

GABRIELA MATSAS

TÉCNICAS ESTENDIDAS NO FAGOTE:

Um estudo com ênfase em *Cantares para Airton*

Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

GABRIELA MATSAS

TÉCNICAS ESTENDIDAS NO FAGOTE:

Um estudo com ênfase em *Cantares para Airton*

Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharela em Música com Habilitação em Instrumento de Sopro - Ênfase em Fagote .

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cury.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

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 inseridos pela autora

Matsas, Gabriela

TÉCNICAS ESTENDIDAS NO FAGOTE: Um estudo com ênfase em Cantares para Airton Barbosa / Gabriela Matsas; orientador, Fábio Cury. - São Paulo, 2022.

39 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. O emprego da técnica estendida no repertório brasileiro para fagote, com ênfase na obra Cantares para Airton Barbosa, de Aylton Escobar.. I. Cury, Fábio. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

AGRADECIMENTOS

À minha família por seu constante e leal apoio na minha trajetória. Faltam-me palavras para descrever toda a minha gratidão e todo meu amor por eles.

A Deus por ter-me concedido esta oportunidade de estudo e ter-me permitido completar minha graduação em Música na Universidade de São Paulo.

Ao meu professor Fábio Cury por todos ensinamentos que continuarão sendo tão úteis na minha vida musical. Obrigada pela dedicação e atenção despendidas durante todo o período de meus estudos.

Aos meus familiares e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação.

Por fim, à Universidade de São Paulo, juntamente ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, por toda recepção e acolhimento.

RESUMO

MATSAS, Gabriela. **Técnicas estendidas no fagote:** um estudo com ênfase em *Cantares para Airton Barbosa*. 2022, 39p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: Esta pesquisa busca explorar o emprego da técnica estendida no repertório brasileiro para fagote solo, com ênfase na obra *Cantares para Airton Barbosa*, de Aylton Escobar. Antes de tocar uma obra contemporânea no fagote, o intérprete necessita de um conhecimento prévio. Trataremos, portanto, de alguns métodos para iniciar o aprendizado dessas técnicas não-usuais. Vale ressaltar que, ao tocar obras solo brasileiras e contemporâneas, exaltamos os compositores brasileiros que se dedicaram a aprender mais sobre as possibilidades sonoras do fagote. Serão abordadas as principais técnicas estendidas necessárias para se tocar *Cantares para Airton Barbosa* e outras obras solo de compositores brasileiros que possuam dessas mesmas técnicas. Abordaremos as principais características de cada uma delas de acordo com a experiência da própria autora deste trabalho e com os métodos e publicações de autores que também tiveram vivência com as técnicas estendidas.

Palavras-chave: Técnica estendida. Multifônico. Fagote. Música brasileira. *Cantares para Airton Barbosa*.

ABSTRACT

Abstract: This research seeks to explore the use of the extended technique in the Brazilian repertoire for solo bassoon, with emphasis on the work *Cantares para Airton Barbosa*, by Aylton Escobar. Before playing a contemporary work on the bassoon, the performer needs prior knowledge. Therefore some methods will be listed in this work to present an introduction to these unusual techniques. It is worth mentioning that, as we dedicate this research to Brazilian contemporary solo works, we want to pay homage to Brazilian composers who strived themselves to learn more about the bassoon's possibilities. We discuss the main extended techniques which are required to perform *Cantares para Airton Barbosa* and also other solo works by Brazilian composers with similar non conventional techniques. We will approach the main characteristics of each one of them according to our own experiences and methods, enriching and comparing them with the information presented in other researches and publications.

Key-words: Extended technique. Multiphonic. Solo bassoon. Brazilian music. *Cantares para Airton Barbosa*.

SUMÁRIO

Lista de figuras	10
Introdução	12
Capítulo 1: <i>Cantares para Airton Barbosa</i> de Aylton Escobar	13
1.1 Biografia o compositor	13
1.2 Obra <i>Cantares para Airton Barbosa</i>	13
1.3 Abordagens e métodos	14
1.4 Análise da obra <i>Cantares para Airton Barbosa</i> (1983)	16
Capítulo 2: Técnicas estendidas no fagote	21
2.1 Sinais Gráficos	21
2.1.1 Posição dos lábios na palheta	21
2.1.2 Pressão Labial	22
2.1.3 Pressão do ar	23
2.2 Variações de quarto de tom	24
2.3 Mudança de timbre	26
2.4 Multifônicos	28
2.4.1 Aspectos técnicos dos multifônicos presentes na obra	30
2.4.2 As diferentes funções dos multifônicos	32
2.5 Exposição de outras obras	33
Conclusão	36
Referências bibliográficas	37
Anexos	39

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Arpejos presentes na última pauta da obra, que fazem referência a linguagem violonística	p. 13
Fig. 2 - Sinais de grafia indicados pelo compositor na bula da obra	p. 14
Fig. 3 - Proposta de identificação de Penazzi (1971) para cada chave no fagote Heckel ...	p. 15
Fig. 4 - Oito variações propostas na análise de Bellusci (2019)	p. 17
Fig 5 - Observação feita pelo compositor	p. 19
Fig. 6 - A imagem representa as diferentes posições dos lábios na palheta. Fonte: Penazzi (1971)	p. 22
Fig. 7 - Tradução ao português da imagem anterior	p. 22
Fig. 8 - A imagem representa as diferentes pressões labiais. Fonte: Penazzi (1971)	p. 22
Fig. 9 - Tradução ao português da imagem anterior	p. 23
Fig. 10 - A imagem representa as diferentes pressões do ar. Fonte: Penazzi (1971)	p. 23
Fig. 11 - Tradução ao português da imagem anterior	p. 23
Fig. 12 - Símbolos e abreviações apresentados por Gallois (2009)	p. 24
Fig. 13 - Tradução ao português da imagem anterior	p. 24
Fig. 14 - Início do exercício proposto por Penazzi (1971) que consiste em alterações na digitação, pressão de ar e posição dos lábios na palheta para alterar um quarto de tom	p. 25
Fig. 15 - Variação do quarto de tom da nota Mi precedida por alterações de timbre	p. 25
Fig. 16 - Variação do quarto de tom da nota Lá precedida por alterações de timbre	p. 26
Fig. 17 - Variação do quarto de tom da nota Lá precedida por alterações de timbre da nota Sol	p. 26
Fig. 18 - Exercício de alteração de timbre sobre uma mesma nota de Bartolozzi (1967, p. 22)	p. 27
Fig. 19 - Sequência de dedilhado utilizado para realizar as 3 alterações de timbre da nota Mi	p. 27
Fig. 20 - Alterações de timbre sugeridas para a nota Mi em Penazzi (1971, p. 20)	p. 27
Fig. 21 - Alterações de timbre sugeridas para a nota Lá em Penazzi (1971, p. 22)	p. 28

Fig. 22 - Exercício retirado de Penazzi (1971, p. 72)	p. 29
Fig. 23 - Símbolos convencionados para nos referirmos respectivamente à pressão de ar, pressão de lábios e quantidade da lâmina da palheta dentro da boca (GALLOIS, 2009, p. 39) p. 30	
Fig. 24 - Partitura do exercício proposto Gallois (2009, p. 39)	p. 30
Fig. 25 - Os dois primeiros multifônicos que aparecem na obra, sendo o segundo seguido por um trêmolo	p. 31
Fig. 26 - Nos outros dois multifônicos, o som deve iniciar de um som monofônico, e, com alteração na posição dos lábios na palheta, deve partir para o multifônico	p. 31
Fig. 27 - Trecho de três multifônicos rápidos presentes na obra <i>Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas</i> de Luiz Stellfeld	p. 32
Fig. 28 - Multifônico inicial da obra <i>Kuru para fagote solo</i> da compositora Angelica Faria. Notas: Si, Dó, Mib, Láb e Ré	p. 33
Fig. 29 - Trecho retirado da obra <i>Zefiro</i> de Alexandre Lunsqui com algumas sequências de multifônicos	p. 33

INTRODUÇÃO

Houve momentos na história da música ocidental que provocaram grandes transformações na forma de se tocar e compor. Este foi o caso, por exemplo, de Monteverdi que, no séc. XVI, criou o *trémolo*, sequência de notas repetidas de maneira rápida, buscando aumentar a dramaticidade da obra *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Desta maneira, o compositor inovou a escrita instrumental ao introduzir este novo elemento técnico-interpretativo. Da mesma forma, pode-se observar no séc. XIX consideráveis inovações no *staccato* e no *pizzicato* por meio do grande domínio técnico de Paganini, um dos maiores violinistas do romantismo.

De modo sucessivo, no século XX também se iniciou um notável aumento pela busca de explorar novos sons e timbres dos instrumentos musicais, como, por exemplo, a criação do piano preparado por John Cage em 1940. Essa nova maneira de se cantar ou tocar rompia com o padrão estipulado do período clássico-romântico e, por isso, foi denominada *técnica estendida* ou *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANI; FERRAZ, 2011).

