

O segundo concerto de Rutland Boughton para oboé e orquestra de cordas foi interpretado a 2 de outubro de 2018 no Teatro Estatal de Yakutsk (Rússia), com a *Philharmonia of Yakutia*, sob a direção do maestro João Santos, num concerto promovido pela Embaixada Portuguesa de Moscovo e pelo Instituto Camões. Mais tarde, em Abril de 2019, realizei uma gravação do mesmo concerto, mas na versão de oboé e redução para piano, com a pianista Joana Moreira.

7.2.1 Preparação

Apesar de me ter debruçado sobre esta obra durante muito tempo, durante a fase inicial do meu projeto de investigação, devido à edição crítica da mesma, iniciei o estudo deste concerto apenas no final de julho de 2018. O maior desafio nesta preparação foi não ter um conhecimento auditivo da obra, uma vez que não existe qualquer gravação da mesma. De modo a simular a parte orquestral, e para me familiarizar com algumas das harmonias e melodias da orquestra, recorri a uma das funcionalidades do programa *Sibelius*, que tinha usado para transcrever e editar a obra, e criei um ficheiro áudio em formato MIDI. Deste modo, pude tocar várias vezes o concerto acompanhado pela orquestra em ‘versão midi’. Isto permitiu-me viajar para Yakutsk com um maior conhecimento auditivo sobre as sonoridades e textura orquestral.

A obra contém inúmeras passagens de um elevado grau de dificuldade técnico e musical. Ao longo do primeiro andamento, o *legato* é sempre de grande exigência, e a estabilidade da pulsação é essencial para evitar desfasamentos com a orquestra. A primeira intervenção do solista, no tema inicial, mereceu grande parte do meu tempo de estudo. A passagem tecnicamente mais difícil surge no c. 177, pelo que programei um plano de estudo dedicado a esta passagem: durante vários dias estudei-a num tempo muito lento, para ter o domínio dos dedos; mais tarde estudei-a com diferentes ritmos, antes de aumentar gradualmente o tempo. O segundo andamento é bastante mais lírico, e exige um bom controlo da respiração, que permita cantar a melodia. Como preparação, procurei ser o mais claro possível na definição das direções e das minhas intenções musicais ao longo de todo o andamento. O terceiro andamento é rápido e, após estudo da partitura geral, verifiquei que era crucial manter uma pulsação constante e firme, uma vez que a orquestra tem frequentemente figuras rítmicas em contratempo. Para isso, estudei-o em tempos mais lentos e fui progressivamente aumentando, até chegar ao tempo que pretendia. Os movimentos descendentes dos cc. 134 a 138, e 264 a 267 mereceram especial atenção e foram estudados com diferentes ritmos e também com diferentes acentuações. A secção final mereceu também especial atenção, uma vez que me quis preparar para a possibilidade de um tempo mais rápido ou mais lento do *Vivo* (c. 382) e no *Presto* (c. 398), de modo a poder reagir rapidamente perante a orquestra.

De modo a avaliar se as ideias que construí sobre a obra, expostas no guia interpretativo, estavam perceptíveis na minha interpretação do concerto, fiz algumas simulações de concerto e gravei-as, de modo a poder escutá-las e continuar o trabalho de preparação do concerto. Na semana que antecedeu a minha viagem a Yakutsk, realizei em Göttingen uma simulação com público e convidei alguns colegas da minha orquestra para assistirem a uma versão da obra, para oboé e “orquestra midi”. Foi especialmente interessante escutar as opiniões dos meus colegas oboístas Matthias Weiss e Viorel Bindila, cujas críticas e sugestões musicais contribuíram para que melhor possa transmitir as minhas intenções musicais.

7.2.2 Em Yakutsk

O concerto assinalou o início da oitava edição do festival “Luzes Polares”. Para além de visar a promoção da música portuguesa⁶⁹ na Rússia, a nossa viagem teve um forte carácter institucional e político. Foi organizada uma conferência de imprensa sobre o festival, onde eu e o maestro João Tiago Santos fomos convidados a participar, juntamente com a vice-ministra da cultura da República de Yakutia, Marina Vladimirovna Silina, a diretora geral da orquestra *Philharmonia of Yakutia*, Pestryakova Tuyaara Igorevna, a diretora artística da orquestra, Bazaleva Natalia Vladimirovna, e ainda Nikiforova Vera Semenovna, diretora da *High School of Music of the Sakha Republic Yakutia*, que me convidou a lecionar um masterclasse na academia de música.

A orquestra e os seus músicos acolheram-nos da melhor forma possível, mostrando empenho total na preparação de todo o programa. Relativamente ao concerto para oboé, foram vários os músicos que teceram elogios à obra, pelo que se sentiu, na forma como a orquestra se expressava, o agrado com a linguagem musical de Rutland Boughton. Uma vez que se tratava da estreia da nova edição do concerto, foram ainda identificadas algumas gralhas que necessitaram de ser analisadas e corrigidas. Infelizmente não nos foi disponibilizado acesso à sala do teatro para ensaiar, pelo que apenas tivemos um curto ensaio de colocação. Verifiquei que a acústica da sala era extremamente seca, em contraste com a sala de ensaios.

O concerto foi marcado por uma enorme energia por parte do maestro e de todos os elementos da orquestra. A sala estava completamente cheia, e as várias reações que recebi indicam-me que o público ficou bastante agradado com o concerto de oboé. No final do concerto, troquei algumas impressões com os três oboístas da orquestra, bem como professores e alunos da escola de música, que estavam presentes no concerto. O interesse na obra de Boughton foi claro, o que corrobora a minha opinião de que a edição da versão desta obra com acompanhamento de piano é vital, para que os jovens oboístas a possam tocar.

⁶⁹ O restante programa incluía o *Staccato Brillante* op. 69, de Joly Braga Santos e a *Sinfonietta* op. 220, de Fernando Lopes Graça.

Ao contrário do concerto de Scott, apenas tivemos oportunidade de realizar uma única apresentação pública do concerto de Boughton. As inúmeras propostas que apresentei para realização deste concerto com algumas orquestras profissionais e semiprofissionais em Portugal foram sucessivamente adiadas, pelo que durante o meu projeto de investigação só tive possibilidade de apresentar uma vez este concerto em público, com orquestra.

8 Conclusão

Neste projeto de investigação propus-me a estudar a escola de oboé de Leon Goossens, de modo a apresentar uma interpretação dos concertos de Cyril Scott e Rutland Boughton, onde colocaria em prática os ensinamentos retidos da sua abordagem ao oboé. Como referido no capítulo anterior, a interpretação das duas obras não se trata de uma simples aplicação dos conceitos musicais e artísticos de Leon Goossens, mas sim de uma criação artística minha individual e irrepetível, após o contacto que tive com a sua escola de oboé. Neste sentido, a minha interpretação dos dois concertos aproxima-se a uma interpretação historicamente informada ou, pelo menos, historicamente inspirada, na medida em que tanto as ideias musicais defendidas por Goossens, bem como a sua escola de oboé, influenciaram profundamente muitas das opções musicais tomadas. Considero, pois, que, após esta investigação, a influência de Goossens informa não só a minha interpretação destes dois concertos, mas igualmente a minha própria abordagem ao oboé e igualmente a minha visão global sobre a música.

