

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

FELIPE DOS SANTOS ARRUDA

**Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da
Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)
de Villa-Lobos**

Goiânia
2016

FELIPE DOS SANTOS ARRUDA

**Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da
Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)
de Villa-Lobos**

Produto final (produção artística e artigo) apresentado ao curso de mestrado em música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de mestre em música.

Área de concentração: Música, criação e expressão.

Linha de pesquisa: Performance musical e suas interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Goiânia
2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Arruda, Felipe dos Santos

Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para performance da
Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)
de Villa-Lobos [manuscrito] / Felipe dos Santos Arruda. - 2016.
XCIV, 94 f.: il.

Orientador: Prof. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui abreviaturas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Fagote. 2. Heitor Villa-Lobos. 3. Ciranda das sete notas. 4.
Performance. 5. Técnico-interpretativo. I. Costa, Carlos Henrique
Coutinho Rodrigues, orient. II. Título.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Felipe dos Santos Arruda				
E-mail:	arrudaf@ymail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor	Orquestra Filarmônica de Goiás				
Agência de fomento:	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás	Sigla:	FAPEG		
País:	Brasil	UF:	SP	CNPJ:	
Título:	Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas) de Villa-Lobos				
Palavras-chave:	Fagote, Heitor Villa-Lobos, Música Brasileira, Performance, Ciranda das sete notas, Técnico-interpretativo				
Título em outra língua:	Technical-interpretative bassoon's abilities to perform Ciranda das sete notas (Fantasy for bassoon and strings) by Villa-Lobos				
Palavras-chave em outra língua:	Bassoon, Heitor Villa-Lobos, brasilian music, performance, Ciranda das sete notas				
Área de concentração:	Música, criação e expressão				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/03/2016				
Programa de Pós-Graduação:	PPG em Música				
Orientador (a):	Carlos H. C. R. Costa				
E-mail:	costacarlos@yahoo.com.br				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Felipe dos Santos Arruda
FELIPE DOS SANTOS ARUDA

Data: 10/08/2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

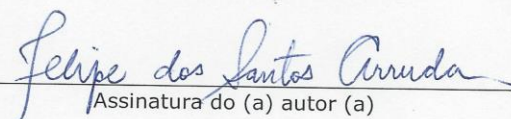
Nome completo do autor: FELIPE DOS SANTOS ARRUDA

Título do trabalho: HABILIDADES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS AO FAGOTE PARA A PERFORMANCE DA CIRANDA DAS SETE NOTAS (FANTASIA PARA FAGOTE E QUINTETO DE CORDAS) DE VILLA-LOBOS

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO¹**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 10 / 08 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

FELIPE DOS SANTOS ARRUDA

Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta de março de dois mil e dezesseis, pela banca examinadora constituída pelos professores:

DR. CARLOS HENRIQUE COUTINHO RODRIGUES COSTA

Orientador e presidente da banca

DR. ANTONIO CARDOSO

EMAC/ UFG

DR. GUSTAVO HERMAN KOBERSTEIN

Convidado externo

A minha amada avó Alexandra Soares dos Santos (em memória) por tanto amor e cuidado designado a mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida.

Aos meus pais, Eliseu e Cleonice, pelo empenho em medida sem igual para minha criação e formação.

Aos meus irmãos, Patrícia, Eliseu Jr. e Flávio (cunhado), pelo apoio em minhas decisões e ajuda em todos os momentos que eu precisei.

Ao Prof. Dr. Carlos Costa pela orientação e por abraçar minha pesquisa, contribuindo para meu crescimento acadêmico, intelectual, musical e pessoal.

Ao Museu Villa-Lobos, na pessoa da Claudia Leopoldino que me recebeu com muita atenção e permitiu que eu realizasse todas as pesquisas no acervo do museu.

Aos Professores Dr. Antonio Cardoso e Dr. Eduardo Meirinhos pelas consideráveis sugestões e observações na qualificação, e Dr. Johnson Machado e Dr. Antonio Cardoso por aceitarem integrarem a banca do meu recital de qualificação.

A companheira, amiga e conselheira, Stefânia Benatti, que inclusive prestou auxílio na revisão do trabalho.

Aos amigos, Isaac Gonçalves e Patrícia de Lima, que incondicionalmente estão prontos a me atender sempre que preciso.

Aos amigos que gentilmente aceitaram participar dos meus recitais: Stefânia Benatti (flauta), Thiago Leite (oboé) e Patricia Perez (clarinete) – Recital I; e Públio Silva (oboé), Antonio Marcos (violino), Isaac Gonçalves (violino), Fábio Saggin (viola), Emerson Nazario (violoncelo) e Lyubomir Popov (contrabaixo) – Recital de Defesa.

Aos amigos que deram suporte com montagem e gravações dos recitais: Emerson Nazario, Isaac Gonçalves, Pedro Paulo, Fábio Saggin, Stefânia Benatti e Patrícia de Lima.

RESUMO

Heitor Villa-Lobos, em sua obra que inclui o fagote, traz novas e significativas perspectivas para o instrumentista. Neste trabalho, apresento uma investigação das habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da *Ciranda das sete notas Fantasia para fagote e quinteto de cordas* de Villa-Lobos, uma obra representativa de sua produção para esse instrumento. Fundamentam-se os elementos musicais articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado nos conceitos apresentados por Julius Weissenborn (1887), Ludwig Milde (1950) de Fernand Oubradous (1988), Gallois (2009) e o fisiologista Fox (2007). As discussões apresentadas utilizam-se dos conceitos expostos acima e da preparação e performance da obra realizadas por este autor. Foram selecionados trechos da *Ciranda* que evidenciam domínio por parte do fagotista de técnicas específicas para a interpretação. Constatou-se que há uma riqueza de habilidades demandada nessa obra brasileira, que possibilita um desenvolvimento em igual potencial ao tradicional repertório estrangeiro. Há também a escassez de bibliografia, sobretudo em português, com profunda abordagem sobre os elementos técnico-interpretativos articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado associados à performance ao fagote. Além disso, um fagotista que pretende interpretar a obra deverá ter: o conhecimento das características das diferentes regiões do fagote para a tomada de decisões com fins interpretativos, com habilidade sobre a ligadura em grandes intervalos e *staccato* e *legato* por toda a extensão sonora do fagote. Durante a preparação dos recitais, notou-se ainda que essas habilidades são características recorrentes presentes na parte de fagote das diversas formações e composições de Villa-Lobos, o que torna as discussões aqui apresentadas úteis para aplicação na interpretação de outras obras do compositor.

Palavras-chave: Fagote, Heitor Villa-Lobos, Música Brasileira, Performance, *Ciranda das sete notas*, Técnico-interpretativo.

ABSTRACT

Heitor Villa-Lobos brings significant new prospects for the bassoonist. Within this context this paper presents an investigation of the technical and interpretative skills necessary to perform the *Ciranda das sete notas* (*Fantasy for bassoon and string quintet*) by Villa-Lobos. The musical elements articulation, sound production, embouchure, breathing and fingering are based on the concepts presented by Julius Weissenborn (1887), Ludwig Milde (1950) Fernand Oubradous (1988), Gallois (2009) and the physiologist Fox (2007). The discussions are grounded on the above concepts and personal experience of the author in preparation to perform the *Ciranda*. Some excerpts were selected which expose mastery of technical skills for interpretation. It was found that there is a wealth of skills demanded in this Brazilian work, which enables the development of music skills equal to traditional foreign repertoire for the bassoon. This research shows the lack of literature, especially in Portuguese, with deep approach to the technical and interpretative elements - articulation, sound, embouchure, breath and fingering - for the bassoon player. In addition, a bassoonist who wants to interpret this work should: have knowledge of the sound characteristics of different regions of the bassoon for decision-making purposes of interpretation; master the skills related to playing *legato* in large intervals; be able to play *staccato* and *legato* throughout the whole extension of the bassoon. During the recital preparation I also noted that the above skills are recurring features present on Villa-Lobos other compositions, which makes the discussions presented here useful for application in the interpretation of other works of the composer.

Key-words: Bassoon, Heitor Villa-Lobos, Brazilian music, Performance, *Ciranda das sete notas*, technical-interpretative.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: <i>Staccato</i> , texto explicativo e exercício prático	35
Exemplo 2: <i>Portato</i> , texto explicativo e exercício	35
Exemplo 3: Estudos intercalados de <i>legato</i> e <i>staccato</i>	37
Exemplo 4: Os diferentes modelos de articulação e ritmos.....	38
Exemplo 5: <i>Andante com moto</i> do Exercício XXIII. <i>Method for bassoon</i>	50
Exemplo 6: <i>Bachianas Brasileiras N°6</i> para flauta e fagote, 2º movimento: Fantasia. Heitor Villa-Lobos: parte do fagote.....	51
Exemplo 7: <i>Moderato</i> da lição VI do <i>Method for bassoon</i> com dedilhado alternativo.....	53
Exemplo 8: <i>Enseignement Complet du Basson</i> . Quartas	54
Exemplo 9: <i>Ciranda das sete notas</i> , partitura. Heitor Villa-Lobos	58
Exemplo 10: <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote. Heitor Villa-Lobos.....	58
Exemplo 11: <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote manuscrita. Heitor Villa-Lobos, 1933	60
Exemplo 12: <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote.	60
Exemplo 13: Articulação na região médio-grave do fagote. <i>Ciranda das sete notas</i>	68
Exemplo 14: Longa frase que transita pela região tenor do fagote. <i>Ciranda das sete notas</i>	69
Exemplo 15: <i>Legato</i> em grandes intervalos. <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote	71
Exemplo 16: Longas frases na região aguda do fagote <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote.....	73
Exemplo 17: Acentos em dinâmica <i>ff</i> . <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote	74
Exemplo 18: <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote. Heitor Villa-Lobos.....	76
Exemplo 19: <i>Ciranda das sete notas</i> , parte de fagote. Heitor Villa-Lobos.....	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Articulações em <i>staccato</i> em diferentes regiões sonoras do instrumento	38
Tabela 2: Gravações da <i>Ciranda das sete notas</i> divididas por orquestra, fagotista ano e fonte disponível	62
Tabela 3: Estrutura da <i>Ciranda das sete notas</i> com a descrição dos eventos musicais	64

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modelo de embocadura de fagote.....	42
Figura 2: Divisão das partes de uma lâmina da palheta de fagote	43
Figura 3: Músculos envolvidos na embocadura - vista lateral	44
Figura 4: Posição da embocadura e quantidade de pressão dos lábios na palheta nas diferentes regiões do fagote.....	45
Figura 5: Músculos envolvidos na respiração	49
Figura 6: Dedilhado natural e alternativo para as notas Fá e Mi.....	74

LISTA DE ABREVIACÕES

Bn.: bassoon (fagote)

Cbs: Contrabaixos

EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas

Fag: fagote

FEMUSC – Festival de Música de Santa Catarina

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSTNCL – Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

Vlms I: Primeiros Violinos

Vlms II: Segundos Violinos

Vlas: Violas

Vlcs: Violoncelos

SUMÁRIO

RESUMO	IX
ABSTRACT	X
LISTA DE EXEMPLOS	XI
LISTA DE TABELAS	XII
LISTA DE FIGURAS	XIII
LISTA DE ABREVIACÕES	XIV
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
RECITAL I.....	18
NOTAS DE PROGAMA	19
RECITAL DE DEFESA.....	21
NOTAS DE PROGRAMA.....	22
PARTE B – ARTIGO	
1. INTRODUÇÃO	24
2. ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS.....	28
3. O FAGOTE E SEUS ELEMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS COM VISTAS À PERFORMANCE DA CIRANDA DAS SETE NOTAS	32
A articulação ao fagote	32
A sonoridade do fagote.....	39
A embocadura para o fagote.....	41
A respiração no fagote.....	46
O dedilhado no fagote.....	52
4. A CIRANDA DAS SETE NOTAS	56
5. ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS NA CIRANDA DAS SETE NOTAS.....	66
A articulação em trechos selecionados da <i>Ciranda das sete notas</i>	68
A sonoridade em trechos selecionados da <i>Ciranda das sete notas</i>	73
A respiração em trechos selecionados da <i>Ciranda das sete notas</i>	76
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXOS	
<i>Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas. Manuscrito da parte de fagote,</i> 1933.	84
<i>Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas. Manuscrito da redução para</i> piano, 1933.	85

<i>Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas</i> . Edição Southern Music Publishing, 1961, redução para piano.....	86
<i>Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas</i> . Edição Southern Music Publishing, 1961, redução para piano.....	87
<i>Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas</i> . Edição Southern Music Publishing, 1961, partitura.....	88
GLOSSÁRIO.....	89

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

CENTRO CULTURAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Goiânia, 2/12/2014, 20h30

RECITAL I
FELIPE ARRUDA, fagote

“Mignone, Villa-Lobos e a música brasileira para os instrumentos de madeira”

Fracisco Mignone (1897-1986) – 16 Valsas para fagote solo

- Aquela Modinha que o Villa não escreveu
- Apanhei-te meu fagotinho

Heitor Villa-Lobos (1887-1959):

- Bachianas Brasileiras Nº6
- Trio para oboé, clarinete e fagote
- Quatuor

Participação:

Stefânia Benatti, flauta

Thiago Leite, oboé

Patricia Pérez, clarinete

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Costa – Orientador

Prof. Dr. Antonio Cardoso

Prof. Dr. Johnson Machado

NOTAS DE PROGRAMA

As obras foram escolhidas a fim de demonstrar algumas possibilidades e características da utilização do fagote na música brasileira. Com as Valsas de Mignone evidencia-se o fagote como instrumento solo, e, com Heitor Villa-Lobos as demais atuações do instrumento (base harmônica, acompanhamento rítmico, contracanto ou melodia principal) na música de câmara envolvendo instrumentos do naipe de madeiras.

A preparação e apresentação deste programa oportunizam a minha vivência com o repertório objeto da pesquisa intitulada “O fagote na música de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem técnico-interpretativa” em andamento no Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG.

Aquela modinha que o Villa não escreveu, Mignone faz com que o fagotista demonstre o máximo de expressão dentro de uma extrema simplicidade, com uma sonoridade doce, implorante, saudosa e triste. Segundo o fagotista Noel Devos (a quem Mignone dedicou as 16 Valsas) deve-se procurar executar as 3 primeiras notas introdutórias como um profundo suspiro.

Apanhei-te meu fagotinho foi escrita no mesmo ano da valsa anterior, 1981. Mignone muda o caráter de uma valsa melancólica para uma valsa humorística e pede ao intérprete virtuosidade e leveza. Há uma alteração das exigências técnica e sonora e agora deve-se dar a impressão de uma brincadeira com o instrumento.

Bachianas Brasileiras nº6 para flauta e fagote faz parte do ciclo das 9 peças de Villa-Lobos escritas entre 1930 e 1945. Seu objetivo era mesclar a música popular brasileira com a harmonia e o contraponto utilizado por Bach. O contraponto existente entre os dois instrumentos se tornou o aspecto mais marcante da obra.

Trio para oboé, clarinete e fagote é um dos pilares camerísticos da música brasileira para esta formação. Uma obra extremamente complexa e de difícil execução. O compositor apresenta uma série de recursos composicionais que causam grande impacto no ouvinte, como as polirritmias, deslocamentos rítmicos, o uso de diversas fórmulas de compassos e a superposição de acordes. A obra se enquadra no período composicional dos *Choros*.

Quatuor é uma obra que explora, do ponto de vista estrutural, o contraponto. A sonoridade, extensão e a técnica dos instrumentos envolvidos (flauta, oboé, clarinete e fagote)

também foram muito exploradas na obra pelo compositor. Antecede o período composicional das *Bachianas Brasileiras*, na década de 20, período em que Villa-Lobos de forma revolucionária escreveu os *Choros*.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**Goiânia, 29/03/2016, 20h30****RECITAL DE DEFESA****FELIPE ARRUDA, fagote****Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*****Sonata para fagote e violoncelo***

- Allegro
- Andante
- Rondo

Heitor Villa-Lobos (1887-1959):***Duo para oboé e fagote***

- Allegro
- Lento
- Allegro Vivace

Ciranda das sete notas Fantasia para fagote e quinteto de cordas**Participação:**

Públio Silva, oboé

Antonio Marcos, violino

Isaac Gonçalves, violino

Fábio Saggin, viola

Emerson Nazario, violoncelo

Lyubomir Popov, contrabaixo

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Costa – Orientador

Prof. Dr. Antonio Cardoso

Prof. Dr. Gustavo Koberstein – Convidado externo

NOTAS DE PROGRAMA

As obras foram escolhidas com objetivo de demonstrar algumas possibilidades e características da aplicação dos elementos técnico-interpretativos discutidos. Apresentando também, a obra em questão neste trabalho, a *Ciranda das sete notas*, de Heitor Villa-Lobos. A preparação e apresentação deste programa, bem como do Recital I, oportunizaram a minha vivência com o repertório e desenvolvimento da pesquisa intitulada com **Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)* de Villa-Lobos** no Programa de Pós-Graduação da EMAC-UFG.

Sonata para fagote e violoncelo foi escrita em 1775 por Wolfgang Amadeus Mozart. A execução desta obra evidencia o contraste das formas de escrita, utilização e exploração do fagote. Nessa Sonata, notam-se a simetria e o equilíbrio do período clássico e a utilização do fagote como voz principal, porém, com a utilização apenas da região médio-aguda. O instrumento moderno possibilitou novas perspectivas e explorações para o fagote e compositores brasileiros que se dedicaram à escrita para este instrumento, fizeram uso destes recursos e expandiram, em suas composições, a extensão do fagote do grave até o agudíssimo.

Duo para oboé e fagote é uma invenção a duas vozes composta em 1957. Villa-Lobos atribuiu à obra um caráter imitativo e buscou elementos da música brasileira para representar os andamentos, como a seresta. Utilizou também de uma escrita que se assemelha, por vezes, ao improvisado.

Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas de 1933 tornou-se uma importante peça do repertório para fagote, pelo nível de exigência técnico-interpretativa requerida do fagotista. Além disso, nessa época, não havia obras de compositores brasileiros que evidenciassem o fagote como instrumento solista. Heitor Villa-Lobos explorou o fagote nas articulações, sonoridade, extensão e expressividade. Nesta mesma fase (1930-45), Villa-Lobos também escreveu as demais *Cirandas*, se fazendo notórios os elementos nacionais. A estrutura espontânea evidencia o caráter “cirandeiro” do compositor, que buscava neste momento a representação de elementos tipicamente brasileiros que refletiram na forma e na estrutura da *Ciranda das sete notas*.

PARTE B – ARTIGO

**Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da
Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)
de Villa-Lobos**

1. INTRODUÇÃO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é considerado o expoente máximo da música do Modernismo no Brasil. Dentre tantos aspectos que evidenciam seu sucesso, este trabalho focaliza a atenção que esse compositor deu para o instrumento fagote, especificamente para a obra *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)* de 1933.