Assim, devido aos esforços e disposições de compositores para conhecer novas possibilidades, o processo investigativo da técnica estendida alcançou todos os instrumentos, incluindo o fagote. A rica troca de conhecimentos entre o compositor e intérprete desenvolveu muitos resultados, por exemplo, a colaboração entre Bruno Bartolozzi e Sergio Penazzi que produziram o *Metodo per fagotto* (1971). Essa interação é, e sempre será, necessária para que os dois lados conheçam seus alcances técnicos. A não colaboração entre compositor e intérprete poderá acarretar problemas futuros:

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 possibilidades técnicas do instrumento, tornando assim a obra desafiadora e interessante para o intérprete. (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013, p. 143).

CAPÍTULO 1:

CANTARES PARA AIRTON BARBOSA DE AYLTON ESCOBAR

1.1 Biografia do compositor

Aylton Escobar é um compositor, maestro e professor brasileiro, nascido em 14 de outubro de 1943 em São Paulo. Foi aluno de composição na Academia Paulista de Música, tendo aulas com os renomados compositores Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri. Também recebeu aulas de regência com Alceo Bocchino e Francisco Mignone. Especializou-se em música eletroacústica na Universidade de Columbia em Nova Iorque nos Estados Unidos. Foi professor de regência, orquestração e composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA - USP). Por último, Aylton Escobar ocupa a cadeira de número 25 na Academia Brasileira de Música.

1.2 Obra *Cantares para Airton Barbosa*

Composta em 1983, a obra *Cantares para Airton Barbosa* foi encomendada pelo Projeto Memória Musical Brasileira (PRO-MEMUS) do Instituto Nacional de Música (INM) do Ministério da Educação e Cultura (MEC) da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) para ser a peça de confronto do II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira no ano de 1984. Dedicada a Airton Barbosa, fagotista que havia falecido em 1980, o compositor, que era amigo do músico, também escreveu uma dedicatória “*para Valdinha, companheira; para Noël Devos, mestre-amigo; para os herdeiros desta fé*”. Segundo Noël Devos, fagotista que assistiu o compositor na criação da obra, os arpejos no final da peça (Fig. 1) foram escritos para lembrar a linguagem violonística, visto que Airton também era violonista.



Fig. 1 - Arpejos presentes na última pauta da obra que fazem referência a linguagem violonística.

A obra é acompanhada de uma bula que contém algumas informações sobre sinais gráficos usados pelo compositor (Fig. 2). Porém, além dessas breves instruções, faz-se

também necessária a investigação por outros métodos e bibliografias que ofereçam mais ferramentas para a realização da obra. Afinal, por fazer uso de técnicas não convencionais, o autor já pressupõe que o intérprete possua uma vivência prévia com essa nova linguagem instrumental. Esses novos sons produzidos pelo fagote requerem do instrumentista habilidades e recursos técnicos que transcendam o conteúdo tradicional dos principais métodos de estudo e do repertório do instrumento até o século XX (TAVARES, 2016).

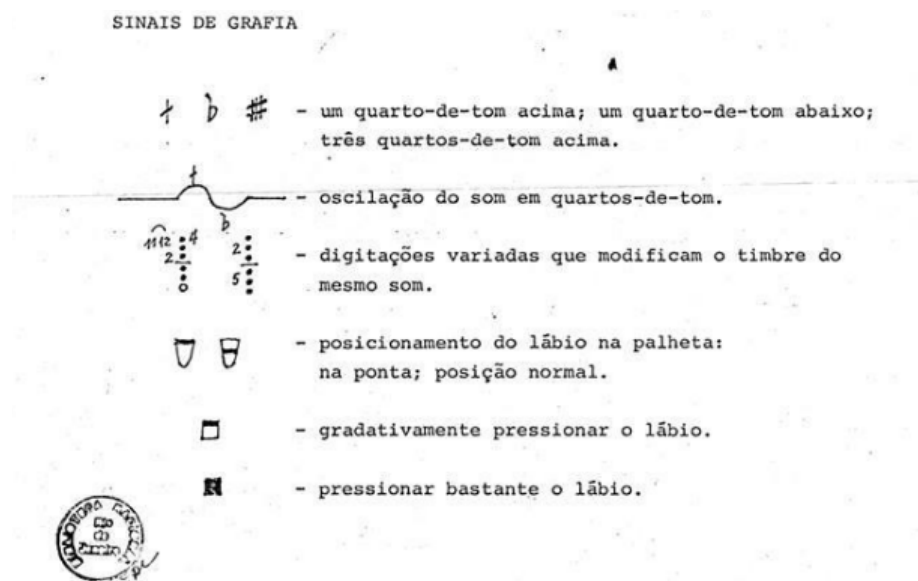


Fig. 2 - Sinais de grafia indicados pelo compositor na bula da obra.

1.3 Abordagens e métodos

Com essa grande investigação por novos sons e possibilidades, fez-se necessária a elaboração de métodos que apresentassem o conteúdo necessário para contemplar o ensino dessas novas técnicas. Deste modo, Bruno Bartolozzi teve um papel fundamental, já que escreveu um tratado de multifônicos para flauta, oboé, clarinete e fagote, o *New Sounds for Woodwinds* (1967). No caso específico do fagote, colaborou no desenvolvimento do *Metodo per fagotto* (1971), resultado da grande pesquisa iniciada em 1960 ao lado de Sergio Penazzi, fagotista principal do Teatro alla Scala de Milão e professor no Conservatório Verdi (Fig. 3). Esse método foi a obra de referência usada por Aylton Escobar na composição de *Cantares para Airton Barbosa*.

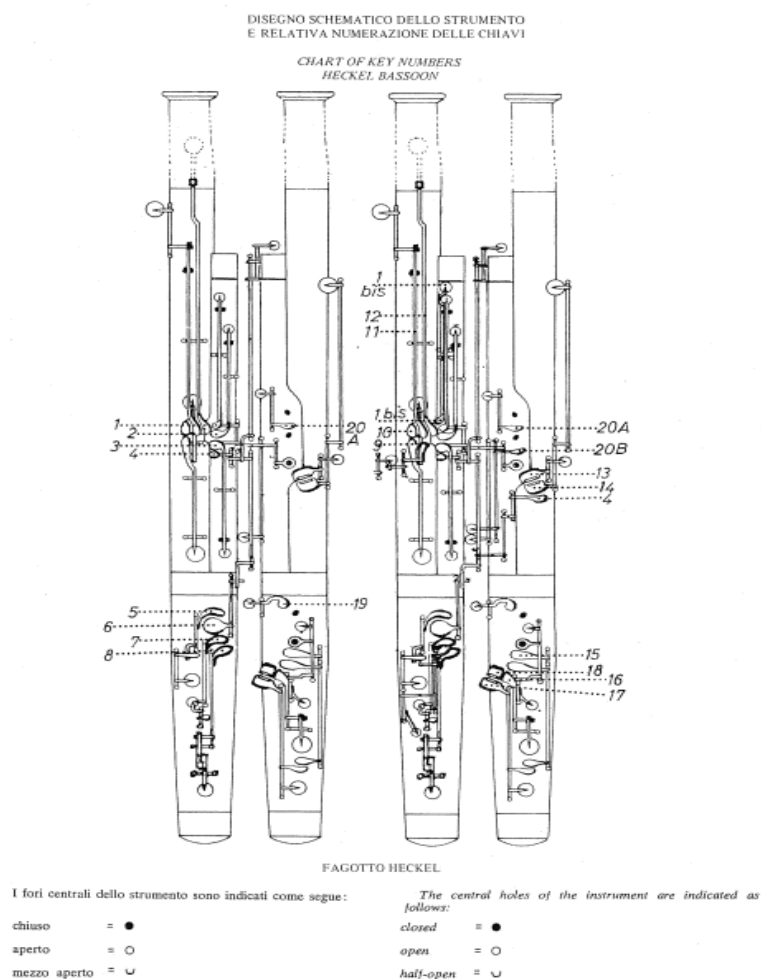


Fig. 3 - Proposta de identificação de Penazzi (1971) para cada chave no fagote Heckel.

Anos depois, e é interessante observar a grande lacuna de anos entre esses métodos, Pascal Gallois, fagotista, professor e regente que se especializou em música contemporânea, escreveu o *The Techniques of Bassoon Playing* (2009) que conta com inúmeros exercícios e exemplos em áudio de técnicas estendidas. Este método surgiu após a intensa colaboração entre o compositor e o intérprete para a obra *Sequenza XII*, composta em 1995 por Luciano Berio e dedicada a Pascal Gallois. Esta obra solo faz parte de uma série de 14 obras para diversos instrumentos e voz, sendo a *Sequenza XII* a mais longa entre elas. Contém grande variedade de técnicas estendidas devido ao trabalho colaborativo com Pascal Gallois. Vale ressaltar que a *Sequenza I*, composta para flauta em 1958, foi a primeira obra escrita para um instrumento da família das madeiras a utilizar multifônicos e a primeira obra que o compositor utilizou da notação proporcional.

Em 2014, a fagotista e pesquisadora Jamie Leigh Sampson publicou o *Contemporary Techniques for the Bassoon: Multiphonics*, que conta com uma vasta pesquisa sobre

multifônicos, na qual, 20 fagotistas testaram 369 multifônicos e selecionaram os 271 com os dedilhados mais confiáveis.

Esses métodos e pesquisas devem fazer parte do estudo individual do intérprete que almeja tocar obras contemporâneas visto que a especialização em música contemporânea não está na grade curricular de muitas instituições tradicionais de música, como conservatórios.

