

Possibilidades do Fagote na Música Contemporânea: Um Estudo Técnico-Interpretativo dos Multifônicos na *Fantasia*, para Fagote e Piano de Ricardo Brafman

Valdir Caires de Souza

Universidade de São Paulo - cairesbassoon@usp.br

Resumo: O trabalho apresenta um estudo técnico-interpretativo sobre os multifônicos inseridos na obra *Fantasia*, para fagote e piano composta por Ricardo Brafman. Como contextualização, o artigo tece breves comentários sobre a pesquisa desenvolvida por Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi sobre os multifônicos, além de discutir formas de emissão desses sons pelo fagote no contexto da peça. Apresentamos também algumas considerações sobre alguns testes realizados pelo autor, envolvendo instrumentos, bocais e palhetas.

Palavras-chave: Fagote, multifônicos, Bartolozzi, Penazzi, Brafman.

Possibilities of the bassoon in contemporary music: A consideration, from technical and interpretative perspectives, of the use of multiphonics in the *Fantasia* for bassoon and piano by Ricardo Brafman

Abstract: This paper presents a consideration, from technical and interpretative perspectives, of the multiphonics used in the work *Fantasia* for bassoon and piano by composer Ricardo Brafman. For the purpose of contextualization, brief observations are included regarding research carried out by Bruno Bartolozzi and Sérgio Penazzi, along with a discussion of multiphonics and ways by which they may be performed in the context of this particular work. Also included are some considerations concerning tests carried out by the author involving bassoons, bocals and reeds.

Keywords: Bassoon, multiphonics, Bartolozzi, Penazzi, Brafman.

1 - Introdução

A composição da obra *Fantasia*, para fagote e piano, foi finalizada em maio de 2013, pelo compositor Ricardo Brafman e foi dedicada ao fagotista Valdir Caires. A obra fez parte de um projeto de expansão do repertório do fagote utilizando técnicas não ortodoxas. As ideias composicionais, no que se refere aos efeitos especiais obtidos através da técnica estendida e aplicados nessa obra, como os sons multifônicos, tiveram forte influência da nova concepção sonora para os instrumentos de madeira, investigada na segunda metade do Século XX pelo compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi (1911-1980). O resultado dessa pesquisa foi posteriormente publicado em *New Sounds for Woodwind* (1967), título que passou a ser uma obra de referência no gênero. A pesquisa de Bartolozzi foi uma experiência de vanguarda, que expandiu as possibilidades técnicas dos instrumentos de madeira, como o fagote, e que influenciou uma grande parte dos compositores da música do final do Século XX e início do Século XXI, incluindo os compositores brasileiros. Sua pesquisa também

contou com a colaboração do intérprete, o fagotista Sérgio Penazzi, que por sua vez, organizou grande parte desses novos sons, em seu *Metodo per Fagotto* (1971), em parceria com Bartolozzi. Esses dois trabalhos tornaram-se obras-chave de consulta para fagotistas e compositores. Neles podem ser encontrados detalhes da produção de inúmeros efeitos da técnica estendida, dentre os quais uma grande quantidade de multifônicos compilada e descrita por Bartolozzi e Penazzi.

Outra questão fundamental para Bartolozzi, relacionada a essa nova sonoridade, é a interface entre o compositor e o instrumentista. Assim, o pesquisador sugere que o compositor consulte o intérprete, para que ele, o compositor, se familiarize com a sonoridade que deseja usar em suas obras, inclusive para se obter melhores resultados dentro dessa técnica (BARTOLOZZI, 1982: 92). De fato, sem o conhecimento das particularidades dos sons multifônicos no fagote, é improvável que o compositor explore de maneira ampla essa sonoridade no instrumento. A descoberta de uma nova sonoridade para os instrumentos que, até então, só eram capazes de tocar um som de cada vez foi, de certa forma, um incentivo para muitos compositores, que acreditaram e passaram a compor, aplicando essa nova sonoridade em suas obras para fagote.

Todas essas ideias, no que se refere a esse espírito cooperativo, foram a espinha dorsal no decorrer de todo o processo composicional da *Fantasia*. Houve intensa colaboração entre o compositor e o intérprete, principalmente focada nos sons multifônicos. Para alcançar a sonoridade desejada pelo compositor na obra, foram realizados diversos testes e comparações entre esses sons, de maneira a produzir uma grande variedade de timbres e texturas no contexto da peça. Segundo Joel Lester, as diversas possibilidades em busca de novos timbres, nos quais se incluem os sons multifônicos, é uma das características dos compositores do Século XX (LESTER, 1989: 47).