Em sua extensa produção, Villa-Lobos incluiu o fagote com uma amplitude considerável. Explorou o instrumento em diferentes formações de música de câmara a exemplo do *Trio* (1921), *Quatour* (1928), *Quinteto em forma de choros* (1928), *Bachianas Brasileiras Nº 6* (1938), *Choros Nº 7* (1924), entre outras. No repertório sinfônico destaco *Choros Nº 10* (1925) e *Mandu Çarará* (1939) que apresentam importantes solos para o fagotista. A *Ciranda das sete notas* se tornou uma consagrada obra do repertório brasileiro para fagote. Foi interpretada por grandes fagotistas brasileiros, como Noel Devos, Fabio Cury, Alexandre Silvério, Aloysio Fagerlande e internacionais como o austríaco Milan Turkovic, o uruguaio Gustavo Nunes e o italiano Sérgio Azzolini. Devido a essa produção, Villa-Lobos é considerado no Brasil um importante compositor para o instrumento. De acordo com minha experiência vivida no Festival Sommer-Akademie Pommersfelden, na Alemanha, em julho de 2014, notei que professores e alunos estrangeiros conhecem e também respeitam o repertório de Villa-Lobos para fagote.

Além da tamanha inclusão do fagote em seu repertório, dois outros aspectos chamam atenção quando se estuda as obras de Villa-Lobos: a variedade de função atribuída ao fagote e a inclusão em diferentes formações. Em *Corrupio* (1933) para quinteto de cordas e fagote, o mesmo é utilizado como contínuo; na *Ciranda das sete notas* evidencia-se a parte do fagote como instrumento solista. Dentre as diferentes formações na música de câmara, na qual Villa-Lobos utiliza o fagote listam-se os duos, trios, quarteto, quinteto, septeto, octeto e noneto, cujo fagote além de apresentar função harmônica, melódica e rítmica, assume um papel coadjuvante.

Essa grande exploração do fagote por Villa-Lobos pode ser atribuída ao fato de haver conhecido, ao longo da sua vida, fagotistas que despertaram seu interesse no instrumento. Conforme o relato do Professor Noel Devos¹ ao fagotista Justi (1992, p. 173), a admiração de Villa-Lobos pelo fagote deu-se após sua viagem para Europa em 1923. O compositor teria ficado impressionado e surpreso com o uso do fagote por Stravinsky em sua obra *A Sagração da*

¹ Fagotista francês radicado no Brasil desde 1952.

Primavera – a exploração do registro extremo agudo que até então não constava no repertório do instrumento. Nesta mesma viagem, de acordo com Devos, o compositor teve a oportunidade de conhecer excelentes fagotistas.

Villa-Lobos regeu a *Ciranda das sete notas* pela primeira vez em 1933 – mesmo ano em que foi composta – em colaboração com o solista francês Edmond Dutro conforme relata Justi (1992). O concerto foi realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a orquestra de cordas do Theatro. Relata ainda, que o professor Noel Devos solou a *Ciranda das sete notas* sob a regência de Villa-Lobos. Devos, ao executar a mesma obra com a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, sob a regência de Mário Tavares, recebeu o prêmio *Melhor Intérprete* dessa instituição.

Consta no catálogo *Villa-Lobos sua obra*, disponibilizado pelo museu Villa-Lobos, dois concertos da *Ciranda*. O primeiro regido por Villa-Lobos, com o solista Leo Cemark que aconteceu em Viena no Grosser Musikvereins-Saal, em 25 de maio de 1955, com a Orquestra Sinfônica de Viena. O segundo, que contou com sua presença como homenageado pela comemoração dos seus 70 anos, teve como solista Gérard Faisandier e como regente Pierre Chaillé. Esse foi apresentado em Paris no Théâtre de la Maison Internationale em novembro de 1957.

Esta relação do compositor com o instrumento, o contato com excelentes fagotistas e a tamanha inclusão do fagote em sua obra, enfatizam uma escrita peculiar para o instrumento. Como já assinalado por Fagerlande, professor de fagote da UFRJ “o verdadeiro início da escrita brasileira para fagote, tanto em termos de linguagem como de revolução técnico-instrumental, se dá com a música de Villa-Lobos”. (2008, p. 3). Ainda em comunicação oral a Fagerlande, Noel Devos afirmou que “as principais dificuldades técnicas para se tocar [a música de Villa-Lobos] são a sonoridade intensa, a respiração e as articulações” (2010, p. 73).

Todos esses fatos e relatos, adicionados à identidade composicional de Villa-Lobos impressa também nas partes do fagote, sugerem que a escrita para esse instrumento contempla elementos que demandam do fagotista um preparo específico para a interpretação e a performance. Para este trabalho, foco a *Ciranda das sete notas* pela importância da obra para o meio, por seu nível de exigência técnico-interpretativa para o fagotista, por colocar em evidência o instrumento e por ser representativa da escrita do repertório fagotístico de Villa-Lobos.

Diante dessas considerações, levantam-se os seguintes questionamentos: Quais os desafios técnico-interpretativos para o fagotista presentes na *Ciranda das sete notas*? Quais as habilidades técnico-interpretativas que o fagotista deve dominar para abordar a obra? Portanto, neste trabalho, apresento uma investigação das habilidades técnico-interpretativas ao fagote sobre uma das obras mais representativas da produção de Villa-Lobos para esse instrumento: *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)*.

Existem trabalhos que tratam sobre o fagote em Villa-Lobos, porém, que não abordam esta obra do ponto de vista técnico-interpretativo. Os encontrados foram os seguintes artigos: *De Villa-Lobos, Uma Ciranda Além das Sete Notas* (1992) de Paulo Justi, que foca em uma descrição estrutural de trechos da obra e *Na Ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos* (2015) de Lamartine Tavares, que contextualiza a obra do ponto de vista histórico e do título para construção da performance.

Os trabalhos que tratam o fagote na música brasileira e até mesmo na música de Heitor Villa-Lobos são: *O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos* (2008) e *Bachianas Brasileiras nº6: uma abordagem histórico-analítico-interpretativa* (1995), tese e dissertação respectivamente, ambas de Aloysio Fagerlande; a dissertação *O Trio (1921) de Villa-Lobos para oboé, clarineta e fagote: revisão da partitura com vistas a um estudo da interpretação* (1996), de Luis Carlos Justi; e ainda, *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos* (2003), de Renata Botti; *Uma abordagem técnica interpretativa das 16 Valsas para fagote solo de Francisco Mignone* (1995), de Elione Medeiros; *Obras de compositores brasileiros para fagote solo* (1999), de Ariane Petri; e *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri* (2011), de Fábio Cury.

Acerca da literatura sobre Villa-Lobos, que trata de alguma forma o fagote, foram encontrados os seguintes livros que focam a estrutura das obras: *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos* (1971) e *Os Choros de Heitor Villa-Lobos* (1973), ambos de Adhemar Nóbrega; *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor* (2005), de Gil Jardim. Também foi encontrado um estudo tendo em vista a instrumentação: *Villa-Lobos: Processos Composicionais* (2009), de Paulo de Tarso Salles.

Para alcançar o objetivo proposto, fiz o apontamento de excertos da *Ciranda das sete notas* que sugerem o domínio de uma habilidade específica técnico-interpretativa para o fagotista. Os parâmetros utilizados para nortear as discussões foram retirados dos principais

métodos para fagote, que se elencam nos seguintes elementos musicais: articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado. Os métodos para fagote de Julius Weissenborn (1887), Ludwig Milde (1950), Fernando Oubradous (1988) e Gallois (2009) fundamentaram esses parâmetros. Através desses métodos e do meu estudo da obra, tornou-se possível a identificação dos excertos.

Inúmeras variáveis devem ser consideradas para obter bons resultados na performance, dentre eles a palheta, o bocal e o próprio fagote com o qual se trabalha. O instrumento utilizado para o estudo e apresentação nos recitais foi o fagote *Moosmann* (alemão), profissional, modelo 200 com bocal *Heckel* CC2.

Outras obras foram selecionadas e incluídas no primeiro recital e no recital de defesa, exigidos pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFG. Essas obras apresentam semelhança e contraste de estilo à *Ciranda*, e evidenciaram os aspectos técnico-interpretativos para as discussões levantadas. As obras estilisticamente semelhantes foram: *Bachianas brasileiras nº6 para flauta e fagote* (1938), *Trio* (1921) para oboé, clarineta e fagote, *Quatuor para flauta, oboé, clarinete e fagote* (1928), e o *Duo para oboé e fagote* (1957) de Villa-Lobos. A obra estilisticamente contrastante foi a *Sonata em Sib maior para fagote e violoncelo* de Mozart

Este trabalho está organizado nas seguintes partes: **Abordagens técnico-interpretativas** – expõe-se conceitos sobre a técnica, interpretação musical e o termo técnico-interpretativo; **O fagote e seus elementos técnico-interpretativos com vistas à performance da *Ciranda das sete notas*** – conceitua-se e discorre-se sobre os elementos musicais que nortearam a pesquisa, com base nos métodos para fagote de Julius Weissenborn (1887), Ludwig Milde (1950), Fernand Oubradous (1988) e Pascal Gallois (2009) sendo eles: articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado; **A *Ciranda das sete notas*** – expõem-se alguns dados históricos, uma breve discussão sobre a obra, bem como gravações, edições e uma divisão estrutural que facilitou o estudo da mesma; **Abordagens técnico-interpretativas na *Ciranda das sete notas*** – apresenta-se uma discussão dos excertos selecionados da *Ciranda das sete notas* a luz e organização dos elementos técnico-interpretativos fundamentados anteriormente.

2. ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

Para que seja possível a compreensão do termo técnico-interpretativo, se faz necessário a definição isolada do que compõe o termo: a técnica e a interpretação. Ainda que este trabalho não tenha como objetivo discutir sobre as diferentes formas de pensar técnica e interpretação, algumas definições de personalidades musicais que já escreveram sobre o assunto precisam ser levadas em consideração.

Heidegger (1997), em *A questão da técnica*, apresenta algumas considerações que são de suma importância para a definição e compreensão da técnica. O texto leva o leitor a afastar-se das conceituações habituais para então pensar a essência da técnica. Dentre elas exponho as seguintes: os artefatos técnicos vem resolver problemas – Heidegger faz alusão à necessidade do pensamento do conceito de técnica se dar como um direcionamento do caminho, para se alcançar algo (p. 375); a técnica não é um simples meio, é uma forma de descobrimento – uma possibilidade de salvar e descobrir todo o âmbito da essência e da verdade. O homem deve se ater a um relacionamento livre com a técnica, com pensamentos capazes de direcionar à sua essência (p. 376); a técnica tudo tem a ver com a disponibilidade, já que visa tornar algo disponível - portanto se torna necessário pensar a técnica pelo que ela é e também pelo que a sua conjuntura cria e possibilita.

Portanto, a técnica seria tudo aquilo que realizamos e desenvolvemos em nossas práticas de atividade diárias a fim de alcançarmos um objetivo. A técnica pode ser pesquisada, medida e desenvolvida. Embora isto seja possível, não é necessário estar consciente da técnica para se chegar ao objetivo a qual a mesma leva. Isto é, existe a possibilidade de pessoas com tamanha aptidão para interpretação, desenvolver sua arte sem antes ter pensado nos problemas técnicos que haveriam de existir na prática de tocar um instrumento.

Para nós, instrumentistas, a técnica envolve tudo aquilo que precisamos dominar na relação existente entre o performer e o seu instrumento: o caminho que percorremos para expor a nossa própria arte, expressar nossa musicalidade e alcançarmos o resultado que almejamos em nossas performances; um compromisso entre o processo de preparação e a finalidade a que deverá servir. Com isso, a ideia de algo com fim em si próprio, técnica pela técnica, não faz sentido. A finalidade é a interpretação.

Sobre interpretação, destaco a ideia apontada por Laboissière (2007) que definiu o termo interpretação musical como

atividade recriadora, na medida em que a música – arte da produção, *performance* e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade (p.16).

A interpretação, como atividade recriadora definida acima, não tem possibilidade de representar a origem legítima da obra. Estaria ainda, a interpretação musical, a cargo de um intérprete que não pode se desvencilhar de “seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório cultural” (p.19).

Abdo (2000), no artigo *Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica*, diz que “a lei única sobre interpretação é a própria obra. Seu único critério diretivo, a congenialidade, a sintonia que o intérprete deve ter com ela, para poder colhê-la não como perfeição estática, mas como organicidade viva e processual” (p. 20). Com essa exposição, torna-se função e dever do intérprete não somente a execução, mas também a aplicação intelectual e conhecimentos sobre obra e autor para chegar a uma interpretação plausível e ancorada em fundamentos que possibilitem e expressem uma interpretação.

Abdo discorre ainda dizendo que

a obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com a obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal (p. 20).

Aqui, a autora apresenta o conceito da relação intérprete obra, da qual o intérprete tem plenas condições de adquirir, no resultado desta relação, uma perspectiva e possibilidade interpretativa para a obra.

Após a visualização dos conceitos dos termos isolados, podemos claramente ter uma conceituação do termo *técnico-interpretativo*. Poucos autores fizeram uso de definição única para o termo, mas muitos escreveram sobre esta “terminologia musical”, mesmo quando o foco da escrita era a *performance* e não a técnica e vice-versa. A exemplos desses autores temos Laboissière, Guerchfeld e Heidegger.

Laboissière (2007) quando ainda tratava de interpretação escreveu que

o performer, de um modo geral, deve possuir uma técnica capaz de sustentar sua habilidade expressiva, e esta deve revelar um intérprete criativo e original na construção do produto, haja vista o fato de a arte da interpretação ganhar corpo durante a performance (p. 31).

Para a autora, a técnica do performer deve atender à sua performance, construir e contribuir para o resultado e possibilitar a expressão do intérprete. Seguindo ainda este mesmo raciocínio, Guerchfeld (2004), falando de interpretação, afirmou que o intérprete é um pesquisador, no qual o seu preparo técnico também resulta de um preparo intelectual.

a decodificação e a interpretação de um texto musical, em todos os seus níveis, e o preparo técnico para a realização instrumental resultam... de profunda elaboração intelectual. O intérprete transita ao natural por esses caminhos como parte integrante de sua atividade; é, portanto, e pela sua própria natureza, um pesquisador, no sentido amplo do termo (p.14).

Heidegger, quando tratou sobre técnica, expôs uma teoria de irredutibilidade: a impossibilidade de desvincular na arte, a obra do artista, ou vice-versa.

Esses conceitos corroboram a ideia de superar o pensamento de que a técnica tem um fim em si só, principalmente no que tange ao ensino da performance. Desvincular o ensino da técnica (controle do movimento, relação tensão/relaxamento, consciência corporal) do fim a qual é proposta (interpretação) é uma prática comum entre professores de instrumento para automatização de determinados movimentos na busca do virtuosismo. Por outro lado, como afirma Burns (2004), professores ensinam a resolver problemas técnicos tocando musicalmente, mesmo exercícios diários ou escalas. Na área da pedagogia da performance, a demonstração por parte do professor, da ligação entre a técnica e a interpretação, é reflexo de uma atitude de um performer consciente de sua responsabilidade como intérprete.

O aspecto temporal da interpretação musical, ou seja, o significado representado pela notação e a intenção oriunda de um contexto, surge por meio de ações consecutivas. A habilidade de controlar essa intenção através de cada uma das ações é a técnica. Portanto, investigar as ações possibilita conhecer os processos que constituem a técnica, a fim de dominá-la para a realização da interpretação.

Evidencia-se, na interpretação musical, a necessidade de estabelecer uma estreita relação entre o início, o processo e o resultado final. Nesta relação, temos a consolidação do que

constitui o técnico-interpretativo: usar a técnica que se aplica ao instrumento para alcançar os efeitos, dinâmicas, articulações e outras exigências de uma obra específica ou de um compositor.

Através desta definição e com base na leitura e vivência dos métodos para fagote, *Method for bassoon* (1887) de Julius Weissenborn; *25 Studies in Scales and Chords* (1950) de Ludwig Milde; e *Enseignement Complet du Basson* (1988) de Fernand Oubradous e *The techniques of Bassoon playing* (2009) de Pascal Gallois; bem como o estudo da obra *Ciranda das sete notas*, de Heitor Villa-Lobos listo os parâmetros que nortearão as discussões técnico-interpretativas: articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado.

3. O FAGOTE E SEUS ELEMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS COM VISTAS À PERFORMANCE DA CIRANDA DAS SETE NOTAS

Os elementos que nortearam e sistematizaram a pesquisa são conceitos musicais que caracterizam a performance ao fagote: articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado. O domínio por parte do fagotista desses elementos possibilita a interpretação de estilos diferenciados, associados a um compositor, período ou contexto específico.

Os elementos articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado não são independentes. Ao contrário, estão correlacionados e estabelecem uma interdependência da qual um viabiliza o outro. No entanto, para a melhor compreensão e fundamentação dos mesmos, fez-se necessário aqui a abordagem focalizada em cada elemento. Entretanto, é importante lembrar que a embocadura, respiração e dedilhado são artefatos que quando associados entre si permitem ao fagotista modificar a sonoridade e a articulação em prol de suas decisões interpretativas.

Para o melhor entendimento dos textos a seguir, se faz necessário algumas definições de termos relevantes que foram utilizados no texto e que se encontram no glossário ao final do trabalho. São eles: volume de ar, calibre, pressão de ar, fluxo de ar, coluna de ar, dedilhado natural e dedilhado alternativo.

A articulação ao fagote

A articulação é um dos elementos musicais mais marcantes e característicos do fagote. Por se tratar de um instrumento grave, possui a necessidade do pensamento exacerbado das articulações, justificados pela frequência a qual as notas emitidas por tais instrumentos são produzidas. Os aspectos que envolvem este tópico são: emissão das notas; diferentes articulações ao fagote; articulação em diferentes níveis de dinâmica e região do instrumento; e manutenção da projeção sonora do instrumento em diferentes articulações e regiões. Estes tópicos se fazem necessários para as discussões sobre a interpretação ao fagote.

Sobre articulação, de um modo geral, Dourado (2008, p. 32) define como a

maneira de emitir ou atacar uma nota. É responsável pelo fraseado musical, e fica na maioria das vezes a cargo do intérprete. Há quem entenda de maneira semelhante à gramática, referindo-se por analogia ao papel das consoantes sobre as vogais, quanto à forma de ataque das notas: ta, da, ma, ca.

A importância desta definição está no aspecto comparativo com a gramática. Ao se comparar a articulação com o papel das consoantes sobre a vogal, imagina-se logo a fala, e seguindo por esta analogia a articulação na prática musical se dá, *a priori*, em como as notas são emitidas.

Fragmentando o processo de emissão de som no fagote, temos os seguintes elementos envolvidos: embocadura, língua, ar e palheta. Após o posicionamento da embocadura, que não deve pressionar demasiadamente a palheta e nem estar frouxa, usamos o ataque com a língua (ou golpe de língua) na palheta e, imediatamente, o ar. Qualquer ineficiência nesta relação ataque - ar, como um ataque preciso de língua sem o imediatismo do ar ou vice-versa, isto é, a presença do ar sem um ataque da palheta, acarretará em falhas na produção do som. Alguns problemas de emissão, como falha nas notas graves ou dificuldades de articulação, podem estar relacionados à resistência da palheta ao ar e a vibração, ou ainda, problemas de vedação das sapatilhas presente nas chaves do instrumento. Problemas estes que, às vezes, podem ser compensados pelo fagotista, ajustando a embocadura, a quantidade de força empregada no ataque de língua e a pressão do fluxo de ar, mas que não representam deficiência naqueles princípios básicos de emissão de som (embocadura, língua e ar).

