UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

VALDIR CAIRES DE SOUZA

A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: *Vitrais* e *Fantasia*

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

VALDIR CAIRES DE SOUZA

A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: *Vitrais* e *Fantasia*.

Tese apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Música

Área de Concentração: Processos de
Criação Musical. Linha de Pesquisa:
Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da
Silva Ramos

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Valdir Caires de

A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para : fagote: Vitrais e Fantasia. / Valdir Caires de Souza. -- São Paulo: V. C. Souza, 2016. 233 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos
Bibliografia

1. Compositor e Intérprete 2. Técnicas Estendidas 3. Vitrais 4. Fantasia 5. Fagote I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SOUZA, Valdir Caires de.

Título: A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: *Vitrais* e *Fantasia*.

Tese apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, pela orientação e pela calma durante todo o período de elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Fábio Cury, meu orientador técnico e interlocutor permanente, sempre disposto a colaborar. Obrigado pela paciência, confiança e apoio durante todo o período de elaboração deste trabalho.

Ao compositor Prof. Dr. Nelson Almeida, pela composição da obra *Vitrais*, pela entrevista e pelo seu tempo disponibilizado para nossas conversas.

Ao compositor Prof. Dr. Ricardo Brafman pela composição da obra *Fantasia*, pela entrevista, pelo seu tempo disponibilizado para nossas conversas e pela colaboração da versão inglesa do resumo.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pelas aulas de análise durante o curso e orientação na qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Adriana Moreira, pelas aulas de análise durante o curso.

Ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta, pelas aulas ministradas durante o curso.

Ao Prof. Dr. Sérgio Dias e à Orquestra Sinfônica da UFPE, pela colaboração na estreia da obra *Vitrais*.

À Prof^a. Raquel Casado, pela colaboração como pianista na estreia da peça *Fantasia* em Recife.

Ao pianista Flávio Augusto, pela parceria na reestrela da *Fantasia* no Rio de Janeiro.

Ao Prof. Dr. Liduino Pitombeira, pela entrevista.

A minha esposa Silvana Caires, pelo apoio e compreensão neste projeto.

Ao colega Allan Falqueiro, pelas trocas de ideias.

RESUMO: Por meio da mútua colaboração, compositores e intérpretes sempre buscaram novas maneiras de explorar as possibilidades sonoras, tímbricas e técnicas dos instrumentos. Na música contemporânea, essa busca revela-se principalmente no que chamamos de técnicas estendidas. Este estudo tem como objetivo investigar, sob a ótica da cooperação compositor-intérprete, as técnicas estendidas aplicadas nas obras *Vitrais*, para fagote, cordas e percussão, composta por Nelson Almeida, e *Fantasia*, para fagote e piano, composta por Ricardo Brafman. Traça-se um panorama histórico da parceria entre o compositor e o intérprete ao longo da história da música, no qual se discute a importância de todo esse processo colaborativo. Em se tratando da música composta a partir do século XX, como é o caso das peças em questão nesta pesquisa, a metodologia utilizada baseia-se, principalmente, nos trabalhos do compositor italiano Bruno Bartolozzi e do fagotista italiano Sérgio Penazzi, que desenvolveram trabalhos colaborativos nas pesquisas relacionadas às técnicas estendidas. Além disso, por meio dos diálogos, das comunicações pessoais e das entrevistas realizadas pelo autor deste trabalho com os compositores Nelson Almeida e Ricardo Brafman, relatamos todo o processo composicional que envolveu as referidas peças. Ao focar na interpretação das obras, este trabalho traz a análise em duas partes. A primeira, sob o prisma das particularidades individuais das técnicas estendidas aplicadas, tece considerações acerca de dedilhados e das maneiras de execução. A segunda parte destaca os aspectos da forma, do ritmo, do timbre e textura e dos materiais musicais usados. Pela cooperação, obtiveram-se resultados satisfatórios na aplicação das técnicas estendidas utilizadas tanto em *Vitrais* quanto na *Fantasia*. Dessa forma, o processo colaborativo mostra-se eficiente como uma ferramenta importante no auxílio da busca do material sonoro esperado pelos compositores.

Palavras-chave: Compositor e intérprete. Técnica estendida. *Vitrais*. *Fantasia*. Fagote.

ABSTRACT: In their collaborations, composers and performers have always sought to find new ways of exploring musical instruments sonic, timbral and technical possibilities. In contemporary music today, that exploration is noticeable above all in what are called extended techniques. The present study's objective is to investigate, from the perspective of composer-performer collaboration, the use of extended techniques in the following works: *Vitrais*, for bassoon, strings and percussion, composed by Nelson Almeida, and composer Ricardo Brafman's *Fantasia* for bassoon and piano. The study offers a historical view of collaborations between composer and performer throughout the history of western music, and the importance of all this joint work is discussed. The present study focuses on works from the twentieth century; for that reason the methodology employed is based principally on the work of the Italian composer Bruno Bartolozzi, as well as that of the Italian bassoonist Sergio Penazzi. Both undertook collaborative projects in their research relating to extended techniques. In addition, the present study describes the compositional process involved in the aforementioned compositions, by means of dialogue, personal communications and interviews undertaken by the researcher with composers Nelson Almeida and Ricardo Brafman. The interpretation of these works is also discussed here, being analyzed from two perspectives. The first of these involves the specific details of the extended techniques employed; fingerings and means of execution are discussed. The second part highlights those elements of form, rhythm, timbre and texture and musical materials that were used. The collaboration that took place led to satisfactory results in the employment of extended techniques both in *Vitrais* and in the *Fantasia*. The collaborative process can thus be seen to be effective as an important tool, aiding in the search for the sonic results desired by the composers.

Keywords: Composer and performer. Extended technique. *Vitrais*. *Fantasia*. Bassoon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Notação gráfica para ligar sons monofônicos aos multifônicos.....	41
Figura 2 - Posicionamento gráfico da palheta por Bartolozzi	42
Figura 3 - Posicionamento gráfico da palheta por Penazzi	42
Figura 4 - Notação gráfica para os multifônicos	44
Figura 5 - Mi4 em <i>staccato</i> em <i>Vitrais</i> (c. 121)	47
Figura 6 - Inserção do <i>frullato</i> em <i>Vitrais</i> (c. 95)	48
Figura 7 - Nota Ré# conectado ao multifônico, versão original (c. 79)	48
Figura 8 - Nota Ré# conectado ao multifônico, versão alterada (c. 79).....	49
Figura 9 - Nota Fá# conectado ao multifônico, versão original (c. 80).....	49
Figura 10 - Nota Lá interligada ao multifônico, versão modificada (c. 80).....	49
Figura 11 - Multifônico na versão antiga (c. 96).....	49
Figura 12 - Multifônico na versão modificada (c. 96).....	50
Figura 13 - Forma original da passagem (c. 18).....	50
Figura 14 - Passagem modificada pelos <i>frullatos</i> (c. 18)	50
Figura 15 - Trecho original com mordente (c. 142)	51
Figura 16 - Trecho alterado, com mudanças de timbre (c. 142).....	51
Figura 17 - <i>Frullato</i> e multifônico na primeira versão da <i>Fantasia</i> (c. 77 -78).....	54
Figura 18 - Nova versão da <i>Fantasia</i> (c. 77 -78).....	54
Figura 19 - Quartos de tom nas semicolcheias (c. 27)	55
Figura 20 - Versão original com quartos de tom na <i>Fantasia</i> (c. 4)	55
Figura 21 - Versão alterada na <i>Fantasia</i> (c. 4).....	55
Figura 22 - Versão original com quartos de tom na <i>Fantasia</i> (c. 37)	55
Figura 23 - Versão modificada (c. 37)	55
Figura 24 - Final de frase na versão original (c. 12)	56
Figura 25 - Final de frase na versão com o <i>glissando</i> (c. 12)	56
Figura 26 - <i>Frullato</i> precedido pelo multifônico (c. 191-2).....	56
Figura 27 - Supressão do <i>frullato</i> (c. 191)	57
Figura 28 - Excerto da versão original	58
Figura 29 - Excerto da versão modificada.....	58
Figura 30 - Solo inicial do fagote na <i>Sagração da Primavera</i>	60
Figura 31 - Ilustração com números das chaves do fagote sistema Heckel.....	67
Figura 32 - Exemplo de um multifônico	72
Figura 33 - Exemplo dos <i>smorzatos</i>	73
Figura 34 - Exemplo dos <i>smorzatos</i>	73
Figura 35 - Exemplo de oscilações.....	76
Figura 36 - Exemplo de diferentes timbres na mesma nota musical.....	76
Figura 37 - Exemplo de <i>glissando</i> com segundas ascendente e descendente	77
Figura 38 - Exemplo de <i>glissando</i> com intervalo de terça menor ascendentes.....	77
Figura 39 - Multifônicos na seção B em <i>Vitrais</i> (c.81-83).....	81
Figura 40 - Combinação de timbre com multifônicos e bariolagem (c.82).....	81
Figura 41 - Monofônico G#, transformado no multifônico A (fagote solo c. 89).....	83
Figura 42 - Posição dos lábios sobre a palheta na performance do multifônico A	83
Figura 43 - Monofônico D#, transformado no multifônico B (fagote solo c.79).....	84
Figura 44 - Posição dos lábios sobre a palheta na performance do multifônico B.....	84
Figura 45 - Monofônico D#, transformado no multifônico C (fagote solo c. 81).....	84
Figura 46 - Monofônico C#, transformado no multifônico C, retornando ao monofônico C# (c. 81).....	84

Figura 47 - Posição dos lábios na palheta, durante a execução do multifônico C.....	85
Figura 48 - Multifônico E precedido pelo Sol bemol (c. 87)	85
Figura 49 - Posição dos lábios na palheta na execução do multifônico E.....	85
Figura 50 - Monofônico Ré, transformado no multifônico D (c. 78).....	86
Figura 51 - Posição dos lábios na palheta durante a execução do multifônico D	86
Figura 52 - Monofônico Lá, conectado ao multifônico F (c. 80-81).....	86
Figura 53 - Posição dos lábios na palheta, durante a execução do multifônico F	86
Figura 54 - Mordente conectado ao multifônico F (c. 84-85)	87
Figura 55 - Dedilhado não convencional e tradicional na performance do mordente (c. 84).....	87
Figura 56 - Multifônico G em <i>Vitrais</i> (c. 84)	87
Figura 57 - Multifônico H concomitante aos <i>smorzatos</i> (c. 96).....	88
Figura 58 - Multifônico I, concomitante aos <i>smorzatos</i> (c. 102)	88
Figura 59 - Posição dos lábios na palheta na execução dos multifônico F e H.....	88
Figura 60 - <i>Smorzatos</i> com multifônicos em <i>Vitrais</i> (c. 108)	89
Figura 61 - <i>Smorzatos</i> com ritmos livres em <i>Vitrais</i> (c. 110-111)	89
Figura 62 - Dedilhados não convencionais no fragmento da primeira frase (PENAZZI, 1971, p. 35)	90
Figura 63 - Dedilhados não tradicionais no fragmento da quinta frase.....	90
Figura 64 - Dedilhados não tradicionais na parte do fagote solo em <i>Vitrais</i>	90
Figura 65 - Dedilhados não tradicionais.....	91
Figura 66 - Um quarto de tom em <i>Vitrais</i>	91
Figura 67 - Um quarto de tom uma oitava acima em <i>Vitrais</i>	91
Figura 68 - Oscilação em <i>Vitrais</i> na parte do fagote solo (c. 15).....	92
Figura 69 - Oscilação em <i>Vitrais</i> na parte do fagote solo (c. 49-50).....	92
Figura 70 - Oscilação para cima e para baixo em <i>Vitrais</i>	92
Figura 71 - Mudanças de timbres em uma mesma nota em <i>Vitrais</i> (c. 142-144).....	93
Figura 72 - Dedilhados para as mudanças de timbres em uma mesma nota em <i>Vitrais</i> (c. 141-144)	93
Figura 73 - <i>Frullatos</i> na parte do fagote solo (c. 18).....	94
Figura 74 - <i>Frullatos</i> na região aguda em <i>Vitrais</i> , fagote solo.....	94
Figura 75 - <i>Frullato</i> em semicolcheias na parte do fagote solo	94
Figura 76 - Mostrador de relógio: Módulo 12	95
Figura 77 - Forma normal do cc [0,1,6]	97
Figura 78 - Cielo C5: coleção diatônica em Dó	98
Figura 79 - C30 moldando tema principal no quarteto de Bartók	99
Figura 80 - Configurações rítmicas em <i>Vitrais</i>	100
Figura 81 - Conjunto 1 e conjunto 2 no naipe das cordas	103
Figura 82 - Conjunto 1 na forma prima	103
Figura 83 - Conjunto 2 na forma prima	104
Figura 84 - Conjunto 3 na parte do fagote solo	105
Figura 85 - Forma prima do conjunto 3.....	105
Figura 86 - Atuação dos conjuntos 1 e subconjunto (026) na primeira subseção	106
Figura 87 - SEGC na parte do fagote solo (c. 7-10).....	107
Figura 88 - Ligadura Sib e Fá# no fragmento da primeira frase do fagote solo.....	107
Figura 89 - Atuação combinada das coleções lídio-mixolídio em Sol e em Fá no naipe das cordas e fagote solo.....	108
Figura 90 - Forma prima do conjunto 3, invertido e transposto na viola por T10	109
Figura 91 - Subconjunto de forma simultânea, vertical e horizontal.....	110

Figura 92 - Terceira frase de forma retrógrada.....	110
Figura 93 - Motivo inicial por liquidação.....	111
Figura 94 - Conjunto 3 transposto	112
Figura 95 - Orquestração da quarta frase	112
Figura 96 - Forma prima do conjunto 1 transposto por T8	113
Figura 97 - Conjunto 1 no fagote solo e no acompanhamento por T8	114
Figura 98 - Conjunto 4 em sua forma prima	114
Figura 99 - Atuação da percussão na sexta subseção	115
Figura 100 - Ligadura entre o Fá-Dó e Ré no fagote solo	116
Figura 101 - SEGC na parte do fagote solo (c. 37-40).....	116
Figura 102 - Movimento simétrico ascendente e descendente pelos intervalos ordenados ...	116
Figura 103 - Conjunto 1 transposto por T3	117
Figura 104 - Conjunto 4 transposto por T0I.....	117
Figura 105 - Módulo 12: notas Sol, Lá, Dó, Ré mapeando as notas Fá, Mi, Dó, Sib	117
Figura 106 - Concomitância das coleções acústicas em Mi e em Dó.....	118
Figura 107 - Diálogo do violoncelo com o violino no início da oitava frase (c. 42)	119
Figura 108 - Conjunto 3, de forma vertical no fagote solo e no violoncelo	120
Figura 109 - Conjunto 3 transposto por T7 no <i>tutti</i>	121
Figura 110 - Conjunto 2 na parte da viola e do fagote solo	121
Figura 111 - Atuação conjunta das coleções acústicas em Ré e em Fá.....	122
Figura 112 - Movimentação do conjunto 4 no <i>tutti</i>	123
Figura 113 - Transposições e inversões do conjunto 4 no <i>tutti</i>	123
Figura 114 - Movimentação do conjunto 4 no <i>tutti</i>	124
Figura 115 - A coleção acústica em Fá e o subconjunto [10,0,6] na ponte para a seção B...	125
Figura 116 - Notas Ré e Ré# no violino e na viola.....	126
Figura 117 - Díade Dó#-Sol# na parte orquestração e no fagote solo.....	127
Figura 118 - Notas Ré e Ré# no violino e na viola de forma fragmentada	128
Figura 119 - Atuação da percussão na terceira frase da seção B.....	129
Figura 120 - Conjunto 5 no violino, viola e violoncelo	129
Figura 121 - Transposições do conjunto 5 no <i>tutti</i>	130
Figura 122 - Retorno do conjunto 1 no naipe das cordas	130
Figura 123 - Conjunto 3 na parte do fagote solo, na seção A e seção A'	131
Figura 124 - Transposições do conjunto 1	131
Figura 125 - Conjunto 1 de forma compartilhada	132
Figura 126 - Mi4 em <i>stacatto</i> na parte do fagote solo.....	132
Figura 127 - Transposição por T2 entre início de frases na parte do fagote solo.....	133
Figura 128 - Transposição por T7 entre início de frases na parte do violoncelo	133
Figura 129 - O tímpano e o violino em diálogo com o fagote solo e o violoncelo.....	133
Figura 130 - A caixa-clara e o violino em diálogo com o fagote solo e o violoncelo	134
Figura 131 - Atuação do subconjunto na terceira e quarta subseções	135
Figura 132 - Subconjunto em acordes no <i>tutti</i>	136
Figura 133 - Articulação concomitante na reapresentação do subconjunto [10,0,6]	137
Figura 134 - Conjunto 3 transposto por T9I, com nova orquestração	138
Figura 135 - Reapresentação do conjunto 1 e do conjunto 2 na coda	139
Figura 136 - Emprego concomitante das coleções acústicas em Dó e em Sol na extensão cadencial	140
Figura 137 - <i>Frullato</i> precedido por grande intervalo	141
Figura 138 - Multifônico 1 na <i>Fantasia</i> (c. 78).....	144
Figura 139 - Multifônico 2 na <i>Fantasia</i> (c. 98-100).....	144
Figura 140 - Posição dos lábios na palheta na execução dos multifônicos 1 e 2	145

Figura 141 - Multifônicos 1 e 2 em notas longas na <i>Fantasia</i> (c. 108-111)	145
Figura 142 - Multifônico 3 na parte do fagote solo na <i>Fantasia</i> (c. 161-163)	145
Figura 143 - Posição dos lábios na palheta durante a execução do multifônico 3 na <i>Fantasia</i>	146
Figura 144 - Multifônico 4 com dinâmica <i>f</i> na <i>Fantasia</i> (c. 192)	146
Figura 145 - <i>Glissando</i> descendente utilizando os lábios	147
Figura 146 - <i>Glissando</i> ascendente utilizando os lábios e as chaves do instrumento	147
Figura 147 - <i>Glissando</i> por graus conjuntos utilizando apenas os lábios.....	147
Figura 148 - <i>Glissando</i> por graus disjuntos utilizando apenas os lábios.....	148
Figura 149 - <i>Frullato</i> na região média na <i>Fantasia</i> , fagote solo	149
Figura 150 - Figura rítmica que remete ao maracatu.....	149
Figura 151 - Quiáltera com quatro notas	150
Figura 152 - Ciclo C5 moldando a primeira frase	151
Figura 153 - Sete notas do ciclo C5.....	151
Figura 154 - Subconjunto (036) na forma prima	152
Figura 155 - Conjunto (036) moldado pelo C31	152
Figura 156 - Quiálteras irregulares na primeira frase da seção A	153
Figura 157 - Conjunto [4,7,10] na segunda frase da seção A.....	153
Figura 158 - Coleção lócria em Mi.....	154
Figura 159 - Coleção mixolídia em Dó na quarta frase.....	154
Figura 160 - Sequência de poliacordes na <i>Fantasia</i>	155
Figura 161 - Coleção mixolídia em Sol e em Dó na quinta frase.....	156
Figura 162 - Intervalos de quintas justas na parte do fagote solo.....	156
Figura 163 - Coleção acústica em Fá na parte do fagote solo e do piano	157
Figura 164 - Conjunto [0,3,6,9] na sétima frase da seção A	157
Figura 165 - Conjunto de classes de notas (0369) na forma prima	157
Figura 166 - Conjunto (0369) moldado pelo ciclo completo do C30.....	158
Figura 167 - Diferentes coleções na sétima frase	159
Figura 168 - Rede de coleções na oitava frase	160
Figura 169 - Conjunto [2,5,8] moldado pelo ciclo C32.....	160
Figura 170 - Conjunto [2,5,8] por T8 na nona frase da seção A	161
Figura 171 - C1 e C31 na nona frase	161
Figura 172 - Coleção pentatônica em Sol.....	162
Figura 173 - Acordes por quartas justas moldadas pelo ciclo C5	163
Figura 174 - Trítonos Sib - Mi e Dó - Fá# na primeira frase da seção B.....	163
Figura 175 - Variação do contorno na parte do fagote solo na seção A.....	163
Figura 176 - Acordes por quartas justas e <i>clusters</i> na segunda frase	164
Figura 177 - Ciclos C20 e C5 na segunda frase.....	164
Figura 178 - Conjunto [4,7,10] por T2 na terceira frase.....	165
Figura 179 - Diferente dedilhado para a ideia motívica 1	165
Figura 180 - <i>Frullato</i> e multifônicos na quinta frase	166
Figura 181 - Conjunto [0,3,6,9] e a coleção pentatônica maior em Mi e em Sol na transição para a seção A'	166
Figura 182 - Primeira frase da seção A de forma variada na seção A'.....	167
Figura 183 - Duas transposições oriundas do cc [4,7,10].....	167
Figura 184 - Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] na transição para seção C em diferentes configurações rítmicas	168
Figura 185 - Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] moldados pelos ciclos C32 e C30	168
Figura 186 - Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] na primeira frase da seção C	169
Figura 187 - Transposições do conjunto [5,8,11] na segunda frase da primeira subseção	169

Figura 188 - Atuação dos conjuntos [0,3,6] e [0,3,6,9] na terceira frase da primeira subseção	170
Figura 189 - Conjunto [0,3,6,9] de forma vertical na terceira frase da primeira subseção	171
Figura 190 - Multifônicos e acordes em diferentes tempos do compasso	171
Figura 191 - Primeira frase da segunda subseção por T7	172
Figura 192 - Coleção acústica em Dó na segunda frase da segunda subseção	172
Figura 193 - Frase inicial da seção A concomitante com a ideia motívica 2 na segunda subseção	173
Figura 194 - Evitando o conjunto (036) na terceira frase da segunda subseção	173
Figura 195 - Distâncias intervalares entre a terceira e quarta frases da seção C	174
Figura 196 - Ideia motívica 2 dialogando com o fragmento da ideia motívica 1	174
Figura 197 - Distâncias intervalares entre a quinta e sexta frases da seção C	175
Figura 198 - Sétima frase da segunda subseção por T7	175
Figura 199 - Diferentes configurações rítmicas da ideia motívica 1	176
Figura 200 - Ideia motívica 3 por T5 na primeira frase da terceira subseção	176
Figura 201 - Mudança da métrica na terceira frase	177
Figura 202 - Diferentes articulações entre as frases da seção A e A"	177
Figura 203 - Terceira frase da seção A" em uníssono	178
Figura 204 - Conjunto de classes de notas [0,3,6,9] na quarta frase da seção A"	178
Figura 205 - Polirritmia no compasso 187, na quarta frase da seção A"	179
Figura 206 - Multifônico 4 na quarta frase da seção A"	179

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Possibilidades de pressão dos lábios	43
Tabela 2 - Possibilidades de pressão do ar	43
Tabela 3 - Formas variáveis de performance do <i>vibrato</i>	44
Tabela 4 - Alterações de andamento na <i>Fantasia</i>	57
Tabela 5 - Técnicas estendidas usadas em <i>Thallein e L'Archeologia del telefono</i>	68
Tabela 6 - Técnicas estendidas usadas em <i>Cantares para Ailton Barbosa e Monolog</i>	69
Tabela 7 - Técnicas estendidas usadas no <i>Duo Sonata</i> e na <i>Sequenza XII</i>	69
Tabela 8 - Notações comuns para os quartos de tom	75
Tabela 9 - Notação dos quartos de tom em <i>Vitrais</i>	75
Tabela 10 - Exemplo de uso de <i>frullatos</i> de acordo com a região do fagote.....	78
Tabela 11 - Técnicas estendidas específicas em <i>Vitrais</i>	80
Tabela 12 - Multifônico A, B e C em <i>Vitrais</i>	82
Tabela 13 - Multifônicos D, E e F em <i>Vitrais</i>	82
Tabela 14 - Multifônicos G, H e I em <i>Vitrais</i>	82
Tabela 15 - Vetor de classe intervalar	96
Tabela 16 - Orquestração em <i>Vitrais</i>	99
Tabela 17 - Utilização dos triângulos em cada seção da obra	102
Tabela 18 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 1	104
Tabela 19 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 2.....	104
Tabela 20 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 3.....	105
Tabela 21 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do subconjunto [10,0,6]	105
Tabela 22 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 4	114
Tabela 23 - Vetor de classe intervalar da sonoridade do conjunto 5	130
Tabela 24 - Assimetria na extensão das frases na seção A'	131
Tabela 25 - Técnicas estendidas específicas na <i>Fantasia</i>	143
Tabela 26 - Os sons multifônicos 1, 2, 3 e 4, usados na <i>Fantasia</i>	143
Tabela 27 - Organização formal da <i>Fantasia</i>	150
Tabela 28 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto (036).....	152
Tabela 29 - Vetor de classe intervalar: sonoridade do cc [0,3,6,9]	158

SUMÁRIO

Introdução.....	16
1. A colaboração entre o compositor e o intérprete.....	19
1.1. Algumas considerações.....	19
1.1.1. A importância da relação pessoal na colaboração entre o compositor e o músico.....	22
1.1.2. Problemas de coautoria no processo colaborativo.....	24
1.1.3. Relatando as próprias experiências.....	25
1.2. O desenvolvimento do fagote e a colaboração entre o compositor e o intérprete fagotista no contexto histórico: um panorama geral.....	26
1.2.1. A colaboração no século XVII: uma possibilidade.....	26
1.2.2. A colaboração no século XVIII: a influência do virtuoso.....	28
1.2.3. A colaboração no século XIX.....	31
1.2.4. A colaboração no contexto da música do século XX: um novo perfil.....	33
1.3. Resolvendo colaborativamente os problemas da notação não tradicional.....	39
1.3.1. A notação aplicada à palheta do fagote.....	41
1.3.2. A notação para a pressão dos lábios e da coluna de ar.....	42
1.3.3. A notação para os diversos tipos incomuns de vibrato.....	44
1.4. <i>Vitrais</i> e <i>Fantasia</i> : relatos do processo colaborativo entre o compositor e o intérprete.....	45
1.4.1. Contextualizando.....	45
1.4.2. A colaboração em <i>Vitrais</i> , para fagote, cordas e percussão.....	46
1.4.3. A colaboração na <i>Fantasia</i> , para fagote e piano.....	51
2. O fagote na nova linguagem sonora.....	59
2.1. A técnica estendida: aspectos históricos.....	61
2.1.1. A contribuição de Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi para a técnica estendida.....	63
2.2. As técnicas estendidas no fagote.....	67
2.2.1. Explanação das técnicas individuais.....	69
2.2.1.1. Multifônicos.....	70
2.2.1.2. Monofônicos.....	72
2.2.1.3. <i>Smorzatos</i>	72
2.2.1.4. Quartos de tom.....	73
2.2.1.5. Oscilações.....	75
2.2.1.6. Mudanças de timbre na mesma nota musical.....	76
2.2.1.7. Glissando.....	76
2.2.1.8. <i>Frullato</i>	77
3. <i>Vitrais</i> , para fagote, cordas e percussão: aspectos analíticos e interpretativos.....	79
3.1. Contextualização.....	79
3.2. Análise das técnicas estendidas específicas utilizadas em <i>Vitrais</i> : algumas considerações.....	79
3.2.1. Multifônicos.....	80
3.2.2. <i>Smorzatos</i>	88
3.2.3. Quartos de tom.....	89
3.2.4. Oscilações.....	91

3.2.5. Mudanças de timbre na mesma nota musical.....	92
3.2.6. <i>Frullatos</i>	93
3.3. Considerações prévias à análise.....	95
3.4. Análise de <i>Vitrais</i>	99
3.4.1. Orquestração.....	99
3.4.2. Aspectos do tempo e rítmica.....	100
3.4.3. Aspectos da forma.....	101
3.4.4. Primeiro triângulo, na seção A (c. 1-36).....	102
3.4.5. Segundo triângulo, na seção A (c. 37-66).....	116
3.4.6. Terceiro triângulo, na seção B (c. 78-117).....	125
3.4.7. Primeiro triângulo, na seção A' (c. 117-158).....	131
4. <i>Fantasia</i> , para fagote e piano: aspectos analíticos e interpretativos.....	142
4.1. Contextualização.....	142
4.2. Análise das técnicas estendidas específicas utilizadas na <i>Fantasia</i> : algumas considerações.....	143
4.2.1. Multifônicos na <i>Fantasia</i>	143
4.2.2. Glissandos.....	146
4.2.3. <i>Frullato</i>	148
4.3. Análise da <i>Fantasia</i>	149
4.3.1. Aspectos de tempo e rítmica.....	149
4.3.2. Aspectos da forma.....	150
Considerações finais.....	180
Referências bibliográficas.....	182
Anexo A. Biografia do compositor Nelson Almeida.....	187
Anexo B. Biografia do compositor Ricardo Brafman.....	189
Anexo C. Partitura: <i>Vitrais</i> , para fagote, cordas e percussão.....	191
Anexo D. Partitura: <i>Fantasia</i> , para fagote e piano.....	208

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da música, podemos verificar que a busca por novas sonoridades sempre foi um notável anseio, tanto dos compositores quanto dos intérpretes. Esse objetivo comum fez com que surgisse uma colaboração mútua e estreita entre ambos visando ao enriquecimento da composição por meio de uma linguagem instrumental mais idiomática. A partir do século XX, com o advento de novas técnicas instrumentais e a busca por diferentes timbres, o espírito colaborativo ficou ainda mais importante, principalmente se o compositor utiliza técnicas estendidas, tornando imprescindível a presença do intérprete no processo composicional.

Apesar de os compositores terem sempre buscado novas possibilidades técnicas, sonoras e tímbricas nos instrumentos, desde o século XVII, foi a partir do século XX que esse processo se tornou mais marcante com o surgimento da técnica estendida. O compositor italiano Bruno Bartolozzi desempenhou um papel de grande protagonismo nesse tema. Ele desenvolveu uma pesquisa em colaboração com o fagotista Sérgio Penazzi. Bartolozzi afirmava que os instrumentos de madeira (como o fagote) são capazes de expandir seus recursos e sua sonoridade sem ajuda dos meios eletrônicos.

De fato, pode-se realizar uma grande diversidade de novos efeitos e recursos no fagote, como, por exemplo, multifônicos, glissandos, microtonalidade e *frullatos*. A maioria dessas sonoridades envolve uma técnica peculiar e inusitada no fagote, que se desvia da interpretação convencional. Por esta razão, visando ao êxito no emprego dessas técnicas, Bartolozzi sugere que o compositor trabalhe sempre em conjunto com o intérprete.

Nesse contexto, o objetivo do nosso estudo foi, em primeiro plano, verificar o funcionamento das técnicas estendidas empregadas nas obras *Vitrais*, para fagote, cordas e percussão (2012), e *Fantasia*, para fagote e piano (2014), sob o ponto de vista da colaboração entre o compositor e o intérprete. Por essa razão, essa tese traz uma visão detalhada desses recursos nessas obras (com comentários e sugestões voltadas à execução) ao lado de uma análise estrutural das peças, sempre com a finalidade última de auxiliar o músico na construção de sua interpretação.

Em 2010, após investigar a respeito de obras para o fagote compostas por compositores brasileiros, nas quais as técnicas estendidas eram utilizadas, observamos que não havia muitas peças dentro desse perfil. Também não encontramos obras que utilizassem essas técnicas para fagote acompanhado por orquestra. Dessa forma, conversamos com os

compositores sobre a possibilidade de compor peças nas quais eles pudessem utilizar esses novos elementos técnicos. Para tanto, durante todo o processo composicional, houve intensa colaboração entre os compositores e o intérprete, autor deste trabalho.

Apesar da apreensão e da curiosidade sobre o resultado dessa primeira experiência, desde o início deste projeto, a empatia foi um fator determinante. Os compositores deram-nos total liberdade para nos expressarmos sobre os assuntos relacionados à parte do fagote solo. O fato de todos os envolvidos no projeto lecionarem na Universidade Federal de Pernambuco facilitou e tornou mais frequentes os encontros para explorar as possibilidades técnicas do fagote e discutir a maneira mais apropriada de usar a técnica estendida nas obras.

Atendendo a questões metodológicas, durante nossa pesquisa, realizamos uma entrevista com cada compositor. Essas entrevistas foram gravadas em vídeo e posteriormente transcritas. Além disso, tomamos nota dos nossos encontros, nos quais discutimos a técnica convencional no fagote, sua extensão e articulação, bem como a técnica não convencional. Esses encontros e os ensaios foram úteis, principalmente para solucionar problemas técnicos e interpretativos relacionados às obras.

No que se refere à técnica estendida, nos encontros iniciais, apresentamos aos compositores o livro *New Sounds for Woodwind*, escrito pelo compositor Bruno Bartolozzi, e o *Metodo per Fagotto*, escrito por Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi. Esses dois livros, que ilustram várias possibilidades sonoras do instrumento, como os multifônicos, foram nossa referência durante toda a pesquisa. A pedido dos próprios compositores, realizamos gravações de alguns sons multifônicos e testamos outras sonoridades, como os quartos de tom.

A tese está organizada em quatro capítulos. No Capítulo 1, “A colaboração entre o compositor e o intérprete”, discutimos de que forma essa colaboração se desenvolveu e a importância de ambos em todo o processo composicional. Também traçamos um panorama do século XVII ao século XXI, apontando como o desenvolvimento do instrumento e o espírito colaborativo andaram juntos, observando alguns casos em que esse tipo de parceria foi especialmente importante. Para tanto, fizemos uso de trabalhos escritos por autores como Pascal Galois, Fabrice Fitch e Neil Heyde, Paul Roe, Gunther Joppig, Bruno Bartolozzi, Sérgio Penazzi, Jacqueline Wilson. Além disso, as citações realizadas dos autores Valdir Souza, Fábio Cury e Marco Antonio Silva Ramos são apoiadas nas ideias do artigo *Uma abordagem sobre as Técnicas Estendidas no Fagote e a Importância da cooperação do Compositor e Intérprete para o Aperfeiçoamento do Repertório*, publicado na revista Opus.

Os relatos das nossas conversas e a entrevista com os compositores Nelson Almeida e Ricardo Brafman também foram fundamentais e de grande valia em nossa pesquisa, porque por meio deles pudemos descrever todo o processo colaborativo, sempre abordando aspectos relevantes sobre as obras e sua interpretação. Esses encontros também foram oportunos para sugerir mudanças nas obras, discutindo com os compositores os assuntos relativos à parte do fagote solo.

No Capítulo 2, “O fagote na nova linguagem sonora”, abordamos a importância do timbre na música do século XX e como ele influenciou as pesquisas relacionadas com a chamada nova sonoridade nos instrumentos de madeira. Discorremos sobre alguns aspectos históricos das técnicas estendidas. Inicialmente discutimos alguns desses aspectos e, depois, apontamos a influência de Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi no desenvolvimento dessa técnica nos instrumentos de madeira, nomeadamente, no fagote. Por fim, examinamos e discutimos as técnicas estendidas utilizadas nas obras já referidas. Guiamo-nos pelos trabalhos de autores como Bruno Bartolozzi, Sérgio Penazzi, Amy Pollard, Jorge Antunes, José Henrique Padovani e Silvio Ferraz, Valdir Souza, Fábio Cury e Marco Antonio Silva Ramos.

O Capítulo 3, “*Vitrais*, para fagote, cordas e percussão: aspectos analíticos interpretativos”, e o Capítulo 4, “*Fantasia*, para fagote e piano: aspectos analíticos interpretativos”, estão divididos em duas partes. Na primeira parte, sob a ótica do intérprete, analisamos, individualmente, todas as técnicas estendidas utilizadas nas peças em questão, observando dedilhados não convencionais e o posicionamento da embocadura na palheta do fagote. Para tanto, seguimos os sugeridos por Sérgio Penazzi, em seu *Metodo per Fagotto*. Contudo, em ambas as obras, também criamos alguns dedilhados específicos. Em *Vitrais* criamos para a mudança de timbre na mesma nota musical e, na *Fantasia*, para alguns glissandos. Na segunda parte, tanto no Capítulo 3 quanto no Capítulo 4, com o intuito de oferecer ao artista critérios para sua interpretação, realizamos a análise das obras, observando aspectos da forma, timbre, textura e ritmo, bem como sugestões ligadas à interpretação, como fraseados, articulações e respirações. Autores como Wallace Berry, Stefan Kostka e Arnold Schoenberg foram utilizados como referência. Pela própria linguagem composicional das obras, optamos por utilizar o livro de análise *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, escrito por Joseph Nathan Straus, que aborda a Teoria dos Conjuntos, como um guia para complementar a análise.

No final deste trabalho, os anexos trazem os dados biográficos dos compositores Nelson Almeida e Ricardo Brafman e as partituras das referidas obras.

1. A COLABORAÇÃO ENTRE O COMPOSITOR E O INTÉRPRETE

1.1. Algumas considerações

Durante o século XX e início do século XXI, tanto compositores quanto intérpretes dedicaram-se com entusiasmo à busca de perspectivas inusitadas, relacionadas a novas sonoridades, aos diferentes timbres e ao aprimoramento dos recursos nos instrumentos musicais. Essa iniciativa visava a um melhor aproveitamento técnico do instrumento, fazendo uso de uma escrita mais idiomática. Para Pierre Boulez, todo esse desenvolvimento, que também proporcionou uma maior riqueza técnica, principalmente no que se refere aos instrumentos de madeira, foi decorrente da colaboração entre o compositor e o intérprete (BOULEZ, 2009, p. 7). Encontramos um exemplo marcante dessa parceria na cooperação entre o compositor italiano Bruno Bartolozzi (1911-1980) e intérpretes como o fagotista Sérgio Penazzi, que colaboraram na realização das pesquisas relacionadas com as técnicas estendidas.

Porém, se considerarmos um contexto mais amplo da história da música universal, constatamos que a colaboração entre o compositor e o instrumentista é uma prática bem mais antiga. Segundo Paul Roe (2007, p. 51), muitas composições que foram inspiradas pela colaboração entre o compositor e o intérprete remetem a mais de dois séculos. No decorrer do tempo, podemos observar que a relação entre ambos também evoluiu, passo a passo, concomitantemente com relevantes mudanças na construção dos instrumentos musicais, com as transformações sofridas pela técnica, pelo estilo e pela performance dos instrumentistas e também por uma série de variações estabelecidas de acordo com fatores socioculturais de cada época. Enfim, o espírito colaborativo tem sido desde então um aspecto significativo no crescimento do repertório dos instrumentos em todas as eras.

Paralelamente, segundo Samuil Feinberg (2001), o compositor, em muitos casos, era também o intérprete de suas próprias obras. Para o autor, esta combinação em uma só pessoa sempre traz bons resultados. Esta habilidade, de certa forma, colaborou diretamente para o repertório específico. Para Christopher Small, até meados do século XVIII, grandes compositores até o tempo de Ludwig van Beethoven (1770-1827) não apenas compunham, mas também atuavam como intérpretes (SMALL, 1998, apud ROE, 2007, p. 44). Esse costume pode ser verificado mais tardiamente na história da música. Durante o século XIX, outros grandes compositores também foram extraordinários instrumentistas, dentre eles, o

violinista Niccolò Paganini (1782-1840) e o pianista Frédéric Chopin (1810-1849). Embora nos dias de hoje o ensino da música seja muito mais específico e segmentado, podemos ainda encontrar grandes intérpretes que se dedicam com igual desenvoltura à composição, como é o caso do oboísta Heinz Holliger (1939).

Por um lado, para Feinberg, porém, nem todo compositor é um bom instrumentista. Segundo o autor, a composição de uma obra e sua performance são dois diferentes aspectos da arte musical. Portanto, o compositor precisa da competência do músico para interpretar sua obra (FEINBERG, 2001). Isso ocorre, principalmente, nas obras que exigem do intérprete um grande conhecimento tanto das técnicas tradicionais quanto das não ortodoxas em seu instrumento. Pierre Boulez revela que, na maioria dos casos, o compositor certamente tem imaginação para compor suas obras, porém, não tem a prática necessária na maior parte dos instrumentos (BOULEZ apud GALLOIS, 2009, p. 7).

Por outro lado, nem todo instrumentista possui a habilidade e as ferramentas necessárias para a composição de uma obra musical. O compositor Fabrice Fitch e o violoncelista Neil Heyde, após trabalharem colaborativamente por muito tempo, argumentam que se um instrumentista escreve música para seu próprio instrumento, o resultado pode não ser tão interessante do ponto de vista técnico. Ele pode inclinar-se a compor algo que seja confortável para tocar ou explorar certas facilidades pessoais (FITCH; HEYDE, 2007, p. 71).

Dessa forma, o compositor como criador, por um lado, dominando perfeitamente seu ofício, poderá, em alguns casos, ter maior facilidade e criatividade para compor para o instrumento, independentemente das dificuldades técnicas que a obra possa apresentar. O músico, por outro, munido de suas habilidades específicas como instrumentista, se empenhará em investigar e solucionar os possíveis problemas relacionados com a obra. Para Rael Toffolo (2010, p. 1283), “é o instrumentista que tem o domínio completo das possibilidades instrumentais e o conhecimento para descobrir novas possibilidades técnicas”. Todavia, quando o próprio intérprete é o autor da peça, seu virtuosismo pode induzi-lo a usar somente os aspectos técnicos e interpretativos que ele já domina.

Além disso, o virtuosismo de um músico pode inspirar o compositor a dedicar-lhe obras. Corroborando o exposto, Ovide Marinescu (2010, p. 24) revela que Samuel Barber (1910-1981), ao compor o *Concerto para violino*, op. 14; o *Concerto para violoncelo*, op. 22 e o *Concerto para o piano*, op. 38, tinha em mente intérpretes específicos cuja capacidade técnica e artística individual influenciou grandemente a criação de cada obra de várias maneiras. O compositor Liduino Pitombeira (1962) também acredita que “[...] quando o compositor tem ideia clara acerca do potencial de um determinado intérprete, ele pode pensar

em obras que visem explorar o melhor que aquele intérprete pode oferecer [...] (comunicação pessoal)”.¹

Portanto, o espírito colaborativo entre o compositor e o intérprete, muito em voga nos dias atuais, torna-se crucial tanto para o desenvolvimento da arte musical quanto para o crescimento do repertório individual. Com o advento das pesquisas relativas às novas técnicas instrumentais e a busca por novos caminhos sonoros, a colaboração entre ambos torna-se cada vez mais pertinente e significativa. Entretanto, apesar dessa importância, o papel do intérprete como figura intermediária entre o compositor e a obra ainda é pouco abordado. Corroborando esse pensamento, Fabrice Fitch e Neil Heyde (2007, p. 72) afirmam que em uma cultura musical, na qual o papel do intérprete foi entendido, primeiramente, como um mediador entre uma determinada obra e o ouvinte, pouca atenção tem sido dada à significativa mediação do intérprete entre o compositor e sua obra. Reforçando o exposto, o compositor Nelson Almeida (1954) explica que, apesar do avanço tecnológico, que pode auxiliar na reprodução virtual das características tímbricas do instrumento, a mediação e a presença do intérprete ainda são, sem dúvida, a melhor opção para chegar ao resultado desejado pelo compositor (comunicação pessoal).²

A interferência do intérprete existirá e influenciará o resultado final da peça de qualquer maneira. Afinal, a notação, por mais precisa que seja, não dá conta de toda a complexidade da performance, na qual o instrumentista forçosamente acaba colaborando ao expor a sua própria visão da obra. Contudo, se a parceria entre compositor e intérprete acontecer no processo criativo da peça, a cooperação do intérprete gerará resultados mais relevantes e proveitosos.

Para Anssi Karttunen, o papel do intérprete está usualmente restrito à descoberta de soluções práticas para as ideias musicais propostas pelo compositor em determinada obra. Segundo ele, o compositor, fazendo uso de sua criatividade e fantasia, arrisca-se a apresentar ao músico opções tão desafiadores do ponto de vista técnico que eventualmente podem tornar a peça impraticável. É nesse momento, pois, que a colaboração entre ambos pode ser imprescindível (KARTTUNEN, 1990, apud FITCH; HEYDE, 2007, p. 72). No entanto, a atuação do intérprete no processo criativo pode e deve transcender os aspectos puramente técnicos.

De fato, como explica Barbara Lüneburg, a colaboração na composição requer a solução de problemas com certa criatividade. Isso pode ocorrer não só enquanto o compositor

1 Informação fornecida pelo compositor Liduino Pitombeira em maio, 2014.

2 Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em outubro, 2014.

está escrevendo uma nova obra, mas também quando o intérprete a está praticando. A partir da performance, o autor pode aprimorá-la, buscando solucionar problemas específicos da composição. A apresentação da obra em concerto é outro momento em que o autor pode avaliar com mais precisão sua criação e, eventualmente, promover mudanças de caráter prático ou estético (LÜNEBURG, 2013, p. 23).

Não há dúvida de que o intérprete pode inspirar o compositor tanto com suas ideias e opiniões quanto com a própria performance. Da mesma forma o contato direto com o compositor facilita o trabalho do instrumentista, pois direciona a performance de forma mais imediata. Por conseguinte, com a sensibilidade e flexibilidade de ambos os artistas aumenta significativamente a probabilidade de êxito da obra. Corroborando essa ideia, Liduino Pitombeira sugere que a leitura do intérprete de certos trechos da obra e as sugestões resultantes podem influenciar o compositor a ajustar as partes já escritas como também a pensar em melhores estratégias de expressão composicional para os trechos futuros (comunicação pessoal).³

1.1.1. A importância da relação pessoal na colaboração entre o compositor e o músico

Devemos notar que as relações pessoais são extremamente importantes no processo colaborativo. Compositores e intérpretes, apesar de estarem munidos de suas habilidades e conhecimentos individuais, precisam ainda assim trabalhar como uma unidade, dividindo e somando as informações necessárias para que se construa, com objetividade, o que se propuseram a fazer. Para Fitch e Heyde, por um lado, a colaboração é baseada no fato de o intérprete dar ao compositor acesso a sua “caixa de truques” e, por outro, de o compositor poder apresentar esboços a serem adotados, descartados ou melhorados pelo intérprete. Tais abordagens pragmáticas podem ser favoráveis para ambas as partes (FITCH; HEYDE, 2007, p. 73).

Normalmente esse tipo de relacionamento é benéfico e traz bons resultados, principalmente quando a colaboração entre ambos acontece no início da composição de uma obra, o que pode excluir ou minimizar os problemas técnicos relacionados à performance. Geralmente peças que conjugam o interesse musical com desafios técnicos ainda dentro dos limites idiomáticos do instrumento agradam aos intérpretes. Uma peça pouco instigante ou

³ Informação fornecida por Liduino Pitombeira em maio, 2014.

repleta de dificuldades técnicas intransponíveis poderá cair no ostracismo. A parceria compositor-intérprete torna esse risco bastante improvável.

Ainda assim, devido a razões de personalidade, como o ego, mesmo considerando que a participação de uma segunda pessoa é um auxílio para a composição, o compositor pode não mostrar interesse pelas possibilidades colaborativas. De acordo novamente com Fitch e Heyde (2007, p. 73), em um experimento realizado na Royal Academy of Music em Londres com alunos de composição e de performance, os autores revelaram que muitos compositores expressaram sérios desconfortos com a intrusão do intérprete em seu espaço criativo. De fato, podemos dizer que esse tipo de dificuldade é um dos principais entraves dentro do envolvimento social entre o compositor e o músico.

Ao trabalharem em condições semelhantes a essas, ambos provavelmente falharão e, como consequência, não terão bons resultados na criação da obra, no caso de ela de fato chegar a ser gerada. Paul Roe revela que para a colaboração se desenvolver completamente, o nível de interação e envolvimento é fundamental. Isso acontece quando as pessoas se encontram para compartilhar seus conhecimentos, em um esforço mútuo, com o objetivo de construir caminhos inovadores (ROE, 2007, p. 29). Portanto, a colaboração entre o compositor e o intérprete torna-se mais proveitosa e cativante quando ambos os músicos têm a oportunidade de compartilhar, de maneira equilibrada e com sabedoria, os seus conhecimentos em prol da obra a ser composta. Barbara Lüneburg (2013, p 37) considera que ao permitir a igualdade de participação em qualquer colaboração, compositores e intérpretes também devem ter níveis de conhecimento similares, para que se sintam seguros para expressar sua autonomia e autoridade.

Apesar de a relação entre o compositor e o intérprete ser considerada apavorante ou desagradável para muitos, ela pode tornar-se um veículo importante tanto para o crescimento e desenvolvimento do repertório do instrumento quanto para o aprimoramento das técnicas composicionais do próprio autor. A partir de nossa própria experiência, podemos afirmar que é possível para os dois artistas trabalhar em conjunto, de maneira que ambos se sintam confortáveis em todos os aspectos, em prol da realização do projeto proposto. Para alcançar o sucesso do trabalho em equipe, ao se proporem a trabalhar colaborativamente, ambos precisam criar laços pessoais que beneficiem e ao mesmo tempo permitam a discussão, de forma amigável, durante todo o processo de criação da obra.

Faz-se necessário levar em consideração esses aspectos ao discutir e sugerir possíveis modificações ao compositor. Um exemplo disso é exposto por Ovidio Marinescu (2010, p. 25). Segundo o autor, Samuel Barber, quando da composição do *Concerto para*

violoncelo e orquestra, op. 22, citado anteriormente, trabalhou de forma intensiva e amistosa com a violoncelista Raya Garbousova. Durante o processo da composição da obra, a musicista interferiu de forma positiva, recomendando, inclusive, modificações em algumas passagens desse concerto, o que posteriormente foi aceito por Barber. Essa cordialidade no trato entre ambos foi decisiva para que a intérprete pudesse opinar sobre a obra de forma serena e sem o receio de possíveis restrições por parte do compositor.

1.1.2. Problemas de coautoria no processo colaborativo

Provavelmente algumas das causas para o incômodo, como as descritas anteriormente por Fitch e Heyde, podem estar relacionadas ao fato de o compositor não aceitar o intérprete como um coautor da obra. A coautoria, que significa trabalhar em parceria, diretamente com o autor, também está presente em diversas áreas das artes, e a participação do artista no trabalho em grupo é quase inevitável. Para Corey Jamason (2012, p. 105), cocriadores como o ator e o dramaturgo, o dançarino e o coreógrafo e também compositores e intérpretes têm, há muito tempo, colaborado de forma bem proveitosa. No entanto, ao mesmo tempo, a relação direta entre os dois músicos sempre foi cheia de tensão e mal-entendidos.

Esse infortúnio provavelmente decorre do individualismo que, ao longo do tempo, foi sustentado por ambos. De fato, a partir de meados do século XIX passa a haver uma formação musical que estimula a separação entre as carreiras de compositor e intérprete. A partir desse período, o instrumentista passa cada vez mais a ser visto como um mero reprodutor daquilo que é criado pelo compositor, e com grande exatidão. No que se refere ao ambiente colaborativo, não houve, portanto, um direcionamento para inserir o intérprete como coautor de uma obra musical. Segundo Paul Roe (2007, p. 51), a noção de coautoria não é comum entre compositores e intérpretes, que continuam a explorar a colaboração em um contexto cultural que incentiva a separação.

Dentro do espírito colaborativo, o papel do intérprete é proferir comentários construtivos, auxiliando e informando o compositor para que este possa realizar da melhor forma possível aquilo que planeja. Nessa interação o intérprete participa na construção da obra de forma direta. Corroborando o exposto, Ricardo Kubala (2009, p.1) expõe:

[...] este passa também a tomar parte do processo de elaboração da obra, ao tecer considerações que podem levar a modificações e ajustes na escrita. Uma vez estabelecido esse tipo de interação, para o intérprete, afóra a peculiaridade de interferir no processo criativo do compositor, abre-se espaço para uma observação mais minuciosa, que fornece informações importantes para um entendimento

musical amplo, além de dar suporte para soluções interpretativas mais bem-sucedidas no intento de iluminar o potencial estético da obra.

1.1.3. Relatando as próprias experiências

Os insucessos no processo colaborativo entre compositores e intérpretes, segundo Fabrice Fitch e Neil Heyde (2007, p. 73), ocorrem pela falta de modelos para maneiras em que essas relações possam funcionar adequadamente. Entretanto, Paul Roe (2007, p. 53) revela que, atualmente, os pesquisadores estão cada vez mais interessados em investigar as relações colaborativas entre os compositores e os intérpretes, visando a um desenvolvimento de modelos e formas mais integradas, que favoreçam a realização de novas obras. De fato, hoje ambos os artistas tentam documentar seus encontros de várias maneiras, dentre elas discutindo e fazendo anotações na partitura e também em seus cadernos, bem como gravando seus encontros em áudio e vídeo. Ao mesmo tempo, os intérpretes também procuram realizar entrevistas com os compositores, que servem como importante material bibliográfico.

O relato de toda essa prática proporcionará melhorias em pesquisas futuras. Um exemplo disso é exposto por Heather Roche. A autora revela que, em 2008, no Curso Internacional de Verão para a Nova Música, em Darmstadt, houve um final de semana no qual os compositores e os intérpretes foram convidados a falar sobre seu trabalho e sobre suas experiências colaborativas (ROCHE, 2011, p 21). Essa troca de informações sobre o trabalho em grupo é crucial e produtiva para o desenvolvimento colaborativo na música, em que os envolvidos podem discutir e comparar cada situação de maneira bem ampla. Corroborando esse pensamento, Barbara Lüneburg (2013, p. 37) argumenta que compositores e intérpretes devem considerar as estratégias e regras básicas do trabalho em equipe para que possam discuti-las. Para ambos os artistas, isso pode parecer um tanto corporativo. Porém, na prática, o trabalho torna-se mais eficiente e produtivo.

Lüneburg sugere ainda que compositores e intérpretes deveriam primeiramente esclarecer as suas metas artísticas como regra básica para uma colaboração bem-sucedida. Posteriormente, o intérprete poderia convidar o compositor a assistir a seus concertos ou recitais. Isso pode ser inspirador e interessante, na medida em que mostra ao compositor os domínios do intérprete. Ao mesmo tempo, o intérprete também pode fornecer materiais fonográficos e literatura específica relacionados com seu instrumento (ibidem, p. 23).

1.2. O desenvolvimento do fagote e a colaboração entre o compositor e o intérprete fagotista no contexto histórico: um panorama geral

O fagote conta em seu repertório com peças compostas desde o século XVII. A existência de fagotistas de grande virtuosismo foi o fator determinante para o surgimento de muitas dessas obras. Alguns dos compositores que dedicaram obras ao instrumento eram eles mesmos fagotistas que colaboraram efetivamente para o crescimento do repertório. Ainda que não seja o propósito deste trabalho contar a história do instrumento, julgamos pertinente e interessante traçar um paralelo, mostrando que os fatos citados a seguir podem ter tido um papel significativo em todo o desenvolvimento do processo colaborativo.

1.2.1. A colaboração no século XVII: uma possibilidade

Em meados do século XVII, era comum que alguns músicos dividissem suas atividades entre a composição e a performance. Alguns deles eram fagotistas que colaboraram grandemente para o repertório do instrumento. Dentre eles, Bartolomé de Selma y Salaverde (1595-1638) e Giovanni Antonio Bertoli (1605-1669). Possivelmente, Salaverde foi um dos primeiros compositores fagotistas que escreveram para o fagote enquanto solista. Segundo Michael Burns (2001, p. 51), a obra *Fantasia per fagotto solo* aparece na coleção *Livro de Canzone, Fantasie e Correnti*, publicada pelo compositor em 1638. De acordo com Gunther Joppig (1988, p. 64), em 1645, Bertoli publicou algumas de suas peças na coleção *Compositioni Musicali, Fatte Per Sonare col fagotto solo*. Apesar de escrita para o fagote, essa obra poderia ser tocada por outros instrumentos. De fato, muitas obras compostas nesse período não tinham uma especificação detalhada da instrumentação. Porém, essa atitude foi mudando de forma gradativa e os compositores passaram a designar qual instrumento seria usado para a sua obra.

Nessa época, os instrumentos apresentavam uma conformação bastante diferente da atual, principalmente os de sopro, como a flauta, o oboé e o fagote. Porém, ao longo da história da música, houve uma série de experimentações e diversas mudanças que foram adaptando esses instrumentos às necessidades de composição de cada estilo. A partir do século XVII, segundo Keith Lee (2011, p. 4), os compositores começaram a compor para certos instrumentos com mais especificidade. No caso do fagote, um dos fatores históricos

mais importantes foi a transformação da dulciana⁴ em fagote barroco. O tubo passou a ser mais alongado e dividido em quatro partes como é o instrumento moderno. Isso possibilitou estender a tessitura até o Sib grave, ainda hoje a nota mais grave do fagote. Ao mesmo tempo, barateou os custos de produção e facilitou sobremaneira experimentações mais precisas nos diferentes pontos do tubo.

As mudanças sofridas pelos instrumentos ao longo da história e a performance de cada período sempre estiveram intimamente ligados, influenciando-se mutuamente. Ainda segundo Lee, a música escrita nesse período era mais difícil de tocar, se comparada ao período da Renascença. Isso exigiu um maior conhecimento técnico do instrumentista, fazendo com que os papéis do compositor e do intérprete passassem a ser mais específicos (LEE, 2011, p. 4). Dentro desse quadro, podemos citar como exemplo os concertos para fagote compostos por Antonio Vivaldi (1678-1741). Foram 39 concertos escritos para o instrumento entre 1720 e 1740 – dentre esses, dois incompletos.

O que teria levado o compositor a escrever tantos concertos para um único instrumento? Esse número de obras dedicadas exclusivamente ao fagote leva-nos a suspeitar que, de alguma forma, houve uma possível interação ou entusiasmo entre o compositor e os instrumentistas que participaram do processo dentro desse período de vinte anos, demonstrando suas habilidades no instrumento. De acordo com Emile Stone (2008, p. 5), dois desses concertos compostos por Vivaldi foram dedicados a músicos específicos e o restante ao Orfanato de Pietá. Nesse orfanato, curiosamente, os internos eram garotas que tocavam vários instrumentos, dentre os quais o fagote. Segundo Keith Anderson (s. d.), é provável que Antonio Vivaldi tenha dedicado um dos seus concertos a seu patrono, Conde Mozim, e um outro a um fagotista nascido em Veneza chamado Giuseppino Biancardi.⁵ Entretanto, não há provas contundentes a respeito.

No *Concerto para Fagote*, op. 26, Joseph Bodin de Boismortier (1695-1765), outro compositor do Barroco que privilegiou o fagote, buscou explorar, ao máximo, toda a habilidade técnica dos intérpretes daquela época, inclusive empregando notas mais agudas que o usual. Joppig (1988, p. 64) sugere que “essa obra mostra o progresso que os fagotistas alcançaram em um espaço de poucos anos”⁶. Assim como ocorre nos concertos compostos

4 A dulciana foi o antecessor do fagote. É instrumento de palheta dupla, construída em um único bloco de madeira, que tinha uma sonoridade bastante suave.

5 Especula-se que Giuseppino Biancardi era, na verdade, uma das fagotistas internas do Orfanato de Pietá, chamada Giuseppina Biancardi.

6 Salvo menção, todas as traduções dos textos estrangeiros são de nossa autoria.

por Vivaldi, Boismortier também revela conhecer as peculiaridades do instrumento, o que nos faz supor que tenha havido interação com algum intérprete.

É bastante difícil precisar, com exatidão, para quais instrumentistas Antonio Vivaldi, Joseph Bodin de Boismortier, Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Friedrich Fasch (1688-1758) ou Jan Dismas Zelenka (1679-1745) teriam escrito. O fato é que, sem dúvida, não há sentido em imaginar, dado o caráter funcional da música nessa época, em que peças surgiam sempre para uma ocasião ou evento particular, que não houvesse virtuosos ou, ao menos, um virtuoso que pudesse dar conta da interpretação. Por essa razão é lícito supor que tenha havido alguma forma de interação entre compositores e intérpretes.

1.2.2. A colaboração no século XVIII: a influência do virtuoso

Durante o século XVIII, o fagote continuou a sofrer mudanças que o adaptaram aos novos tempos. Dentre as inovações implementadas estavam algumas modificações na perfuração dos orifícios e algumas chaves que, ao longo do tempo, foram sendo adicionadas ao instrumento de forma bem gradativa. Isso viabilizava não só as passagens cromáticas, mas também visava à extensão da tessitura. Ao mesmo tempo, os instrumentos de sopro passaram a ter mais independência e a desempenhar funções distintas das exercidas pelos instrumentos de cordas. O baixo contínuo gradativamente desapareceu e o fagote, além da habitual função de reforçar os instrumentos graves das cordas, passou também a ser responsável pelo preenchimento da harmonia e a atuar como solista com certa frequência, como acontece nas obras de Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Apesar de o fagote já ter sido requisitado em várias ocasiões como instrumento *obbligato* no Barroco, segundo Ariane Petri foi ao longo do Classicismo que o instrumento passou a ganhar em individualidade e autonomia em relação às cordas. Nas sinfonias de Haydn surgem os primeiros trechos orquestrais para fagote solo, muitas vezes dobrando os violinos (PETRI, 1999, p. 17). O fato de o fagote nessa época ganhar cada vez mais espaço como solista sugere a presença de intérpretes de grande destreza.

Há relativamente poucas obras compostas para o fagote enquanto instrumento solista. Todavia, alguns compositores dedicaram composições visando explorar as habilidades de alguns fagotistas, compondo concertos e sinfonias concertantes para instrumentos solistas. De maneira geral, esses dois gêneros, que foram amplamente explorados nessa época, exigiam um grau maior de habilidade técnica e musicalidade por parte do intérprete. Ao mesmo tempo, segundo Joppig (1988, p. 136), tanto os concertos quanto as sinfonias concertantes

contribuíram de forma direta e positiva no tratamento dado pelos compositores às madeiras da orquestra. Para o autor,

[...] os concertos foram sempre escritos em colaboração com um particular artista ou então encomendados por ele, e o compositor sempre fazia seu melhor, explorando toda a capacidade técnica e artística do solista, dando a ele a oportunidade de mostrar o que ele poderia fazer. (ibidem, p. 140)

É provável que ao compor o *Concerto para fagote e orquestra*, Kv 191 (1774) em Si bemol maior, obra muito representativa e talvez a mais conhecida entre os fagotistas, Mozart tenha sido inspirado por algum intérprete, apesar de não se saber ao certo a quem a obra foi dedicada. A julgar pela dificuldade técnica e artística da obra, seria possível dizer que o compositor a teria escrito tendo em mente algum notável fagotista como referência. Apesar disso, Sarah Wildely (2012, p. 1) aventa a possibilidade de a obra ter sido composta para um amador, Taddäus Freiherr von Dürnitz, porém não há provas contundentes a respeito.

Contudo, foi na composição da *Sinfonia Concertante*⁷ (1778) para flauta, oboé, fagote, trompa e orquestra que Mozart provavelmente teve, de maneira direta, algum tipo de contato com os músicos. Documentos comprovam que essa obra foi endereçada especificamente aos intérpretes da peça. Segundo Gunther Joppig (1988, p. 136-137), uma carta escrita por Mozart mostra que o compositor já tinha em mente os seguintes intérpretes: Wendling, flauta; Ramm, oboé; Punto, trompa; fagote, Ritter. Esse último influenciou a escrita para o instrumento nas obras de Mozart, tanto no contexto orquestral quanto como solista.

Georg Wenzel Ritter foi um extraordinário primeiro fagotista da orquestra da corte do príncipe-eleitor e conde do Palatinado Carl Theodor em Mannheim e também se apresentava como solista por toda a Europa. Mozart conheceu Ritter em 1777, na mesma cidade, e ao que tudo indica eles desenvolveram uma boa relação. Segundo Herold Griswold (1996, p. 103), em dezembro desse mesmo ano, Mozart escreveu ao seu pai, Leopold Mozart: “No dia 12 de dezembro, Herr Ritter, um grande fagotista próximo a mim, estará fora de Paris. Ele me disse que se eu estivesse sozinho, poderia ser uma boa oportunidade para ir junto”.

7 Sempre houve uma grande confusão a respeito da instrumentação dessa obra. A partitura original foi perdida. Apesar de as cartas escritas por Mozart indicarem que realmente ela foi composta para flauta, oboé, fagote e trompa, outra versão, com o clarinete no lugar da flauta, é a mais tocada hoje em dia. Contudo, nessa versão, possivelmente houve uma redistribuição das partes solistas, e é difícil determinar o que realmente foi escrito para o fagote pelo compositor.

As passagens – tanto de cunho dramático quanto virtuosístico – direcionadas ao fagote nessa *Sinfonia Concertante* e em outras obras orquestrais de Mozart valorizam a linguagem idiomática do instrumento e demonstram a musicalidade e a versatilidade de Ritter e de outros fagotistas daquela época, que provavelmente foram notadas por Mozart. Corroborando essa ideia, Martha Ward revela que no período de Mannheim, quando Mozart estava compondo o recitativo e a ária de *Basta, vinceresti*, Kv 486, o compositor resolveu direcionar os solos para o primeiro fagote. Nessa obra Mozart expressa toda a serenidade e pureza poética pelo solo do instrumento. Segundo a autora, a habilidade do fagotista Ritter possivelmente influenciou Mozart a compor para o instrumento dessa forma (WARD, 1949, p. 10).

Nessa mesma época, Johann Christian Bach (1735-1782) também foi influenciado pela hábil performance de Georg Wenzel Ritter. Segundo Ernest Warburton, o compositor, quando estava morando em Mannheim, compôs o *Concerto em Mib maior* para fagote e orquestra por uma simples razão: ficou impressionado com a grande habilidade e musicalidade com que o fagotista tocava seu instrumento. Baseado na virtuosidade dessa e de outras obras do compositor para o instrumento, escritas no mesmo período, como o *Concerto em Sib maior*, Warburton (1999, p. 63-4) acredita que na década de 1770 pode ter havido uma colaboração recíproca entre o compositor e o intérprete.

Curiosamente, em relação a algumas obras compostas por Mozart e endereçadas a outros instrumentos, a comprovação da colaboração entre o compositor e o músico é mais direta. Segundo Heather Roche, Mozart trabalhou colaborativamente com o virtuoso clarinetista Anton Stadler, a quem dedicou e para quem moldou obras como o *Concerto em Lá maior* para clarineta e orquestra. A autora comenta ainda que não somente o compositor admirava Stadler por seu virtuosismo, mas também que ambos nutriam uma grande amizade. Essa intimidade era tal que houve liberdade para que Stadler pedisse a Mozart para suprimir algumas passagens difíceis da peça (ROCHE, 2011, p. 44-5).

Vale a pena notar que alguns fagotistas virtuosos eram também compositores. Gunther Joppig (1988, p. 56) revela que muitos deles eram notáveis músicos e encantavam os ouvintes com obras compostas por eles mesmos. De fato, a destreza do compositor como intérprete de sua própria obra pode ser observada nos trabalhos expressivos do repertório para o fagote desse período. Dentre eles, podemos citar Franz Anton Pfeiffer (1752-1787) e François Devienne (1759-1803). Pfeiffer foi um virtuoso fagotista alemão, que também tocava na orquestra da corte de Mannheim e que contribuiu para o repertório do instrumento

compondo uma grande variedade de obras, dentre elas sete concertos para fagote e orquestra e oito quartetos para fagote, violino, viola e violoncelo.

O fagotista francês François Devienne também deu uma enorme contribuição ao repertório do instrumento enquanto compositor, escrevendo vários concertos e uma grande variedade de obras de câmara incluindo o fagote. Dentre elas, as *Seis Sonatas* op. 24, os *Três Quartetos* op. 73 para fagote, violino, viola e violoncelo, e várias sinfonias concertantes, dentre as quais a *Sinfonia Concertante* para flauta e fagote e a *Sinfonia Concertante* para trompa e fagote. Emile Stone (2008, p. 23) sugere que tendo bastante familiaridade com o instrumento, Devienne pode ter composto peças que exigiam destreza técnica e proficiência musical. Podemos observar nesses dois casos como um compositor que é ao mesmo tempo um virtuose pode contribuir grandemente para o desenvolvimento do repertório e do instrumento de sua época.

1.2.3. A colaboração no século XIX

O século XIX foi uma época de muito progresso, principalmente com a Revolução Industrial que, em ebulição, influenciou várias áreas do conhecimento, inclusive a música. No que tange à música instrumental, com a expansão da orquestra, principalmente a partir da publicação do *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), escrito pelo compositor Hector Berlioz (1808-1869), segundo Robin Stowell, foi necessário que houvesse uma modernização dos instrumentos musicais, especialmente no que se refere ao volume e à sonoridade. Além disso, novos coloridos instrumentais e o aprimoramento da técnica eram requisitados pelos compositores em muitas obras (STOWELL, 2012, p. 718).

Foi no decorrer desse período que as diversas experimentações e modificações no fagote aconteceram, principalmente as relacionadas à sua acústica. O instrumento foi, ao longo dessa época, sendo reprojetoado por vários construtores, principalmente os da firma francesa Buffet e da alemã Heckel. As modificações no tubo e o sistema de chaves, que é hoje conhecido como sistema Heckel, devem seu surgimento em grande parte ao compositor, fagotista e construtor Karl Almenröder (1786-1843) e posteriormente a Johann Adam Heckel (1812-1877). Ambos contribuíram substancialmente para o sucesso do fagote de sistema alemão. Resultou desse aprimoramento um número maior de chaves no corpo do instrumento que conferiu ao instrumento maior desenvoltura nas diversas tonalidades e ampliou sua extensão. Segundo Ian Pace (2012, p. 660), em meados desse século, o fagote sistema Buffet

tinha 22 chaves e era bem popular na França, enquanto que o modelo sistema Heckel, com dezoito chaves, era muito usado em países de língua alemã.

Apesar de todo esse desenvolvimento ter contribuído para que houvesse um maior interesse, por parte dos compositores, em compor para o fagote, inclusive com maior grau de dificuldade técnica e de expressividade nos solos, ainda assim o instrumento não ficou em igualdade de condições com outros instrumentos do naipe da madeiras dentro da orquestra como a flauta, o oboé e a clarineta. Dentre essas obras da primeira metade desse período, vale destacar os solos, confiados ao fagote nas sinfonias de Ludwig van Beethoven, sobretudo na *Sinfonia no. 4* (1806). A partir de 1850, podemos citar a *Sinfonia no. 5*, op. 64 (1888), de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) e o poema sinfônico *Sheherazade* (1888), de Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Entretanto, no que se refere a obras dedicadas especificamente ao instrumento, não houve muito interesse, por parte dos compositores, em compor para o fagote enquanto solista, apesar de haver grandes fagotistas em toda a Europa. Dessa forma, até ironicamente, o século XIX não foi a era do fagote, como aconteceu com outros instrumentos como o violino e o piano.

Vale, contudo, mencionar por um lado alguns nomes que continuaram a exercer a dupla função de intérprete e compositor, ainda bastante em voga nesse período. Eles colaboraram para o repertório do instrumento, compondo uma grande diversidade de obras, dentre eles Louis Marie Eugène Jancourt (1815-1901), Christian Julius Weissenborn (1837-1888), Ludwig Milde (1849-1913) e Eugène Bourdeau (1850-1926).

Por outro lado, encontramos em algumas obras evidências do espírito colaborativo entre compositores e intérpretes como uma atividade de inspiração para os compositores. No caso do fagote, há exemplos de obras supostamente trabalhadas em conjunto com o instrumentista. Em um estudo por nós publicado, observamos que muitas delas podem ter tido, de alguma maneira, a dualidade colaborativa entre o compositor e o intérprete (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013, p. 142). Corroborando essa ideia, Joppig (apud ibidem, p. 142) explica que “o famoso concerto em Fá maior para fagote e orquestra de Carl Maria v. Weber (1786-1826), composto em 1811 e escrito para o fagotista Georg Brandt, trazia no manuscrito o nome do músico”. Além disso, segundo Joppig (1988, p. 175), o diário de Weber demonstra que o compositor detalhou, ao lado das datas de criação da obra, o nome de Brandt. Segundo Michael Burns (2001, p. 54), Brandt foi um dos mais virtuosos fagotistas do início do século XIX, para o qual Weber compôs também o *Andante e Rondó Ongarese*, op. 35. De fato, a virtuosidade desse intérprete parece espelhar-se na obra e a dedicatória do compositor ao músico reforça nossa hipótese de colaboração entre ambos. Para Souza, Cury e Ramos (2013,

p. 142), é provável que esse intérprete tenha fornecido para o compositor dados relevantes acerca de sua habilidade técnica no instrumento e também sobre o fagote daquela época, já que a obra explora com virtuosismo as características do instrumento, levando-o aos limites de sua tessitura.

A preocupação da escrita idiomática e a busca pelo melhor aproveitamento do instrumento na obra também são aspectos mencionados por Colin Lawson, ao narrar outro caso bem conhecido de cooperação nesse período. O autor cita o trabalho do compositor Johannes Brahms (1833-1897) e do violinista Joseph Joachim, um dos mais influentes instrumentistas de sua época, quando da composição do *Concerto em Ré maior* (1878) para violino e orquestra:

[...] a colaboração de Brahms com o violinista Joachim é um bom exemplo do compositor e intérprete que trabalham conjuntamente. Eles compartilharam uma amizade ao longo da vida e uma importante relação artística. Brahms trabalhou de perto com Joachim, especialmente enquanto compunha o concerto para violino e, inspirado pela performance do violinista, muitas vezes teve uma abordagem liberal e criativa para a realização desse trabalho. (Lawson, 2002, apud Roe, 2007, p. 51)

Ambos trocaram ideias durante todo o processo de composição. Joseph Joachim teve todo o conforto para opinar a respeito da obra, dando sugestões valiosas ao compositor. Segundo Schwarz, os conselhos de Joachim eram sempre aceitos, fornecendo informações importantes e cruciais. A sua colaboração testou a própria inventividade de Brahms e o compositor sentiu-se desafiado a elaborar alternativas para a construção da peça (SCHWARZ, 1983, apud ROCHE, 2011, p 51).

Vale a pena notar que, como citado no início deste capítulo, a relação pessoal entre o compositor e o intérprete é muito relevante em todo procedimento colaborativo. Talvez a chave para o sucesso na parceria entre Brahms e Joachim, durante todo o processo, tenha sido a capacidade de ambos interagirem não apenas amigavelmente, mas com total confiança e liberdade para expressarem suas opiniões, fundamentais para esse desenvolvimento criativo.

1.2.4. A colaboração no contexto da música do século XX: um novo perfil

No início do século XX, o fagote encontra-se, pois, praticamente como é nos dias de hoje. No decorrer deste período, o instrumento passou por diversas modificações estruturais, principalmente o sistema Heckel, dentre elas, o aperfeiçoamento na furação dos orifícios, novo mecanismo e novo desenho. Novas pesquisas possibilitaram ajustes na

espessura e no comprimento dos tudéis, o que aperfeiçoou a afinação e a emissão sonora no instrumento. Isso facilitou a performance do intérprete e incentivou os compositores a escreverem para o instrumento. Dessa forma, com as novas descobertas relacionadas ao considerável avanço no desenvolvimento técnico dos instrumentos e instrumentistas, bem como com a grande diversidade de estilos e de materiais utilizados na composição musical, tornou-se crucial a participação de ambos os artistas. Em um estudo publicado por Souza, Cury e Ramos (2013, p. 138), os autores afirmam que a procura por diferentes linguagens e timbres, no âmbito da música contemporânea, aliou compositores e intérpretes nas pesquisas relacionadas a novas sonoridades no fagote. Além disso, muitas obras desse período, compostas para o instrumento, ainda que de forma experimental, já requeriam novos modelos sonoros e novas técnicas de envolvimento com a música contemporânea. Com o avanço das técnicas composicionais e de novas tecnologias, a busca por diversos horizontes dentro de uma nova perspectiva e concepção sonora ganhou força. Certas obras exigiram do executante, e também do compositor, conhecimentos prévios a respeito de sua interação com determinados sons e efeitos. Portanto, para que *performances* de excelência fossem efetivadas, existiu a necessidade de expansão da técnica convencional do instrumento, de se pesquisar e de se tentar algo novo. (ibidem, p. 138)

A partir da segunda metade do século XX, o trabalho de pesquisa do compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi publicado no livro *New Sounds for Woodwind* (1967), em conjunto com seus colegas instrumentistas, dentre eles o fagotista Sérgio Penazzi, ganha notoriedade. O estudo minucioso e relevante, dedicado às técnicas estendidas e às novas sonoridades para alguns instrumentos como o fagote, foi revolucionário e só se tornou possível pela colaboração entre compositor e intérprete. A partir desse momento, com a utilização desses novos materiais, o papel de ambos passa ser ainda mais importante para o bom desenvolvimento de uma obra.

Nesse sentido, Bartolozzi (1982, p. 92) salienta que “é necessário que o compositor não trabalhe de maneira abstrata, mas em colaboração com o intérprete até estar completamente familiarizado com o material sonoro que deseja usar”. Em consonância com esse ponto de vista, Joseph Machlis (1979, p. 458) também demonstra que muitos compositores e intérpretes procuram concentrar-se nesse tipo de trabalho como uma equipe, experimentando e desenvolvendo diversas possibilidades técnicas com o objetivo de produzir novos timbres, ampliar a tessitura e utilizar múltiplos sons nos instrumentos melódicos.

Como explica Rael Toffolo (2010, p. 1283), a cooperação entre compositores e intérpretes foi crucial para o desenvolvimento das técnicas instrumentais estendidas, e da

atividade diária de investigação das possibilidades sonoras do próprio instrumento acabou resultando um grande desenvolvimento desses novos recursos. Dirigindo-se mais estritamente às pesquisas de Bartolozzi e à importância da colaboração mútua como ponto de partida para a criação e aprimoramento de uma obra musical, Niall O'Loughlin (1968, p. 40) defende que os compositores que pretendam trabalhar as técnicas descritas por Bartolozzi sejam aconselhados a consultar um intérprete especializado, antes de embarcar em algum trabalho sério.

A expansão da técnica, da maneira apresentada por Bartolozzi, ainda era provavelmente vista por muitos com desconfiança devido a seu caráter inusitado, mas pela mesma razão despertava entre os músicos a curiosidade e o interesse. De acordo com Robert Morgan (1991, p. 391), durante a década de 1960, alguns instrumentistas começam a se especializar em técnicas não convencionais de performance e, de certa forma, a encorajar os compositores a escrever para eles. Os compositores, por sua vez, seguindo essa tendência então em voga, começaram a se interessar e a compor inúmeras obras também para fagote com o apoio do intérprete, consultando-o a respeito das possibilidades e da escrita idiomática do instrumento. Souza, Cury e Ramos (2013, p. 142-143) acrescentam que o diálogo entre compositores e instrumentistas tem sido de grande valor para a evolução das pesquisas dentro da técnica estendida, principalmente no que se refere à funcionalidade e à aplicação dessa nova sonoridade em uma determinada obra musical. A interação entre ambos não só provoca avanços desta técnica, possibilitando o surgimento de novos efeitos e a ampliação daqueles já existentes, como também favorece um considerável crescimento de composições dentro do repertório da música moderna. A não interação entre compositores e intérpretes poderá resultar no uso equivocado das técnicas estendidas, a ponto de comprometer a viabilidade de execução da obra. Da mesma forma, sem o conhecimento das particularidades do instrumento, especialmente no que se refere aos recursos da música contemporânea, dificilmente o compositor poderá explorar de maneira ampla todas as facetas do instrumento, tornando a obra desafiadora e interessante para o intérprete. Por esta razão, muitos compositores buscam de alguma forma esta interação, discutindo com o instrumentista a melhor forma de produção de um som ou efeito sonoro. Em uma obra, por exemplo, utilizando a técnica estendida, o compositor pode compor utilizando uma grande variedade de sons e qualquer tipo de efeito sonoro. Mas, para obter melhores resultados e o sucesso da obra, é preciso que o instrumentista experimente a funcionalidade dos sons ou efeitos escritos, desejados pelo compositor.

Cada instrumento musical possui sua própria peculiaridade, como um idioma próprio. Assim, não se pode esperar que o compositor saiba com exatidão e nos mínimos detalhes tudo o que diz respeito a cada um deles. No caso específico do fagote, desde a segunda metade do século XX até nossos dias, o instrumento continua exercendo um papel fundamental no cenário da música erudita e, por meio do estímulo proporcionado por pesquisas que revelam seus aspectos técnicos de maneira mais acurada e atualizada, brotou um número considerável de obras compostas que fizeram uso de tais informações. Entretanto, alguns compositores ainda não estão perfeitamente familiarizados com seu funcionamento. Dessa forma, muitos deles, como explicam Souza, Cury e Ramos (ibidem, p. 142), “[...] solicitam ao instrumentista esclarecimentos sobre particularidades da técnica estendida ou mesmo sobre as peculiaridades da técnica convencional do instrumento”.

O *Concerto para Fagote e Cordas Graves* (1975), composto por Sofia Gubaidulina (1931), segundo Souza, Cury e Ramos, é “uma obra importante dentro do repertório do fagote, que traz o espírito cooperativo entre a compositora e o intérprete” (ibidem, p. 143). Não se sabe ao certo se a compositora consultou o trabalho de Bartolozzi. Porém, a obra traz algumas das diversas novas sonoridades apresentadas pelo pesquisador. Referindo-se especificamente a essa obra, Gubaidulina, conforme relata Amy Pollard (2012, p. 36), revela que alguns desses sons, como os multifônicos e os *frullatos*, “são designados para criar uma ampla paleta de expressão e dar maior colorido e profundidade para o drama emocional que se desenvolve”.

Durante todo o processo composicional, Gubaidulina teve como colaborador um famoso intérprete, sempre empenhado com o avanço no repertório vanguardista para o fagote. Esse contato foi fundamental para que ela pudesse conhecer o repertório técnico desse músico e as possibilidades do instrumento, visando encontrar a diversidade sonora que planejava para a peça. Souza, Cury e Ramos (2013, p. 143) afirmam ainda que “Gubaidulina consultou inúmeras vezes o fagotista Valeri Popov, ao qual a obra foi dedicada, que testou e experimentou os efeitos inseridos na obra”.

Sofia Gubaidulina e Valeri Popov gozaram de grande sintonia nessa colaboração. Essa perfeita interação não só promoveu essa obra especificamente, como também inspirou a compositora a escrever outras peças dedicadas ao músico, como o *Duo Sonata* (1977) para dois fagotes e o *Quase Hoquetus* (1984) para viola, fagote e piano, uma grande contribuição para o crescimento do repertório específico. O próprio Popov certa vez comentou:

Ela vinha até mim, perguntando sobre as possibilidades de meu instrumento. Eu mostrava a ela quais sons poderiam ser produzidos e quais técnicas poderiam ser empregadas... Sofia sentiu-se muito confortável e compreendeu minha explanação. (POPOV, 2010, apud WILSON, 2011, p. 11)

Segundo Amy Pollard (2012, p. 34), após o término da composição do *Concerto para Fagote e Cordas Graves*, Gubaidulina enviou uma cópia para Popov, que ficou encantado com a peça, mostrando-se impressionado com o número de técnicas estendidas e timbres não usuais empregados. Esse caso ilustra como a habilidade do músico com seu instrumento pode incentivar o compositor, que comporá sob essa inspiração. No caso citado anteriormente, Jacqueline Wilson (2011, p 10) explica que

A maestria de Popov com o fagote e, particularmente, seu conhecimento com as técnicas estendidas no instrumento, serviu para expandir o repertório do fagote grandemente, tendo inspirado numerosas obras de algumas das maiores mentes musicais do século XX.

Outra obra importante do repertório fagotístico do final do século XX foi concebida sob a inspiração da qualidade técnica de um notável músico e elaborada pela intensa colaboração entre o compositor e esse intérprete. A *Sequenza XII* (1995), para fagote solo, a mais longa da série, composta por Luciano Berio (1925-2003), foi dedicada ao virtuoso fagotista Pascal Gallois, um dos músicos mais empenhados no fomento de novas técnicas e no processo colaborativo da atualidade. O próprio Gallois (2009, p. 10), ao falar sobre a importância da obra para o repertório moderno para fagote, declara que Luciano Berio muito me honrou ao compor essa obra para mim. Ele abriu novos horizontes para o fagote nessa peça. De fato, na *Sequenza XII*, o compositor inseriu uma grande variedade de técnicas estendidas. A julgar pela especificidade e grande dificuldade técnica apresentada nessa obra, seria muito difícil imaginar a criação de tal peça sem a participação do intérprete, que contribuiu com informações preciosas a respeito das possibilidades do instrumento.

Jean-Noel von der Weid traça os principais passos dessa colaboração. Segundo o autor, em 1992, Luciano Berio perguntou a Pascal Gallois sobre as possibilidades de produção de novas sonoridades no fagote. O compositor hesitou por um longo tempo, antes de ter uma aproximação direta do fagote, diferentemente de outros instrumentos, que ele conhecia bem e que foram usados em sua série, *Sequenza*. O fagote contemporâneo era para o compositor ainda novidade, um território desconhecido a ser desvendado. Em 1993, quando ensinava na Universidade de Harvard, Berio chamou Gallois e pediu que ele identificasse todos os possíveis tipos de *staccati* e trêmulos com grandes intervalos, entre a região grave e a

mais aguda do fagote. Em 1994, em Salzburg, Berio já tinha a peça bastante adiantada e apresentou uma versão a Gallois. Coube ao intérprete testar os efeitos e as diversas sonoridades inseridas na obra. No final desse mesmo ano, Berio apresentou ao músico uma segunda versão da obra (WEID, 2009, p. 116-7).

Por um lado, quanto maior a complexidade técnica e a presença de recursos não convencionais, mais relevante torna-se o papel do intérprete de experimentar e avaliar os elementos inseridos na obra pelo compositor. Para Souza, Cury e Ramos (2013, p. 142), algumas obras que envolvem técnicas estendidas, mais ainda do que na técnica convencional, necessitam ser testadas previamente. Assim, para bons resultados dentro dessa nova concepção sonora [...] é necessário experimentar os sons imaginados na obra pelo compositor [...] os experimentos prévios terão a função de examinar se o colorido que proporcionam corresponde ao que foi concebido pelo compositor.

Por outro lado, algumas obras em que se utilizam técnicas não usuais, como as previamente citadas, são direcionadas a um intérprete específico. Dessa forma, o sucesso da obra depende inteiramente da relação mútua de confiabilidade entre compositor e intérprete e da real intenção de ambos de que uma determinada peça possa ser tocada por um bom número de intérpretes. Em nosso estudo, Souza, Cury e Ramos (ibidem, p. 144) esclarecem que é importante notar que uma obra composta utilizando técnicas não convencionais, é escrita, até certo ponto, sob medida para um determinado intérprete, tendo em vista o caráter variável de alguns dos efeitos. Pode, portanto, não funcionar a contento ou exatamente da mesma forma para outro instrumentista - afinal, o tipo de instrumento, bocal, palheta e também as características físicas de cada intérprete, são fatores que podem interferir positivamente ou negativamente neste processo.

No Brasil, muitos compositores trabalharam com a ajuda do intérprete. Ao compor *Cantares para Airton Barbosa* (1983), para fagote solo, Aylton Escobar (1943) pode ter consultado um intérprete. Segundo Ariana Petri (1999, p.113), o fagotista Noel Devos “esteve em contato com o compositor durante a criação da peça”. Escobar também teve certa preocupação em relação à compreensão da obra pelo intérprete. A autora comenta que o compositor teceu algumas considerações ao músico a respeito da ornamentação, da articulação e da interpretação da peça (ibidem, p.113).

De fato, a colaboração entre o compositor e o intérprete não se restringe somente à técnica e à busca por novas sonoridades em uma determinada obra. Ela pode e deve estender-se a questões interpretativas, refletindo, dessa forma, as intenções de ambos. O compositor, por iniciativa própria, pode direcionar o intérprete quanto à interpretação de sua própria obra,

bem como responder às eventuais questões do executante. Fábio Cury, comentando a respeito das *16 Valsas para Fagote Solo*, de Francisco Mignone, explica que há certo cuidado, por parte do compositor, em relação à interpretação da obra. Segundo Cury (2011, p. 42), “Devos era amigo de Mignone e, a cada valsa concluída, o autor não só explicava ao intérprete os detalhes da *performance* como também tocava as peças ao piano”. Fica claro, nessa circunstância, a preocupação do compositor em relação à compreensão interpretativa de sua obra. No que se refere à música contemporânea, essa preocupação pode ser ainda mais acentuada, quando a obra tiver uma grande diversidade de notações modernas e específicas.

1.3. Resolvendo colaborativamente os problemas da notação não tradicional

Por um lado, em busca de uma interpretação que reflita as ideias musicais de sua obra, é natural que o compositor procure, ao máximo, expressar-se por meio de uma notação bem elaborada. Afinal, problemas relacionados com a interpretação de uma peça musical podem estar associados a falhas ou falta de especificação suficiente na notação. Por outro, sabe-se que por mais que se esforce e assim o deseje, o compositor não será jamais capaz de expressar com perfeita exatidão todas as suas ideias na partitura. Segundo Charles Stier (1992, apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64),

A notação musical, não importando o quão cuidadosa ou exata, poderá, no máximo, ser apenas um guia para o executante. Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através de sua obra e da ciência da notação. Eles esperam que você entenda a forma, harmonia, melodia e a fraseologia. Eles também esperam que você saiba que existem detalhes que são impossíveis de se escrever [...].

Contudo, a falta de exatidão e ambiguidade na notação podem promover dúvidas no intérprete, gerando equívocos na interpretação de uma obra. Por essa razão, compositores e intérpretes sempre buscam resolver os problemas relacionados à notação, o que foi e ainda é, de fato, um problema, principalmente na música moderna. Tanto na escrita musical contemporânea quanto na tradicional, a notação precisa estar clara, a fim de proporcionar ao músico um claro entendimento da obra. Curiosamente, em séculos e estilos anteriores, essa questão da exatidão da partitura e o rigor em sua observância deve ser vista sob outro prisma. Afirma Karlheinz Stockhausen (MACONIE, 2009, p. 41):

Sabemos que durante o período Barroco, um compositor como Bach trabalhava intimamente com os músicos, podia experimentar aquilo em que estava trabalhando

imediatamente com eles, e então corrigir suas partituras. Ele até deixaria uma boa parte para os músicos, dando indicações básicas, e eles saberiam sua intenção e preencheriam sua parte de acordo. Essa relação de trabalho próxima aos músicos é ainda mais necessária nos dias de hoje, agora que o timbre está envolvido [...].