2. Os sons multifônicos

De acordo com Campbeel, em *The New Grove dictionary of music and musicians*, multifônicos são sons gerados por um instrumento monofônico, na qual duas ou mais alturas podem ser ouvidas simultaneamente (CAMPBEEL, 2001: 383). É um termo muito empregado dentro da técnica estendida para designar esses diversos sons simultâneos, ou "acordes", que só são possíveis através de técnicas específicas e apropriadas. No caso do fagote, a emissão desses sons depende de um conjunto de fatores externos e diversas variáveis, como tipos de bocais, palhetas e até o tipo e modelo do instrumento. Um

multifônico pode funcionar em um determinado conjunto, mas não funcionar em outro. Além disso, as características de execução musical de cada músico podem influenciar na produção dos sons multifônicos. Por esta razão, é necessário sempre testar essa nova sonoridade, estabelecendo diferentes combinações do material técnico, ou seja, alternando uma grande diversidade de palhetas, bocais de vários tamanhos e, se possível, diferentes fagotes, inclusive de marcas diferentes. Em nossa pesquisa, por exemplo, utilizamos três tipos diferentes de fagotes, pertencentes a dois fabricantes distintos: dois fagotes Püchner, um modelo 23 e outro modelo Superior, e um fagote Takeda; vários tipos de bocais, como Heckel CC2, CD2, Puchner BD2, CD2, CD-XL2 e Takeda2; além de uma grande variedade de palhetas. Chegamos à conclusão de que certos sons multifônicos funcionavam bem mediante determinadas combinações entre um dado conjunto, compostos de instrumento, bocal e palheta.

Segundo Pollard, de maneira geral, os multifônicos no fagote não são difíceis de produzir, devido às peculiaridades acústicas do instrumento (POLLARD, 2012: 25). De fato, isso se deve ao seu próprio formato, que tem um tubo interno cônico e uma tessitura bem ampla. Ao mesmo tempo, também é possível manipular esses sons através da embocadura nas lâminas das palhetas. A depender do multifônico desejado, pode-se alterar a embocadura, fazendo com que ela mova para frente ou para trás, ou até mesmo alterar a pressão do ar no corpo da palheta, que pode ser mais leve ou mais pesada. Esse tipo de técnica ajuda a produzir sons multifônicos de maneira mais equilibrada. Outra forma de produção dessa nova sonoridade é a mudança de dedilhado. Uma terceira alternativa para a obtenção desse efeito decorre da combinação simultânea de alterações na embocadura e no dedilhado que fogem do padrão tradicional do fagote. Weisberg descreve, em concordância com o exposto, duas possíveis formas para a produção desses novos sons. Uma envolve novos dedilhados e outra, combinações da coluna de ar em conjunto com novo posicionamento da embocadura (WEISBERG, 1993: 113).

Fatores internos, inseridos no contexto da própria música, como, por exemplo, dinâmicas extremas ou tipos específicos de efeitos especiais, como o *frulato*, podem ser determinantes, tanto negativamente quanto positivamente, na produção de certos sons multifônicos no fagote. No caso das dinâmicas, em virtude das variáveis entre os harmônicos e da grande pressão dos lábios e da coluna de ar, que é emitida dentro do instrumento, alguns multifônicos simplesmente não funcionam em dinâmicas entre *pppp* e *pp*. Outros, porém, em dinâmica *p*, podem ser adaptados de acordo com a necessidade, quando na composição da obra. Os inseridos na *Fantasia*, por exemplo, possuem dinâmicas entre *mf* e *ff*. No caso do

frulato, quando empregado na obra e conectado aos multifônicos, o sucesso da passagem poderá depender de sua localização, ou seja, em que região do instrumento ele foi inserido. Isso acontece pelo simples fato de que ambos, multifônicos e o *frulatos*, dependem de grande pressão do ar na palheta do fagote. Além disso, de acordo com Gallois, o segundo provoca uma violenta perturbação na pressão do ar, antes de atingir a palheta do instrumento (GALLOIS, 2009: 23). A utilização conjunta de multifônicos e *frulatos* só poderá acontecer se houver compatibilidade de pressão de ar e embocadura entre ambos.

2.1 - Estudo técnico-interpretativo dos multifônicos na obra *Fantasia*

Na manipulação dos quatro multifônicos utilizados na *Fantasia*, para fagote e piano, que foram escolhidos a partir do método de Bruno Bartolozzi e Sérgio Penazzi, *Método per Fagotto*, tivemos que fazer pequenas modificações na embocadura, trabalhar a impostação da coluna de ar para alcançar melhores resultados. Apesar de ter previamente investigado diferentes dedilhados não convencionais, optamos pelos especificados por Bartolozzi e Penazzi, pelas próprias características dos multifônicos pesquisados. Cada multifônico tem sua própria particularidade e, por esta razão, foram testados um de cada vez pelo intérprete a pedido do compositor, que optou por aqueles com sonoridade mais encorpada e alguns de fácil emissão que iriam soar melhor na obra. De certa forma, quando o intérprete participa desse processo, ele é beneficiado, porque acaba moldando esses multifônicos a sua maneira, visto que será o primeiro a interpretar a peça, o que diretamente influencia no resultado final da obra. Ao mesmo tempo, facilita o sucesso da obra em questão.