A orientação encontrada no *Method for bassoon* (1887) de Julius Weissenborn² (1837-1888), para a produção do som, é para que o ataque na palheta seja como a pronúncia das sílabas *TU* ou *DU* e o editor orienta que nunca se deve iniciar um som com o peito, como se estivesse dizendo *HU*, mas sim, com um ataque de língua.³ (FISCHER apud WEISSENBORN, 1930, p.4). Esta observação evidencia a necessidade do uso da língua para os ataques e uma boa produção do som no fagote.

Existem diferentes formas de ataque para a emissão do som, como podemos observar através da definição apresentada no Grove sobre articulação: “a separação de notas sucessivas a partir de uma, individualmente ou em grupos, por um *performer*, e a maneira pela qual isto é feito”⁴ (p.86). Os ataques ditos como simples, acontecem quando as notas são produzidas

²Fagotista principal da Orquestra de Leipzig entre 1857 a 1887, professor de fagote no Conservatório de Leipzig em 1882 e lembrado principalmente por seus trabalhos pedagógicos para o fagote.

³“Blow and say “tu” or “du”. Never start a tone by blowing from the chest, as one does in saying “hu”.” – Tradução minha.

⁴“The separation of successive notes from one another, singly or in groups, by a performer, and the manner in which this is done” – Tradução minha.

buscando a pronúncia de sílabas iniciadas com “T” ou “D” para a emissão das notas. Ataques duplos, ou seja, quando se faz necessária a emissão das notas com um ataque sucessivo de língua e garganta, são ensinados com pronúncias como *TA-CA* ou *DA-GA*, por conta da velocidade desta emissão. Há ainda os ataques triplos, aos quais usa-se *TA-CA-TA*, ou *DA-GA-DA*. Ressalta-se que a articulação pode variar de acordo com a posição da língua na palheta e conforme o fagotista melhor se adaptou ao seu instrumento e a sua palheta. Gallois confirma dizendo que “cada fagotista tem a sua própria pronúncia e consequentemente toca com um acento que pode ser atribuído à sua cultura particular” ⁵ (2009, p.9). Em minha experiência pessoal, a adaptação ao instrumento para a articulação, bem como o posicionamento, deu-se com a extremidade da língua atrás dos incisivos superiores. O contato com a palheta, na maioria das vezes, vem do ápice da língua.

Os métodos de fagote apresentam exercícios a fim de incitar o aluno na obtenção de diferentes articulações no fagote. O *Method for Bassoon* (1887) ⁶ de Julius Weissenborn, aborda o tópico articulação desde as primeiras lições. Os exercícios aparecem de forma bastante específica para a finalidade ao qual pretende-se que o aluno desenvolva habilidade. Nos **Exemplos 1 e 2** mostrados abaixo, pode-se notar a preocupação do editor em garantir a compreensão da proposta do exercício. Além do texto, frequentemente encontramos a notação musical que representa como cada nova proposta deve soar. No **Exemplo 1**, está a proposta de Weissenborn para a produção do *staccato* e no **Exemplo 2**, o *portato*.

⁵ “Every bassoonist has his own pronunciation and consequently plays with na “accent” that can be attributed to his particular culture” – Tradução minha

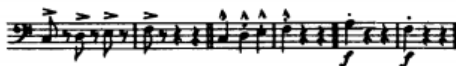
⁶ Ressalto que minha edição de referência deste método é de Carl Fischer e revisada por Fred Bettoney, publicada pela *New Enlarged Edition*, acrescida de *Scales Exercises* (Almenraeder), *Scales and Chord Studies* (Milde), *50 Bassoon Studies, Op. 8, Vol. II* (Weissenborn) e por fim uma edição de *Andante Rondo Ungarese* (Weber).

Staccato-

Der runde Punkt (•) bezeichnet das weiche, der spitze (v) das scharfe Staccato. Das letztere schreibt man sehr häufig auch folgendermassen:

Staccato=

The dot (•) designates the soft, the point (v) the sharp staccato. The latter is very frequently written in the following manner:

**III.****Andante.**

Exemplo 1: *Staccato*, texto explicativo e exercício prático. *Method for Basson* – Julius Weissenborn. Lição III, p. 12.

Das **Portamento**, welches man mit Punkten und Bogen (—) bezeichnet, ist ein getragenes, mehr dem Legato ähnliches Staccato. Bei dieser Vortragsweise sind die einzelnen Töne sehr weich anzugeben, aber nicht wie beim Staccato kurz abzustossen.

The **portamento**, which is indicated by points and ties: (—) is a sustained, legato-like staccato. In rendering this, the single tones are to be played very softly but not broken off shortly as in staccato.

IX.**Adagio.**

Exemplo 2: *Portato*, texto explicativo e exercício. *Method for Basson* – Julius Weissenborn. Lição IX, p. 22.

Estes exercícios, apresentados por Weissenborn, propiciam ao aluno identificar fisicamente quais as necessidades para a produção de diferentes tipos de articulação. As mudanças físicas necessárias para tais execuções compreendem mudanças sutis na embocadura, força concentrada na língua e o controle da canalização do ar na palheta. Como já dito, existe a necessidade do fagotista exacerbar suas intenções no que se refere à articulação, pois

as notas graves são relativamente lentas em articulação, parcialmente porque é necessário mais tempo para que se perceba a forma mais lenta das ondas de frequência e parcialmente em parte porque é necessário mais tempo para colocar em movimento regular as massas maiores de ar [...] Assim, o trombone, o fagote e o contrabaixo geralmente são menos incisivos que o trompete, oboé e violino⁷ (Grove, 2002, p.87).

Assim, o aluno precisa encontrar um constante equilíbrio na relação entre os elementos utilizados para a emissão do som: embocadura, língua e ar, pois isto possibilitará o fagotista a conquistar diferentes articulações no instrumento, sobretudo os acentos diversos.

Esta consideração auxilia também os conceitos sobre a manutenção da projeção sonora do instrumento em diferentes articulações, pois o fagotista deve se ater para uma boa respiração e ainda o tempo de propagação das notas, quando na execução de *staccato* ou *portato*.

Ludwig Milde⁸ (1849-1913) viabilizou avanços técnicos consideráveis ao fagotista. Em seu método *25 Studies in Scales and Chords* (1950) inseriu diversos exercícios dos quais o aluno pode desenvolver habilidades relacionadas à obtenção de diferentes articulações. Os resultados podem ser potencializados quando o fagotista, por autonomia, toma diferentes decisões para desenvolver os estudos. Durante os estudos neste método, o fagotista pode realizar variadas articulações em diferentes tempos (metrônomo) e ainda acrescer suas próprias ideias sobre suas dificuldades a fim de melhorar ou mesmo identificar suas possibilidades de articulação para interpretação ao fagote. No **Exemplo 3**, a seguir, está um excerto de um estudo do Milde no qual nota-se a proposta para os estudos intercalados de *legato* e *staccato*. Pode-se observar também que Milde faz uso de toda a extensão do instrumento através da clave de Dó; frequentemente utilizada para a região tenor do fagote.

⁷ “Bass notes are relatively slow in articulation, however, partly because more time is required to perceive waveforms of slower frequency and partly because more time is required to put into regular motion the larger masses of air [...] Hence the trombone, bassoon and double bass are generally less incisive than the trumpet, oboe and violin” – Tradução minha.

⁸ Não se tem grandes informações sobre a vida e obra de Milde, mas é interessante observar que ele e Julius Weissenborn são contemporâneos, e apesar de haver nascido em Praga, sua morte foi datada na Alemanha, em uma região próxima onde também faleceu Weissenborn.



Exemplo 3: Estudos intercalados de *legato* e *staccato*. *Method for Bassoon* – Ludwig Milde. Exercício 3, p. 91.

Quanto ao *legato*, através do estudo lento, pode-se perceber quais as peculiaridades de cada região do instrumento. Costuma-se ter na região tenor no fagote, afinação baixa se comparada às oitavas mais graves. As devidas compensações de ar, pressão e sonoridade, uma vez identificadas e realizadas com êxito, contribuirão para a articulação em *legato* nessa região. Os exercícios de Milde possibilitam tanto a identificação e compensação para o *legato* quanto a versatilidade e flexibilidade em alternar de uma articulação à outra.

Para continuidade e a progressão quando falamos da constante busca pela evolução, manutenção e refinamento desta questão elementar que se refere à articulação, temos ainda o método de *Enseignement complet du Basson* (1938-39) de Fernand Oubradous⁹ (1903-1986). Através deste método o fagotista pode executar e desenvolver articulações em toda a extensão do instrumento. Como se observa a seguir, no **Exemplo 4**, Oubradous sugeriu em seu método diferentes modelos de articulação e ritmos. O autor orientou o fagotista a praticar as escalas e os exercícios com diferentes articulações e ritmos em vários andamentos no metrônomo: ♩=54, ♩=72, ♩=84 ♩=100 (p. 2).

⁹Fagotista, compositor e regente francês. Foi solista da Sociedade de Concertos do Conservatório de Ópera de Paris e escreveu o Método *Enseignement Complet du Basson*.

Exemplo 4: Os diferentes modelos de articulação e ritmos. *Enseignement Complet du Basson* p. 2– Fernand Oubradous.

Portanto, os exercícios contidos nos métodos mostrados anteriormente, *Method for Bassoon, 25 Studies in Scales and Chords* e *Enseignement complet du Basson*, são capazes de conduzir o fagotista ao desenvolvimento das articulações em diferentes níveis de dinâmica e por toda a extensão do instrumento.

Embora a articulação sofra com outras variáveis como palheta, acústica da sala de concerto e ressonância do instrumento, o fagotista pode controlar a projeção do som durante a execução de quaisquer articulações. Por exemplo, para que haja clareza no *staccato* na região grave do instrumento, os ataques precisam ser realizados com maior precisão, isto é, mais ataque de língua com maior quantidade de ar. Na **Tabela 1** demonstro a forma como frequentemente penso as articulações em *staccato* em diferentes regiões sonoras do instrumento. Essas maneiras de emissão associadas a um bom controle de ar contribuem para a manutenção do som, sobretudo quando há a imposição do *staccato*.

Tabela 1: Articulações em *staccato* em diferentes regiões sonoras do instrumento.

Região do fagote	<i>Staccato</i> simples	<i>Staccato</i> duplo
Grave	TO	TO-CO
Médio	TA	TA-CA
Agudo	TE	TE-KE
Agudíssimo	TI	TI-KI

Quando há a escrita em *staccato* que transita por diferentes regiões do instrumento, o fagotista pode escolher, segundo as suas habilidades, a pronúncia mais satisfatória. Durante a execução, sua preocupação será então manter o sopro constante e igual em toda a extensão usada, para que não haja diminuição da dinâmica ou da projeção do som.

Assim, o efeito da consoante na palheta permite a explosão e a precisão do ataque na emissão do som, enquanto a vogal permite a ressonância da nota em *staccato*. Quando associadas, em estudo ou performance, aos outros elementos musicais tais como embocadura e respiração, o fagotista poderá executar *staccato* por toda a extensão do instrumento.

A sonoridade do fagote

O fagote tem uma extensão bastante considerável (Sib₁ – Sol#₅), por essa razão torna-se fundamental o fagotista buscar pelo aprimoramento da sonoridade e da projeção, sendo assim, com grandes possibilidades utilização. Para que o fagotista faça uso deste elemento, se faz necessário domínio sobre os mais variados timbres, registros e técnicas. Dentre esses aspectos, destaco a projeção e qualidade na produção do som nos diferentes registros do fagote; a flexibilidade do som; a obtenção de diferentes timbres na sonoridade característica do instrumento e a manutenção da qualidade sonora em diferentes tipos de articulação no fagote.

A iniciação no fagote se dá pela região média, pela maior comodidade que o aluno pode encontrar na execução das notas dessa região. Para o fagotista e professor fagote Ronaldo Pacheco, uma vez bem estabelecida a relação entre som e afinação nesta região, torna-se então possível a construção desses mesmos elementos (sonoridade e afinação) nas demais regiões do fagote¹⁰.

Sobre afinação, se faz necessário uma observação: a região do tenor do fagote, frequentemente, apresenta afinação mais baixa quando comparada às oitavas mais graves do instrumento. Para que esse problema seja resolvido, primeiro precisa-se estar certo de que região precisará ser trabalhada, podendo ser as demais oitavas graves que estão altas ou de fato a região mais aguda baixa. Seguindo a recomendação do professor Ronaldo Pacheco (região média como referência), pode-se então executar exercícios de oitavas em legato (partindo da oitava inferior para superior e vice-versa), em tempos lentos e com o auxílio de um aparelho afinador. Dessa forma, pode-se identificar e resolver problemas na sonoridade, embocadura, respiração e, conseqüentemente, afinação.

¹⁰ Ronaldo Pacheco é professor do Instituto Baccarelli e primeiro fagote na Orquestra de Santo André e fagotista aposentado do Theatro Municipal de São Paulo. Essas informações foram passadas durante as minhas aulas com o referido professor enquanto aluno no Instituto Baccarelli.

A produção do som no fagote é resultante da associação da embocadura com o fluxo de ar e deve-se encontrar a pressão ideal na embocadura que confira liberdade à palheta, para que esta responda coerentemente ao timbre que o intérprete obter. Para a região grave, costuma-se fazer uso de menor pressão labial com um fluxo moderado de ar. Ressalta-se que, embora a pressão seja reduzida, existe uma musculatura facial ativa mantendo a forma e transferindo relativa tensão dos lábios para palheta. A região média, de execução mais fácil e aquela que o aluno é iniciado no instrumento, exige uma embocadura mais firme, com o mesmo fluxo de ar. Para os registros mais agudos, a embocadura vai adquirindo, a cada oitava, maior pressão na palheta com maior pressão no fluxo de ar.

Existe ainda, uma grande dificuldade em manter uma boa sonoridade e projeção por toda a extensão do instrumento. Podemos encontrar no *Method for Basson* (1887) uma breve citação sobre a sonoridade peculiar do fagote:

não há outro instrumento que, como o fagote, seja capaz de produzir tantas cores e efeitos. Sua posição como baixo das madeiras é inquestionável, é sonoro, melódico, e seu registro grave o torna praticamente indispensável ¹¹ (FISCHER apud WEISSENBORN, 1930).

Este tópico é bastante complexo e pode ser resultante de uma infinidade de assimilações, informações e experiências que são adquiridas durante a vivência musical. As referências musicais, atuação profissional, forma de manipular e confeccionar as palhetas (no caso das palhetas duplas) são exemplos de fatores que podem influenciar consideravelmente as variações de timbre e intensidade, além da influência da própria escola a qual o aluno faz parte, como afirma Gallois

Todas as várias escolas de fagote evoluíram ao redor do mundo desde o século 18, com um ponto em comum: cada um tem desenvolvido gradualmente um fraseado e sonoridade particular para o fagote - a tal medida que, hoje, é possível reconhecer uma escola específica de fagote, e por vezes seu país, por simplesmente ouvir a sonoridade, o volume e o fraseado ¹² (2009, p.8).

¹¹“There is no other instrument productive of so many different tone colors, and effects, as the basson. Its position as the bass of the woodwinds is unquestioned; its sonorous, mellow tone in the low register makes it practically indispensable” - Tradução minha.

¹²“All the various schools of playing that have evolved around the world since the 18th century share one point in common: each has gradually developed a particular phrasing and sonority for the bassoon – to such an extent that today, it is possible to recognize a bassoonist’s specific school and even sometimes her/his country by simply listening to the sonority, volume, and phrasing” – Tradução minha

Há outros aspectos que podem ser considerados com relação a produção do timbre. Frequentemente ouve-se termos como “brilhante, escuro, colorido”, associados a esse tópico. Efetivamente, uma boa palheta possibilita flexibilidade sonora e diferenças na projeção do som, mas o fagotista deve se atentar para outras variáveis, como ressonância. Para o fagotista Benjamin Coelho¹³, uma boa sonoridade e ressonância podem ser alcançadas ao pensarmos em diferentes vogais na emissão do som. Para a região grave do instrumento, utilizamos a vogal “O”, para o médio “A”, para o agudo “E”, e para o agudíssimo “I”. Experimentalmente, notei que houve maior facilidade para a emissão das notas, maior igualdade sonora por toda a extensão do instrumento e maior controle de afinação com mais possibilidade de dinâmica, resolvendo assim grande parte dos problemas relacionados à sonoridade e projeção.

A relação existente entre sonoridade e os elementos musicais respiração e articulação, contribuirá para a manutenção da qualidade sonora em diferentes tipos de articulação no fagote. Uma boa respiração inclui inspiração, expiração, controle de fluxo e pressão do ar (abordo este tópico mais adiante). Esta, evita tensões musculares e possibilita a sustentação das notas promovendo, assim, através da coluna de ar, um fluxo constante no interior do instrumento. Desta forma se obtém uma sonoridade sobre a qual o fagotista pode desenvolver controle. Já para manutenção do som sem diferentes articulações, consegui alcançar bons resultados praticando como sugerido pelo professor Ronaldo Pacheco, padronizando a sonoridade e as articulações como soam na região média do instrumento. Esta referência, associada ao estudo de comparação e imitação nas demais oitavas do fagote, possibilita igualdade sonora nos diferentes registros do instrumento e em diferentes articulações.

O domínio destes aspectos supracitados direciona o fagotista para uma boa produção, qualidade, manutenção e flexibilidade do som. Esse domínio permite escolhas cabíveis em relação à sonoridade que poderá ser utilizada para uma interpretação, considerando variáveis como a região sonora do instrumento, o contexto musical ou a instrumentação de uma obra.

A embocadura para o fagote

A embocadura é o principal contato do instrumentista de sopro com o seu instrumento. Para o fagotista Vonk, “embocadura significa tudo o que se faz com o posicionamento de sua

¹³ Comunicação oral durante masterclass de fagote no 17º Festival de Música de Santa Catarina – FEMUSC.

boca, e isto inclui não somente a posição do rosto e a mandíbula, mas também a tensão nos lábios e a força da mordida”¹⁴. (2007, p. 52). Os aspectos que se fazem necessários para a construção da embocadura são: forma, musculatura e controle de pressão. Embora esteja descrito abaixo um modelo padrão de embocadura, contido nos métodos tradicionais de fagote, ressalta-se que existem inúmeras possibilidades e moldes de embocadura, que são aplicados de acordo com a fisiologia do fagotista e a palheta que se utiliza. Além destas duas variáveis, constantemente nos deparamos com a necessidade de diferentes efeitos ou timbres exigidos, sobretudo, pelos compositores contemporâneos. Esses quesitos nos levam à busca constante de novos moldes, tanto de palheta quanto embocadura e dedilhado para alcançar novos timbres ou efeitos.

O formato básico de embocadura é aquele cujos lábios envolvem os dentes. O maior apoio da embocadura se concentra no lábio que repousa sobre a lâmina superior, enquanto a mandíbula fica responsável por modelar a embocadura como a pronúncia da vogal “O”.