Para além da criação da interpretação de ambos os concertos, considerei que era de extrema importância efetuar uma gravação da apresentação pública dos concertos. Infelizmente não foi possível obter a gravação do concerto de Boughton, com a orquestra Philharmonic of Yakutia, pelo que efetuei uma gravação da versão com redução para piano, com a pianista Joana Moreira. Para além da gravação de ambos os concertos, redigi ainda um guia interpretativo para cada um deles, onde justifiquei as principais decisões técnicas e artísticas tomadas na construção da interpretação das obras. Desta forma, qualquer músico ou investigador que pretenda utilizar o conhecimento produzido ao longo deste projeto de investigação poderá ter facilmente acesso tanto ao registo áudio da interpretação, bem como aos motivos que justificaram determinadas opções musicais.

Com este projeto de investigação doutoral consegui ainda atingir outro objetivo de importante valor: a divulgação da música de Scott e de Boughton, através da

interpretação dos seus concertos para oboé e da divulgação das gravações dos mesmos. Por um lado, parece-me que esta foi uma consequência natural da realização do meu projeto de investigação. Considero normal o interesse que surgiu por parte de vários músicos – principalmente oboístas – nos concertos de Scott e Boughton, visto serem claramente obras muito interessantes, mas raramente executadas. Por outro lado, não me contento com a mera existência de curiosidade em relação a estas duas obras, porque julgo que muito fica ainda por fazer para que estas possam eventualmente aspirar a fazer parte do repertório central do instrumento. Isso passa não só por agendar mais apresentações públicas das mesmas, mas também por tomar medidas que promovam a sua execução por parte de jovens oboístas ao longo do seu percurso académico. Apesar das várias insistências com a editora responsável pelos direitos do concerto de Scott, não existe interesse na criação de uma versão editada da redução para piano, pelo que a sua execução por parte de alunos das classes de oboé em escolas superiores e conservatórios se torna mais difícil. No caso do segundo concerto de Boughton, a parte do solista, a redução para piano, a partitura geral de orquestra e as respetivas partes foram submetidas e aguardam publicação pela fundação Rutland Boughton Music Trust.

O trabalho de investigação artístico que desenvolvi ao longo do programa doutoral na Universidade de Aveiro culmina nesta tese, mas será a base de alguns projetos futuros que pretendo desenvolver. O meu interesse pela escola de oboé de Leon Goossens e pela sua importância no desenvolvimento do repertório do instrumento durante a primeira metade do século XX alimentam a minha vontade de redescobrir e interpretar outras obras que lhe foram dedicadas, e que infelizmente não figuram atualmente no repertório central do instrumento.

São vários os projetos que pretendo realizar futuramente, em consequência desta investigação doutoral:

- Recordando a afirmação de Goossens, que referiu que “o concerto do meu irmão Eugene é, por diversas razões, mais apropriado para o oboé do que o de

Strauss, pertencendo à escola pastoral inglesa, o que se reflete também concertos semelhantes de Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott e Rutland Boughton” (Goossens and Roxburgh 1977, 159), espero ter a oportunidade de poder brevemente interpretar os dois concertos que lhe foram dedicados pelos dois restantes compositores, Eugene Goossens e Ralph Vaughan Williams, bem como o primeiro concerto de Rutland Boughton, que foi dedicado a Joyance Boughton.

- Pretendo ainda, naturalmente, poder apresentar em Portugal o segundo concerto de Rutland Boughton, após tê-lo interpretado em 2018 na Rússia, em Yakutsk.

- Uma gravação com orquestra do segundo concerto de Boughton foi-me sugerida pela fundação Rutland Boughton Music Trust, mas este projeto terá ainda de ser debatido, de modo a se perceber a sua viabilidade. Uma possibilidade em aberto foi um CD com gravação dos dois concertos de Rutland Boughton e do concerto de Scott, mas a pandemia COVID-19 impediu qualquer procura de financiamento do projeto em causa.

- O meu interesse não se limita aos concertos para oboé, tendo eu tido oportunidade de interpretar nos últimos anos várias obras para oboé em música de câmara dedicadas a Leon Goossens, com solistas da Göttinger Symphonie Orchester, nomeadamente os quartetos de Benjamin Britten e de Ernest John Moeran. Em março de 2020 deveríamos ter tido a possibilidade de interpretar o quinteto para oboé e cordas de Arthur Bliss, também dedicado a Goossens, mas este concerto foi adiado para junho de 2021, devido à crise pandémica mundial COVID-19. Em Göttingen, continuarei a ter a possibilidade de poder interpretar obras de música de câmara, mas gostava especialmente de poder apresentar em Portugal os quartetos de Britten e Moeran, bem como o primeiro quarteto de Rutland Boughton, apesar de este último não ter sido dedicado a Goossens, mas sim à filha do compositor, Joyance Boughton,

que, no entanto, tem uma forte ligação à escola de Goossens, uma vez que foi sua aluna.

- Os exercícios que escrevi, de modo a interiorizar os ensinamentos da escola de oboé de Goossens na minha própria abordagem ao instrumento, motivaram-me para no futuro elaborar um método de oboé dedicado a oboístas profissionais, professores e estudantes de nível superior, onde procuro descrever as minhas ideias sobre o estudo do instrumento, com vários exercícios que eu próprio desenvolvi enquanto estudante já depois de exercer a minha actividade profissional, e outros que aprendi ainda de outros oboístas com quem privei. Cada grupo de exercícios terá um foco concreto e estarão divididos em diferentes categorias, como a articulação, o legato e o *staccato*, a dinâmica, o vibrato, o estudo rítmico, a resistência, a respiração circular, o *staccato duplo*, e o *flutterzunge*, entre outros.

- Para além do interesse na escola de oboé de Leon Goossens, estou atualmente a colaborar num projeto com Ana Margarida Cardoso, aluna de doutoramento em Etnomusicologia da Universidade de Aveiro, sobre o oboísta e compositor José dos Santos Pinto (1915-2014). Pretende-se recuperar as suas gravações, que estão nos arquivos da RDP, bem como restaurar o seu histórico oboé – que foi construído com um sistema de dedilhação único, desenhado pelo próprio Santos Pinto – e apresentar as suas duas sonatas para oboé e piano e ainda o seu concertino para oboé e orquestra clássica.