No contexto atual, considerando a maioria das peças que requer uma notação mais clara, detalhada e inequívoca, faz-se necessário o auxílio do intérprete para que as informações contidas em determinada obra possam alcançar uma compreensão mais rápida e universal, constituindo-se assim outra importante faceta desse processo cooperativo. Isso é bem evidente no âmbito da nova linguagem contemporânea. Sem uma notação clara e precisa, seria inviável para o intérprete traduzir todos os detalhes que, nesse gênero, não raro ainda têm que ser explicados por bulas que decifram toda uma gama enorme de símbolos e sinais gráficos. A depender do instrumento, muitos compositores também ainda criam novas notações específicas. Portanto, é especialmente nesse contexto que o compositor pode ser auxiliado de forma eficiente pelo intérprete, buscando a melhor maneira de inserir essa notação específica na partitura. Em meados do século XX, os compositores experimentaram novas formas de notação, por exemplo, com a música aleatória, na qual o apoio mútuo de ambos os artistas foi de especial importância.

A importância da interação e da colaboração entre o compositor e o músico mostra-se de maneira distintamente marcante nas obras que envolvem técnicas e sonoridades não ortodoxas instáveis, como sons multifônicos. Para isso, é necessário que, ao compor uma obra utilizando as técnicas estendidas, sinais inerentes ao som desejado sejam colocados pelo compositor acima de cada som, para melhor compreensão do intérprete. Porém, por uma compreensível falta de conhecimento específico, isso nem sempre é possível para o compositor. Por conseguinte, dependendo da peça e dos recursos empregados, o auxílio do intérprete torna-se útil e recomendável.

Dessa forma, o intérprete pode sugerir ao compositor não só uma notação mais adequada como também instruções para a execução de certo efeito. Para Paul Roe (2007, p. 51), apesar das restrições implícitas e de certas limitações que podem apresentar algumas notações musicais, muitos compositores e intérpretes puderam desenvolver substanciais colaborações, no intuito de resolver o problema de forma conjunta. Referindo-se a isso, Padovani e Ferraz (2011, p. 29) explicam que

cada vez mais as partituras precisam vir acompanhadas de textos e notas de performance que descrevem não apenas os recursos de notação utilizados, mas também as maneiras de se realizar determinadas técnicas instrumentais/vocais. Por essa mesma razão, torna-se cada vez mais essencial estabelecer um laço de cooperação entre os compositores e os instrumentistas, marca distintiva da composição com recursos instrumentais estendidos da segunda metade do século XX.

Como constatamos, uma notação bem especificada é primordial no âmbito das técnicas não usuais, como dedilhados adequados para aplicação nos sons multifônicos e nos quartos de tom. Além disso, para alguns outros efeitos especiais, como o *vibrato*, a notação também é essencial para definir de que forma ele será executado. Além dessas, outras notações mais direcionadas são necessárias e instrutivas.

No caso do fagote, por exemplo, marcações que sinalizam o posicionamento adequado dos lábios sobre a palheta do instrumento são fundamentais para obter bom aproveitamento dos sons multifônicos e alguns efeitos sonoros. Símbolos também são igualmente importantes para definir a pressão dos lábios e da coluna de ar. Essas notações específicas servem como guias que poderão facilitar e viabilizar a performance correta da obra, inclusive para outros futuros intérpretes. Corroborando o exposto, o compositor Lukas Foss (1998, p. 330) argumenta que “a função da notação não é apenas prover uma performance eficiente, mas também manter e conservar. O que acontecerá com as partituras aleatórias em cem anos?”.

1.3.1. A notação aplicada à palheta do fagote

Na técnica estendida, a posição dos lábios na palheta do fagote, como já citado, é um problema relacionado com a notação, para bons resultados dos sons monofônicos e multifônicos e, principalmente, quando um som monofônico é transformado e ligado a um multifônico, sem a mudança de dedilhado. É necessário que o posicionamento dos lábios sobre a lâmina da palheta seja especificado com certa precisão, conforme a figura 1 a seguir. Sem essa marcação, o intérprete não saberá como ajustar a embocadura para executar esses sons de forma adequada.

Figura 1. Notação gráfica para ligar sons monofônicos aos multifônicos (PENAZZI, 1971, p. 70)

O compositor Bruno Bartolozzi (1982, p. 10) indica três possibilidades para a posição dos lábios, determinando o que seria normal (centro), na ponta (frente) e na base (parte de atrás) da palheta. Para o fagotista Sérgio Penazzi, essas posições são definidas como uma posição principal. Além dessas, ele estabelece outras duas, que chama de secundárias. Na primeira posição secundária, os lábios pressionam a parte de trás da palheta movimentando-se para a ponta. Na segunda posição secundária, os lábios funcionam de forma inversa, ou seja, pressionam na ponta e movimentam-se para a base (PENAZZI, 1971, p. 4). A figura 2 ilustra as possibilidades sugeridas por Bartolozzi. A figura 3 mostra outras que foram criadas por Penazzi.

Figura 2. Ilustração indicativa do posicionamento dos lábios sobre a palheta, por Bartolozzi (1982, p. 10)

Figura 3. Ilustração indicativa do posicionamento dos lábios sobre a palheta, por Penazzi (1971, p. 4)

1.3.2. A notação para a pressão dos lábios e da coluna de ar⁸

Penazzi também exemplifica seis sinais gráficos colocados logo acima do som a ser tocado, fornecendo novas perspectivas para a pressão dos lábios e do ar sobre a palheta do fagote. Esses símbolos conduzem o músico a adequar a pressão dos lábios de maneira a

⁸ De acordo com Willian Waterhouse (2005, p. 69), alguns elementos básicos para um instrumentista de sopro, como a produção e projeção do som, o controle de nuances, os fraseados e a afinação, dependem totalmente de nossa respiração e como nós a usamos. Dessa forma, podemos usar o termo *breath-leading* para descrever essas técnicas.

facilitar a emissão de alguns sons. As tabelas 1 e 2 a seguir explanam suas formas e significados.

As indicações de ajustes, tanto para a posição dos lábios na palheta quanto para a pressão dos lábios e do ar, podem surgir acima de um multifônico. Isso é necessário porque auxilia o intérprete a produzir um multifônico com sonoridade mais próxima da escrita, visto que pequenas variações nessa técnica podem interferir na emissão. A figura 4 ilustra três sons multifônicos, na qual são utilizados concomitantemente, as notações necessárias.

Tabela 1. Possibilidades de pressão dos lábios (PENAZZI, 1971, p. 4)

Lábios relaxados
Lábios ligeiramente relaxados
Lábios muito relaxados
Aumento da pressão nos lábios
Pouco aumento da pressão nos lábios
Muita pressão nos lábios

Tabela 2. Possibilidades de pressão do ar (PENAZZI, 1971, p. 4)

<i>Pr. N.</i>	Pressão normal do ar
<i>M. Pr.</i>	Muita pressão
<i>P. Pr.</i>	Pouca pressão
<i>A. Pr.</i>	Aumento da pressão
<i>D. Pr.</i>	Diminuição da pressão

Figura 4. Notação gráfica para os multifônicos (PENAZZI, 1971, p. 65)

1.3.3. A notação para os diversos tipos incomuns de vibrato

Este tipo de notação inserida na partitura também é necessário para demonstrar e orientar tanto compositores quanto intérpretes sobre com que frequência a flutuação de altura, a intensidade e o timbre de um som podem ser alterados. Segundo Sérgio Penazzi (1971, p. 4), a velocidade aplicada a esse tipo de *vibrato* está associada à suas linhas curvas. A tabela 3 ilustra essas linhas e curvas e também o significado de cada uma.

Tabela 3. Formas variáveis de performance do *vibrato* (PENAZZI, 1971, p. 4)

Som sem <i>vibrato</i>
Som com pouco <i>vibrato</i>
Som com <i>vibrato</i> lento-rápido
Som com <i>vibrato</i> rápido-lento
Som com <i>vibrato</i> muito rápido

1.4. *Vitrais* e *Fantasia*: relatos do processo colaborativo entre o compositor e o intérprete

1.4.1. Contextualizando

Nosso objetivo neste trabalho é relatar nossa própria experiência durante todo o processo composicional, como intérprete colaborador, na obra *Vitrais* (2012), para fagote, cordas e percussão, composta pelo pernambucano Nelson Almeida (1954), e também na *Fantasia* (2013), para fagote e piano, composta por Ricardo Brafman (1964). Ambas as peças foram-nos dedicadas, o que nos faz muito gratos aos dois colegas pela grande oportunidade de participar desse trabalho. O foco do nosso projeto foi verificar o funcionamento e possíveis soluções para as técnicas estendidas empregadas nas obras citadas e atuar dentro do espírito colaborativo.

Em 2010, após investigar a respeito de obras compostas para o fagote por compositores brasileiros utilizando as técnicas estendidas, observamos que não havia muitas peças dentro desse perfil. Também não encontramos nenhuma obra acompanhada por orquestra que utilizasse essas técnicas no instrumento. Dessa forma, um ano mais tarde, no início de 2011, fizemos uma proposta a Nelson Almeida, nosso colega de trabalho e amigo particular, sugerindo-lhe compor uma obra para fagote e orquestra, utilizando materiais dentro das técnicas estendidas. O compositor prontamente atendeu a nosso pedido, prometendo pensar em uma obra com essas características. Alguns meses depois, procurou-me e falou a respeito da ideia de uma peça para fagote, cordas e percussão, cuja orquestração não estava totalmente definida. Nessa época, discutimos sobre a bibliografia especializada que seria útil durante o processo composicional.

A ideia de composição da obra *Fantasia* surgiu de uma conversa informal entre nós e o compositor Ricardo Brafman (1964) em 2011. Semelhantemente, como ocorreu com o compositor de *Vitrais*, conversamos com Ricardo Brafman acerca das mesmas bibliografias de referência. Brafman ficou entusiasmado com o projeto e falamos informalmente durante muito tempo, amadurecendo a ideia.

Apesar dos compromissos profissionais dos compositores, durante todo o processo, ambos sempre ofereceram espaço em suas agendas para o diálogo. Dessa forma, falamos do projeto e de nossas intenções para com as obras e também trocamos ideias quanto à importância do espírito colaborativo.

1.4.2. A colaboração em Vitrais, para fagote, cordas e percussão

Antes do início do processo composicional da obra, conversamos semanalmente a respeito da futura peça e de alguns aspectos técnicos relativos ao fagote. Dessa forma, realizamos uma demonstração de toda a extensão do instrumento (Bb1 ao E4) em diversas articulações e diferentes níveis de dinâmicas, além de técnicas estendidas como multifônicos e alguns efeitos especiais. A partir de então, discutimos de que forma o instrumento poderia ser explorado na futura obra do compositor.

Em nosso primeiro encontro, que ocorreu em 10 de maio de 2012, no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, apresentamos ao compositor dois livros teóricos e práticos, que constituiriam a base de nosso estudo e que poderiam ser usados pelo compositor, caso necessário: os mencionados *New Sounds for Woodwind*, do compositor Bruno Bartolozzi e o *Metodo per Fagotto*, do fagotista Sérgio Penazzi. Então começamos nosso trabalho de colaboração, experimentando, no fagote, uma grande diversidade de sons e efeitos especiais e uma grande variedade de articulações. Essa primeira reunião foi bastante agradável e, apesar da seriedade profissional de ambos, vigorou, desde o início, um clima de muita descontração e empatia que estimulou sobremaneira o prosseguimento de nosso projeto.

Para bons resultados dentro do processo colaborativo no qual duas pessoas com diferentes personalidades e temperamentos estão envolvidas, como comentado no início deste capítulo, fazem-se de fato necessários respeito e afinidade mútuos. De fato, esse tipo de relacionamento social é crucial. Corroborando este pensamento, Keith Lee declara que (2011, p. 10) “a relação entre o compositor e o instrumentista tornou-se mais específica e dependente da habilidade que cada um trouxe para a realização da música. Os compositores também tentaram se envolver mais ativamente com os instrumentistas”.

Em nosso segundo encontro, ocorrido em 15 de junho de 2012, a pedido do compositor, combinamos a primeira gravação dos diversos sons que seriam por ele usados para futuras consultas. Gravamos diversos multifônicos e efeitos especiais, como *smorzatos* e quartos de tom – todo esse material utilizado foi retirado dos referidos no trabalho do Sérgio Penazzi (1971, p. 64-5; 70-3). Nessa gravação, para imprimir a sonoridade que o compositor tinha em mente, foi necessário experimentar diversas palhetas, inclusive com outros bocais, tendo em vista que alguns multifônicos escolhidos pelo compositor não estavam funcionando. Após inúmeras tentativas para aqueles que não estavam funcionando os deixamos para analisar posteriormente.

Dessa forma, em nossos estudos diários, comparamos todos esses multifônicos com os que foram bem-sucedidos na gravação, utilizando outras marcas de fagotes como Püchner modelo 23, um fagote Takeda, um fagote Hüller e um fagote Püchner modelo Superior. Utilizamos também vários tipos de bocais, como Heckel modelos CC2 e CD2; Puchner modelos BD2, CD2 e CD-XL2, Takeda2 e Hüller, além de uma grande variedade de palhetas de medidas diferentes. Chegamos à conclusão de que certos sons multifônicos funcionavam bem mediante determinadas combinações entre um dado conjunto, compostos de instrumento, bocal e palheta. Houve melhor aproveitamento desses multifônicos quando utilizamos o fagote Püchner modelo Superior, com o bocal CD-XL2.

Sempre estávamos envolvidos no processo composicional da obra, tirando dúvidas sobre as particularidades do instrumento e da orquestração, principalmente os relacionados à percussão. No segundo semestre desse mesmo ano, em nosso terceiro encontro, em meados de setembro, o compositor comentou sobre a orquestração da peça. Ela seria para fagote, cordas e percussão, em vez de para uma orquestra de maior porte utilizando as madeiras e os metais.

No que tange à técnica convencional, o compositor perguntava se é possível tocar passagens no fagote, principalmente as que envolvem o registro superagudo do instrumento, independente da articulação. Respondemos que sim. Contudo, haveria maior facilidade se as notas fossem ligadas. Posteriormente, o compositor nos apresentou uma passagem na peça em que o Mi4 tinha que ser tocado em *staccato*, conforme mostra a figura 5. Naturalmente, certas passagens, na qual esse Mi4 está envolvido, são extremamente desafiadoras para o intérprete. No entanto, após tocarmos o trecho a pedido do compositor, concluímos que a referida passagem necessitava de pequenos ajustes nas palhetas e na coluna de ar para facilitar a execução.

Figura 5. Mi4 em *staccato* em *Vitrais* (c. 121)

Em outro trecho da obra, o compositor optou por inserir o *frullato* em um compasso no qual esse efeito especial antecede um multifônico. Novamente, o intérprete foi consultado. Apesar das dificuldades inerentes a essas duas técnicas estendidas, após

estudarmos a passagem, exibida na figura 6, concluímos que não havia problema na performance desses dois efeitos especiais.

Figura 6. Inserção do *frullato* em *Vitrais* (c. 95)

No encontro do dia 7 de maio de 2014, apresentamos ao compositor algumas dificuldades encontradas na emissão de um som monofônico conectado ao multifônico nos compassos 79 e 80 da seção B da obra. Sob nossa perspectiva, eles eram de emissão perigosa e de muita instabilidade, o que poderia interferir na performance da peça. Apesar de usarmos fagotes de marcas diferentes, vários bocais, além de mudança da pressão do ar e ajustes na embocadura em alguns testes, conforme citamos anteriormente, concluímos que tanto o Ré# no compasso 79 quanto o Fá# no compasso 80 mostraram grande instabilidade na conexão com os multifônicos nesses compassos. O compositor refletiu minha preocupação e referindo-se a uma possível modificação, comentou: “devido ao fato de o multifônico possuir uma sonoridade aproximada, quando inserido no contexto harmônico da peça, é necessário ter maiores cuidados com relação ao seu resultado sonoro” (comunicação pessoal).⁹

Dessa forma, trabalhamos com total liberdade para experimentar e inserir outros multifônicos, sempre focando nos que pudessem produzir uma sonoridade e alguma compatibilidade harmônica com as cordas. Isso posto, resolvemos o problema de comum acordo, inserindo um similar no compasso 79. A figura 7 ilustra a nota Ré# agregada ao multifônico escrito originalmente, e a figura 8, a versão modificada, na qual essa mesma nota é conectada ao multifônico com sucesso.

Figura 7. Nota Ré# conectado ao multifônico, versão original (c. 79)

⁹ Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2014.

Figura 8. Nota Ré# conectado ao multifônico, versão alterada (c. 79)

Similarmente, a figura 9 ilustra a primeira versão e a figura 10, a versão alterada

Figura 9. Nota Fá# conectado ao multifônico, versão original (c. 80)

Figura 10. Nota Lá interligada ao multifônico, versão modificada (c. 80)

Problema similar também foi diagnosticado no compasso 96, na qual o *smorzato* é utilizado concomitantemente com outro multifônico, exibido na figura 11. Após vários testes, usando instrumentos e bocais diferentes, verificamos que a emissão desse multifônico mostrou-se muito instável e problemática. Ao sugerirmos uma possível troca, o compositor nos deixou livres para pesquisar outro que tivesse uma estabilidade mais aceitável. A figura 12 mostra a modificação.

Figura 11. Multifônico na versão antiga (c. 96)

Figura 12. Multifônico na versão modificada (c. 96)

No nosso encontro seguinte, que ocorreu no dia 28 de maio de 2014, sugerimos ao compositor que alguns *frullatos* imprimiriam à obra interessantes contrastes sonoros. O compositor considerou a ideia, comentando que “de fato, os *frullatos* poderiam imprimir uma sonoridade diferente em alguns trechos de *Vitrais*” (comunicação pessoal).¹⁰ Após discutirmos e testarmos em compassos específicos e também em diferentes dinâmicas, inserimos esses efeitos especiais, predominantemente em trechos de estrutura rítmica bem similar nos compassos 18, 47, 117, 125 e 134, indicados pelo compositor. Por considerar melhores resultados na performance dos *frullatos*, optamos pela dinâmica *f*. A figura 13 destacada ilustra apenas o compasso 18 em sua forma original, e a figura 14, a versão alterada.

Figura 13. Forma original da passagem (c. 18)

Figura 14. Passagem modificada pelos *frullatos* (c. 18)

Outra mudança sugerida pelo intérprete foi com relação à mudança de timbre na mesma nota,¹¹ alternando entre um timbre claro e escuro, em substituição ao mordente, no compasso 142. Nelson Almeida considerou esse efeito especial muito interessante, pois refletia uma sonoridade diferenciada para aquele momento da obra, optando por alongá-lo até o compasso 144. A figura 15 mostra o compasso 142, no qual o mordente é apresentado, enquanto a figura 16 ilustra a mesmo trecho de forma reconstruída.

¹⁰ Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2014.

¹¹ Para grafar essa técnica, o compositor optou por usar o termo *bariolage*, muito utilizado nos instrumentos de cordas para alternar diferentes timbres na mesma nota, utilizando a mesma corda.

Figura 15. Trecho original com mordente (c. 142)

Figura 16. Trecho alterado, com mudanças de timbre (c. 142)

Na preparação para a estreia da obra, realizamos três ensaios com a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Pernambuco, regida pelo maestro Sérgio Dias, nos quais estavam presentes o compositor Nelson Almeida e este pesquisador, como solista. Durante esses ensaios, observamos que um dos principais problemas para o acompanhamento era a flutuação rítmica, causada pelas sucessivas trocas de fórmulas de compassos simples e compostos, tornando a performance mais complexa para a orquestra. Contudo, essas dificuldades puderam ser superadas até o concerto de estreia sem grandes preocupações.

Após esse concerto, perguntamos ao compositor se ele pretendia modificar algum trecho na obra. O compositor afirmou que tudo tinha ocorrido bem e que, a princípio, não havia nada para ser alterado. Ainda de acordo com o compositor, a peça refletiu o que ele tinha em mente para a composição (comunicação pessoal).¹²

1.4.3. A colaboração na Fantasia, para fagote e piano

Algum tempo após a primeira conversa com Ricardo Brafman, em meados de 2011, encontramos-nos novamente no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, no início de 2012 e, ainda informalmente, conversamos sobre a futura peça e sua instrumentação. Sugeri ao compositor que a peça fosse composta para fagote e piano.

Em nosso segundo encontro, em 23 de fevereiro de 2013, a pedido do compositor, discutimos acerca das possibilidades técnicas do fagote, sua extensão, escrita idiomática e técnicas estendidas. Dentre elas, demonstrei ao fagote alguns efeitos especiais como os *smorzatos*, os *frullatos* e alguns sons multifônicos. O compositor então preferiu gravar,

¹² Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2015.

primeiramente, alguns desses últimos sons previamente selecionados do *Metodo per Fagotto*, de Sérgio Penazzi (1971, p. 64-5). Posteriormente, gravamos os *frullatos* e os *smorzatos*. Durante esse encontro, fizemos diversas repetições e comparamos vários multifônicos.

Apesar da troca de bocais, instrumento e palhetas, percebemos que alguns sons não estavam funcionando naquele momento, principalmente aqueles que o compositor tinha em mente para empregar na peça. Ainda nesse encontro, similarmente como ocorreu no caso de *Vitrais*, testei os multifônicos com um fagote Püchner modelo 23 e um fagote Hüller e apenas um bocal Puchner BD2. Continuamos a experimentar outros multifônicos, sempre com o compositor ao piano. Após experimentarmos diversos multifônicos apresentados no método do Sergio Penazzi, percebemos que alguns soavam melhor que outros. Dessa forma, o compositor preferiu optar por aqueles que continham uma sonoridade mais encorpada e de fácil emissão.

Em junho de 2013, o compositor Ricardo Brafman nos enviou uma versão da obra por *e-mail*, ainda não finalizada. Tocamos a obra e experimentamos todos os multifônicos e os quartos de tom, que foram inseridos na peça pelo compositor. Naquele momento, houve de nossa parte uma preocupação em relação aos quartos de tom, devido ao andamento rápido da obra. Como morava em São Paulo nesse período, apenas trocamos *e-mails* sobre o assunto e combinamos de tratá-los em reunião conjunta.

No nosso terceiro encontro, no dia 30 de julho de 2013 em Recife, conversamos sobre os referidos quartos de tom e sua aplicabilidade no fagote. Discutimos alguns pontos que julgamos necessários, como sua relação com os andamentos e suas dificuldades técnicas na performance, inerentes à sonoridade citada.

O compositor mostrou também ter a intenção de escrever uma terceira parte da obra. Aproveitamos para sugerir que alguns efeitos poderiam ser inseridos, por exemplo, conectar sons monofônicos aos multifônicos. Durante todo esse processo composicional, tiramos dúvidas e trocamos sugestões por *e-mail*.

Nossa quarta reunião, no dia 11 de abril de 2014, foi muito enriquecedora e proveitosa para ambos. Discutimos, principalmente, sobre os quartos de tom, dos multifônicos e dos *frullatos*. Ao tocarmos o início da primeira parte da peça e após realizamos vários testes de dedilhados para os quartos de tom, percebemos que o andamento da obra era muito rápido e dificultava a execução dessa sonoridade. Uma das razões para essa ocorrência é a manipulação simultânea dos dedilhados convencionais e não convencionais no fagote. Os quartos de tom, inseridos em uma obra com andamentos muito rápidos ou notas musicais de valores menores, como veremos no próximo capítulo, pode prejudicar a performance na

microtonalidade no instrumento. Contudo, o próprio compositor sugeriu que o andamento inicial da *Fantasia* poderia ser tocado de forma mais livre e sem rigor, para que os quartos de tom pudessem em ser executados com maior facilidade (comunicação pessoal).¹³ De fato, após testarmos a sugestão do compositor, observamos que em um andamento mais improvisatório, a manipulação de ambos os dedilhados citados era facilitada e viabilizava a execução para o intérprete.

Nesse mesmo encontro, também discutimos sobre outra seção da obra. Entre os compassos 52 e 71, todas as notas deveriam ser tocadas em quartos de tom. Testamos com o fagote e, algumas vezes, com o compositor ao piano. Porém, constatamos que o referido trecho não era tão interessante em termos de execução para o fagote. Coincidentemente, o compositor também considerou que a microtonalidade inserida nos referidos compassos não produzia o efeito desejado e esperado para a peça, afirmando que gostaria de reescrever e fazer uma nova versão (comunicação pessoal). Também conversamos acerca de outras técnicas estendidas que pudessem ser inseridas. Dentre elas, sugerimos a aplicação dos trêmulos entre os compassos 16 e 19, que não constavam na partitura. Tocamos alguns exemplos e recomendamos ao compositor que escrevesse os que pudessem dialogar com a peça, porque poderia tornar a peça mais rica em termos de cores e efeitos.

Com relação à sonoridade dos multifônicos aplicados na obra, ao tocar diversas vezes junto com o compositor, após alguns ajustes nas palhetas, na embocadura e na pressão da coluna de ar e dos lábios, todos funcionaram perfeitamente.

Alguns meses depois, no dia 29 de setembro de 2014, Brafman enviou por *e-mail* uma nova versão bastante modificada da obra. Observamos que os compassos 52 e 71 tinham sido suprimidos pelo compositor. Após realizarmos uma leitura, percebemos que a peça ficou muito mais desafiadora e complexa para o intérprete, em termos de performance. De fato, o compositor conferiu à *Fantasia* maior grau de virtuosidade, tanto técnica quanto interpretativa. No que se refere às técnicas estendidas, a obra sofreu algumas modificações, devido à outra concepção para a nova versão. Segundo o próprio compositor, essas alterações ocorreram de forma não intencional (comunicação pessoal), dentre elas, a exclusão dos *frullatos* nos compassos 50, 51 e 77. Outra alteração foi a eliminação do multifônico no compasso 78: de acordo com Brafman, os *frullatos* não dialogavam na nova versão da obra. A figura 17 mostra os *frullatos* e o multifônico no compasso 77 e 78, na primeira versão da obra, enquanto a figura 20 ilustra a versão atualizada, completamente diferente da anterior.

¹³ Esta informação e todas as que se seguem, referentes à *Fantasia*, indicadas como comunicação pessoal, foram fornecidas pelo compositor Ricardo Brafman em Recife, em 2014.

Figura 17. *Frullato* e multifônico na primeira versão da *Fantasia* (c. 77 -78)

Figura 18. Nova versão da *Fantasia* (c. 77 -78)

Um primeiro ensaio foi marcado para 6 de novembro desse mesmo ano com a pianista Raquel Casado e o próprio compositor. Sua presença foi relevante, pois conduziu boa parte do ensaio e forneceu subsídios para uma melhor compreensão da obra. De fato, para nós foi uma experiência muito gratificante, pois esclarecemos diversas dúvidas, tanto no aspecto técnico quanto interpretativo. Além disso, esse encontro serviu para testar de maneira efetiva todos os quartos de tom e multifônicos inseridos na nova versão. A partir de nossa performance, o compositor pôde alterar diversos trechos da peça, de acordo com o que ele tinha em mente. Segundo o próprio Brafman, “o ensaio, além de ser útil para compreender melhor as técnicas estendidas empregadas, ajuda a avaliar qual delas é a melhor opção para a obra” (comunicação pessoal).

Os quartos de tom, por exemplo, originalmente escritos nos compassos 3, 4, 5, 6, 8, 13, 15, 24, 27, 28, 31, 32, 33, 36, 37, 88, 89 e 92, na parte do fagote solo, foram suprimidos durante esse ensaio. O compositor, após ouvir a performance dos quartos de tom durante o ensaio, argumentou que eles não apresentaram a sonoridade desejada para a obra. Segundo ele, o intérprete dispensava muita atenção na performance dessa sonoridade (comunicação pessoal). Para o intérprete, eles apresentavam uma grande dificuldade de execução, pois foram empregados em notas de pequenos valores, como as semicolcheias, conforme ilustrado na figura 19. Dessa forma, era impossível realizá-los sem a utilização de dedilhados específicos.

Figura 19. Quartos de tom nas semicolcheias (c. 27)

Alguns desses quartos de tom, como os inseridos nos compassos 4, 5, 15, 22, 37 e 89, foram substituídos pelos glissandos. Essa substituição ocorreu durante o ensaio e foi sugerida pelo próprio compositor, que julgou esse efeito especial mais apropriado. Antes de efetuar a mudança, o compositor pediu que tocássemos cada passagem separadamente, para que ele pudesse ouvir com maiores detalhes. A figura 20 mostra um excerto da versão original com os quartos de tom e a figura 21 mostra a nova versão, substituindo os quartos de tom pelo Si bemol e pelo glissando.

Figura 20. Versão original com quartos de tom na *Fantasia* (c. 4)

Figura 21. Versão alterada na *Fantasia* (c. 4)

Em outra passagem, similarmente, os quartos de tom exibidos na figura 22 foram substituídos também pelo Si bemol e pelo glissando ilustrado na figura 23.

Figura 22. Versão original com quartos de tom na *Fantasia* (c. 37)

Figura 23. Versão modificada (c. 37)

No compasso 12 não havia nenhum efeito especial na parte do fagote solo, conforme ilustra a figura 24. No entanto, o compositor nos consultou e pediu que tocássemos um glissando somente no final da frase para que ele pudesse observar. Era um efeito que ele tinha pensado anteriormente e que de seu ponto de vista ficou coerente a obra. Dessa forma, o glissando ilustrado na figura 25 foi inserido, descendente, entre o Fá e o Mi.

Figura 24. Final de frase na versão original (c. 12)

Figura 25. Final de frase na versão com o glissando (c. 12)

Posteriormente, em outro ensaio no dia 12 de novembro, o compositor entendeu que ao ser produzido no fagote, o *frullato*, empregado no compasso 191 e ilustrado na figura 26, criava uma conexão muito próxima com o multifônico no compasso 192, ou seja, ele antecipava a sonoridade pretendida para esse último compasso. De fato, ao vibrar a ponta da língua na palheta do fagote para emitir o *frullato*, é criada uma turbulência pela pressão do ar que pode insinuar, auditivamente, a presença de um som multifônico. Dessa forma, esse efeito especial foi suprimido do compasso 191, conforme mostra a figura 27.

Figura 26. *Frullato* precedido pelo multifônico (c. 191-2)

Figura 27. Supressão do *frullato* (c. 191)

Esse ensaio foi constantemente interrompido para esclarecer as dúvidas, tanto do intérprete quanto do compositor. Muitas delas estavam relacionadas principalmente à interpretação e ao andamento da peça. O próprio compositor sugeriu-nos uma interpretação que tinha em mente. Ao tocarmos uma frase da peça, por exemplo, o compositor nos interrompia e mostrava como desejava que ela fosse tocada.

No que se refere ao andamento, por entender que ele estava, de fato, rápido para determinadas seções da obra, algumas modificações foram realizadas, conforme mostra a tabela 4.

Tabela 4. Alterações de andamento na *Fantasia*

<i>Fantasia</i> : versão original	<i>Fantasia</i> : versão modificada
Compassos: 97 a 133 e 160 a 192 ♩= 90	Compassos: 97 a 133 e 160 a 192 ♩= 82
Compassos: 134 a 159 ♩= 90	Compassos: 134 a 159 ♩= 76

No dia 25 de novembro de 2014, tocamos a obra pela primeira vez na programação da Semana da Música, promovida pela Universidade Federal de Pernambuco. O concerto teve este autor como intérprete e Raquel Casado ao piano.

Após a performance, o compositor comentou que a peça era complicada em termos de execução. De fato, a *Fantasia* apresenta, como citado, diversas particularidades desafiadoras, tanto para o fagotista quanto para o pianista, o que a torna interessante para ambos. Contudo, aproveitamos para sugerir ao compositor que algumas alterações poderiam ser feitas na parte do fagote – dentre elas, que os compassos 150 a 152 fossem transferidos para o piano. A razão para esta sugestão foi, em primeiro lugar, acenar para a necessidade de respiração para o intérprete, haja vista que ele vem tocando sem interrupções. Além disso, essa alteração também poderia criar um diálogo entre os instrumentos. Brafman considerou a sugestão pertinente e interessante. Dessa forma, após essa modificação, realizada pelo compositor, observamos que a referida passagem ficou mais orgânica para o intérprete. A figura 28 exibe o excerto da versão da estreia da peça e a figura 29, a versão modificada.

Essa nova versão foi tocada pela primeira vez no dia 26 de novembro de 2015, no Espaço Guiomar Novais na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, durante do I Festival Internacional de Fagote UFRJ -USP. Este concerto teve o pesquisador como intérprete e Flávio Augusto, ao piano.

Figura 28. Excerto da versão original

Figura 29. Excerto da versão modificada

2. O FAGOTE NA NOVA LINGUAGEM SONORA

O século XX foi o período das cores, devido às rupturas com a tradição, às inovações dos processos composicionais, às inúmeras experimentações e às novas descobertas relativas às novas sonoridades e técnicas de performance instrumental. Instrumentos novos foram criados e aqueles já existentes passaram a apresentar significativas inovações em sua construção. Dentre os recém-inventados podemos citar as ondas Martenot, desenvolvido por Maurice Martenot (1898-1980), o vibrafone e os instrumentos eletrônicos. Os instrumentos passaram a ser usados de maneira não convencional, como é o caso do piano preparado, empregado por John Cage (1912-1992). Dessa forma, os compositores ficaram mais livres para explorar e criar a cor desejada em suas obras (THOMAS, 1981, p. 26). Ao mesmo tempo, os intérpretes tinham que aprender novas e variadas técnicas em seus instrumentos para satisfazer as exigências dos compositores que, por sua vez, buscavam imprimir em suas obras novos timbres por meio de novas combinações instrumentais e da exploração de novos registros. O timbre foi um elemento de base estrutural na música desse século e tão importante que Arnold Schoenberg (1874-1951) criou o *Klangfarbenmelodie*, ou seja, a melodia dos timbres.

Falando especificamente do timbre, para Jennifer Thomas, ele emergiu como um importante fator na música do século XX (ibidem, p. 26). De fato, uma das características relacionadas ao timbre na música desse período, segundo Robert Morgan (1991, p. 390-1), foi a extensão da tradicional técnica instrumental em áreas nunca antes exploradas: na performance instrumental, a principal linha de desenvolvimento envolveu maneiras não convencionais de tocar instrumentos tradicionais. Corroborando esse pensamento, Thomas (1981, p. 26) também sugere que as novas maneiras de tocar os instrumentos já existentes bem como o surgimento e uso de diferentes novos instrumentos, aliados à própria expansão da técnica tradicional, contribuíram para o rico colorido disponível aos compositores contemporâneos.

Todos esses fatores tornaram o timbre, intrinsecamente ligado à música desse período, uma das ferramentas propulsoras de expressão da música moderna. Os novos timbres estavam sempre à disposição dos compositores que os exploravam de várias formas, imprimindo sempre novas combinações, tanto na orquestração de suas obras quanto nos instrumentos individualmente. Para Joel Lester (1989, p. 47), diferentemente de em séculos anteriores, o papel mais relevante desempenhado pelo timbre na música do século XX foi no

crescimento de composições para instrumentos solo, que tinham, por sua vez, recentes inovações.

No que se refere ao fagote, alguns compositores já buscavam explorar ao máximo, em suas composições, todas as suas possibilidades, principalmente no registro agudo, buscando novos timbres e novas formas de expressividade. Um exemplo disso pode ser observado no famoso solo inicial para fagote na *Sagração da Primavera* (1913) por Igor Stravinsky (1882-1971), ilustrado na figura 30. Até então, no contexto da orquestra, nenhum compositor tinha utilizado o fagote em uma região tão aguda,¹⁴ o que foi, de certa forma, um marco revolucionário da escrita idiomática para o instrumento na época. Para Noel Devos (apud SOUZA, 2003, p. 32),

A Sagração da Primavera (1912) de Igor Stravinsky teve papel importante neste desenvolvimento, pois ele foi o primeiro compositor a explorar uma tessitura muito aguda para o fagote (até o D 4) e, posteriormente, os compositores de diferentes épocas também passaram a explorar, cada qual ao seu estilo, novas sonoridades para o fagote, ampliando cada vez mais a tessitura desse instrumento (até o F4).

Figura 30. Solo inicial do fagote na *Sagração da Primavera* (domínio público)

A partir da segunda metade do século XX, muitas obras compostas para o fagote já requeriam novas sonoridades e novas técnicas de envolvimento com a música contemporânea. O repertório dedicado ao instrumento cresceu muito ao longo do tempo, principalmente na linguagem moderna, existindo a necessidade de expansão da técnica tanto no instrumento quanto em sua performance.

14 Segundo Pascal Gallois (2009, p. 9), curiosamente, na estreia da *Sagração da Primavera* em Paris, o compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921), após ouvir os primeiros compassos da obra, indagou: “o que é isso? um fagote? Não é assim que um fagote deveria ser usado” e saiu da sala de concerto. Entretanto, anos mais tarde, em 1921, o próprio Saint-Saëns escreveu um Mi 4 em sua *Sonata em Mi menor*, para fagote e piano, ou seja, um tom acima da nota mais aguda usada no fagote, na *Sagração*.

Com o descobrimento de novas técnicas composicionais, muitos compositores passaram também a imprimir às suas obras uma grande diversidade de novos sons. Dentre esses sons aplicados em *Vitrais* e *Fantasia* estão os multifônicos e os monofônicos. Em termos de performance, esses sons são impossíveis de executar com a técnica convencional, porém viáveis com a técnica estendida.

Nos sons multifônicos, está a possibilidade de o fagote produzir simultaneamente múltiplos sons e de conectar sons monofônicos aos multifônicos, além de produzir múltiplos trinados. Nos sons monofônicos, por meio de alterações na embocadura e diferentes dedilhados não convencionais, está a possibilidade de o fagote produzir diversos efeitos especiais, como *smorzatos*, *frullatos*, oscilações de um som, mudanças de timbres na mesma nota musical e quartos de tom.

Todas essas novas concepções de produção da sonoridade foram sugeridas pela primeira vez em 1967, pelo compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi em seu livro *New Sounds for Woodwind*, após muita pesquisa em conjunto com alguns instrumentistas, dentre eles o fagotista Sérgio Penazzi, que em seu *Metodo per Fagotto* (1971) e em *The Bassoon: other Techniques: New Sources of Musical Expression* (1982) organizou todas essas técnicas necessárias para a performance do novo repertório da música moderna.

2.1. A técnica estendida: aspectos históricos

Essa técnica, que gradativamente passou a ser utilizada por alguns compositores contemporâneos, envolve meios não tradicionais na produção sonora, seja na execução de um instrumento musical, seja no canto. A utilização desses recursos já se tornou bastante comum no repertório musical desde o fim do século passado. Para atingir esse patamar, todavia, houve um processo paulatino e longo de transformação. Para Robert Morgan (1991, p. 391), apesar de seu aspecto aparentemente inovador, essa busca por novos artifícios técnicos e tímbricos pode ser vista simplesmente como o estágio mais recente de um desenvolvimento constante que já vem ocorrendo ao longo de séculos, refletindo uma ênfase nas características do timbre. De fato, desde os primórdios da história da música, a busca pela diversidade sonora era um desejo antigo dos compositores.

Corroborando essa ideia, Jorge Antunes explica que há muitos séculos os compositores vêm desafiando as técnicas de execução e, desde o século XVII, muitos desses compositores já buscaram explorar, ao máximo, os diversos efeitos e a grande variedade de timbres em suas composições para os diversos instrumentos. Segundo o autor,

O compositor alemão Johann-Jakob Walther (1650-1717), em sua *Serenata* para violino solo, inclui passagens em que o instrumento deve imitar, em diferentes momentos, os mais diversos timbres: “um coro de violinos, um órgão tremulante, um pequeno violão, um flautim, dois trompetes e um tímpano, uma lira alemã e uma harpa abafada”. (ANTUNES, 2005, p. 18)

Em outro caso, na qual o compositor buscou imprimir experimentações, também em busca de novas sonoridades, Antunes (2005, p.18-9) releva que

Henrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), nascido em Wartenburg, Bohemia, foi aclamado violinista pela sua técnica, criatividade e talento para a improvisação. Foi um dos primeiros a utilizar a *scordatura* ou *Verstimmung*, ou seja, novas afinações para os instrumentos de arco. Em sua obra *Battaglia* ele determina que os músicos, em alguns momentos, devem imitar um flautim e um tambor. Para tanto determina a colocação de uma folha de papel nas cordas do cravo que realiza o baixo contínuo.

É importante notar que ainda que a expansão técnica tenha sido constante desde os primórdios da evolução dos instrumentos musicais, como um veículo de promoção no contexto do desenvolvimento instrumental, é bem provável que seu progresso tenha se tornado mais consciente a partir do início século XIX. Nesse período, a própria necessidade e a curiosidade experimental dos fabricantes de instrumentos e dos instrumentistas, além das constantes transformações dos processos na composição musical por parte dos criadores, foram a força motriz em busca de novas perspectivas dos recursos instrumentais.

De forma gradativa, essa busca pela pesquisa e pelo desenvolvimento dos instrumentos musicais contribuiu generosamente para a sua evolução, o que significou, de certa forma, estender as técnicas tanto em sua funcionalidade mecânica quanto em sua prática cotidiana na *performance*. Ao longo do tempo, todas essas mudanças também cooperaram, de forma eficaz, no processo de transformação da orquestra e do instrumentista enquanto solista. Padovani e Ferraz (2011, p. 19) afirmam:

Em meados do século XIX, a sofisticação dos recursos instrumentais e a consequente ampliação das possibilidades orquestrais acarretará uma profunda transformação da escritura composicional, seja ela para instrumento solista, para grupo de câmara ou para orquestra. No primeiro caso, a evolução de instrumentos como o piano ou os instrumentos de sopro permitirá uma escritura que cada vez menos se prende aos parâmetros nota e ritmo e cada vez mais inclui a mecânica do instrumento e suas particularidades gestuais e idiomáticas no processo composicional, exigindo técnicas específicas e registrando na própria partitura indicações que passam a prescrever mais e mais técnicas de performance.

Os autores afirmam ainda que as pesquisas relacionadas às técnicas estendidas, tal qual conhecemos nos dias de hoje, surgem na segunda metade do século XX, fruto das transformações relacionadas a fatores sociais, culturais e tecnológicos que eclodiram na primeira metade desse século, e que implicaram também mudanças no âmbito dos processos composicionais (ibidem, p. 22). Eles esclarecem que, no período do pós-guerra, duas tendências dominavam o cenário estético musical, uma relacionada ao serialismo e outra à *musique concrète*. Essas duas tendências acabaram por contribuir para o surgimento de outro movimento ligado à performance e às técnicas estendidas:

É, enfim, a partir da convivência desses dois paradigmas – que aqui chamaremos de um paradigma da música serial e um paradigma da música “dos sons” – que surge uma terceira aproximação, resultante das exigências em termos de performance e técnica instrumental das duas tendências anteriores. Ora construindo melodias, motivos e sequências a partir da permutação de materiais composicionais e articulações instrumentais diversos e ora buscando novas sonoridades como multifônicos ou sons microtonais a partir de instrumentos tradicionais, surge assim uma aproximação composicional fortemente voltada à mecânica instrumental e às possibilidades gestuais do instrumentista. É nesse contexto, enfim, que nascem estudos de aplicação e desenvolvimento sistemático das técnicas estendidas na criação musical e na performance. (ibidem, p. 26)

Mas, é enfim, a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI que as técnicas estendidas se tornaram um modo de veiculação para as mais diversas agregações da nova sonoridade. Nesse período, grande parte dos compositores ao redor do mundo, cada um a sua maneira, explorou os diferentes timbres na orquestra, na música de câmara e também nos instrumentos, de forma bastante individual. Amy Pollard (2012, p. 2) explica que com o avanço das pesquisas e com a popularização dessas técnicas e de suas novas sonoridades, os compositores passaram a usá-las com maior frequência em suas composições.

2.1.1 A contribuição de Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi para a técnica estendida

O trabalho de pesquisa inédito do compositor Bruno Bartolozzi em colaboração com o fagotista Sérgio Penazzi encorajou e ao mesmo tempo despertou o interesse tanto dos compositores quanto dos instrumentistas dispostos às experimentações dentro dessa nova sonoridade, tornando-a comum a partir a segunda metade século XX, principalmente após a publicação dos resultados de sua pesquisa. Desde 1960, Penazzi já colaborava com as pesquisas de Bartolozzi e as incentivava de forma intensa, mostrando ao compositor como múltiplos sons poderiam ser tocados no fagote. Segundo o próprio compositor, sem a ajuda de Penazzi, “este livro jamais teria sido escrito” (BARTOLOZZI, 1982, p. 1).

Podemos dizer que esse trabalho trouxe uma emancipação não só para os instrumentos de madeira, como a flauta, o oboé, a clarineta e o fagote, usados como referência em sua pesquisa, como também para outros instrumentos de sopro que, a partir dessas pesquisas, puderam desenvolver suas próprias técnicas. Segundo Amy Pollard (2012, p. 5), Bartolozzi sustentava que a necessidade de novos sons era essencial na progressão continuada da música, usando instrumentos tradicionais.

De acordo com Niall O'Loughlin (1968, p.39), apesar de Bartolozzi não ser a primeira pessoa a empregar os quartos de tom, diferentes timbres na mesma nota musical ou acordes produzidos por um instrumentista em uma obra para instrumentos de madeira, ele foi o primeiro a produzir um tratado sistemático com grandes detalhes e métodos para a produção desses novos sons. Souza, Cury e Ramos (2013, p. 138) assinalam a relevância desse trabalho:

Bruno Bartolozzi foi um pioneiro no desenvolvimento das técnicas estendidas para instrumentos de madeira, como flauta, oboé, clarineta e fagote. Bartolozzi iniciou sua pesquisa, de caráter experimental, em conjunto com alguns instrumentistas – dentre eles, o fagotista italiano Sérgio Penazzi. Este trabalho de colaboração, entre o compositor e o músico, resultou na composição da obra *Concertazioni*, para fagote, cordas e percussão (1963), na qual várias das técnicas pesquisadas foram usadas. A pesquisa cujos resultados foram publicados pela primeira vez em 1967, no livro *New Sounds for Woodwind*, envolveu considerações a respeito de sons monofônicos, multifônicos, microtonalidade e de diversos outros efeitos especiais, de maneira que revelou algo importante: esses instrumentos poderiam, sim, produzir múltiplos sons. Foi uma experiência vanguardista, cujo fio condutor foi sempre a busca pelo novo, talvez constituindo uma forma de romper com o tradicionalismo composicional aplicado aos instrumentos de madeira.

De fato, o espírito futurista de Bartolozzi foi revolucionário, trazendo para si a criatividade e a responsabilidade da inovação de uma nova linguagem, até então desconhecida sob sua forma ordenada para os instrumentos citados. Dentro dessa linha, o compositor continuou aplicando, de forma prática, o resultado dessas recentes pesquisas, aprofundando-se nos aspectos peculiares que a técnica estendida mostrava em cada um desses instrumentos. No caso específico do fagote, Souza, Cury e Ramos (ibidem, p. 138-9) expõem:

Ainda na década de 1960, Bartolozzi trabalhou as técnicas composicionais de vanguarda, adaptando procedimentos aleatórios em suas obras, o que resultou na composição de *Collage* (1969) para fagote solo. Ao mesmo tempo, o ato de pesquisar e de testar os novos sons sugeridos por Bartolozzi pode ter induzido Penazzi a procurar novas tecnologias. No caso específico do fagote, recursos como o uso de instrumentos e de bocais de marcas diferentes, ou novas formas de fazer as palhetas, foram aprofundados e aperfeiçoados por Penazzi e discutidos com Bartolozzi.

Ainda nesse período, Bartolozzi compôs uma série de outras obras que abarcavam toda a técnica não convencional, dentre elas *Concertazione*,¹⁵ para fagote, cordas e percussão. Essa obra foi composta com o emprego dos novos materiais sonoros pesquisados até então, porém sem a adição de meios eletrônicos. O próprio compositor, ao comentar o descobrimento e o crescimento da música eletronicamente produzida naquela época, afirma: “um novo período começou, no qual os instrumentos tradicionais já não são os incontestáveis protagonistas da cena musical” (BARTOLOZZI, 1982, p. 1).

Bartolozzi reconhecia, portanto, as infinitas possibilidades provenientes da utilização dos instrumentos eletrônicos, como a execução de toda uma gama de inusitados sons e a aplicação precisa da microtonalidade com o auxílio do computador. Contudo, o compositor parecia estar inclinado a fornecer aos instrumentos convencionais, sem alteração de suas estruturas e sem o uso de meios eletrônicos, a oportunidade de expansão de seus recursos e de sua sonoridade. Souza, Cury e Ramos (2013, p. 140) ressaltam esse interesse na aplicação experimental dos instrumentos tradicionais:

É possível que a intenção inicial de Bartolozzi tenha sido direcionar sua pesquisa para uma música que pode ser classificada como experimental, tendo em vista a descoberta de que um instrumento melódico, como o fagote, seria capaz de tocar vários sons simultâneos. Afinal, tais recursos soavam certamente antinaturais para o meio mais tradicional ligado à *performance* da época.

Corroborando essa ideia, Frank Mauceri (1997, p. 190) afirma que a música experimental é definida pelo que é radicalmente novo em oposição ao velho. Para Lydia Goehr (2008, p. 114), a palavra experimental refere-se à ideia de testar algo que nunca foi tentado antes. Historicamente, esse trabalho de pesquisa realizado por Bartolozzi e seus colegas pode, pois, ser inserido no contexto da experimentação, haja vista o caráter inédito desse estudo. O fagote, por sua vez, devido a fatores relacionados à sua construção cônica, segundo Amy Pollard (2012, p. 2), provou ser um instrumento de extrema eficácia para a aplicação dessa técnica.

Além de todas essas novidades tratadas no trabalho de Bartolozzi e Penazzi, a notação, como explanado no Capítulo 1, foi outro ponto decisivo para viabilizar a aplicação dessa técnica. O uso de dedilhados impressos junto ao pentagrama, quando necessários, facilita muito a compreensão dos intérpretes, ainda que sejam informações estranhas aos compositores. Corroborando essa ideia, Jefferson Campbell (apud WILSON, 2011, p. 14) revela:

15 Segundo Amy Pollard (2012, p. 6), essa obra foi tocada por Penazzi na Radio Italiana, em 1965.

Depois de 1967, uma grande mudança aconteceu quando a “nova música” começou a usar as técnicas descritas no livro por Bartolozzi... Com esse novo sistema de notação em prática, os compositores podiam sentir-se livres para incluir essas novas técnicas em seu repertório por conta própria, sem o peso, portanto, de descobrir dedilhados para suas próprias obras ou depender dos intérpretes para tanto.

Em 1971, Sérgio Penazzi publicou o *Metodo per Fagotto*, que se inseria no contexto da pesquisa de Bruno Bartolozzi *Nuova Tecnica per Strumenti a Fiato di Legno*. Segundo Penazzi (1971, p. 1), “o texto e organização musical do *Metodo* nesta coleção são do trabalho de Bruno Bartolozzi”. O trabalho de Penazzi trata, em detalhes, todo o procedimento técnico no que se refere às técnicas estendidas, como os multifônicos, monofônicos, quartos de tom, posicionamento da embocadura, considerações sobre as palhetas e dedilhados apropriados para o fagotista,¹⁶ além de apresentar uma ilustração com a numeração das chaves do fagote sistema Heckel, no qual as técnicas estendidas são utilizadas. Essa ilustração, reproduzida na figura 31, é necessária e serve como uma referência ou um guia para o instrumentista – sem ela seria muito difícil para o intérprete a pesquisa de combinação de dedilhados na performance dos multifônicos e dos quartos de tom. O autor também discorre sobre a notação e os símbolos necessários para obter bons resultados na execução desses recursos.

O livro é extremamente importante tanto para os fagotistas quanto para os compositores que desejam consultá-lo. Segundo Amy Pollard, Penazzi sempre se dedicou às pesquisas envolvendo as novas sonoridades. O outro livro mencionado, *The Bassoon: other Techniques*, também resultado dos seus esforços, foi publicado em 1982 (POLLARD, 2012, p. 7). Nesse trabalho, além das técnicas já explanadas, Penazzi também aborda outras, como o *frullato*.

O compositor Jorge Antunes, em seu livro *Sons Novos para os Sopros e as Cordas* (2005), além de abordar diversas possibilidades dentro das técnicas estendidas, também discute as que foram citadas por Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi, como as técnicas utilizadas para a emissão dos sons monofônicos e multifônicos.

É importante notar, como já citado, que os dedilhados são imprescindíveis em todo o âmbito da técnica estendida, principalmente os dedilhados não convencionais, ou seja, aqueles que não são tradicionalmente adotados pelo sistema Heckel. Esses dedilhados combinam, simultaneamente, os orifícios e as chaves do instrumento de um modo ao qual o músico não está habituado. Os dedilhados tradicionais usados pelos intérpretes em obras do repertório convencional

16 Tanto na *Fantasia* quanto em *Vitrais* utilizamos como referência os dedilhados não tradicionais, baseados no *Metodo per Fagotto* de Sérgio Penazzi e, para maior facilidade na leitura e compreensão para o intérprete, eles foram escritos, especificamente, acima de cada altura na qual algumas das técnicas estendidas como os multifônicos e quartos de tom foram usados.

não funcionam para o repertório em que os compositores utilizam uma grande variedade de técnicas estendidas.

Figura 31. Ilustração com números das chaves do fagote sistema Heckel (PENAZZI, 1971, s. p.)

2.2. As técnicas estendidas no fagote

Uma grande diversidade de técnicas estendidas pode ser realizada no fagote. Dentre essas técnicas há multifônicos, glissandos, trêmulos, oscilações, harmônicos, microtonalidade, *frullatos*, mudanças de timbres na mesma nota musical, *smorzatos*, efeitos percussivos e respiração circular. Outra técnica menos usual, mas utilizada por vários compositores é o *flap*, efeito percussivo, no qual o instrumentista executa o *staccato* sem a palheta do fagote, ou seja, utilizando apenas o bocal do instrumento. De acordo com as intenções do compositor em relação à obra,

muitos outros efeitos especiais também podem ser criados tanto pelo próprio compositor quanto pelo intérprete.

É importante notar que uma das grandes conquistas, no que se refere às técnicas estendidas, foi, como mencionado no capítulo anterior, a colaboração entre o compositor e o intérprete, e é nesse contexto que muitas obras foram compostas. No caso do fagote, houve inúmeras obras escritas nas quais os compositores utilizaram uma grande variedade das técnicas estendidas disponíveis, na busca de novos timbres, tanto para o fagote enquanto solista quanto para o instrumento no contexto de grupos musicais como os *ensembles*. Vários compositores do final do século XX e início do século XXI, como Iannis Xenakis (1922-2001) e Salvatore Sciarrino (1947), utilizaram as técnicas estendidas em suas composições para pequenos conjuntos musicais. Dentre essas obras, podemos citar *Thallein* (1984) de Xenakis e *L'Archeologia del Telefono* (2005) de Sciarrino. No decorrer desta última, curiosamente, ao usar os sons multifônicos, o compositor designa ao fagote o papel de representar o telefone. A tabela 5 exibe as técnicas estendidas utilizadas.

Tabela 5. Técnicas estendidas usadas em *Thallein* e *L'Archeologia del telefono*

<i>Thallein</i>		<i>L'Archeologia del telefono</i>	
Técnicas estendidas usadas		Técnicas estendidas usadas	
		Multifônicos	
Monofônicos	❖ Quartos de tom ❖ <i>Frullatos</i>	Monofônicos	❖ <i>Slaps</i>

Porém, é nas obras compostas e direcionadas ao fagote, como instrumento solista, que os compositores exploraram essa nova sonoridade com maior abrangência. Dentre essas obras em que os compositores buscaram explorar uma grande variedade de timbres e texturas, podemos citar *Cantares para Ailton Barbosa* (1980), para fagote solo, composta pelo compositor brasileiro Ayrton Escobar (1943), *Monolog* (1983-84), para fagote solo, composta pelo coreano Isang Yun (1917-1995), e as já mencionadas *Duo Sonata* (1977), para dois fagotes, escrito pela russa Sofia Gubaidulina e *Sequenza XII* (1995), para fagote solo, do italiano Luciano Berio. A julgar pela variedade de técnicas estendidas, podemos considerar esta última uma obra de referência dentro do repertório para fagote.

A tabela 6 ilustra as técnicas estendidas usadas nas obras *Cantares para Ailton Barbosa* e *Monolog*. A tabela 7 mostra as técnicas usadas no *Duo Sonata* e na *Sequenza XII*.

Tabela 6. Técnicas estendidas usadas em *Cantares para Ailton Barbosa* e *Monolog*

<i>Cantares para Ailton Barbosa</i>		<i>Monolog</i>	
Técnicas estendidas usadas		Técnicas estendidas usadas	
Multifônicos			
Monofônicos	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Oscilações ❖ Mudança de timbre na mesma nota musical ❖ Trêmulos ❖ Quartos de tom 	Monofônicos	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Quartos de tom ❖ Trêmulos ❖ Glissandos

Tabela 7. Técnicas estendidas usadas no *Duo Sonata* e na *Sequenza XII*

<i>Duo Sonata</i>		<i>Sequenza XII</i>	
Técnicas estendidas usadas		Técnicas estendidas usadas	
Multifônicos			
Monofônicos	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Frullatos</i> ❖ Harmônicos ❖ Quartos de tom 	Monofônicos	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Frullatos</i> ❖ Harmônicos ❖ Quartos de tom ❖ Trêmulos ❖ Glissandos ❖ Mudança de timbre na mesma nota musical ❖ Diversos tipos de <i>staccato</i> ❖ Respiração circular

2.2.1. Explicação das técnicas individuais

Apesar da grande variedade e possibilidades das técnicas estendidas que podem ser empregadas no fagote, como as citadas, teceremos algumas considerações apenas sobre as que foram utilizadas pelos compositores nas obras *Vitrais* e *Fantasia*.

2.2.1.1. Multifônicos

De acordo com Murray Campbell (2001, p. 383), em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, multifônicos são sons gerados por um instrumento monofônico em que duas ou mais alturas podem ser ouvidas simultaneamente. Colaborando com a definição, Arthur Bendade (1990, apud STREITOVÁ, 2011, p. 94) expõe:

uma oscilação multifônica é construída de uma coleção de componentes cujas frequências estão relacionadas entre si por um elaborado conjunto de relações heteródinas. Essa oscilação é mantida por cooperações estabelecidas entre algumas componentes e algumas das frequências correspondentes aos picos de maior intensidade da curva de ressonância da coluna de ar.

A aplicação de uma técnica semelhante aos multifônicos remete ao século XVII. Roger Heaton (2012, p. 783) revela que

o fagotista Franz Anton Pfeiffer já tinha experimentado produzir uma harmonia a três vozes no instrumento. Essa técnica, que também usava a voz como complemento, foi presumidamente um tipo inicial de efeito multifônico. Ainda segundo o autor, no século XIX, procedimento semelhante também pode ser encontrado na composição do *Concertino* op. 45 para trompa (1815), composto por Carl Maria von Weber.

Porém, foi no século XX que essa técnica tornou-se amplamente conhecida entre os compositores e intérpretes, principalmente por meio do trabalho de Bartolozzi e seus colegas. Referindo-se a isso, Jorge Antunes (2005, p. 65) explica que “durante algum tempo a realização de multifônicos foi considerada extravagância na paleta de efeitos sonoros. Mas alguns precursores passaram a desenvolver trabalhos sistemáticos, usando método experimental tanto musical quanto específico”.

Tratando do assunto mais especificamente, Souza, Cury e Ramos (2013, p.138) acrescentam uma definição para o multifônico, definindo-o como “um termo muito empregado dentro da técnica estendida para designar esses diversos sons simultâneos, ou ‘acordes’, que só são possíveis através de técnicas específicas e apropriadas”. Os autores afirmam ainda:

No caso do fagote, a emissão desses sons depende de um conjunto de fatores externos e diversas variáveis, como tipos de bocais, palhetas e até o tipo e modelo do instrumento. Um multifônico pode funcionar em um determinado conjunto, mas não funcionar em outro. Além disso, as características de execução musical de cada músico podem influenciar na produção dos sons multifônicos. (ibidem, p.144)

Para Amy Pollard (2012, p. 25), de maneira geral, os multifônicos no fagote não são difíceis de produzir devido às peculiaridades acústicas do instrumento. É provável que a própria constituição cônica do instrumento facilite a emissão dos multifônicos. Observando essa predisposição típica no fagote na performance desses sons, Souza, Cury e Ramos (2013) explicam ainda que

Isso se deve ao seu próprio formato, que tem um tubo interno cônico e uma tessitura bem ampla. Ao mesmo tempo, também é possível manipular esses sons através da embocadura nas lâminas das palhetas. A depender do multifônico desejado, pode-se alterar a embocadura, fazendo com que ela mova para frente ou para trás, ou até mesmo alterar a pressão do ar no corpo da palheta, que pode ser mais leve ou mais pesada. Esse tipo de técnica ajuda a produzir sons multifônicos de maneira mais equilibrada. Outra forma de produção dessa nova sonoridade é a mudança de dedilhado.

Os autores indicam outra possibilidade: “uma terceira alternativa para a obtenção desse efeito decorre da combinação simultânea de alterações na embocadura e no dedilhado que fogem do padrão tradicional do fagote” (ibidem). Reforçando o exposto, Arthur Weisberg (1993, p.113) expõe que há duas possíveis formas para a produção desses novos sons: uma envolve novos dedilhados; a outra envolve combinações da coluna de ar em conjunto com novo posicionamento da embocadura. Entretanto, é importante notar que, como explica Penazzi, nem sempre indicações de dedilhados ou outras indicações produzirão os exatos sons desejados, especialmente tratando-se de alguns multifônicos. Isto ocorre porque, mesmo em instrumentos de igual procedência e modelo, há sempre particularidades que os distinguem. Da mesma forma, o autor argumenta ainda que é preciso levar em consideração as características físicas e de performance inerentes a cada músico. Por essa razão, cada intérprete alcançará um determinado resultado por um caminho peculiar por meio de ajustes na embocadura e pressão de ar (PENAZZI, 1971, p. 6).

De fato, as novas sonoridades abarcam possibilidades técnicas para o intérprete que não são usuais em sua tarefa cotidiana, relacionadas, principalmente, ao repertório tradicional. Para tanto, é necessário uma prática constante, para que essa técnica se torne um processo natural para o músico. Para Amy Pollard (2012, p. 53), o intérprete deve considerar que na performance de alguns sons, como os multifônicos, é requerida uma mudança física considerável, se comparada à técnica convencional. A figura 32 ilustra um exemplo de um som multifônico.

Figura 32. Exemplo de um multifônico (PENAZZI, 1971. p. 64)

2.2.1.2. Monofônicos

Uma infinidade de sons monofônicos podem ser produzidos no fagote, dentre eles quartos de tom, *smorzatos*, oscilações e *frullatos*. Para Bartolozzi (1982, p. 91), dentro das possibilidades monofônicas também é possível emitir o mesmo som com timbres consideravelmente diversos. Fica claro que o foco do estudo de Bartolozzi é exatamente estabelecer a máxima diferenciação do timbre. Dependendo do dedilhado escolhido e de pequenos ajustes na embocadura, diferentes timbres podem ser produzidos em cada nota musical. Assim, as notas podem ter uma característica tímbrica ora mais escura, ora mais clara. Ainda de acordo com o autor, uma mesma nota musical executada com uma única e fixa coluna de ar pode apresentar uma variedade de timbres por meio apenas da mudança de dedilhados (ibidem, p. 19). Corroborando essa ideia, Cope (1997, p. 138) explica que diferentes posições na mesma nota também podem produzir diferentes coloridos, principalmente em regiões agudas, e a afinação poderá ser alterada de acordo com a escolha do dedilhado.

No contexto das opções viáveis na emissão dos sons monofônicos, podemos incluir também a transformação de um simples som monofônico para um multifônico. Como já citado, é importante notar que, além de na emissão dos sons multifônicos isoladamente, na passagem de um simples som para um multifônico é fundamental que o músico tenha um bom controle da coluna de ar, dos lábios e da embocadura. Dessa forma, pequenas diferenças nesse conjunto, particulares a cada instrumentista, podem tornar a emissão dos sons dentro dessa técnica mais fácil ou mais difícil.

2.2.1.3. Smorzatos

Segundo Bartolozzi (1982, p. 20), o *smorzato* é um tipo de *vibrato* que em vez das flutuações de altura próprias do *vibrato* produz flutuações em volume produzidas pelo queixo e não pelo diafragma. Entretanto, na produção desse tipo de efeito especial, os lábios mantêm-se estáveis, enquanto o queixo executa os movimentos. Sua execução pode ocorrer de forma

lenta ou rápida. A oscilação criada pela força do movimento do queixo causa flutuações de volume que alteram diretamente o timbre e a afinação das notas.

Os *smorzatos* podem ser empregados em uma determinada peça de várias formas e ritmos, inclusive simultaneamente a outros efeitos especiais, como os multifônicos, contribuindo para que a emissão dos *smorzatos* se torne mais complexa. Sua notação é realizada com notas brancas, como mostrado na figura 33. Também pode surgir com apenas as hastes das notas. Neste último caso, é necessária uma indicação da altura, conforme a figura 34.

Para uma melhor performance, aconselhado-se uma predominância de dinâmica moderada. Bartolozzi (1982, p. 20) sugere que para obter melhores resultados desse efeito especial, os níveis de dinâmica não podem exceder o *mezzo forte*, caso contrário, os sons serão interrompidos pelo fechamento da ponta da palheta, devido à excessiva pressão do ar. De fato, o controle tanto das dinâmicas quanto de outras indicações interpretativas, como o crescendo e o decrescendo, pode influenciar a qualidade durante a aplicação dessa técnica. No entanto, é possível executar os *smorzatos* com dinâmicas mais abrangentes. Pascal Gallois (2009, p. 51) sugere que, quando o *smorzato* for executado na região aguda do fagote, a dinâmica poderá ser *p* e, contrariamente, quando for executada no grave, *f*.

Figura 33. Exemplo da notação dos *smorzatos*

Figura 34. Exemplo da notação dos *smorzatos*

2.2.1.4. Quartos de tom

Segundo Julian Rushton (2001, p. 661), em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, os quartos de tom são um intervalo equivalente à metade de um semitom. Desde o início do século XX, o quarto de tom tornou-se comum na prática composicional entre os compositores, principalmente por aqueles que buscavam imprimir novas sonoridades em suas obras. Rushton (ibidem, p. 661) atesta que na segunda metade do século XX, muitos compositores fizeram uso dessa sonoridade, dentre eles Belá Bartók (1881-1945), que no

último movimento de sua *Sonata* para violino solo usou quartos de tom. Curiosamente, muito tempo atrás, Arnold Schoenberg, comentando diretamente sobre a microtonalidade, comentou que os esforços feitos aqui e ali para escrever música usando um terço e um quarto de tom estavam destinados a falhar enquanto os instrumentos capazes de executar esse tipo de música não fossem muitos (apud BARTOLOZZI, 1982, p. 26).

Os instrumentos de sopro como o fagote, mediante técnicas específicas, segundo Bartolozzi (1967, p. 26), são capazes, sim, de interpretar peças que façam uso da microtonalidade. É possível executar os quartos de tom, tanto pelo movimento labial quanto por dedilhados incomuns. Contudo, Bartolozzi indica que o meio mais eficaz para a produção dos quartos de tom no fagote é a utilização de dedilhados alternativos, atribuindo o insucesso de alguns fagotistas à intenção equivocada de produzi-los unicamente com os lábios (ibidem, p. 96).

De fato, ao utilizar dedilhados alternativos, o fagotista pode ter maior estabilidade do que ao usar somente os lábios na performance dos quartos de tom. Para o dedilhado no fagote moderno, Sérgio Penazzi desenvolveu um trabalho minucioso acerca dessa técnica em seu *Metodo per Fagotto*. Bartolozzi (ibidem, p. 96) observa ainda que outros problemas relacionados a essa técnica foram observados por alguns instrumentistas, dentre eles a dificuldade de tocar certos intervalos afinados quando os dedilhados fornecidos não produzem o resultado esperado, além da dificuldade apresentada por passagens rápidas, em que as incomuns mudanças de dedilhado não são fáceis.

De fato, a performance do quarto de tom em passagens rápidas pode inviabilizar os resultados pretendidos pelo compositor. No caso do fagote, os dedilhados tradicionais e não convencionais em passagens combinadas podem gerar conflito na manipulação dos dedos na grande variedade de chaves e orifícios do instrumento.

No que se refere à grafia da microtonalidade, devido à grande diversidade de notação, os compositores preferem escolher sua própria maneira de grafá-la. Contudo, por não haver um padrão tão universal a ser seguido, em muitos casos essa variedade de notação pode confundir o intérprete. Segundo Kurt Stone (1980, p. 67), certa escolha de determinada notação para os acidentes de quarto de tom, por exemplo, pode ser mais apropriada do que outra, dependendo do tipo de música em questão e também do contexto harmônico no qual eles ocorrem. A tabela 8 ilustra alguns tipos comuns de notação para os quartos de tom e a tabela 9 ilustra os que foram usados pelo compositor Nelson Almeida em *Vitrais*. A depender dos símbolos, uma nota deve ser tocada um ou três quartos de tom acima ou abaixo da altura principal.

Tabela 8. Notações comuns para os quartos de tom

Símbolo			Indicação
#	#	↑	Um quarto de tom mais agudo
↓	♮	♭	Um quarto de tom mais grave
##	##		Três quartos de tom acima
♭	♮		Três quartos de tom abaixo

Tabela 9. Notação dos quartos de tom em *Vitrais*

# ↑ ♭	Símbolo usado pelo compositor em <i>Vitrais</i>
-----------	---

2.2.1.5. Oscilações

Oscilações são tipos de efeitos especiais não lineares, produzidos somente pelo controle labial e pela coluna de ar. São realizados apenas pelo sucessivo movimento de leve aperto e relaxamento dos lábios contra a palheta do fagote. A amplitude desse movimento causa flutuações de altura no som das notas musicais, que podem variar entre quarto de tom e meio tom. As oscilações podem ser entendidas como um tipo de *vibrato* lento.

Embora seja comum a performance dessa técnica com os lábios, sua execução é um tanto negligenciada. Para isso, Sérgio Penazzi (apud WILSON, 2011, p. 91) levanta uma possibilidade de execução:

Para reproduzir uma oscilação aguda ou grave, comece por produzir um som estável e usando sempre os mesmos movimentos dos lábios sobre a palheta. Exercendo a pressão correta dos lábios sobre a palheta e com apoio adequado da respiração (a respiração é essencial), excelentes resultados podem ser alcançados.

Esses efeitos, que funcionam em toda a extensão do instrumento e com diversas dinâmicas, são capazes de mudar o timbre e a afinação das notas. A figura 35 exibe um exemplo de oscilações no qual o instrumentista emite a nota F# de forma linear e, logo a seguir, a nota oscila para baixo e para cima, proporcionando microalterações intervalares. Por fim, a referida nota volta a seu estado inicial.

Figura 35. Exemplo de oscilações (PENAZZI, 1971, p. 59)

2.2.1.6. Mudanças de timbre na mesma nota musical

Por meio de diferentes dedilhados não convencionais, é possível mudar o timbre de uma nota musical. Como já comentado, muitos compositores usaram esse tipo de efeito especial para promover diferentes coloridos em uma determinada passagem de uma obra. Segundo Bartolozzi (1982, p. 19), para alcançar o efeito desejado, principalmente no que se refere ao timbre, o intérprete precisa variar os dedilhados disponíveis, usando apenas uma única coluna de ar. Naturalmente, a variação dos timbres dependerá da quantidade dos possíveis dedilhados, conforme mostra a figura 36.

Figura 36. Exemplo de diferentes timbres na mesma nota musical (PENAZZI, 1971, p. 58)

2.2.1.7. Glissando

Segundo Charles H. Lipp (apud WILSON, 2011, p. 88), o glissando é um som que parte de um ponto específico a outro de forma deslizante, passando por todos os sons intermediários. No caso do fagote, segundo Pascal Gallois (2009, p. 99), é possível realizar o glissando em toda sua extensão. Concordando com isso, Jacqueline Wilson (2011, p. 89) afirma que é possível realizar esse efeito especial em passagens que ocupam pequenos intervalos, usando tanto a embocadura quanto os dedilhados. De fato, o fagotista pode manipular a embocadura de modo a realizar os glissandos entre as notas com intervalos, por exemplo, de segundas de forma ascendente ou descendente, conforme ilustrado na figura 37. Contudo, em intervalos maiores, como os de terças, mostrados na figura 38, é necessário também o uso do dedilhado, cujo controle requer a atenção do intérprete, inclusive para

contrabalançar com a embocadura. Segundo Cheryl K. Kelley (apud WILSON, 2011, p. 89), os dedos devem mover-se bem lentamente e de maneira uniforme quando acionados a partir dos orifícios ou chaves.

Figura 37. Exemplo de glissando com segundas ascendente e descendente

Figura 38. Exemplo de glissando com intervalo de terça menor ascendentes

2.2.1.8. *Frullato*

Desde o final do século XIX, alguns compositores já haviam inserido o *frullato* em suas obras como um elemento diferencial na sonoridade. Dentre elas podemos citar *Don Quixote* (1897) de Richard Strauss. Nessa obra, segundo Leclair (2010, p. 106), o compositor imprimiu esse efeito especial no naipe das clarinetas. Desde o início do século XX, muitos compositores da música contemporânea também já buscavam imprimir novas sonoridades na orquestração de suas peças. Muitos deles já haviam utilizado o *frullato* com o intuito de ampliar a paleta tímbrica de suas obras. Um bom exemplo disso está na *Sagração da Primavera* (1913) de Igor Stravinsky. Logo no início da primeira parte da obra, o compositor, buscando imprimir novos coloridos no naipe das madeiras, utilizou o *frullato* na primeira flauta, nos oboés e também na terceira clarineta. Talvez a intenção do compositor fosse criar uma atmosfera de “tumulto”, pois o *frullato* dialoga com diversos sons convencionais produzidos por outros instrumentos no discurso da obra.

Em outros casos, alguns compositores davam outras funções a esse efeito especial. De acordo com Arthur Weisberg (1993, p. 115), Schoenberg considerava o *frullato* outra propriedade do som. Hoje, na grande diversidade de estilos musicais, principalmente no *jazz* e na música contemporânea, o *frullato* é um efeito muito comum entre os compositores e instrumentistas, usado para expressar ou “criar uma específica emoção de intensidade extrema ou agressão” (POLLARD, 2012, p. 12).

Segundo Souza, Cury e Ramos (2013, p. 140), “o *frullato*, que constitui o recurso de realização mais complexa para o fagotista, é uma técnica que pode ser realizada em toda a extensão do instrumento”. Por observação, tanto na teoria quanto na prática, podemos afirmar que há inúmeras divergências acerca da execução dessa técnica. Segundo o fagotista francês Pascal Gallois

(2009, p. 26), para produzi-lo é necessário que o instrumentista utilize a ponta da língua ou a glote. Porém, por razões anatômicas individuais, como explica Amy Pollard (2012, p. 12), nem todo instrumentista é capaz de realizar esse efeito com a língua: para aqueles músicos que não conseguem, a fagotista observa que é possível obter resultados satisfatórios na *performance* do *frullato* utilizando a glote.

Para Arthur Weisberg (1993, p. 115), se realizado com a ponta da língua, o simples fato de a palheta estar dentro da boca do fagotista já o torna de impossível realização. Em consonância com esse pensamento, Sérgio Penazzi (1982, apud WILSON, 2011, p. 82) explica que

É difícil alcançar no fagote um bom efeito do *frullato*, do tipo comum na flauta e nos metais, porque o fagotista precisa executar duas ações simultâneas: ele deve exercer pressão sobre a palheta com seus lábios a fim de manter a altura e ao mesmo tempo vibrar sua língua contra a palheta... Isso é um fato para todos os instrumentos que usam a palheta ou boquilhas diretamente entre os lábios.

Neste sentido, concordamos com a afirmação de Penazzi. De fato, a pressão exercida na palheta pelas porções musculares da face e dos lábios, quando associada ao ato de soprar, pode impedir a movimentação da língua na execução do *frullato*. Entretanto, o aprendizado e o aprimoramento da execução desse efeito especial é uma questão muito individual. Em termos práticos, a *performance* desse efeito especial depende da forma com que o instrumentista o usará e do contexto em que tal recurso se insere em uma determinada obra. No caso do fagote, o *frullato* com a língua na região média e aguda do instrumento faz a afinação das notas cair sensivelmente. Dessa forma, para amenizar os problemas relacionados à afinação, podemos dividir a problemática dessa técnica da seguinte maneira: podemos usar a glote na região média e aguda e a língua na região grave do instrumento, conforme ilustra a tabela 10.

Tabela 10. Exemplo de uso do *frullatos* de acordo com a região do fagote

Região grave do fagote	<p>frull</p>	Ponta da língua
Região média do fagote	<p>frull</p>	Glote
Região aguda do fagote	<p>frull</p>	Glote

3. *VITRAIS*, PARA FAGOTE, CORDAS E PERCUSSÃO: ASPECTOS ANALÍTICOS E INTERPRETATIVOS

3.1. Contextualização

A obra *Vitrais* (2012) foi composta pelo compositor pernambucano Nelson Almeida e dedicada ao autor do presente trabalho. A peça teve sua primeira audição mundial no dia 8 de julho de 2015, na Capela Dourada em Recife.

No decorrer do processo composicional, como mencionado no Capítulo 1, houve intensa colaboração entre o intérprete e o compositor. O objetivo da composição da obra foi expandir o repertório do fagote, utilizando alguns materiais disponíveis dentro da técnica estendida, como multifônicos, *smorzatos*, quartos de tom, oscilações, mudança de timbre na mesma nota musical e *frullatos*.

Neste capítulo optamos por dividir a análise em duas partes. Na primeira parte, teceremos algumas considerações sobre as características, dedilhados e emissão das técnicas estendidas na parte do fagote. Na segunda, a análise abordará aspectos da forma, do timbre e textura, material musical e questões interpretativas.

3.2. Análise das técnicas estendidas específicas utilizadas em *Vitrais*: algumas considerações

O compositor, de acordo com seu próprio estilo e de diferentes maneiras, utilizou uma diversidade de elementos da técnica estendida no fagote, imprimindo várias possibilidades sonoras sugeridas por Bruno Bartolozzi em *New Sounds for Woodwind*. Além disso, o compositor também consultou o *Método per Fagotto* de Sérgio Penazzi, que também faz parte da coleção de Bartolozzi, obras citadas em capítulos anteriores. Dessa forma, os multifônicos inseridos em *Vitrais* foram retirados do referido método pelo próprio compositor e testados pelo intérprete ao longo da escrita da obra. Além dessas sonoridades propostas por Bartolozzi, o compositor inseriu ainda o *frullato* como outro tipo de efeito especial. A tabela 11 exhibe as técnicas estendidas que foram usadas na peça.

No que se refere aos dedilhados não convencionais, julgamos apropriado utilizar aqueles descritos no método de Penazzi. A razão para essa escolha foi a estabilidade que esses dedilhados proporcionam aos multifônicos e aos quartos de tom durante a performance.

Tabela 11. Técnicas estendidas específicas em *Vitrais*

<i>Vitrais</i> para fagote, cordas e percussão	
Técnicas estendidas usadas	
Multifônicos	
Monofônicos	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Smorzatos</i> ❖ Quartos de tom ❖ Oscilações ❖ Mudança de timbre na mesma nota musical ❖ <i>Frullatos</i>

3.2.1. Multifônicos

Em *Vitrais*, os multifônicos foram utilizados pelo compositor de forma bastante distinta no decorrer da peça. Cada multifônico gera “acordes” e produz seu próprio timbre e textura. Esses “acordes”, porém, não são compostos por notas de alturas definidas de forma totalmente precisa como na linguagem tradicional. O compositor optou por inserir aqueles que continham de três a seis alturas diferentes, porém há uma predominância de acordes de quatro alturas ao mesmo tempo. Alguns multifônicos estão estruturados, concomitantemente, com a microtonalidade, contendo notas alteradas em um ou três quartos de tom.

Cada multifônico tem sua própria particularidade de emissão, principalmente se for emitido a partir de um som monofônico. O grau de facilidade ou dificuldade da performance, como já explanado, dependerá individualmente de cada intérprete. Dessa forma, o músico é requisitado a pesquisar a melhor maneira de emití-los sem problemas, sempre observando que a escolha do instrumento, das palhetas, dos bocais e da forma de soprar influenciará diretamente todo o processo. De acordo com nossa experiência, dedilhados que consistem de mais orifícios fechados são de emissão mais fácil que aqueles que são compostos majoritariamente por orifícios abertos.

Durante o estudo da obra, teceremos algumas considerações acerca da emissão e das características sonoras de cada um desses multifônicos, do ponto de vista do intérprete.

Na obra, o compositor optou por empregar os multifônicos em andamentos mais lentos e, nas palavras do próprio compositor, “obter uma sonoridade expandida” (comunicação pessoal)¹⁷. Sua intenção foi imprimir diferentes nuances de timbre, sonoridade

¹⁷ Informação fornecida por Nelson Almeida em Recife, em 2014.

e textura, por isso ele utiliza nove diferentes multifônicos (retirados de PENAZZI, 1971. p. 64-5, 70-3) que surgem somente na seção B da peça, sempre com dinâmica em *pp*.

Na orquestração na qual todos os multifônicos foram inseridos, tanto nas cordas quanto na percussão o acompanhamento está disposto de tal modo que os instrumentos toquem intercaladamente. Em toda a seção B, a predominância de notas longas e de pausas faz com que os multifônicos, executados pelo fagote, ilustrados no excerto na figura 39, fiquem mais isolados e, conseqüentemente, mais audíveis no decorrer de toda essa seção, proporcionando ao intérprete maior controle desses sons durante a performance.

Figura 39. Multifônicos na seção B em *Vitrais* (c.81-83)

Ao mesmo tempo, podemos perceber que em alguns momentos há uma pequena variedade de timbres, proporcionada pela combinação desses multifônicos com a bariolagem,¹⁸ efeito especial inserido pelo compositor no naipe das cordas, como o que ocorre na parte do fagote solo, do violoncelo e do contrabaixo exibido na figura 40.

The image shows a musical score for three instruments: Fagote solo, Cello, and Contrabaixo (Double Bass), all in 3/4 time. The key signature has three sharps. The Fagote solo part is at the top, with a *pp* dynamic. The Cello and Contrabaixo parts are below it, both marked with *pp* and *bariolage*. The Cello part includes fingerings II, III, II, III. The Contrabaixo part includes fingerings I, II. The score shows a combination of chords and single notes, with some notes marked with a trill (*tr*).

Figura 40. Combinação de timbre com multifônicos e bariolagem (c.82)

Por questão de organização, achamos conveniente nomear todos os nove multifônicos que foram inseridos em *Vitrais* de A, B, C, D, E, F, G, H e I. A tabela 12 ilustra

¹⁸ Técnica muito usada nos instrumentos de arco para determinar que uma mesma nota seja tocada em duas cordas diferentes.

os multifônicos A, B e C; a tabela 13, os multifônicos D, E e F; a tabela 14, os multifônicos G, H e I.

Tabela 12. Multifônicos A, B e C em *Vitrais*

A	B	C
Multifônicos com 3 alturas diferentes: G, F e C ($\sharp$), no compasso 89	Multifônicos com 4 alturas diferentes: D ($\sharp$), A, E, B, no compasso 79	Multifônicos com 4 alturas diferentes: D $\sharp$, A $\sharp$, G e C $\sharp$, nos compassos 81 e 88

Tabela 13. Multifônicos D, E e F em *Vitrais*

D	E	F
Multifônicos com 4 alturas diferentes: D, F $\sharp$, A $\sharp$ e G, nos compassos 78, 90, 92 e 108	Multifônicos com 5 alturas diferentes: A, C $\flat$, G $\flat$, B $\flat$ e E no compasso 87	Multifônicos com 5 alturas diferentes: B e C ($\sharp$), D, G $\sharp$ e C $\sharp$, nos compassos 80 a 83; 85 e 93

Tabela 14. Multifônicos G, H e I em *Vitrais*

G	H	I
Multifônicos com 5 alturas diferentes: B $\flat$, F $\flat$, D, A $\flat$ e E $\flat$ no compasso 84	Multifônicos com 5 alturas diferentes: B, F $\sharp$, D ($\sharp$), C e F no compasso 96	Multifônicos com 6 alturas diferentes: C ($\sharp$), E, F, E, B, E e G $\sharp$ no compasso 102

O multifônico A surge na obra apenas uma vez e é totalmente constituído por três notas alteradas em quartos de tom. Apesar de ser produzido a partir de um som monofônico, o grau de dificuldade de emissão é considerado intermediário. Porém, como explicado, essa é

uma questão um tanto quanto subjetiva. A execução desse multifônico, ilustrado na figura 41, inicia-se a partir da altura do F#, que é transformado no multifônico A por meio dos dedilhados não convencionais, de mudanças na embocadura, de alterações na pressão dos lábios e na coluna de ar.

Nessa passagem, primeiramente, o intérprete precisa deixar os lábios bem relaxados, posicionando-os na ponta da palheta do fagote, até que o F# seja emitido. Posteriormente, os lábios necessitam ser ligeiramente reposicionados para o centro da palheta, conforme ilustrado na figura 42. Nesta nova posição, os lábios precisam exercer maior pressão para que o multifônico seja produzido.

Figura 41. Monofônico G#, transformado no multifônico A (fagote solo c. 89)

Figura 42. Posição dos lábios sobre a palheta na performance do multifônico A

O multifônico B também surge na obra apenas uma vez e sua produção parte de um som monofônico, conforme mostra a figura 43. Não é de fácil emissão para o intérprete, que talvez precise pesquisar, de forma mais aprofundada, recursos que o auxiliem em sua execução. O procedimento de emissão é idêntico ao apresentado para o multifônico A. Porém, a pressão dos lábios quando estiverem posicionados no centro da palheta tende a ser ligeiramente menor em relação ao multifônico que o precede. A figura 44 mostra o movimento dos lábios na passagem do monofônico Ré# (ponta da palheta) para o multifônico B (centro da palheta).

Figura 43. Monofônico D#, transformado no multifônico B (fagote solo c.79)

Figura 44. Posição dos lábios sobre a palheta na performance do multifônico B

O multifônico C é constituído, predominantemente, por alturas em sustenidos. Não é de fácil emissão para o intérprete, que precisa encontrar seu próprio ponto de equilíbrio. Sua execução surge na obra de duas formas. Na primeira, o monofônico C# é transformado, por meio das técnicas citadas acima, no referido multifônico ilustrado na figura 45. Na segunda forma, depois de transformar o monofônico em multifônico, o intérprete precisa novamente ajustar a embocadura e o posicionamento dos lábios sobre a palheta para voltar ao monofônico C# inicial, conforme mostram as figuras 46 e 47, respectivamente.

Figura 45. Monofônico D#, transformado no multifônico C (fagote solo c. 81)

Figura 46. Monofônico C#, transformado no multifônico C, retornando ao monofônico C# (c. 81)

Figura 47. Posição dos lábios na palheta, durante a execução do multifônico C

Dentre todos os multifônicos apresentados na obra, o multifônico E, ilustrado na figura 48, é o que possui emissão menos complexa para o fagotista, uma vez que é produzido com um dedilhado com todos os orifícios e algumas chaves do instrumento fechadas. Diferentemente dos outros multifônicos, este é precedido por um Sol bemol que é tocado com seu dedilhado convencional pelo intérprete. Ao passar para o multifônico, o intérprete deve reposicionar a embocadura na ponta da palheta para facilitar a emissão do multifônico E, conforme a figura 49.

Figura 48. Multifônico E precedido pelo Sol bemol (c. 87)

Figura 49. Posição dos lábios na palheta na execução do multifônico E

Os multifônicos D e F, curiosamente, surgem na peça com maior constância, somando quatro e cinco vezes, respectivamente. São usados de forma bastante diferenciada na orquestração, por exemplo integrando os *smorzatos* (c. 96). Ambos são de fácil emissão. Somente o segundo é usado entre sons monofônicos pelo compositor. Em termos de performance, eles apresentam diferenças em sua execução: para emitir o monofônico Ré, exibido na figura 50, o intérprete precisa relaxar bastante a embocadura, apoiando os lábios apenas na ponta da palheta, até que o Ré seja produzido. Em seguida, os lábios serão

conduzidos para o centro da palheta até que seja produzido o multifônico D, conforme a figura 51. A posição dos lábios sobre a palheta é idêntica à apresentada para a execução do multifônico A.

Figura 50. Monofônico Ré, transformado no multifônico D (c. 78)

Figura 51. Posição dos lábios na palheta, durante a execução do multifônico D

Na produção do multifônico F a partir do monofônico Lá, mostrado na figura 52, o processo ocorre de forma invertida. O intérprete precisa posicionar os lábios na base da palheta, imprimindo uma forte pressão até que o monofônico A seja emitido. A seguir, o músico precisa trazer os lábios ao centro da palheta, até que o multifônico F seja emitido. A figura 53 mostra o posicionamento dos lábios para o multifônico F.

Figura 52. Monofônico Lá, conectado ao multifônico F (c. 80-81)

Figura 53. Posição dos lábios na palheta durante a execução do multifônico F

Em outra passagem, o compositor optou por inserir um mordente no monofônico Dó#, destacado na figura 54, que será transformado no multifônico F. Para bons resultados na performance do referido trecho, sugerimos que o Dó#, no qual o mordente está inserido, comece com o dedilhado não convencional. Logo a seguir, a nota Ré será executada com o dedilhado tradicional e a repetição do Dó#, imediatamente a seguir, também com o dedilhado não convencional, conforme a figura 55. Dessa forma, o intérprete conseguirá realizar a passagem sem dificuldade.

Figura 54. Mordente conectado ao multifônico F (c. 84-85)

Figura 55. Dedilhado não convencional e tradicional na performance do mordente (c. 84)

O multifônico G, ilustrado na figura 56, é inserido na obra somente uma vez e não apresenta dificuldade de emissão. Na execução o intérprete precisa exercer apenas uma ligeira pressão nos lábios que podem estar posicionados na ponta ou no centro da palheta.

Figura 56. Multifônico G em *Vitrais* (c. 84)

Os multifônicos H e I são usados na obra apenas uma vez e são inseridos concomitantemente com os *smorzatos*, conforme as figuras 57 e 58. Ambos são de fácil emissão para o fagotista que, durante a execução, pode imprimir uma leve pressão dos lábios sobre a palheta. Para melhor performance de ambos os multifônicos, os lábios podem estar

posicionados no centro da palheta, conforme a figura 59. Porém, o intérprete precisa coordenar o movimento do queixo para cima e para baixo, típico do *smorzato*, com a embocadura apropriada do multifônico, para que este possa continuar sendo emitido com clareza e sem distorção.

Figura 57. Multifônico H, concomitante aos *smorzatos* (c. 96)

Figura 58. Multifônico I, concomitante aos *smorzatos* (c. 102)

Figura 59. Posição dos lábios na palheta na execução dos multifônico F e H

3.2.2. *Smorzatos*

Na obra *Vitrais*, o compositor emprega os *smorzatos* em multifônicos e em notas comuns, conforme as figuras 60 e 61, respectivamente. Como comentado, o uso dos multifônicos contribui para que a emissão desses *smorzatos* se torne mais difícil de realizar. Por essa razão, o intérprete precisa começar a execução desses efeitos especiais de forma lenta e, gradativamente, aumentar a velocidade do movimento da oscilação. Essa técnica pode ser aplicada nos *smorzatos* tanto em multifônicos quanto em monofônicos. Na parte do fagote solo, o compositor indica que o ritmo da execução deve ser livre e sem indicação de tempo. Além disso, a dinâmica em *pp* favorece a qualidade na performance dessa passagem. Porém,

para que não haja interrupções bruscas da sonoridade durante a execução dos *smorzatos*, é necessário que o intérprete atente ao equilíbrio da dinâmica, já que um exagero na execução do crescendo e do decrescendo poderia comprometer a sustentação do multifônico.

Figura 60. *Smorzatos* com multifônicos em *Vitrais* (c. 108)

Figura 61. *Smorzatos* com ritmos livres em *Vitrais* (c. 110-111)

3.2.3. Quartos de tom

Na peça *Vitrais*, os quartos de tom aparecem com notas de valores maiores, como as mínimas e semínimas, que ocasionalmente ocorrem no final da frase. Nesse caso, a execução fica mais confortável para o intérprete, pois a agilidade em passagens com notas alteradas, por mais experiente que seja o intérprete na técnica estendida, não será a mesma que em passagens com dedilhados convencionais. É importante lembrar que a performance dessa sonoridade somente com os lábios é inapropriada. Isso ocorre porque é impossível para o músico calcular essa microtonalidade com precisão, principalmente nos três quartos de tom. Por essa razão, o uso do dedilhado não convencional faz-se necessário.

Um exemplo disso pode ser observado na passagem destacada na figura 62. Ali o compositor optou por inserir de forma alternada os três quartos de tom e um quarto de tom acima da altura principal. A figura também ilustra sugestões de dedilhados, extraídos do método de Sérgio Penazzi.

Figura 62. Dedilhados não convencionais no fragmento da primeira frase (PENAZZI, 1971, p. 35)

Em outra passagem, na parte do fagote solo (c. 30), o intérprete precisa estar atento à manipulação dos dedilhados convencionais e não convencionais. A figura 63 mostra os dedilhados mais eficientes para essa sonoridade. Apesar de a transição de um quarto de tom para os três quartos de tom envolver um grande número de chaves no fagote, o movimento não é brusco.

Figura 63. Dedilhados não tradicionais no fragmento da quinta frase (PENAZZI, 1971, p. 35)

Em outro excerto (c.40), exibido na figura 64, o movimento dos dedos ocorre bem sutilmente na performance dos três quartos de tom e de um quarto de tom.

Figura 64. Dedilhados não tradicionais na parte do fagote solo em *Vitrais* (quartos de tom de PENAZZI, 1971, p. 35)

As passagens entre os dedilhados não convencionais ocorrem de formas diversas, facilitando ou dificultando a execução. No excerto da passagem na parte do fagote solo (c. 59)

exibida na figura 65, a troca do dedilhado acontece mais bruscamente, devido à mudança dos dedilhados com orifícios abertos para os fechados.

Figura 65. Dedilhados não tradicionais (PENAZZI, 1971, p. 33) em *Vitrais*

Em outro fragmento da passagem na seção B, na parte do fagote solo (c. 78, 90 e 91), mostrado na figura 66, a performance de um quarto de tom ocorre abaixo da altura principal (Ré). A figura também exibe uma sugestão de dedilhado para o quarto de tom da referida passagem a fim de que essa microtonalidade seja ouvida com maior clareza. Em outros momentos (c. 79 e 89), as mesmas notas surgem uma oitava acima e com outra configuração rítmica, conforme ilustra o fragmento na figura 67.

Figura 66. Um quarto de tom (PENAZZI, 1971) em *Vitrais*

Figura 67. Um quarto de tom uma oitava acima em *Vitrais*

3.2.4. Oscilações

Em *Vitrais*, o compositor busca imprimir esse tipo de efeito nos compassos 15, 35, 45, 49, 50 e 64 da seção A, tanto nas cordas quanto na parte do fagote solo, sempre utilizando notas longas, na maioria das vezes semibreves, conforme mostra a figura 68. O uso

das oscilações em notas de valores menores, como a colcheia, só acontece em duas frases, como a que ocorre nos compassos 49 e 50, ilustrada na figura 69.

Tanto em notas de valores maiores quanto em notas de valores menores, sugerimos que essas oscilações comecem com uma afinação estável e, imediatamente, o intérprete pode oscilar a nota em questão um quarto de tom para cima e depois para baixo, conforme a figura 70. Em ambos os casos, não é difícil controlar os quartos de tom e, por esta razão, é mais confortável a performance dessa técnica com os lábios, sem a necessidade do uso de dedilhados não tradicionais. Para tanto, sugerimos que a oscilação seja estudada separadamente. Essa técnica poderá ser usada em todos os momentos em que as oscilações são apresentadas na obra.

Figura 68. Oscilação em *Vitrais* na parte do fagote solo (c. 15)

Figura 69. Oscilação em *Vitrais* na parte do fagote solo (c. 49-50)

Figura 70. Oscilação para cima e para baixo em *Vitrais*

3.2.5. Mudanças de timbre na mesma nota musical

Em *Vitrais*, buscando imprimir timbres diferentes em uma mesma nota, o compositor toma emprestado o termo *bariolagem*, conforme mencionado no Capítulo 1, para empregar esse tipo de efeito especial na parte do fagote solo. Essa técnica também surge no naipe das cordas, na seção B na obra. Esse tipo de efeito especial ocorre na peça apenas em três compassos, mostrados na figura 71. A figura 72 ilustra algumas sugestões de dedilhados

que promovem a variação entre timbres mais claros e mais escuros. Naturalmente, algumas dessas mudanças sonoras são muito sutis e podem variar de acordo com a alternância do dedilhado escolhido pelo intérprete. Em princípio, deve haver um compromisso entre a constância da afinação e a capacidade de que sejam percebidas, de forma distinta, as variantes tímbricas de uma determinada nota.

Figura 71. Mudanças de timbres em uma mesma nota em *Vitrais* (c. 142-144)

Figura 72. Dedilhados para as mudanças de timbres em uma mesma nota em *Vitrais* (c. 141-144)

3.2.6. *Frullatos*

Buscando imprimir um novo colorido em vários momentos na peça, o compositor emprega o *frullato* na parte do fagote solo em diversas formas e dinâmicas. Nos compassos 18, 47, 118, 126, 135, 159, 160, 161 e 168, das seções A e A', por exemplo, a dinâmica *f* contribui para uma melhor performance. De fato, a dinâmica está intrinsecamente relacionada com a qualidade de execução dessa técnica, ou seja, numa passagem na qual é utilizada a dinâmica *f*, a emissão do *frullato* torna-se mais fácil. Isso ocorre porque o instrumentista necessita de uma grande velocidade de ar. No fragmento ilustrado na figura 73, podemos perceber que esse efeito é antecedido e precedido por pausas, proporcionando ao músico maior tempo de preparo antes da execução.

Figura 73. *Frullatos* na parte do fagote solo (c. 18)

Contudo, em outra passagem na seção B (95), o *frullato* é antecedido por notas longas e sucedido sem pausas por um multifônico, conforme a figura 74. São duas técnicas estendidas diferentes e cada uma com suas especificidades, o que torna a passagem mais complexa sob o ponto de vista da performance. Para um bom resultado dessa técnica na passagem, é necessário manter a pressão do ar. Isso é igualmente importante para manter a afinação equilibrada na passagem em questão. Nesse caso, é mais confortável para o intérprete usar a glote. Além disso, o intérprete possivelmente precisará de maior pressão na glote para que a dinâmica *pp* seja projetada corretamente. Isso ocorre devido à necessidade de maior pressão do ar em regiões mais agudas do instrumento.

Figura 74. *Frullatos* na região aguda em *Vitrais*, fagote solo

Em outro momento na obra na seção A' (c. 117), o *frullato* ocorre logo após uma sequência ascendente de notas e em dinâmica *mf*, exibido no excerto na figura 75. Neste caso, o intérprete precisa estar preparado antecipadamente para executar esse efeito especial com eficácia.

Figura 75. *Frullato* em semicolcheias na parte do fagote solo

Nos três casos citados, devido a problemas de afinação causados pela execução desse efeito especial com a língua, como explicado no Capítulo 2, sugerimos ao intérprete que

faça uso da glote. Essa técnica é especialmente válida, principalmente porque o compositor inseriu os *frullatos* somente na região média e aguda do fagote.

3.3. Considerações prévias à análise

Tanto na análise de *Vitrais* quanto na de *Fantasia*, a metodologia que julgamos mais adequada foi a exposta no livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Nathan Straus (2013). A obra, que aborda a Teoria dos Conjuntos, foi empregada como um guia para complementar a análise das peças. Não é nosso objetivo descrever completamente esse método. Todavia, faz-se necessário esclarecer os termos, as definições e os conceitos usados em nosso trabalho.

Classe de notas – segundo Straus (2013, p. 8), uma classe de notas é um grupo de notas com o mesmo nome: por exemplo, a classe de notas Lá contém todas as notas chamadas Lá. Não há distinção entre notas enarmônicas, como o Lá e o Sibb¹⁹ e cada uma delas corresponde um número dentro do módulo 12.

Módulo 12 – no módulo 12, a nota Dó (Si# ou Rébb) é sempre fixa e é sempre relacionada com o número 0. Dessa forma, todas as doze notas da escala cromática seguem a sequência numérica de 0 a 11, conforme ilustra o mostrador de relógio na figura 76. Qualquer número maior que 11 ou menor que 0 é equivalente aos números pertencentes ao módulo 12, por exemplo: $9+3=12$ no módulo 12 é igual a 0, ou $9+9=18$ no módulo 12 é igual a 6.

Figura 76. Mostrador de relógio: Módulo 12.

Intervalos ordenados – para Straus (2013, p. 8), os intervalos ordenados são apresentados com sinal (+) para indicar um intervalo ascendente e com sinal (-) para indicar

¹⁹ É importante notar que, na música pós-tonal, notas enarmônicas, como Mib e Ré#, são funcionalmente equivalentes.

um intervalo descendente. Esses intervalos focam nossa atenção no que concerne ao contorno e ao equilíbrio do movimento ascendente e descendente da linha melódica.

Classe de intervalos – para Joel Lester (1989, p. 72), uma classe de intervalos é um agrupamento de todos os intervalos do mesmo tipo. Expandindo o exposto, Straus explica que cada classe de intervalo é complementado de acordo com o módulo 12: por exemplo, 1,11,13 ou 2,10,14 são todos equivalentes entre si (STRAUS, 2013, p. 11). Há seis classes de intervalos e, para sua melhor identificação e compreensão, Lester (1989, 70) compara-os com uma equivalência tonal: classe de intervalos 1 (2^am, 7M); classe de intervalos 2 (2^aM, 7m); classe de intervalos 3 (3^am, 6M); classe de intervalos 4 (3M, 6m); classe de intervalos 5 (4^aJ, 5^aJ) e classe de intervalos 6 (trítono).

Vetor de classe intervalar – para Straus, podemos sintetizar a sonoridade predominante de uma determinada passagem calculando o número de ocorrências de seus intervalos. Para tanto, o uso do vetor de classe intervalar faz-se necessário. Na primeira linha de uma tabela, esse vetor é apresentado com uma sequência de seis números. Na segunda linha, o primeiro número dá a quantidade de ocorrências da classe de intervalos 1; o segundo dá a quantidade de ocorrências da classe de intervalos 2 e assim sucessivamente. Para o autor, devido à enorme variedade de ideias musicais na música pós-tonal, o vetor é uma forma conveniente de resumir sua sonoridade básica (ibidem, p. 14-5). A figura 15 mostra como a tabela é estruturada.

Tabela 15. Vetor de classe intervalar

1	2	3	4	5	6
0	0	0	0	0	0

Conjunto de classes de notas – Straus (2013, p. 35) afirma que um conjunto de classes de notas é um motivo que tem muitas das suas características de identificação (tais como registro e ritmo) desconsideradas, restando apenas a identidade básica de classe de notas e de classe de intervalos. Para tornar um conjunto facilmente reconhecido, é necessário buscar sua *forma normal*. Essa forma, indicada entre colchetes e vírgulas, é a maneira mais compacta de escrever um conjunto de classes de notas (ibidem, p. 37-8). A abreviatura usada para o conjunto é cc. Ainda segundo o autor, é necessário eliminar as notas duplicadas e ordená-lo de modo que fique o mais comprimido e compacto, ou seja, que possua o menor intervalo entre a nota mais grave a mais aguda. Podemos usar como exemplo o conjunto de classes de notas [0,1,6]. A figura 77 mostra que a sequência mais compacta está no primeiro compasso, pois possui apenas seis semitons entre o Dó e o Fá#. Esta é a forma normal desse

conjunto. Um conjunto também pode ser associado a um subconjunto ou superconjunto. Segundo Straus (ibidem, p. 103), “se um conjunto X está incluído em um conjunto Y, então X é um subconjunto de Y e Y é um superconjunto de X”.

Figura 77. Forma normal do cc [0,1,6]

Transposição – para transpor um conjunto de classes de notas é necessário usar a fórmula T_n , na qual T significa transposição e n é o intervalo que será submetido à transposição. Um conjunto é uma coleção sem ordem ou contornos especificados e, por esta razão, a transposição de um conjunto também não preserva a ordem ou o contorno. Na transposição de um conjunto é preciso adicionar um intervalo entre classes de notas a cada membro do conjunto (ibidem, p. 49). Ao transpor o conjunto [2,4,7,9] à classe de intervalos 3, por exemplo, podemos adicionar o número 3 a cada um de seus elementos. Dessa forma, o conjunto [2,4,7,9] é transposto para o conjunto [5,7,10,0]. O mostrador de relógio também poderá ser usado para melhor visualização.

Inversão TnI – inicialmente um conjunto é invertido e depois transposto. Esta operação é designada TnI , na qual I significa inverter, e Tn , transpor a algum intervalo de n (ibidem, p. 49). A inversão ocorre ao redor de O no módulo 12. Ao inverter o conjunto [7,8,0,2] a $T4I$, por exemplo, primeiro subtraímos de 12 e depois somamos o intervalo 4. ($12-7=5+4=9$; $12-8=4+4=8$; $12-0=12+4=4$; $12-2=10+4=2$.) Assim, temos [2,4,8,9] na forma normal.

Forma prima – para Straus, um conjunto de classes de notas também é nomeado pela sua forma prima. Allen Forte, um dos pioneiros da Teoria dos Conjuntos, catalogou cada um deles com um par de números, separados por um travessão, por exemplo, 3-4. Outra maneira é identificar e buscar a forma mais compacta dentro dos membros da classe de conjuntos. A forma prima é mais comprimida à esquerda e escrita entre parênteses e sem vírgulas. Além de ser identificado pela sua forma prima, um conjunto também trará os conjuntos catalogados por Forte (STRAUS, 2013, p. 61).

Segmento do contorno (SEGS) – o segmento do contorno é uma ferramenta usada para mostrar ou descrever o contorno musical, seu movimento ascendente e descendente. Para tanto, são usados números entre parênteses angulares, por exemplo, <2013>, e dispostos em ordem. O número 0 será aplicado para a nota mais grave, o número 1 para a próxima e assim sucessivamente (ibidem, p. 108).

Coleção – as escalas, dentre as quais podemos citar as maiores, menores e os modos eclesiásticos, são coleções diatônicas que, na música pós-tonal, são usadas sem a harmonia funcional e o encadeamento da música tonal (ibidem, p. 153).

Ciclos intervalares – segundo Straus, podemos ter uma perspectiva interessante das coleções a partir dos ciclos intervalares que podem gerá-las. Há um ciclo C1, dois C2, três C3, quatro C4, um C5 e seis C6. O C1, por exemplo, representa a escala cromática, os dois C2 formam a coleção de tons inteiros. Os três ciclos C3 (C30, C31, C32) são os três acordes de sétima diminuta e, combinados com dois ciclos, formam a coleção octatônica. A coleção diatônica corresponde a qualquer segmento contínuo de sete notas do ciclo C5, que também é o ciclo das quartas e quintas. A figura 78 exhibe a coleção diatônica em Dó. Os ciclos intervalares também são usados para conduzir movimentos de grande escala na música pós-tonal. A figura 79 mostra que o C30 molda o tema principal, no primeiro violino, no *Quarteto de Cordas* (4º movimento) de Belá Bartók (ibidem, p. 169-70).

Figura 78. Ciclo C5: coleção diatônica em Dó.

3.4.2. Aspectos do tempo e rítmica

Depois, na utilização das fórmulas de compasso, que, quando somadas, têm o resultado sempre igual a sete. Por exemplo, nos três primeiros compassos da introdução, temos $2/4 + 3/4 + 2/4 = 7$. Na primeira subseção (7-10), temos $7/8, 4/8+3/8 = 7$ e $7/4$ e na seção B (c. 78-79), temos $4/2 + 3/2 = 7, 2/4 + 5/4 = 7$. Segundo o próprio compositor, “cada frase mantém uma relação métrica com o número 7²⁰ e é uma alusão à sextilha²¹” (comunicação pessoal). Além disso, o compositor também emprega na obra fórmulas de compasso não tão tradicionais, como o $1/4$.

Essas constantes mudanças de fórmula de compasso, variando entre compassos simples e compostos de vários tipos, como os formados por 5 e 7, tornam a peça assimétrica e multimétrica. Além disso, segundo Béla Bartók (1934, apud COPE, 1997, p. 90), essa intercalação da métrica é uma maneira de evitar a regularidade imposta pela própria métrica.

Apesar de a obra possuir um andamento predominantemente lento, com a semínima como referência MM=60, essas frequentes mudanças de compasso podem apresentar-se como um fator de dificuldade com o qual o intérprete deverá lidar na performance. De fato, isso pode ocorrer pela “flutuação” da métrica no decorrer de toda a obra.

Na peça, o compositor utiliza quatro células rítmicas que aparecem em diferentes formatos. Estas células estão sempre dialogando umas com as outras vozes e podem ser expostas em sua forma original ou fragmentadas nos instrumentos de percussão, além de aparecer de forma melódica no fagote solo, nas cordas, na marimba e no tímpano. Essas figuras são catalogadas aqui como configurações rítmicas A, B, C e D, mostradas na figura 80.

Figura 80. Configurações rítmicas em *Vitrais*

20 Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2014.

21 A sextilha é uma estrofe com seis versos de sete sílabas, muito usada na literatura de cordel. O relacionamento com o número sete, resultado das somas dos compassos na peça, está relacionado com as sete sílabas.

A configuração rítmica A acompanha a ideia motívica principal e aparece em grande quantidade e em destaque na obra, tanto em sua forma original quanto fragmentada, principalmente nas cordas, funcionando como uma espécie de guia. Esse grupo aparece na obra somente nos compassos de fórmula simples, como 2/4, 5/4 e 7/4.

A configuração rítmica B surge na obra integralmente ou de forma fragmentada, principalmente nos compassos 1/4. Assim como o grupo A, o grupo B também aparece na obra somente nos compassos de fórmula simples. Porém, podemos observar algumas fragmentações desse grupo em compassos compostos.

A configuração rítmica C é empregada na obra somente nos compassos de fórmula composta, como 7/8.

Já a configuração rítmica D, surge de forma invertida uma única vez na parte dos violinos no compasso 7, isto é, com semicolcheia seguida de colcheia pontuada, mas é no compasso 8 e na segunda frase apresentada pelo fagote solo que essa figura se torna colcheia pontuada seguida de semicolcheia. A partir desse compasso, ela se torna parte integrante de toda a obra, concentrando-se principalmente nos meios das frases.

3.4.3. Aspectos da forma

A obra é monotemática e constituída por um único movimento. Tem uma pequena introdução e está organizada em subseções, na forma ternária ABA'. As subseções definem-se pela orquestração, timbre e dinâmica. Segundo o próprio compositor, a obra fundamenta-se na imagem geométrica do triângulo, totalizando três deles, cujas frases, semelhantemente a vitrais, apresentam contrastes de cores e tonalidades (timbre e dinâmica)²² (comunicação pessoal). De fato, ambos, timbre e dinâmica, têm papel extremamente importante no colorido da obra.

A seção A possui dois triângulos: cada lado desses triângulos corresponde a duas frases, somando, portanto, seis frases, que ocorrem de forma bem simétrica²³ (comunicação pessoal). Ao final de cada frase é acrescentada a fórmula de compasso 1/4, unário que separa uma frase da outra como uma moldura que separa uma peça da outra em um vitral, segundo o compositor. Esse unário também pode ser entendido como uma pequena transição para as frases subsequentes.

²² Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2014.

²³ Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2014.

Apesar da indicação de andamento lento, esta seção tem um caráter alegre – nela são apresentados alguns elementos da técnica estendida na parte do fagote solo, como os quartos de tom e os *frullatos*. Podemos perceber que vários efeitos especiais também são empregados no naipes das cordas, como glissandos e ondulações.

A seção B, mais introspectiva, possui apenas um triângulo no qual as frases são moldadas. É caracterizada pelas notas de maior valor e por abarcar outros elementos dentro da técnica estendida, como efeitos especiais como os multifônicos na primeira subseção e como os *smorzatos* na segunda subseção. Dessa forma, a orquestração é organizada de modo que o ouvinte possa perceber esses sons sem muitos problemas.

A seção A' traz os fragmentos dos materiais musicais que foram apresentados pelos triângulos 1 e 2 na seção A, porém, com caráter mais enérgico e marcial, principalmente pelo ritmo apresentado pela caixa clara e pelo maior aproveitamento da percussão. A tabela 17 expõe os triângulos utilizados em cada seção da peça.

Tabela 17. Utilização dos triângulos em cada seção da obra

SEÇÕES	A	B	A'	CODA
COMPASSOS	1-77	78-117	118-158	159-176
TRIÂNGULOS	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">1 </div> <div style="text-align: center;">2 </div> </div>	<div style="text-align: center;">3 </div>	<div style="text-align: center;">1 </div>	

3.4.4. Primeiro triângulo, na seção A (c. 1-36)

Na obra, o compositor usa conjuntos de classes notas como uma ideia básica que compõe toda a estrutura da peça. Ainda que *Vitrais* não seja uma obra tonal, podemos perceber na introdução que há uma centralização “momentânea” nas notas Lá e Ré, evidenciada primeiramente na parte dos contrabaixos e violas (c. 2) e depois nos contrabaixos e violinos (c. 4). Ao mesmo tempo, o tímpano mantém a nota Lá de forma mais rítmica e linear. A estrutura harmônica da obra, no que se refere à sua sonoridade, também depende da combinação dos conjuntos de classes notas. Esses conjuntos que aparecem na obra por repetição literal e também modificada interagem entre si, compondo a melodia e também integrando o acompanhamento.

Na introdução (c.1-6) observamos dois conjuntos de classes de notas diferenciados pelos seus intervalos. Esses conjuntos basicamente moldam os motivos, que surgem na obra de forma bastante recorrente. As primeiras quatro notas Lá, Sol, Mi e Ré [2,4,7,9], aqui chamadas de conjunto 1, são membros do conjunto de classes de notas (cc) 4-23 (0257) em sua forma prima. Origina-se no primeiro compasso na parte do violoncelo e aparece transposto por T7, também no mesmo compasso, na parte do violino.

O segundo conjunto de classes de notas, que surge na parte do violino e depois na parte da viola (c. 2 e 4), é formado basicamente pelas notas Sol, Dó, Mi e Si [11,0,4,7]. Esse conjunto, que denominaremos conjunto 2, é membro do conjunto 4-20 (0158). Esses dois conjuntos iniciais formam motivos que são similares em consonância por possuírem duas notas em comum, o Mi e o Sol, o que lhes confere uma sonoridade bastante similar. A figura 81 ilustra o conjunto 1, destacado por um círculo, e o conjunto 2, destacado por um losango.

Figura 81. Conjunto 1 e conjunto 2 no naipe das cordas

O conjunto 1 funciona como um palíndromo.²⁴ A figura 82 exibe a forma prima e a quantidade de intervalos que ele contém.

Figura 82. Conjunto 1 na forma prima

²⁴ Segundo Straus (2013, p. 93), conjuntos com intervalos que podem ser lidos tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda são inversamente simétricos.

Por meio do vetor de classe de intervalo podemos obter a sonoridade predominante desses conjuntos utilizados no início da introdução. A tabela 18 mostra a sonoridade do conjunto 1, que contém dois intervalos de classe 2, um de classe 1 e três de classe 5.

Tabela 18. Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 1

1	2	3	4	5	6
0	2	1	0	3	0

A figura 83 mostra o conjunto 2 em sua forma prima. A tabela 19, a sua sonoridade que possui um intervalo de classe 1, um de classe 3, dois de classes 4 e 5.

Figura 83. Conjunto 2 na forma prima

Tabela 19. Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 2

1	2	3	4	5	6
1	0	1	2	2	0

No início da primeira subseção (c. 7-11), o compositor usa uma fragmentação de forma combinada de duas coleções, uma coleção com 1 sustenido e outra coleção com 1 bemol. Essa fusão a partir desse par, da qual as notas Do, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Sib fazem parte, cria outra coleção denominada acústica²⁵, que surge de forma predominante e é a base estrutural das subseções. Essa coleção²⁶ aparece em sua forma original e também transposta ao longo da obra. Porém, o primeiro agrupamento de alturas Mi, Dó, Sib e Fá# [10,0,4,6], aqui nomeado de conjunto 3, exposto na melodia do fagote solo (c. 7), ilustrado na figura 84, é um membro do conjunto de classes de notas 4-25 (0268). É importante notar que esse conjunto possui dois intervalos de classe 6, ou seja, dois trítomos, o que provoca uma sonoridade bastante dissonante. Ele é enfatizado na estrutura da obra de forma bastante recorrente, tanto de forma horizontal quanto vertical e também fragmentado.

25 Segundo Dmitri Tymoczko (2011, p. 125), a coleção acústica é assim chamada por ter sete alturas da série harmônica, ou seja, Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Sib

26 Apesar de essa coleção ser denominada diatônica, ela não é tonal pela junção de dois modos.

Figura 84. Conjunto 3 na parte do fagote solo

A forma prima desse conjunto pode ser observada na figura 85. Sua sonoridade predominante, que contém dois intervalos de classe 2, dois de classe 4 e dois de classes 6, é ilustrada pelo vetor de classe intervalar, conforme mostra a tabela 20.

Figura 85. Forma prima do conjunto 3

Tabela 20. Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 3

1	2	3	4	5	6
0	2	0	2	0	2

Em alguns momentos, o compositor suprime a nota Mi do conjunto 3. Dessa forma, as notas Sib, Dó e Fá# dão origem ao subconjunto [10,0,6], que é um membro do conjunto de classes de notas 3-8 (026) em sua forma prima. Podemos observar pelo vetor de classe intervalar, exibido na tabela 21, que esse subconjunto possui apenas um trítone, porém já imprime uma sonoridade dissonante.

Tabela 21. Vetor de classe intervalar: sonoridade do subconjunto [10,0,6]

1	2	3	4	5	6
0	1	0	1	0	1

A ideia motivica inicial da introdução é, nessa subseção, reapresentada pela marimba e pela viola utilizando o mesmo conjunto 1. Esse mesmo motivo também é tocado pelo violino, transposto por T5 (c. 10). Esta subseção agrega, simultaneamente, o conjunto 1 destacado por um círculo, o conjunto 3, destacado pela linha e o subconjunto (026), destacado por um retângulo, que aparece na linha melódica na parte do violino (c. 7) e, de forma vertical, entre o violino, a viola e o violoncelo (c. 10), conforme mostra a figura 86. Curiosamente, segundo o compositor, este último compasso é uma antecipação do “unário

que liga uma frase a outra”²⁷ (c. 11). Assim, o compositor deixa o compasso 1/4 em branco para, com o silêncio, iniciar a segunda frase.

Figure 86 is a musical score for a piece by Nelson Almeida. It features six staves: Bsn. (Bassoon), Marba. (Maracas), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is written in 2/4 time, with various time signatures (1/4, 7/8, 4/8, 3/8, 7/4) indicated for different sections. The Bsn. staff has a green box around the first measure and a red circle around the second measure. The Marba. staff has a red circle around the first measure. The Vln. I staff has a green box around the first measure and a red circle around the second measure. The Vla. staff has a purple oval around the first measure. The Vc. staff has a red circle around the first measure. The Cb. staff has a green box around the first measure. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, mp, pp), articulations (arco, pizz, col legno), and time signatures (1/4, 7/8, 4/8, 3/8, 7/4). The score is credited to Nelson Almeida.

Figura 86. Atuação dos conjuntos 1 e subconjunto (026) na primeira subseção

Com relação à fraseologia, a obra possui uma frase estruturada em quatro compassos. Essa primeira frase, relacionada ao primeiro triângulo, é apresentada pelo fagote solo na íntegra no início dessa subseção, mas é fragmentada e compartilhada com outros instrumentos ao longo das subseções seguintes. É segmentada a partir do conjunto 3 e também pela coleção acústica de forma predominantemente descendente. Essa primeira frase dialoga em contraponto com o acompanhamento orquestral e com diferentes configurações rítmicas. Além disso, possui uma métrica bastante flutuante, que resulta da constante troca de compassos 7/8, 4/8, 3/8 e 7/4.

Podemos observar que por meio do movimento da segmentação do contorno (SEGC), essa frase possui um contorno sinuoso, causado pela distância entre os intervalos, apesar de seu início conter uma predominância maior de intervalos conjuntos e de forma descendente, como mostra a figura 87.

27 Informação fornecida pelo compositor Nelson Almeida em Recife, em 2013.

SEGC: <6 4 3 7 6 5 4 3 2 12 9 10 9 8 7 3 4 6 0 >

Figura 87. SEGC na parte do fagote solo (c. 7-10)

Como já mencionado, o timbre e a dinâmica são aspectos importantes em todas as subseções da obra. Isso posto, cabe notar que nessa subseção, se comparada à introdução, a projeção da dinâmica é ligeiramente alterada, principalmente no início da frase tocada pelo fagote, com o acompanhamento na parte do contrabaixo em *mf* e o violino em *mp*. Os motivos iniciais surgem na seção das cordas de forma contrapontística, intercalando os motivos com os níveis de dinâmica *pp* e *mp* (c. 9-10) em uma textura polifônica, na qual a melodia dialoga com o acompanhamento, sempre com a predominância de notas de menor duração, ao contrário do que ocorre na introdução, na qual encontramos uma quantidade maior de notas mais longas.

A mudança tímbrica é mais notada principalmente devido aos efeitos especiais usados na obra. Primeiramente, pela utilização dos quartos de tom na parte do fagote solo (c. 10). Depois, pela articulação destacada no *legato* no fagote solo e nos violinos, bem como pelo *portato* no naipe das cordas, e por outras articulações, como o *col legno*. Por fim, há uma maior dissonância pelos intervalos de quinta aumentada, que ocorrem na parte dos contrabaixos e violas no final do c. 10, e também pela disposição da orquestração. Desse modo, essa subseção possui uma maior densidade em relação à introdução e é mais heterorrítmica (ibidem, p. 192) que a anterior pela disposição das vozes.

No que se refere à técnica instrumental, para uma homogeneidade na sonoridade, o fagotista precisa estar atento à ligadura entre o Sib e o Fá#, pois ela tende a falhar (c. 7). Para tanto, sugerimos que na execução do Fá#, destacado no fragmento na figura 88, seja utilizado apenas o dedo médio da mão esquerda para facilitar a ligadura.

Figura 88. Ligadura Sib e Fá# no fragmento da primeira frase do fagote solo

Na segunda subseção (c. 12-16), a coleção anteriormente apresentada na primeira subseção é transposta por T7, formando a coleção acústica em Sol (Sol, Lá, Si, Dó#, Ré, Mi,

Fá, Sol), ilustrado em retangular. Contudo, podemos observar que, concomitantemente, o compositor também segmenta na passagem a coleção acústica em Fá (Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mib, Fá) transposta por T5, a partir da coleção original da primeira subseção, ilustrado em um círculo na figura 89. Essas duas coleções possuem quatro notas em comum, Sol, Lá, Si e Ré, o que produz uma sonoridade bem similar entre elas. Essa ação combinada de duas coleções em uma mesma subseção ocorre em vários momentos da obra.

Similarmente ao que ocorreu no início da primeira subseção, aqui o compositor preferiu agrupar e fragmentar as notas Sol, Lá, Si, Dó#, Ré da coleção acústica em Sol, que além de complementar a linha melódica da frase, é aqui segmentada de forma horizontal na parte do violino, violoncelo e contrabaixo, distribuída em diversas configurações rítmicas e com características dissonantes. Apesar de a obra não ter uma tonalidade definida, como citado, ao utilizar a nota Mi na parte do fagote solo e a nota Si na parte da viola (c. 15), o compositor também imprime a essa subseção uma centricidade “momentânea”.

A primeira frase, anteriormente apresentada integralmente pelo fagote solo, é reapresentada como a segunda frase do primeiro triângulo e ocorre de maneira fragmentada, primeiramente na viola, depois no violino seguido pela viola e no fagote solo.

Figura 89. Atuação combinada das coleções lídio-mixolídio em Sol e em Fá no naipe das cordas e fagote solo

As quatro primeiras notas da frase, Ré, Sib, Lab e Mi [2,4,8,10], tocadas pela viola (c. 12), estão relacionadas por transposição por T10, a partir do conjunto 3, como um espelho de si mesmo e com a mesma distância intervalar 2, 4, 2, conforme a figura 90, tendo,

portanto, os mesmos padrões numéricos de ocorrências dos intervalos, ou seja, 020202 (ver tabela 20).

Figura 90. Forma prima do conjunto 3, invertido e transposto na viola por T10

Os contrastes de dinâmica são ligeiramente modificados. A segunda frase é compartilhada pela viola, que toca seu início em dinâmica *mp*, seguida pelo violino em dinâmica *mf* e posteriormente pela viola e pelo fagote. Esse emprego da dinâmica contrasta com aquele da primeira frase na parte do fagote solo. Outro contraste também pode ser observado em relação à ideia motivica da introdução: ela é reorquestrada para o violino e o violoncelo, em uma dinâmica predominantemente *f* (c. 15).

No que se refere à textura, nessa segunda subseção, ela é fragmentada e as vozes são heterodirecionais²⁸. Diferentemente da primeira subseção, a frase, como mencionado, é compartilhada pela viola, pelo violino e pelo fagote solo e o acompanhamento orquestrado com a marimba e o fagote, em contraste à segunda subseção, sempre apresentando timbres diferentes. Outros fatores contribuem para mudanças no timbre dessa subseção, como a combinação das duas coleções, a presença de alguns instrumentos de percussão, como a caixa clara e o gongo, e a predominância da articulação em *legato*, além da própria característica dissonante do conjunto 3, o que provoca maior densidade nessa subseção.

Ao final dessa segunda subseção (c. 16), usando a configuração A e a configuração B, podemos observar no fragmento o subconjunto [10,0,6] destacado por um círculo na figura 91, na forma apresentada na primeira subseção, funcionando simultaneamente tanto de forma horizontal como linha melódica na parte do violoncelo quanto vertical na parte da marimba e do contrabaixo. É importante notar que esse unário é uma ferramenta usada pelo compositor para unir as frases que são apresentadas, predominantemente, em dinâmica *f*. É uma ação que simboliza a união dos vitrais e que surge, como mencionado, no decorrer de toda a seção A da obra.

28 Termo empregado por Berry (1987, p. 193) para designar o movimento em linha reta ascendente ou descendente da linha melódica. Tem estreitas relações com os componentes da textura.

Essa terceira subseção possui uma textura polifônica entre as vozes, e a ideia motívica, como ocorre na introdução, é monodirecional. Ela apresenta um perfil tímbrico diferente dos apresentados anteriormente, principalmente pelo uso da marimba, tímpanos, caixa-clara e das cordas graves como foco principal. Além disso, há o contraste entre as articulações em *staccato* na marimba e o *portato* no naipe das cordas. O *frullato* (c. 18) é outro artifício usado pelo compositor para contribuir com uma sonoridade distinta na frase e é usado pela primeira vez na peça.

No último compasso dessa subseção (c. 21), para conduzir à quarta frase, o compositor usa o subconjunto [10,0,6] agrupado no fragmento da configuração rítmica B na parte do violino, viola e violoncelo, em dinâmica *f*. Os sinais de articulação em martelado e *marcato*, que ocorrem de forma concomitante, demonstram que a passagem deve ser tocada de forma incisiva.

É interessante notar que a ideia motívica inicial, exposta pela marimba, vai aos poucos se fragmentando ritmicamente, o que sugere um processo de liquidação²⁹, como mostra a figura 93.

Figura 93. Motivo inicial por liquidação

Na quarta subseção (c. 22-26), a quarta frase também aparece de forma retrógrada, porém com maior fragmentação em comparação às anteriores. Isso ocorre de maneira intencional para dar maior ênfase à ideia motívica introdutória apresentada no início dessa subseção, com uma variação de dinâmica *f*, *pp* e *mp* (c. 22), em uma textura predominantemente homofônica e estruturada na coleção acústica em Fá. No fragmento mostrado na figura 94 podemos observar que o conjunto 3, inicialmente apresentado no compasso 7, é transposto por T5.

29 Termo usado por Schoenberg (1991, p. 59) para designar um “processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação”.

Figura 94. Conjunto 3 transposto

Buscando imprimir diferentes coloridos por meio da orquestração e da dinâmica, o compositor optou por iniciar a frase com o contrabaixo em dinâmica *f* decrescendo, seguido pela marimba e pelo violino em *pp* e, posteriormente, pelo fagote solo em *mp*. Curiosamente, quando a frase ocorre de forma retrógrada, há um dobramento em seu final (ver figura 88). Além disso, o compositor também mantém a métrica, conservando a mesma sequência de compassos, ou seja, 7/4, 3/8, 4/8 e 7/8.

Entretanto, no início dessa subseção, buscando dar maior ênfase no glissando que ocorre no contrabaixo (c. 22), ele não faz uso do dobramento, conforme ilustrado no retângulo na figura 95.

Figura 95. Orquestração da quarta frase

É importante notar que pela primeira vez o compositor faz uso da dinâmica *f* para iniciar uma subseção. O timbre e a dinâmica comungam para conferir uma diferença no colorido dessa quarta frase, apesar de haver uma predominância da dinâmica *mp*. Algumas

articulações foram presumivelmente empregadas com esse propósito, uma vez que também contribuem para a mudança do timbre, dentre elas *jeté* na parte do violino e *col legno* na viola, contrapondo com o *legato* e, como citado, o glissando na parte do contrabaixo, além do *staccato* na parte do fagote solo (c. 22).

A percussão também acrescenta um elemento diferencial no timbre nessa subseção, principalmente quando a caixa-clara toca as colcheias em dinâmica *p*, dialogando com o fagote solo e o violino (c. 25).

Na quinta subseção (c. 27-31), o compositor retoma a frase em sua forma completa, como apresentado na primeira subseção pelo fagote solo. Consequentemente, a métrica é novamente alterada com a troca de posicionamento entre as fórmulas de compasso, isto é, 7/4, 3/8, 4/8 e 7/8 por 7/8, 4/8, 3/8 e 7/4.

Esta quinta frase é estruturada a partir da coleção de dórico em Fá. Curiosamente, o compositor abandona temporariamente a coleção acústica usada nas subseções anteriores, proporcionando uma mudança na sonoridade, principalmente pelo uso do conjunto 1 no acompanhamento orquestral. As quatro primeiras notas no início da frase, Mib, Dó, Sib e Fá, são constituídas pelo conjunto 1, transposto por T8 a partir do conjunto original, conforme a figura 96. Essas mesmas notas constituem o conjunto que molda o motivo na parte do violoncelo e na parte da marimba (c. 30), destacado com um círculo na figura 97.

violoncelo (c. 1) → T8 → fagote solo (c. 27)

Figura 96. Forma prima do conjunto 1 transposto por T8

A configuração rítmica A, apesar de estar presente em todas as subseções, ocorre com maior ênfase nessa subseção. Há uma pequena alteração na orquestração, e a utilização da marimba contrapondo-se ao fagote solo confere a essa subseção um timbre mais brilhante. Os três quartos e um quarto de tom também colaboram para imprimir uma sonoridade diferenciada à passagem.

Assim como ocorre na subseção anterior, observamos uma predominância da dinâmica *mp* e uma grande variedade nas indicações de articulações. No naipe das cordas, as articulações apresentam maior variedade, dentre elas, *jeté*, *col legno*, *martelato*, *pizzicato* e

sautillé. Apesar de haver certa fragmentação na textura, ela tende a ser também homofônica pela disposição das vozes.

The image shows a musical score for a string quartet and woodwinds. The staves are labeled: Bsn. (Bassoon), Marba. (Maraca), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is in 4/8 time and features various musical notations including dynamics (f, p, mp, pp, mf), articulations (pizz, arco, sautillé, martelato), and a yellow box highlighting a specific passage in the Vln. I staff labeled 'col legno'. Red circles highlight specific passages in the Bsn., Marba., and Vc. staves. Arrows indicate relationships between these passages.

Figura 97. Conjunto 1 no fagote solo e no acompanhamento por T8

Na parte do violino (c. 30) observamos que as notas Sol, Lá, Dó e Ré [7,8,0,2], denominadas conjunto 4, destacadas por um retângulo na figura anterior, são membros do conjunto de classes de notas 4-16 (0157). Apesar de surgir de forma isolada na passagem, ele contribui para uma sutil mudança no timbre. Além disso, ele é utilizado em transposições na subseção seguinte. A figura 98 mostra o conjunto 4 em sua forma prima e a tabela 22, a sua sonoridade predominante. O vetor de classe intervalar mostra também que esse conjunto contém apenas um trítono.

The image shows a musical notation for the notes Sol, Lá, Dó, and Ré on a treble clef staff. The notes are labeled with numbers 1, 4, and 2 above them, indicating their positions in a scale.

Figura 98. Conjunto 4 em sua forma prima

Tabela 22. Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto 4

1	2	3	4	5	6
1	1	0	1	2	1

Na sexta subseção (c. 32-36), a sexta e última frase do primeiro triângulo surge como apresentada na segunda subseção, ou seja, aparece no violoncelo, depois no violino e

por fim na viola e no fagote solo transposta por T5, em um perfil textural predominantemente fragmentado, destacado na figura 99.

O conjunto [7,8,0,2] apresentado na subseção anterior surge na parte do violoncelo trasposto por T2 [9,10,2,4] e também por T4I [2,4,8,9] na parte do violino (c. 35), destacado com círculo.

Há uma sutil alteração na orquestração, principalmente no naipe da percussão. Contudo, a mudança no timbre é bastante notada, especialmente pela ênfase dada à marimba, ao *chimbal*, ao rufo no tímpano, usado pela primeira vez na peça pelo compositor (c. 34-35) e também ao solo da caixa clara, em dinâmica *f* e decrescendo.

A predominância da dinâmica *f* e os sinais de articulação em *legato* contribuem para a alteração na sonoridade dessa subseção. Além disso, as oscilações na parte do violoncelo (c. 32-33), da viola e do fagote solo (c. 35) também colaboram para uma diferenciação do timbre.

Figura 99. Atuação da percussão na sexta subseção

No que se refere à técnica instrumental, essa subseção não apresenta dificuldade para o intérprete. Contudo, o fagotista precisa estar atento à passagem no compasso 33, necessitando de flexibilidade na ligadura ascendente entre o Fá e o Dó e, principalmente, na descendente entre o Dó e o Ré, ilustradas na figura 100. Para facilitar a ligadura do Dó-Ré,

sugerimos que o intérprete pressione levemente a chave 1 bis do fagote (Ré4).³⁰ A dinâmica em *mp* também pode colaborar para dificultar essa ligadura.

Figura 100. Ligadura entre o Fá-Dó e Dó-Ré no fagote solo

3.4.5. Segundo triângulo, na seção A (c. 37- 66)

As frases desse segundo triângulo caracterizam-se, principalmente, por apresentar um contorno invertido. Nesta sétima subseção (c. 37-40), na primeira frase do segundo triângulo, tocada pelo fagote solo em dinâmica *mp*, a linha de contorno tem forma predominantemente ascendente se comparada às seis frases anteriores do primeiro triângulo, conforme exhibe o segmento do contorno (SEGC) na figura 101.

Figura 101. SEGC na parte do fagote solo (c. 37-40)

Comparando o início da sexta frase tocada pelo violoncelo (c. 32) com o início da primeira frase do segundo triângulo tocado pelo fagote solo (c. 37), podemos perceber que por meio dos intervalos ordenados, o equilíbrio da frase, no que se refere ao seu movimento ascendente e descendente, é bastante simétrico, apesar das alterações cromáticas. Podemos notar também que há um eixo em torno da nota Fá#, exibido na figura 102.

Figura 102. Movimento simétrico ascendente e descendente pelos intervalos ordenados

30 O capítulo 2 traz uma ilustração com relação à numeração das chaves do fagote sistema Heckel.

As quatro primeiras notas musicais do início da frase integram o conjunto 1 e são posteriormente transpostas por T3 para a viola (c. 40), conforme a figura 103.

Figura 103. Conjunto 1 transposto por T3

Paralelamente, o conjunto 4 [7,8,0,2], inicialmente apresentado na parte do violino (c. 30), é transposto por T0I (c. 40)³¹, conforme exibe a figura 104. Esse processo pode ser melhor observado pelo mostrador de relógio (módulo 12), exibido na figura 105, no qual as setas indicam que as notas Sol, Lá♭, Dó, Ré mapeiam as notas Fá, Mi, Dó, Sib, respectivamente.

Figura 104. Conjunto 4 transposto por T0I

Figura 105. Módulo 12: notas Sol, Lá♭, Dó, Ré mapeando as notas Fá, Mi, Dó, Sib

Assim como ocorre com a frase, os gestos musicais no acompanhamento remetem à ideia introdutória e ocorrem também de forma predominantemente ascendente.

A frase, tocada pelo fagote solo, está segmentada a partir da coleção acústica em Mi. Porém, ao dialogar com o violino (c. 37-38), que toca a coleção acústica em Dó, o

³¹ Este conjunto tem estreita relação com o cc (0268), pois apresenta três notas em comum: Sib, Dó e Mi.

compositor volta a utilizar duas coleções simultaneamente, buscando imprimir timbres contrastantes na passagem destacada por um retângulo no excerto da figura 106. A textura é polifônica, apesar da ideia de fragmentação estar presente nessa e em outras subseções da obra. Podemos perceber que a configuração rítmica A é mais predominante nessa subseção. Contudo, a métrica é similar à subseção anterior.

A orquestração é bastante reduzida, usando basicamente o naipe das cordas. O predomínio da dinâmica *p* no acompanhamento faz com que a frase, tocada pelo fagote solo em *mf* apareça com maior evidência. A alternância de sinais de articulação entre o *legato*, o *tenuto* e o *staccato*, além de outros fatores, como os quartos de tom na parte do fagote solo (c. 40), contribuem para o colorido.

The image shows a musical score excerpt for measures 36 to 40. The staves are for Bsn. (Bassoon), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/8. A box highlights measures 36 and 37. In measure 36, the Bsn. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vln. I part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vla. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vc. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Cb. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. In measure 37, the Bsn. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vln. I part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vla. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vc. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Cb. part has a *mf* dynamic and a slur over a series of eighth notes. In measure 38, the Bsn. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vln. I part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vla. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vc. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Cb. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. In measure 39, the Bsn. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vln. I part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vla. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vc. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Cb. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. In measure 40, the Bsn. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vln. I part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vla. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Vc. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes. The Cb. part has a *p* dynamic and a slur over a series of eighth notes.

Figura 106. Concomitância das coleções acústicas em Mi e em Dó

Se comparada às frases anteriores, essa apresenta maior dificuldade técnica para o intérprete, principalmente pela mudança de registro da região aguda para o agudíssimo do fagote. A performance do mordente (c. 37) ocorre exatamente nessa região, o que requer do intérprete maior atenção. A flutuação da métrica também favorece a complexidade da passagem. Além disso, o intérprete precisa estar atento quanto à afinação no diálogo dessa frase com o violino (c. 37), principalmente quando este ocorre por intervalos de segunda menor, por exemplo, o formado pelo Si⁴ na parte do fagote solo e pelo Sib⁴ na parte do violino (c. 36-37).

Na oitava subseção (c. 42-45), o início da segunda frase é apresentado pelo violoncelo de forma variada, com um contorno menos sinuoso e caracterizado por graus conjuntos em cantábile. Em *Vitrais*, curiosamente, essa é a primeira vez em que o compositor usa essa expressão em uma frase, o que pode justificar os graus conjuntos. Essa frase, tocada

em uma região mais grave do instrumento, dialoga com o violino em uma tessitura mais aguda, conforme a figura 107. Podemos perceber que há um protagonismo do naípe das cordas, sem uma participação efetiva do fagote solo. Na parte do violino (c. 45), o motivo apresenta-se com uma variação em seu contorno, em dinâmica *f* decrescendo.

Nessa subseção, o compositor volta a empregar uma centralização “momentânea” nas notas Fá# na parte da viola e o Ré na parte do fagote solo, nas quais a oscilação também é utilizada, contribuindo para o colorido distinto da passagem. Além disso, o emprego concomitante das articulações no naípe das cordas, como *legato*, *portato*, *pizzicato*, *sautillé* e *martelado*, também colaboram para o enriquecimento do timbre nessa subseção. A textura, inicialmente monofônica, passa a ser mais fragmentada, em uma dinâmica predominantemente *f*.

Figura 107. Diálogo do violoncelo com o violino no início da oitava frase (c. 42)

Na nona subseção (c. 47-50), o compositor reduziu drasticamente os naípes na orquestração para destacar somente o fagote solo, que é acompanhado pelos instrumentos de cordas mais graves, como a viola, o violoncelo e o contrabaixo. Há uma alternância de dinâmica que vai do *p* ao *f*, em um perfil textural fragmentado entre as vozes.

cromáticas entre o violino, a marimba, a viola e o fagote solo em um perfil textural predominantemente fragmentado.

Podemos perceber que o conjunto 3 é também inserido verticalmente no *tutti* orquestral na parte do contrabaixo, do violoncelo, da viola e da marimba (c. 52). Ao considerarmos as notas Dó#, Mib, Sol e Lá, temos respectivamente o conjunto [1,3,7,9], transposto por T3 a partir do conjunto 3 [10,0,4,6], ilustrado na figura 109.

Figura 109. Conjunto 3 transposto por T3 no *tutti*

O conjunto 2 (0158) que surge inicialmente na parte da viola na introdução (c. 4) de forma descendente é aqui utilizado na parte do fagote solo (c. 54), compondo o início da frase com contornos descendentes e ascendentes, conforme ilustrado em linha irregular na figura 110.

Figura 110. Conjunto 2 na parte da viola e do fagote solo

Porém, a continuação da frase é logo segmentada pela coleção acústica em Ré, destacada pela seta. Curiosamente, no diálogo entre o fagote solo e o violino, o compositor faz uso concomitante da coleção lídio-mixolídio em Ré na parte do fagote solo e da coleção acústica em Fá na parte do violino (c. 54), marcada por um retângulo. No final da frase, essa mesma coleção é utilizada de forma vertical no contrabaixo e na marimba (c. 51), em dinâmica *f*. A figura 111 ilustra as coleções acústicas em Ré e em Fá, de forma simultânea.

Similarmente ao que ocorreu na quarta subseção do primeiro triângulo, a métrica é retomada com as fórmulas de compasso 7/4, 3/8, 4/8 e 7/8.

No que se refere ao timbre, a dualidade do conjunto 3 e do conjunto 2, somada às coleções, que também ocorrem em simultâneo na passagem, confere à essa subseção um rico colorido com características dissonantes. Além disso, o uso do glissando no violoncelo e o

uso de articulações como *col legno*, *marcato*, *staccato*, *pizzicato* e o *legato* em todo o naipe das cordas colaboram para o enriquecimento da sonoridade.

Nessa subseção há o predomínio da configuração rítmica B, e podemos perceber que o compositor retoma o pulso em 7/4, 3/8, 4/8 e 7/8, conforme apresentado na primeira frase do primeiro triângulo.

Figura 111. Atuação conjunta das coleções acústicas em Ré e em Fá

A quinta frase (c. 56-60) é exposta em sua configuração original nesta décima primeira subseção, apresentada na íntegra pelo fagote solo e estruturada na coleção de dórico em Fá. De forma ascendente, o conjunto 1 e o conjunto 4, destacados por um retângulo, surgem na parte do violoncelo e na parte do violino, respectivamente. A orquestração é reduzida, principalmente no naipe da percussão, e a textura homofônica do início da frase segue para uma textura mais fragmentada, na qual a ideia motívica da introdução ocorre de forma variada pelo naipe das cordas.

A predominância da configuração rítmica A é bastante evidente. Contudo, verificamos que um novo desenho rítmico surge, pela primeira vez, no tímpano, na viola e no contrabaixo, circulado na figura 112, como uma variação da configuração rítmica D. A métrica é novamente alterada para 7/8, 4/8, 3/8 e 7/4.

Figura 112. Movimentação do conjunto 4 no *tutti*

Na décima segunda subseção (c. 61-66), a sexta frase do segundo triângulo é uma recorrência variada da sexta frase do primeiro triângulo (c. 32). É iniciada pelo violoncelo e logo compartilhada com o violino, o contrabaixo e o fagote solo sem a presença de alguns instrumentos da percussão, como os pratos e a caixa-clara em uma textura homofônica.

A dinâmica é bastante diversificada, porém há uma predominância em torno do *f*. As indicações de articulação em *legato* e as oscilações, tanto na parte do fagote quanto na parte da viola e do fagote solo, colaboram para uma diferenciação do timbre.

O conjunto 4 [7,8,0,2] apresentado no compasso 30 é aqui transposto, primeiramente para o violoncelo por T6I, depois para o violino por T10 e novamente para o violoncelo por T9I. A figura 113 mostra como os motivos se movem por transposição. As setas na figura 114 ilustram o movimento dos motivos na peça.

T6I violoncelo (c. 64) → T10 violino (c. 64) → T9I violoncelo (c. 64)

Figura 113. Transposições e inversões do conjunto 4 no *tutti*

Figura 114. Movimentação do conjunto 4 no *tutti*

Na ponte para a seção B (c. 67-77), o compositor emprega as configurações rítmicas B e D que foram usadas, em sua maioria, nos finais de cada frase, simbolizando a moldura de um vitral. Elas são aqui distribuídas na orquestração, entre as cordas e a percussão, sem a presença do fagote solo, em dinâmicas que se alternam entre o *f*, *pp*, *ff* e *f*. Essas configurações rítmicas conferem à essa ponte um caráter marcial, estruturado em uma textura homofônica.

A coleção acústica em Fá destacada no retângulo e o subconjunto [10,0,6] destacado no círculo na figura 115 constituem os pilares dessa ponte e são usados, principalmente, de forma vertical, como bloco de acordes, o que confere à passagem uma sonoridade bastante dissonante. Assim como ocorre na segunda frase do primeiro triângulo (c. 16), o subconjunto também atua de forma vertical na parte da marimba e do contrabaixo e de forma horizontal na parte do violoncelo (c. 76).

A presença de alguns instrumentos da percussão, como a marimba, o guiro e a caixa-clara, e as várias indicações de articulações no naipe das cordas, como o *pizzicato* Bartók, além das dinâmicas mencionadas, conferem a essa passagem um rico colorido sonoro.

O pulso rítmico, apesar da alternância de fórmula de compasso, é mais estável, devido à utilização de compassos simples, como 3/4, 1/4 e 4/4.

The musical score for Figure 115 is a multi-staff arrangement. It includes staves for Marba, Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The music is in 4/4 time and features various dynamics (f, pp, ff, p, mp) and articulations (arco, marcato, pizz, sur pontie). Several passages are circled in green, highlighting specific musical motifs.

Figura 115. A coleção acústica em Fá e o subconjunto [10,0,6] na ponte para a seção B

3.4.6. Terceiro triângulo, na seção B (c. 78- 117)

A seção B é dividida em duas subseções e possui seis frases. A primeira subseção é caracterizada pelo uso dos multifônicos e a segunda pelo uso dos *smorzatos* na parte do fagote solo. A constante mudança na métrica pela utilização dos compassos simples, que ocorre em toda essa seção, como 4/2, 3/2, 2/4 e 5/4, também provoca instabilidade. Contudo, essa seção B pode ser considerada mais estável se comparada à seção A.

Na primeira subseção (78-95) o compositor utiliza duas notas, o Ré e o Ré# no início da primeira frase (c. 78-83), que se movem cromaticamente e de forma recorrente, funcionando tanto melódica quanto harmonicamente dentro de um perfil textural fragmentado. Elas surgem, inicialmente, na parte do violino (c. 78-79) em dinâmica *mp* seguida pela *f* e, posteriormente, na parte da viola, em *p* e *sf*, seguida pelo violino (c. 79) em *p*, destacadas na figura 116. Podemos perceber que além de essas notas estarem escritas na região aguda desses instrumentos, as indicações de dinâmica no naipe das cordas alternam-se constantemente. Porém, a orquestração está em uma disposição tal que os multifônicos, na parte do fagote solo em dinâmica *pp*, podem soar com maior transparência.

O compositor utiliza no violino e no violoncelo mudanças de timbre na mesma nota musical, empregando para tanto o termo *bariolage*, destacado pela seta. Essa técnica contribui para o enriquecimento do timbre na orquestração dessa primeira frase.

The image shows a musical score for a symphonic band or orchestra. The staves are labeled: Bsn. (Bassoon), Marba. (Marimba), Perc. (Percussion), Timp. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is divided into measures, with time signatures changing from 4/4 to 3/2 and then to 2/4 and 5/4. Various musical notations are present, including dynamics (pp, f, mf, p, sf), articulations (rit., arco, pizz), and specific notes. A circle highlights a rhythmic pattern in the Timp. staff, and arrows point to specific notes in the Vln. I and Vla. staves.

Figura 116. Notas Ré e Ré# no violino e na viola

As fragmentações da configuração rítmica A, na parte do violino, da viola e do violoncelo (c. 78-79), dialogam com as duas notas citadas. Apesar da alternância de fórmulas de compassos, a rítmica é estável, contrariamente à seção anterior.

As notas Ré - Lá, que surgem inicialmente na parte do tímpano (c. 78), assinaladas em círculo na figura anterior, são transpostas por T11, formando a díade Dó# - Sol#, que ocorre na parte da marimba de forma vertical (c. 81). Essa díade, além de ser imediatamente tocada pelo contrabaixo e violoncelo de forma horizontal, também compõe a frase do fagote solo (c. 82) em dinâmica *pp*, ilustrada na figura 117. Essas duas notas são projetadas, compositivamente³², ao longo das frases subsequentes na seção B, funcionando como um “centro momentâneo”.

As notas Fá e Fá# (c. 83) que surgem na parte do violino e da marimba no final da frase, destacadas pela linha, são transpostas por T3 a partir das notas Ré e Ré#. O Fá e o Fá# dialogam constantemente com a díade Dó#-Sol#.

Os instrumentos de percussão, como o guiro e o prato suspenso, têm um papel importante em toda a seção B, conferindo um caráter exótico ao trecho.

32 Segundo Straus (2013, p. 112), “[...] para conectar notas que podem estar separadas pelo tempo, os compositores da música pós-tonal podem ampliar os motivos de superfície musical e os projetam sobre distâncias musicais significativas. Este procedimento musical é às vezes chamado de projeção compositiva [...]”.

É importante notar que a variação de dinâmica é uma constante na orquestração. Contudo, na parte do fagote solo, o compositor escreveu *pp* em toda a extensão da frase. Dessa forma, o intérprete deve dosar a dinâmica e a pressão do ar para que haja estabilidade na sustentação dos multifônicos.

Figura 117. Díade Dó#-Sol# na parte orquestração e no fagote solo.

No início da segunda frase (c. 84-89), podemos observar que a díade Dó# - Sol# surge novamente na parte do violino, seguida pela viola, violoncelo e contrabaixo, em dinâmica *pp*. Posteriormente, as notas Ré e Ré#, destacadas em círculo na figura 118, são novamente acionadas na parte do violino e da viola (c. 87-88) de forma fragmentada.

Por meio da troca dos instrumentos da percussão, o prato suspenso pela caixa-clara em dinâmica *pp*, destacada no retângulo, o compositor também vai alternando a sonoridade na orquestração dessa frase.

The image shows a musical score for measures 85 to 95. The instruments listed are Bsn., Marba., Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f, sf), articulations (pizz, arco), and rhythmic values (2, 4, 5, 3). A red oval highlights the fragmented notes for Vln. I and Vla. in measures 88-90. The Perc. part includes a box for 'chimbal' and 'caixa' in measures 88-90. The Vc. part includes the instruction 'Soa 2 Svas da fund.' in measure 88. The Cb. part includes the instruction 'simile' in measure 88.

Figura 118. Notas Ré e Ré# no violino e na viola de forma fragmentada

No que tange à técnica instrumental, dos três mordentes escritos na passagem no início da segunda frase na parte do fagote solo (c. 84), o aplicado na nota Mi4, destacado no retângulo na figura 117, pode apresentar maiores dificuldades para o intérprete. Isso ocorre pois tal nota está no extremo agudo da tessitura e, para complicar um pouco mais, em *pp*. Dessa forma, o intérprete terá que procurar palhetas e tudéis que lhe permitam passar pelo fragmento com mais conforto.

Na terceira frase (c. 90-95), o compositor também usa fragmentos da configuração rítmica A, porém somente na parte do violino e da viola em dinâmica *p* (c. 90 e 92).

Na busca por diferentes coloridos, ele alterna os instrumentos de percussão. Essa alternância colabora para imprimir sonoridades distintas na orquestração. Um bom exemplo disso é a utilização do prato suspenso, tocado com a vassoura (c. 90), exibido em um retângulo na figura 119. Além disso, a dinâmica na parte do guiro é alternada entre o *f* e o *p*.

Da mesma forma como ocorreu na primeira frase, a díade Dó# - Sol# é novamente tocada pelo violoncelo e pelo contrabaixo, em dinâmica *pp* com bariolagem (c. 93). Essas duas notas, que provocam uma centricidade “momentânea”, também surgem na parte do fagote solo nesse mesmo compasso, de forma horizontal.

Figure 119 shows a musical score for percussion instruments. The score is divided into four measures with time signatures 3/2, 4/4, 2/4, and 5/2. The instruments are Bsn., Perc., Vc., and Cb. The Percussion part includes chimbau, caixa, and guiro. The Vc. and Cb. parts include pizzicato and arco bariolage. Dynamics include pp, sf, f, and p.

Figura 119. Atuação da percussão na terceira frase da seção B

Na quarta frase (c. 96-101), o compositor muda o perfil da seção B, principalmente com o uso dos harmônicos na parte do violino, da viola e do violoncelo e dos *smorzatos*, na parte do fagote solo. Em termos gerais, o intérprete precisa dedicar uma atenção especial à performance desse efeito que, como mencionado, é empregado pelo compositor em multifônicos e em notas comuns. Os sinais de expressão, como dinâmica, crescendo e decrescendo, influenciam diretamente a performance desses efeitos. Dessa forma, o intérprete precisa ter bastante controle técnico para que os *smorzatos* soem com clareza.

Ao considerarmos as notas Ré, Sol e Lá, utilizadas de forma vertical na parte do violino, da viola e do violoncelo (c. 96), destacadas na figura 120, temos um conjunto [2,7,9]. Esse conjunto, que aqui chamaremos de conjunto 5, é membro do conjunto de classes de notas 3-9 (027) que, por sua vez, é um subconjunto do cc (0257). Esse tricorde é consonante e está transposto para a quinta e sexta frases de forma bastante recorrente, porém alternadamente, ou seja, precedido por pausas. Ele dialoga com os *smorzatos* na parte do fagote solo em uma textura homofônica. É interessante notar que ao produzir as notas do tricorde, as cordas também produzem harmônicos, que ao serem somados aos *smorzatos* produzem um timbre bastante “exótico”.

Figure 120 shows a musical score for Violin I, Viola, and Violoncello. The score is divided into four measures with time signatures 3/2, 4/4, 5/2, and 2/4. The Violin I, Viola, and Violoncello parts are shown. The Violoncello part includes a 'mit fônico smorzato' section. Dynamics include pp, f, ppp, and f.

Figura 120. Conjunto 5 no violino, viola e violoncelo.

3.4.7. Primeiro triângulo, na seção A' (c. 117-158)

A seção A' é uma recorrência variada da seção A e está dividida em seis subseções. Traz consigo fragmentações das frases da seção A.

As frases ocorrem de forma assimétrica, isto é, não obedecem ao padrão de quatro compassos cada, como apresentado na seção A. Segundo o próprio compositor, “o prolongamento das frases ocorreu devido a uma necessidade musical” (comunicação pessoal).³³ A tabela 24 ilustra a quantidade de compassos para cada frase.

Tabela 24. Assimetria na extensão das frases na seção A'

1º frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase	5ª frase	6ª frase
7	7	4	4	7	6

Na primeira subseção (117-123), as notas Mi, Dó, Sib e Fá# no início da primeira frase, na parte do fagote solo, integram o conjunto 3 (0268). Essas quatro notas surgem na mesma sequência como na primeira frase do primeiro triângulo na seção A, porém, com desenho rítmico distinto, conforme a figura 123.

Figura 123. Conjunto 3 na parte do fagote solo, na seção A e seção A'

O conjunto 1 [2,4,7,9], que molda os motivos na introdução, é aqui transposto, primeiramente por T10 para a parte da marimba, logo a seguir, por T7 para a viola e novamente por T7 de forma compartilhada entre a marimba e o violino (c. 120), conforme a figura 124.

Figura 124. Transposições do conjunto 1

³³ Informação fornecida por Nelson Almeida em Recife, em 2014.

Essa primeira frase dialoga com o violino, segmentada na coleção acústica em Dó. Essa mesma ideia é novamente orquestrada para o violoncelo (c. 119), utilizando a mesma coleção, exibida em um retângulo na figura 125. Posteriormente é transposta para a coleção dórica em Fá, para o fagote solo (c. 122) e para o violoncelo (c. 123). As setas mostram como esses conjuntos se movem dentro de um mesmo compasso entre a marimba, a viola e o violino.

The image shows a musical score for measures 117 to 123. The staves are for Bsn. (Bassoon), Marba. (Marimba), Vln. I (Violin I), and Vla. (Viola). The Viola part has a highlighted box around measures 119-121. Arrows indicate melodic movement between instruments. The score includes dynamic markings like *mf*, *mp*, *pp*, *p*, *f*, and *col legno*. The time signature changes from 4/4 to 7/8 and back to 4/4.

Figura 125. Conjunto 1 de forma compartilhada

A textura é homofônica. A dinâmica e a articulação, tanto na parte do fagote solo quanto no acompanhamento, são constantemente alteradas, promovendo mudanças tímbricas. O *frullato* na parte do fagote solo (c. 117) e o glissando na parte do violoncelo (c. 121) também ajudam a alterar o timbre nessa subseção. É importante notar que, como mencionado, os instrumentos de percussão também têm um papel importante para as mudanças do timbre na peça, principalmente pelo uso da marimba, que nessa subseção dialoga com o tímpano e, posteriormente, com a caixa-clara. Esse instrumento determina um caráter mais marcial na passagem.

No que se refere à técnica instrumental, como no Capítulo 1, a nota Mi4 na parte do fagote solo, exibida na figura 126, encontra-se na região agudíssima do instrumento, em dinâmica *mp* e articulada em *staccato*, o que torna a passagem bastante desafiadora para o intérprete.

The image shows a single musical notation for a note (Mi4) in 7/4 time. The note is marked *mp* and *staccato*.

Figura 126. Mi4 em *staccato* na parte do fagote solo

Na segunda subseção (c. 124-130), o início da segunda frase tocada pelo fagote solo remete ao início da primeira frase do segundo triângulo, transposta por T2, ilustrada na figura 127. Do mesmo modo, no compasso seguinte, a parte do violoncelo é uma transposição por T7 da segunda frase do segundo triângulo, conforme a figura 128.

Figura 127. Transposição por T2 entre início de frases na parte do fagote solo

Figura 128. Transposição por T7 entre início de frases na parte do violoncelo

Assim como na subseção anterior, a percussão contribui de forma primordial para a definição do colorido. Nos dois compassos iniciais da segunda frase, mostrada na figura 129, o tímpano e o violino dialogam primeiramente com o fagote solo e, depois, com o violoncelo, utilizando a mesma configuração rítmica A.

Figura 129. O tímpano e o violino em diálogo com o fagote solo e o violoncelo

Processo semelhante ocorre nos compassos 129 e 130, porém com a utilização da caixa-clara substituindo o tímpano, exibido na figura 130. Dessa forma, utilizando a mesma configuração rítmica A, e de forma semelhante à subseção anterior, o compositor imprime um caráter marcial à passagem. Apesar disso, os níveis de dinâmica são menos intensos, se comparados à subseção anterior.

As notas que compõem o final da frase, tanto na parte do fagote solo (c. 129-130) quanto na parte do violoncelo (c. 130), destacadas por um círculo, estão estruturadas na mesma coleção dórica em Fá, utilizada na quinta (c. 56) e sexta (c. 61) frases da seção A.

Alguns efeitos especiais, como os *frullatos* e os glissandos, semelhantes aos empregados na subseção anterior, são também utilizados nessa subseção. Contudo, o destaque dado à caixa-clara e a algumas articulações, como o *col legno*, contribui para que o timbre seja ligeiramente modificado.

The image shows a musical score for measures 126 to 130. The staves are labeled: Bsn., Marba., Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The time signature changes from 3/8 to 4/8 in measure 126. The Percussion staff (Perc.) shows a snare drum pattern with a 'caixa ruf.' marking. The Violin I (Vln. I) and Violoncello (Vc.) staves have a box around measures 129-130, with arrows pointing to the corresponding parts in the Bassoon (Bsn.) and Cello (Vc.) staves. The score includes various dynamic markings (mf, mp, pp, f, p) and articulations (arco, col legno, vib, pizz). The Bsn. staff has a circled passage in measure 129, and the Vc. staff has a circled passage in measure 130.

Figura 130. A caixa-clara e o violino em diálogo com o fagote solo e o violoncelo

Tanto na terceira subseção (c. 131-134) quanto na quarta subseção (c. 135-138), as frases possuem apenas quatro compassos e a orquestração é bastante reduzida. Entretanto, para continuar com o caráter marcial, o compositor buscou dar maior ênfase à caixa-clara apenas na terceira frase. Em contrapartida, há um predomínio do naipe de cordas na quarta subseção. A textura continua homofônica e os níveis de dinâmica são pouco alterados. O

domínio da dinâmica *mf* predomina nas duas subseções. De outro modo, os sinais de articulação são constantemente alternados, o que também contribui para modificações na sonoridade.

Podemos observar que o subconjunto [10,0,6] é inserido na parte do fagote solo, na parte do violino e do contrabaixo de forma horizontal. Posteriormente, no início da quarta frase, ele também é usado nos *frullatos*, tanto no fagote solo quanto nos trêmulos no contrabaixo, como destacado no círculo na figura 131. Curiosamente, em ambas as subseções, os motivos apresentados na introdução surgem com menor intensidade.

O fragmento da parte do fagote solo (c. 131) é transposto por T5, primeiro para o violino no final da terceira frase (c. 133) e, depois, para a viola na quarta frase (c. 136), dando origem à coleção acústica em Fá.

O *frullato* que surge na parte do fagote solo no início da quarta frase é apresentado com uma divisão rítmica diferente e conjuntamente com os trêmulos na parte do contrabaixo (c. 135). Vale a pena notar que é a primeira vez que o compositor divide esse efeito especial com outro instrumento. Dessa forma, para um bom resultado em termos de performance, é interessante que o intérprete equilibre a sonoridade do *frullato* no fagote com a sonoridade do contrabaixo.

Figura 131. Atuação do subconjunto na terceira e quarta subseções

A quinta subseção (c. 139-145) é recorrência variada da terceira subseção. Inicialmente a quinta frase é estruturada na coleção dórica em Fá. Contudo, a sonoridade passa a ser mais dissonante e saturada nos últimos quatro compassos, principalmente pelo uso do subconjunto em forma de acordes no *tutti*, ilustrado na figura 132. A sequência de dinâmicas *p*, *mf*, *f* e *ff* na passagem sugere um grande crescendo de forma programada.

As articulações simultâneas, como *marcato*, *pizzicato* Bartók e o *détaché* nos instrumentos de cordas e o *marcato* nos instrumentos de percussão e no fagote solo, provocam timbres completamente diferentes entre si.

Nos três primeiros compassos dessa subseção, o compositor não faz uso da percussão, o que torna a orquestração mais reduzida que a da subseção anterior.

Na parte do fagote solo (c. 142-144), o compositor utiliza o termo *bariolage* para designar mudanças de timbre na mesma nota musical. Dessa forma, conforme explicado, o intérprete deverá escolher dedilhados diferentes para cada nota. Quanto maior a variação nos dedilhados, maior será a variação no timbre produzido. Contudo, é necessário buscar dedilhados no instrumento que possam favorecer as dinâmicas exigidas. Ao mesmo tempo, o fagotista deve acomodar a realização dos efeitos à densidade e à dinâmica da instrumentação. Na referida passagem, por exemplo, a dinâmica *ff* pode tornar a variação do timbre no fagote solo pouco audível.

The image displays a musical score for measures 142 to 144, featuring a tutti section. The score is written for several instruments: Bsn. (Bassoon), Marba. (Maracas), Perc. (Percussion), Timp. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The measures are marked with time signatures 3/8, 4/8, 3/8, 1/4, 4/8, 3/8, and 4/8. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The articulations include *bariolage*, *simile*, *tr* (trill), *détaché*, *marcato*, *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *congas*. The score is annotated with green circles highlighting specific passages in the Bsn., Marba., Vln. I, and Cb. staves.

Figura 132. Subconjunto em acordes no *tutti*

Na sexta subseção (c. 146-151), como ocorre nas outras subseções dessa seção A', o compositor constrói a sexta frase a partir de fragmentos das frases da seção A. Esses fragmentos são importados em sua forma original, ou seja, sem transposições. O início da frase (c. 146), por exemplo, é idêntico ao fragmento da frase do compasso 38. O mesmo ocorre no terceiro compasso da frase (c. 148), que por sua vez é igual ao fragmento da frase do compasso 43. O penúltimo compasso da sexta frase corresponde ao compasso 49. Entretanto, a orquestração é bastante distinta. Nessa subseção, o compositor faz uso de um maior número de instrumentos. Na percussão, a conga aparece pela primeira na peça, em dinâmica *mp*, dialogando com o fagote solo.

Assim como em grande parte da obra, aqui as articulações também dialogam entre si, contribuindo para a produção de timbres diferentes. Um bom exemplo disso está presente na reapresentação do subconjunto [10,0,6] de forma vertical, distribuído entre a marimba e o violoncelo (c. 151) em dinâmica *f*, destacado por um retângulo na figura 133. Nessa passagem, a marimba toca as notas destacadas, enquanto o violoncelo toca em *pizzicato* Bartók.

The image displays a musical score for measures 148 through 151. The instruments listed on the left are Bsn. (Bassoon), Marba. (Marimba), Perc. (Percussion), Timp. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *sf*, as well as articulations like *arco*, *pizz*, *vib*, and *pizzicato*. A green box highlights a specific musical phrase in measures 150-151, involving the Marimba and Cello. The Marimba part shows a sequence of notes with a *f* dynamic, while the Cello part shows a corresponding sequence with a *pizz* articulation. The score also includes various rhythmic values and rests throughout the measures.

Figura 133. Articulação concomitante na reapresentação do subconjunto [10,0,6]

Na transição para a coda (c. 152-158), de forma semelhante ao que ocorreu no compasso 52, o conjunto 3 [1,3,7,9] reaparece de forma vertical nas partes do contrabaixo, do violoncelo, do violino e da marimba, como assinalado em círculo na figura anterior. Porém, nos compassos seguintes (c. 156-157), esse conjunto é orquestrado de forma diferente, o que de certa forma, contribui para a mudança do timbre. A figura 134 exhibe essa nova orquestração.

Podemos notar que o compositor também faz uso de fragmentos dos materiais musicais anteriormente utilizados nas seções A e A'. A dinâmica, inicialmente em *p*, é logo substituída pelo grande crescendo em direção à coda. O predomínio da configuração rítmica C é bastante notada, principalmente no fagote solo, no tímpano e nas cordas.

The image shows a musical score for measures 153 to 157. The instruments listed are Bsn., Marba., Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*. The percussion part shows a sequence of 4/8, 3/8, 4/8, and 3/8 measures. The string parts include markings for 'sautille', 'detache', 'arco', and 'pizz'. Green circles highlight specific notes in the Vln. I, Vla., Vc., and Cb. parts, indicating the re-orchestration of Ensemble 3.

Figura 134. Conjunto 3 transposto por T9I, com nova orquestração

Coda (c. 159- 176)

A coda é uma recorrência variada da introdução. O conjunto 1 destacado no círculo e o conjunto 2 destacado no retângulo na figura 135 moldam o motivo e são similares em consonância por possuírem duas notas em comum, o Mi e o Sol, conferindo uma sonoridade bastante similar à passagem.

Os níveis de dinâmica são bastante diversificados. Contudo, podemos perceber um predomínio do *p*. Analogamente há uma grande variedade na articulação, sendo prescritos, por exemplo, o *marcato*, o *legato* e o *sautillé*.

Se comparada à introdução, na coda o timbre é ligeiramente diferente, principalmente pelo uso do *frullato* na parte do fagote solo (c. 159-161). Nessa passagem, como explanado, é essencial que o intérprete use a glote para evitar problemas de afinação, que geralmente tende a ser muito baixa. O uso dessa técnica propicia maior controle para efetuar o decrescendo para a dinâmica *pp* (c. 160-161).

As notas Lá e Ré, que surgem na parte do contrabaixo e da viola (c. 159-160) e no contrabaixo e no violino (c. 162), destacadas pela seta, evidenciam uma centralização “momentânea”. É importante notar que, ao mesmo tempo, o tímpano também mantém a nota Lá, de forma mais rítmica e linear.

The image shows a musical score for the Coda section, measures 158 to 161. The score is written for a full orchestra, including Bsn., Marba., Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The percussion part features a sequence of time signatures: 3/8, 4/8, 3/8, 4/8, 5/4, and 2/4. The woodwinds and strings play various rhythmic patterns, including sautillé and marcato. Dynamics range from pp to mf. A tempo marking of 60 is indicated at the beginning of the coda.

Figura 135. Reapresentação do conjunto 1 e do conjunto 2 na coda

Posteriormente, essa centralização torna-se mais evidente pela nota Lá na parte do violoncelo e a nota Ré na parte do violino (c. 163-165). Contudo, a consonância apresentada nos primeiros compassos da coda é logo substituída pela dissonância no decorrer de toda a extensão cadencial (c. 165-176), principalmente pelo emprego concomitante da coleção

acústica em Dó de forma ascendente na parte do fagote solo, destacada pela seta, e pela coleção acústica em Sol no acompanhamento, destacada por um círculo, ilustradas ambas na figura 136.

The musical score is divided into two systems, measures 163-169 and 169-175. The instruments are Bsn., Marba., Perc., Timp., Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p, ff), articulations (pizz, detach, marcato, martelato), and specific rhythmic patterns. A long arrow above the Bsn. part indicates an ascending melodic line starting at measure 163. Circled sections in the Vla., Vc., and Cb. parts highlight specific rhythmic collections. The Perc. part includes a 'congas' section. The Vln. I part has a 'pizz' section. The Vc. part has a 'vib' section. The Cb. part has a 'p' section. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 136. Emprego concomitante das coleções acústicas em Dó e em Sol na extensão cadencial

4. *FANTASIA*, PARA FAGOTE E PIANO: ASPECTOS ANALÍTICOS E INTERPRETATIVOS

4.1. Contextualização

A *Fantasia* composta por Ricardo Brafman para fagote e piano é uma obra de grande virtuosidade e apresenta algumas dificuldades técnicas para o fagotista em termos de performance. Segundo o compositor, a peça salienta o virtuosismo e é direcionada a um intérprete específico (comunicação pessoal de 2014)³⁴. A ideia da composição surgiu em meados de 2012 e foi dedicada a mim, Valdir Caires.

No decorrer do processo composicional, como discutido no Capítulo 1, houve intensa colaboração entre o intérprete e o compositor. Semelhantemente ao que ocorreu com a obra *Vitrais* estudada no Capítulo 3, o objetivo da composição da *Fantasia* foi expandir o repertório do fagote dentro da música contemporânea, utilizando alguns materiais disponíveis dentro da técnica estendida. Nesta última obra, o compositor optou por usar multifônicos, glissandos e *frullatos*.

A estreia da obra ocorreu no dia 25 de novembro de 2014, em um concerto realizado no teatro Evaldo Coutinho em Recife. Contudo, Brafman optou por revisar a obra, que foi concluída algum tempo após esse concerto. A nova versão, conforme comentado, foi tocada pela primeira vez no Espaço Guiomar Novaes na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, durante o I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP. Em ambos os concertos, o autor desta tese foi o intérprete.

Da mesma forma que no Capítulo 3, a análise da *Fantasia* também será dividida em duas partes.

³⁴ Neste capítulo, as informações assinaladas como comunicações pessoais em relação à *Fantasia* foram fornecidas pelo compositor Ricardo Brafman em Recife.

4.2. Análise das técnicas estendidas específicas utilizadas na *Fantasia*: algumas considerações

Tabela 25. Técnicas estendidas específicas na *Fantasia*

<i>Fantasia</i> para fagote e piano	
Técnicas estendidas usadas	
Multifônicos	
Monofônicos	❖ Glissandos ❖ <i>Frullatos</i>

4.2.1. Multifônicos na *Fantasia*

Na *Fantasia*, o compositor Ricardo Brafman utiliza quatro diferentes multifônicos que chamaremos de 1, 2, 3 e 4, ilustrados na tabela 26. Os três primeiros surgem na obra com bastante recorrência. Porém, curiosamente, o compositor fez uso do multifônico 1 com maior constância que dos multifônicos 2 e 3. O multifônico 4 é usado apenas uma vez na peça. Cada multifônico tem sua peculiaridade e características de timbres diferentes, e pode provocar dificuldades de emissão. Dessa forma, o músico precisara encontrar um ponto de equilíbrio para que os multifônicos sejam emitidos como escritos pelo compositor. Em nossa análise, teceremos comentários técnicos acerca de cada um deles.

Tabela 26. Os sons multifônicos 1, 2, 3 e 4, usados na *Fantasia*

1	2	3	4
Multifônicos com 5 alturas diferentes: A, Cb, Gb, Bb e E, nos compassos 103 a 108; 125 a 129	Multifônicos com 4 alturas diferentes: A#, D#, G# e F#, nos compassos 73 a 75; 95 a 97; 106 e 127	Multifônicos com 4 alturas diferentes: F#, D#, A, e G, nos compassos 119 a 121; 158 a 160; 174, 175 e 178	Multifônicos com 4 alturas diferentes: D, F#, A# e G, no compasso 189

O multifônico 1 mostrado na figura 138 aparece na obra onze vezes e é de fácil emissão para o fagotista. Tem um timbre mais escuro. Apesar de necessitar maior pressão da coluna de ar, não é essencial que haja maior pressão nos lábios sobre a palheta. Contudo, como citado, a dinâmica estabelecida para esses multifônicos poderá dificultar sua execução.

Naturalmente, isso dependerá da quantidade de chaves e orifícios abertos ou fechados do instrumento. É importante notar que no que se refere aos multifônicos, quanto maior o número de chaves e orifícios fechados, maior será a projeção da dinâmica, como o *f* que ocorre no multifônico 1.

Figura 138. Multifônico 1 na *Fantasia* (c. 78)

Podemos observar que a dinâmica inserida para o multifônico 2, exibido na figura 139, é *ff*. Além disso, o dedilhado permite maior evasão do ar pela disposição dos dedos, o que poderá dificultar a performance para essa dinâmica.

Outro fator a ser considerado é a pausa de semicolcheia que antecede esse multifônico. O intérprete terá pouco tempo para organizar os dedilhados não convencionais, visto que o andamento da referida passagem é bastante rápido, o que pode ocasionar alguma dificuldade para o músico.

Figura 139. Multifônico 2 na *Fantasia* (c. 98-100)

A emissão do multifônico 2, que surge na obra nove vezes, é semelhante à do multifônico 1. A posição dos lábios na palheta é determinante para o sucesso na emissão dos multifônicos: nos casos dos multifônicos 1 e 2, os lábios deverão apoiar-se na região central da palheta, conforme a figura 140.

Figura 140. Posição dos lábios na palheta na execução dos multifônicos 1 e 2

Apesar de o andamento ser rápido, os multifônicos 1 e 2, mostrados na figura 141, ocorrem em valores de maior duração, o que facilita sua execução. Semelhantemente ao multifônico 1, o multifônico 2 também possui características de timbres escuros.

Figura 141. Multifônicos 1 e 2 em notas longas na *Fantasia* (c. 108-111)

O multifônico 3, mostrado na passagem na figura 142, também surge na peça nove vezes e possui timbre mais claro. Sua produção é mais difícil se comparada àquela dos dois anteriores. Podemos perceber que no dedilhado apenas quatro orifícios estão fechados e duas chaves estão abertas, dificultando obter a dinâmica *f* prescrita. Faz-se necessário, portanto, que o intérprete imprima uma constante pressão na coluna de ar e nos lábios, facilitando a projeção da dinâmica exigida. Os lábios precisam estar situados sobre a base da palheta, conforme a figura 143. Da mesma forma que o multifônico 2, o multifônico 3 também é antecedido por pausa, porém não há problemas de transição dos dedilhados para o intérprete.

Figura 142. Multifônico 3 na parte do fagote solo na *Fantasia* (c. 161-163)

Figura 143. Posição dos lábios na palheta durante a execução do multifônico 3 na *Fantasia*

O multifônico 4, que foi inserido somente no último compasso da obra, também possui timbre claro e é de fácil emissão. Porém, sua emissão pode torna-se mais complexa devido à intensidade da dinâmica. Na passagem, ilustrada na figura 144, o compositor optou por inserir a dinâmica *f*. Assim, a emissão desse multifônico poderá ficar mais difícil para o intérprete, que precisará achar um ponto de equilíbrio na dinâmica, a fim de evitar prejudicar sua execução.

Figura 144. Multifônico 4 com dinâmica *f* na *Fantasia* (c. 192)

Em toda a obra, a harmonia dos acordes do piano foi estruturada de forma a combinar-se com a natureza tímbrica dos multifônicos do fagote. Por essa razão, o fagotista deve ater-se exatamente à característica original dos multifônicos, evitando deixar-se influenciar pela harmonia do piano, uma vez que esta poderá induzi-lo a modificações não desejadas pelo compositor.

4.2.2. *Glissandos*

Os glissandos foram inseridos pelo compositor nos compassos 4, 5, 6, 11, 14 e 37 da peça e estão localizados em regiões bastante distintas do fagote. A execução desse efeito pode ser realizada de duas formas diferentes. Na primeira, o intérprete poderá fazer uma pequena pressão nos lábios para os glissandos ascendentes e, para os descendentes, um leve relaxamento dos lábios, mostrado na figura 145. Na segunda forma, como exposto no capítulo 2, o músico poderá utilizar, concomitantemente, os lábios e as chaves do instrumento, de

modo que os dedos deslizem sobre as mesmas, auxiliando na produção do glissando. Esse tipo de técnica é válida principalmente quando a passagem está em graus disjuntos.

Figura 145. Glissando descendente utilizando os lábios

Curiosamente, em algumas passagens, o compositor solicitou ao intérprete que utilizasse essa segunda forma para os glissandos em graus conjuntos. Segundo o compositor, ao utilizar a segunda forma de execução, a performance desse efeito especial ficaria mais perceptível na peça (comunicação pessoal de 2014). Um bom exemplo disso pode ser observado no fragmento da passagem na figura 146.

Figura 146. Glissando ascendente utilizando os lábios e as chaves do instrumento

Em outras passagens, o uso do dedilhado como recurso para os glissandos torna-se desnecessária, como a que ocorre com o glissando entre as notas por graus conjuntos Ré4 e o Mib4, ilustrado na figura 147. Neste caso, o intérprete poderá usar somente os lábios, fazendo uma leve pressão a partir da nota Ré4 até que o Mib4 seja alcançado.

O fagotista também precisa estar atento quanto ao ataque da nota Dó4. De fato, no que se refere à sua articulação, a performance dessa nota requer do músico um cuidado especial, porque ela tende a falhar. Dessa forma, sugerimos ao intérprete que o ataque da língua seja controlado e sem vigor excessivo, para não comprometer o ataque.

Figura 147. Glissando por graus conjuntos utilizando apenas os lábios

Contudo, em algumas passagens, os dedilhados para os glissandos são necessários na performance de alguns intervalos por graus disjuntos, como o que ocorre no fragmento da passagem exibido na figura 148, em que o compositor utiliza um intervalo de três semitons (Sol-Sib). Para uma melhor eficiência na execução desse efeito especial, aconselhamos ao fagotista que a partir da emissão da segunda nota Sol, o músico comece a usar, concomitantemente, as chaves 2, 3 e 5 do instrumento. Dessa forma, mantendo o dedilhado tradicional da nota Sol, o intérprete precisa deslizar os dedos lentamente sobre as chaves referidas, de modo que o polegar e o indicador da mão direita sejam substituídos pelo dedo médio, porém mantendo as chaves 2 e 3 na mão esquerda, conforme ilustrado pela seta. Naturalmente, a embocadura também é importante nesse processo. Assim, o músico deverá realizar uma leve pressão sobre os lábios, a fim de auxiliar e promover melhores resultados na performance desse glissando.

Figura 148. Glissando por graus disjuntos utilizando apenas os lábios

4.2.3. *Frullato*

Na *Fantasia*, o compositor inseriu o *frullato* apenas no compasso 72 da obra. No fragmento mostrado na figura 149, esse efeito especial está localizado na região média do fagote. Para obter melhores resultados na execução dessa técnica, principalmente no que tange à estabilidade da afinação e da sonoridade, sugerimos que o instrumentista utilize a glote, como já explanado em capítulos anteriores. Além do mais, isso torna mais fácil a execução do decrescendo.

Figura 149. *Frullato* na região média na *Fantasia*, fagote solo

4.3. Análise da *Fantasia*

4.3.1. Aspectos de tempo e rítmica

Na seção A, o andamento traz a indicação *liberamente* MM=76. Segundo o próprio compositor, o tempo poderá ser bastante livre, como em uma cadência (comunicação pessoal de 2014). Em toda essa seção, o fagote ocupa o posto de solista, com pouca atuação do acompanhamento do piano.

Na seção C, o andamento é ligeiramente alterado, e temos a notação *con mosso* MM=84. Essa seção possui um caráter mais alegre e rítmico se comparada às outras seções. A figura rítmica, inicialmente tocada pelo fagote solo, exibida na figura 150, por exemplo, faz uma alusão ao maracatu. Segundo o próprio compositor, “a ideia foi apenas criar uma paisagem sonora, em homenagem ao ritmo do maracatu” (comunicação pessoal de 2015).

Figura 150. Figura rítmica que remete ao maracatu

Na obra, as mudanças de fórmulas de compasso que se alternam entre os formados por 3/4, 4/4, 5/4 e 6/4 não ocorrem de forma consecutiva, ou seja, o compositor optou por distribuí-las com maior distância, e não mudando a fórmula a cada compasso consecutivo. A fórmula de compasso 5/8 é usada apenas uma vez pelo compositor. As frases são construídas de forma assimétrica, ou seja, não possuem os mesmos números de compassos. A primeira frase da seção A, por exemplo, contém cinco compassos, enquanto a segunda frase contém quatro.

O uso de estruturas rítmicas compostas por quiálteras, quintinas, sextinas e septinas, principalmente na parte do fagote solo, é recorrente em grande parte da obra.

Algumas dessas estruturas, como as quiálteras, também surgem na peça compostas por quatro notas, tornando-as irregulares, conforme a figura 151.

Figura 151. Quiáltera com quatro notas

4.3.2. Aspectos da forma

A obra é constituída por um único movimento e está organizada em cinco partes, na forma ABACA, ilustrada na tabela 27.

Tabela 27. Organização formal da *Fantasia*

Seções	A	B	A'	C	A''
Compassos	1 - 48	49 - 85	86 - 93	94 - 170	171 - 189

A seção A possui uma caráter melancólico e introspectivo. Contudo, é composta essencialmente por notas de valores menores, como as fusas, que estão sempre em evidência. A melodia apresentada pelo fagote solo remete ao aboio³⁵, um canto triste e típico do nordeste brasileiro, caracterizado principalmente pela utilização da coleção mixolídia³⁶. No que se refere às técnicas estendidas, apenas os glissandos no fagote foram usados pelo compositor. Toda essa seção é dedicada ao fagote solo, em uma grande cadência, na qual o intérprete poderá explorar todas as nuances e timbres. Na seção B o piano destaca-se e apresenta um material musical oriundo da seção A. Ela é caracterizada pelas notas de maior valor, principalmente na parte do piano. Nessa seção, o compositor optou por utilizar os multifônicos e o *frullato* como técnica estendida. A curta seção A' traz os materiais musicais utilizados na seção A, porém, sem a utilização dos glissandos na parte do fagote solo. A seção C é a mais longa da obra: apresenta um novo material com caráter mais alegre, fazendo referência ao maracatu. A seção A'' traz novamente os materiais apresentados na seção A,

35 O aboio é um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem.

36 Segundo Mendes (2015, p 63), o aboio “é um exemplo de melodia modal. Nele podemos perceber que o canto é uma estrutura de recorrência sonora ritualizada pelo uso. As oscilações frequenciais das notas musicais que compõem suas melodias não são aleatórias e constituem uma sonoridade tão marcante que nos remete (nós brasileiros) imediatamente a uma ‘imagem’ sonora do nordeste”.

tendo inicialmente o piano como solista e, posteriormente, frases em uníssono do fagote solo com o piano.

Seção A

Esta seção consiste na apresentação do material temático pelo fagote solo. A primeira frase (c. 1-5) é iniciada em forma de recitativo pelo solista, sem a presença do piano, e é estruturada pela coleção mixolídia em Dó. Essa coleção diatônica, formada pelas notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Sib, está presente no fragmento da passagem da primeira frase (c. 1-3), exibida na figura 152.

Por meio do ciclo intervalar³⁷, podemos observar que essas sete notas, destacadas na figura 153, são segmentos do ciclo C5.

classes de notas [4,7,10], na forma normal e (036) na forma prima, exibido na figura 154, que por sua vez é membro da classe de conjuntos 3-10. Esse conjunto surge na obra de diversas maneiras, tanto na parte do fagote solo quanto na parte de piano, principalmente na seção C da peça. Como complementação, podemos dizer também que esse conjunto é um segmento do C31, conforme destacado por um círculo na figura 155. Esses intervalos tem uma estreita relação na *Fantasia*, o que segundo o próprio compositor imprime uma sonoridade diminuta à obra (comunicação pessoal de 2014).

Figura 154. Conjunto (036) na forma prima

Figura 155. Conjunto (036) moldado pelo C31

Por meio do vetor de classe de intervalo, também podemos observar que a sonoridade predominante desse conjunto, mostrado na tabela 28, é composta de duas terças menores e um trítono.

Tabela 28. Vetor de classe intervalar: sonoridade do conjunto (036)

1	2	3	4	5	6
0	0	2	0	0	1

Essa primeira frase é heterodirecional³⁸, ou seja, as notas movem-se tanto de forma ascendente quanto de forma descendente, em um perfil textural monofônico. Seu

38 Usamos aqui o conceito de heterodirecionalidade de Berry (1987, p. 193).

conteúdo apresenta complexidade rítmica: por exemplo, as quiálteras inseridas nos compassos 3 e 4, exibidas na figura 156, são estruturadas por quatro notas, tornando-as irregulares.

Figura 156. Quiálteras irregulares na primeira frase da seção A

Em termos de performance, a primeira nota da frase é um Dó4 (ver figura 152) e está localizada na região agudíssima do fagote, requerendo do intérprete especial atenção no ataque, principalmente por estar escrita em dinâmica *mp*. O crescendo até o Mi natural, em dinâmica *mf*, intensifica o cantábile. E, como já comentado, o caráter é triste e introspectivo. Dessa forma, o *vibrato* nas notas longas Dó4 e o Bb4 pode ser usado pelo intérprete para contribuir com o caráter expressivo da passagem. O *staccato* deverá adaptar-se a esse caráter, sem ser excessivamente curto.

No início da segunda frase (c. 6-9), ao considerarmos o Mib4 para o Mi natural como nota de passagem, as principais notas dessa frase, destacadas com linhas, constituem a mesma coleção da primeira frase, ou seja, a mixolídia em Dó.

O conjunto [4,7,10], destacado por um retângulo na figura 157, surge novamente na linha melódica do fagote solo, de forma monodirecional ascendente e com configurações rítmicas diferentes das apresentadas inicialmente.

Figura 157. Conjunto [4,7,10] na segunda frase da seção A

Curiosamente, essa segunda frase também começa com o Dó4 e, como citado, essa nota possui um maior grau de dificuldade para o fagotista. No fragmento da passagem mostrada podemos observar que essa nota é conduzida até o Mib4 por meio do Ré4, em dinâmica *mf* e crescendo. Além disso, o glissando entre o Ré4 e o Mib4 intensifica a complexidade da passagem para o intérprete. De acordo com Brafman, essa passagem deverá ser tocada com caráter muito cantábile, sem o rigor do tempo (comunicação pessoal de 2014).

A terceira frase (c. 10-12) é estruturada por outra coleção, também com um bemol, ou seja, a coleção lócria em Mi, formada pelas notas Mi, Fá, Sol, Lá, Sib, Dó, Ré e Mi, conforme a figura 158. Essa coleção também faz parte do ciclo intervalar C5. Podemos notar que há uma centralização “momentânea” em torno da nota Mi, com a qual o compositor começa e acaba a frase. Além disso, a nota é repetida constantemente. O conjunto [4,7,10] destacado por um círculo surge novamente em diferentes configurações rítmicas e com notas de valores menores, se comparadas a suas duas exibições anteriores.

Figura 158. Coleção lócria em Mi

O intérprete precisa estar atento aos sinais de articulação, aos diversos níveis de dinâmicas, além dos crescendo e decrescendo que ocorrem nos três compassos da frase. O timbre sofre alterações exatamente com essas mudanças de nuances exigidas pelo compositor.

A quarta frase (c. 13-16) é heterodirecional; nela o compositor volta a utilizar a mesma coleção mixolídia em Dó, empregada nas duas primeiras frases, conforme a figura 159. Similarmente à frase anterior, as articulações e dinâmicas imprimem coloridos diferentes à passagem.

Figura 159. Coleção mixolídia em Dó na quarta frase

Ao final dessa frase, o timbre é novamente alterado, primeiro pelo uso do glissando na parte do fagote e, depois, pela utilização do piano. O compositor utiliza pela primeira vez esse instrumento, que toca uma sequência de poliacordes que “imprimem uma sonoridade contrastante na peça, funcionando como um cenário diferente” (comunicação pessoal de 2014). De fato, esses poliacordes, exibidos na figura 160, contrastam com as frases anteriores e com as frases subsequentes tocadas pelo fagote solo. Esses poliacordes, que

também surgem de forma alterada, formando *clusters*, são heterodirecionais e moldados pelo ciclo C5 e movem-se predominantemente por graus conjuntos, de maneira que as vozes se deslocam o mínimo possível em dinâmica *mf* e crescendo para *f*. É importante notar que esses poliacordes não se relacionam funcionalmente, como seria a relação tonal tradicional de dominante-tônica.

Podemos notar que o conjunto [4,7,10], destacado no círculo, está presente de forma vertical entre as notas do primeiro poliacorde.

Por meio do segmento do contorno SEGS, observamos que as notas Sol, Fá#, Sol e Si (c. 17), destacadas pela linha, fazem o contorno <1012> e constituem a ideia motívica para a seção B da peça. Para efeito de organização, chamá-la-emos de ideia motívica 1.

SEGS <1 0 1 2>

The musical score consists of three staves. The first staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a melodic line marked with a slur and a 'glis.' (glissando) marking. The second and third staves are in bass clef and show vertical clusters of notes. A red circle highlights a specific cluster in the second staff, labeled 'mf sonoro'. The score includes dynamic markings like 'p', 'pp', 'mf', and 'f', and performance instructions like 'Reo.' and 'sim.'.

Figura 160. Sequência de poliacordes na *Fantasia*

O início da quinta frase (c. 20-21) é transposto por T7 a partir da coleção mixolídia inicial em Dó, gerando a coleção mixolídia em Sol, formada pelas notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol, destacada por um retângulo na figura 161. Porém, no compasso seguinte, o compositor retoma a coleção utilizada no início da primeira frase, destacada por um círculo.

Através do movimento da segmentação do contorno (SEGC), podemos notar que essa frase possui um contorno semelhante à primeira frase (ver figura 152). Porém, apesar de as duas frases estarem escritas na mesma fórmula de compasso, o descolamento da métrica é bem notado. Essa quinta frase, por exemplo, está deslocada em uma semínima em relação à primeira. Constatamos também que o compositor adicionou notas de valores menores no terceiro compasso.

Nos três primeiros compassos dessa frase, o arco crescendo e decrescendo gira em torno da dinâmica *mf*, diferentemente do *mp* crescendo para *mf* utilizado na primeira frase.

dinâmica *f*, no qual é adicionado o *marcato*, torna o ataque dessa nota mais complexo. Assim como ocorreu com as quiálteras, o compositor também emprega uma quintina irregular, contendo apenas quatro notas, conforme destacado com linha.

Figura 163. Coleção acústica em Fá na parte do fagote solo e do piano

Na sétima frase (c. 30-34), ao isolarmos as notas Lá, Dó, Mib, Fá#, destacadas por um retângulo na figura 164, notamos que o conjunto de classes de notas [0,3,6,9] em sua forma normal e (0369) em sua forma prima, exibido na figura 165, surge pela primeira vez na obra como um superconjunto de (036). Esse novo conjunto é membro da classe de conjuntos 4-28. Também podemos dizer que esse cc é moldado pelo ciclo completo do C30, demonstrado na figura 166. Essa frase é heterodirecional e move-se predominantemente por graus disjuntos.

Figura 164. Conjunto [0,3,6,9] na sétima frase da seção A

Figura 165. Conjunto de classes de notas (0369) na forma prima

Figura 166. Conjunto (0369) moldado pelo ciclo completo do C30

A sonoridade do cc [0,3,6,9] é ligeiramente diferente do conjunto [0,3,6] porque imprime maior densidade. Podemos observar a sua sonoridade predominante por meio do vetor de classe de intervalo. Na tabela 29, podemos mostrar que ele é composto por quatro terças menores e dois trítonos.

Tabela 29. Vetor de classe intervalar: sonoridade do cc [0,3,6,9]

1	2	3	4	5	6
0	0	4	0	0	2

Ao mesmo tempo, verificamos que o compositor emprega coleções distintas na passagem, como a acústica em Dó, destacada em retangular (c. 32); a acústica em Sib, formada pelas notas Sib, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Láb e Sib, destacada em um círculo (c. 33) e, por fim, a coleção lídia em Sib, destacada pela linha irregular (c. 33-34), estruturada pelas notas Sib, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Sib, ilustradas na figura 167.

É importante notar que essas três coleções apresentam a quarta aumentada como característica comum, ou seja, o Mi natural no caso da coleção acústica e lídia em Sib, e o Fá# para a coleção acústica em Dó. Essa combinação confere uma sonoridade dissonante e, consequentemente, maior densidade à passagem.

No final da frase (c. 33-34), podemos notar que o conjunto [4,7,10] surge de forma arpejada e descendente, modelado pelo ciclo C3₁, conforme ilustrado pelas linhas.

Figura 167. Diferentes coleções na sétima frase

Em termos de execução musical, o ataque da primeira nota dessa frase, Dó1 (c. 30), é semelhante ao da frase anterior. Entretanto, a dinâmica escrita em *p* além do crescendo e decrescendo poderá tornar a passagem mais complexa. O uso do *vibrato* também poderá ser usado para intensificar o cantábile nessa nota longa. Tanto o crescendo quanto o decrescendo são importantes na expressividade dessa nota e precisam ser bem balanceados pelo intérprete. Da mesma forma, o músico precisa estar atento aos sinais de articulação em *portato* e *legato* e aos quatro níveis de dinâmica *p*, *mp*, *mf* e *f* que vão crescendo ao longo da frase, até alcançar seu ápice no Fá# (c. 33).

Apesar de a frase ser composta predominantemente por notas de valores menores, como as semicolcheias, em uma estrutura rítmica que abarca quiálteras, quintinas e sextinas, como mencionado, sugerimos ao músico que toque a frase de forma livre. Segundo o compositor, toda a seção A tem um caráter improvisatório e sem rigor de tempo (comunicação pessoal de 2014). Para o fagotista, é possível tocar toda essa sétima frase sem respirar. Contudo, um ponto de respiração poderá ser definido após o primeiro Si natural (c. 32).

A oitava frase (c. 35-37) é estruturada por uma combinação de coleções, como a coleção acústica em Sib, destacada por um retângulo, formada pelas notas Sib, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Láb (c. 35), em dinâmica *mp*, e no terceiro tempo do compasso, a coleção pentatônica maior em Mi (c. 36), em dinâmica *mf*, destacada em linha irregular. No último tempo desse compasso, apesar da ausência da nota Fá, a coleção faz uma referência à acústica em Sol, formada pelas notas Sol, Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá, destacadas por um círculo. A figura 168 exhibe a rede de coleções na passagem. Assim como ocorreu na frase anterior, o cc [0,3,6,9] destacado com linhas também aparece na parte do fagote solo e é modelado pelo ciclo completo do C30. Também podemos perceber que o conjunto [4,7,10], que se move por T10 para [2,5,8], destacado por um retângulo (c. 35), é um segmento do ciclo C32.

Figura 168. Rede de coleções na oitava frase

Figura 169. Conjunto [2,5,8] moldado pelo ciclo C32

De forma semelhante à frase anterior, o intérprete deve seguir as mesmas orientações para a performance dessa frase, que tem maior irregularidade no que se refere às quiálteras. Podemos notar que elas estão agrupadas em três, cinco, seis e sete notas. Essa frase também é composta, em grande parte, por graus disjuntos e é heterodirecional. Algumas notas ligadas, por exemplo, o Lá3-Mib3 (c. 36), podem apresentar dificuldades na execução no fagote, porém o músico precisa ter, além de flexibilidade, recursos para tornar ligadura o mais natural possível. Dessa forma, para uma performance mais eficiente, sugerimos que o Mib seja acionado em conjunto com a chave do Dó#3, na mão esquerda.

Na nona frase (c. 37-40), o conjunto [2,5,8] reaparece com outra configuração rítmica e em dinâmica *f*, movendo-se por T8 para [10,1,4], destacado com linha na figura 170, moldado pelo C31. Ao mesmo tempo, as sucessões cromáticas na passagem Sib, Lá, Láb, Sol (c. 37-38), destacadas com um círculo, são delineadas pelo ciclo C1. A figura 171 exhibe graficamente os ciclos C1 e C31. Se comparados, os níveis de dinâmica são divergentes, ou seja, o *mp* da frase anterior contrasta com o *f* nessa nona frase, que é heterodirecional, com a linha melódica movendo-se de forma predominantemente descendente.

O glissando inserido no início dessa frase precisa ser tocado de forma que a nota Sol deslize até o Sib, imprimindo maior clareza auditiva. Dessa forma, sugerimos ao intérprete que execute esse efeito especial de forma lenta, observando os dedilhados específicos (ver figura 148), os sinais de dinâmica e de expressão.

Figura 170. Conjunto [2,5,8] por T8 na nona frase da seção A

Figura 171. C1 e C31 na nona frase

A transição para a seção B é realizada pela mesma sucessão de poliacordes, anteriormente usados no compasso 16, concomitantemente a um novo material melódico na parte do fagote solo em dinâmica *mf*, que ocorre somente nessa transição. Ao isolarmos as principais notas na parte do fagote solo, temos uma coleção pentatônica em Sol, formada pelas notas Sol, La, Si, Ré e Mi, ilustrada com linha na figura 172, que contrasta com os poliacordes na parte do piano. Alguns intervalos entre as vozes (indicados pelas setas) ocorrem por segundas menores, como as notas Lá4, Sol4 e Si4 na parte do fagote e Lá#, Sol# e Lá# na parte do piano, imprimindo uma sonoridade com maior densidade na passagem.

Curiosamente, o compositor abandona temporariamente o conjunto (036), usado no início da primeira frase, para ceder lugar a uma tríade menor Mi, Sol, Si (c. 44), destacada por um círculo na parte do fagote solo.

C1

Figura 172. Coleção pentatônica em Sol

Seção B

Esta seção é iniciada com o piano, que apresenta a ideia motivica 1 retirada da seção A (c. 17-18). É composta por seis frases, que ocorrem de forma assimétrica, porém com contorno melódico bastante similar e recorrente. A primeira frase, por exemplo, contém seis compassos, enquanto a segunda, apenas três. Os acordes, tocados pela mão esquerda do piano, movimentam-se por graus disjuntos e são heterodirecionais em uma textura homofônica. Esses acordes apresentam-se entre maiores, menores e diminutos, além dos formados por quartas e quintas justas e *clusters*.

No início da primeira frase (c. 49-54), por exemplo, os acordes estão estruturados pelas quartas justas Ré - Sol, Sol - Dó (c. 49), e no terceiro tempo do compasso seguinte, organizados por quintas justas Ré - Lá - Mi (c. 50). O mesmo ocorre com as quartas justas sobrepostas Lá - Ré - Sol - Dó e Ré - Sol e Fá# - Si (c. 52), conforme a figura 173. Todos esses acordes são segmentos do ciclo C5.

Se comparada às frases anteriores do fagote solo na seção A, essa frase possui maior densidade pela sonoridade dissonante, principalmente pelo emprego dos *clusters*, destacados por um retângulo, e dos trítomos Sib - Mi (c. 50) e Dó - Fá# (c. 53), destacados por setas, que fazem parte do ciclo completo do C64 e C60, respectivamente, conforme a figura 174. Essa seção é caracterizada pela configuração rítmica sincopada na parte do piano e pelas notas de valores menores, como as semicolcheias e fusas, que ocorrem de forma fragmentada na parte do fagote solo.

Por meio da segmentação do contorno (SEGC), podemos notar que a ideia motívica 1 dessa primeira frase (c. 50-51) possui o mesmo contorno que o apresentado anteriormente pelo piano na seção A (c. 17), ou seja, $\langle 1012 \rangle$ (ver figura 160).

SEGS $\langle 1 \quad 0 \quad 1 \quad 2 \rangle$

Figura 173. Acordes por quartas justas moldadas pelo ciclo C5

Figura 174. Tritonos Sib - Mi e Dó - Fá# na primeira frase da seção B

Na segunda frase (c. 55-63), a melodia tocada pelo piano, na qual predominam notas mais longas, dialoga com o fagote solo com notas de valores menores e fragmentada. Por conseguinte, a ideia motívica 1 surge de forma variada e com outra configuração rítmica, formando o contorno $\langle 101 \rangle$, conforme a figura 175.

$\langle 1 \quad 0 \quad 1 \rangle$ $\langle 101 \rangle$ $\langle 101 \rangle$

Piano Fagote

Figura 175. Variação do contorno na parte do fagote solo na seção A

Assim como ocorreu na frase anterior, os acordes do piano são formados por *clusters*. Contudo, podemos perceber que eles são constituídos por tons inteiros. O primeiro *cluster* possui quatro notas, Dó, Ré, Mi, Fá# (c. 55), enquanto o segundo possui três notas,

Sib, Dó, Ré (c. 57). Porém, se incluirmos a nota Mi, na parte do fagote, esse *cluster* passa a ter quatro notas de tons inteiros. Esses dois *clusters*, destacados por um círculo, fazem parte do segmento do ciclo C20. As quartas justas sobrepostas Sol - Dó - Fá - Sib, destacadas por um retângulo, são quatro notas do C5. Podemos notar que o conjunto de classes de notas [4,7,10] é inserido entre a parte do fagote solo e os acordes do piano, destacado pelas setas. A figura 176 ilustra os acordes por quartas e a figura 177 exhibe os ciclos de forma gráfica.

Figura 176. Acordes por quartas justas e *clusters* na segunda frase

Figura 177. Ciclos C20 e C5 na segunda frase

Na terceira frase (c. 65-68), a ideia motívica 1 continua por fragmentação na parte do fagote solo, em um perfil de dinâmica que orbita em torno do *mp*. E, diferentemente das frases anteriores dessa seção, essa frase começa no segundo tempo do compasso (c. 58). Podemos notar que o conjunto [4,7,10] aparece na linha melódica do fagote solo, movendo-se por T2 para [6,9,0], com configurações rítmicas que diferem da frase anterior, como as quiálteras e as duas semicolcheias seguidas por uma colcheia, destacadas pelo círculo na figura 178. Esse conjunto, que favorece a densidade na passagem, também está presente no acorde do piano, em notas de valores maiores, como as mínimas (c. 60).

Ao mesmo tempo, a coleção pentatônica maior em Sol, formada pelas notas Sol, Lá, Si, Ré, Mi, aparece na parte do fagote em forma de arpejo ascendente³⁹.

Figura 178. Conjunto [4,7,10] por T2 na terceira frase

A quarta frase (c. 68-73) e a quinta frase (c. 75-80) são recorrências variadas das frases anteriores e não há dificuldade técnica para o fagotista. No entanto, na quinta frase, a variação da ideia motívica 1, na parte do fagote solo, é de difícil execução. As notas Si⁴ e Lá⁴ (c. 70) são tocadas de maneira repetitiva e em fusas, o que torna a passagem bastante complicada. Dessa forma, para facilitar a performance, sugerimos outra opção de dedilhado, na qual apenas os dedos anelares da mão esquerda e direita se movem simultaneamente, conforme a figura 179.

Figura 179. Diferente dedilhado para a ideia motívica 1

O *frullato* e os multifônicos, destacados por um retângulo na figura 180, são usados pela primeira vez na obra e contribuem para uma sonoridade distinta na passagem. Podemos observar que os multifônicos estão escritos com a dinâmica *f*, decrescendo para *mp*. Dessa forma, o intérprete precisa equilibrar a pressão do ar para maior equilíbrio desses sons. O músico também precisa ter cuidado, como comentado, para não ser influenciado pelos acordes com sons definidos do piano, que dialogam com os “acordes” com sons não definidos na parte do fagote.

³⁹ Uma coleção desse tipo também “corresponde a qualquer segmento de cinco notas do C5” (STRAUS, 2013, p. 169).

Figura 180. *Frullato* e multifônicos na quinta frase

A transição para a seção A' é realizada por uma sequência de arpejos, contendo o cc [0,3,6,9] e coleções pentatônicas de forma heterodirecional, que vão se sobrepondo de forma virtuosística, tanto na parte do fagote solo quanto na parte do piano. Esses arpejos dialogam em uma textura polifônica na qual predomina a dinâmica *mp*. Podemos notar que na parte do piano, esse cc conecta-se com a coleção pentatônica maior em Mi, formada pelas notas Mi, Fá#, Sol#, Si, Dó# (c. 83-84). De forma semelhante, essa coleção também dialoga com a coleção pentatônica maior em Sol, na parte do fagote solo. A figura 181 exibe a conexão entre o cc [0,3,6,9], destacado com linhas, e as coleções pentatônicas, destacadas por um retângulo.

Posteriormente, a coleção pentatônica maior em Sol surge novamente de forma heterodirecional, conduzindo até a seção A', pela dinâmica *p* crescendo até o *f*. É importante notar que as quiálteras de seis notas, na parte do fagote solo, contrapõem-se com as quatro semicolcheias, na parte do piano. Dessa forma, é necessário que o intérprete execute essas passagens em tempo. No entanto, para conduzir ao cantábile e retomar o tempo inicial da peça, sugerimos um pequeno *rallentando* no último tempo do compasso (c. 85).

Figura 181. Conjunto [0,3,6,9] e a coleção pentatônica maior em Mi e em Sol na transição para a seção A'

Seção A'

Esta seção (c. 86-89) é constituída pela primeira frase da seção A e ocorre de forma variada e heterodirecional. No entanto, o conjunto [4,7,10] aparece na frase de forma idêntica à sua primeira apresentação, conforme mostrado nos círculos no excerto na figura 182. A dinâmica *f*, que ocorre na nota Dó4 (c. 86), no início da frase na parte do fagote solo, precisa ser vibrante e cantábil. O intérprete precisa equilibrar o volume da sonoridade nos três primeiros tempos do compasso, para que o decrescendo ao *mp* possa ocorrer de forma gradativa.

Figura 182. Primeira frase da seção A de forma variada na seção A'

Na transição para a seção C, o conjunto [4,7,10] aparece transposto por T1 para [5,8,11], tanto na parte do piano quanto na parte do fagote solo. Este último move-se por T4 para a parte do piano, fazendo surgir novamente o cc [9,0,3]. A figura 183 mostra essas transposições.

Figura 183. Duas transposições oriundas do cc [4,7,10]

Podemos perceber que ambos os conjuntos possuem várias configurações rítmicas, conforme a figura 184. O conjunto [5,8,11], por exemplo, aparece nessa transição de forma sincopada na parte do piano e em semicolcheias e sextinas na parte do fagote solo, destacado por retângulos. Da mesma forma, o conjunto [9,0,3], destacado por círculos, surge na parte do piano em colcheia, seguidas por duas semicolcheias. A figura 185 mostra que esses conjuntos também são segmentos do C32 e C30, respectivamente.

No que se refere à performance, o compositor recomenda que a passagem poderá ser tocada como uma brincadeira de pergunta e resposta, na qual os intérpretes podem fazer

uma pequena pausa entre as vozes (comunicação pessoal de 2014). De fato, na partitura, o compositor indicou “indeciso”, o que sugere um diálogo sem o rigor do tempo.

90 Fagote Indeciso

Piano

Figura 184. Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] na transição para seção C em diferentes configurações rítmicas

Figura 185. Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] moldados pelos ciclos C32 e C30

Seção C

Essa seção é a mais longa da obra e é constituída por três subseções que se definem pelo timbre, pela dinâmica e pela utilização do piano. Apresenta duas ideias motivicas distintas, que dialogam em grande parte dessa seção. Essas ideias tem origem a partir do conjunto [0,3,6], que surge transposto por T7 para [5,8,11] na parte do piano, destacado em retângulo. Este último, por sua vez, é transposto por T4 para [9,0,3] na parte do fagote solo, destacado por um círculo. Na primeira frase (c. 94-97), a primeira ideia motivica que para efeitos de organização chamaremos de ideia motivica 2, na qual o conjunto [5,8,11] está inserido, é apresentada na parte do piano, em dinâmica *mp* crescendo para *mf*, destacada por um retângulo na figura 186. O conjunto [9,0,3] é introduzido na ideia motivica 3, também destacada por uma linha irregular, e surge na parte do fagote solo, com caráter mais rítmico e em dinâmica *f*, crescendo para *ff*. Como citado, faz uma referência ao ritmo do maracatu.

Podemos notar que as três notas cromáticas Dó#, Dó, Si, contidas na ideia motívica 3, destacadas com linhas, são segmentos do ciclo C1.

No que tange à performance, sugerimos que o fagotista mantenha o andamento *con mosso*, a fim de que esse material rítmico, que remete ao maracatu, reflita a intenção do compositor. Entretanto, quando a ideia motívica 3 é antecedida pelos multifônicos (c. 95), a última semicolcheia é transferida para o piano. Dessa forma, a pausa de semicolcheia, demonstrada com seta, permite que o fagotista tenha um pequeno intervalo para preparar os dedilhados não convencionais para os multifônicos. Ainda assim, como a pausa é curta, o intérprete precisa estar atento para não atrasar o ataque na execução desse efeito.

Con mosso ♩ = 84

94 Fagote

94 Piano

pesante

C1

mp *mf* *f* *ff*

Figura 186. Conjuntos [5,8,11] e [9,0,3] na primeira frase da seção C

Na segunda frase (c. 97-102), a ideia motívica 2 aparece de forma variada em uma textura inicialmente polifônica em dinâmica *mp*. Porém, nos compassos subsequentes, a textura passa a ser monofônica, em dinâmica *mf* e *f*, em crescendo preestabelecido. Verificamos que o conjunto [5,8,11] move-se por T9 de forma monodirecional e ascendente para [2,5,8] que, por sua vez, segue por T2 para [4,7,10]. Este último também se move por T2 para [6,9,0], ilustrado por retângulos na figura 187.

cc [5,8,11] → T9 → T2 → T2

98 Fagote

Figura 187. Transposições do conjunto [5,8,11] na segunda frase da primeira subseção

Na terceira frase (c. 103-107), o compositor busca imprimir uma atmosfera tímbrica diferente, principalmente pelo uso dos multifônicos 1 e 2, na parte do fagote solo, em dinâmica *f*, concomitante com os acordes do piano, em dinâmica *ff* (c. 105). Posteriormente, o

cc [0,3,6,9] é usado na parte do piano em quiálteras de três notas, também em dinâmica *ff*, mostradas por um retângulo na figura 188, dialogando apenas com o multifônico 1, em dinâmica *f*. Em seguida, ao suprimir a nota Ré, temos o conjunto [9,0,3] que atua em *ostinato* e em dinâmica *f* decrescendo para *mp*, exibido em círculo, em forma monodirecional e descendente, porém com outra configuração rítmica, ou seja, quatro semicolcheias.

No que se refere à performance, apesar desse monofônico ser de fácil emissão, é necessário que o fagotista administre bem a coluna de ar, para que possa equilibrar a dinâmica em relação aos acordes tocados pelo piano. É importante notar que quanto maior o nível de dinâmica aplicados nos sons multifônicos no fagote, maior será sua dificuldade de emissão e projeção.

The image shows a musical score for piano and bassoon. The piano part is on the top staff, and the bassoon part is on the bottom staff. The piano part includes a triplet of eighth notes marked with a blue rectangle and 'ff', and a descending eighth-note pattern marked with a red circle and 'f' decaying to 'mp'. The bassoon part has a descending eighth-note pattern marked with a red circle and 'f'.

Figura 188. Atuação dos conjuntos [0,3,6] e [0,3,6,9] na terceira frase da primeira subseção

Na quarta frase (c. 107-117), a ideia motivica 3 é novamente apresentada pelo fagote solo de forma variada, em dinâmica *f* crescendo para *ff*. Curiosamente, na primeira vez em que aparece, a nota Fá é natural (c. 95), porém cede lugar à nota Fá#, tanto na parte do fagote (c. 109-110) quanto na parte do piano (c. 110) destacadas pela linha irregular. Por conseguinte, verificamos que o cc [0,3,6,9] surge de forma horizontal na linha melódica, compondo a ideia motivica 3, tanto verticalmente na partes do fagote quanto de forma horizontal na parte do piano, conforme destacado por retângulos na figura 189. Assim como ocorreu na primeira frase, as três notas cromáticas descendentes contidas na ideia motivica 3, destacadas por um círculo, seguem o ciclo C1.

Figura 189. Conjunto [0,3,6,9] de forma vertical na terceira frase da primeira subseção

A quinta (c. 117-120) e a sexta frase (c. 121-125) são recorrências variadas da primeira e da segunda frase dessa seção, respectivamente. Na quinta frase, o compositor optou pela mudança do acorde e dos multifônicos. O acorde de Lá menor e multifônico 1, utilizado inicialmente, cede lugar ao acorde de Sib maior e o multifônico 1 é substituído pelo multifônico 3 (c. 119). No que se refere à sonoridade, percebemos que o timbre é mais escuro na primeira frase, principalmente pelas características tímbricas do multifônico 1.

Na sétima frase (c. 125-130), a métrica é um fator relevante. Os acordes do piano e os multifônicos, na parte do fagote, são os mesmos da terceira frase, porém, surgem a partir do terceiro tempo do compasso, enquanto na terceira frase (c. 103) eles aparecem no primeiro tempo, alterando a métrica. Os acordes da mão direita do piano são atacados somente em anacruse, conforme a figura 190.

Figura 190. Multifônicos e acordes em diferentes tempos do compasso

A segunda subseção é caracterizada, principalmente, pelo uso de acordes na parte do piano. Na primeira frase (c. 131-133), a ideia motívica 2 ocorre de forma variada e é apresentada pelo fagote solo em *mp* crescendo para *mf*, transposta por T7 a partir da apresentada inicialmente pelo piano, no início dessa seção, ilustrada na figura 191. Podemos

notar no destaque no círculo que o conjunto [0,3,6] está presente no início da frase. Assim como ocorreu na seção A, o compositor usa poliacordes de maneira alternada. Contudo, nessa frase, eles são mais estáticos, com notas de valores maiores, como as mínimas e semínimas, que dialogam com as notas de valores menores na parte do fagote.

Piano → T7 → Fagote

Figura 191. Primeira frase da segunda subseção por T7

A segunda frase (c. 133-137) é heterodirecional e move-se por graus predominantemente disjuntos. Apresenta as mesmas características da frase anterior, porém, é mais virtuosística para o fagote solo. Curiosamente, duas notas são alteradas em relação à frase anterior. O Si natural e o Mib cedem lugar ao Sib e o Mi natural que complementam a passagem, conduzindo para a coleção acústica em Dó, destacada circularmente na figura 192. E, ao dialogar com a ideia motívica 2, na parte do fagote solo, os poliacordes movem-se por graus conjuntos, criando uma atmosfera dissonante, principalmente pelo uso dos *clusters*.

Figura 192. Coleção acústica em Dó na segunda frase da segunda subseção

O compositor abandona temporariamente o conjunto de classes de notas (036) nos compassos seguintes, criando temporariamente uma sonoridade menos dissonante, se comparada às frases anteriores. A linha melódica na parte do fagote solo (c. 136), por exemplo, é baseada na coleção em Mi menor e dialoga com os poliacordes, na parte do piano, que se movem por graus conjuntos. As sextinas e as septinas são tomadas emprestadas da

seção A, o que torna o trecho mais complexo em termos de performance. Dessa forma, o intérprete deve ter maior controle do tempo e dinâmica.

A terceira frase (c. 137-143) é uma ocorrência variada do material temático da primeira frase da seção A, na parte do fagote solo, concomitante com a ideia motívica 2, utilizada na primeira frase dessa seção C, na parte do piano, em uma textura homofônica, mostrada na figura 193. A dinâmica *f* desse material temático difere daquela de sua primeira exibição, *mp*. Tanto na parte do fagote solo quanto na mão esquerda do piano, as frases são heterodirecionais. Entretanto, os acordes da mão direita seguem de forma monodirecional ascendente e, apesar dos *clusters* apresentados, a passagem é menos dissonante e, conseqüentemente, menos densa, se comparada às frases anteriores.

Figura 193. Frase inicial da seção A concomitante com a ideia motívica 2 na segunda subseção

É interessante notar que a reapresentação do material temático na seção C é transposta por T11 a partir do apresentado na seção A, com exceção da nota Mi, transposta por T10. Dessa forma, tanto o material temático quanto a ideia motívica 2 são escritas de modo a evitar o conjunto de classes de notas (036), conforme expõe a figura 194.

Figura 194. Evitando o conjunto (036) na terceira frase da segunda subseção

A quarta frase (c. 140-143) é uma recorrência variada da terceira. Por meio dos intervalos ordenados entre notas, podemos perceber que a ideia motívica 2, tocada pelo piano nessa quarta frase, se comparada à terceira frase, possui um contorno mais sinuoso, conforme mostra a figura 195.

Figura 195. Distâncias intervalares entre a terceira e quarta frases da seção C

Na quinta frase (c. 144-146), a ideia motívica 2 é novamente apresentada pelo fagote solo em dinâmica *mp*, crescendo para *mf* até atingir o *f*. O controle dessas dinâmicas pelo intérprete é importante para a condução de toda a frase, que contém grandes intervalos.

Essa ideia motívica 2, destacada por um retângulo, dialoga com o fragmento da ideia motívica 1, destacada circularmente na figura 196, presente tanto na parte do piano quanto na parte do fagote. Os poliacordes possuem a mesma proporção de dinâmica do fagote, porém em tempos diferentes do compasso, e juntamente com os *clusters* imprimem a essa frase maior densidade, em comparação com a frase anterior.

Figura 196. Ideia motívica 2 dialogando com o fragmento da ideia motívica 1

A sexta frase (c. 147-149) é apresentada pela mão esquerda do piano, na qual o compositor utiliza novamente a ideia motívica 2, sem a presença do fagote solo. Essa frase, estruturada pela coleção em Mi menor, possui pouca densidade se comparada às frases anteriores. Similarmente ao que ocorreu na terceira e na quarta frases, tanto a quinta quanto a

sexta frase possuem contorno sinuoso. Alguns desses intervalos são especialmente mais sinuosos, conforme demonstrado por meio dos intervalos ordenados entre notas na figura 197.

Figura 197. Distâncias intervalares entre a quinta e sexta frases da seção C

Na sétima frase (150-152), a ideia motívica 2 é transposta por T7 para a parte do fagote solo, a partir da sexta frase (c. 147), conforme a figura 198. Inicialmente, essa frase é estruturada pela coleção em Si menor. Contudo, segue segmentada pela coleção acústica em Dó (c. 151). Os acordes na parte do piano, que geram *clusters*, também são segmentados por essa mesma coleção. Os níveis de dinâmica são idênticos ao da quinta frase, ou seja, *mp*, *mf* e *f* em direção a um crescendo programado.

No que se refere à performance, o intérprete precisa estar atento quanto as quiálteras de cinco notas, que além de serem estruturadas por graus disjuntos e grandes saltos, as três primeiras notas de cada grupo são ligadas.

Figura 198. Sétima frase da segunda subseção por T7

A oitava frase (c. 152-156) é uma ocorrência variada da ideia motívica 3, que ocorre na parte do fagote solo de forma virtuosística, movendo-se por graus conjuntos e de forma heterodirecional ascendente e descendente (c. 152-154). Similarmente à frase anterior, é baseada na coleção acústica em Dó. Entretanto, os níveis de dinâmica *p*, *mp*, *mf* e *f* são mais baixos. Os diversos tipos de articulação, como o *staccato* e o *tenuto*, proporcionam timbres diferentes à passagem.

Podemos notar que fragmentos dessa ideia motívica 3, destacados por círculos na parte do fagote solo, ocorrem em simultâneo com a ideia motívica 1, organizada com notas de valores maiores nos acordes do piano. No compasso seguinte, essa ideia dialoga com as notas de valores menores na parte do fagote, conforme destacado circularmente na figura 199.

As quiálteras de cinco, seis e sete notas, além das fusas, na parte do fagote solo, imprimem um efeito de acelerando. Os níveis de dinâmica *mf*, crescendo para *f* e posteriormente para *ff*, conduzem ao final da frase, conjuntamente com os poliacordes do piano. Para tanto, o intérprete precisa tocar em tempo, ainda que, nas últimas quatro fusas, Dó, Si, Láb, Sol, possa fazer um pequeno *rallentando*.

Figura 199. Diferentes configurações rítmicas da ideia motívica 1

Na terceira subseção, a primeira frase (c. 157-160) inclui tanto a ideia motívica 2 quanto a ideia motívica 3, que surgem como na primeira subseção (c. 94 e 117), embora transpostas por T5. Da mesma forma, o conjunto [9,0,3], destacado em circular, também move-se por T5 para [2,5,8], destacado em retangular na figura 200. Os níveis de dinâmica e os sinais de articulação são idênticos em ambas as frases.

Figura 200. Ideia motívica 3 por T5 na primeira frase da terceira subseção

Tanto a segunda frase (c. 160-165) quanto a terceira frase (c. 165-170) são recorrências variadas da segunda e da quarta frases da seção A, nas quais os materiais musicais contidos também são transpostos por T5. O conjunto [9,0,3] move-se por T5 para [2,5,8] e é utilizado pelo compositor em forma de *ostinato* em dinâmica *f* e em diferentes articulações, como *staccato* na parte do fagote solo, contrapondo com as notas ligadas na parte do piano, em dinâmica *mf* crescendo para *f* e novamente crescendo para *ff*. Os acentos em *marcato* no Láb (c. 168-169) em ambas as vozes, destacados por círculos, ocorrem de forma concomitante e devem ser bem enfatizados pelos intérpretes. A mudança de fórmula de

compasso 4/4 para 5/8, destacada por um retângulo no excerto na figura 201, confere à passagem uma pequena mudança de métrica.

Figura 201. Mudança da métrica na terceira frase

Seção A''

A primeira frase dessa seção (171-175) é iniciada pelo piano sem a presença do fagote solo. É uma recorrência variada da sétima frase da seção A (c. 30-34), na qual o compositor utiliza novamente os mesmos materiais melódicos e harmônicos, por exemplo, o cc [0,3,6,9]. No entanto, se comparadas, elas apresentam alterações tanto na métrica e dinâmica quanto nas articulações e na sonoridade. Na sétima frase, por exemplo, o fagote toca o início da frase em *legato*, enquanto o piano toca essa primeira frase ilustrada na figura 202 com as notas ligadas. Naturalmente, o compositor buscou uma escrita mais idiomática nesse fragmento, principalmente pelo uso da dinâmica *p*, acrescida do crescendo e decrescendo. Processo semelhante pode ser observado entre a segunda frase dessa seção (c. 175-178) e a oitava frase da seção A (c. 35), nas quais a utilização de diferentes configurações rítmicas desloca as notas dos primeiros tempos do compasso.

Figura 202. Diferentes articulações entre as frases da seção A e A''

A terceira frase (179-182) é uma recorrência variada da nona frase (c. 37-40) da seção A. Ao instrumentar essa frase, ilustrada na figura 203, em uníssono com o piano, o

compositor também busca imprimir diferentes coloridos, porém os materiais harmônicos e melódicos são similares. Essa frase, monodirecional e descendente, possui um perfil textural monofônico. Em termos de performance, a passagem apresenta um caráter virtuosístico para ambos os intérpretes, que precisam interagir com fluência no momento da execução. De fato, tanto o equilíbrio das dinâmicas *f* crescendo para *ff* e decrescendo para *f* quanto a regularidade do tempo são imprescindíveis na interpretação dessa passagem.

Figura 203. Terceira frase da seção A'' em uníssono

De forma correspondente, na quarta frase (c. 182-189), os materiais melódicos, harmônicos e rítmicos também remetem à seção A. A frase é iniciada em uníssono, construída sobre o cc [0,3,6,9] e direcionada para o ciclo C30, destacado com linha na figura 204, que molda toda a passagem de forma monodirecional ascendente. A métrica é modificada pela utilização dos compassos 3/4 e 4/4.

Figura 204. Conjunto de classes de notas [0,3,6,9] na quarta frase da seção A''

É interessante notar que uma das principais características dessa quarta frase é a diversidade de configurações rítmicas que surge entre as vozes e combina de forma

simultânea as sextinas e septinas, na parte do fagote solo, com as quatro semicolcheias, na parte do piano (c. 186). O mesmo ocorre no compasso seguinte. A quintina é tocada pelo fagote solo em simultâneo com uma colcheia e duas semicolcheias, na parte do piano, e posteriormente, com as quatro semicolcheias (c. 187), como demarcado por um retângulo na figura 205. Para o sucesso na performance da passagem, essas configurações rítmicas precisam estar bem ajustadas entre as vozes, o que, em termos de performance, pode tornar a passagem mais complexa para os intérpretes.

O cromatismo que aparece na parte do fagote solo de forma monodirecional descendente é de segmentos de cinco notas do ciclo C1.

Figura 205. Polirritmia no compasso 187, na quarta frase da seção A”

Nos dois últimos compassos da frase, cuja fórmula de compasso é alterada para 5/4, as figuras rítmicas apresentam-se de forma fragmentada e em dinâmica *mf*, crescendo para *ff*. Ali o compositor utiliza novas configurações rítmicas e acordes de forma saturada, formando *clusters*. O acorde final remete à coleção mixolídia em Dó, a mesma coleção que inicia a obra. O multifônico 4, ilustrado na figura 206, surge pela primeira vez na obra e, como explicado no início desse capítulo, possui timbre claro e é de fácil emissão. Contudo, a dinâmica *f* poderá dificultar a performance desse som. Ainda assim, o intérprete precisa encontrar um ponto de equilíbrio, a fim de que esse multifônico seja emitido com uma sonoridade mais encorpada.

Figura 206. Multifônico 4 na quarta frase da seção A”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse por novas sonoridades sempre despertou o espírito colaborativo tanto nos compositores quanto nos intérpretes, fazendo com que eles interagissem na busca de uma linguagem mais idiomática na performance instrumental. Essa interação é observada em vários exemplos ao longo da história, na obra de compositores como W. A. Mozart, Johannes Brahms e Luciano Berio. No trabalho desses autores, o diálogo com o intérprete foi primordial no aprimoramento do nível técnico e interpretativo das obras. De fato, essa parceria é necessária e ajuda a resolver problemas, principalmente os relacionados à técnica estendida.

A colaboração entre o compositor e o intérprete tornou-se mais conhecida e estudada a partir do século XX. Durante esse período, marcado pelas rupturas com a tradição e pela busca de novos coloridos instrumentais, observamos o desenvolvimento de sonoridades diferentes nos instrumentos musicais, inclusive no fagote. Nesses experimentos, a colaboração entre ambos os músicos teve um papel fundamental, destacando-se os trabalhos do compositor Bruno Bartolozzi e do fagotista Sérgio Penazzi. Bartolozzi defendia que o fagote é capaz de expandir seus recursos sonoros sem a ajuda da eletrônica. De fato, devido às suas próprias características cônicas, o instrumento adapta-se facilmente na produção de sonoridades, como os multifônicos.

As ações colaborativas entre o compositor e o intérprete também foram de grande importância neste estudo. Tanto em *Vitrais* quanto na *Fantasia*, a colaboração foi um fator essencial para resolver problemas técnicos e interpretativos. A parceria, que buscava produzir o material sonoro esperado pelos compositores, envolveu testes, discussões e produziu versões diferentes da mesma obra, até chegar a uma versão final.

Na primeira parte da análise, que envolveu especificamente as técnicas estendidas, averigua-se que tanto em *Vitrais* quanto na *Fantasia*, os compositores, dentro do seu próprio estilo, utilizaram essas técnicas como forma de expressar timbres diferentes em suas obras. Cada um deles ficou livre para explorar a quantidade e o tipo de sonoridades desejadas. Nelson Almeida utilizou multifônicos, *smorzatos*, quartos de tom, oscilações, mudança de timbre na mesma nota musical e *frullatos*, enquanto Ricardo Brafman empregou apenas multifônicos, *frullatos* e glissandos. Após as trocas de ideias e sugestões entre os compositores e o intérprete, essas técnicas mostraram-se eficientes no contexto das referidas

obras. Ainda assim, constatou-se que os multifônicos foram os mais difíceis de ajustar, devido às suas características individuais. Durante o processo analítico e interpretativo, o pesquisador teceu algumas considerações acerca de dedilhados e das maneiras de execução de todas as técnicas estendidas usadas, visando facilitar o trabalho de futuros intérpretes.

Na segunda parte da análise, observando os aspectos da forma, do ritmo, do timbre e textura e dos materiais musicais usados, verificou-se que *Vitrais* é monotemática e organizada na forma ABA. Essa estrutura é a representação musical da imagem geométrica de três triângulos a partir da qual o compositor construiu a obra. Cada um deles possui cores e texturas diferentes, como em um vitral, e cada lado representa duas frases, totalizando seis frases por triângulo, inseridas em uma textura fundamentada na fragmentação. No que concerne ao ritmo, a peça é assimétrica e multimétrica, com muita flutuação rítmica, causada pelas sucessivas trocas de fórmulas de compasso, o que a torna complexa para os intérpretes.

A *Fantasia* possui um único movimento dividido em duas partes e organizado na forma ABACA em que predominam as texturas monofônica e homofônica. Apesar de as frases serem construídas de forma assimétrica, o conteúdo rítmico da peça não é complexo. Como averiguamos, a dificuldade reside nas passagens técnicas de grande virtuosismo.

Ao verificar que ambas as peças se afastam notadamente do conceito tonal, optou-se por uma abordagem analítica empregando a Teoria dos Conjuntos para identificar os materiais musicais e sua organização, visando a uma melhor compreensão. Aliando-se a isso as conversas com os compositores acerca das características das peças e as experiências deste pesquisador relatadas no Capítulo 2, enquanto intérprete das obras, tivemos como objetivo proporcionar informações completas para a performance de *Vitrais* e *Fantasia*.

Finalmente, a composição dessas duas obras apresenta grande relevância no repertório contemporâneo para fagote. Afinal, há ainda poucas peças, especialmente na literatura brasileira para o instrumento, que apresentam o uso das técnicas estendidas. As perspectivas que esses novos recursos abrem na composição e na interpretação certamente justificam a realização de pesquisas posteriores sobre este tema ainda pouco explorado. Para que continuemos, de fato, enriquecendo o repertório com obras do gênero e estimulando o surgimento de novos trabalhos acadêmicos, a interação entre compositores e intérpretes afigura-se como elemento essencial: a presente pesquisa é o retrato fiel dessa colaboração. Esperamos, pois, que possa estimular parcerias semelhantes, aumentar o interesse pela música contemporânea e seus novos recursos, além de promover novas interpretações de *Vitrais* e *Fantasia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Keith. **Antonio Vivaldi – Complete Bassoon Concertos**, v. 5. Disponível em: <http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570798&catNum=570798&filetype=About+this+Recording&language=English>. Acesso em: 13 set. 2013.
- ANTUNES, Jorge. **Sons Novos para os Sopros e as Cordas**. Brasília: Sistrum, 2005.
- BARTOLOZZI, Bruno. **New Sounds for Woodwind**. London: Oxford University Press, 1982.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions of Music**. New York: Dover, 1987.
- BOULEZ, Pierre. Prefácio. In: GALLOIS, Pascal. **The Techniques of Bassoon Playing**. Germany: Barenreiter, 2009, p. 7
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURNS, Michael. Music Written for Bassoon by Bassoonists: an Overview. **The Double Reed Journal**, v. 24, n. 2, p. 51-65, 2001.
- CAMPBELL, Murray. Multiphonics. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. v. 17, p. 383.
- COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer Books, 1997.
- CURY, Fábio. **Choro para Fagote e Orquestra de Câmara: aspectos da Obra de Camargo Guarnieri**. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- FEINBERG, Samuil. **The Composer and the Performer**. Department of Mathematics of Stanford University. 2001. Disponível em: <<http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>>. Acesso em: 7 mar. 2014.
- FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. “Recercar”: the Collaborative Process as Invention. Twentieth-century music. p. 71-95. Durham University. **Durham Research Online**, 2007. Disponível em: <<http://dro.dur.ac.uk/4958/1/4958.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2014.
- FOSS, Lukas. The Changing Composer-Performer Relationship. In: SCHWARTZ, Elliot; CHILDS, Barney. **Contemporary Composers on Contemporary Music**. USA: Da Capo Press, 1998.
- GALLOIS, Pascal. **The Techniques of Bassoon Playing**. Kassel (Alemanha): Barenreiter, 2009.
- GOEHR, Lydia. **Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory**. New York: Columbia University Press, 2008.

GRISWOLD, Herold. Mozart's 'Good Wood-Biter': Georg Wenzel Ritter (1748-1808). **The Galpin Society Journal**, v. 49, p. 103-12, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842395>>. Acesso em: 26 maio 2014.

HEATON, Roger. Música Instrumental no Século XX e Além. In: LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (Ed.). **The Cambridge History of Musical Performance**. New York: Cambridge University Press, 2012, p. 783.

HEISS, John C. Some Multiple Sonorities for Flute, Oboe, Clarinet and Bassoon. **Perspectives of New Music**, Michigan, v. 7, n. 1, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/832431>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

JAMASON, Corey. The Performer and the Composer. In: LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (Ed.). **The Cambridge History of Musical Performance**. New York: Cambridge University Press, 2012, p. 105.

JOPPIG, Gunther. **The Oboe and the Bassoon**. Oregon: Amadeus Press, 1988.

KARTTUNEN, Anssi. Reflections on the Relations between Interpreter, Composer and Audience. **Finish Music Quarterly II**, 1999. Disponível em: <<http://www.karttunen.org/article.html>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

KUBALA, Ricardo Lobo. **O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges- Cunha: a obra e uma interpretação**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LECLAIR, Jacqueline. Flutter-tongue. **The Double Reed Journal**. Baltimore, v. 33, n. 1, p. 106-8, 2010.

LEE, Keith. **The Composer-Performer Relationship in Contemporary Music**. (ebook). Smashwords Edition, 2011.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: Norton & Company, 1989.

LÜNEBURG, Barbara. **A Holistic View of the Creative Potential of Performance Practice in Contemporary Music**. 2013. Tese (Doctor of Philosophy) – Brunel University, Londres, 2013.

MACHLIS, Joseph. **Introduction to Contemporary Music**. Norton & Company, 1979.

MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre a Música**. São Paulo: Madras, 2009.

MARINESCU, Ovideo. The Instrumental Concerti of Samuel Barber: the Composer-Performer Relationship. **Bulletin of the Transilvania**, University of Brasov, v. 3, n. 52, p. 23-8, 2010.

MAUCERI, Frank X. From Experimental Music to Musical Experiment. **Perspectives of New Music**, Michigan, v. 35, n. 1, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833684>>. Acesso em: 3 jun. 2013.

MENDES, Adriano Caçula. **Aboio no Sertão Paraibano: um Canto no Trabalho, um Trabalho no Canto**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-Century Music**. New York: Norton & Company, 1991.

O'LOUGHLIN, Niall. Painful Beauty. Resenha sobre “New Sounds for Woodwind” de Bruno Bartolozzi. **The Musical Times**, v. 109, n. 1499, p.39, 1968.

PACE, Ian. Instrumental Performance in the Nineteenth Century. In: LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (Ed). **The Cambridge History of Musical Performance**. New York: Cambridge University Press, 2012.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Música Hódie**, UFG, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

PENAZZI, Sergio. **Metodo per Fagotto**. Coleção Bruno Bartolozzi – Nuova Tecnica per Instrumenti a Fiato di Legno. Milano: Suvini, 1971.

PETRI, Ariane. **Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro, 1999.

POLLARD, Amy Marinello. **Solving the “Problems” of Extended Techniques**: annotated Performance Guides to Sofia Gubaidulina’s Works. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Cincinnati, Cincinnati, 2012.

POZZI, Rafaele. Bruno Bartolozzi. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 2. New York: Oxford University Press, 2001.

RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. London: Cambridge University Press, 2005.

ROCHE, Heather. **Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet**. Tese (Doutorado) – University of Huddersfield, UK, 2011.

ROE, Paul. **A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance**. 2007. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of York, UK, 2007.

RUSHTON, Julian. Quarter-tone. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHWARTZ, Elliot; CHILDS, Barney. **Contemporary Composers on Contemporary Music**. USA: Da Capo Press, 1998.

SOUZA, Valdir Caires. **Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara de José de Lima Siqueira: uma Abordagem Analítica, Revisão e Editoração da Partitura Autógrafa**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro, 2003.

SOUZA, Valdir Caires; CURY, Fábio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma Abordagem sobre as Técnicas Estendidas Utilizadas no Fagote e a Importância da Cooperação do Compositor e Intérprete para o Aperfeiçoamento do Repertório. **Revista Opus**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 137-48, 2013.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Sobre o dom musical. In: MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre a Música**. São Paulo: Madras, 2009, p. 41.

STONE, Emile Claire. **The Evolution of the Bassoon and its Impact upon Solo Repertoire and Performance**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Adelaide, Adelaide, 2008.

STONE, Kurt. **Music Notation in the Twentieth Century**. New York: Norton & Company, 1980.

STOWELL, Robin. Instrumental Performance in the Nineteenth Century In: LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (Ed). **The Cambridge History of Musical Performance**. New York: Cambridge University Press, 2012, p. 718.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. São Paulo/Salvador: Unesp/Edufba, 2013.

STREITOVÁ, Monika Duarte. **A Influência das Técnicas Contemporâneas na Sonoridade da Flauta**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

THOMAS, Jennifer. The Use of Color in Three Chamber Works of the Twentieth Century. **Indiana Review**, Indiana, v. 4, n. 3, 1981. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3452/ThomasUseOfColorV4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

TOFOLLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a Técnica Estendida na Performance e na Composição Musical. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM, 2010, Florianópolis. **Anais...**, Florianópolis, 2010. p. 1280-5.

TYMOCZKO, Dmitri. **A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice**. Oxford Studies in Music Theory. Oxford: Oxford University Press, 2011.

WARBURTON, Ernest. Johann Christian Bach – Orkestervek. **Christer Malbergs**, 1999. Disponível em: <http://christermalmberg.se/files/pdf/musik/verkkommentarer/bach_j_c_orkesterverk_cpo.p>. Acesso em: 23 abr. 2013.

WARD, Martha Kingdow. Mozart and the Bassoon. **Music and Letters**, Oxford University Press, v. 30, n. 1, p. 8-25, 1949.

WEID, Jean-Noel von der. Caminhos para a realização de uma obra: “Sequenza XII” de Bério. In: GALLOIS, Pascal. **The Techniques of Bassoon Playing**. Kassel (Alemanha): Barenreiter, 2009, p. 116-7.

WEISBERG, Arthur. **The Art of Wind Playing**. Minneapolis: Satco, 1993.

WILDEY, Sarah Anne. **Historical Performance Practice in Cadences for Mozart’s Concerto for Bassoon, Kv 191 (186e)**. 2012. Tese (Doctor of Musical Arts) – The University of Iowa, Iowa, 2012.

WILSON, Jacqueline May. **The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide**. 2011. Tese (Doctor of Musical Arts) – The University of Iowa, Iowa, 2011.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e Execução: Reflexões sobre a Prática Musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71, 2006.

ANEXO A - Compositor Nelson Almeida

O compositor Pernambucano Nelson Almeida é doutor e mestre em Composição pela Keele University - Staffordshire, *Inglaterra*. É especialista em Música do Século XX pela UFPB e em Fundamentos da Educação pela UFPE. É Licenciado em música e em letras pela UFPE. Como compositor, compôs obras para diversas formações, sempre com um olhar para a cultura do nordeste brasileiro. Dentre essas obras, podemos citar: *A Nau* – Poema sinfônico (1997); *Palmares* - Poema sinfônico (1998); *Quadro Quaderna* (1999), para quarteto de cordas; *Nação* (2000/2011), para orquestra de cordas; *A Caça* (2010), para flauta doce, violoncelo e cravo; *Calunga* (2011), para trompete, trompa, trombone e percussão; *Iara* (2013), para conjunto de flautas doces, gamba, violão e percussão; *Ori* (2013), para octeto de percussão; *Capricho do João Teimoso* (2013), para viola solo; *Pixaim* (2014), para trombones I, II, III, guitarra, trombone baixo, piano, bateria, 2 percussões; *O Vendedor de Pirulito* (2014), para flauta I, flauta II, violão e Cordas. Em outras obras, porém, podemos observar uma escrita composicional direcionada para a música contemporânea, nas quais o compositor emprega técnicas não convencionais. Dentre essas obras, podemos citar *Presépio* (1995), para flauta, oboé, clarineta, clarone; *Visagem* (1996), para soprano, viola, violoncelo, clarone e fagote e *Vitrais* (2012), para fagote, cordas e percussão.

Além de atuar como compositor, Nelson Almeida também exerceu outras atividades, entre as quais citamos sua participação como músico/figurante do especial da TV Globo: *Uma Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna e como arranjador vocal para os discos: *Lua Cambará*; *Brasília* – O Romance da Nau Catarineta (para os 15 anos do Balé Popular do Recife); *Opereta do Recife. As Andanças do Divino* (para os 30 anos do Balé Popular do Recife), em parcerias com Antonio Madureira e Ronaldo Brito. Participou também

do CD Femucic-29, gravado em Maringá, no Paraná, em 2007, com a Banda *oQuadro*. Fez arranjos musicais para a trilha do *Auto das 7 Portas*, de Ronaldo Brito. Foi regente, arranjador e diretor musical da Opereta *O Baile do Menino Deus*, representada no Natal do Recife, de 2004 a 2007. Foi compositor, arranjador, regente e diretor musical do CD '*Criança Canta pra Criança*', interpretado pelo Coral Infantil Cantinho da Boca, do Departamento de Música da UFPE, 2009/2010.

Atualmente exerce atividades como instrumentista, compositor e coordenador da Banda *oQuadro*; coordenador e compositor do Coro Infantil Cantinho da Boca; coordenador do GPMAC – Grupo de Pesquisa em Música Assistida por Computador; coordenador de Monitoria de Graduação. Coordenador do LIAM – Laboratório de Informática Aplicada à Música. Orientador de Bolsistas do BIA – PROEXT e do DAE – PROACAD, além de regente e fundador do *Coral Canto da Boca* e da *Camerata Estúdio de Música*. Como professor, exerce intensa atividade no Departamento de Música UFPE.

ANEXO B - Compositor Ricardo Brafman

O compositor Anglo-Brasileiro Ricardo Brafman nasceu em Londres em 1964. É doutor em composição musical pela Universidade de Londres (Goldsmiths College), mestre em musicologia pela City University, Londres e graduado em performance instrumental pelo Guildhall School of Music and Drama (Londres). Suas primeiras memórias musicais são de música pop, MPB e música clássica europeia. Aos 7 anos de idade, começou a estudar violino pelo método Suzuki, passando aos 12 a tocar viola também. A partir dos 9 participou de orquestras e grupos de câmara, aos 15 começou a compor e logo depois começou também seu interesse em improvisação jazzística. Como compositor, compôs obras para diversas formações. Dentre essas obras, podemos citar: *Além do Santuário* (1999, revisada 2008), para flauta, clarinete, violino e piano; *O Relógio* (2005, revisada 2008) para mezzo-soprano e ensemble instrumental; *Echoes, reflections* (2004, revisada 2006) para quarteto de cordas; *Feel* (2004) para piano solo; *Romarias* (2008) para orquestra; *Ciranda* (2011) para duo de flauta doce; *a Caixa de Música* (2010) para quatro flautas doces; *27 de julho* (2011) para flautas doces, contrabaixo e pandeiro; *What he would see* (2011) para soprano e piano; *Fantasia* (2013, revisada 2014) para fagote e piano, explorando uso de técnicas expandidas para o fagote; *Sonho de uma noite junina* (2015) para orquestra. Adicionalmente, em 2016 compôs *Um tal de Delmiro* para grupo instrumental jazzístico.

Foi músico convidado em uma faixa do CD *Choros Pernambucanos* do Sexteto Capibaribe, e tocou com o Quadro, grupo de música nordestina com tendência armorial, no FEMUCIC 2007 – Festival de Música Cidade Canção, em Maringá, Paraná, e no CD com o mesmo nome. Várias de suas composições foram apresentadas na Inglaterra, inclusive no Spitalfields Festival (Londres). Compôs *Let's make it a better world* para concertos

educacionais da Nonesuch Orchestra, que recebeu prêmio British Telecom Innovations Award. Compôs música para um CD-ROM do governo britânico, e também para filmes de curta metragem exibidos em televisão e vários festivais, um dos quais foi premiado com "Fuji Film Award". Além de várias outras atividades de ensino, criou e dirigiu em Londres um projeto educacional com apoio da YAMAHA, atuando em escolas públicas.

Atualmente participa de um grupo instrumental jazzístico junto com alunos do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, e já tocou música de gafeira com a Big Band do mesmo departamento. É professor de composição e de percepção musical no Departamento de Música da UFPE.

Vitrais

fagote, cordas e percussão

Maio, 2012

ragote, cordas e percussão

Maio, 2012

♩ = 60

Bassoon

Marimba

Perc.

Timpani

Violin I

Viola

Cello

Contrabass

Bsn.

Marba.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

© Nelson Almeida

2

Vitrais (Nelson Almeida)

11

Bsn. *mp* *fp* *vib*

Marba. *p* *mp* *fp*

Perc. *caixa* *mp* *8* *3* *7* *Tam* *p* *caixa* *mp* *1*

Timp. *8* *8* *8* *4* *1*

Vln. I *arco* *mf* *f* *f* *vib*

Vla. *arco* *mp* *8* *3* *7* *vib* *fp* *1*

Vc. *f* *sautillé* *p*

Cb. *1* *7* *4* *3* *7* *mf* *4* *1*

16

Bsn. *f* *mp* *vib*

Marba. *f* *p*

Perc. *caixa-oro* *p* *8* *8* *7* *1*

Timp. *p*

Vln. I *p* *fp* *mf* *pizz*

Vla. *arco* *mf* *8* *4* *7* *1*

Vc. *p* *marcato* *mf* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Cb. *1* *7* *4* *3* *4* *f* *f* *mp* *8* *1*

fp *mf*

Vitrais (Nelson Almeida)

3

21

Bsn. *mp*

Marba. *pp*

Perc. *ord.* *caixa* *p*

Timp.

Vln. I *marcelato* *f* *jeté* *p* *marcelato* *mp*

Vla. *f* *col legno* *p* *sautillé* *mp* *pizz*

Vc. *marcato* *f* *arco* *p* *pizz*

Cb. *f* *p*

26

Bsn. *mf* *p*

Marba. *f* *p* *mp* *p* *pp* *mp*

Perc. *1* *7* *4* *3* *7* *1*

Timp. *p*

Vln. I *mp* *pizz* *col legno* *mf*

Vla. *1* *7* *4* *3* *7* *1*

Vc. *arco* *mp* *pizz* *p*

Cb. *1* *7* *4* *3* *7* *1*

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

4

Vitrais (Nelson Almeida)

31

Bsn. *mp* *fp* *vib*

Marba. *mp*

Perc. *chimbal* *caixa* *f* *f*

Timp. *f*

Vln. I *legato* *mf* *f*

Vla. *p* *fp* *vib*

Vc. *legato* *mp* *f* *p*

Cb. *mf* *f*

36

Bsn. *mf* *p*

Marba. *f* *mp*

Perc. *chimbal* *caixa* *chimbal* *mf*

Timp. *mf*

Vln. I *mf* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *p*

Vla. *sautillé* *p* *sautillé* *p* *marcato* *f*

Vc. *pizz* *p* *sautillé bat.* *p*

Cb. *pizz* *mf* *pizz* *p* *sautillé* *marcato* *f*

Vitrais (Nelson Almeida)

5

41

Bsn. *mp* *fp* *vib*

Marba. *ppff*

Perc. *caixa* *mf* *f* *Tam* *4* *3* *7* *p* *Tam* *1*

Timp. *ff* *mf*

Vln. I *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *f* *f* *arco* *f* *vib*

Vla. *ppff* *8* *4* *8* *3* *7* *p* *f* *vib* *1*

Vc. *cantabile* *f* *vib* *sautillé* *f* *p*

Cb. *ppff* *8* *4* *8* *3* *7* *marcato* *mf* *1*

46

Bsn. *f* *mp* *vib*

Marba.

Perc. *caixa* *f* *3* *4* *7* *1* *7*

Timp. *mf*

Vln. I *martelato* *f* *3* *4* *7* *pizz* *f* *3* *7*

Vla. *martelato* *f* *3* *4* *7* *pizz* *f* *3* *7*

Vc. *pizz* *f* *3* *4* *7* *pizz* *f* *3* *7*

Cb. *pizz* *f* *3* *4* *7* *pizz* *f* *3* *7*

6

Vitrais (Nelson Almeida)

51

Bsn. *mp*

Marba. *p*

Perc. *7* *3* *4* *7* *1* *7*
4 *8* *8* *8* *4* *8*

Timp. *51*

Vln. I *arco* *f* *marcato* *mp* *pizz* *arco* *p*

Vla. *col legno* *pp* *sautillé* *mp* *pizz* *7* *1* *7*
4 *8* *8* *8* *4* *8*

Vc. *f* *marcato* *mp* *pizz*

Cb. *7* *3* *4* *7* *1* *7*
4 *f* *p* *mf* *8* *8* *4* *f*

56

Bsn. *mf* *p*

Marba. *mf*

Perc. *7* *4* *3* *7* *1* *7*
8 *8* *8* *4* *4* *8*

Timp. *56*

Vln. I *arco* *mp* *detache* *mf* *m. ord.* *mp* *7* *1* *7*
8 *8* *8* *4* *4* *8*

Vla. *arco* *mp* *pizz* *sautillé* *mf* *f* *detache* *mf* *mp* *7* *1* *7*
8 *8* *8* *4* *4* *8*

Vc. *arco* *mp* *pizz* *sautillé* *mf* *f* *detache* *mf* *mp* *7* *1* *7*
8 *8* *8* *4* *4* *8*

Cb. *7* *4* *3* *7* *1* *7*
8 *8* *8* *4* *4* *8*

8

[illegible]

Vitrais (Nelson Almeida)

9

81

Bsn.

Marba.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

mp

chimbal

pp

pp

simile

pp I II III

pp I II

bariolage

portamento

Soa 2 8vas da fund.

p

pp II III II III

pp I II

pp I II

pp II

portamento

pp I II

pp

85

Bsn.

Marba.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

Tam

p

chimbal

caixa

pp

pizz

arco

pp I II III

sf

pizz

arco

pp

pizz

sf

sf

Soa 2 8vas da fund.

pp I II

simile

pizz

f

p

10

Vitrais (Nelson Almeida)

90

Bsn. *pp*

Marba.

Perc. *pp* *chimbau* *c/ vassoura* *caixa* *caixa* *guilro* *f p f p f p*

Timp. *pp*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz* *f* *arco* *portamento* *bariolage* *pp* *II* *III* *II* *III*

Cb. *f* *arco* *pp* *I* *bariolage* *II*

94

Bsn. *mf* *f* *pp* *smorzato, ritmo livre*

Marba.

Perc. *2* *5* *3* *4* *5* *2*

Timp. *pp* *pp*

Vln. I *bariolage* *pp* *I* *II* *III* *I* *II* *III* *ppp* *V* *ppp*

Vla. *bariolage* *pp* *I* *4* *I* *II* *I* *II* *4* *ppp* *4* *5* *4* *4*

Vc. *ppp*

Cb. *2* *5* *3* *4* *4* *pp* *I* *4* *5* *2*

Vitrais (Nelson Almeida)

11

99

Bsn. *mf* *f* *pp* *smorzato, ritmo libre*

Marba.

Perc. **2 5 2 5 2 5 2**
4 4 4 4 4 4 4

Timp. *pp*

Vln. I *simile* *ppp* *V*

Vla. *simile* *ppp* *V*

Vc. *simile* *ppp*

Cb. **2 5 2 5 2 5 2**
4 4 4 4 4 4 4

105

Bsn. *mf* *f* *pp* *smorzato, ritmo libre*

Marba.

Perc. **2 5 2 5 2 5 2**
4 4 4 4 4 4 4

Timp. *pp*

Vln. I *simile* *ppp* *V*

Vla. *simile* *ppp* *V*

Vc. *simile* *ppp*

Cb. **2 5 2 5 2 5 2**
4 4 4 4 4 4 4

12

Vitrais (Nelson Almeida)

111

Bsn. 111

Marba. 111

Perc. 111 **2** **5** **2** **3** **4** **7** **1**
4 **4** **8** **4** **4** **8** **4**

Timp. 111

acalmado poco a poco

Vln. I 111 *ppp* *acalmado poco a poco* *mp* *pppp*

Vla. 111 **2** **5** **2** **3** **4** **7** **1**
4 **4** **8** **4** **4** **8** **4** *ppp* *acalmado poco a poco* *mp* *pppp*

Vc. 111 *ppp* *acalmado poco a poco* *mp* *pppp*

Cb. 111 **2** **5** **2** **3** **4** **7** **1**
4 **4** **8** **4** **4** **8** **4** *pp* *acalmado poco a poco* *mp* *pppp*

117 **C**

Bsn. 117 *mf* *mp* *ppp* *mp*

Marba. 117

Perc. 117 **1** **7** **7** **7**
4 **8** **4** **8** *caixa* *mp*

Timp. 117 *mf* *mp*

Vln. I 117 *p* *arco* *pizz* *arco* *vib* *mp* *col legno* *mp*

Vla. 117 **1** **7** **7** **7**
4 **8** **4** **8** *mf* *p*

Vc. 117 *marcato* *mf* *mp*

Cb. 117 **1** **7** **7** **7**
4 **8** **4** **8** *pizz* *arco* *vib* *f* *p*

Vitrais (Nelson Almeida)

13

System 1 (Measures 122-125):

- Bsn.:** Measures 122-125. Dynamics: *mf*, *mf*. Includes a fermata in measure 125.
- Marba.:** Measures 122-125. Dynamics: *mf*, *f*, *p*. Measure 125 is a whole rest.
- Perc.:** Measures 122-125. Measure 122 has a 7/8 time signature. Measure 123 has an 8/8 time signature. Measure 124 includes a "caixa" (snare) part with *pp* and *f* dynamics. Measure 125 has a 3/8 time signature.
- Timp.:** Measures 122-125. Dynamics: *pp*. Measure 125 has an 8/8 time signature.
- Vln. I:** Measures 122-125. Dynamics: *mf*, *mf*. Includes *pizz* and *arco* markings. Measure 125 has a 3/8 time signature.
- Vla.:** Measures 122-125. Dynamics: *f*, *f*. Includes *pizz* and *arco* markings. Measure 125 has an 8/8 time signature.
- Vc.:** Measures 122-125. Dynamics: *mf*, *f*. Includes *arco* and *pizz* markings. Measure 125 has a 3/8 time signature.
- Cb.:** Measures 122-125. Dynamics: *f*, *mf*. Includes *pizz* and *arco* markings. Measure 125 has an 8/8 time signature.

System 2 (Measures 126-129):

- Bsn.:** Measures 126-129. Dynamics: *mf*, *mp*, *mf*. Measure 129 has a fermata.
- Marba.:** Measures 126-129. Dynamics: *pp*. Measure 129 is a whole rest.
- Perc.:** Measures 126-129. Measure 126 has a 3/8 time signature. Measure 127 has a 4/8 time signature. Measure 128 has a 7/8 time signature. Measure 129 has a 4/8 time signature. Includes "caixa ruf." (snare roll) in measure 128.
- Timp.:** Measures 126-129. Measure 129 has an 8/8 time signature.
- Vln. I:** Measures 126-129. Dynamics: *f*, *mp*, *mp*, *p*. Includes *arco* and *col legno* markings. Measure 129 has a 4/8 time signature.
- Vla.:** Measures 126-129. Dynamics: *mf*, *pp*. Includes *arco* and *col legno* markings. Measure 129 has an 8/8 time signature.
- Vc.:** Measures 126-129. Dynamics: *mf*, *f*, *mp*. Includes *arco* and *pizz* markings. Measure 129 has a 4/8 time signature.
- Cb.:** Measures 126-129. Dynamics: *mp*, *f*, *p*. Includes *pizz* and *vib* markings. Measure 129 has an 8/8 time signature.

14

Vitrais (Nelson Almeida)

131

Bsn. *mf* *mp* *mf*

Marba.

Perc. *4* *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8* *8*

Timp. *mf*

Vln. I *mf* *vib*

Vla. *4* *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8* *8*
mp *p* *sautille* *mp* *mf* *arco*

Vc. *pizz* *f*

Cb. *4* *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8* *8*
mp *arco* *mf* *pizz* *mp* *f*

137

Bsn. *mf*

Marba.

Perc. *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8*

Timp.

Vln. I *3/11/14* *pizz* *arco* *pizz* *arco*
mf *sf* *sautille* *mp* *mf* *sf*

Vla. *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8*
pizz *arco* *mp* *sautille* *pizz* *sf*

Vc. *pizz* *sf* *sf* *sf*

Cb. *3* *4* *3* *4* *3*
8 *8* *8* *8* *8*
mf *sf* *sf* *sf* *sf*

Vitrais (Nelson Almeida)

15

142 *bariolage* *simile*

Bsn. *mf* *f* *ff*

Marba. *p* *mf* *f* *ff*

Perc. *3* *4* *3* *1* *4* *3* *4*
8 8 8 4 8 *congas* 8 8

Timp. *142*

Vln. I *tr* *mf* *f* *ff* *pizz* *mf*

Vla. *3* *4* *3* *1* *4* *3* *4*
8 *sf* 8 *sf* 8 *sf* 4 8 *arco* 8 *mf* 8

Vc. *sf* *sf* *sf* *sf* *mf* *pizz* *arco*

Cb. *3* *4* *3* *1* *4* *3* *4*
8 *p* 8 *mf* 8 *ff* 4 *mf* 8 8

148 *mp* *mp* *vib*

Bsn. *mp*

Marba. *mp*

Perc. *4* *3* *7* *1* *3* *4*
8 8 8 4 8 8

Timp. *148* *mf* *mf*

Vln. I *arco* *pizz* *arco* *p* *sautillé* *mf*

Vla. *4* *3* *7* *1* *3* *4*
8 8 8 *p* 4 8 *mf* 8

Vc. *arco* *pizz* *sf* *f*

Cb. *4* *3* *7* *1* *3* *4*
8 8 8 *sf* 4 8 8

16

Vitrais (Nelson Almeida)

153

Bsn. *mf*

Marba. 153

Perc. 153 *caixa* *mf*

Timp. 153

Vln. I 153 *mf*

Vla. 153 *sautillé* *mf* *detache* *sautillé*

Vc. *arco* *pizz* *arco*

Cb. 153 *arco* *mf*

4/8 3/8 4/8 3/8

158 *Coda Final* $\text{♩} = 60$ *pp*

Bsn. 158

Marba. 158

Perc. 158 *f* *p* *f* *p*

Timp. 158 *f* *p*

Vln. I 158 *p* *vib* *p* *sautillé* *fp* *mf*

Vla. 158 *sautillé* *mp* *fp* *p* *mf*

Vc. *p* *p* *marcato* *p*

Cb. 158 *p* *p*

3/8 4/8 3/8 4/8 5/4 2/4

Vitrais (Nelson Almeida)

17

163

Bsn. *mf* *f*

Marba. *mf*

Perc. *mf* *congas* *1* *2*
4 *4* *4* *4*

Timp. *mf* *f*

Vln. I *f* *pizz* *marcato*

Vla. *p* *detache* *1* *2*
4 *4* *4* *4*

Vc. *f* *pizz* *vib* *vib* *vib*

Cb. *p* *1* *2*
4 *4* *4* *4*

169

Bsn. *ff*

Marba. *ff* *marcato*

Perc. *f* *1* *1* *1*
4 *4* *8* *4* *8*

Timp. *f* *ff* *ff*

Vln. I *ff* *ff* *ff*

Vla. *f* *1* *1* *1*
4 *4* *8* *4* *8*

Vc. *f* *ff* *ff*

Cb. *f* *1* *1* *1*
4 *4* *8* *4* *8*

ANEXO D - Partitura: *Fantasia*, para fagote e piano

para Valdir Caires

Fantasia para fagote e piano

Ricardo Brafman
Recife, 2014

Liberamente ♩ = 76

Bassoon

mp cantabile *mf* *mp* *leggero*

Piano

Ad.

Bsn.

glis. *pp* *mf glis. cantabile* *mp leggero*

Pno.

mp *mp* *mp < f*

8

8

Bsn.

Pno.

Fantasia para fagote e piano

Bsn. 12 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp cantabile*

Pno. 12

Bsn. 15 *p* *pp*

Pno. 15 *mf sonoro* *f*

*Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * sim.*

Bsn. 19 *mf cantabile* *mf*

Pno. 19 *mp*

Fantasia para fagote e piano

Bsn. ²³ *p* *leggiero* *mf*

Pno. ²³ *mf*

Reo. *

Bsn. ²⁶ *mp* *mf* *espress.* *f*

Pno. ²⁶ *mf*

Reo. *

Bsn. ²⁹ *niente* *p* *cantabile* *mp*

Pno. ²⁹

Fantasia para fagote e piano

Bsn.

32

mf

Pno.

Measures 32-33. Bsn. part: *mf*. Pno. part: silent.

Bsn.

33

f *mp* *mf*

Pno.

Measures 33-34. Bsn. part: *f*, *mp*, *mf*. Pno. part: silent.

Bsn.

35

mp

Pno.

Measures 35-36. Bsn. part: *mp*. Pno. part: silent.

Fantasia para fagote e piano

Bsn. *mf*

Pno.

Bsn. *mp* *mf* *glis. espress.* *f* *f sub.*

Pno.

Bsn. *mf* *f* *pp*

Pno. *mf* *sonoro*

Rea. * Rea. *

Fantasia para fagote e piano

41

Bsn.

mp

Pno.

f *mp sub.* (*mp*)

Lea * *Lea* * *sim.*

44

Bsn.

(*mp*) *p* *f*

Pno.

f *mf sub.*

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

48

Piacevole

Bsn.

mp *ppp*

Pno.

p sub. *mp* *8^{va}*

Fantasia para fagote e piano

51

Bsn.

Pno.

(8^{va})

55

Bsn.

Pno.

(8^{va})

59

Bsn.

Pno.

(8^{va})

This musical score page contains measures 51 through 59 of a piece for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.). The score is organized into three systems. Each system consists of a Bassoon staff and a grand piano for the Piano part, which includes both treble and bass staves. Measure numbers 51, 55, and 59 are placed at the beginning of their respective systems. The Bassoon part features various melodic lines, including triplets and sixteenth-note passages, with dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures, also marked with dynamics like *p* and *mp*. An octave transposition line, indicated by a dashed line and the label (8^{va}), is present for the Bassoon part in measures 51-55 and 59. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fantasia para fagote e piano

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia para fagote e piano". It consists of three systems of music, each featuring a Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) part. The first system covers measures 62 to 65, the second system covers measures 66 to 68, and the third system covers measures 69 to 71. The Bassoon part is written in bass clef, and the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics for the Bassoon are *p*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, and *mp*. The dynamics for the Piano are *p*, *mp*, *mf*, and *mp*. The score also includes articulation marks like accents and slurs, and some measures have triplets or sextuplets indicated by '3' or '6' over the notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

62 Bsn. *p* *mp* *p* *mp* *mf* *mp*

62 Pno. *p* *mp* *mf* *mp*

66 Bsn. *mp* *p* *mp* *p*

66 Pno. *p* *mp*

69 Bsn. *mp* *p*

69 Pno. *p* *mp*

Fantasia para fagote e piano

72 *frull.*

Bsn.

f *mp*

Pno.

p *sub. f* *8va* *mp* *

76

Bsn.

p *mp* *p* *mp* *p*

Pno.

p *mp*

80

Bsn.

mf *mp* *p* *mp* *mp*

Pno.

mf *mp* *mf* *p* *mp*

Fantasia para fagote e piano

83

Bsn.

mf *mf* *mp*

Pno.

mf *f* *mf*

84

Bsn.

mp *mf* *p* *mf*

Pno.

p *mf* *mp*

85

Bsn.

mp *f* *mp*

cantabile

Pno.

p *mp* *f*

8va

8vb

Fantasia para fagote e piano

Bsn. *mf* *mp* *leggiere*

Pno.

Bsn. *mf* *mp* *ppp*

Pno. *mf*

Indeciso

Bsn. *mp* *p* *p* *pp* *p* *pp*

Pno. *f* *mp* *p* *p*

Fantasia para fagote e piano

Con mosso ♩ = 84

94 *pesante* *f* *ff* 3.1

Bsn.

Pno. *mp* *mf* *f* *ff*

96 *mp* *ff* *

Bsn.

Pno. *mp* *mf*

99 *mf* *mp* *mf*

Bsn.

Pno.

Lea

Fantasia para fagote e piano

101 *f* 1.1 *f*

Bsn.

101 *f* *ff* *ff*

Pno.

105 *f* *mp* *ff* *ff*

Bsn.

105 *f* *mp* *ff* *ff*

Pno.

109 *ff* *p* *(mp)* *f* *ff*

Bsn.

109 *(mp)* *f* *ff*

Pno.

15

Fantasia para fagote e piano

111

Bsn.

mf *f*

Pno.

mf *f*

113

Bsn.

ff *f* *mf*

Pno.

ff

116

Bsn.

mp *p* *f*

Pno.

mp *p* *mf*

mp *

Fantasia para fagote e piano

119

Bsn.

ff *f* *mp*

Pno.

f *ff* *p*

122

Bsn.

mp *mf*

Pno.

mf

124

Bsn.

f *p* *f*

Pno.

f *ff* *f*

Rea. *f* *Rea.*

Fantasia para fagote e piano

The musical score consists of three systems, each with a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff.

System 1 (Measures 127-128):

- Bsn.:** Measure 127 has a whole note chord. Measure 128 has a whole rest.
- Pno.:** Measure 127 has a whole note chord marked *ff*. Measure 128 has a half note chord marked *mp*, followed by a half note chord marked *ff* with a *Reo.* marking.

System 2 (Measures 130-131):

- Bsn.:** Measure 130 has a whole rest. Measure 131 has a half note chord marked *espress.* and *mp*, followed by a half note chord marked *mf*.
- Pno.:** Measure 130 has a half note chord marked *p*. Measure 131 has a half note chord marked *sonoro* and *mp*, followed by a half note chord marked *mf* with a *Reo.* marking.

System 3 (Measures 132-133):

- Bsn.:** Measure 132 has a half note chord marked *f*. Measure 133 has a half note chord marked *mp*.
- Pno.:** Measure 132 has a half note chord marked *mp*. Measure 133 has a half note chord marked *mf* with a *Reo.* marking.

Fantasia para fagote e piano

134

Bsn. *mf* *f* *mp* *mf*

Pno. *mf*

136

Bsn. *mp* *f* *mp* *f* *cantabile*

Pno. *f* *8vb* *mf*

138

Bsn. *cantabile*

Pno. *f* *mf sub.*

Fantasia para fagote e piano

This image shows a page of a musical score for a Bsn. and Pno. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The measures shown are 140 through 144. The Bsn. part is written in a single staff, while the Pno. part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (f, mf, mp). The Pno. part features complex textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as chords. The Bsn. part has a more melodic line with some slurs and dynamic markings. The page is numbered 140 at the top left.

Fantasia para fagote e piano

This image shows a page from a musical score for 'The Firebird' by Igor Stravinsky, specifically measures 146 through 150. The score is written for Bsn. (Bassoon) and Pno. (Piano).

Measure 146: The Bsn. part begins with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano). The Pno. part features a complex texture with a *f* (forte) chord in the right hand and a *mf* (mezzo-forte) line in the left hand. A *Rea.* (Ricochet) marking is present in the left hand.

Measure 148: The Bsn. part is silent. The Pno. part continues with a *mf* (mezzo-forte) chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Measure 150: The Bsn. part has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Pno. part features a *f* (forte) chord in the right hand and a *f* (forte) chord in the left hand. A *Rea.* marking is present in the left hand.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number 146 is visible in the top left corner.

Fantasia para fagote e piano

152 Bsn. *ff* *p* *mp*

152 Pno. *ff* *p*

154 Bsn. *mf sub.* *f*

154 Pno. *mp* *mf* *f*

156 Bsn. *f* *ff* *f*

156 Pno. *ff* *mp* *mf* *f* *ff*

Rea. *

Fantasia para fagote e piano

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia para fagote e piano". It consists of three systems of music, each featuring a Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) part. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 159-161):

- Measure 159:** The Bassoon part begins with a series of sixteenth notes, followed by a half note. The Piano part has a whole note chord in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *mp* (mezzo-piano).
- Measure 160:** The Bassoon part continues with a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *mp*.
- Measure 161:** The Bassoon part has a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *mp*.

System 2 (Measures 162-163):

- Measure 162:** The Bassoon part has a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *mp*.
- Measure 163:** The Bassoon part has a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

System 3 (Measures 164-165):

- Measure 164:** The Bassoon part has a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *f* (forte).
- Measure 165:** The Bassoon part has a half note. The Piano part has a half note in the left hand and a half note in the right hand. Dynamics: *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mp*, *mf*, *f*, *ff*). A double asterisk (**) is placed below the first system, and a double asterisk (**) is placed below the second system.

Fantasia para fagote e piano

166

Bsn.

ff *p*

Pno.

(mp) *f* *ff*

168

Bsn.

mf *f* *ff*

Pno.

mf *f* *ff*

171

Bsn.

Pno.

mf *8va*

s *s*

Fantasia para fagote e piano

177

Bsn.

Pno.

mf

f

(8^{vb})

179

Bsn.

Pno.

f *ff* *f*

f *ff* *f*

(8^{vb})

181

Bsn.

Pno.

mp

mp

(8^{vb})

Fantasia para fagote e piano

183

Bsn.

mf *p*

6 6

Pno.

mf

(8^{va})

185

Bsn.

f

5

Pno.

f

3

186

Bsn.

6 7 5

Pno.