Vários fatores contribuem para dificultar a experiência de um fagotista ao fazer uso das técnicas estendidas. A falta de uma progressão de aprendizagem adequada com foco em técnicas avançadas de tocar fagote, o progresso contínuo dessas técnicas, bem como a ausência de uma abordagem consistente à notação de fagote agravam esta situação (STEYN, 2019, p. 3, tradução nossa).¹

1.4 Análise da Obra *Cantares para Airton Barbosa* (1983)

Observa-se, inicialmente, que não há divisões por barra de compasso, ainda que se observe uma proporcionalidade em relação à duração das notas durante toda a obra. Também se evidencia, de maneira inequívoca, a generosidade do compositor ao fazer grande uso de fermatas, pausas e dinâmicas, intensificando o caráter teatral da peça, o que é uma característica recorrente na produção de Aylton Escobar. Há também acentos e indicações de caráter que conduzem a criação do fagotista, como “*enérgico*” ou “*cantando tristemente*”.

Trata-se de uma obra atonal em que o compositor emprega os recursos técnicos e expressivos do fagote - multifônicos, variações de dedilhado, dinâmicas e pausas - para fomentar os contrastes de textura, densidade e timbre que definem a estrutura formal e o processo composicional da peça. O compositor, ao escrever a obra utilizando desses artifícios, se baseava no dedilhado do fagote alemão, ou seja, de sistema Heckel:

[...] Escobar trabalha ainda efeitos especiais. Segundo Devos, na época, ele emprestou o citado método de Penazzi a Escobar, que extraiu dele a maneira de anotar e indicar “as digitações variadas que modificam o timbre do mesmo som”, ou dos outros efeitos acima citados. Como esse método é elaborado para o fagote alemão, as posições e dedilhados indicados servem somente para este sistema. No caso de se utilizar um fagote do sistema Buffet (francês), serão necessárias algumas alterações [...]. (PETRI, 1999, p. 117 e 118).

As primeiras duas notas da obra se fazem presentes durante a peça inteira. Trata-se de uma segunda menor descendente, que é repetida e modificada até o final da obra, podendo-se afirmar que é um motivo unificador da obra, nas diferentes variações de altura em que

¹ “Several factors contribute to the difficulties a bassoonist can experience when using performing extended techniques. The lack of an appropriate learning progression focusing on advanced bassoon playing techniques, the ongoing development of these techniques as well as the absence of a consistent approach to bassoon notation exacerbate this situation” (STEYN, 2019, p. 3).

aparece. Esse intervalo cromático, segundo Bellusci (2019), é uma reminiscência da música tonal que nos lembra um dos arquétipos da linguagem barroca conhecido como um suspiro. No caso particular dessa obra, essa figura dá o tom de luto e sentido lamento da composição. Inicialmente em *pp*, a mínima Fá realiza um *crescendo* e *decrescendo* e se encaminha para a fusa Mi. Logo no início temos a indicação de caráter “*sentito, lamentoso e sostenuto*”, indicando a necessidade de se reforçar as variações dinâmicas que estabelecerão a atmosfera de intenso pesar.

Por conseguinte, a segunda menor descendente aparece com *appoggiaturas*, inserção de mais notas, variação de duração das notas (mas sempre mantendo a maior duração para a primeira nota) e adição de pausa entre elas. Na análise de Bellusci (2019) pode-se observar as 8 variações da mesma célula (Fig. 4):

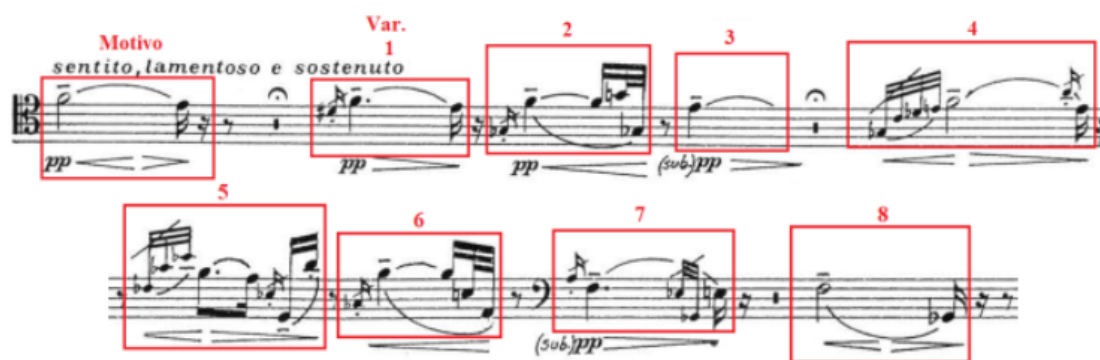


Fig. 4 - Oito variações propostas na análise de Bellusci (2019, p. 3).

Segunda a análise de Petri (1999), a peça está na forma ternária. Para a autora, o elemento contrastante que diferencia a seção B da seção A é a inclusão de uma nova textura e novos timbres com a entrada dos multifônicos. Nesta pesquisa utilizaremos a divisão em seções proposta por Petri (1999). Assim sendo, considera-se a exposição da obra na 1ª pauta, o desenvolvimento na 2ª até a 5ª pauta e a conclusão com codeta começa no *sentito comm'in principio*, seguindo até o fim da obra. Petri (1999) também apresenta 7 subseções em sua análise:

Na 1ª subseção a célula motívica da segunda menor (Fá - Mi) é exposta e, logo em seguida, modificada com alterações de tempo, dinâmica e acréscimo de outras notas. O caráter de suspense da nota Fá em *pp*, seguida de *crescendo* e *decrescendo*, é abruptamente quebrado ao final da nota curta Mi, pois sem deixá-la soar muito, corta-se o ar que sai pela palheta com um ataque de língua. Ao fim desta pauta, a nota Mi deve ser tocada com alterações de altura de um quarto de tom acima e um quarto de tom abaixo. Trata-se de uma

variação “escondida”, uma diminuição da célula Fá - Mi, já que a diferença resultante desse intervalo (1 quarto de tom acima + 1 quarto de tom abaixo) é igual a meio tom, mesmo valor da diferença entre as notas Fá e Mi. Desta forma, traz-se uma reminiscência do lamento, desconfigurado, da célula da segunda menor.

Após as variações de altura, a nota Mi é tocada com alterações de dedilhado e dinâmica. Neste sentido, cabe ressaltar que a alteração do dedilhado não deve implicar alteração de altura, portanto, é importante que o intérprete encontre uma digitação em seu fagote que responda a essa mudança de timbre sem alterar a afinação.

A 2ª subseção inicia-se com uma sequência virtuosística de notas do Fá₂ ao Ré_♭₅ que deve soar como um grito. Há a transposição da segunda menor para Ré_♭ - Dó, e a sequência de notas que aparece em *agitato* deve crescer em dinâmica e andamento até atingir a próxima seção. Em *ppp*, a nota Ré_♭ se liga ao Sol_♭, iniciando o caótico *agitato* que termina em *ff* no *enérgico*. Em seguida, no salto entre as notas Dó_♭ e Si_♭, é permitido que as notas sejam tocadas em *ff* com outro timbre, modificando a posição dos lábios, relaxando-os e levando-os mais para a ponta da palheta para que esse som com bastante ataque preceda o aparecimento dos multifônicos.

A 3ª subseção possui a maior quantidade de notas, contendo muitas *volatas*, *trêmos* e multifônicos. Todos estes recursos são explorados para alcançar o clímax da obra. É também nesta subseção que se inicia a seção B com a introdução dos multifônicos, apresentando variações de dinâmica e *bisbigliando*. Neste momento, é importante que o intérprete exponha claramente essa nova ideia e textura da obra, se possível, demorando um pouco mais de tempo visto que é um momento distinto para o ouvinte que nunca tenha ouvido um multifônico no fagote².

No *agitato assai*, a primeira nota de cada sequência de notas da *appoggiatura* deve ser enfatizada e tocada em *sforzato*, contrastando notavelmente com os *trêmos* em piano. A sequência de *trêmos* se inicia em *pp*, em seguida, *p* até chegar a *mf*, que é quando a dinâmica está se encaminhando para o *furioso*, clímax da obra, que deve ser tocado em *ff*. Esta sequência, com caráter enfurecido de notas com *trêmos*, é o oposto em dinâmica dos *trêmos* anteriores. Ter isso em mente pode colaborar para que o intérprete desenvolva mais vivacidade aos primeiros *trêmos*, mesmo que sejam tocados em *pp*. Após o *furioso*, há a volta da segunda menor Fá - Mi.

² Abordaremos mais sobre os multifônicos no tópico 2.4 deste trabalho.

Na 4ª subseção há uma informação (localizada pelo asterisco) orientando o intérprete acerca da execução dos sons breves (Fig. 5). É bastante provável que essa indicação do compositor deva-se à referência aos arpejos do violão que ele queria imitar. O *non lento* conta com alteração de timbres na nota Lá, modificando o dedilhado. Adiante, no *lento*, temos os multifônicos vindos de uma nota monofônica.



Fig 5 - Observação feita pelo compositor.