9 Bibliografia

- Adeney, Richard. “Leon Goossens: A centenary tribute - part II.” *Double Reed News* Vol. 39 (1997): 9-15.
- Antcliffe, Herbert. “A British School of Music-Drama: The Work of Rutland Boughton.” *The Musical Quarterly* Vol. 5, No. 1 (1918): 117–127.
- Armstrong, Thomas. “Cyril Scott: A Pioneer.” *The Musical Times* Vol. 100, No. 1399 (1959): 453-454.
- Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. New York: Norton & Company, 1957.
- Baker-Carr, Janet. *Evening at Symphony - A Portrait of the Boston Symphony Orchestra*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1877.
- Barbirolli, Lady. “Leon Goossens: A centenary tribute - part II.” *Double Reed News* Vol. 39 (1997): 9-15.
- Barret, Apollon Marie-Rose. *Complete Method for Oboe*. New York: Boosey & Hawkes, 1862.
- Bas, Louis-Jean-Baptiste. *Méthode nouvelle de Hautbois*. Paris: Enoch & Cie, 1905.
- Bate, Philip. *The Oboe*. New York: Philosophical Library, Inc, 1956.
- Becker, Rachel. “The Curious Case of the Clarinet: Gendering the Androgynous Woodwind.” *Euro Academia*. 2017. <http://euroacademia.eu/presentation/the-curious-case-of-the-clarinet-gendering-the-androgynous-woodwind/> (acedido em 17 de Novembro de 2018).
- Bell, Derek F. “Leon Goossens: A centenary tribute - part III.” *Double Reed News* Vol. 40 (1997): 5-6.
- Berlioz, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1855.
- Blyth, Alan. “An interview with Heinz Holliger.” *Gramophone*. 1972. <https://www.gramophone.co.uk/feature/an-interview-with-heinz-holliger> (acedido em 11 de Dezembro de 2017).
- Blyth, Alan. “Leon Goossens looks back at 75.” *Double Reed News* Vol. 41 (1997): 5-6.

- Boughton, Joy. "Oboe." *The Musical Times* Vol. 104, No. 1440 (1963): 113.
- Boughton, Rutland. *Self Advertisement for Rutland Boughton*. Birmingham: Harries, 1909.
- Brook, Donald. *Composers' Gallery - Biographical Sketches of Contemporary Composers*. London: The Thoron Press, 1946.
- Brooke, Gwydion. "Leon Goossens: a centenary tribute." *Double Reed News* Vol. 38 (1997): 6-19.
- Brown, James. "Leon Goossens: A centenary tribute." *Double Reed News* Vol. 38 (1997): 6-19.
- Burgess, Geoffrey, and Bruce Haynes. *The Oboe*. Yale: Yale University Press, 2004.
- Caird, George. "Benjamin Britten and British Oboe Music in the 1930s." *Barbirolli International Oboe Festival and Competition*. Erin, Isle of Man, 2014.
- Chisholm, Erik. *Men And Music - Lectures given at University of Cape Town Summer School in February 1964*. Cape Town: The Erik Chisholm Trust, 2014.
- Cooke, Raymond E. "Léon Goossens Memoriam." *International Double Reeds Society*. 1988.
<https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR11.1/DR11.1.Goosens.Memoriam.html#anchor170972> (acedido em 23 de Novembro de 2017).
- Corder, Frederick. "On the Cult of Wrong Notes." *The Musical Quarterly* Vol. 1, No. 3 (1915): 381-386.
- Craxton, Janet. "Contemporary Oboe Technique." *International Double Reed Society*. 1995.
<https://www.idrs.org/publications/controlled/TWOboist/TWO.V1.1/TWO.V.1.1.Contem.Oboe.html> (acedido em 11 de Dezembro de 2017).
- Cruft, John. "Leon Goossens - A centenary tribute." *Double Reed News* Vol. 38 (1997): 6-19.
- Cumberland, Gerald. *Written in Friendship: a Book of Reminiscences*. New York: Brentano's, 1924.
- Daniel, Nicholas. *Goossens' Oboe - YouTube*. 19 de July de 2018.
<https://youtu.be/1MJRI0t3v-c> (acedido em 12 de Março de 2019).
- Davis, Peter G. "Heinz Holliger refutes thesis that the oboe is an ill wind." *The New York Times*. 10 de Abril de 1981. <http://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/>

heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html (acedido em 11 de dezembro de 2017).

De'Ath, Leslie. "Cyril Scott as Composer-Pianist and Author, with some Recent Perspectives." *MusicWeb International*. January de 2005. http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Mar05/Cyril_Scott_composer_pianist.rtf (acedido em 13 de agosto de 2019).

Eisel, Johann Philipp. *Musicus Autodidaktos*. Erfurt: Finke, 1738.

Emerson, June. "Obituary: Evelyn Barbirolli." *The Guardian*, janeiro 29, 2008.

Evans, John, ed. *Journeying Boy – The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*. London: Faber and Faber, 2009.

Foreman, Lewis. "Cyril Scott - Concerto for Oboe & String Orchestra." In *Booklet from CD: Concertos for Oboe and Orchestra*, by Jonathan Small, Martin Yates and Royal Liverpool Orchestra, 6-7. Dutton Epoch, 2010.

Gerlach, Willi. "Staccato." In *Schule für die Oboe*, by Georg Pietzsch, I-VII. Leipzig: Hofmeister, 1954.

Gillet, Fernand. *Études pour l'enseignement supérieur du hautbois*. Paris: Alphonse Leduc, 1936.

Goossens, Eugene. *Overture and Beginners: A Musical Autobiography*. London: Methuen & Co. Ltd., 1951.

Goossens, Leon. "Leon Goossens: Interview - part I." 1965. https://youtu.be/QTyyN_MoETg (acedido em 13 de Abril de 2018).

—. "Leon Goossens: Interview - part II." 1965. https://youtu.be/_cNKV7Z0uWI (acedido em 13 de Abril de 2018).

—. "Leon Goossens: Interview - part IV." 1965. <https://youtu.be/SVhtG9wEhbE> (acedido em 13 de April de 2018).

Goossens, Leon, and Edwin Roxburgh. *Oboe*. London: Macdonald and Jane's, 1977.

Grainger, Percy. "The Impress of Personality in Unwritten Music." *The Musical Quarterly* 416-435 (1915): 416-435.

Guichon, Alfred. "Le Hautbois." *Chronique Musicale* 5 (1874): 18-30.

Hall, David. *The Record Book*. New York: Olivier Durrell Publishers, 1948.