O modelo ideal de embocadura trazido nos métodos de fagote é dado na **Figura 1**:

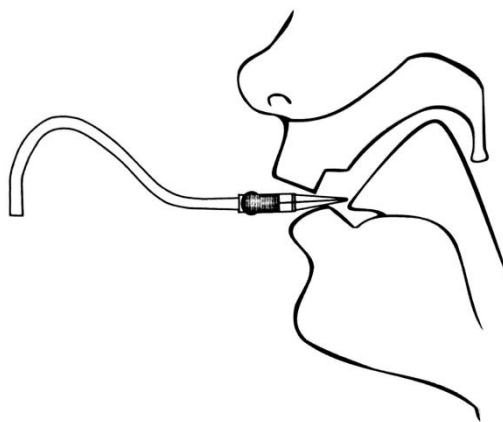


Figura 1: Modelo de embocadura de fagote apresentada no método de Gallois (2009, p. 21).

Ressalta-se que, embora este seja o modelo ideal apresentado no método, a embocadura sofre modificações quando efetivamente se toca o fagote, sobretudo, quando se tem a necessidade de obter resultados específicos. Existem variações deste molde de embocadura que os fagotistas optam por fazer, ora para melhor execução das notas em determinada região, ora para devidas compensações que se fazem necessárias ao fagote. Cada um terá de desenvolver o

¹⁴“Embouchure means everything to do with the positioning of your mouth, so it includes the position of your cheeks and jaw but also lip tension and bite strength” – Tradução minha.

equilíbrio entre palheta e embocadura a fim de se adaptar a relação posicionamento *versus* pressão, sabendo que em cada região da lâmina da palheta (ponta, meio, fim) há um resultado sonoro diferente. Demonstro na **Figura 2**, o que considero como ponta, meio e fim da lâmina da palheta.

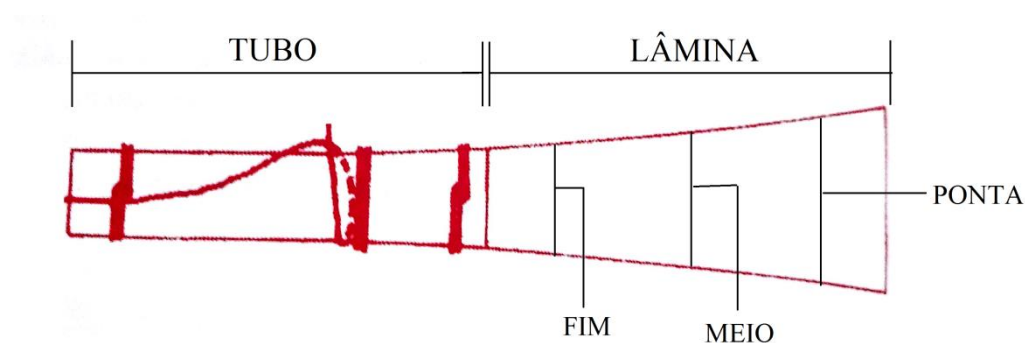


Figura 2: Divisão das partes de uma lâmina da palheta de fagote

A variação de posição da embocadura entre as linhas de transição dessas três partes (ponta, meio e fim) e, conseqüentemente, de diferentes formatos de embocadura com o posicionamento dos lábios nessas regiões demonstradas acima, acarretarão em diferentes resultados em sonoridade, afinação, emissão e articulação das notas.

Os principais músculos da face envolvidos na embocadura estão na **Figura 3**, mostrada abaixo. São eles: músculo orbicular da boca, levantador do lábio superior e da asa do nariz, levantador do ângulo da boca, bucinador, abaixador do lábio inferior, abaixador do ângulo da boca e mental. Os músculos faciais, assim como qualquer outro músculo do tipo esquelético, é de ação voluntária, podendo desenvolver sobre estes controle e resistência. Para este desenvolvimento são realizados exercícios de notas longas, bem como arpejos e escalas que transitem por toda a extensão do instrumento, a fim de preparar a musculatura para as necessidades de cada região específica do fagote, processo este que demanda tempo para o fortalecimento da musculatura.

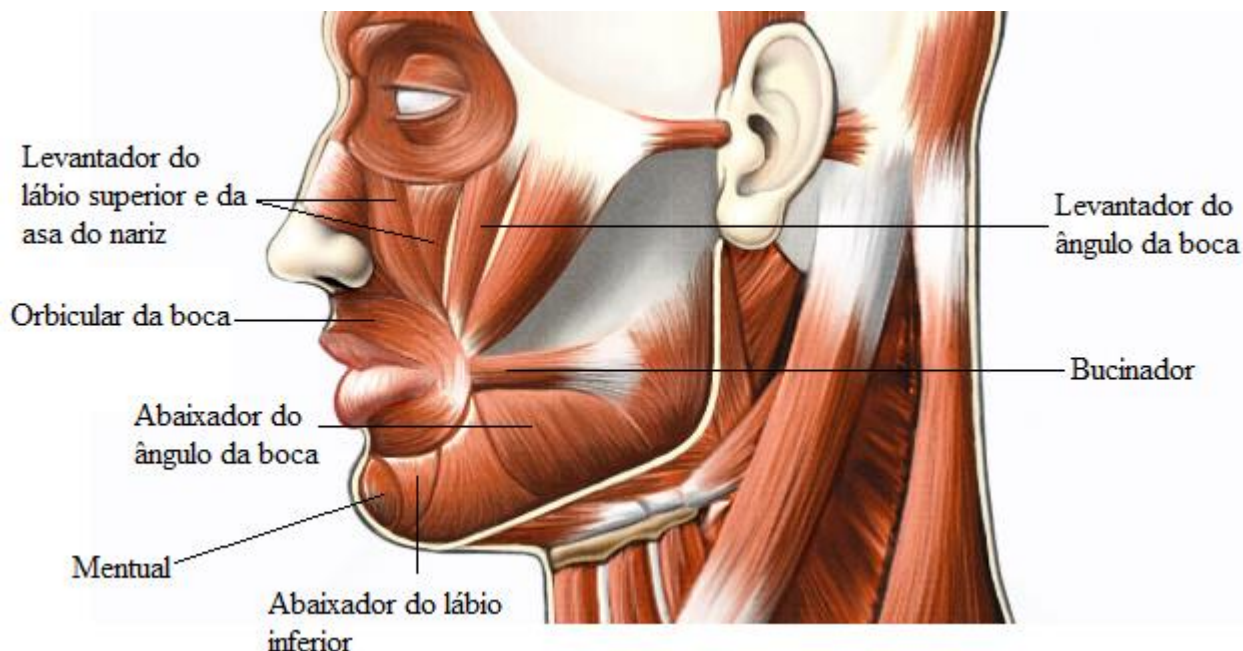


Figura 3: Músculos envolvidos na embocadura, vista lateral. (Andrade e Silva, 2008).

A musculatura envolvida conforme o desenvolvimento da resistência, poderá ser controlada. Isto propiciará ao fagotista domínios não somente sobre a embocadura mas sobre os elementos musicais aqui discutidos.

No *Method for Bassoon* (1887), encontramos uma orientação sobre a embocadura, articulação e emissão do som:

Coloque os lábios sobre os dentes e coloque a palheta entre os lábios [...] Segure a palheta firmemente e a contorne firmemente com os lábios sobre os dentes. A pressão requerida é determinada pela nota que será tocada, as notas graves praticamente não exigem pressão. Há o aumento da pressão com as escalas ascendentes. [...] Ataque e diga “tu” ou “du”. Nunca inicie um som com o peito, como se estivesse dizendo “hu”. Sempre comece com um ataque de língua.¹⁵ (FISCHER apud WEISSENBORN, 1930).

Com esta citação, podemos atribuir funções a cada um dos movimentos que moldam a embocadura. Os lábios envolvendo os dentes estão diretamente relacionados com a força da mordida e da pressão labial sobre a palheta, assim como os variados contornos dos lábios na palheta possibilitam diferentes resultados na articulação e na sonoridade.

¹⁵“Lay the lips over the teeth [...] Hold the reed firmly and draw the lips tightly over the teeth. The pressure required is determined by the note to be played, the low notes required practically no pressure. Pressure is increased as the scale ascends. [...] Blow and say “tu” or “du”. Never start a tone by blowing from the chest, as one does in saying “hu”. – Tradução minha.

A pressão dos lábios na palheta é o que possibilita a entrada de maior ou menor volume de ar e as alterações no fluxo. A maior pressão dos lábios na palheta, diminui a abertura da lâmina e, conseqüentemente, a quantidade de ar também será diminuída. O inverso também acontece: quanto menor a pressão dos lábios, maior quantidade de ar poderá ser canalizado para a palheta. Aqui está a relação e a importância do controle de pressão para o controle de entrada de ar.

Quanto ao posicionamento, uma embocadura concentrada na ponta da palheta, acarretará no menor esforço da musculatura envolvida para fechar a lâmina dupla. Quanto mais a palheta é trazida para dentro da boca, maior será o esforço para fechar a lâmina. Sendo assim, Gallois demonstra a relação entre posicionamento da embocadura e pressão utilizadas para as regiões do fagote, como mostrado na **FIGURA 4** abaixo. O primeiro desenho (em frente ao pentagrama com a extensão do fagote) representa o posicionamento da embocadura na lâmina da palheta. O segundo representa a quantidade de pressão, sendo que, conforme segue-se para as regiões mais agudas, a carga de preenchimento do quadrado aumenta, mostrando a necessidade do uso de maior pressão.

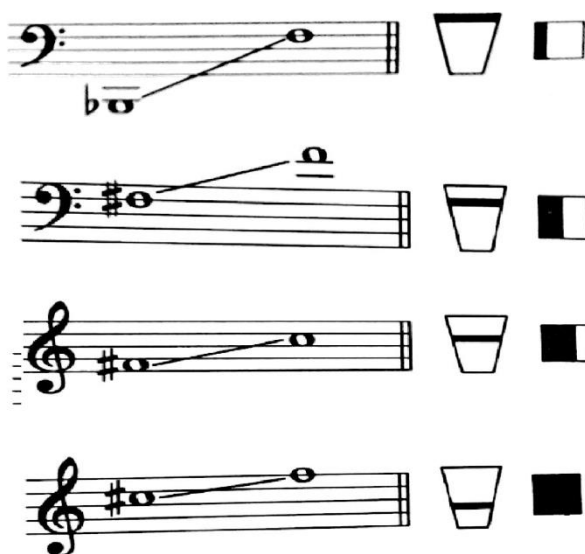


FIGURA 4: Posição da embocadura e quantidade de pressão dos lábios na palheta nas diferentes regiões do fagote, apresentadas por Gallois (2009, p. 14, 15).

A porção da lâmina da palheta inserida na boca vai aumentando conforme a região sonora do instrumento se torna mais aguda. Para a região grave, deve-se manter uma embocadura na ponta da lâmina com pouca pressão, assim como a pressão também aumenta. Esta mesma

observação está inserida em formato de texto no *Method for Bassoon* (1887), de Julius Weissenborn, relacionando o aumento da pressão a escalas ascendentes (p. 4).

A manutenção de uma boa respiração e coluna de ar propiciará ao instrumentista as devidas compensações que seriam realizadas pela maior pressão nos lábios. Este tipo de compensação utilizando o ar ao invés de tensão labial promove maior resistência na embocadura.

Sobre a correlação da embocadura com articulação, podemos dizer que os movimentos dos músculos faciais tendem a acompanhar determinados movimentos de articulação. Os músculos orbicular da boca, levantador do lábio superior e da asa do nariz, levantador do ângulo da boca, bucinador, abaixador do lábio inferior, abaixador do ângulo da boca e mental; movimentam-se conferindo a sustentação da articulação pretendida. O fagotista deve sempre buscar estabilidade, de modo que seja capaz de manter perfeitamente a passagem do ar pela palheta, evitando pressões ou tensões desnecessárias nos lábios na realização das frases e da articulação. Quando se faz necessário maior pressão, para execução dos agudos ou menor pressão labial para os graves, deve-se cuidar para que não seja uma pressão exacerbadamente tensa ou frouxa, mas sim, o ideal de pressão que favoreça a execução do trecho.

Se levado em consideração o pensamento de que o instrumento é extensão do corpo do performer, a embocadura será o primeiro e principal contato do instrumentista com o fagote. Ela será responsável por transferir ao instrumento grande parte das intenções de interpretação, bem como variações de dinâmicas, timbres, intensidade, articulação e afinação. Então, para que se alcance bons resultados, a palheta precisa vibrar em sua totalidade. A embocadura não pode interromper essa vibração. Torna-se essencial para o fagotista encontrar uma forma de embocadura que o possibilite as diferentes interpretações com as respectivas tensões e posicionamento que melhor se adequarem a um trecho musical.

A respiração no fagote

Um instrumentista de sopro necessita de quantidades consideráveis de ar para manter seu instrumento em funcionamento. O instrumento se torna uma extensão do corpo e por isso é necessário absoluto controle de sua respiração. Podemos também considerar a respiração como a maior ferramenta para garantir êxito na execução dos demais elementos técnico-interpretativos. Portanto, a busca pela eficiência no processo de respiração, para instrumentistas de sopro, deve

ser uma prática constante. Sobre esse processo, apresento características fisiológicas e habilidades como: o controle de entrada e saída de ar e o controle de fluxo (volume de ar / tempo que passa pela abertura da palheta). Estes são fundamentos necessários para as discussões sobre a interpretação ao fagote.

Gallois nos atenta para o dever de abordar o assunto com os estudantes do fagote afirmando que “para os jovens iniciantes, é aconselhável contar com os reflexos naturais do aluno e não falar muito sobre isso”. Para os estudantes adultos, é benéfico realizar uma análise precisa do mecanismo de respiração.¹⁶ (2009, p. 55). Concordando com esse pensamento, entende-se que as abordagens pedagógicas podem ser diversas. Entretanto, o conhecimento sobre os processos envolvidos, bem como sobre a fisiologia do aparelho respiratório se fazem necessários para tomar o desenvolvimento técnico-interpretativo.

De acordo com o fisiologista Fox a respiração compreende três grandes eventos: ventilação, troca de gases e utilização do oxigênio pelos tecidos (2007, p. 482). Para que a ventilação ocorra, é necessária a inversão de pressões do nosso corpo com a atmosfera; durante a inspiração o ar entra nos pulmões por conta da pressão intrapulmonar menor que a pressão atmosférica. A pressão aumentada, que conseguimos graças ao movimento dos músculos envolvidos no processo de expiração, pode ser de ação voluntária. Para Gallois (2009) o professor precisa ensinar ao aluno como “ganhar consciência da pressão do ar, explicando ao estudante que a variação da pressão do ar é o principal princípio por de trás de tocar um instrumento de sopro” (p. 56).

O processo de respiração do ser humano normalmente, sofre modificações com o tempo, nem sempre mantendo a eficiência e naturalidade desse evento, o mesmo de quando se nasce. Devido a vários fatores, podemos condicionar esse processo de maneira a inibir o seu potencial. Num processo natural, inspiramos pelo nariz e expiramos pela boca. Isso possibilita que o ar, adquirido da atmosfera, chegue até aos alvéolos pulmonares devidamente umidificado e aquecido, saindo sem grande dificuldade pela boca.

Durante a execução dos instrumentos de sopro a inspiração pelo nariz acarreta em menor quantidade de ar inspirado e maior tempo de trajeto até os pulmões, o que pode comprometer a interpretação. Sendo assim, as respirações são realizadas pela boca ou pela boca e nariz, de

¹⁶“Teaching a student how to breathe is fundamental for Wind instruments. However, when teaching Young beginners, it is advisable to rely on the student’s natural reflexes and not talk about it too much. For adults students, it is beneficial to carry out a precise analysis of the breathing mechanism.” – Tradução minha.

forma que estes eventos forçados e não naturais acarretem principalmente em uma maior capacidade volumétrica dos pulmões e um maior intervalo de tempo para a realização de uma nova respiração. Essa habilidade necessita ser aprendida e desenvolvida.

Sobre o controle de entrada e saída de ar alguns pontos precisam ser levados em conta. Dentre eles, destaco os principais: o trajeto do ar até os pulmões, a conscientização de que uma respiração para a performance musical compreende inspirar e expirar, e um entendimento dos músculos envolvidos nesse processo. Gallois também alerta sobre a necessidade do ensino do controle da respiração e diz que

é importante ensinar ao aluno a expirar antes de inspirar. Há duas razões para isso: a primeira delas, a fim de evitar a inspiração de muito ar e para renovar o ar nos pulmões regularmente; em segundo lugar, o estudante pode tirar proveito de um movimento reflexo corporal muito flexível que comanda a respiração (2009, p. 57).¹⁷

Importante ressaltar aqui esta visão de um fagotista sobre a respiração, porque reafirma a necessidade de conhecer os movimentos respiratórios para a sua eficiência. Logo, o fagotista precisa se ater para a expiração que antecede a inspiração, aumentando assim a eficiência da última. Os músculos que envolvem tais ações são: inspiração natural – diafragma (involuntário), músculos intercostais paraesternais e externos, intercostal externo; inspiração forçada – músculos escalenos, peitorais menores e, em casos extremos, esternocleidomastoídeos; expiração natural – diafragma (involuntário) e músculos torácicos; e expiração forçada – músculos intercostais internos (excluindo a parte intercondral) e músculos abdominais. A imagem apresentada na **Figura 5** mostra a musculatura envolvida no processo respiratório lembrando que o único músculo involuntário é o diafragma.

¹⁷ It is importante to teach the student to breathe out before breathing in. There are two reasons for this: first of all, in order to avoid inhaling too much air and to renew the air in the lungs regularly; secondly, the student can take advantage of a very supple bodily reflex movement that commands inhaling. Proper inhaling, in fact, closely resembles yawning. – Tradução minha.

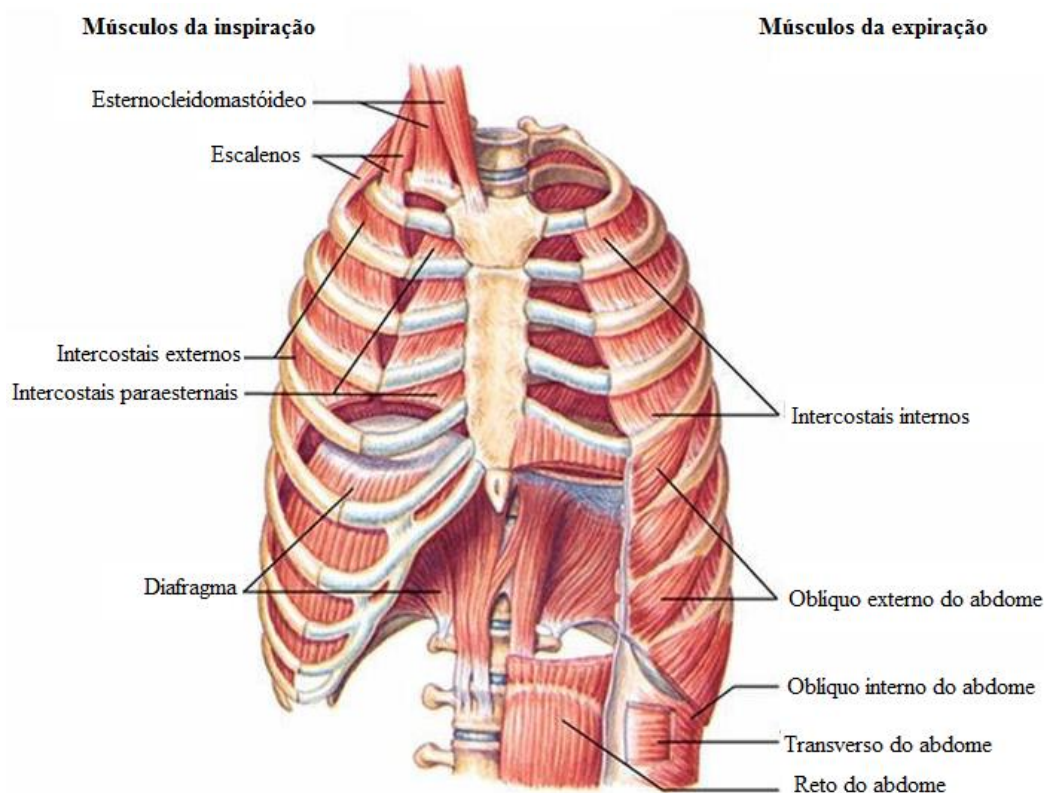


Figura 5: Músculos envolvidos na respiração. (FOX, 2007, p. 491).