Na 5ª subseção há a reexposição da segunda menor Fá - Mi no *Sentito comm'in principio*. Com isso, reatamos o clima de pesar do início da obra.

A 6ª subseção inicia-se no *cantando* e inclui o *cantando tristemente*. Devido à comovente referência presente nesta subseção, ela deve ser tocada de forma bastante expressiva, valorizando a melodia e enfatizando as notas com maior duração. Esta subseção faz referência a um canto em modo menor de Recife. Trata-se de uma citação da *Ciranda de Lia de Itamaracá* que Airton Barbosa cantava. Em entrevista com o compositor, o fagotista Ivan Ferreira pôde documentar:

Há uma carga emocional intencional, quando Escobar põe no final da quinta pauta a *Ciranda de Lia de Itamaracá*, que foi um recurso para frisar a saudade. O compositor conta que, quando trabalhou regendo em Pernambuco, teve a oportunidade de dançar cirandas com as pessoas da comunidade local, e, nessa ocasião, se emocionou com sua vivência. Na Ciranda citada em Cantares, Escobar põe seu sentimento pessoal de saudade do amigo pernambucano. (NASCIMENTO, 2010, p. 35).

A 7ª subseção retoma a célula melódica, porém, agora com as notas Si ♭ e Lá que são antecedidas por uma sequência de notas: Sol ♭, Dó, Si ♭ e Fá. A cada repetição a última nota some, e a indicação do compositor é *calando*.... Se no clímax da obra o compositor trouxe a ideia de adicionar notas, com as *volatas*, nesta subseção ele trouxe a ideia oposta de retirar os

elementos até ficar somente na nota Si. Também é interessante notar que a cada reiteração da nota Si \flat sua duração é aumentada.

Chegando na penúltima repetição, a sequência está Sol \flat - Ré \flat - Si \flat - Fá, contudo, na última há somente o Sol \flat - Si \flat , terminando em *ppppp*. Esta última nota representa o *calando* já que o último *ppppp* alcança o silêncio e finaliza a obra.

CAPÍTULO 2:

TÉCNICAS ESTENDIDAS NO FAGOTE

São muitas as possibilidades de produção de sons não-usuais 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. (SOUZA, 2016, p. 67 e 68).

Para atingir os efeitos sonoros tão diferentes dos tradicionais é preciso fazer algumas modificações corporais, como a variação de pressão de lábios, dedilhado e pressão de ar. Também é importante examinar se o material utilizado (instrumento, palheta e tudel) possibilita ou prejudica o intérprete na realização de tais efeitos.

As técnicas estendidas aqui abordadas referem-se ao *Cantares para Airton Barbosa* e obras solo para fagote de compositores brasileiros que contenham similaridades técnicas. Tratam-se de variações de quarto de tom, mudança de timbre e multifônicos.

Também dedico-me brevemente a algumas possibilidades de dedilhado que utilizo na minha performance para realizar tais efeitos.

Para iniciar neste estudo, existem convenções gráficas que representam variações de pressão de ar, pressão labial e posição dos lábios na palheta. O conjunto de diferentes combinações que podemos empregar com essas modificações é bastante amplo.

Abordarei, inicialmente, alguns sinais gráficos apresentados por Penazzi (1971) visto que foi o método que Aylton Escobar se baseou para compor *Cantares para Airton Barbosa*. Procurei reproduzir as tabelas, traduzindo-as para o português. A seguir veremos os principais recursos gráficos utilizados para retratar, respectivamente, a posição dos lábios na palheta, a pressão de lábios e a pressão de ar.

2.1 Sinais Gráficos

2.1.1 Posição de lábios na Palheta

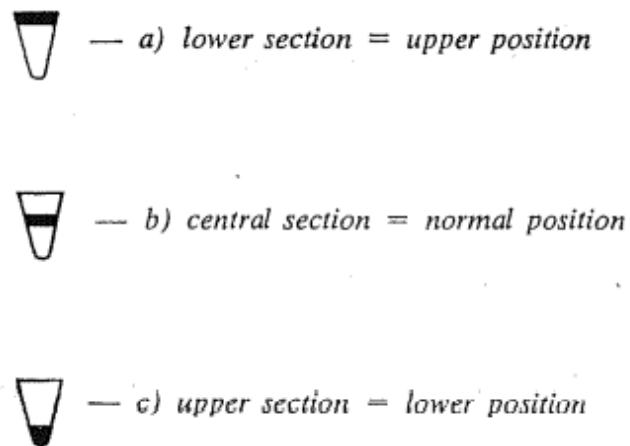


Fig. 6 - A imagem representa as diferentes posições dos lábios na palheta. Fonte: Penazzi (1971).

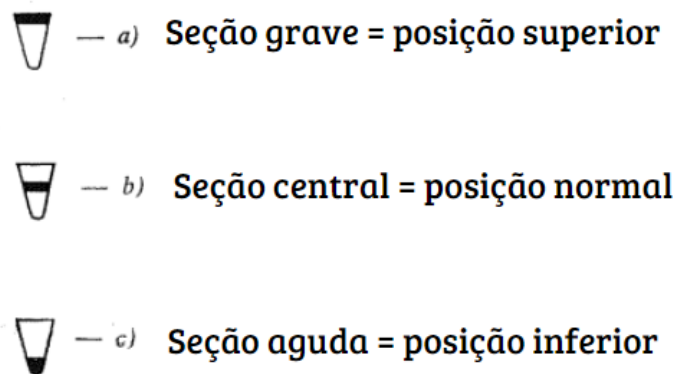


Fig. 7 - Tradução ao português da imagem anterior.

2.1.2 Pressão Labial

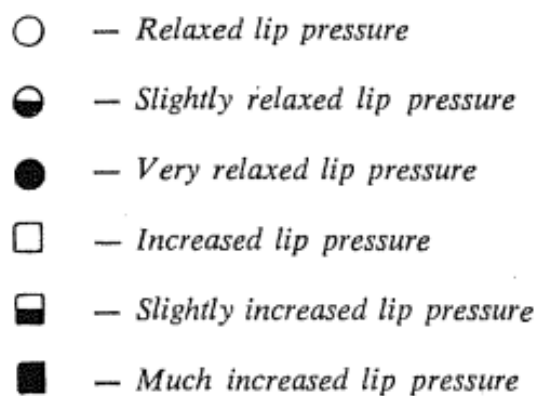


Fig. 8 - A imagem representa as diferentes pressões labiais. Fonte: Penazzi (1971).

- — relaxada
- ◐ — levemente relaxada
- — muito relaxada
- — maior pressão
- ◼ — um pouco mais de pressão
- — muita pressão

Fig. 9 - Tradução ao português da imagem anterior.

2.1.3 Pressão do ar






- Pr. N.* — *Normal air pressure*
- M. Pr.* — *Much pressure*
- P. Pr.* — *Little pressure*
- A. Pr.* — *Increase pressure*
- D. Pr.* — *Diminish pressure*

Fig. 10 - A imagem representa as diferentes pressões do ar. Fonte: Penazzi (1971).

- Pr. N.* — **Pressão normal do ar**
- M. Pr.* — **Muita pressão**
- P. Pr.* — **Pouca pressão**
- A. Pr.* — **Aumentar a pressão**
- D. Pr.* — **Diminuir a pressão**

Fig. 11 - Tradução ao português da imagem anterior.

Após a publicação de Penazzi (1971), podemos observar que estes símbolos e princípios foram bem aceitos e consolidados. Por exemplo, *The Techniques of Bassoon Playing* (Fig. 12) publicado em 2009 por Pascall Gallois (38 anos após a publicação do *Metodo per Fagotto*) utiliza símbolos muito semelhantes aos do método de Penazzi (1971).

	sehr schwacher Blasdruck	very weak air pressure	pression d'air très faible
	schwacher Blasdruck	weak air pressure	pression d'air faible
	normaler Blasdruck	normal air pressure	pression d'air normale
	starker Blasdruck	strong air pressure	pression d'air forte
	sehr starker Blasdruck	very strong air pressure	pression d'air très forte

Abkürzungen und Symbole Abbreviations and Symbols Abréviations et symboles 13








	schwacher Lippendruck	weak lip pressure	faible pression des lèvres
	starker Lippendruck	strong lip pressure	forte pression des lèvres
	sehr wenig Rohr (nach außen gezogen)	very little reed (pulled outwards)	très peu d'anche (tirée vers l'extérieur)
	etwas weniger Rohr (nach außen gezogen)	a little less reed (pulled outwards)	un peu moins d'anche (tirée vers l'extérieur)
	normale Rohrstellung	normal reed position	position de l'anche normale
	etwas mehr Rohr (nach innen geschoben)	a little more reed (pushed inwards)	un peu plus d'anche (tirée vers l'intérieur)
	sehr viel Rohr (nach innen geschoben)	much more reed (pushed inwards)	beaucoup d'anche (tirée vers l'intérieur)

Fig. 12 - Símbolos e abreviações apresentados por Gallois (2009).













	Pressão de ar muito fraca
	Pressão de ar fraca
	Pressão de ar normal
	Pressão de ar forte
	Pressão de ar muito forte
	Pressão de lábios fraca
	Pressão de lábios forte
	Muito pouca palheta na boca
	Pouca palheta na boca
	Posição normal da palheta
	Um pouco mais de palheta na boca
	Muita palheta na boca

Fig. 13 - Tradução ao português da imagem anterior.