- Hardy, Lisa. *The British Piano Sonata, 1870-1945*. Suffolk: Boydell Press, 2001.
- Hayes, Bruce. "Leon Goosses: Soloist in Cimarosa Oboe Concerto." *Columbia & Parlophone Record Guide* Vol. 3 No. 12 (1943): 1-2.
- Holland, Bernhard. "Leon Goossens, Gifted English Oboist, Dies at 90." *The New York Times*, February 15, 1988.
- Holliger, Heinz, and Rudolf Luck. "War die Oboe 100 Jahre tot?" *Werkstattgespräche mit Interpreten neuer Musik*, 1971: 41-50.
- Howes, Frank. *The English Musical Renaissance*. London: Secker & Warburg, 1966.
- Hudson, Barton. "Stolen Time: The History of 'Tempo Rubato' By Richard Hudson." *Performance Practice Review* Vol. 9 No.2 Art. 7 (1996): 194-200.
- Hull, A. Eaglefield. *Cyril Scott, composer, poet and philosopher*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1919.
- Hurd, Michael. *Rutland Boughton and the Glastonbury Festivals*. The Rutland Boughton Music Trust, 2014.
- . "Rutland Boughton, 1878-1960." *The Musical Times* Vol. 119, No. 1619 (1978): 31-33.
- Jackson, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge, 2005.
- James, Natalie. "Leon Goossens: a centenary tribute." *Double Reed News* Vol. 38 (1997): 6-19.
- Jean-Aubry, Georges. "British Music through French Eyes." *The Musical Quarterly* Vol. 5, No. 2 (1919): 192-212.
- Keller, Harrison. *1953-1954 Catalogue*. Boston: New England Conservatory of Music, 1953.
- Keller, Hermann. *Keller, H. . Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. Translated by Leigh Gerdine. London: Barrie and Rockliff, 1965.
- Kennedy, Michael. *The Hallé, 1858-1983 History of the Orchestra*. Manchester: Manchester University Press, 1982.
- Kuenning, Geoff. "Haydn: Oboe Concerto." *Laboratory For Advanced Systems Research*. 1999. https://lasr.cs.ucla.edu/fmg-members/geoff/prognotes/haydn/oboe/Con_VIIg.html (acedido em 13 de Novembro de 2017).

- Lehrer, Charles-David. “An Introduction to The 16 Oboe Concertos Of Gustave Vogt and A Discussion of the Nineteenth Century Performance Practices Preserved Within Them.” *International Double Reed Society*. 1988. <https://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL16/JNL16.Lehrer.Vogt.html> (acedido em 11 de Novembro de 2017).
- . “The repertory of the oboe soloist in the 19th century: the hidden structure.” *International Double Reed Society*. 1998. <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/JNL12/rep.html> (acedido em 14 de Novembro de 2017).
- . “The Twelve Oboe Concertos of Stanislas Verroust.” *International Double Reed Society*. 2000. <https://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL18/JNL18.Lehrer.Verroust.html> (acedido em 14 de Novembro de 2017).
- Linden, Bob van der. *Music and Empire in Britain and India - Identity, Internationalism and Cross-Cultural Communication*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller, 1713.
- Murray, Lauren Baker. *The Nineteenth Century Oboe Concertino: An Overview of its Structure with Two Performance Guides*. PhD Thesis, Texas: University of North Texas, 2002.
- Palmer, Andrew. “Heinz Holliger.” *The Double Reed* Vol. 20, No. 2 (1997): 81-83.
- Palmer, Frederic. “A Conversation With Heinz Holliger.” *International Double Reeds Society*. 1997. <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html> (acedido em 12 de Dezembro de 2017).
- Passin, Günther, and Reinhold Malzer. *Die Spieltechnik der Oboe - Tägliche Grundlagenübungen*. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 2003.
- Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style*. Cambridge : Cambridge Companion, 1992.
- Post, Nora. “Interview with Léon Goossens and Edwin Roxburgh.” *Nora Post Website*. 1982. <http://www.norapost.com/goosens.html> (acedido em 13 de Dezembro de 2017).
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Rose, Rebecka. *The Development and Continued Evolution of the American Style of Oboe Playing*. Master's Thesis, Virginia: Liberty University, 2017.

- Rosen, Carole. *The Goossens – a musical century*. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- Rothwell, Evelyn. *Oboe technique*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 1962.
- Roxborough, Edwin. “Leon Goossens - A centenary tribute - part III.” *Double Reed News* Vol. 40 (1997): 5-6.
- Schaarwächter, Jürgen. *Two Centuries of British Symphonism: from the beginnings to 1945, a preliminary survey*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2015.
- Schneider, Christian. “Léon Goossens zum 90. Geburtstag.” *Tibia* Vol. 3 (1987): 508-510.
- . “Rothwell, Evelyn. Ein Porträt.” *Tibia* Vol. 4 (1990): 288-293.
- Scott, Cyril. *Concerto for Oboe and String Orchestra*. Berlim: Novello & Company Limited, 2010.
- . *Music and Its Secret Influence Throughout the Ages*. Rochester: Inner Traditions, 2013.
- . *My Years of Indiscretion*. Richmond: Mills and Boon, 1924.
- Scott, Desmond. “Introduction.” In *Music and Its Secret Influence Throughout the Ages*, by Cyril Scott, 1-9. Rochester: Inner Traditions, 2013.
- Shaw, George Bernard. *Major Critical Essays: The Quintessence of Ibsenism; The Perfect Wagnerite; The Sanity of Art*. London: Constable and Company, 1922.
- Smith, Royer. *The New Records: a Bulletin for those Interested in Recorded Music*. Vols. Vol. 8, No. 1. Philadelphia: H. Royer Smith Company, 1940.
- Stevens, Bernard. “Rutland Boughton.” *The New Reasoner* No. 8 (1959): 74-81.
- Storch, Laila. “Marcel Tabuteau.” *International Double Reed Society*. 1995. <https://www.idrs.org/publications/controlled/TWOboist/TWO.V2.1/TWO.V2.1.Tabuteau.html> (acedido em 14 de Novembro de 2017).
- Stradling, Robert, and Meirion Hughes. *The English Musical Renaissance 1860-1940. Construction and deconstruction*. London: Routledge, 1993.
- Strauss, Richard. *Concerto for Oboe and Small Orchestra*. London: Hawkes & Son, 1947.
- . *Instrumentationslehre von Hector Berlioz*. Leipzig: C. F. Peters, 1904.

- Tancibudek, Jiri. “Oboe and the Human Voice.” *International Double Reed Society*. 1980. www.idrs.org/publications/PublicationsIndex/recordlist.php?-skip=761&-max=25 (acedido em 13 de Novembro de 2017).
- Taylor, Franklin. *Legato*. Vol. 2, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edited by Fuller Maitland, 665-666. New York: The Macmillan Company, 1907.
- The Musical Times*. “Cyril Scott Obituary.” February 1971: 172.
- Wilson, Marian. “Leon Goossens, Oboist.” *International Double Reeds Society*. 1986. www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR9.3/DR9.3.Wils.Goos.html (acedido em 14 de Março de 2017).
- Wood, Sir Henry. *My Life of Music*. London: Victor Gollancz Ltd, 1938.
- Woodworth, Grace Ellen. *A Background, Analysis, and Performance Guide for Eugene Goossens's Concerto in One Movement for Oboe and Orchestra*. PhD Thesis, Louisiana: Louisiana State University, 2016.
- Worthington, Emily Claire. *The modernisation of wind playing in London orchestras, 1909–1939: a study of playing style in early orchestral recordings*. PhD Thesis, York: University of York, 2013.
- Wuttke, Peter. “Haydn Oboe Concerto.” *Haynes Catalog*. 2009. http://haynes-catalog.net/works/show/1811?search_id=-625908148 (acedido em 13 de Novembro de 2017).
- Wynne, Barry. *Music in the wind – the story of Leon Goossens and his triumph over a shattering accident*. London: The Camelot Press, 1967.