Na *Fantasia*, como já citado anteriormente, compositor utiliza quatro diferentes multifônicos que aqui, arbitrariamente, serão chamados de A, B, C e D, aparecendo os três primeiros com bastante recorrência em boa parte da peça. Cada multifônico produz seu próprio timbre e textura, produzindo "acordes" na obra, alguns com quatro alturas e outros com predominância de cinco alturas ao mesmo tempo, sempre em conjunto com o piano que, na maioria das vezes, está tocando notas longas, ajudando, assim, a compor a estrutura harmônica. Os multifônicos A e B possuem timbres escuros e, apesar de necessitarem de maior pressão da coluna de ar, são de fácil emissão. O primeiro aparece na obra sete vezes, enquanto que o segundo, seis vezes. O multifônico C, curiosamente, surge na peça com maior constância, somando nove vezes. Possui características de timbres claros e sua produção é um tanto mais difícil, se comparada aos dois anteriores. O multifônico D, por sua vez, foi inserido somente no último compasso da obra e possui um timbre com tendências mais claras e com

certa dificuldade de emissão. Constatamos, portanto, que o compositor fez uso do multifônico C com maior constância que dos A e B. A tabela 1 mostra os quatros sons multifônicos.

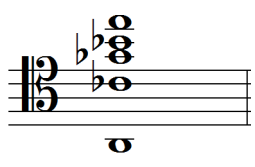
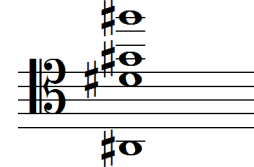
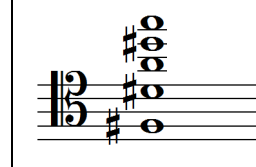
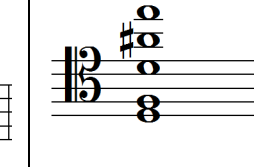
A	B	C	D
Multifônicos com 5 sons: A, Cb, Ab, Bb e E, nos compassos 78, 88, 89, 110 a 113	Multifônicos com 4 sons: A#, D#, G# e F#, nos compassos 80 a 82, 91, 113 e 114	Multifônicos com 5 sons: F#, D#, A, D# e G, nos compassos 104 a 106, 143 a 145, 159, 160 e 163	Multifônicos com 5 sons: D, F, D, A# e G, no compasso 174
			

Tabela 1: Os quatros sons multifônicos usados na *Fantasia*

Após uma longa cadência do fagote solo, o primeiro som multifônico A surge na obra no compasso 78, como uma pequena transição para o tema principal. Nesta passagem, não há nenhuma interrupção ou pausas que antecedam esse efeito especial. Assim, esse multifônico tem que ser emitido de forma que não haja bloqueio da sonoridade. Podemos observar que há uma sequência cromática ascendente, na qual o compositor utiliza um outro tipo de efeito, o *frulato* na região aguda do instrumento e, logo a seguir, o multifônico A em dinâmica *f*, como mostra a figura 1. Nesse caso, são duas técnicas estendidas diferentes e cada uma com suas especificidades, o que torna a passagem mais complicada do ponto de vista da *performance*. A depender da técnica usada para a emissão do *frulato* no fagote, a afinação pode tender a ser baixa e, muitas vezes, é necessário tocar a nota meio tom acima para compensar. Por esta razão, o intérprete, no momento da execução, deve antecipar a preparação da passagem visando a um bom resultado na conexão entre o *frulato* e o multifônico. Para tanto é necessário manter a colunar de ar com muita pressão para ambas as técnicas. Ao mesmo tempo, temos as dificuldades do dedilhado, que opera de forma diferente da tradicional e nem sempre é de fácil execução. Para a emissão desse multifônico, optamos pela bula sugerida por Bartolozzi e Penazzi, na qual os dez dedos da mão, em posição atípica, são utilizados. Além disso, o andamento da obra torna a execução desses efeitos ainda mais complexa, uma vez que na indicação de tempo a semínima é igual a 90.