A conscientização da respiração na prática musical facilita o desempenho respiratório para este fim. Quando se faz uso de marcações na partitura que facilitem a visualização rápida de quando se deve inspirar e expirar, é possível obter maior controle sobre os movimentos respiratórios, sem comprometimentos interpretativos.

O *Method for bassoon* de Julius Weissenborn (1887) apresenta sinais de respiração com vírgula, conforme **Exemplo 5** mostrado abaixo. Esta notação se torna imprescindível para o aluno tomar ciência da necessidade e dos momentos dos quais se deve realizar um respiração. Porém, o método não apresenta sinais de quando se deve expirar, evento este que também é compreendido na respiração e colabora para o maior desempenho das performances musicais.



Exemplo 5: Andante com moto do Exercício XXIII. *Method for bassoon* - Julius Weissenborn, p.51.

Entretanto, por ocasião do FEMUSC edição de 2007, foi-me apresentado pela professora de fagote Isabel Jeremias, da Escola de Artes Musicais da Universidade da Costa Rica, a necessidade de se expirar o ar não utilizado. Quando há o armazenamento de ar não oxigenado nos pulmões, isto é, ar não expirado, tem-se a ventilação¹⁸ comprometida. Isso torna a entrada e a renovação do ar um processo que não utiliza do seu potencial máximo, diminuindo consideravelmente o volume de ar inspirado e comprometendo a interpretação. No entanto, quando durante o estudo da obra marcam-se os pontos de inspiração e expiração, pode-se obter melhor controle dos movimentos respiratórios. As marcações de expiração deverão ser anotadas sempre próximas a uma inspiração, pois o trecho que será executado após a expiração, será realizado com uma quantidade de ar pequena, existente graças ao volume residual, isto é, o volume de ar que permanece nos pulmões após uma expiração. Esse processo possibilita a manutenção de sonoridades intensas durante várias frases longas, pois permite que a inspiração para a próxima frase seja realizada com um fôlego renovado.

Abaixo, no **Exemplo 6**, demonstro como as notações de expiração (Λ) e inspiração (V) foram utilizadas para a execução da *Bachianas Brasileiras N°6* para flauta e fagote, obra esta que evidencia a aplicabilidade deste recurso, pela exigência de uma sonoridade intensa por longos períodos.

¹⁸ Entende-se ventilação por processo mecânico que move o ar para o interior e exterior dos pulmões.

Fag

Exemplo 6: *Bachianas Brasileiras Nº6* para flauta e fagote, 2º movimento: Fantasia. Heitor Villa-Lobos: parte do fagote. . Edição revisada, Associated Music Publishers – 1946 (compassos 8-26).

Para o maior controle de fluxo (volume de ar / tempo que passa pela palheta), utiliza-se a embocadura e os músculos envolvidos na expiração forçada (abdominais e intercostais internos). Esses elementos também influenciam diretamente na quantidade de vibração da palheta que deve responder aos estímulos recebidos da embocadura e do sopro.

O instrumentista precisa encontrar o equilíbrio entre quantidade e velocidade do ar, no qual seja possível boa sonoridade e continuidade no fluxo. A pressão e o posicionamento da embocadura são fatores que contribuem para o controle da quantidade de ar canalizada na palheta. Ademais, deve se haver uma conscientização dos músculos responsáveis pela expiração forçada para desenvolver esse controle.

Outro aspecto relacionado ao controle de fluxo é abordado por Vonk, em seu livro *A Bundle of Joy – A practical handbook for the bassoon*. O autor escreve que “devido ao grande

volume [de som], o fagote precisa de uma grande quantidade de ar. A forma como isto é feito, significa que uma pressão mínima é necessária para produzir um bom e estável som”¹⁹ (2007, p.49). Vonk ainda enfatiza que com uma respiração ineficiente, ou seja, sem controle de fluxo, algumas notas podem ficar com a afinação baixa e outras altas.

Uma vez incorporadas as habilidades de controle de entrada e saída de ar e controle de fluxo, o fagotista poderá descobrir diferentes formas de controlar a afinação, sonoridade, dinâmica e articulação, bem como terá um aumento de sua capacidade pulmonar. Essas se tornarão ferramentas que o instrumentista poderá se utilizar na interpretação musical.

O dedilhado no fagote

O método de fagote Weissenborn apresenta figuras ilustrativas demonstrando o dedilhado, posição dos dedos nas chaves e furos, utilizados em ambos os sistemas: fagote Francês e Alemão (Heckel²⁰). Os métodos de Milde e Oubradous não apresentam dedilhados, e o de Gallois é específico para técnicas estendidas. Acham-se também tabelas de dedilhados em catálogos de empresas que fabricam o instrumento e também em sites de instrumentistas, como é o caso do fagotista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro - OSTNCS, Hary Schweizer²¹ e do professor da Universidade da Califórnia em Sacramento David A. Wells²², além de outros. Há a necessidade de ressaltar que a maior utilização na contemporaneidade tem sido do sistema alemão tanto dos modelos de fabricação de fagote, e por consequência o dedilhado, devido principalmente a sua projeção sonora. Neste tópico, serão levantados para a discussão os parâmetros envolvidos na escolha de dedilhado que influenciam a afinação, timbre e agilidade, sendo eles: as posições de chave e forquilha, meio furo e dedilhados das notas agudas a partir do fá₄.

O *Method for Basson* de Weissenborn (1887) apresenta ambos os dedilhados (francês e alemão), mostrando qual a posição, nota a nota, em cada um dos sistemas. Quando o autor

¹⁹ “Because of its a large volume, the bassoon need a lot of air. The way it is a made means that a certain minium pressure is required to produce a good and stable sound.” – Tradução minha.

²⁰ Heckel é uma fabricante de fagote alemã que apresentou o instrumento que se tornou referência no século XX até os dias de hoje e dominando o mercado de fabricação de fagotes.

²¹ Criou o Portal do Fagote que contém além dos dedilhados, partituras, entrevistas, catálogo de obras, classificados, artigos, manual de palhetas e uma listagem dos fagotistas brasileiros: www.haryschweizer.com.br.

²² Dr. David Wells montou sua própria tabela de dedilhados que se encontra no site: davidawells.com/resources/fingering-charts/.

pretende incitar o aluno a praticar um dedilhado alternativo durante um exercício, tem-se a nota marcada com o número “2” como demonstrado no **Exemplo 7** abaixo.



Exemplo 7: Moderato da lição VI do *Method for bassoon* de Julius Weissenborn com dedilhado alternativo.

Essa notação incentiva o aluno a conhecer dedilhados no instrumento com o uso de chaves diferentes, que mais tarde, com maturidade e experiência, ampliará as possibilidades de escolha para a interpretação de determinado excerto. O método apresenta formas alternativas para as notas que possuem chaves de recurso para a execução, mas não mostram posições na digitação do instrumento que envolve forquilha e posições de meio furo que possibilitam mudanças de timbre ou afinação.

O dedilhado natural do fagote tem características peculiares como: meio-furo e forquilha. O meio-furo é quando se faz necessário para a produção de uma nota vedar apenas metade de um orifício do fagote. As notas que requerem essa posição tendem a soar mais opacas e mais anasaladas em relação às outras. A forquilha é quando se tem os dedos alternados no sistema de furos do fagote, e para as posições de forquilha na mão esquerda sempre adiciona-se, no dedilhado natural, a chave de ressonância relativa ao dedo mínimo da mão esquerda.

As posições alternativas auxiliam o fagotista a modificar a afinação e igualar a sonoridade. Além das opções disponíveis nos catálogos ditos acima, existem outras que melhor podem se adaptar de acordo com o instrumento. Por isso se faz necessário o estudo e a experimentação para a aplicação do melhor dedilhado, segundo as exigências de execução técnico-interpretativa de um trecho.

As notas das quais se utiliza meio-furo (Fa $\sharp_3$, Sol $_3$, Sol $\sharp_3$ na região média e Fa $\sharp_4$, Sol $_4$, Sol $\sharp_4$ na região aguda) tendem a apresentar afinação mais alta, em ambas as regiões. Além de recursos de embocadura para baixar a afinação - como aumentar o apoio do lábio superior na lâmina da palheta e tornar mais oval o formato da embocadura - por vezes tem-se a necessidade de dedilhado alternativo pois são notas que tendem também a soar mais anasaladas. A inclusão da chave de Mi b , relativa ao dedo mínimo da mão esquerda, confere maior ressonância a essas notas médias e contribuem para a melhor sonoridade e afinação. No entanto, existem também

muitas possibilidades de dedilhados alternativos para estas notas que possibilitam melhores resultados.

O dedilhado das notas da região aguda do fagote é mais complexo, sobretudo, pela necessidade de uso de chaves de registro e diferentes posições na digitação. Observa-se também que há maior tensão e força empregada para a execução dessa região. No método *Enseignement complet du Basson* (1988) de Fernand Oubradous, é apresentada uma proposta do desenvolvimento técnico dos agudos no fagote. O autor evidenciou as passagens de maior dificuldade técnica presentes em seu método, destacando-as nos exercícios.

No **Exemplo 8** está um exercício de quartas presente no *Enseignement complet du Basson*, do qual o conteúdo inserido no retângulo indica que o fagotista deve dar maior atenção àquele trecho, ou ainda, trabalhá-lo isoladamente antes de executar o exercício.



Exemplo 8: *Enseignement Complet du Basson*, Fernand Oubradous. Exercício de quartas em Dó maior, p. 3.

Além da dificuldade técnica de execução do dedilhado na região em questão, tem-se a necessidade de igualdade de som e afinação. Estes recursos são auxiliados pela embocadura e também pela respiração. Como já discutido no tópico embocadura, a pressão dos lábios na palheta aumenta consideravelmente nesta região e uma respiração concentrada evita tensões musculares desnecessárias, inclusive nos dedos para a execução do dedilhado. Oubradous orienta que

Como indicado pelo título, essas *Escalas e exercícios diários* em duas partes, devem ser praticadas diariamente pelo aluno durante o período de estudos. Cada chave abrange duas páginas opostas uma a outra. [...] Ele deve praticar os trinta exercícios progressivos em ordem numérica, independentemente do estudo diário de escalas e arpejos. [...] O exercício progressivo ao final de cada escala maior, tem a intenção de desenvolver a técnica do aluno. O exercício progressivo ao final de cada escala menor é um exercício melódico para estabilizar a embocadura e a qualidade da afinação. Esses dois livros, se estudados de acordo com as instruções acima, darão resultados rápidos e certos, e o

aluno estará capacitado para a orquestra e para a técnica exigida no fagote por compositores contemporâneos.²³

O texto acima Oubradous descreve suas intenções em fazer com que o aluno de fagote desenvolva habilidades técnicas, tanto no dedilhado quanto na estabilidade da embocadura e afinação. Ressalta ainda que os exercícios propostos darão resultados certos e rápidos no preparo do aluno para a orquestra.

Com essa visualização sobre dedilhado, pode-se afirmar que se faz necessário o conhecimento e o domínio, bem como a pesquisa de quais recursos de dedilhados melhor se encaixam para o instrumento ao que se faz uso. Os problemas provenientes da própria constituição do instrumento, da dificuldade técnica de um excerto específico e da diversidade timbrística de um grupo ao qual estamos inseridos, seja câmara ou orquestra sinfônica, exigem recursos peculiares. Esses recursos às vezes são encontrados com melhores resultados e facilidade de execução no dedilhado alternativo. Embora o dedilhado natural possibilite a exploração original do instrumento, as necessidades que temos em determinadas ocasiões, nos conduzem para a exploração de dedilhados alternativos a fim de evitar problemas de timbres, projeção, técnica ou afinação.

Quando o fagotista conhece as possibilidades técnicas referentes à sua digitação no fagote, há possibilidades melhores de potencializar os resultados em sua performance, conferindo à sua técnica maior comodidade e tranquilidade para execução de quaisquer obras de um repertório proposto.

²³“As indicated by the title, these *SCALES* and *DAILY EXERCISES* in two parts, should be practised daily by the pupil for the duration of his studies. Each key covers two pages facing one another. [...] He should practise the thirty progressive exercises in numerical order, independently of the daily study of scales and arpeggios. The progressive exercise at the end of each major scale, is intended to develop the pupil’s technique. The exercise at the end of each minor scale is a melodic exercise for developing steadiness of the embouchure and the tone quality. These two books, if studied according to the instructions given above, will give speedy and certain results, and the pupil will be able more easily to attain in the orchestra, the technique demanded of the bassoon by contemporary composers” – Tradução minha.

4. A CIRANDA DAS SETE NOTAS

A *Ciranda das sete notas (Fantasia para fagote e quinteto de cordas)* foi escrita em 1933 e dedicada à segunda esposa do compositor, Arminda Villa-Lobos (Mindinha). A obra se tornou uma importante peça do repertório para fagote, pelo nível de exigência técnico-interpretativo requerido do fagotista e pelo fato de nessa época não haver obras de compositores brasileiros que evidenciassem o fagote como instrumento solista. Ademais, destaco aspectos que são alvo de discussões devido ao impacto que essa obra trouxe para o performer fagotista, sendo: a classificação da obra em solo ou câmara; sua estrutura composicional; questões técnico-interpretativas; questões relativas à escolha instrumental da *Ciranda* e o conjunto da obra de Villa-Lobos.

Historicamente, entre 1930 e 1945, Villa-Lobos escreveu a série *Bachianas Brasileiras* e esteve envolvido com trabalhos de transcrições e arranjos de obras de Bach. Além disso, apresentou à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (1930) o projeto Canto Orfeônico, de educação social através da música. Segundo Silvio Ferraz em prefácio ao livro de Salles, este seria o terceiro período composicional de Heitor Villa-Lobos, do qual se tornara o “Villa do Brasil”, assumindo o papel de um compositor tipicamente brasileiro (2011, p. 10). Outras obras importantes desta mesma fase composicional de Villa-Lobos (1930-1945) são: *Valsa da Dor* (1932), *O Ciclo Brasileiro* para piano (1936-37), as suítes *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Bachianas Brasileiras N°6* para flauta e fagote (1938) e os *5 Prelúdios para violão* (1940).

Em visita ao museu Villa-Lobos, outros detalhes biográficos foram encontrados em um catálogo de obras e eventos sobre o compositor (Ministério da Cultura, 2009) com relação aos anos que circundam a composição da *Ciranda*. São eles: a direção, à convite de Anísio Teixeira, do Serviço de Educação Musical e Artística do antigo Distrito Federal e sua nomeação como responsável pela fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e da Academia Brasileira de Música, todo estes em 1932. Dentre as obras que são contemporâneas ou relativas à mesma fase composicional podemos citar outras cirandas como *Entrei na roda*, *Nesta rua*, *Ó ciranda*, *ó cirandinha*, *Terezinha de Jesus* e o *Guia Prático*, todos estes de 1932. *Corrupio* e *Canto do Pajé* (para diversas formações instrumentais) são do mesmo ano da *Ciranda*, 1933. Há ainda a *Ciranda das sete notas* para coral, composta em 1934, sem nenhuma referência ou similaridade com a obra em questão.

Nota-se, que o título *Ciranda* foi amplamente utilizado por Villa-Lobos. O termo, de acordo com Dourado (2008), diz que é uma “dança de crianças, que de mãos dadas formam pequenos ou grandes círculos. Alterna no centro da roda um participante por vez, que canta e dança sozinho” (p.81). Sobre a percepção de Villa-Lobos, Tavares escreveu sobre o termo ciranda em seu artigo *Na ciranda do Villa*, afirmando que

refere-se a canções e danças do folclore brasileiro, elementos nacionalistas amplamente explorados por Villa – como nas séries de *12 Cirandinhas* (1925) e de *16 Cirandas* (1926), para piano solo – baseados nas experiências do compositor em viagens pelo país e alimentados pelas ideias de amigos como Mário de Andrade (1893-1945). (2015, p.3).

Esse entendimento pode diretamente influenciar a interpretação da obra. O conceito para “cirandar” apresentado por Borba e Graça (1962) é “dançar a ciranda ou outra qualquer dança de movimentos vivos e graciosos” (p. 324). Portanto, o fagotista pode debruçar sobre a *Ciranda das sete notas* com este viés, partindo do pressuposto de que a *Ciranda* inclui um seletivo grupo de obras do compositor ao qual sua intenção era escrever uma música com aspectos nacionalistas. Essa era uma tentativa de se desvencilhar da tradicional escrita europeia. Villa-Lobos se concentrava na escrita não estilizada da música brasileira, como ele mesmo afirma em carta a Mario de Andrade:

Escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de Cirandas. São todas para piano ou pequena orquestra; e por fim, uma outra série para canto e piano, intitulada Serestas. (...) Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical europeia. (VILLA-LOBOS apud COELHO, 2015).

Apesar desta fala de Villa-Lobos, não foram encontradas referências do compositor com a obra em discussão, quando se refere às suas cirandas. Isto torna os argumentos a seguir impressões sobre um emaranhado de informações que ainda nos dias de hoje são desvendadas e organizadas, conforme os pesquisadores se debruçam sobre as mesmas.

Os aspectos de ciranda atribuídos à obra estão relacionados a dois fatores: as características rítmicas e melódicas da escrita para o fagote e sua evidência como solista; e como o motivo unificador da obra (sete notas) é apresentado. A exposição do fagote assume a função de um participante cantando ou dançando sozinho numa canção de roda. Neste caso, as cordas

atuam como coadjuvantes anunciando novos fragmentos ou motivos que serão desenvolvidos pelo fagote. Abaixo, no **Exemplo 9** pode-se observar no solo do fagote nos dois primeiros compassos notas que giram em torno da nota sol, além da função atribuídas às cordas, de acompanhamento. Quanto ao motivo unificador, as “sete notas” aparecem durante a composição de forma escalar ascendente. No **Exemplo 10**, várias sequências de sete notas onde as três últimas, escritas em tercinas, impulsionam, dão movimento à música, o que pode ser associado à dança.

Exemplo 9: *Ciranda das sete notas*, partitura. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961, compassos 22-25.

Exemplo 10: *Ciranda das sete notas*, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961, compassos 75-90 (cifras 10 e 11).