Anexo A – Notas biográficas

Cyril Scott

O pai da música britânica moderna. (Eugene Goossens *apud* D. Scott 2013, 3)⁷⁰

Eugene Goossens

O pianista, compositor, escritor e filósofo inglês Cyril Scott (1879-1970) nasceu em Oxton, na região do Cheshire. A sua mãe cantava e era uma “amadora brilhante” (Hull 1919, 13) e Cyril era uma criança “anormalmente sensível, chorando veementemente quando uma música a afetava” (D. Scott 2013, 2). Desde cedo demonstrou talento para a música e aos doze anos de idade ingressou o Conservatório Superior de Música de Frankfurt, na Alemanha, onde estudou piano durante dezoito meses, tornando-se “o mais jovem estudante da história do conservatório” (Cyril Scott Obituary 1971). De acordo com Eaglefield Hull, autor da bibliografia do compositor (Hull 1919), Scott regressou a Liverpool, onde prosseguiu a sua formação académica, voltando aos dezassete anos de novo para Frankfurt, onde iniciou os estudos de composição.

Aos vinte anos escreveu a sua primeira sinfonia, dedicada ao poeta Stefan George, com quem Scott tinha criado grande amizade em Frankfurt. Scott afirmou que George o tinha tornado “num artista e não num mero músico” (Scott *apud* Hull 1919, 17-18). A sinfonia foi recebida “com fortes aplausos, misturados com alguns assobios” em Darmstadt, na Alemanha (Hull 1919, 20). Scott acabou mais tarde por a destruir, bem como a *Heroic Suite*, por considerá-las “obras imaturas” (Schaarwächter 2015, 301).

O maestro e compositor inglês Eugene Goossens, irmão de Leon Goossens, era um admirador da música de Scott, tendo afirmado que Scott foi o primeiro compositor inglês a assimilar as características do estilo da música francesa e a utilizá-las e moldá-las de acordo com as suas próprias ideias musicais (Chisholm 2014, 23). Eugene

⁷⁰ The father of modern British music. (Eugene Goossens *apud* D. Scott 2013, 3)

apelidou-o de “o pai da música moderna britânica”⁷¹. No entanto, durante a sua vida foram apresentadas em público apenas uma pequena parte das cerca de 400 obras que escreveu, e as primeiras gravações discográficas ocorreram já depois da sua morte.

Em 1903, Scott assistiu em Londres a uma palestra de sobre teosofia, o que estimulou o seu interesse pela ciência, filosofia, ocultismo e pelo misticismo oriental. Scott identificava o ocultismo como sendo uma mistura de ciência, filosofia e religião, defendendo que cada ser vivo “se encontra num processo de evolução, desde um baixo até a um elevado estado de existência física e espiritual” (D. Scott 2013, 4). De acordo com Hull, defendia ainda a doutrina da reencarnação, e considerava, por exemplo, que o ioga era “a coisa mais vital e mais absorvente da vida, abraçando todas as suas atividades e inspirando o próximo com um significado de uma incomensurável profundidade” (Hull 1919, 151). No seu primeiro livro autobiográfico *My Years of Indiscretion* (1924), escreveu:

O estudo de todo o tipo de misticismo e filosofia transcendental tornou-se a minha grande paixão; e encontrei no seu estudo uma nova e grande fonte de inspiração musical. (C. Scott *apud* D. Scott 2013, 4)⁷²

Fortemente influenciado pela crença em forças e em seres espirituais superiores, como a doutrina da Evolução dos Devas, Scott defendia a ideia de que a música, e a arte em geral, é desenvolvida a nível racional e emocional pelo artista, através da *sugestão*, num momento de contacto intelectual do mesmo com os referidos seres e forças superiores, como o próprio descreveu:

Todos os altos iniciados têm o poder de, por meio da transferência de pensamento, imprimir nas mentes das pessoas suficientemente recetivas, quaisquer ideias que julguem adequadas. Mas quando dizemos *imprimir*, usamos a palavra num sentido *sugestivo*, e nenhum outro. Eles *sugerem* ideias

⁷¹ A composer, author, poet and occultist, Cyril Scott was an extraordinarily creative man. Ahead of his time both in his music and in his thought, Cyril Scott was one of the more remarkable men of his generation. Described by Eugene Goossens as "the father of modern British music", Cyril Scott was admired by composers as diverse as Claude Debussy, Richard Strauss, Igor Stravinsky and his lifelong friend - Percy Grainger. Fonte: www.cyrilscott.net (acedido em dezembro de 2017).

⁷² The study of all forms of mysticism and transcendental philosophy ^{became} for me a passion; and not all that, but I found in their study a new and great source of musical inspiration. (C. Scott *apud* D. Scott 2013, 4)

ao poeta, músico pintor, escritor ou filósofo, não forçam ideias sobre ele. De facto, o recetor é frequentemente inconsciente de onde vêm as suas inspirações, e não tem a mínima suspeita de que ele pode ser objeto de uma transferência de pensamento, que foi temporariamente “ofuscado” por uma Presença invisível. (C. Scott 2013, 104)⁷³

Scott escreveu cerca de quarenta livros, sendo que alguns são traduções de poesia estrangeira, cinco são de poemas, que hoje em dia já não se encontram em impressão, quatro são sobre música, e os restantes sobre o ocultismo, saúde e medicina alternativa, filosofia, música e ainda duas autobiografias.

Cyril Scott foi um dos mais promissores jovens compositores da sua geração, atingindo na segunda década do século XX uma reputação internacional. Hoje em dia é recordado principalmente como autor de alguns romances e compositor de algumas *obras de salão* e canções. No entanto, essas são apenas algumas das suas obras mais pequenas. Destacam-se quatro sinfonias, três óperas, dois concertos para piano, quatro oratórios, concertos para violino, violoncelo, oboé e para cravo, várias aberturas para orquestra, poemas sinfónicos, obras de música de câmara e um grande número de obras para piano e canções. A pianista e investigadora Lisa Hardy escreveu no seu livro (2001) que Scott “foi um pioneiro da música britânica para piano, produzindo mais obras para o instrumento do que qualquer outro compositor britânico e internacional, durante o período de 1903 a 1914, com a exceção talvez de Scriabin” e que “antes da primeira Guerra Mundial, foi uma figura chave ao ajudar a Grã-Bretanha a romper com o conservadorismo musical e com as influências germânicas predominantes”⁷⁴.

O musicólogo Bob van der Linden considera que, para Scott, toda a música representava “um palco de um processo de evolução: desde a música ‘primitiva’, como por exemplo a música folclórica ocidental e as tradições musicais não-ocidentais, que

⁷³ All high Initiates have the power, by means of thought-transference, to impress upon the minds of such persons as are sufficiently receptive, any ideas they may think fit. But when we write *impress*, we use the word in a *suggestionistic* sense, and in no other. They *suggest* ideas to the poet, musician painter, writer or philosopher, they do not *force* ideas upon him. Indeed, the recipient is often quite unconscious whence come his inspirations, and has no suspicion that he is, as the case may be, either the subject of thought transference, or temporarily “overshadowed” by an unseen Presence. (C. Scott 2013, 104)

⁷⁴ Fonte: www.cyrilscott.net/about-scott-music (accedido a 15 de Janeiro de 2019).

cada vez mais eram vistas como música ‘pura’ pelos músicos nacionalistas em todo o mundo, até à música clássica ocidental contemporânea” (Linden 2013, 43).