2.2 Variações de quarto de tom

Penazzi (1971) propõe exercícios utilizando variações de um quarto de tom iniciando do Mi₂ até o Sol #₅ (Fig. 14):

ESERCIZI
EXERCISES

1) Scala quartitonale
Quarter-tone scale

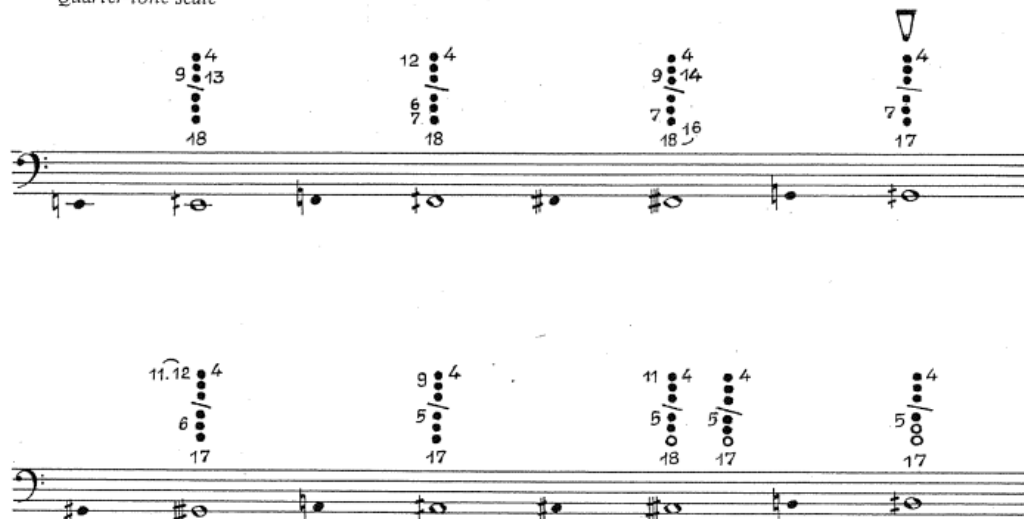


Fig. 14 - Início do exercício proposto por Penazzi (1971) que consiste em alterações na digitação, pressão de ar e posição dos lábios na palheta para alterar um quarto de tom.

Em seu capítulo sobre microtonalidade, Gallois (2009, p. 103) afirma que é possível reproduzir todos os quartos de tom em toda a extensão do instrumento.

Na obra *Cantares para Airton Barbosa*, há três momentos em que fazemos uso dos quartos de tom. O primeiro, ao final da primeira pauta, dá-se em torno da nota Mi_3 (Fig. 15). O segundo (Fig. 16) e o terceiro (Fig. 17) encontram-se no início da quarta pauta a partir da nota $Lá_3$. Nessas três ocasiões, as variações de quarto de tom são sucedidas por alterações de timbre operadas por modificações no dedilhado:

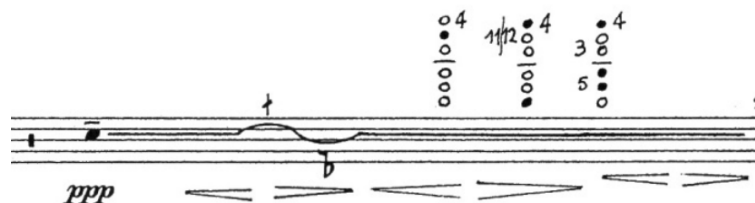


Fig. 15 - Variação do quarto de tom da nota Mi precedida por alterações de timbre.

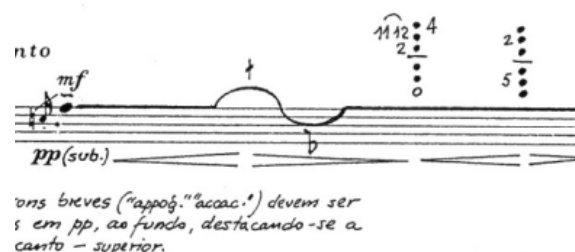


Fig. 16- Variação do quarto de tom da nota Lá precedida por alterações de timbre.

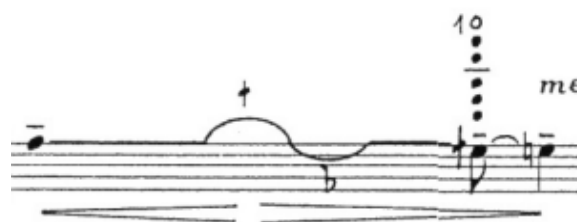


Fig. 17 - Variação do quarto de tom da nota Lá precedida por alterações de timbre da nota Sol.

Para realizar a mudança de quarto de tom na nota Mi, optei por utilizar não somente a variação da pressão do ar e da pressão de lábios, mas também deslizei ligeiramente para baixo o dedo indicador esquerdo, formando um meio buraco, para que a afinação subisse. Já para baixar um quarto de tom, realizei algo bastante sutil. Adicionei menos de meio buraco do dedo indicador direito. Para subir a afinação em um quarto de tom na nota Lá, intensifiquei a pressão de ar e pressão de lábios na palheta. Fiz o oposto para abaixar a afinação em um quarto de tom.

2.3 Mudança de timbre

Bartolozzi (1967) sugere a alteração de dedilhado (Fig. 18) para produzir timbres diferentes de uma mesma nota. Segundo Bartolozzi, “como pode ser observado, uma gama de tal riqueza de cores, obtidas somente através do uso de diferentes dedilhados, oferece notáveis possibilidades do emprego de vários timbres, seja em uma nota ou em uma sucessão de notas de outras alturas”. (BARTOLOZZI, 1967, p. 21).³

³ “As can be seen, such a rich gamut of colouristic effects, obtained simply by using different fingertips, offers notable possibilities of using various timbres either on one note or on successions of notes of a different pitch”. (BARTOLOZZI, 1967, p. 21, tradução nossa).

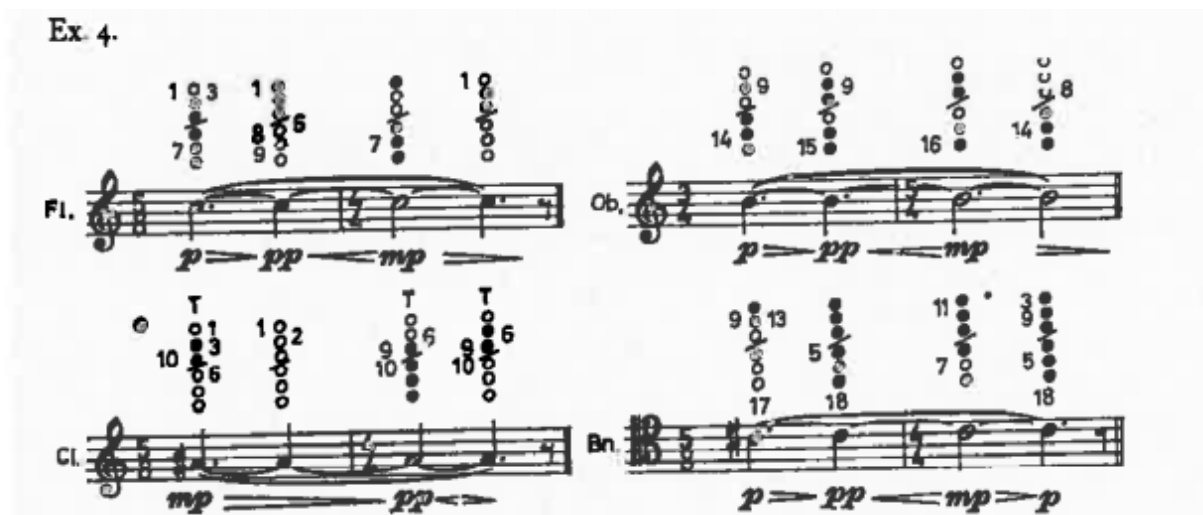


Fig. 18 - Exercício de alteração de timbre sobre uma mesma nota de Bartolozzi (1967, p. 22).

O compositor sugere dedilhados que estão presentes em Penazzi (1971), porém, cabe ao intérprete julgar se as alterações de dedilhado sugeridas dessas notas funcionam para o seu instrumento. Caso não funcionem tais alterações sugeridas por Aylton Escobar, basta pesquisar em Penazzi (1971) outra possibilidade. Em meu estudo, notei que algumas das alterações timbrísticas sugeridas pelo compositor não alteravam somente o timbre, mas também a afinação em meu instrumento. Portanto, optei por adaptar o dedilhado que foi indicado pelo compositor. Desta maneira, mantive somente a primeira alteração sugerida. Troquei a segunda por uma opção do próprio *Metodo per Fagotto* enquanto que a terceira alteração tímbrica foi resultado de experiências próprias durante meu estudo.

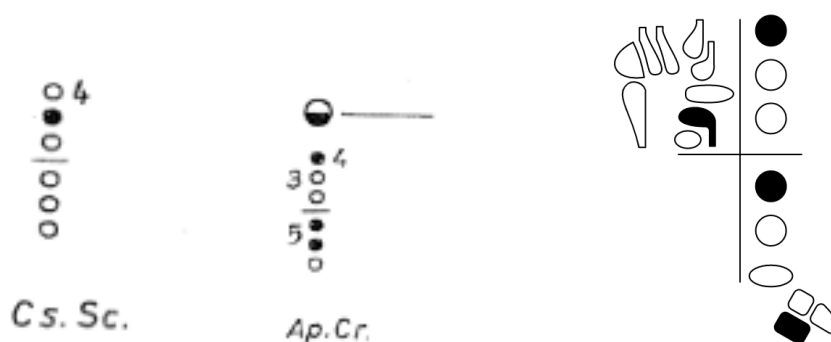


Fig. 19 - Sequência de dedilhado utilizado para realizar as 3 alterações de timbre da nota Mi.

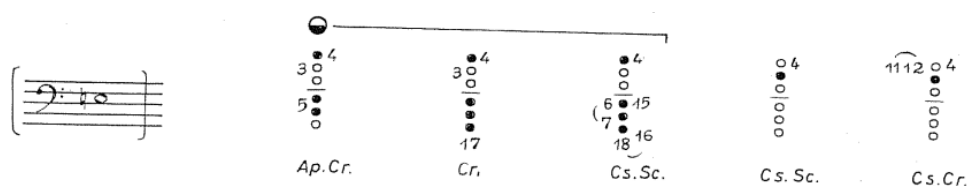


Fig. 20 - Alterações de timbre sugeridas para a nota Mi em Penazzi (1971, p. 20).

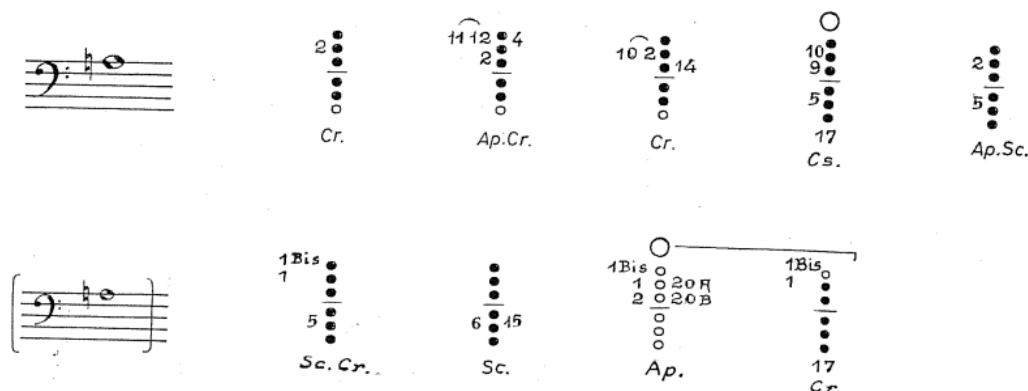


Fig. 21 - Alterações de timbre sugeridas para a nota Lá em Penazzi (1971, p. 22).

2.4 Multifônicos

O multifônico é uma técnica estendida que possibilita um instrumento monofônico, como o fagote, tocar mais de uma nota simultaneamente.

[...] instrumentos de sopro podem não somente produzir uma variedade de acordes mas também passar da emissão de uma única nota para um grupo de sons emitidos juntos e vice-versa. Nesse sentido, as possibilidades de monofônicos e multifônicos podem ser relacionados a uma verdadeira polifonia instrumental. (Bartolozzi, 1967, p. 35, tradução nossa).⁴

Bartolozzi (1967) e Penazzi (1971) dividiram em 4 categorias os multifônicos, sendo elas:

- Acorde Homogêneo (1ª categoria): composto pela fundamental e seus harmônicos relativos;
- Acorde composto por sons de diferentes timbres (2ª categoria): formado por dois sons muito próximos e seus harmônicos relativos;
- Ligadura entre sons monofônicos e multifônicos ou vice-versa (3ª categoria): consiste em permanecer com o dedilhado da nota e modificar a embocadura e pressão de ar;
- Efeitos especiais (4ª categoria): *smorzatto*, *trinado* e *glissando* entre multifônicos.

Podemos observar o exercício da terceira categoria, ligadura entre uma nota monofônica e um acorde, proposto por Penazzi (1971). Este fragmento do exercício (Fig. 22) contém exatamente as notas e digitações que estão contidas ao final da quarta pauta do *Cantares para Airton Barbosa*. O compositor retirou de Penazzi (1971) as digitações e

⁴ “ [...] woodwind can not only produce a wide variety of chords but also pass from the emission of a single sound to a group of sounds emitted together and vice versa. In this way monophonic and multiphonic possibilities can be linked in a true instrumental polyphony”. (BARTOLOZZI, 1967, p. 35).

indicações de mudança de posição de lábios na palheta para as notas Fá # (início da 1ª pauta) e Dó # (início da 2ª pauta). É interessante notarmos que, para Penazzi (1971), somente a posição de lábios na palheta deveria ser modificada, sendo que qualquer alteração da pressão de ar e pressão de lábios não é indicada explicitamente. Isso encontra uma complementação na explanação de Gallois (2009) sobre o mesmo tema. Ambos chegam ao mesmo efeito por caminhos diversos. O francês parte do dedilhado e da pressão normais da nota (monofônica) aguda para, através de uma alteração de pressão que torne incompatíveis a pressão de ar e o dedilhado, produzir o multifônico. O autor italiano, por sua vez, ainda que use o dedilhado do multifônico, parte de uma nota (monofônica) mais grave, produzida através da mudança da posição do lábio na palheta.

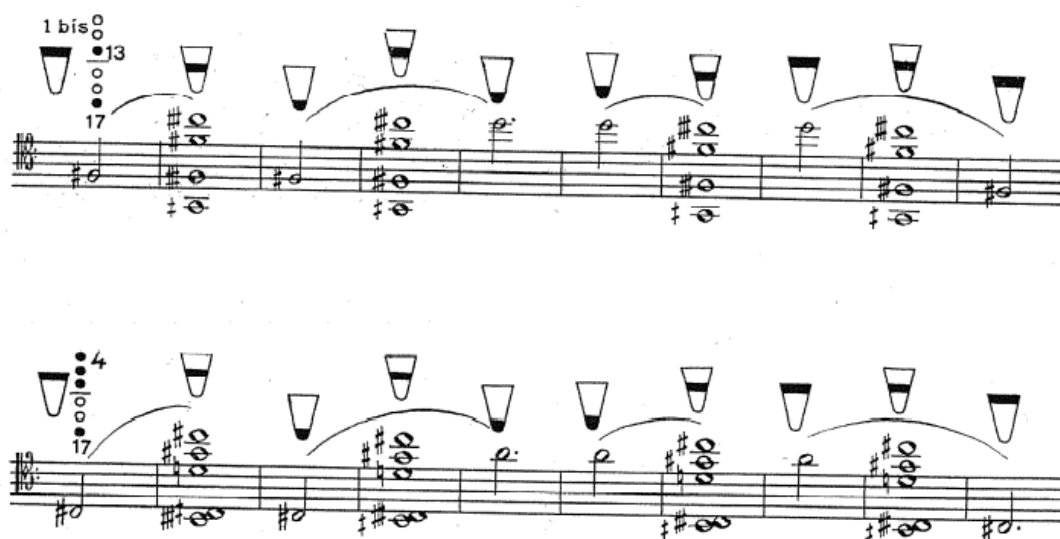


Fig. 22 - Exercício retirado de Penazzi (1971, p. 72).

Gallois (2009) também classificou os multifônicos em 4 categorias, porém, reunindo-os agora em grupos de notas:

- 1ª categoria: 12 multifônicos estáveis (Mi₃ até o Mi₄ b₄);
- 2ª categoria: 4 multifônicos (Si₂ b₂ até o Dó₂ #₂);
- 3ª categoria: 15 multifônicos estáveis que podem ser tocados nas dinâmicas *p* e *f*;
- 4ª categoria: 6 multifônicos obtidos das notas Mi₁ b₁, Mi, Fá, Fá #, Sol e Sol #, porém não é possível realizar o *bisbigliando* nelas.

Para iniciar o estudo dos multifônicos, proponho começar pela primeira categoria de Gallois (2009), tendo em mente que basta pensar em uma não-correspondência entre o ar e a digitação das notas para tocar esse tipo de multifônico. Portanto, ao tocar o Mi₃, por exemplo,

devemos manter seu dedilhado original, porém imaginar, do ponto de vista da pressão de ar, que a nota tocada é, na verdade, o Mi uma ou duas oitavas abaixo. Procedendo dessa forma, podemos perceber algumas mudanças no ar e na embocadura: a velocidade do ar é menor e a embocadura está mais relaxada na palheta.

Um bom exercício para consolidar essa mudança da nota monofônica para a nota multifônica é realizar a sequência de notas da 1ª categoria sem nenhuma mudança e, posteriormente, tocar cada nota seguida por essa “incoerência” da velocidade do ar e da pressão labial, retornando ao som inicial da nota monofônica como propôs Gallois (2009).

Diferentemente da proposta de Penazzi (1971), podemos observar neste exercício (Fig. 23) que Gallois (2009) modifica apenas a pressão de ar e a pressão de lábios na palheta, não alterando a posição dos lábios na palheta⁵. Veremos adiante que este exercício nos ajudará a realizar os dois últimos multifônicos presentes na obra *Cantares para Airton Barbosa*.

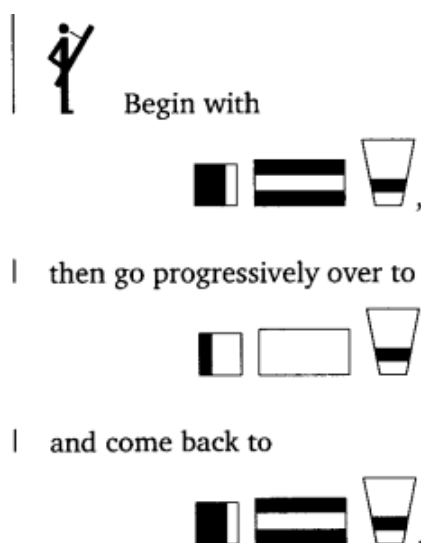


Fig. 23 - Símbolos convencionados para nos referirmos respectivamente à pressão de ar, pressão de lábios e quantidade da lâmina da palheta dentro da boca (GALLOIS, 2009, p. 39).

⁵ Conforme a figura 23, tanto para a pressão de ar quanto para a pressão de lábio, o quadrilátero mais escuro representa intensificação dessa ação. Já no símbolo que representa a quantidade de lâmina da palheta dentro da boca, observamos que Gallois (2009) sugere que esta permaneça inalterada, nesse caso, com os lábios próximos ao colarinho que é a posição típica do registro mais agudo do instrumento.



Fig. 24 - Partitura do exercício proposto Gallois (2009, p. 39).

2.4.1 Aspectos técnicos dos multifônicos presentes na obra

É importante o intérprete controlar a embocadura e a coluna de ar necessárias para tocar a nota multifônica em *pp* antes de iniciar (Fig. 25). Não é somente o dedilhado que varia para realizar estes dois multifônicos. No meu estudo, constatei que é mais adequado atacar a nota do segundo multifônico (Fig. 25) com os lábios mais próximos ao colarinho da palheta. A dificuldade está em variar entre dois sons estáveis já que o *trêmolo* pode variar com a alteração de dinâmica. Na busca por uma solução desse problema, experimentar alguns tipos diferentes de palhetas pode ser útil.

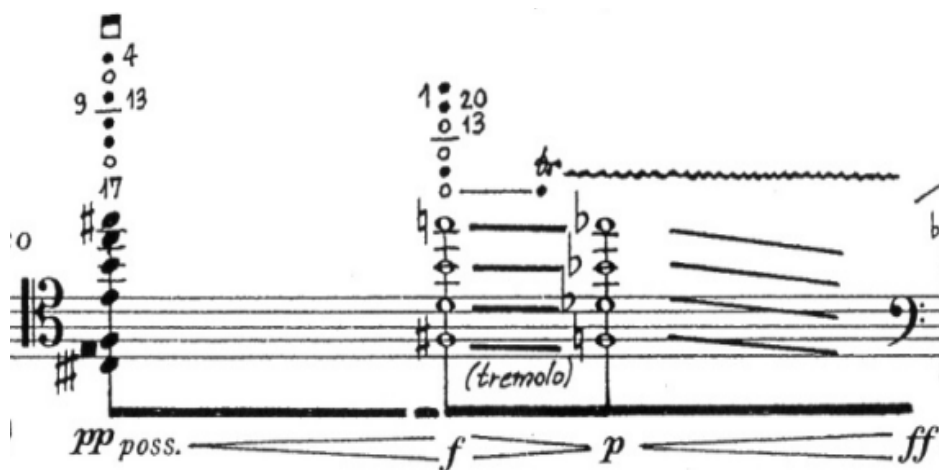


Fig. 25 - Os dois primeiros multifônicos que aparecem na obra, sendo o segundo seguido por um trêmolo.

Neste segundo caso (Fig. 26), a posição dos lábios deve variar, iniciando na ponta da palheta e alcançando mais a parte central da palheta. Além disso, os lábios devem estar mais relaxados para tocar a primeira nota monofônica e a pressão de ar deve ser menor. Ao ligar-se

com o som multifônico, tanto a pressão de ar quanto a pressão de lábios devem ser intensificadas⁶.



Fig. 26 - Nos outros dois multifônicos, o som deve iniciar de um som monofônico, e, com alteração na posição dos lábios na palheta, deve partir para o multifônico.

2.4.2 As diferentes funções dos multifônicos

Quatro multifônicos aparecem na obra *Cantares para Airton Barbosa*. Os primeiros dois, por estarem localizados no começo da seção B (início do clímax da obra), podem ser categorizados como elementos estruturais da obra, colaborando para o adensamento da textura caótica do *furioso* juntamente com as *volatas* e *trêmolos*.

Os dois últimos multifônicos, que se iniciam de uma nota monofônica e partem para uma multifônica, têm função predominantemente tímbrica e remetem à variação de timbre do Mi da primeira pauta visto que estão localizados próximos da reexposição da célula Fá-Mi. Desta forma, sendo essencialmente esse recurso uma maneira de evocar o caráter de luto resignado do início da peça, esses dois últimos multifônicos antecipam o retorno da atmosfera de apaziguamento do final da obra.

Na obra *Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas* de Luiz Stellfeld, composta em 2021, podemos constatar a presença de multifônicos, *flaps*, mudanças de timbre e o bisbigliando (trinado de timbre representado pelo símbolo “+”). Neste caso, diferente da obra de Aylton Escobar, a maioria dos multifônicos apresentados têm duração rápida (Fig. 27) e, segundo a bula da obra, foram “escolhidos por seu potencial ruidoso, mais do que por seu espectro sonoro harmônico (STELLFELD, 2021):

⁶ Não há indicação dessa intensificação na partitura ou no método de Penazzi (1971).

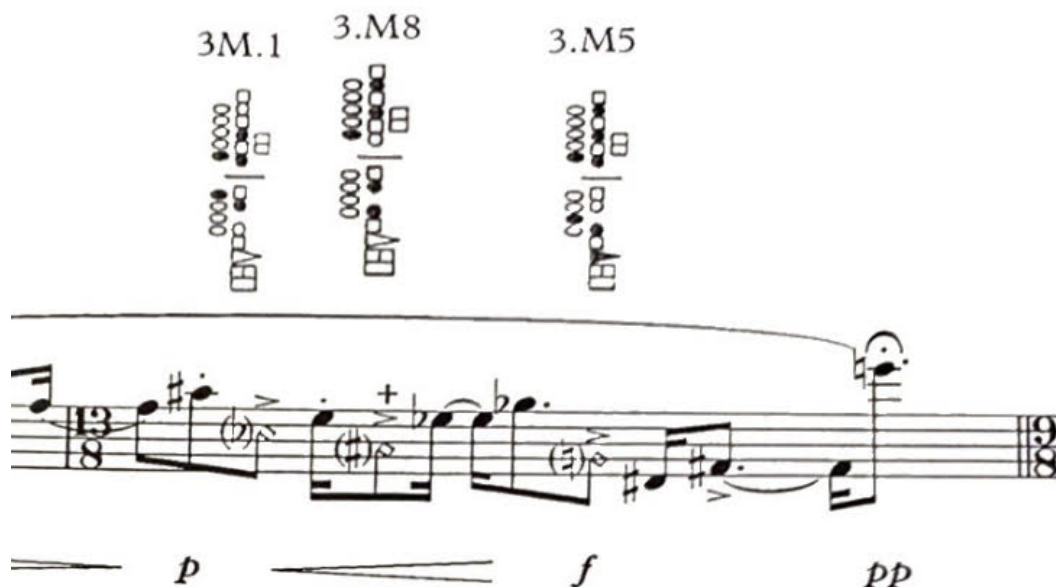


Fig. 27 - Trecho de três multifônicos rápidos presentes na obra *Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas* de Luiz Stellfeld.

Já na obra *Kuru*, composta em 2001 pela compositora Angelica Faria, o único multifônico presente na obra (que é também a primeira nota da peça) ocupa um papel fundamental na harmonia já que a compositora relata que “procurou-se trabalhar com inter-relações advindas do primeiro acorde (multifônico)” (FARIA, 2001, p. 1). Ocupando, portanto, intransferível função harmônica para a obra.

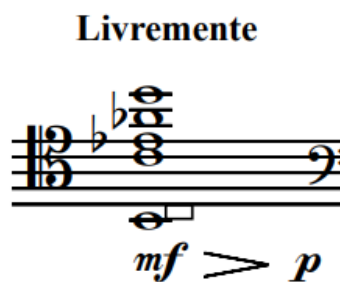


Fig. 28 - Multifônico inicial da obra *Kuru para fagote solo* da compositora Angelica Faria. Notas: Si, Dó, Mib, Lá e Ré.

Em *Zefiro* de Alexandre Lunsqui, composta em 2022, o compositor baseou-se na obra *Zefiro Torna* de Monteverdi, especialmente, no uso do ostinato harmônico ou *passacaglia* que serviu de estrutura para a obra de Monteverdi (LUNSQUI, 2022, p. 2). Os multifônicos, que foram escolhidos por sua relação harmônica na obra, são compostos por variações das notas do baixo ostinato. Além disso, é nos momentos em que surgem os multifônicos que existe uma liberdade rítmica maior para o intérprete, com inflexões e variações na estrutura da obra, alterando a forma barroca e evidenciando seu aspecto contemporâneo. Inicialmente, a

ideia do compositor era que os multifônicos indicassem as funções harmônicas originais da obra (e a escrita provisória abaixo ainda remete a essa intenção). Contudo, face à impossibilidade disso, os multifônicos encontrados pelo intérprete - mais incontrolláveis do que imaginava o autor - conservam apenas uma das notas da linha melódica, dependendo da circunstância.



Fig. 29 - Trecho retirado da obra *Zéfiro* de Alexandre Lunsqui com algumas sequências de multifônicos.

2.5 Exposição de outras obras

Nesta pesquisa dediquei-me a estudar este específico fragmento de obras solo compostas por compositores brasileiros que contém técnicas estendidas. Coletei todas as obras que pude e, para isso, contei com o auxílio de outros fagotistas. Trago a concepção de que técnica estendida engloba tudo que está fora do estilo tradicional de se tocar fagote (ainda que esse seja um conceito variável, como vimos anteriormente). Algumas obras da lista a seguir possuem muitos multifônicos, como é o caso da *Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas para fagote Solo* de Luiz Stellfeld. Entretanto, na *Mini-Suíte* de Dimitri Cervo, a única técnica não usual (percutir o ritmo com os dois pés no chão), além de ser somente encontrada no movimento *Marcha*, é opcional. Também é interessante observar que apesar da *Seresta no.6* de Liduino Pitombeira conter uma faixa eletrônica pré-gravada que “toca” junto ao fagotista, a obra ainda é considerada uma peça solo.

Com o intuito de fomentar as pesquisas em técnicas estendidas no fagote segue uma lista (por ordem alfabética dos compositores) de obras para fagote solo de compositores brasileiros com o uso de técnicas pouco convencionais de produção sonora (Tab. 1):

Compositor	Obra (ano)
Alexandre Lunsqui	<i>Zéfiro</i> (2022)

Angelica Faria	<i>Kuru para fagote solo</i> (2001)
Aylton Escobar	<i>Cantares para Airton Barbosa</i> (1983)
Carlos dos Santos	<i>Capim Tui Tui</i> (2017)
Didier Guigue	<i>Tre esercizi per fagotto</i> (1979)
Dimitri Cervo	<i>Mini-Suite</i> (1999)
Eduardo Seincman	<i>Combinações</i> (1980)
Ernst Widmer	<i>Catala op. 93 c</i> (1976)
Felipe de Matos Rocha	<i>Duas Linhas</i> (2021)
Guilherme Bernstein	<i>Sonatina para fagote solo</i> (1999)
Harry Crowl	<i>Solilóquio VIII para fagote solo</i> (2020)
Helder Oliveira	<i>Askesis</i> (2020)
James Correa	<i>Dança Fáustica</i> (1993)
Kilza Setti	<i>Monólogo – Solilóquio – Valsa do desconsolo</i> (2018)
Liduino Pitombeira	<i>Seresta no.6</i> (2001-2003) / <i>Vega op. 265</i> (2021)
Luiz Stellfeld	<i>Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas para fagote Solo</i> (2021)
Marcel Castro	<i>Lima -Olho d'água</i> (2021)
Patrícia Bizzotto	<i>Omeomereo</i> (2010-2020)
Rodrigo Cicchelli	<i>Ei, Vamo aí!</i> (2020)
Rodrigo Pascale	<i>Unnest</i> (2020)

Tab. 1 - Lista de obras para fagote solo de compositores brasileiros com o uso de técnicas pouco convencionais feita pela autora.

CONCLUSÃO

Podemos concluir que a obra de Aylton Escobar, *Cantares para Airton Barbosa*, contém uma considerável amostra de técnicas não convencionais de produção sonora e de elevado grau técnico. Segundo Petri (1999, p. 117) “a peça é bastante difícil não só no sentido da virtuosidade, mas também no da sonoridade, no domínio do som e das diferentes cores exigidas do intérprete para sua execução”.

Em *Cantares para Airton Barbosa* conseguimos observar o quão inovador e significativo foi a utilização conjunta de técnicas de vanguarda com a citação de uma obra popular. Por um lado, temos no fagote, um instrumento de grande tradição clássica, sons que se assemelham a gritos e ruídos que se encaixam perfeitamente nos momentos mais resignados ou mais indignados de pesar. Por outro, a obra se encerra com a delicada canção de Recife que Airton Barbosa costumava cantar, a *Ciranda de Lia de Itamaracá*.

Em suma, pode-se dizer que Escobar foi bem sucedido em usar elementos que, apesar de heterogêneos tanto na textura caótica do *furioso* quanto no *cantando tristemente*, unificam-se na pertinência com que se aplicam ao sentimento de luto pela perda de um amigo. O compositor, ao adicionar as *volatas*, *multifônicos* e *trêmulos*, pôde extravasar suas ideias e sentimentos através de uma gama de sons tão diferentes para retratar sentimentos tão complexos.

Foi de grande importância realizar essa pesquisa uma vez que me dispus a estudar a amplitude e valiosidade das técnicas estendidas no fagote. Compreendo que quanto mais trabalhos acadêmicos forem escritos sobre este tema, mais impulsionados sentir-se-ão os alunos e professores de diversas instituições de ensino musical para dedicar-se ao repertório contemporâneo com técnicas estendidas. Da mesma forma, por ter nascido do desejo de novas possibilidades sonoras, abre-se o ensejo de descoberta de novas técnicas e recursos, posto que a linguagem instrumental e musical não é estanque.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADÊMICOS. *In*: Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, c2022. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

BARTOLOZZI, Bruno. **New sounds for woodwind**. Tradução: R. S. Brindle. Londres: Oxford University Press, 1967.

BEEBE, Jon P. **Music for unaccompanied solo bassoon: an annotated bibliography**. Jefferson: Mc Farland, 1990.

BELLUSCI, Miguel. Aylton Escobar, "Cantares para Airton Barbosa", para Fagot solo (1983). Mendoza: [s. n.], 2019.

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.

ESCOBAR, Aylton. **Cantares para Airton Barbosa**. Fagote. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 1 partitura.

FAGERLANDE, Aloysio. Uma pequena história do fagote no Brasil. Buenos Aires, **Eldorado**, n. 1, p. 15-17, 1998.

FARIA, Angelica. **Kuru para fagote solo**. [S. l.:s. n.], 2001. 1 partitura.

GALLOIS, Pascal. **The techniques of bassoon playing**. Germany: Berenreiter, 2009.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

LEE, Keith. **The Composer-Performer Relationship in Contemporary Music**. [S. l.]: Smashwords Edition, 2011.

LUNSQUI, Alexandre. **Zefiro for solo bassoon**. [S. l.:s. n.], 2022. 1 partitura.

MEDEIROS, Elione Alves de. **Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

NASCIMENTO, Ivan Ferreira do. **“Cantares para Airton Barbosa”**: aspectos da obra de Aylton Escobar. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PADOVANI, Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Música Hodie**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

PENAZZI, Sergio. **Metodo per Fagotto**. Milano: Edizioni Suvini, 1971.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PIMENTEL, Bret. **Fingering Diagram Builder**. Depositante: Bret Pimentel, woodwinds. Disponível em: <https://fingering.bretpimentel.com/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

POLLARD, Amy Marinello. **Solving the “Problems” of Extended Techniques**: annotated Performance Guides to Sofia Gubaidulina’s Works. 2012. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Cincinnati, Cincinnati, 2012.

SAMPSON, Jamie Leigh. **Contemporary techniques for the bassoon**: Multiphonics. [S. l.]: ADJective New Music, 2014.

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***. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fábio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 137-148, 2013.

STELLFELD, Luiz. **Dança ao Obá da Terra, Senhor das Chagas**. Fagote. [S. l.:s. n.], 2021. 1 partitura.

STEYN, Arno Colin. **Extended Bassoon Techniques**: filling the pedagogical gap. 2019. Tese (Performing Arts) - Universidade de Pretória, Pretória, 2019.

TAVARES, Lamartine Silva. **Multifônicos ao fagote**: estudo de caso da obra “Cantares para Airton Barbosa” de Aylton Escobar. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

ANEXO 1: PARTITURA DE *CANTARES PARA AIRTON BARBOSA* COM PROPOSTA DE ANÁLISE

● Forma

● Subseções

CANTARES PARA AIRTON BARBOSA (fagote-solo)

A. ESCOBAR

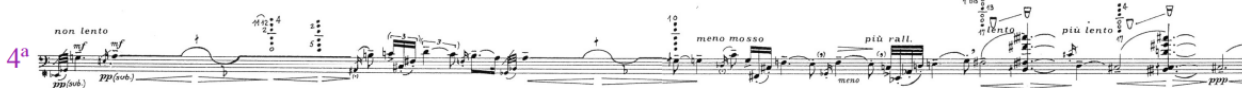
rio, 1983

para valdinha, companheira; para noël devos, mestre-amigo; para os herdeiros desta fé.

Exposição



Desenvolvimento



Conclusão