Esses exemplos possibilitam a visualização de elementos de uma ciranda, termo muito utilizado por Villa-Lobos nos títulos de suas composições.

Essa contextualização evidencia, do ponto de vista histórico e composicional, o envolvimento pedagógico de Villa-Lobos. O compositor esteve ativamente à frente de criação e implementação de projetos educativos, bem como produzindo obras com cunho didático. Embora esse viés seja proeminente nessa fase de Villa-Lobos, a obra *Ciranda das sete notas* não tem esse perfil como a de outras Cirandas, mas mescla o virtuosismo ao caráter ingênuo da dança de rodas.

De acordo com Justi (1992) e o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) a primeira publicação da obra deu-se em 1961, pela Southern Music Publishing CO. INC. - New York. Durante a visita ao Museu Villa-Lobos encontrei os manuscritos e edições que listo a seguir:

Manuscritos:

- *Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas* – Parte de fagote solo.
- *Ciranda das sete notas Fantasia para fagote e quinteto de cordas* – Parte de fagote e redução para piano.
- *Ciranda das sete notas Fagote e quinteto de cordas* – Partitura Manuscrita.

Edições:

- *Ciranda das sete notas for bassoon and String Orchestra*. Partitura. Edição: Southern Music Publishing CO. INC. - New York / Peer Musikverlag G.M.B.H – Hamburgo, 1961²⁴.
- *Ciranda das sete notas for bassoon and String Orchestra*. Parte de fagote e redução para piano. Edição: Southern Music Publishing CO. INC. - New York / Peer Musikverlag G.M.B.H – Hamburgo, 1961.
- *Ciranda das sete notas* – Versão para Violoncelo e orquestra de cordas. Revisão e Edição da parte de Violoncelo por Hugo Pilger. Revisão e Edição da parte orquestral por Roberto Duarte. Edição realizada sob encomenda do Museu Villa-Lobos em 2010.

Comparando as edições com o manuscrito notei uma falha na parte do fagote onde há duas notas diferentes. Abaixo mostro o excerto do manuscrito da parte do fagote da *Ciranda* com

²⁴ Nota-se que todas as edições para fagote foram feitas no mesmo ano, 1961, grade com Fagote e Orquestra, parte do Fagote solo, e redução para piano. Após essa data nenhuma outra edição para fagote foi publicada.

essas notas diferentes no manuscrito e na edição (no manuscrito estão no terceiro sistema, terceiro compasso; na edição no terceiro sistema segundo compasso marcado em vermelho).



Exemplo 11: Ciranda das sete notas – parte de fagote manuscrita. Heitor Villa-Lobos – 1933, compassos 131-169.



Exemplo 12: Ciranda das sete notas, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961, compassos 130-165.

As notas trocadas na edição (Mi_2 por Do_2 e Sol_2 por Si_2) constam apenas na parte de fagote da edição, sendo que na partitura e na redução para piano as notas da parte solo de fagote estão como no manuscrito. Além desta troca de notas, há também a troca do andamento. O

manuscrito de Villa-Lobos indica *quasi Lento* e a edição de 1961, *quasi Andante*. Para a performance da obra adotei as indicações do manuscrito.

Ressalta-se também que o título da obra apresenta duas versões: *Ciranda das sete notas Fantasia para Fagote e quinteto de cordas* – no manuscrito de 1933; e *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas* ²⁵ – edições da Southern Music Publishing de 1961. Embora o manuscrito indique quinteto de cordas sinalizando uma formação camerística com solo para a parte do fagote, a primeira audição da obra regida pelo próprio Villa-Lobos em 1933, de acordo com Justi (1992, p. 174) e o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009, p.55), teve como formação instrumental uma orquestra de cordas. Ademais, livros com catalogação das obras de Heitor Villa-Lobos incluem a obra como concerto. Dentre eles cito: *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos* de Roberto Duarte (1994, p. 134), *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil* de Marcel Beaufils (1988, p. 196), *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (1983, p. 142) e o catálogo *Villa-Lobos sua obra* (2009, p.55) disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos. O fato de ter sido encontrada apenas uma gravação da obra com quinteto de cordas enfatiza, junto ao artigo de Justi, o fagote como instrumento solista nesta obra:

Tendo acompanhamento de uma pequena orquestra (sem instrumentos de sopros), a obra permite uma exibição tranquila e completa por parte do solista [...]. Esta fórmula usada à exaustão no período Barroco (Vivaldi, por exemplo), é relembrada aqui e ali com o passar das épocas sem jamais atingir o antigo vigor. (1992, p. 173).

Este comentário de Justi nos possibilita também falar sobre a exposição do fagotista na obra. No ano de 2015, em Brasília, assisti a uma performance pelo fagotista Gustavo Koberstein, da *Ciranda das sete notas* no formato de câmara, como sugerido pelo manuscrito. Essa experiência, adicionada à escuta da obra ao vivo, na formação com orquestra de cordas, evidenciou o caráter solista da obra como indicado nos livros e catálogos citados acima. O fagotista diante da orquestra de cordas fica mais evidente. O impacto causado pela obra quando usada a orquestra de cordas é o de um grande concerto para fagote. Já com o quinteto o papel coadjuvante das cordas fica ressaltado. Nesse formato, em relação aos trechos de maior dificuldade técnica, notou-se que estas podem ser realizadas com uma preocupação a menos - a necessidade de sobressair a um grande grupo devido a sua massa sonora. Utilizando de uma ou

²⁵ “For bassoon and String Orchestra” – Tradução minha.

outra formação fica claro o caráter solista da obra. O compositor, nitidamente, evidenciou a parte do fagote na *Ciranda*.

As gravações encontradas no meu acervo pessoal, Museu Villa-Lobos, pesquisa na internet e listadas por Justi (1992) e Lamartine (2015) até o presente momento estão apresentadas na **Tabela 2**, mostrada a seguir:

Tabela 2: Gravações da Ciranda das sete notas divididas por orquestra, fagotista ano e fonte disponível.

Orquestra	Fagotista	Ano	Fonte
Stuttgarter Chamber Orchestra/Alemanha	Matthias Racz/Alemanha	2015	Internet/CD para compra na internet
English Chamber Orchestra/Reino Unido	Rui Lopes/Português	2014	Internet/CD para compra na internet
Royal Concert Gebouw/Holanda	Gustavo Nuñez/Uruguio	2013	Internet/ CD para compra
Sinfonia Rotterdam / Holanda	Bran van Sambeck	2010	Internet/CD para compra
Orquestra Amazonas Filarmônica/Brasil	Fábio Cury/Brasil	2009	Acervo pessoal/Internet/CD para compra
Potsdam Chamber Academy/Alemanha	Sergio Azzolini/Itália	2005	Acervo pessoal/Internet/Áudio e vídeo disponíveis/CD para compra
Bloomington Chamber Orchestra/Estados Unidos da América	Ezequiel Fainguersch	2003	Acervo pessoal/Internet/CD para compra/Museu Villa-Lobos
New Music Studium	Rino Vernizzi/Itália	2003	Acervo pessoal/Internet/CD para compra/Museu Villa-Lobos
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin/Alemanha	Jorn Maatz	1999	Artigo de Lamartine (2015)/Internet/CD para compra/
Stuttgart Chamber Orchester/Alemanha	Milan Turkovic/Áustria	1991	Artigo de Justi /Lamartine/Internet/C D para compra/
Orquestra de Câmara de Leningrado	Lev Petcherski	1988	Artigo de Justi

Orquestra de Câmara da Radio MEC/Brasil	Noel Devos/França-Brasil	*	Artigo de Justi
Orquestra de Câmara de Blumenau/Brasil	Noel Devos/França-Brasil	*	Artigo de Justi
Orquestra de Câmara Brasileira/Brasil	Noel Devos/França-Brasil	1986	Acervo pessoal/Museu Villa-Lobos
Conjunto Instrumental de Grenoble	Anders Engstron	*	Artigo de Justi
A·U·Z· Sinfonietta/Japão	Masayuki Okamoto/Japão	*	Acervo pessoal/Museu Villa-Lobos

Através dessas gravações, pode-se visualizar o reconhecimento da obra não somente no Brasil, mas também no cenário internacional, haja vista a quantidade de gravações que foram realizadas por importantes fagotistas estrangeiros. Além disso, a *Ciranda* faz parte da execução obrigatória em concursos orquestrais como o da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP (Edital OSESP, 2014). Dentre estas gravações listadas apenas uma delas foi realizada com quinteto de cordas, a realizada pelo Professor Noel Devos com a Orquestra de Câmara Brasileira em 1986.

Sobre o tópico estrutura da *Ciranda das sete notas*, Fábio Cury professor de fagote da USP, teceu alguns comentários em sua tese de doutoramento, em um capítulo intitulado *Caracterização da música brasileira como composição*, que contribui para a compreensão desta obra:

ao movermos nossa atenção para a *Ciranda das Sete Notas* [...] observamos que as semelhanças dentro do processo de composição apontam dessa vez, do ponto de vista estrutural, para o estilo de Debussy [...] a *Ciranda* continua, ainda que sem tanto vanguardismo, a mostrar características de processos composicionais que denotam sintonia com as técnicas de seu tempo, especialmente as de Debussy, nos seguintes aspectos: harmonia paralela, uso de acordes de sétima, nona, décima-primeira e décima-terceira com valor tímbrico independente, utilização de intervalos (no caso, a quarta) na definição de estruturas harmônicas e figuras melódicas; uso do bordão, utilização de estruturas construídas sobre planos e a existência de notas atuando como centro harmônicos polarizadores.

E finaliza seu comentário com uma informação sobre o desenvolvimento da obra:

Na *Ciranda*, não é mais o encadeamento de motivos rítmicos que dita o desenvolvimento da obra, sendo este sobrepujado por um desenrolar notadamente espontâneo de fragmentos e linhas melódicas de marcante inspiração nacional, que se

constituem no principal elemento organizador da peça. Para constatar isso, basta observar a seção final da peça, caracteristicamente modinheira. (Cury, p. 45, 46).

Estas informações dadas por Cury reafirmam o período composicional de Villa-Lobos, que apesar de ainda ter semelhanças com o estilo de Debussy, mostram a característica brasileira do compositor. Os elementos nacionais, assim como a estrutura espontânea, evidenciam também o caráter “cirandeiro” do compositor, que buscava neste momento a representação de elementos tipicamente brasileiros que refletiram na forma e na estrutura da *Ciranda das sete notas*.

Ainda sobre este mesmo aspecto da obra, mostro abaixo, na **Tabela 3** os pontos estruturais da *Ciranda das sete notas* indicados com os motivos musicais; a fim de facilitar a visualização estrutural e o estudo da mesma. A obra apresenta quatro partes, sendo **INTRODUÇÃO, A, B, C e CODA**. Entre parênteses apresento os números de compasso e entre chaves as cifras de ensaio segundo o manuscrito de Villa-Lobos e a Edição da Southern Music Publishing.

Tabela 3: Estrutura da *Ciranda das sete notas* com a descrição dos eventos musicais.

ESTRUTURA	
INTRODUÇÃO (compasso 1 a 5): Cordas iniciam apresentando as sete notas e em seguida fagote faz o tema.	
PARTE A (Compasso 6-103) <i>Allegro non tropo</i> (♩=120) – Figurações apresentadas pelo fagote e imitadas pelas cordas com notas tocadas bem articuladas em uma tonalidade maior que evidencia o caráter de brincadeiras de roda - ciranda.	A₁ (6 a 13)
	A₂ (13 a 44)
	Transição (44-47)
PARTE B (compasso 104 a 240) <i>Piú mosso</i> (♩=140) Caráter de valsa, ritmo de dança na qual Villa-Lobos adiciona dramaticidade, com a linha melódica predominantemente descendente desestruturação da pulsação por meio de	A₃ (48-81)
	B₁ (171 a 119)
	B₂ (120-138)
	Intermezzo (139-172)
	B₁

emiolas aos finais de períodos. Esta sessão é finalizada com o <i>A tempo do Andante</i> (♩=100) – Caráter transitório-reflexivo no qual há uma reminiscência à parte de fagote que inicia a Sagração da Primavera de Igor Stravinsky. Contrabaixo inicia um ostinato em intervalos de 9ª e o fagote apresenta um tema lento na região agudíssima do instrumento.	(172-207) Intermezzo (208-239)
PARTE C (compasso 240-319) <i>Meno</i> (semínima=98) – Melodia de cantiga de roda com caráter nostálgico. Inicia uma “modinha”.	C (240-319)
CODA (compasso 320-332) Fagote (re)apresenta as sete notas em unidade de compasso, terminando em um Do uníssono com as cordas.	CODA (320-332)

Através dessa divisão pode-se visualizar o estilo espontâneo de Villa-Lobos. No manuscrito de 1933 o compositor intitula a obra de “Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas”, o que ressalta essa liberdade formal de escrita e as seções relativamente independentes, com um desenvolvimento bastante complexo para o fagotista. A *Ciranda* é unificada com séries de sete notas que não se repetem.

O elemento nacionalista aparece apenas no Intermezzo da **PARTE B**, com uma melodia seresteira e na **PARTE C** com uma *modinha*. O tema lento, na região aguda, e, acompanhado unicamente pelo contrabaixo, permite a expressão sonora do fagote nesta região, enquanto que a *modinha*, mais adiante, permite a expressão do caráter melancólico e saudoso do fagote, que conduz para o desfecho da obra.

A seguir apresento uma discussão sobre os aspectos técnico-interpretativos da obra, foco deste trabalho.

5. ABORDAGENS TÉCNICO-INTERPRETATIVAS NA *CIRANDA DAS SETE NOTAS*

O estudo da *Ciranda das sete notas* e as pesquisas bibliográficas culminaram nas discussões sobre aspectos técnico-interpretativos levantados a seguir. Os exemplos citados são aqueles considerados mais relevantes para a discussão, e foram escolhidos segundo a minha perspectiva e vivência com o instrumento e o repertório.

Esta obra tem sido foco do meu estudo desde 2011 quando primeiro apresentei para o professor Ronaldo Pacheco, do Instituto Baccarelli. Nesse momento pensei que não conseguiria executá-la a contento devido aos desafios técnico-interpretativos. Porém, em 2015, devido ao interesse no potencial da obra para minha preparação como performer e pesquisador, apresentei novamente para o professor Gustavo Koberstein, da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro - OSTNCS, e, em 2016, para o professor Benjamin Coelho por ocasião do Festival de Música de Santa Catarina. Essas experiências foram cruciais para meu amadurecimento em relação à visão interpretativa da obra e a técnica necessária para alcançá-la.

Esta minha vivência com o instrumento e o repertório, associada aos parâmetros técnico-interpretativos anteriormente fundamentados (articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado) me permitiram discutir os excertos conforme as necessidades específicas do trecho e a minha perspectiva sobre a execução da obra. Os parâmetros técnicos, por inúmeras vezes, são associados a dois ou mais desses elementos, que podem estar presentes num mesmo trecho escolhido. Observou-se também que a embocadura e a digitação tornaram-se elementos que complementavam muitos dos excertos escolhidos para a discussão. Além disso, a regulagem adequada do fagote para aplicação das discussões abaixo é fundamental, pois um instrumento com vazamentos ou problemas de regulagem nas chaves aumenta consideravelmente as dificuldades ou até mesmo inviabiliza a execução desta obra.

Deste modo, para a organização desta discussão elencou-se um elemento técnico-interpretativo como foco do trecho selecionado e os demais elementos envolvidos foram apontados. A discussão dos excertos tornou-se possível com as suas peculiaridades técnicas, considerando tanto o elemento foco quanto os demais, abordados como secundários ou complementares para a discussão.

O texto está estruturado conforme o elemento interpretativo foco na seguinte ordem: articulação, sonoridade e respiração. Os outros elementos embocadura e dedilhado permeiam as discussões centralizadas nos três anteriores.

A articulação em trechos selecionados da *Ciranda das sete notas*

Na *Ciranda das sete notas*, abordo três trechos que evidenciam a necessidade do fagotista dominar as seguintes técnicas relacionadas à articulação com fins interpretativos: executar arpejos e padrões descendentes em semicolcheias com clareza; executar as articulações *legato* e *staccato* nas regiões grave e agudo (nesta obra a extensão compreendida é $\text{Si}_1 - \text{Re}_5$); executar grandes intervalos em *legato*.

O primeiro trecho apresentado no **Exemplo 13**, no qual a clareza das notas depende da articulação escolhida, mostra um padrão descendente de semicolcheias a partir do terceiro compasso, escrito com articulação *non legato* e seguido de colcheias repetidas na mesma nota, (Dó grave). Encontrou-se, numa articulação mais próxima do *staccato*, uma possibilidade de execução clara que permite a realização de um contorno fraseológico. Praticando esse trecho, notei que para atingir o andamento mantendo a clareza, foi necessário realizar as notas mais curtas com uma articulação mais próxima do *staccato* do que do *non legato*. Isto me levou a investigar, nas gravações disponíveis listadas no tópico anterior, a escolha realizada pelos intérpretes. Percebi que muitos dos intérpretes adotaram essa articulação mais próxima do *staccato*, sobretudo, as gravações dos intérpretes brasileiros Noel Devos e Fábio Cury. Além disso, estudando a partitura, existe a notação de *staccato* para as partes de cordas.



Exemplo 13: Articulação na região médio-grave do fagote. *Ciranda das sete Notas* – Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 36-49), [5 e 6].

Para que fosse possível realizar essa articulação de maneira precisa, segui a orientação de Gallois no que se refere ao uso da pressão de ar e posição dos lábios adequados para cada registro do fagote (2009, p. 14). Essa região compreende o registro fundamental do fagote ($\text{Si}_1 - \text{Fa}_2$), portanto, com necessidade de uso de pouca pressão labial e a embocadura concentrada na ponta da palheta. Quanto à pressão de ar, foi necessário abordar o trecho com grande intensidade do sopro para compensar a pouca pressão labial, dado a necessidade de obter notas distintas e

sonoras. Para obter essa distinção entre as notas se fez necessário um ataque de língua agressivo com o objetivo de aumentar a precisão, emissão e destaque das notas.

Como consequência da grande intensidade do sopro e pouca pressão labial, pode acontecer um moderado escape de ar pela boca nos ataques de língua durante a execução desse trecho. Neste caso, recuar a embocadura trazendo mais para ponta da lâmina da palheta facilitou o ataque e evitou perda de ar. Este é um caso em que a variação sutil de posição do lábio na palheta (**Figura 2**) pode resolver a relação técnico-interpretativa de um trecho. Essa escolha de articulação, mais próxima ao *staccato*, permitiu que eu realizasse um *crescendo* ao final do conjunto de semicolcheias mantendo a clareza nas notas.

A partir do número 5 de ensaio, após tocar a nota mais aguda do trecho, escolhi realizar um decrescendo seguido de um crescendo até chegar na nota Sib_1 (quarto compasso a partir de 5 de ensaio), como contorno do fraseado, dando direcionamento ao trecho. Diante dessa escolha juntamente com a articulação *staccato* notei que a manutenção da pulsação, ou seja, ter uma estabilidade no andamento, foi crucial tanto para fortalecer o fraseado como para sincronizar com o acompanhamento realizado pela viola e pelo violoncelo.