O crítico musical Frank Howes refere que “Scott era o mais conhecido compositor inglês no continente” e comparou-o a Debussy, uma vez que ambos abriram “novos caminhos estimulantes, ligeiramente desconcertantes, mas inegavelmente fascinantes até nas mais pequenas canções e peças de piano que qualquer amador poderia compreender” (Howes 1966, 192-193). Outro crítico musical, Georges Jean-Aubry, considerou que Cyril Scott e Ralph Vaughan Williams eram os dois compositores britânicos “cujo nome, ou obras, eram conhecidos em França” (Jean-Aubry 1919, 202). O compositor Percy Grainger considerou Scott um inovador e um pioneiro, colocando-o ao mesmo nível de outros pioneiros como Debussy, Ravel, Strauss, Schoenberg, Stravinsky e Ornstein, compositores “capazes de combinar a improvisação comunal dos povos distantes com a consciência harmónica de nossa arte musical escrita” (Grainger 1915, 431). Lisa Hardy escreveu ainda que Scott foi sem dúvida “uma figura importante ao ajudar a Grã-Bretanha a romper com o conservadorismo musical e com as influências germânicas” (Hardy 2001, 68).

Scott era um confesso admirador da música impressionista de Claude Debussy, que conheceu pessoalmente em 1903, numa digressão a Paris. Escreveu que Debussy era “o primeiro compositor a conseguir separar-se da sua condição de humano e escrever música da Natureza, pura e simples” (C. Scott 2013, 123-124) e que “é um artista requintado, um criador maravilhoso de tons místicos e poéticos, um harmonista para além da originalidade da sua época” (Hull 1919, 33).

O próprio Debussy interessou-se pela música de Scott e escreveu o seguinte:

Cyril Scott é um dos artistas mais especiais da geração atual. Os seus experimentos rítmicos, sua técnica e até mesmo seu estilo de escrita podem parecer estranhos e desconcertantes à primeira vista. No entanto, a sua rigidez inflexível obriga-o a desenvolver o seu próprio sistema estético. A música desdobra-se um pouco como nas rapsódias japonesas que, em vez de estarem confinadas a formas tradicionais, são o resultado da imaginação e exibem-se em inúmeros arabescos. Os aspetos incessantes da melodia interna são uma intoxicação para os ouvidos, na verdade, irresistível. Todas

essas qualidades são mais do que suficientes para justificar a confiança neste músico tão excepcionalmente dotado. (Debussy *apud* Hull 1919, 140)⁷⁵

No entanto, nem todas os críticos foram amáveis nas palavras que escreveram sobre Scott. Foi visto como um amador que iludiu os críticos (Corder 1915, 381), a sua linguagem musical foi considerada antiquada e ineficaz, devido ao uso excessivo de cromatismos (Howes 1966, 193), a verdadeira originalidade das suas obras foi questionada, bem como a sua contribuição para a música inglesa, para além de ter copiado métodos de trabalho de Ravel e Debussy (Jean-Aubry 1919, 203-204), surgiram suspeitas de que os períodos em que o compositor teve algum mediatismo por parte dos críticos musicais terão sido encomendados pelas editoras musicais (Stradling and Hughes 1993, 239).

No entanto, Edward Elgar, um dos mais célebres compositores ingleses, atribuiu a Scott um papel de enorme destaque e importância no desenvolvimento da linguagem musical dos compositores ingleses. Na estreia da segunda sinfonia de Elgar, o dramaturgo e crítico musical George Bernard Shaw elogiou as harmonias surpreendentemente modernas utilizadas pelo compositor na obra, ao que este respondeu:

Talvez, mas não nos podemos esquecer que quem começou tudo isto foi Cyril Scott. (Elgar *apud* Armstrong 1959, 453)⁷⁶

⁷⁵ Cyril Scott is one of the rarest artists of the present generation. His rhythmical experiments, his technique, even his style of writing, may at first sight appear strange and disconcerting. Inflexible severity, however, compels him to carry out to the full his particular system of aesthetics, and his only. The music unfolds itself somewhat after the manner of those Japanese Rhapsodies which, instead of being confined within traditional forms, are the outcome of imagination displaying itself in innumerable arabesques, and the incessantly changing aspects of the inner melody are an intoxication for the ear are, in fact, irresistible. All those qualities are more than sufficient to justify confidence in this musician so exceptionally equipped. (Debussy *apud* Hull 1919, 140)

⁷⁶ It is on record that after the first performance of Elgar's Second Symphony Bernard Shaw remarked to the composer that, for an Englishman, his harmonies were surprisingly modern. 'Perhaps so,' Elgar replied, 'but you mustn't forget that it was Cyril Scott who started all that.' (Elgar *apud* Armstrong 1959, 453)

Rutland Boughton

O meu objetivo de vida é poder ajudar com alguns pensamentos e ações, numa altura em que as artes não são o privilégio de uma minoria e o tédio dos próprios artistas, mas sim a flor da vida para todos. (Boughton *apud* Hurd 1978, 31)⁷⁷

Rutland Boughton

Rutland Boughton (1878-1960) nasceu em Aylesbury, no condado de Buckinghamshire, no seio de uma família rural modesta. De acordo com as notas biográficas de Michael Hurd (2014) e de Robert Stradling e Meirion Hughes (1993), o compositor frequentou a classe de composição de Charles Villiers Stanford no Royal College of Music, em Londres, financiado por mecenas privados. Acabaria por abandonar a universidade ao final de um ano, continuando a viver em Londres. Em 1909, após a estreia do seu poema sinfónico *Midnight*, o crítico musical Gerald Cumberland considerou a obra “a revelação de um génio, original, individual e ‘sério’. Mas não foi um sucesso, exceto alguns coros e alguns solistas que já estavam a par do espírito de êxtase de Boughton”⁷⁸ (Cumberland 1924, 57). Sobre o mesmo concerto, outro crítico musical escreveu “é música espontânea, não forçada, direta, mas carregada de sentimentos místicos. Acima de tudo, é original: é difícil de traçar as fontes de onde deriva. O Sr. Boughton é agora um compositor a ser levado em conta”⁷⁹ (Hurd 2014, 31).

Boughton escreveu uma publicação autobiográfica privada (1909), onde exprimiu algumas das suas frustrações sobre o meio musical em que vivia e sobre a função da arte. Na sua opinião, a arte não devia ser comercializada e um artista não deveria fazer

⁷⁷ My business in life is to help with a few thoughts and actions towards a time when the arts are not the privilege of a minority and the boredom of the artists themselves, but the flower of life for everybody's achievement. (Boughton *apud* Hurd 1978, 31)

⁷⁸ To me it was a revelation of a genius, original, individual and ‘serious’. But it was not a success, save with the chorus and a few people who were already *en rapport* with Boughton's ecstatic spirit. (Cumberland 1924, 57)

⁷⁹ It is spontaneous music, unforced, direct, yet charged with mystical feelings. But, above all, it is an original: it is difficult to trace the sources from which it has been derived. Mr. Boughton is now a composer to be reckoned with. (Hurd 2014, 31)

riqueza através das suas criações artísticas. Esta visão esteve na base a criação do grande empreendimento musical de Boughton: os festivais de música em Glastonbury.