Fig. 1: O multifônico A sem interrupções

Por outro lado, em outra passagem, o compositor orquestrou os multifônicos em valores de maior duração, com predomínio das semibreves. Nesse caso, torna-se mais fácil a passagem de um multifônico para outro mesmo sem a utilização de pausas, visto que os pequenos ajustes ficam mais confortáveis para o intérprete, como, por exemplo, controlar a coluna de ar, a fim de conseguir uma sonoridade mais ampla desses sons no instrumento. Isso também pode ajudar a evitar que eles falhem no decorrer da *performance* do trecho, o que é causado geralmente pela embocadura muito apertada ou muito frouxa. A figura 2 ilustra essa passagem, em que as notas de valores maiores fornecem um espaçamento entre os sons multifônicos A e B, o que ocorre nos compassos 90 a 93. No que se refere ao dedilhado escolhido, apesar dos dez dedos da mão serem usados para cada multifônico, sua complexidade não interfere nem na produção sonora e nem no equilíbrio da passagem.



Fig. 2: Os multifônicos em notas longas

Porém, há outras passagens em que os multifônicos são mais difíceis de emitir. De acordo com nossa experiência na *performance* dessa e de outras obras do gênero, isso pode ser causado pelas idiossincrasias dos próprios multifônicos e também pelo dedilhado limitado, no qual são empregados somente seis dedos das mãos. A bula para emissão do multifônico em questão na figura 3 consiste de orifícios abertos e fechados, de forma intercalada no instrumento, fazendo com que a evasão do ar ocorra de maneira mais intensa e irregular. Na passagem, ele é precedido por uma pausa de semicolcheia que foi empregada propositalmente pelo compositor, para que houvesse a preparação rápida do intérprete para um novo dedilhado não convencional no instrumento. Isso ilustra o resultado da interação entre compositor e intérprete, que discutiram previamente sobre as dificuldades de emissão de certos sons.



Fig. 3: Multifônico C, precedido pela pausa de semicolcheia

A exemplo do multifônico A, o multifônico D, que aparece no último compasso da obra, também é precedido pelo *frulato*. Apesar desse efeito especial ser viável em todos os registros do instrumento, na região em que ora se apresenta, Dó 1, é de mais difícil execução, necessitando de maior pressão na embocadura e na coluna de ar. Ao contrário desse multifônico, o *frulato* que o antecede requer uma embocadura bem relaxada, mesmo que certa pressão na coluna de ar ainda se faça necessária. O multifônico D também possui um dedilhado mais complexo, se comparado ao multifônico C. Embora apenas cinco dedos sejam utilizados, o fato de haver mais orifícios abertos que fechados, aliado ao emprego de apenas uma chave, confere certa complexidade à transição ente um efeito e outro.

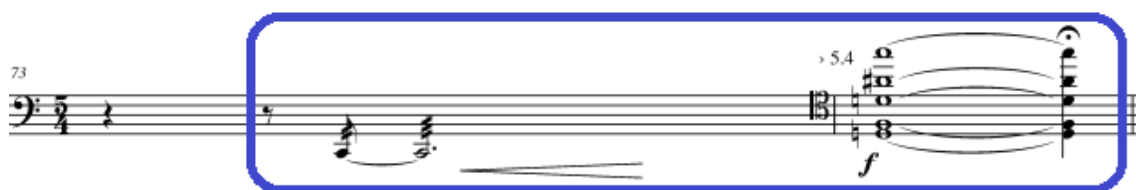


Fig. 4: Multifônico D, precedido pelo *frulato* na região grave.

3. Conclusão

Dentre os inúmeros sons multifônicos testados, que incluem os inseridos nos livros do Bartolozzi e Penazzi, observamos que cada multifônico sofre a ação de fatores externos e internos e que possui suas próprias características, especificidades e também suas dificuldades de emissão, que podem variar de acordo com o dedilhado escolhido. Ao mesmo tempo, esses multifônicos poderão ser moldados conforme a intenção do compositor, com auxílio do intérprete e também da necessidade do próprio instrumentista. Na *Fantasia*, os quatro sons compostos foram pensados especificamente para essa obra e para um determinado intérprete e um conjunto de material técnico, composto por instrumento, bocal e palheta. Por

consequente, esses multifônicos, compostos nessa obra, podem ou não funcionar com outro músico.

Referencias:

BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for woodwind*. London: Oxford University Press, 1982.

BARTOLOZZI, Bruno; PENAZZI, Sergio. *Metodo per Fagotto*. Coleção Bruno Bartolozzi – Nuova tecnica per instrumenti a fiato di legno. Milano: Edizioni Suvini, 1971.

BRAFMAN, Ricardo. *Fantasia*, para fagote e piano. Recife: Partitura digitalizada, 2013.

CAMPBEEL, Murray. Multiphonics. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Vol. 17. p. 383.

COPE, Devid. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997

GALLOIS, Pascal. *The Techniques of Bassoon Playing*. Germany: Barenreiter, 2009.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton & Company, 1989.

POLLARD, Amy Marinello. *Solving the “Problems” of Extended Techniques: Annotated Performance Guides to Sofia Gubaidulina’s Works*. Cincinnati, 2012. 173 p. Thesis (Doctor of Musical Arts). University of Cincinnati, USA.