No próximo excerto, contido no **Exemplo 14**, destaco em vermelho um trecho da *Ciranda* que, devido a sua região, extensão da frase e questões de dedilhado, necessita de habilidades específicas para a execução em legato. É uma longa frase que transita pela região tenor do fagote (com os extremos em La_4 e Sol_3) e contrasta com o *staccato* logo a seguir.



Exemplo 14: longa frase que transita pela região tenor do fagote. *Ciranda das sete notas*; parte de fagote – Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 75-95), [10-12].

Para realizar o *legato* devido à região escrita, foi necessário usar os músculos abdominais para dar sustentação à coluna de ar. Esse registro apresenta tendência à uma afinação mais

baixa, se comparada com o médio-grave do fagote. Além disso, a extensão da frase e a necessidade de obter uma sonoridade uniforme demandou, durante a preparação desse trecho, o uso de pressão moderada dos lábios posicionados na região intermediária da lâmina da palheta. Manter o fluxo de ar intenso possibilitou que as notas estivessem igualadas em quantidade e qualidade de som na articulação requerida.

Para obter igualdade sonora e manutenção da ligadura no salto de oitava descendente, foi necessário dar uma atenção ao dedilhado escolhido. Encontrou-se maior facilidade para execução desta ligadura a realização do *Láb* médio sem o uso da chave de registro (*pp*).

A conscientização da necessidade de desenvolver controle sobre a sonoridade, afinação e sustentação das notas (músculos envolvidos) para então realizar a articulação em *legato*, foi determinante para realizar o fraseado nesse trecho. O estudo lento ($\text{♩} = 60$) dessas passagens possibilitou o aumento do fluxo de ar e a resistência física principalmente nos músculos faciais envolvidos na embocadura.

Este excerto em questão permite ao fagotista expressar sua musicalidade. Como antecede grupos de semicolcheias que beiram ao virtuosismo, fiz uso da sonoridade melancólica do fagote com significativo aumento do fluxo de ar a fim de aumentar a intensidade no som e conferir ao trecho um caráter *cantabile*.

O último trecho escolhido está no exemplo **Exemplo 15**. Os grandes intervalos em *legato* exigiram maior fluxo de ar e controle da respiração para executar os saltos com ligadura. Adiciona-se a isso o preparo mental e físico do movimento do dedilhado, controle e posicionamento da embocadura para conseguir realizar o *legato*. Apontam-se duas questões técnicas que tornam os saltos um desafio para o fagotista: a troca de chaves de registro entre as notas de um salto e o fechamento das chaves e orifícios para o salto do agudo para o grave. Isso gera uma necessidade de aumentar o fluxo de ar, o que não é preciso quando toca-se do grave para o agudo.



Exemplo 15: *Legato em grandes intervalos. Ciranda das sete notas* – Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 130-155), [15-17].

O movimento da embocadura, descendo a mandíbula no *legato* descendente, com mais apoio do lábio superior na lâmina da palheta, facilitou a emissão das notas mais graves além de permitir ligar a nota superior à inferior. Ainda para garantir a emissão das notas graves, o fluxo de ar foi aumentado conforme conduzia o *legato* para as notas descendentes.

Quanto à digitação, todos esses grandes intervalos ligados foram executados pensando na leveza dos dedos ao fechar as chaves, porém, antecipando a digitação da nota em relação ao fluxo de ar e ao movimento de embocadura. Em relação às notas que usam registros diferentes, como é o caso do salto do $D\acute{o}\#_2$ para o Mi_1 , verificou-se que o acionamento do registro pelo polegar esquerdo deve estar sincronizado com o ataque da nota e solto logo após para preparar o acionamento do próximo registro juntamente com o ataque da nota seguinte para realizar o salto em *legato*. Esse movimento do polegar esquerdo, pela velocidade das colcheias do trecho em questão, deve ser ágil, o que se somando aos movimentos da embocadura e controle do fluxo de ar demonstram a complexidade técnica requerida do fagotista.

Para o estudo deste trecho, executou-se toda essa transição em andamentos mais lentos e mais rápidos que o sugerido na obra (*quasi Andante* estaria entre $\text{♩} = 76-100$). Nos tempos mais lentos ($\text{♩} = 60$), identificou-se todos os movimentos necessários para a execução, sendo eles: movimento de embocadura com maior apoio na palheta, antecipação da digitação e a demanda de ar. Nos tempos mais rápidos ($\text{♩} = 100$ a 120) o nível de dificuldade aumentou consideravelmente e quando retomado o andamento sugerido pelo compositor, encontrou-se

maior tranquilidade, controle e clareza na execução técnica e leveza nos dedos na digitação para conseguir o legato durante os saltos.

O trecho que antecede este intermezzo é caracterizado por uma valsa, na qual tive de executar todo este excerto pensando em 3, facilitando assim a junção das partes com o acompanhamento das cordas e a transição para o *quasi Andante* iniciado pelo violoncelo.

Por fim, sobre a articulação na *Ciranda de sete sotas* de Villa-Lobos, nota-se que a escolha da articulação para interpretação é dependente do conhecimento das características das diferentes regiões do fagote. Este conhecimento permite tomar decisões técnicas em relação à articulação com fins interpretativos. A automatização de vários movimentos que envolvem a embocadura, a respiração e a abordagem sobre a digitação são necessárias para realizar grandes saltos.

A sonoridade em trechos selecionados da *Ciranda das sete notas*

A sonoridade na *Ciranda das sete notas* caracteriza-se por exigir, do fagotista, concentração e vigor para atingir as variações de timbre e intensidade associados às diferentes articulações presentes na obra. Como já assinalado pelo professor de fagote da UFRJ Aloysio Fagerlande “para se interpretar a música de Villa-Lobos é necessária uma densidade sonora em todos os níveis de dinâmica, o que exige do intérprete esforço e tensão permanentes” (2008, p.9).

No **Exemplo 16**, constam longas frases na região aguda do fagote, no qual há unicamente o acompanhamento do contrabaixo. A dificuldade neste excerto trata-se da projeção e qualidade na produção do som desta região.

The image shows a musical score for the Bassoon (Fag) part of 'Ciranda das sete notas' by Heitor Villa-Lobos. The tempo is marked 'a tempo do Andante' with a metronome marking of 100 = ♩. The score is in 3/4 time. It highlights measures 23 and 24. Red 'V' marks indicate breaths. The music features long, flowing phrases in the upper register of the bassoon, with a 'rall.' marking at the end of measure 24.

Exemplo 16: Longas frases na região aguda do fagote *Ciranda das sete notas*, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 208-239), [Cifras 23 e 24].

As notas da região aguda do fagote (sobretudo $D\acute{o}_5$, Si_4 e Sib_4) têm muito brilho e o trecho inclui notas ligadas com dedilhado que se utiliza de meio-furo (Lab_4 , Sol_4). Essas notas tendem a soar mais anasaladas e com menos brilho. Por essa razão, há diferenças entre essas notas nos tópicos projeção e igualdade de som. Para a projeção, primeiramente fez-se necessário o controle da respiração. Através de uma boa respiração pode-se manter o fluxo constante para sustentação das notas agudas. As marcações em vermelho mostram as respirações executadas para este trecho. Além disso, tornou-se essencial a movimentação da embocadura da porção final da lâmina da palheta para o meio, para a realização principalmente do decrescendo nas notas longas. Ainda para o equilíbrio sonoro usou-se de firmeza e pressão considerável dos lábios na palheta, buscando moldar o som de toda a frase longa com a embocadura.

Para a projeção, utilizando a pronúncia da vogal “I” para ressonância, encontrei maiores possibilidades de projeção e facilidade na emissão da ligadura entre as notas Re_4 e $D\acute{o}_5$, favorecendo também a interpretação pretendida com o crescendo na nota longa ($D\acute{o}_5$).

Ainda se fez necessário para o uso de dedilhado alternativo para as notas Fá₃ e Mi₃. Realizou-se a nota Fá₃ utilizando além do registro de *pp* a chave relativa ao dedo anelar da mão direita - correspondente a nota Sol. Quanto à nota Mi, ao invés da posição natural, executou-se com o dedo médio da mão esquerda. A digitação alternativa descrita pode ser visualizada na **Figura 6**.

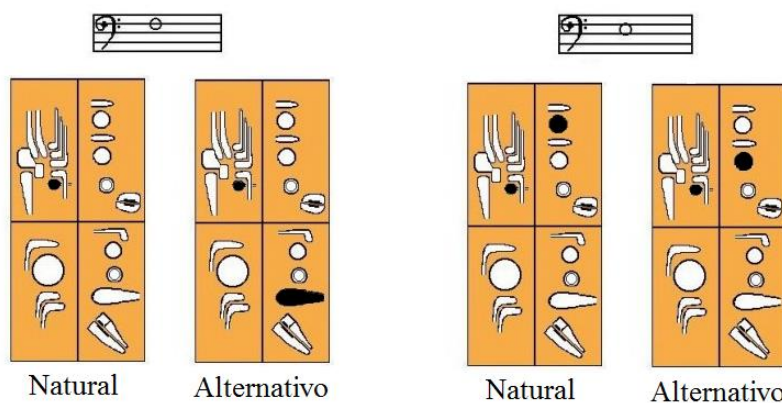


Figura 6: Dedilhado natural e alternativo para as notas Fá e Mi. Disponível no portal do fagote por Hary Schweizer.

Encontrou-se, nesse dedilhado alternativo, controle sobre a sonoridade e afinação, possibilitando o *diminuendo* para o refinamento e a finalização deste trecho.

Uma vez acertada essas questões de timbre e afinação, pude acrescentar à interpretação o vibrato, principalmente nas notas longas. O vibrato associado às dinâmicas demonstradas no **Exemplo 16** permitiram dramaticidade e intensidade nas frases.

O próximo trecho, destacado no **Exemplo 17**, evidencia a necessidade da manutenção da qualidade sonora em diferentes tipos de articulação no fagote. Neste caso, os acentos que aparecem a partir da cifra 34, em dinâmica *ff*, passando pelo *diminuendo* na nota Si₅ e finalizando no Dó central do fagote (Dó₂) em *ppp*.



Exemplo 17: Acentos em dinâmica *ff*. *Ciranda das sete notas*, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 317-332), [23 e 24].

Nota-se que a forma como Villa-Lobos escreveu esse final já exigiria significativo esforço para realizá-lo adequadamente. Porém, este esforço torna-se ainda maior por uma questão de resistência em se tratando do final da peça.

A realização destes acentos finais da obra somente foi possível com a sustentação da coluna de ar, controle de pressão e fluxo. Tornou-se imprescindível o uso de golpes de língua na palheta com muita força empregada na musculatura abdominal para a sustentação de cada nota. Também manteve-se muita pressão na palheta, de modo a não comprometer a capacidade de vibração máxima da palheta para que fosse possível alcançar a sonoridade máxima do fagote.

A nota Si_4 é a mais aguda desse trecho e tende a apresentar problemas de estabilidade sonora. Para que a mesma não perdesse a qualidade de som e a afinação, fez-se a compensação com a sustentação da coluna de ar, reforçando-a com o recuo da palheta do fim para a região média da lâmina. Executou-se o *diminuendo* com maior esforço e controle dos músculos responsáveis pela expiração, aumentando a velocidade do fluxo de ar.

O ataque em *ppp* do $Dó_3$ (Dó central do fagote), não foi favorecido com o ataque de língua mais brando na palheta, pelo cansaço físico. Fez-se necessário a articulação com a pronúncia da consoante “T”, com o recuo da palheta do fim para a região média da lâmina. Para o controle da afinação manteve-se a embocadura em formato oval, buscando a ressonância com a vogal “O” e com maior apoio no lábio superior. Isso viabilizou a execução do uníssono final, na exigência requerida pelo compositor.

A respiração em trechos selecionados da *Ciranda das sete notas*

Temos dois trechos que exemplificam o tópico respiração na *Ciranda das sete notas*, abordando o controle de entrada e saída de ar e controle de fluxo. O **Exemplo 18** a seguir evidencia a necessidade de ter o controle de entrada e saída de ar. A dificuldade é maior por se tratar do final da obra, quando a resistência já está diminuída pelo grande esforço físico exigido durante toda a peça. A notação de inspiração e expiração na parte, ajudaram para a manutenção da sonoridade intensa e para dar o caráter de modinha escrita aqui pelo compositor. Abaixo, demonstro cada movimento respiratório, marcados com (∧) para expiração e (v) inspiração.

The image displays a musical score for the Bassoon (Fag) part of 'Ciranda das sete notas' by Heitor Villa-Lobos. The score is written on five staves, covering measures 28 to 34. Red arrows are placed throughout the score to indicate breathing points: upward-pointing arrows (∧) represent expiration, and downward-pointing arrows (v) represent inspiration. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings including 'rall.', 'ff', 'a Tempo', 'dim.', and 'ppp'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Exemplo 18: *Ciranda das sete notas*, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961(compassos 263-332), [28-34].

Realizando-se este controle da respiração (entrada e saída de ar) notou-se que a sensação de “sufocamento” provocado pelo aumento de ar não oxigenado nos pulmões foi consideravelmente diminuída, permitindo assim a eficiência da inspiração que sucede a expiração. Este processo também contribuiu para a diminuição das tensões musculares, favorecendo juntamente com a manutenção da sonoridade intensa para a condução de toda essa seção que finaliza a obra.

O **Exemplo 19** abaixo demonstra a necessidade do controle de fluxo. No trecho a seguir, encontram-se anotadas as inspirações (v) para maior controle da saída de ar, que possibilitou a realização da articulação por toda a extensão compreendida neste excerto (Ré₁ – Lá₃) e a liberdade de interpretação para os grupos de tercinas e semicolcheias.

Fag

Exemplo 19: Ciranda das sete notas, parte de fagote. Heitor Villa-Lobos. Edição Southern Music Publishing – 1961 (compassos 12-35), [2-4].

Este é um trecho que pode-se tomar maior liberdade para interpretação, já que a linha melódica do fagote está na maior parte do excerto livre, acompanhado apenas por rápidas respostas das cordas. Aqui, o aspecto de ciranda pode ser evidenciado executando-se com liberdade as tercinas e as semicolcheias. Daí então, se torna fundamental o controle de fluxo (volume de ar pelo tempo em que passa pela palheta) para a realização das frases.

A presença do maestro pode facilitar o acompanhamento na interpretação do fagotista, porém, optei pela execução com quinteto de cordas, o que dificultou a junção das partes. A liberdade para interpretação deve ser relativa e permitir que o grupo acompanhador consiga responder às intenções do fagotista. Isso também acontece quando aparece a *modinha*, no *Meno* do compasso 240. As cordas apresentam colcheias e o fagote apresenta tercinas. Encontrei maior coesão em ambas as partes quando mantive abduquei da flexibilidade de tempo nestas partes, o que não interferiu no caráter melancólicos que a parte final da obra traz.

Neste caso, para o controle de fluxo, contou-se com dois fatores relacionados à embocadura: o movimento para articulação e a pressão dos lábios na palheta. Os movimentos sutis, mas presentes, da embocadura permitiram a articulação e a ressonância das notas em toda a

extensão do instrumento, sobretudo descendo a mandíbula conforme se seguia para a região mais grave. A pressão, moderada e no centro da lâmina, favoreceu o controle do som e o volume de ar canalizado na palheta para o controle do fluxo.

A respiração, na *Ciranda das sete notas* de Villa-Lobos, exige bastante concentração do intérprete para a realização das articulações, longas frases, dinâmicas, manutenção do som e controle da afinação. Uma vez desenvolvidas as habilidades referentes ao controle de entrada e saída e fluxo de ar, pode-se atender à demanda de ar requerida para a obra em questão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do desenvolvimento deste trabalho, notou-se que há escassez de bibliografia com profunda abordagem sobre os elementos técnico-interpretativos articulação, sonoridade, embocadura, respiração e dedilhado associados ao fagote. Ressalta-se, sobretudo, materiais em português, haja vista que ainda sejam poucas as pesquisas envolvendo o fagote quando o comparamos com outros instrumentos.

Um fagotista que pretenda interpretar a *Ciranda das sete notas* deverá dominar tópicos específicos dentro dos elementos discutidos no texto acima que possibilitem a execução. Dentre esses cito, na articulação, o conhecimento das características das diferentes regiões do fagote para a tomada de decisões com fins interpretativos; habilidade para executar a ligadura em grandes intervalos consecutivos, maiores que uma oitava; execução de *staccato* e *legato* por toda a região sonora do fagote. Na respiração, se faz necessário dominar o controle de entrada e saída de ar e controle de fluxo, a fim de manipular diferentes formas de som, dinâmica, articulação e afinação; o uso eficiente do ar durante a performance da obra se faz necessário devido a intensidade sonora requerida por longos períodos. Ter domínio do uso da embocadura e as variadas ações que envolvem posicionamento e pressão dos lábios, além de conhecer dedilhados alternativos, são recursos que possibilitarão ao performer interpretar a *Ciranda*.

Esses elementos presentes na obra para fagote e orquestra de cordas de Villa-Lobos, ressaltam a riqueza e a dificuldade do repertório brasileiro para fagote. Isso possibilita o desenvolvimento de tópicos avançados no instrumento em igual potencial ao tradicional repertório estrangeiro, entretanto para interpretar a obra o fagotista deve ser de nível avançado.

Diante do estudo da obra *Ciranda das sete notas* de Heitor Villa-Lobos, no que se diz a estrutura e forma composicional, pode-se afirmar que a *Ciranda* evidencia elementos característicos de uma fantasia. Esta conclusão permitiu uma interpretação com maior liberdade nos trechos em que a linha do fagote segue desacompanhada das cordas.

A melancolia da escrita composicional de Villa-Lobos, característica recorrente, fica evidente nesta obra, principalmente nas duas últimas partes da *Ciranda*. Adicionando-se a isso, as dificuldades e exigências técnico-interpretativas da obra são de níveis elevados e exigem habilidade e o domínio do instrumento. Esses dois aspectos podem levar o performer a abordar essa peça com uma seriedade que contrapõe com o título da obra – *Ciranda*.

Analisando as gravações, notou-se que o caráter de ciranda nas mesmas não são evidentes, haja vista a seriedade com que a obra é tratada pelas suas dificuldade técnico-interpretativas.

Durante a preparação dos recitais com outras obras do compositor, notou-se características recorrentes presentes na parte de fagote das diversas formações e composições de Villa-Lobos, o que torna as discussões aqui apresentadas úteis para aplicação na interpretação de outras obras do compositor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- ANDRADE, Rosemeire, SILVA, Andréa. **Morfologia topográfica da cabeça e pescoço**. Aula para o curso de Biomedicina. UNINOVE, 2008.
- ARRUDA, Felipe dos Santos. **O aumento da capacidade pulmonar relacionado à execução dos instrumentos de sopro**. Trabalho de conclusão de curso em Biomedicina. São Paulo: Universidade Nove de Julho – UNINOVE, 2012.
- BEAUFILS, Marcel. **Villa-Lobos, Musicien et poète du Brésil**. França, 1988.
- BORBA, Tomás, GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de Música**. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- BOTTI, Renata. **Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação de Artes, Universidade São Paulo, ECA-USP, 2003.
- BURNS, Michael. **Bassoon Pedagogy: Report on the Pedagogy Round Table**. The Double Reed, vol. 27-2, 2004.
- COELHO, João Marcos. **Mario de Andrade, o parteiro das 'Cirandas' de Villa-Lobos**. São Paulo: Estadão, 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>. Acesso em: 26/02/2016.
- CURY, Fábio. **Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri**. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2011.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34, 2ª Edição, 2008.
- FAGERLANDE, Aloysio. **O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos**. Tese de doutoramento, UNIRIO, 2008.
- FAGERLANDE, Aloysio. **Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa**. Opus, Goiânia, v 16, n. 1, p. 70-98, junho, 2010.
- FAGERLANDE, Aloysio. **Bachianas Brasileiras nº6: uma abordagem histórico-analítico-interpretativa**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1995.
- FOX, Stuart Ira. **Fisiologia Humana**. Tradução de Markos Ikeda, 7ª Edição. Barueri, São Paulo. Editora Manole, 2007

GALLOIS, Pascal. *The Techniques of bassoon Playing*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel. Editora Britta Schilling-Wang, 2009.