De 1912 a 1927 Boughton liderou um projeto que tinha como principal objetivo o renascer o drama musical inglês, iniciado pelo compositor Henry Purcell no século XVII. Como Herbert Antcliffe refere, os festivais de Glastonbury baseiam-se em ideais wagnerianos e no festival de Richard Wagner em Bayreuth, mas recuperando “valores da tradição e cultura britânica, como os poetas Thomas Hardy e Maurice Hewlett, os compositores Purcell e Christoph Willibald Gluck, e a música e o folclore britânico e todas as influências e correntes de pensamento e sentindo que representam” (Antcliffe 1918, 119). Também Bernard Stevens declara que Boughton “foi o primeiro a compreender profundamente as implicações sociais e filosóficas dos ideais wagnerianos” (Stevens 1959, 76).

Com Boughton colaboraram inúmeros artistas profissionais e amadores, bem como jovens músicos e cantores em início de carreira. Uma das personalidades que o apoiou foi George Bernard Shaw, amigo pessoal do compositor, que escreveu:

O seu festival é agora um evento anual em Avalon, em tempos uma ilha, agora uma cidade numa planície, Glastonbury, imersa em tradições que tornam o seu solo sagrado. Mas ainda não tem teatro, nem luz elétrica, nem conveniência para o drama wagneriano que toda aldeia também não possui. Apesar disso, é aqui que o sonho wagneriano foi realizado da melhor forma, em Inglaterra. Esse sonho, verdadeiramente interpretado, não significa que o solo inglês deva produzir performances da música de Wagner copiadas das de Bayreuth. Significa que o solo inglês deve produzir música inglesa e drama inglês, e que os ingleses devem apresentá-los à sua maneira. (Shaw 1922, 277)⁸⁰

A popularidade do compositor cresceu a partir de 1922, quando foi apresentada em Londres a sua ópera *The Immortal Hour*, batendo o record de apresentações

⁸⁰ His festival is now a yearly event in Avalon, once an island, now a city in a plain, Glastonbury, steeped in traditions which make it holy ground. But it still has no theatre, no electric light, no convenience for Wagnerian drama that every village does not possess. Yet it is here that the Wagnerist dream has been best realized in England. That dream, truly interpreted, did not mean that the English soil should bring forth performances of Wagner’s music copied from those at Bayreuth. It meant that the English soil should produce English music and English drama, and that English people should perform them in their own way. (Shaw 1922, 277)

consecutivas de uma ópera, em Inglaterra. Em dois anos, foram apresentadas quase 400 récitas no *Regent Theatre* em Londres: (Hurd 2014, 146). Foi novamente apresentada em 1926 no *Kingsway Theatre* e depois no *Queen's Theatre*, em 1932.

Para além dos cinco dramas arturianos e das oito óperas, Boughton compôs ainda sete obras corais, três ballets, sete obras teatrais, três sinfonias, seis concertos – para orquestra de cordas, piano, oboé, flauta e para trompete – nove obras orquestrais, vinte e duas obras para diferentes formações de música de câmara, duas obras para piano e pelo menos cento e sessenta canções, para além de onze “livros e panfletos” (Hurd 2014, 407-409).

As suas obras para oboé foram escritas quando o compositor se mudou para Kilcot, depois dos festivais em Glastonbury terem chegado ao fim. A sua forte ligação com o instrumento deve-se à sua filha Joyance, que estudou oboé com Leon Goossens no Royal College of Music. Era considerada “uma das mais talentosas oboístas em Inglaterra”⁸¹ (Brook 1946, 34). Para além dos dois concertos, Boughton escreveu dois quartetos para oboé e trio de cordas (1932 e 1945), três canções sem palavras para oboé e trio de cordas (provavelmente em 1937), duas peças para oboé e piano (escritas no início da sua vida, e constantemente alvo de revisões) e ainda uma obra para flauta, oboé e piano.

⁸¹ He has five daughters, Ruby, Moya, Estelle, Joy and Jennifer; and three sons, Arthur, Peter and Brian. Joy Boughton is one of the most accomplished oboists in the country, and it was for her that he wrote his recent sonata for oboe and piano. Brian is a trumpet student at the Royal College of Music. (Brook 1946, 34)

Anexo B – Gravações

GRAVAÇÃO	SÍTIO DA INTERNET	CÓDIGO QR
Concerto de Richard Strauss, Leon Goossens com a Philharmonia Orchestra e Alceo Galliera	https://youtu.be/3beWxKdz_LA	
Concerto de Cyril Scott, com a Orquestra Filarmonia das Beiras	https://youtu.be/rOq5XyLYshk	
Segundo Concerto de Rutland Boughton, versão para oboé e piano	https://youtu.be/97-rksfLRKA	
Exercícios para a incorporação da escola de oboé de Goossens, Junho de 2018	https://youtu.be/lkt85pttQ90	
Exercícios para a incorporação da escola de oboé de Goossens, Março de 2019	https://youtu.be/RjU_2q7sxGk	
Exercícios para a incorporação da escola de oboé de Goossens, Junho de 2019	https://youtu.be/w102Gr4VUMA	

Anexo C – Autorizações

A utilização de excertos das partituras dos concertos para oboé de Rutland Boughton, Cyril Scott e Richard Strauss foram autorizadas pelas seguintes entidades:

- **Concerto for Oboe and Strings No. 2, Rutland Boughton**

Autorização recebida por e-mail a 21 de setembro de 2020 de Ian Rutland Boughton, ianrboughton@btinternet.com

Dear Tiago

Regrading your request, of course you may use extracts of the Boughton concerto for your completed thesis and hope it is well received. I should welcome sight of the finished Written work on the Boughton if that is possible?

All good wishes
Ian R Boughton
25 Bearton Green
Hitchin
Herts
SG5 1UN
M: 07703 584152

- **Concerto for Oboe and Strings, Cyril Scott**

Autorização recebida por e-mail a 8 de junho de 2018 de Luca Balbo, LBalbo@halleonardeurope.com

Hi Tiago,

Thank you very much for your email.

I am currently trying to obtain the Oboe solo part in digital format and will let you know if I can get it. In the meantime, we, Hal Leonard Europe Limited, are happy to grant you gratis permission to use the following work in your dissertation/thesis written at “Universidade de Aveiro”, Portugal. This is provided that this dissertation/thesis is not for commercial sale and is not published in print or online:

CONCERTO FOR OBOE AND STRINGS

Composed by Cyril Scott

© 1946 Novello & Company Limited.

Printed by permission of Hal Leonard Europe Limited.

You must include the above © line in your dissertation/thesis where the extract(s) appear.

Many thanks

Kind regards,
Luca Balbo
Third Party Licensing Administrator
Hal Leonard Europe Limited
Tel: +44 (0) 20 7632 3959

▪ **Concerto for Oboe and small Orchestra, Richard Strauss**

Autorização recebida por e-mail a 27 de novembro de 2018 de Sophia Blume,
Sophia.Blume@boosey.com

Lieber Herr Coimbra,
vielen Dank für Ihre Anfrage und das damit verbundene Interesse an unserem
Verlagswerk. Gerne genehmigen wir Ihnen den Abdruck der Auszüge kostenfrei, da es
sich um eine wissenschaftliche Arbeit handelt. Bitte verwenden Sie folgenden
Copyrightvermerk:

© Copyright 1947, 1948 by Hawkes & Sson (London) Ltd. U.S Copyright renewed.

Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Bitte seien Sie so nett, mir angehängten Fragebogen auszufüllen und
zurückzusenden, wir benötigen diese Informationen der Vollständigkeit halber für
unsere Unterlagen.

Bitte senden Sie uns desweiteren ein Exemplar Ihrer Dissertation als Belegexemplar
für unser Archiv zu.

Vielen lieben Dank!

Viele Grüße,

Sophia Blume

Junior Licensing Manager

Direct: +49 (0) 30 2500 1314

Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH

Anexo D – Programas de concerto

СЕЗОН 2018-2019

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ДУХОВНОГО РАЗВИТИЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ) ИМ. Т. М. КРИВОШАПКО
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ЯКУТСКОЙ ЕПАРХИИ



EMBAIXADA DE PORTUGAL
MOSCOW



ГАРДТ
ИМ. А. С. ПУШКИНА

2 ОКТЯБРЯ 18:30

ОТКРЫТИЕ

VIII Международного
Арктического музыкального фестиваля

«СЕВЕРНОЕ СИЯНИЕ»



СОЛИСТ

ТЪЯГУ КУИМБРА

(Португалия)

ДИРИЖЕР

ЖУАУ ТЪЯГУ САНТУШ

(Португалия)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
«SYMPHONICA ARTICA»

6+

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ФИЛАРМОНИИ ЯКУТИИ - ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ РС (Я) НАТАЛЬЯ БАЗАЛЕВА

8(4112) 47-63-35



vk.com/filarmoniamusic



@filarmony

ОНЛАЙН - ПРОДАЖА
НА САЙТЕ www.filarmony.ru

Билеты в кассах филармонии: ул. Ярославского, 27, офис 111,
ул. Орджоникидзе, 38, ТРК «Туймаада» 1 этаж, т. 25-26-36

tesseract.com
лучший способ купить билет



ЖУАУ ТЬЯГУ САНГУШ родился в 1977 г. Лиссабон, Португалия. Успешно закончил Высшую Школу музыки в Лиссабоне по классу хорового дирижирования, затем Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. Римского-Корсакова по классу оперно-симфонического дирижирования профессора Василия Синайского. В настоящий момент продолжает обучение в аспирантуре в Высшей Школе Искусства г. Цюриха. Совершенствовал дирижерское мастерство под руководством Курта Мазура, Йорма Палула, Юрия Симонова.

Работает в качестве приглашенного дирижера с разными оркестрами в Швейцарии, Португалии, России, Бразилии и Колумбии.

Выступал с симфоническим оркестром Люцерны, Festival Strings Luzern, оркестром фонда Гульбенкиан, симфоническим оркестром Академической Капеллы Санкт-Петербурга, Государственными симфоническими оркестрами Санкт-Петербурга, Кисловодска, Петрозаводска и Томска, симфоническим оркестром г.Кали (Колумбия) и многими другими коллективами.

С 2008 года при поддержке Института Камозенса (г. Лиссабон) и Посольства Португалии в разных странах занимается проведением культурных мероприятий, посвященных португальской хоровой и симфонической музыке.

С 2013г. является дирижер-стажером в Цюрихском оперным театре.



ТЬЯГУ ПАТРОЧИНЬО КУИМБРА (гобой) является солистом Гёттингского симфонического оркестра.

Тьягу начал уроки по классу гобой с учителями Саулем и Анной-Магдаленой Сильвой в Португалии в Музыкальной консерватории в городе Вила-Нова-ди-Гая.

В 2013 году получил степень магистра в университете искусств Цюриха под руководством Томаса Индермоле, окончив его с наивысшими оценками.

В 2016 с отличием получил диплом по специальности Солоист в музыкальном колледже в Швейцарии, город Базель под руководством Эммануэля Абболи. В дальнейшем он учился у Маурисио Борга в Музыкальной Академии Вилькроза.

Тьягу Куимбра выступал во множестве городов Европы посетил с концертами Китай и Японию.

Тьягу Куимбра является лауреатом международных конкурсов, автором и исполнителем музыки для английского рока на пьесе «Абсурд» Фернандо Пессоа, которая доступна на сайте музыкального издания «AVA».

ПРОГРАММА

I отделение

1. **Жоли Брага Сангуш**
«Блестящее стаккато»

2. **Фернанду Лопиш-Граса**
«Симфонietta»

- I. Allegro moderato
- II. Andante
- III. Gaio
- IV. Allegro con spirit

3. **Руслан Баутон**

Концерт для гобой и струнного оркестра № 2

- I. Largo, Allegro ghiribizzoso
- II. Andante tímido
- III. Allegro vivace

Камерный оркестр Филармонии Якутии

Солоист – Тьягу Куимбра

II отделение

1. **Антонин Дворжак**

Симфония «Из Нового Света» № 9

- I. Adagio-Allegro molto
- II. Largo
- III. Scherzo. Molto vivace
- IV. Allegro con fuoco

Государственный симфонический оркестр «Symphonica ARTica»

Ведущий – Дмитрий Никифоров-Келлер

CULTURA PERTO DE SI CULTURA

MÚSICA

Apostando na promoção da cultura por todo o Município, a Câmara Municipal de Aveiro em conjunto com a OFB promove a iniciativa “Cultura perto de Si”, dinamizando nas Freguesias de São Jacinto, São Bernardo e Eixo e Eirol, um concerto itinerante.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Sinfonia Nº 10 para Orquestra de Cordas em si menor

I. Adagio – Allegro – più presto

Cyril Scott (1879-1970)

Concerto para Oboé e Orquestra de Cordas

I. Molto vigoroso – Andante

II. Pastorale: Tranquillo

III. Rondo giocoso: Allegro non troppo – cadenza – Con spirito

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concerto em ré menor para dois Oboés e Orquestra de Cordas,
RV. 535

I. Largo

II. Allegro

III. Largo

IV. Allegro molto

Orquestra Filarmonia das Beiras
Tiago Coimbra | oboé
Leandro Alves | maestro convidado

Anexo E – Partituras

Este anexo foi eliminado por motivos de direitos de autor.

As partituras dos concertos podem ser adquiridas nas respectivas editoras.