GUERCHFELD, M. **A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas**. Boletim do X Encontro Anual da ANPOM, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In: Revista Scientiae Studia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH/USP. São Paulo: v.5, n.3, p. 375-98 2007.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor**. Edição Philharmonia Brasileira, São Paulo – SP. 2005

JUSTI, Paulo. **De Villa-Lobos, Uma Ciranda além das sete notas**. São Paulo: Revista Música, v.3, n.173-183, nov. 1992.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical - A dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

MILDE, Ludwig. **25 Studies and Chords for Bassoon**, Op. 24. Edited by Simon Kovar. International Music Company, New York City, 1950.

MUSEU VILLA-LOBOS – Ministério da cultura (Rio de Janeiro, RJ). **Villa-Lobos, sua obra**: catálogo. Rio de Janeiro, 2009.

NÓBREGA, Adhemar. **As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

NÓBREGA, Adhemar. **Os Choros de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

OBRADOUS, Fernand. **Enseignement Complet du Basson**. Éditions Musicales, 1938.

OSESP. **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo**. Edital de seleção para fagote 2 - categoria III, 2014. Edital e repertório completo disponível em http://www.osesp.art.br/upload/documentos/audicoes/2014/Audicao2014_2Fagote_CategoriaIII_repertorio.pdf Acesso em 27/02/2016.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Editora da UNICAMP, 2009 (Reimpressão 2011).

SCHAUB, C. G. “**An analysis and new edition of Julius Weissenborn Method for Bassoon**”. Tese de doutoramento. College of Music, Florida State University, 2006.

TAVARES, Lamartine, MACHADO, Jonhson. **Na ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2º Edição, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001-2002.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras nº6 para flauta e fagote**. Partitura. Edição revisada – Associated Music Publishers. 1946.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas**. Partitura. Editora Peermusic. 1961. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas**. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas**. Manuscrito - fagote solo. 1933.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas**. Manuscrito - Partitura. 1933.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ciranda das Sete Notas fantasia para fagote e quinteto de cordas**. Manuscrito - fagote solo e redução para piano. 1933.

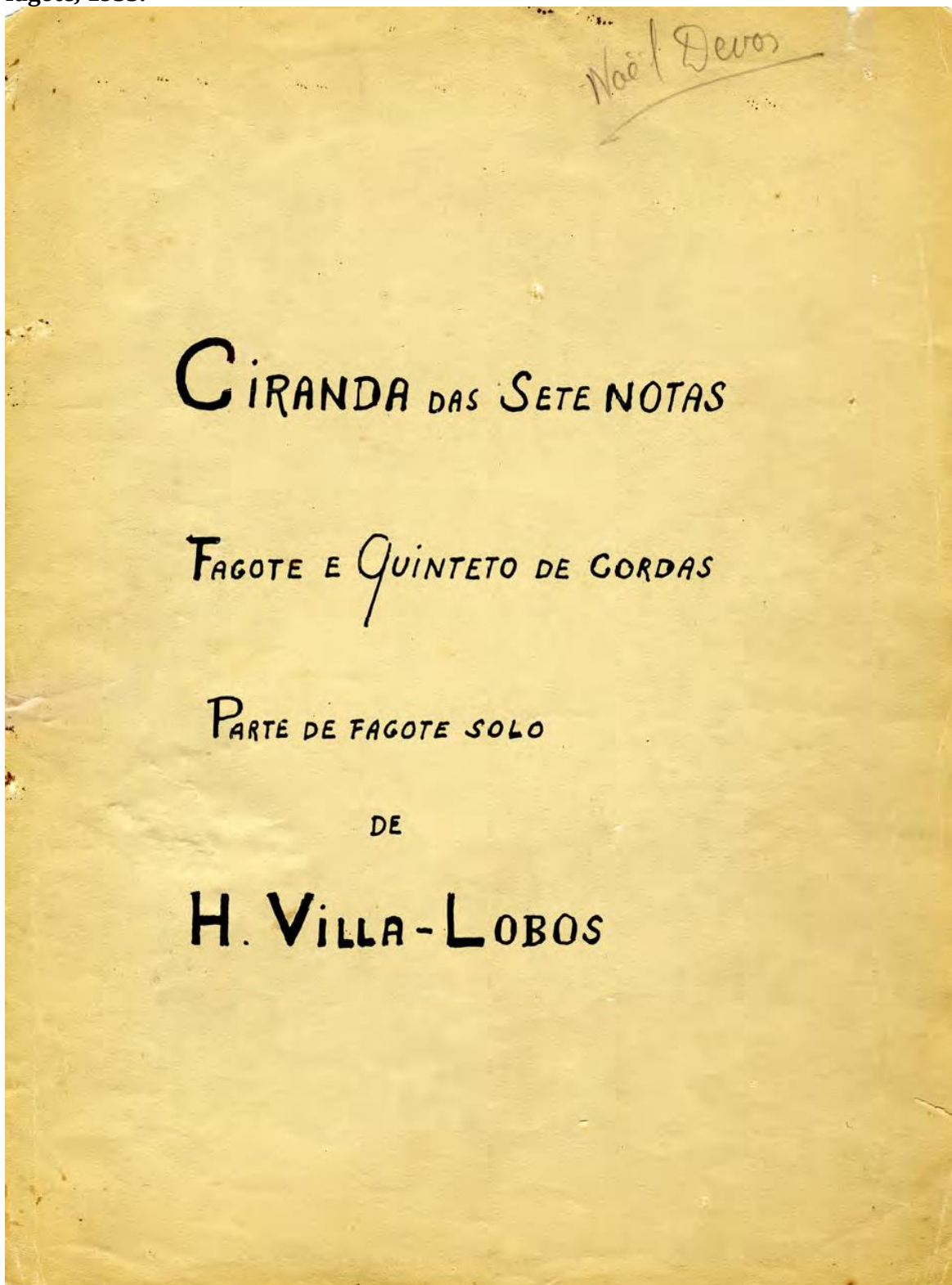
VILLA-LOBOS, Heitor. **Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote**. Partitura e parte de fagote. Editora Max Eschig. 1954. (Copyright).

VONK, Marteen. **A Bundle of Joy – A practical handbook for the bassoon**. Flevodruk Harderwijk, 2007.

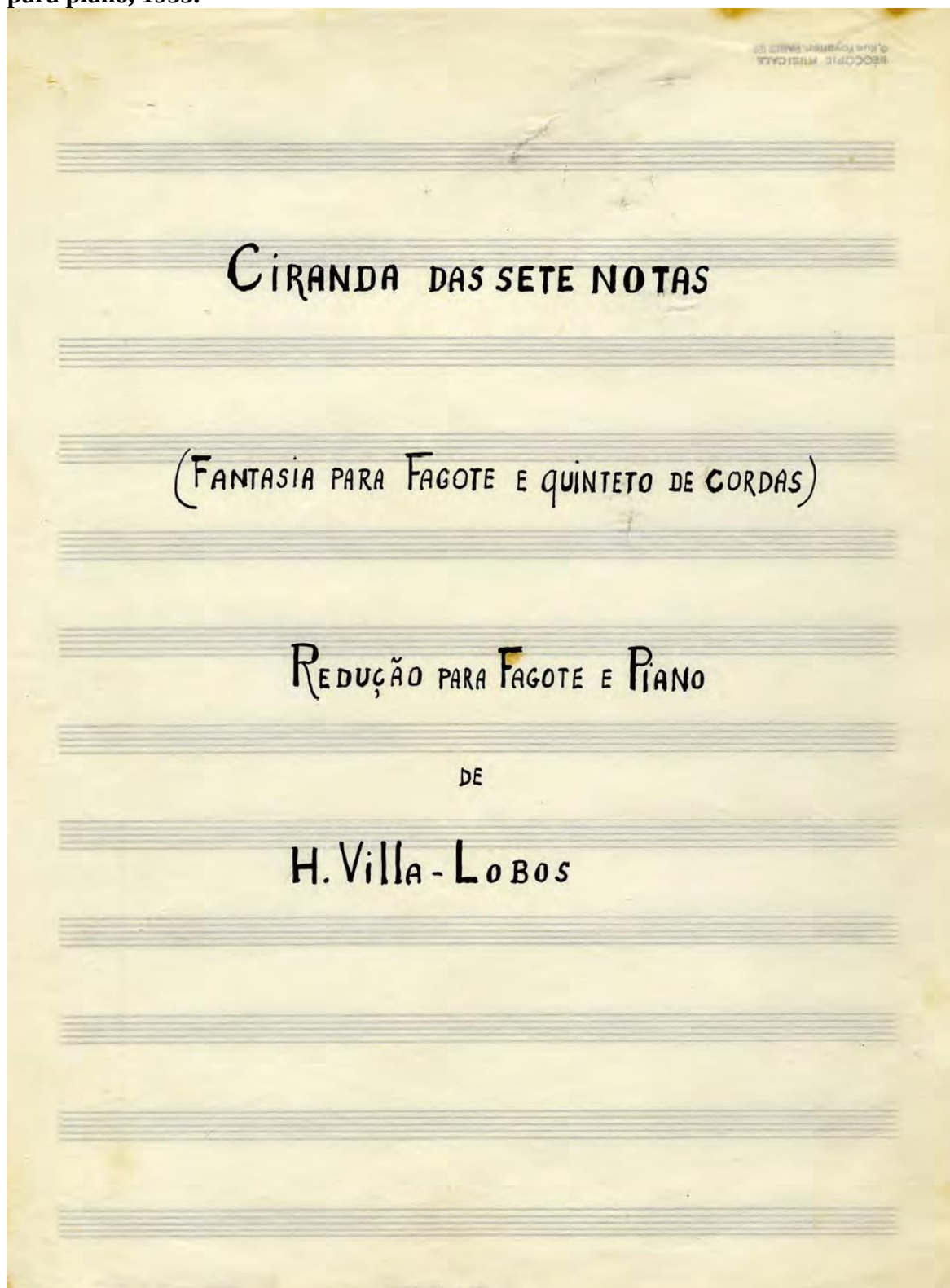
WEISSENBORN, Julius. **Method for Bassoon (1887)**. Edição de Carl Fischer e revisão de Fred Bettoney. *New Enlarged Edition*, 1930.

ANEXOS

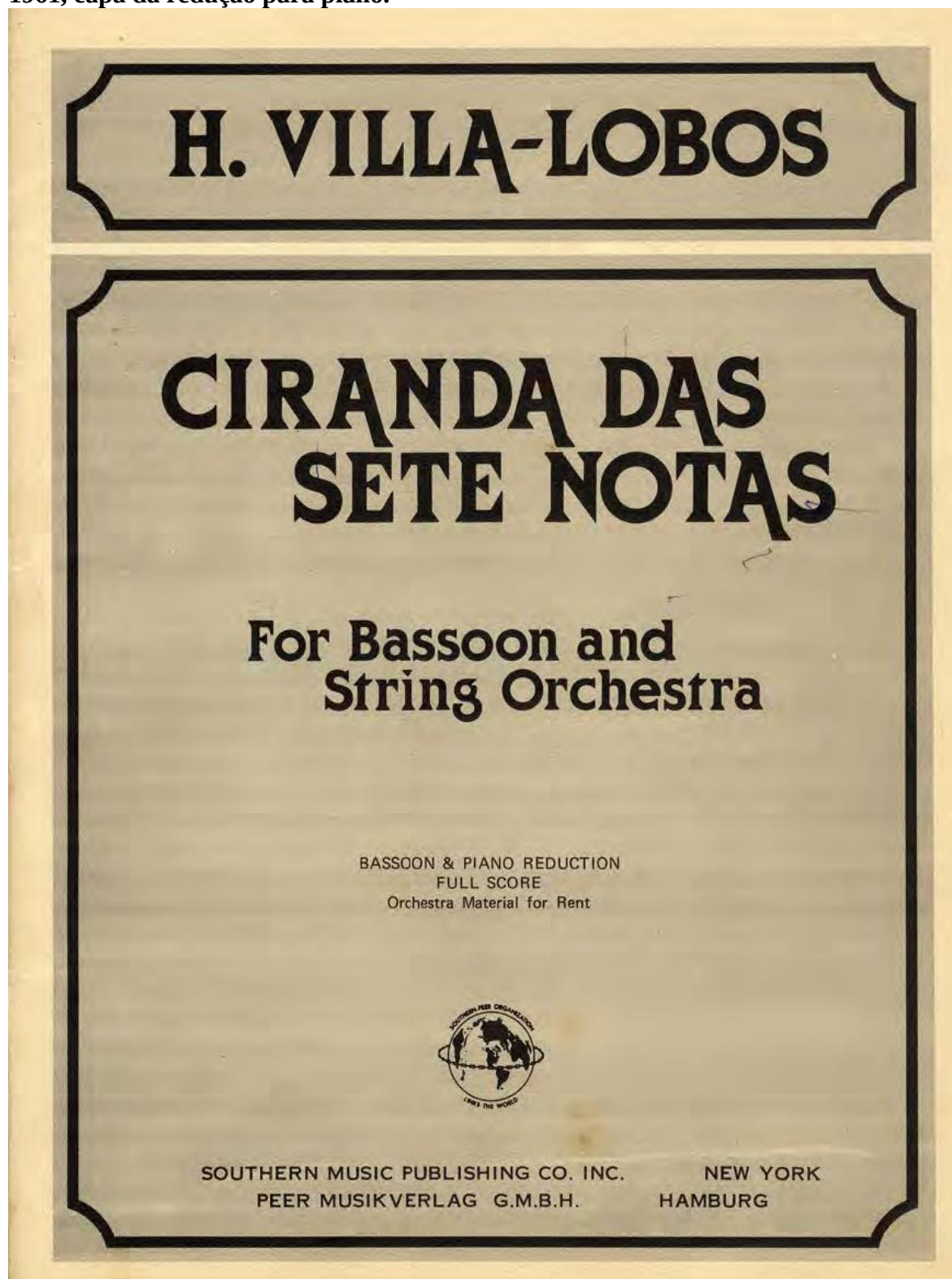
Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas. Capa do manuscrito da parte de fagote, 1933.



Ciranda das sete notas para fagote e quinteto de cordas. Capa do manuscrito da redução para piano, 1933.



Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas. Edição Southern Music Publishing, 1961, capa da redução para piano.



Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas. Edição Southern Music Publishing, 1961, capa da redução para piano.

CIRANDA DAS SETE NOTAS

H. VILLA-LOBOS

FOR BASSOON AND STRING ORCHESTRA

Fagote

(ORCHESTRA MATERIAL FOR RENT)

BASSOON AND PIANO REDUCTION

1.35

(In U. S. A.)



SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC.

Sole representative in the Eastern Hemisphere except Australasia and Japan:
PEER MUSIKVERLAG G.M.B.H.

NEW YORK

HAMBURG

Complimentary

Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas. Edição Southern Music Publishing, 1961, capa da partitura.



GLOSSÁRIO

- C -

Calibre: abertura entre a lâmina dupla da palheta de fagote por onde se tem a entrada de ar. A palheta é dividida em duas partes: lâmina, que fica em contato com a boca do instrumentista e o tubo que envolve uma pequena porção do bocal. O calibre da lâmina pode ser alterado com a pressão dos lábios, o calibre do tubo (através das ferramentas utilizadas para a confecção de palhetas) e a manipulação dos arames no tubo.

Coluna de ar: compreende o espaço ocupado pelo ar desde o pulmão até a porção terminal do tubo do instrumento. O domínio do equilíbrio entre quantidade *versus* velocidade (fatores que interferem diretamente na coluna de ar) também é chamado, pelos músicos de sopro, de “coluna de ar”. Frases como “mantenha a coluna de ar” ou “sustente a coluna de ar” são comumente utilizadas no meio, o que demonstra a necessidade de se ter consciência e prática do controle de fluxo.

- D -

Dedilhado natural: o fagotista iniciante aprende um dedilhado básico que varia de acordo com a escola, técnica, ou ideia musical defendida pelos inúmeros professores de fagote. Sendo assim, uma posição alternativa pode coincidir com a posição básica de uma determinada escola ou vice-versa. Denomino esse dedilhado como natural. No vocabulário dos fagotistas, utiliza-se o termo recurso para modificar esse dedilhado natural para que venha favorecer a sua sonoridade ou afinação. O iniciante realiza as compensações necessárias por meio da embocadura ou da forma de soprar no instrumento, não utilizando mudanças no posicionamento dos dedos nos orifícios e chaves. Entretanto, esse dedilhado faz uso de posições que envolvem orifícios, chaves, meio-furo e forquilhas.

Dedilhado alternativo: consiste naquele em que, quando as notas apresentam alguma deficiência sejam elas referentes a sonoridade ou afinação, altera-se o resultado sonoro adicionando ou retirando dedos em orifícios e/ou chaves. Os recursos de digitação normalmente são aplicados para facilitar ataques em *pp* em determinadas notas, corrigir afinação, igualar ou obter diferentes timbres na sonoridade, facilitar ligaduras ou trechos de dificuldade técnico-interpretativa. As posições, chaves ou furos alternativos podem não ter a mesma eficiência em

todos os instrumentos, se fazendo necessário um estudo específico das chaves que possibilitam a melhor compensação da deficiência apresentada pela nota.

- **F** -

Fluxo de ar: o volume de ar pelo tempo em que passa pela palheta.

- **P**-

Pressão de ar: o fluxo alterado do ar por conta da maior ou menor pressão labial e intensidade do sopro controlado por músculos.



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Felipe dos Santos Arruda para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta dias do mês de março de dois mil e dezesseis, às quinze horas no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (orientador e presidente da mesa), Antonio Marcos Souza Cardoso (EMAC/UFG) e Gustavo Herman Koberstein (CEP-EMB/DF) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Felipe dos Santos Arruda, intitulado ***“Habilidades técnico-interpretativas ao Fagote para a performance da Ciranda das sete notas Fantasia para fagote e quinteto de cordas de Heitor Villa-Lobos”***. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e nove do mês de março de dois mil e dezesseis às vinte horas e trinta minutos, no Teatro Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADO

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADO

Prof. Dr. Gustavo Herman Koberstein APROVADO

Felipe dos Santos Arruda faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 30 de março de 2016.


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Presidente


Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Membro


Prof. Dr. Gustavo Herman Koberstein
Membro


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG