

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JEFERSON LUIZ DA SILVA SOUZA

O FAGOTE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, UM ESTUDO DE CASO:
QUARTETO LEANDRO BRAGA

Rio de Janeiro

2017

JEFERSON LUIZ DA SILVA SOUZA

O FAGOTE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, UM ESTUDO DE CASO:
QUARTETO LEANDRO BRAGA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande

Rio de Janeiro

2017

CIP - Catalogação na Publicação

S719f Souza, Jeferson Luiz da Silva
O fagote na música popular brasileira, um estudo de caso: Quarteto Leandro Braga / Jeferson Luiz da Silva Souza. -- Rio de Janeiro, 2017.
45 f.

Orientador: Aloysio Moraes Rego Fagerlande.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2017.

1. Práticas interpretativas. 2. Fagote. 3. Improvisação. I. Fagerlande, Aloysio Moraes Rego, orient. II. Título.

JEFERSON LUIZ DA SILVA SOUZA

O fagote na música popular brasileira, um estudo de caso:
Quarteto Leandro Braga

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

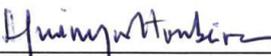
Aprovada em 20 de dezembro de 2017.



Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (UFRJ)



Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Aloysio Fagerlande, por ter aceito a orientação do trabalho, pela leitura sempre atenta e rigorosa, pela compreensão nos momentos de ansiedade, e claro, pela longa jornada como professor, orientador e grande amigo.

Ao Leandro Braga, pela imensa disponibilidade, fundamental para a realização deste trabalho, além dos ensinamentos, inspiração, amizade e co-orientação, ainda que não oficial.

Aos Professores Liduíno Pitombeira e Paulo Sá, pela atenta leitura e participação nas bancas.

Aos músicos Marcus Thadeu e Magno Júlio, sempre dispostos a participar das minhas atividades artísticas durante o curso.

Aos funcionários da EM, em especial à Marta Lisboa, pelo excelente profissionalismo.

A minha namorada Gabriela Castro, pelo apoio não só durante o curso, mas por nossos onze anos juntos, sempre presente e me incentivando em todos os momentos.

A minha mãe e meu avô, pela força, apoio, inspiração, por me ensinarem a sorrir para a vida, por tudo, sempre.

RESUMO

SOUZA, Jeferson Luiz da Silva. **O Fagote na Música Popular Brasileira, um estudo de caso: Quarteto Leandro Braga**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação Profissional em Música - PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente trabalho apresenta um estudo de caso da minha participação no Quarteto Leandro Braga, onde desenvolvo um contato mais intenso com a música popular brasileira. No primeiro capítulo, baseado em Waterhouse (2003) e Kopf (2012), apresento um pequeno histórico com a origem do fagote, suas particularidades técnicas, além de sua presença na música popular brasileira. No segundo capítulo, abordo a trajetória do Quarteto Leandro Braga, o papel do fagote no grupo e a iniciação ao estudo da improvisação com a metodologia adotada por Leandro Braga. Nas considerações finais, comento o impacto da pesquisa em minhas atividades profissionais.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas, Fagote, Improvisação

ABSTRACT

SOUZA, Jeferson Luiz da Silva. **The Bassoon in Brazilian Popular Music, a case study: Leandro Braga Quartet**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós- Graduação Profissional em Música — PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This work presents a case study of my participation in the Leandro Braga Quartet, where I develop a more intense contact with Brazilian popular music. In the first chapter, based on Waterhouse (2003) and Kopf (2012), I present a small history with the origin of the bassoon, its technical peculiarities, and its presence in Brazilian popular music. In the second chapter, I discuss the trajectory of the Leandro Braga Quartet, the role of the bassoon in the group and the initiation to the study of improvisation with the methodology adopted by Leandro Braga. In the final considerations, I comment on the impact of research on my professional activities.

Keywords: Performance Practice, Bassoon, Improvisation

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Peças do fagote.....	18
Figura 2: Recital de bacharelado em fagote da Folkwang Universität der Künste..	22
Figura 3: Recital de graduação em fagote da University of Michigan.....	22
Figura 4: Recital de bacharelado em fagote da California State University / Stanislaus.....	23
Figura 5: Recital de bacharelado em fagote da Hochschule für Musik und Theater München.....	23
Figura 6: Recital de bacharelado em fagote na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.....	24
Figura 7: Apresentação na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro.....	29
Figura 8: Apresentação na Série PROMUS – UFRJ.....	29
Figura 9: Apresentação no 54º Festival Villa-Lobos.....	30

LISTAS DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Sonho Meu de Dona Ivone Lara, arranjo de Leandro Braga.....	31
Exemplo 2: Primeira Dama de Leandro Braga – compassos 1 ao 41.....	32
Exemplo 3: Oxalá – Suíte dos Orixás de Leandro Braga. Compassos 1 ao 26.....	33
Exemplo 4: Eleguá – Suíte dos Orixás de Leandro Braga, compassos 1 ao 20.....	34
Exemplo 5: Capixaba de Leandro Braga, compassos 1 ao 34.....	35
Exemplo 6: When the Saints Go Marching In.....	38
Exemplo 7: Exemplo de progressão harmônica a quatro vozes.....	40
Exemplo 8: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação.....	41
Exemplo 9: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação.....	41
Exemplo 10: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação.....	41
Exemplo 11: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 181 ao 188.....	42
Exemplo 12: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 181 ao 188, improvisado Jeferson Souza.....	42
Exemplo 13: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 181 ao 188, improvisado Jeferson Souza.....	43

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

A.B	[ABI] Alexander Broude, Inc., New York
A.M.P	Associated Music Publishers, New York (from G.S.)
Art	Artia, Czechoslovakia (from B.&H.)
Bar	Barenreiter, Kassel, W.Germany (from E.A.M.)
Bel	Belwin/Mills, Inc., Melville, New York
B.&H	Boosey & Hawkes, New York
Bil	Gerard Billaudot, Paris (from Th.P.)
Bos	The Boston Music Co., Boston
Br.&H	Breitkopf & Hartel, Leipzig (from A.B.)
C.-B	Cundy-Bettoney, Boston (from C.F.)
C.F	Carl Fischer, Inc., New York
Cho Ed	Choudens, Paris (from Pet.)
C.M	J.&W. Chester Music Ltd., London (from A.B.)
Cos	Costallat & Cle., Paris (from Th.P.)
Dob	Ludwig Doblinger, Vienna & Munich (from Doblinger U.S.A., Nutley, New Jersey)
Dur	Durand & Cie., Paris (from Th.P.)
D.V.f.M	Deutscher Verlag fur Musik, Leipzig (from A.B.)
E.A.M	European American Music Distributors Corp., Totowa, New Jersey
Ed.S	Ed. Suecia (S.T.I.M., Stockholm) (from MMB Music Inc., St. Louis, MO)
E.M	Editio Musica, Budapest (from B.&H.; or from Th.P.)
E.M.T	Editions Musicales Translantiqes, Paris (from Th.P.)
Eul	Ed. Eulenberg, Zurich (from E.A.M.)
E.-V	Elkan-Vogel, Inc., Bryn Mawr, Pennsylvania (from Th.P.)
Fab	Faber Music, Ltd., London (from G.S.)
G.M.P.C	General Music Publishing Co., Inc., Dobbs Ferry, New York
G.S	G. Schirmer, New York
Gal	Galaxy Music Corp., New York
Geh	Carl Gehrman's Musikforlag, Stockholm (from B.&H.)
Hein	Heinrichshofen, Wilhelmshaven, Germany (from Pet.)
Heu	Heugel et Cie., Paris (from Th.P.)
H.H.M	Hoadley House Music, Vancouver, British Columbia
Hig	Highgate Press, New York (from Gal.)
H.L	Hal Leonard Publishing Corp., Milwaukee, Wisconsin
Hof	Friederich Hofmeister Verlag, Leipzig & Frankfurt (from A.B.)
I.M.C	International Music Co., New York
I.M.I	Israeli Music Institute, Tel Aviv (from B.&H.)
J.E	June Emerson Ed, Ampleforth, York, England
K	Neil A. Kjos Music Co., Park Ridge, Illinois
Ken	Kendor Music, Inc., Delevan, New York
Led	Alphonse Leduc, Paris (from S.M.C.; from Th.P.)
Lem	Henri Lemoine & Cie., Paris (from Th.P.)
Lie	Robt. Lienau, Berlin (from Pet.)
Lit	Henri Litolff Verlag, Frankfurt (from Pet.)
Mau	J. Maurer, Brussels

Mer Merrymount Music Press / Mercury Music Corp., New York (from Th.P.)
 M.R Musica Rara, London (from Rub.)
 Mul Willy Muller, Heidelberg (from Pet.)
 MPB Música popular Brasileira
 N O.Noetzel, Wilhelmshaven, Germany (from Pet.)
 N.B Norman Bell Music Press, River Edge, New Jersey
 Nov Novello & Co., Ltd., Sevenoaks, Kent, England (from Th.P.)
 N.W.M New Wind Music, London (from B.&H.)
 O.L l'Oiseau Lyre Ed., Paris (from Broude Bros., Inc., New York)
 O.U.P Oxford University Press, London & New York
 P.A ProArt Music Publications, Inc., New York (from Bel.)
 Pat Paterson's Publications Ltd., London (from C.F.)
 P.W.M Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw (from Bel.)
 Peer Peer-Southern Organization, New York
 Pet C.F. Peters Corp., New York
 R.D Roger Dean Publishing Co., Macomb, Illinois
 R.F Robert Forberg Verlag, Bad Godesberg, Germany (from Pet.)
 Ric G Ricordi & Co., Milan (from G.S.)
 Rig Fernando Righini, Florence (from Allegro Woodwind Supply, Cincinnati)
 R.M.P Rochester Music Photocopy, Rochester, NY
 R.R Ed. Rideau Rouge, Paris (from Th.P.)
 Rub Rubank, Inc., Miami, Florida
 Sal Salabert Ed., Paris (from G.S.)
 Sch B. Schott's Sohne, Mainz, W. Germany (from E.A.M.)
 Sch.-L Schott & Co., Ltd., London (from E.A.M.)
 See Seesaw Music, Inc., New York
 S.E.M.I Societe d'Editions Musicales Internationales, Paris (from Peer)
 Sh.P Shawnee Press, Delaware Water Gap, Pennsylvania
 Sik Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg (from G.S.)
 Sim N. Simrock, Hamburg (from G.S.)
 S.M.C Southern Music Co., San Antonio, Texas
 Spr Jack Spratt Woodwind Shop, Old Greenwich, Connecticut
 Sym Symphonia Verlag, Basel (from Pet.)
 Ten Tenuto Press (from Th.P.)
 Th.P Theodore Presser, Bryn Mawr, Pennsylvania
 U.E Universal Edition, Vienna (from E.A.M.)
 V7C Violão sete cordas
 QLB Quinteto Leandro Braga
 Wat Waterloo Music Co. Ltd., Waterloo, Ontario
 Wil Jos. Williams, Ltd., London (from Gal.)
 W.I.M Western International Music, Los Angeles
 Wimb Wimbledon Music, Inc., Century City, California

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - O FAGOTE	
1.1 - PEQUENO HISTÓRICO	14
1.2 - TÉCNICA TRADICIONAL DO FAGOTE	18
1.3 - TÉCNICA EXPANDIDA	20
1.4 - O FAGOTE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	25
CAPÍTULO 2 - QUARTETO LEANDRO BRAGA	
2.1 - PEQUENO HISTÓRICO	28
2.2 - O PAPEL DO FAGOTE NO QUARTETO LEANDRO BRAGA	31
2.3 - INICIAÇÃO AO ESTUDO DA IMPROVISACÃO	36
2.3.1- Improvisação no Jazz	37
2.3.2- Improvisação na Música Popular Brasileira	38
2.3.3- Metodologia adotada por Leandro Braga	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	48

INTRODUÇÃO

O fagote é um instrumento naturalmente usado em música de concerto, e, raramente, na música popular brasileira. Toda a educação superior para o fagote é, portanto, voltada para a carreira orquestral, a música de câmara e para o trabalho solo.

“O repertório erudito é o que todo fagotista estuda, é a base tradicional. A história do fagote se desenvolveu pelos séculos através da música erudita. Só Vivaldi escreveu 39 concertos para fagote” (SILVÉRIO, 2016).

O início de meus estudos de música se deu aos nove anos, tocando clarineta no Programa Integração pela Música – PIM, em Vassouras, RJ, todo voltado para a música de concerto, com métodos tradicionais e professores atuantes no cenário erudito.

Meu primeiro contato com a música popular foi na Escola Portátil de Música, programa do Instituto Jacob do Bandolim, realizado em 2004 na cidade de Vassouras – RJ. Na ocasião, através do Choro, conheci grandes nomes do meio, tais como Mauricio Carrilho, Luciana Rabello, Pedro Amorim, Álvaro Carrilho, Pedro Aragão, Rui Alvim, Pedro Paes, Marcelo Bernardes, entre outros. No ano seguinte, ainda como clarinetista, participei do II Festival de Choro, projeto também do Instituto Jacob do Bandolim.

Em 2006, passei a estudar fagote no próprio PIM, posteriormente ingressando no curso de bacharelado em fagote na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Aloysio Fagerlande. Durante o bacharelado, participei da disciplina “Tópicos Especiais – Oficina de Choro” e também fui integrante de um pequeno grupo de Choro “Vê se gostas”.

Ainda no bacharelado, fui selecionado como bolsista para o projeto Unibras/Capes/DAAD, tendo cursado dois semestres letivos em 2013 na Escola Superior de Música de Karlsruhe, Alemanha. Ao voltar, ingressei em 2014 na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, logo em seguida me transferindo para a Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, também por concurso público.

Em 2015, a partir do convite para participar do Quarteto Leandro Braga, pude voltar a tocar regularmente o repertório popular brasileiro, tendo aulas de improvisação com o próprio pianista e compositor que criou o quarteto e nomeou-o.

O presente trabalho tem como objetivo relatar essa experiência, expondo as adequações na técnica tradicional do fagote, o conhecimento estilístico da música popular brasileira e a metodologia de aprendizagem da improvisação orientada por Leandro Braga.

Aqui, abordo inicialmente a técnica tradicional do fagote, com uma pequena apresentação, para melhor situá-lo historicamente. A partir de estudiosos da organologia do instrumento, como William Waterhouse (2003) e James Kopf (2012), apresento alguns conceitos, sobretudo de sua origem, com os diversos nomes que por vezes se confundiam, para depois situar a questão do ensino do fagote direcionado à música de concerto.

Em seguida, traço um panorama do instrumento na música popular brasileira, com seus precursores e alguns instrumentistas que hoje desenvolvem esta prática.

Após estes tópicos, entro na questão principal, ou seja, descrevo o trabalho desenvolvido pelo Quarteto Leandro Braga, que gerou todo este processo investigativo do fagote na música popular brasileira. Apresento um histórico do quarteto, da perspectiva inicial do seu criador ao “imaginar” e propor esse novo instrumento na formação do grupo, além de relatar minha própria experiência durante esse processo, desde o final de 2015.

Abordo ainda a questão da improvisação em geral e em especial no fagote, e os estudos que atualmente desenvolvo, sob a supervisão de Leandro Braga, que me permitem não só conhecer mais a fundo um universo musical novo para qualquer fagotista de formação tradicional, como também dele fazer parte.

CAPÍTULO 1 - O FAGOTE

1.1 PEQUENO HISTÓRICO

A história que precede o surgimento do fagote possui muitas incertezas. As evidências, que são escassas, devem ser interpretadas com cautela, em virtude da grande ambiguidade de nomenclaturas. Os nomes dados ao instrumento, antes do século XVIII, eram raramente consistentes.

Derivados de pelo menos quatro nomes diferentes, têm sido utilizados desde os primeiros tempos, *fagott* e *curtal*, bem como *dulcian* e *bassoon* e também *tarot* e *sztort*. Uma vez que, de todos os derivados desses nomes, *dulcian* tem sido sem dúvida o menos ambíguo, esta é a terminologia preferida¹. (WATERHOUSE, 2003. Tradução livre do autor.)

Segundo Waterhouse (2003), a partir de meados do século XVIII, *fagott* e *fagotto* foram, respectivamente, os nomes alemão e italiano dados a esse instrumento. O nome *dulcian* é usado hoje para a versão original do instrumento em uma peça. Derivando da raiz latina *dulc* (macio, doce), tem sido tradicionalmente considerado por se referir à qualidade de som mais suave do fagote, comparado com os que possuem mais volume. Na Inglaterra, o primeiro nome para o *dulcian* foi *curtall*, usado no século XVII também para o fagote, e relacionado a outros instrumentos de sopro, como o *courtaud* francês e o alemão *Kortholt*, todos derivados do Latin *curtus* (curto), que se refere a instrumentos encurtados, em virtude de seu furo dobrado. *Basson* significava originalmente a versão de registro de baixo de um instrumento (por exemplo, *basson* de *hautbois*, *basson-flûte*). Na Alemanha do século XVIII, tornou-se o nome da nova versão articulada do *dulcian*, antes desenvolvido na França. Na Inglaterra, o manuscrito de Talbot fez uma distinção similar: “*Basson* tem 4 juntas, *Fagot* é inteiro”. A pontuação de Purcell, de 1690, especificou *Basson* (fagote em português) e esta versão da palavra tem sido usada desde então.

Atualmente, existem duas versões do fagote, com dois sistemas diferentes: alemão (ou *Heckel*) e francês (ou *Buffet-Crampon*). O sistema alemão é o mais usado no mundo todo, mas no Brasil encontramos alguns músicos que ainda utilizam o fagote com sistema

¹ (WATERHOUSE, 2003. The New Grove Dictionary of Music and Musicians p.1418). Derivatives of at least four different names have been in use since early times, ‘Fagott’ and ‘curtal’ as well as *dulcian* and *bassoon* also *tarot* and *sztort*. Since, of all the derivatives of these names, *dulcian* has arguably been the least ambiguous, this is the preferred terminology.

francês, sobretudo a partir da influência de Noel Devos (KOPP, 2012, p.163). Devos é fagotista franco-brasileiro, de trajetória brilhante e grande importância no desenvolvimento desse instrumento no Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em 1952, para ocupar o posto de 1º fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Devos assim descreve o fagote, para o sítio eletrônico *O Portal do Fagote*:

O fagote atual é feito inteiramente de madeira, com um mecanismo metálico composto de 22 chaves. Um dos pontos característicos do instrumento é sua palheta dupla, semelhante à do oboé e a do corne inglês. Enquanto a clarineta possui uma embocadura feita de uma só palheta, a do fagote é composta de duas lâminas de madeira fina. As duas partes, flexíveis, batem uma contra a outra, sob a ação do jogo de ar. O som que daí resulta é amplificado ao passar pelo tubo do instrumento. O comprimento total do tubo é de aproximadamente dois metros e cinquenta centímetros. É um baixo de bombarda dobrado em dois (com a curva em U); uma das extremidades de um desses tubos é recurvada (em forma de S) para permitir uma maior comodidade ao instrumentista. Nas gravuras dos sécs. XVI, XVII e XVIII podemos ver músicos tocando bombarda e cromorne com embocadura de trombone. Mas no fundo dessa embocadura se encontra uma palheta fixada sobre o tubo, de modo que ao soprá-la vigorosamente a palheta vibra como se fosse soprada diretamente pelos lábios. O fagote não é um instrumento transpositor. Ele é afinado em dó. Sua extensão é considerável e vai do si bemol abaixo do dó grave do violoncelo até o fá, três oitavas acima. (DEVOS, 1996)

A maioria dos fabricantes alemães usam a madeira *maple*² (*Acer saccharum*) em sua fabricação. Nos EUA, os fagotes também são feitos de *maple*, embora materiais sintéticos, como o polipropileno, sejam usados com sucesso, como uma alternativa àquele material. Waterhouse (2003) afirma que, antes da Segunda Guerra Mundial, a madeira era habitualmente temperada por até 12 anos, e trabalhada apenas em fases graduais; atualmente, usam-se processos de secagem modernos, com a madeira sendo muitas vezes saturada sob pressão para estabilizar a sua estrutura interna. A perfuração do furo vertical e furos de tom precisa ser feita com grande precisão, para conseguir um bom instrumento, e a afinação final tem de ser manual, o que exige muito tempo e habilidade. A curvatura da conicidade do tubo é um elemento extremamente importante, que deve ser cuidadosamente verificado a cada instrumento. Fagerlande (2017) relata que esses fatores

2 É a madeira mais tradicional no fabrico de instrumentos musicais. É também muito versátil, podendo ser utilizada em braço e corpo sólidos de guitarras e baixos; em lateral, fundo e braço de instrumentos acústicos; em tampos arqueados; top em sólidos combinados com outras madeiras na base; em pontes na família dos violinos e em escalas em sólidos e acústicos. É muito utilizado no fabrico de guitarras e baixos. (Mundo Florestal, 2016)

tornam o fagote, tradicionalmente, mais caro do que outros instrumentos de sopro, pois envolve mão de obra altamente qualificada.

Segundo o *Grove's Dictionary of Music*, o fagote tem cerca de 134 cm de altura e é constituído por quatro juntas de madeira, com um bocal de metal e palheta. Os componentes são:

- (i) Tenor ou asa, com uma parte da parede engrossada para acomodar três orifícios perfurados obliquamente, esta junta tem um revestimento protetor de borracha dura ou plástico.
- (ii) Junta dupla ou de topo (culatra), que contém dois furos contínuos de queima conectados na parte inferior por um arco metálico em forma de U, aparafusado ao corpo. Protegido por uma tampa metálica, o estreito desses dois furos também é forrado, para proteção contra a água. O "passarinho", ou descanso para apoiar a mão direita, é montado nessa articulação.
- (iii) Articulação longa ou articulação grave, paralela à junta da asa.
- (iv) Campana, com um anel na extremidade, fabricado de marfim, plástico ou metal.
- (v) Bocal, ou tudel, inserido na extremidade superior da asa: tubo metálico cônico com uma saliência perfurada perto da extremidade mais larga; a palheta é colocada na outra extremidade. O apoio para a mão direita (chamado no Brasil de "passarinho") é em geral dobrado em um caracteristicamente curvado 'S', mas essa forma é por vezes alterada para se adequar ao músico. Bocais, ou tudéis, são construídos em comprimentos diferentes para ajudar a afinação.



Figura 1: Peças do fagote

Fonte: <https://ae01.alicdn.com/kf/HTB1IZ6hKpXXXXcuXpXXq6xXFXXE/High-Quality-font-b-Bassoon-b-font-JAZZOR-font-b-Professional-b-font-C-tone-Maple.jpg>

Quando tocado, o fagote é mantido diagonalmente em relação ao corpo. Seu peso é suportado por meio de uma correia de pescoço, de ombro ou uma alça de assento. A mão esquerda é segurada em cima: levantando os três dedos médios de cada mão produz-se uma escala básica de G (sol) para F (fá). Os outros dedos controlam as chaves que estendem o alcance até Bb (si bemol) grave. O considerável comprimento é fator importante na acústica do fagote, assim como a espessura da parede, que produz chaminés³ de comprimento significativo na junta da asa e o tamanho relativamente pequeno de furos de dedo. As digitações do registro superior são complicadas; acima de

³ chaminé, ou “chimney”: o termo é utilizado para o aumento da espessura do tubo da asa, com o objetivo de se ter orifícios mais longos.

C (dó), as notas tornam-se um pouco mais difíceis de produzir, exigindo um aumento progressivo da pressão da coluna de ar. Enquanto o instrumento com sistema francês, com seu furo ligeiramente mais estreito e layout diferente de furos de tom, é capaz de alcançar as notas E(mi) e F(fá) agudas sem grandes dificuldades de emissão, essas notas são menos fáceis no fagote com sistema alemão, embora diversos fabricantes já coloquem chaves extras para facilitar esta região (Grove's Dictionary of Music).

1.2 TÉCNICA TRADICIONAL DO FAGOTE

Waterhouse (2003) nos mostra que, no século XIX, muitos fatores ajudaram a trazer desenvolvimento na fabricação dos instrumentos. Com as crescentes demandas dos compositores, as orquestras ampliaram seu quadro de músicos, e o fagote foi mais explorado como solista, exigindo instrumentos melhores, com maior extensão e que projetassem mais. Desse modo, os músicos foram obrigados a elevar significativamente seu nível de interpretação. Os programas de estudo dos cursos de graduação em música são projetados para desenvolver artistas em sua maioria familiarizados com o repertório de música de concerto, sejam como solistas, ou em conjuntos de câmara e orquestras. Os alunos geralmente alcançam um alto grau de competência profissional e aprendem abordagens estilísticas apropriadas à literatura de vários períodos históricos.

Historicamente, o estudo do fagote sempre foi baseado na utilização de métodos. Apresentamos, a seguir, alguns dos principais, a partir de uma classificação estabelecida por Alan Leech, professor de fagote da Universidade do Estado de Montana, EUA (LEECH, 1988).

Métodos básicos, para iniciantes:

Don Lenz: *Lenz Method*, Book I (Bel.)

Ryszard Dziegielewski: *Skola na fagot* (P.W.M.)

Leszlo Hara: *Fagott-Iskola*, Book I (E.M.)

Julius Weissenborn: *Bassoon Studies for Beginners*, op.8: Book I (C.-B.)

Lawrence Buck: *Elementary Method* (K.)

Julius Weissenborn: *50 Studies for Bassoon*, op.8: Book II (C.-B.)

Laszlo Hara: *Fagott-Iskola*, Book II (E.M.)

Métodos suplementares, para iniciantes:

Henry Paine: *Studies & Melodious Etudes*, Book III (Bel.)

Wenzel Neukirchner: *23 Exercises* (E.M.)

Fernand Oubradous: *Preludes - Etudes after Cokken* (Led.)

David Hickman: *Music Speed Reading* (Wimb.)

Lewis Hilton: *From Bass to Tenor Clef for the Bassoon* (R.D.)

Ludwig Milde: *Studies in All Keys*, op. 24 (C.-B.)

Métodos intermediários:

Alamiro Giampieri: *16 Daily Studies* (Ric.)

Pasquale Bona: *Rhythmical Articulation* (C.F.)

Eugene Jancourt: *26 Melodic Studies*, from op. 15 (1. M.C.)

Carl Jacobi: *6 Caprices* (I.M.C.)

Ludwig Milde: *Concert Etudes*, op.26: Book I (C.B.)

Marius Piard: *90 Etudes*, Volume III, *Studies in Style* (Cos.)

Victor Bruns: *Studies*, op.32 (Hof)

Karel Pivonka: *Rhythmical Etudes* (Art.) /or/ *Little Etudes* (1976) (G.M.P.C.)

Gustave Dherin: *16 Variations* (Esch.)

Métodos de Dificuldade moderada:

Marius Piard: *90 Etudes*, Volume I, *Scales* (Cos.)

Franz Wilhelm Ferling: *Oboe Studies*, op.31 (transcribed for bassoon) (S.M.C.)

Ludwig Milde: *Concert Etudes*, op.26: Book 11 (C.-B.)

Eugene Bozza: *12 Caprices* (Led.)

Karel Pivonka: *Rhythmical Etudes* (Art.) e *Little Etudes* (1976) (G.M.P.C.)

Henri Martelli: *15 Etudes*, op.81 (Lem.)

Alberto Orefici: *20 Melodic Studies* (I.M.C.)

Métodos de dificuldade intermediária:

Marius Piard: *90 Etudes*, Volume II, *Arpeggios* (Cos.)

Franz Wilhelm Ferling: *Oboe Studies*, op.31 (transcribed for bassoon) (S.M.C.)

Jacques Pierre Joseph Rode: *15 Violin Caprices*, op.9 (transcribed for bassoon) (I.M.C.)

Eugene Bozza: *Etudes journalieres*, op. 64 (1964) (Led.)

Marcel Bitsch: *20 Etudes* (1948) (Led.)

Paul Pierné: *Textes d'application* (1942) (Lem.) Virginio Bianchi: *12 Studies* (G.S.)

Alberto Orefici: *Bravura Studies* (I.M.C.)

Leo Van de Moortel: *7 Etudes* (Mau.)

Métodos para estudos avançados:

Kenneth Lowman: *10 Etudes* (W.I.M.) (on modes and exotic scales)

Otto Oromszegi: *10 Etudes* (E.M.) (on whole tone scale patterns)

Eugene Bozza: *8 Etudes sur des modes Karnatiques* (1972) (Led.) (on raga scale patterns)

Giuseppe Ruggiero: *8 Etudes atonales* (1972) (Led.)

Eugene Bozza: *Graphismes* (1975) (Led.)

Podemos observar que todos se referem às técnicas tradicionais para o fagote.

1.3 TÉCNICAS EXPANDIDAS DO SÉCULO XX NA MÚSICA DE CONCERTO

No século XX, a busca por diferentes linguagens e timbres, no âmbito da música contemporânea, aliou compositores e intérpretes nas pesquisas relacionadas a novas sonoridades no fagote. Muitas obras desse período, compostas para o instrumento, ainda que de forma experimental, já requeriam novos modelos sonoros e novas técnicas de envolvimento com a música contemporânea. Com o avanço das técnicas composicionais e de novas tecnologias, a busca por diversos horizontes dentro de uma nova perspectiva e concepção sonora ganhou força. Certas obras exigiram do executante, e também do compositor, conhecimentos prévios a respeito de sua interação com determinados sons e efeitos. Portanto, para que *performances* de excelência fossem efetivadas, existiu a necessidade de expansão da técnica convencional do instrumento, de se pesquisar e de se tentar algo novo. (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013).

Segundo Waterhouse (2003), o fagote realiza diversos sons e efeitos, que não são possíveis de serem obtidos por meio de técnicas tradicionais. Nos últimos anos, técnicas inovadoras foram desenvolvidas e aplicadas a quase todos os instrumentos, criadas durante a década de 1950. Muitas delas foram identificadas por Bruno Bartolozzi em seu livro *New Sounds For Woodwind* (1982), que o autor classificou em efeitos monofônicos e multifônicos. O fagote é um excelente instrumento a ser explorado devido as propriedades acústicas de sua madeira e da palheta. O principal fagotista a pesquisar e escrever sobre técnicas expandidas foi Sergio Penazzi, cujo método *Per Fagotto* (1972) e *Il fagotto: Altre tecniche* (1982) examina em profundidade a produção de quartos de

tons, descrevendo as estratégias de realizá-los no fagote. Em 1985, Dieter Hähnchen, publicou um álbum de 17 composições especialmente encomendadas para fagote solo: *Zeitgenössische Musik für Fagott Solo*. Quase todas elas empregam essas e outras técnicas, cujas notas e execução são descritas e incluídas em um apêndice útil em alemão e inglês. Algumas técnicas expandidas exigidas nos últimos tempos:

- micro-intervalos (também incorporando glissando)
- multifônicos
- harmônicos
- dedilhados para produzir notas alternativas (escuro, brilhante)
- o uso de surdina
- efeitos percussivos com as chaves
- efeitos distintos do instrumento (tocando apenas com a palheta, apenas com o tudél, apenas palheta e tudél e assim por diante)
- tipos alternativos de *staccato* (duro, macio, metálico)
- *frullato*
- respiração circular

Alguns novos trabalhos incorporam efeitos de música e teatro. A versão de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen para fagote solo (1983) é dirigida para ser tocada de memória com movimentos coreografados. A sonata *Abassonata* por P.D.Q. Bach (também conhecido como Peter Schickele) (1996) para fagote e piano exige que o artista interprete ambos os instrumentos simultaneamente. Os efeitos eletrônicos obtidos pelo uso de microfones de contato próximo, aplicados ao instrumento para amplificar e modificar o som, são usados especialmente por músicos de jazz. outras funções apresentam o computador interagindo simultaneamente com o interprete.(WATERHOUSE, 2003. Tradução livre do autor.)

Recitais escolares

Nas principais escolas de música européias e norte-americanas, as classes de fagote apresentam basicamente um repertório baseado na música de concerto, excluindo a música popular de seus países.

Para exemplificar, apresentamos a seguir alguns programas de recitais.

Giuseppe Verdi (1813 - 1901)	Auszüge aus der Oper „Rigoletto“ bearbeitet für vier Fagotte von Jean-Christophe Dassonville	Wolfgang A. Mozart (1756-1792)	Konzert für Fagott und Orchester B-Dur KV191 Allegro
	Erste Suite Zweite Suite		Cynthia Castanos, Fagott Kledia Stefani, Klavier
	David Schumacher, Felix Parlasca, Jacob Giesing, Yuto Suzuki, Fagott	Camille Saint-Saens (1835-1921)	Sonate für Fagott und Klavier G-Dur op.168 Allegretto moderato Allegro scherzando
Roger Boutry (*1932)	Interférences I		Laila Börner, Fagott Kledia Stefani, Klavier
	Felix Parlasca, Fagott Mark Kantorovic, Klavier		Adagio Allegro moderato
Daniel Schnyder (*1961)	Sonate für Fagott und Klavier		Cynthia Castanos, Fagott Kledia Stefani, Klavier
	1. NN (ohne Satzangabe) 2. NN 3. NN 4. NN	Giuseppe Verdi (1813 - 1901)	Auszüge aus der Oper „Attila“ bearbeitet für vier Fagotte von Jean-Christophe Dassonville
	Yuto Suzuki, Fagott Raimu Satoh, Klavier		David Schumacher, Felix Parlasca, Jacob Giesing, Yuto Suzuki; Fagott
	--- PAUSE ---		

Figura 2: Recital de bacharelado em fagote da Folkwang Universität der Künste
 Fonte: http://www.folkwang-uni.de/uploads/tx_fwtermine/Programm_14.6.16_Fagottissimo.pdf?L=0

MICHAEL BAE GIESKE, SENIOR RECITAL

Sunday, February 1, 2015
 5:30pm - 6:30pm
 Moore Music Building, Britton Recital Hall ([map](#))

Assisted by Hyewon Jung, piano; Grace Kawamura & Lian Ojakangas, violins;
 Abigail Choi, viola; Isabel Kwon, cello; Katherine Zhang, flute.

Henri Dutilleux (1916-2013): Sarabande et Cortège pour basson et piano (1942)
 Edouard Dupuy (1770-1822): Quintet in a minor for basson and strings
 Pierre Max Dubois (1930-1995): Sonatine-Tango pour basson et piano (1984)
 Pietro Morlacchi (1829-1868) & Antonio Torriani (1829-1911): Duetto concertato per flauto e fagotto sopra motivi del Maestro Giuseppe Verdi

Figura 3: Recital de graduação em fagote da University of Michigan
 Fonte: <http://www.jefflymanbassoon.com/student-recitals/>



California State University | Stanislaus
SCHOOL OF THE ARTS DEPARTMENT OF MUSIC

**Faculty Recital:
David A. Wells, bassoon**

Thurs., Feb. 21 at 7:30 p.m.

Program:
Stephen Blumberg — *Desert Rains* for clarinet and bassoon
Pierre Max Dubois — *Petite Suite* for flute and bassoon
Bruce Reiprich — *When the Pines Sleep it is Autumn* for two bassoons
Antonio Vivaldi — *Concerto in G Minor, RV 495*
Gernot Wolfgang — *Common Ground* for cello and bassoon

With:
Daniel Davies, cello
Jeannine Dennis, flute
Nicolasa Kuster, bassoon
Sandra McPherson, clarinet
Faythe Vollrath, harpsichord

Figura 4: Recital de bacharelado em fagote da California State University/ Stanislaus
Fonte: <http://davidawells.com/2013/02/csu-stanislaus-recital-poster-and-streaming/>



 **HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
MÜNCHEN**

Montag, 8. Mai 2017, 19.00 Uhr
Luisenstraße 37a: Carl Orff Auditorium

**Konzert
der Fagottklasse Prof. Eberhard Marschall**

BERNHARD HENRIK CRUSELL (1775–1838)	Concertino für Fagott und Orchester B-Dur 1. Allegro brillante–Poco adagio–Allegro 2. Allegro moderato 3. Polacca	<i>David Schumacher</i>
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)	Partita a-Moll BWV 1013 (gesetzt für Fagott solo) 1. Allemande 2. Corrente 3. Sarabande 4. Bourrée anglaise	<i>Kyumin Kim</i>
EUGÈNE JOSEPH BOZZA (1905–1991)	Concertino pour basson et orchestre de chambre op. 49 1. Allegro con moto 2. Andante 3. Scherzando, Allegro Vivo	<i>David Schumacher</i>

Am Klavier: *Péter Morva*

Figura 5: Recital de bacharelado em fagote da Hochschule für Musik und Theater München
Fonte: http://website.musikhochschule-muenchen.de/de/images/PDFs/Programme_VK/13494a.pdf

A Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
convida



RECITAL DE FORMATURA

JEFERSON SOUZA
FAGOTE

Pianista
Flávio Augusto

Classe do Professor
Aloysio Fagerlande

Dia 27 de maio de 2014, às 13:30h
Sala da Congregação
Entrada franca

PROGRAMA

ANTONIO VIVALDI	Concerto em MI menor <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i>
FRANCISCO MIGNONE	Concertino <i>Moderato</i> <i>Allegro</i>
W.A. MOZART	Concerto em Sib maior <i>Allegro</i> <i>Adagio</i> <i>Rondo</i>
FRANCIS POULENC	Trio para Piano, Oboé e Fagote <i>Presto</i> <i>Andante</i> <i>Rondo</i>

Participação:
Juliana Bravim, oboé

Figura 6: Recital de formatura em fagote na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fonte: Arquivo pessoal do autor

1.4 O FAGOTE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Poucos são os fagotistas que se dedicam a explorar seu instrumento na música popular. Diversas razões provavelmente levam a isso. O fagote não é um instrumento popularizado como a flauta, a clarineta, o trompete. Quando alguém começa a estudá-lo, as referências são todas da música de concerto, conforme demonstramos anteriormente. Outra questão que provavelmente também gera esta situação é a digitação do fagote, extremamente rica em dedilhados cruzados, ao contrário da flauta, clarineta e saxofone, que possuem um movimento orgânico e natural no fechamento das chaves e orifícios.

Segundo Fagerlande (2017) e Barbosa (2016), o primeiro músico a utilizar o fagote na música popular brasileira como solista/camerista foi Airton Lima Barbosa. Pernambucano, natural da cidade de Bom Jardim, veio para o Rio de Janeiro em 1960, através de um programa de bolsas de estudo durante o governo Kubitschek, para estudar com Noël Devos. Logo em seguida ingressou por concurso para o naipe de fagotes da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1962, ainda estudante da Escola de Música da UFRJ, funda junto com outros colegas - Celso Woltzenlogel, Paolo Nardi, Wilfred Berk e Carlos Gomes de Oliveira- este também bolsista do mesmo programa-, o Quinteto Villa-Lobos. O grupo tinha, entre outros objetivos, a finalidade de divulgar a música brasileira, não só a de concerto, mas também a popular, em uma fusão pouco comum à época.

A partir de 1965, como dos primeiros conjuntos instrumentais brasileiros a mesclar a linguagem da música erudita com a música popular, o Quinteto Villa-Lobos, sob a liderança do Airton Barbosa, passou atuar na área popular, apresentando-se ao lado de nomes consagrados da MPB como Edu Lobo, Nara Leão, Elis Regina, Roberto Carlos, Silvinha Telles, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Paulinho da Viola, Paulo Moura, dentre outros. Com esses e outros importantes nomes da música brasileira, pelo magnetismo de sua personalidade, estabeleceu ao longo da vida, relações de amizade e de trabalho em favor da cultura musical de nosso País. (BARBOSA, 2016).

O Quinteto Villa-Lobos se mantém ativo até hoje, naturalmente não com os membros fundadores, mas com a mesma filosofia de não se ater a gêneros específicos, e procurando mesclar em suas apresentações e gravações as músicas brasileiras de concerto e popular, segundo Fagerlande (2017).

Airton participou de diversas gravações de música popular, tendo ficado eternizado e lembrado por seu pioneirismo no famoso solo de fagote na introdução do

samba, *Preciso me encontrar*, de Cartola, em LP lançado pelo selo Marcus Pereira em 1976. Ouça a música a partir do QRCode abaixo:



No Rio Grande do Sul em Porto Alegre, Adolfo Almeida Júnior, fagotista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, iniciou seus estudos musicais através da MPB. Adolfo estudou fagote na Escola da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre com o professor Günter Kramm, sendo aluno também de Alain Lacour, Ângelo Pestana e Noel Devos em cursos de férias em Brasília e em Blumenau. Concluiu o bacharelado em Composição Musical na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde foi aluno de Armando Albuquerque e Bruno Kiefer. Atualmente toca com Arthur de Faria e Seu Conjunto, grupo que se dedica a gêneros diversificados, misturando ritmos e estilos. Com este grupo, viajaram para festivais em Barcelona e Viena. Nos anos 1980 participou do grupo Bosque das Bruxas, onde compunha e tocava flautas e fagote. Adolfo também é envolvido com improvisação livre.

Tenho um interesse genuíno de ser um veículo para propiciar o espetáculo, que é um exercício artístico. E a arte é uma possibilidade fora do convencional da vida, um exercício de imaginação, um meio de mexer com o abstrato, de entrar nas pessoas, lidando com suas mentes. Não importa se isso ocorre interpretando, compondo ou improvisando, sempre encaro com muita seriedade, respeito e entrega para o resultado. (ALMEIDA JUNIOR, 2006).

Em São Paulo, o fagotista Alexandre Silvério iniciou seus estudos de fagote em 1990, na Escola Municipal de Música de São Paulo, sob orientação do prof. Gustave Busch. Em 1992 passou a estudar com Francisco Formiga. Participou de diversos cursos e masterclasses, nos quais recebeu orientações de Noel Devos, Cláudio Gonella e Afonso Venturieri. Silvério integrou diversas orquestras no estado de São Paulo. Em 1997 passou a integrar a OSESP, onde é atualmente fagote solista. Dois anos depois recebeu bolsa de estudos para estudar em Berlim, na Alemanha, na classe de solistas do renomado professor Klaus Thunemann, obtendo em 2001 seu diploma com nota máxima. Em janeiro de 2002 foi novamente agraciado pela mesma fundação para dar continuidade a seus estudos na Academia da Orquestra Filarmônica de Berlim. Atuou com músicos renomados em concertos de música de câmara, como Radovan Vlatkovic, David

Geringas, Christoph Poppen, Sofia Gubaidulina, Klaus Thunemann, bem como em importantes orquestras: Deutsche Kammerorchester, Berliner Sinfonie Orchester, além de diversos concertos e turnês com a Orquestra Filarmônica de Berlim, sob a batuta de Sir Simon Rattle, Pierre Boulez, Mariss Jansons, Nikolaus Harnoncourt, Seiji Ozawa, John Elliot Gardner, Andre Previn, Christian Thielemann, entre outros. Em paralelo com sua carreira na música de concerto, Alexandre está envolvido com MPB e, principalmente, Jazz.

A minha pesquisa com jazz é algo que faço desde 1994...eu estava passeando um dia com o prof. Formiga em uma loja de música, e a gente pesquisava muitas coisas na época, inclusive de tentar expandir mais a nossa técnica, buscar novos horizontes, e ele sugeriu que comprássemos alguma partitura/método de saxofone, flauta, ou até mesmo violino, acabamos comprando um livro do Charlie Parker, era o Omnibook. Compramos e dividimos o livro, a partir daí eu gostei de praticar aquelas notas no meu fagote, e fui ficando curioso para entender um pouco mais sobre jazz. Procurei pelo saxofonista Roberto Sion, marquei algumas aulas com ele, e ele me passou muitos princípios sobre jazz e improvisação. Na época eu não conhecia ninguém tocando jazz no fagote. Por isso as minhas referências foram saxofonistas e trompetistas: o próprio Parker, John Coltrane, Wynton Marsalis, Duke Ellington, Gerry Mulligan; o Prosveta também me influenciou muito, eu sempre assistia a Banda Mantiqueira às segundas feiras, e passei a participar de algumas jam sessions; eu ia aos bares de jazz assistir apresentações e, antes do show acabar, lá pelas 2 da madrugada, começava a jam session... aí eu tirava o fagote do estojo e tocava junto com o pessoal. Na época também montei um quarteto de jazz, e passamos a fazer algumas apresentações; éramos um quarteto onde, além do fagote tínhamos guitarra, baixo e bateria. Apanhei muito com a questão da amplificação... testei diversos tipos de microfones, amplificadores; o fagote é sabidamente um instrumento complicadíssimo de amplificar com uma boa qualidade sonora; até hoje não estou muito satisfeito com minha amplificação, mas o melhor resultado que obtive até agora foi usando microfones condensadores. Também uso alguns efeitos com pedais, tenho uma pedaleira de guitarra completa, alguns pedais individuais, vários microfones, enfim já gastei muito dinheiro com todos esses trechos estranhos para quem toca um instrumento tradicionalmente sinfônico. (SILVÉRIO, 2009).

Outro fagotista que se dedicou à música popular foi Juliano Barbosa, filho de Airton Barbosa, que gravou o CD *Fagote Brasil - Encontro na Varanda*, acompanhado por um violão. Nele estão presentes obras de Paulinho da Viola, Guinga, Pixinguinha, entre outros.

A ideia do meu disco-projeto *Fagote Brasil – Encontro na Varanda* surgiu da simples vontade de poder divulgar o fagote junto a um público pouco acostumado a ver o instrumento fora do ambiente das salas de concerto, universidades e palcos de orquestra, enfim o público do samba, do choro, da MPB, bossa-nova, etc. E por esse motivo, escolhi como acompanhador o violão, instrumento muito comum neste tipo de música e não convencionalmente o piano largamente usado na música de câmara. Foi por aí, mostrar um fagote seresteiro, um fagote bossa-nova. (BARBOSA, 2017).

CAPÍTULO 2 - QUARTETO LEANDRO BRAGA

2.1 PEQUENO HISTÓRICO

Composto pelo pianista e compositor Leandro Braga, o fagotista Jeferson Souza, João Camarero no violão de sete cordas (V7C) e o percussionista Marcus Thadeu, o quarteto tem no repertório releituras afro-brasileiras de clássicos como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, *O Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, *Sonho Meu*, de Dona Ivone Lara e sobretudo composições de Leandro Braga. O Sincretismo, tão presente em nossa cultura, é uma das características do grupo, segundo Braga (2016):

...não somente aquele que combina culturas distintas, mas também instrumentos diferentes, que raramente se encontram: é o caso do fagote tocando samba, choro e toques de Orixás junto a um piano bastante lírico ou muito percussivo.

O Quarteto Leandro Braga foi criado em julho de 2015, utilizando instrumentos com as mais variadas origens e histórias, como o fagote, oriundo da música de concerto, e V7C, filho do samba e do choro, combinados ao piano e à percussão brasileira. O Quarteto busca reconhecer o sincretismo cultural, que fortalece nossa identidade, e vem agradando o público ao promover o intercâmbio de expressões culturais diversas.

Nossos ensaios são realizados na casa do próprio Leandro Braga. Os primeiros encontros foram direcionados para as primeiras apresentações, realizadas na Casa do Choro na cidade do Rio de Janeiro, entre 10 e 14 de agosto de 2015. No repertório, as músicas já escritas por Leandro para outras formações tiveram que ser rearranjadas para a inserção do fagote. Foram selecionadas seis músicas do CD *Pé na Cozinha*, gravado em 2002, todas de autoria de Leandro - *Diana*, *Um Ariel de Saudades*, *Valsa Negra*, *Pavana*, *Capixaba* e *A Folia do Bode* - além de releituras da *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso e *Trenzinho do Caipira* de Villa – Lobos, entre outras. Nossas apresentações seguintes foram no Bar Semente, no Rio de Janeiro, em 9 e 14 de outubro e também no Sarau da Adriana, na Gávea, em 28 de novembro de 2015.

Em fevereiro de 2016 retomamos os ensaios para nossa apresentação na Sala Cecília Meireles, no dia 4 de março. Nesse concerto entraram duas novas músicas - dois movimentos da *Suíte dos Orixás*, *Ogum* e *Eleguá*.



Figura 7: Apresentação na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro.
Fonte: Arquivo pessoal do autor

Após o concerto na Sala Cecília Meireles, tivemos apresentações na Casa do Choro, em 30 de junho, e no Centro de Referência da Música Carioca, no dia 12 de agosto. Na série musical PROMUS, do curso de pós-graduação profissional da UFRJ, participamos somente com piano e fagote.



Figura 8: Apresentação na Série PROMUS - UFRJ
Fonte: arquivo pessoal do autor

Em 29 de setembro, também com piano e fagote, nos apresentamos na Escola de Música da Rocinha. Em 12 de novembro, no 54º Festival Villa-Lobos, estreamos a *Suíte dos Orixás* completa, com seus sete movimentos, que exploram a música afro-descendente e dão ênfase aos aspectos percussivo e harmônico – a partir dessa apresentação, o grupo passou a utilizar dois percussionistas, sem o V7C, em uma proposta que engloba arranjo e execução de elementos, tanto da música popular quanto da música de concerto.



Figura 9: Apresentação no 54º Festival Villa-Lobos
Fonte: arquivo pessoal do autor

Encerramos o ano nos apresentando no Café Fon-Fon, em Porto Alegre/RS, no dia 8 de dezembro. Em 2017, nos apresentamos no Centro de Referência da Música Carioca no dia 29 de junho, em 4 de julho na I Jornada PROMUS da Escola de Música da UFRJ no Centro Cultural do Poder Judiciário executando a *Suíte do Orixás*, e no dia 26 de novembro na Casa do Choro, Rio de Janeiro.

Veja algumas apresentações em <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=3#produtos-art%C3%ADsticos>



2.2 O PAPEL DO FAGOTE NO QUARTETO LEANDRO BRAGA

O fagote assume um papel essencial no quarteto, realizando o acompanhamento, contrapontos, solos, e participando em diversos momentos de improvisação, quando alterna piano, V7C e percussão. Graças ao seu som melancólico e doce, e por ser o único instrumento melódico da formação, o fagote é muito usado em solos mais cantados, não se restringindo ao baixo.

Um exemplo claro é sua utilização na música *Sonho Meu*, de Dona Ivone Lara. Na primeira parte (c.5 a c.12), o fagote faz um contraponto e acompanha o piano, de modo livre, sem a participação de V7C e percussão. Após os solos de piano e violão, é apresentado o tema da música e, em seguida, entra a percussão com o ritmo de samba, enquanto o fagote faz o solo, que é a introdução original escrita pela autora.

Sonho Meu

Dona Ivone Lara

Exemplo 1: Dona Ivone Lara, *Sonho Meu*. Arranjo de Leandro Braga; parte de fagote.

A principal dificuldade nos primeiros ensaios foi encontrar uma uniformidade das articulações e execuções de células rítmicas tradicionais da música popular brasileira, entre o fagote e os demais instrumentos. Tendo sido minha formação exclusivamente dedicada à música de concerto, a execução de determinadas células rítmicas não correspondia à linguagem dos músicos desde sempre ligados à MPB.

Na *Primeira-Dama*, de Leandro Braga, temos muitas síncopes e quiálteras usadas tradicionalmente no choro e no samba. Enquanto na música de concerto as síncopes não podem soar similarmente como as quiálteras, na MPB as síncopes tocadas pelos músicos populares soam levemente como quiálteras. Segundo Henrique Cazes (1998), é como se “amolecresse” a síncope na execução – é um processo de aproximação à tercina, porém sem transformá-la nesta figura.

Primeira Dama

Leandro Braga

The musical score for 'Primeira Dama' by Leandro Braga is presented in bass clef with a 2/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 52. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of six staves of music, with measure numbers 1, 8, 15, 23, 31, and 38 indicated at the beginning of each line. The music is characterized by syncopated rhythms and frequent use of triplets, which are noted with a '3' below the notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, capturing the essence of the piece's rhythmic complexity.

Exemplo 2: Leandro Braga, *Primeira Dama*; parte de fagote, c.1 a c.41.

No 54º Festival Villa Lobos, ocorrido em novembro de 2016, estreamos a *Suíte dos Orixás*. Dentre os movimentos, temos *Oxalá*, em que o fagote tem um papel majoritariamente solista, iniciando a música com um canto de caráter lírico, simulando um cântico entoado em homenagem ao deus Oxalá cultuado em religiões de matriz africana. Na seção C da música, entra a percussão com o ritmo *ijexá*⁴, acompanhando o fagote no tema principal. Seu objetivo nessa música é aproximar-se do canto humano.

Oxalá

Leandro Braga



Exemplo 3: Leandro Braga Oxalá – Suíte dos Orixás, parte de fagote, c.1 a c.26

Eleguá, outro movimento da obra, composto em sua maioria por compassos compostos - 14/8 divididos em 12/8 + 2/8-, exige uma grande precisão rítmica, principalmente por dobrar muitos trechos com o piano. O uso de uma técnica fluente no instrumento é essencial para esse repertório. A percussão é extremamente presente, dobrando diversas figuras rítmicas com o fagote, suingando⁵ como uma salsa dentro do ritmo africano.

⁴ É um ritmo oriundo dos orixás executados diretamente com as mãos sem o uso de alguma baqueta ou *aguidavis*, varas feitas de pequenos galhos de goiabeira ou araçazeira (CASTRO, 2017)

⁵ Neologismo, utilizado para explicar um modo solto de tocar, geralmente “brincando” com as figuras rítmicas; é importante mencionar que o *Swing* é um estilo dançante de Jazz da década de 1930, caracterizado pelas Big Bands, com uma levada rítmica e harmônica menos complexa do que o Jazz moderno.

Eleguá

Leandro Braga

$\text{♩} = 126$

The musical score is written in bass clef with a 12/8 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 126. The first staff contains three measures of rests, each with a '2' above it. The second staff continues with a melodic line featuring slurs and ties. The third staff continues the melodic line with slurs and ties, ending with a double bar line.

Exemplo 4: Eleguá – Suíte dos Orixás de Leandro Braga, compassos 1 ao 20

Na música *Capixaba*, o fagote tem papel completamente solista, sendo acompanhado pelo piano e V7C, além da percussão. Após a execução da música em sua forma original, a seção A (c.9 a c.14) é retomada com improvisos, que são alternados entre os músicos do quarteto.

Capixaba

Leandro Braga

Exemplo 5: Capixaba de Leandro Braga, compassos 1 ao 34

Em nossas primeiras apresentações, eu ainda não improvisava. Mas incentivado por Leandro, comecei a fazer pequenos improvisos seguindo a progressão harmônica da música, usando apenas a tríade dos acordes. Para desenvolver a improvisação, comecei a ter aulas sobre o assunto com o próprio Leandro Braga, as quais seguem desde 2015.

Nas apresentações atuais, tenho participado de momentos de improvisação em diversas músicas e, além de enriquecer a performance, o estudo do improviso aguçou minha percepção para diversos aspectos interpretativos os quais anteriormente eu não dava a devida atenção necessária como, por exemplo, um olhar mais analítico sobre a harmonia das músicas, não só na MPB, mas também na música de concerto.

2.3 INICIAÇÃO AO ESTUDO DA IMPROVISACÃO

Uma das principais ferramentas para a atuação do músico popular é sua capacidade de improvisar (BRAGA, 2016). As definições do termo improvisação são bem amplas. Segundo o Grove's Dictionary of Music:

[Improvisação] é a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, do modo como ela está sendo tocada. Ela pode envolver a composição imediata da obra por seus intérpretes, ou a elaboração ou ajuste de um arcabouço anterior, ou algo intermediário. Até certo grau toda 'performance' envolve elementos de improvisação, embora isso varie de acordo com período e lugar, e até certo ponto toda improvisação está baseada em uma série de convenções ou regras implícitas.(Tradução do autor)⁶

A improvisação sempre esteve presente em diversos períodos históricos da música ocidental. Qualquer variação do motivo inicial da música pode ser considerada uma improvisação, e certos parâmetros, tais como escolhas de tempo, ornamentações e cadências, incluem-se nessa categoria.

6 The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules.

2.3.1 Improvisação no Jazz

O improviso é um procedimento comum a vários estilos e épocas, possui grande importância dentro da criação musical brasileira, e ainda é pouco considerado pela musicologia nacional. Por serem relativamente recentes os estudos nesta área, existem poucos trabalhos referentes a ele. Grande parte do material didático que temos disponível para o estudo da improvisação se refere à música americana, mais especificamente ao jazz, sendo raros os livros dedicados à música brasileira. O mercado norte americano de livros didáticos que se volta para a improvisação é vasto, provavelmente este deva ser um dos motivos da grande influência da improvisação jazzística dentro da música brasileira. Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado. Nesse sentido, a observação das gravações é determinante, pois nelas podemos perceber aspectos como articulação, dinâmica, inflexão, variações de timbre e muitos outros efeitos instrumentais. (VALENTE, 2011).

A improvisação faz parte de todos os estilos, quer pela sua espontaneidade, quer pela sua surpresa, experiência e descoberta. Quando o músico de jazz improvisa, não o faz ao acaso. Embora sua prática seja espontânea, o músico pode ter aprendido a improvisar com algum outro em particular, ou mesmo ouvindo alguém. A improvisação é descrita na relação entre os membros de um conjunto. De modo geral, a atenção é concentrada em músicos individuais que, na sucessão de variações sobre um tema, estabelecem o formato mais comum de performance jazzística; pode ser definido como um jogo de solos. Segundo Albino (2009), um solo consiste normalmente em um único *chorus*⁷, ou uma sucessão contínua de *chorus*, durante os quais o intérprete improvisa, enquanto alguns ou todos os outros músicos estabelecem um acompanhamento.

Um exemplo está na canção *When the Saints Go Marching In*, um hino evangélico tradicional americano. Ele foi muito executado por músicos de jazz, que utilizavam apenas a primeira parte, aqui apresentada. Os músicos solistas improvisavam, repetindo a estrutura quantas vezes desejassem. A mesma estrutura devia ser obedecida também pelos músicos encarregados do acompanhamento. A eficiência dos solos sobre o *chorus*, nessa fase do jazz, ocorreu em virtude da utilização de sequências harmônicas simples e simétricas, estruturas múltiplas de 4 compassos, geralmente 16 ou 12, como ocorre no blues, curtas e intuitivas.

7

Estrutura harmônica e rítmica de uma melodia que é utilizada como tema

When the Saints Go Marching In

Folk song

Oh, when the saints go march-ing in, Oh, when the saints go march - ing

in, Oh, Lord, I want to be in that num - ber,

When the saints go march - ing in.

Exemplo 6: When the Saints Go Marching In

Fonte: <http://www.bethsnotesplus.com.php56-15.dfw3-2.websitetestlink.com/wp-content/uploads/2013/04/When-the-Saints-Go-Marching-In.png>

Segundo ALBINO (2011), tais estruturas possibilitavam que os músicos criassem não só novas melodias, independentes do tema e relacionadas à estrutura harmônica, afastando-se, portanto, das variações sobre o tema, como também criassem adornos e embelezamentos melódicos, como faziam anteriormente. Essa concepção possibilitou ao jazz desenvolver a improvisação baseada na harmonia, atingindo um alto grau de eficiência, já na década de 1940. Desse modo, músicos como Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, e tantos outros, puderam progredir e elevar o jazz à categoria de música feita por improviso, além de fazer com que fosse atribuída ao jazz a fama de ter reintroduzido a improvisação no Ocidente, mesmo que isso não fosse totalmente verdadeiro.

2.3.2 Improvisação na Música Popular Brasileira

A improvisação na música popular brasileira desenvolveu-se de forma bem diferente da verificada nos EUA, apesar das características semelhantes nos principais estilos desses dois países, antes do século XX. Podemos dizer que as influências religiosas e culturais foram determinantes nessas diferenças. A religião predominante nos EUA é a protestante, e a católica, por sua vez, é a mais praticada na América Latina. Segundo Tinhorão (1975), nos EUA, o negro deveria cantar os hinos evangélicos em língua inglesa, não podendo, por exemplo, dançar, tocar um tambor, ou falar seu idioma nativo. Isso também ocorreu na América Latina, mas sem tanta restrição. Dessa maneira, a

música afro-descendente da América Latina é basicamente alegre e dançante, enquanto o *blues* americano é arrastado, pesado, chorado, um lamento.

Existem diversas formas de desenvolver a improvisação, mas seu princípio básico pode ser definido como a composição de uma melodia que possa ser executada simultaneamente sobre determinado encadeamento harmônico. Tal procedimento é um dos princípios básicos do jazz norte-americano, o qual passou a ser largamente estudado por boa parte dos músicos brasileiros que se dedicam à improvisação. José Ramos Tinhorão (1975) demonstra que o Choro dá ensejo a improvisos, assim como o jazz norte-americano, e que o hábito de “tocar de ouvido”, baseado na intuição, desenvolveu-se desde o início de sua história. Essa base intuitiva esteve sempre presente na música popular brasileira, sendo importante destacar que a maneira de improvisar no Brasil sempre esteve mais próxima da variação melódica, um conceito sedimentado entre músicos de choro mais tradicionais (SÁ, 2017)

Esses artistas, escreveu Batista Siqueira, referindo-se aos tocadores de cavaquinho, aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando em agradáveis passatempos (SIQUEIRA apud TINHORÃO, 1975, p. 95).

2.3.3 Metodologia adotada por Leandro Braga

Na música popular, os meios mais utilizados para o improviso são as escalas, arpejos e fragmentos musicais. Os fragmentos podem ser do vocabulário prévio do músico ou retirados de alguma melodia existente, e constituem-se em elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos. As escalas, de extrema importância, são a matéria prima para a criação de composições e improvisos, e devem estar internalizadas, para que, desse modo, possam ser usufruídas de maneira simples e rápida. Grande parte das melodias são feitas em graus conjuntos derivados de uma determinada escala, que pode ser da tonalidade da música ou apresentada por certo acorde da progressão harmônica. Existem diversos tipos de escalas: as maiores e as menores, que, em seu modo harmônico, melódico ou natural podem ser cromáticas, pentatônicas, hexatônicas, dentre outras escalas exóticas utilizadas por diversas culturas orientais. A leitura musical através de cifras é fundamental para improvisar sobre uma progressão harmônica estabelecida. Nessa escrita, cada acorde é representado por uma letra, que pode vir seguida de

indicações que determinam a tríade como maior, menor, aumentada, diminuta, inversão e adição de outras notas.

As aulas iniciaram com uma revisão a partir da classificação de intervalos, campo harmônico e encadeamento de acordes através do ciclo das quartas. Os exercícios práticos sobre campo harmônico e encadeamento de acordes foram praticados no piano, para auxiliar na memorização das características sonoras de cada tipo de acorde. Baseados em determinada progressão harmônica, são feitos exercícios de criação melódica relacionados ao princípio do encadeamento de acordes, nos quais devemos sempre procurar a nota mais próxima na progressão.

Cm7 Fm7 B♭7 E♭m7 A♭m7 D♭m7 F♯m7 Bm7 Em7 Am7 Dm7 Gm7 Cm7

The image shows a musical score for a harmonic progression exercise. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. Above the staff, the chords are listed: Cm7, Fm7, B♭7, E♭m7, A♭m7, D♭m7, F♯m7, Bm7, Em7, Am7, Dm7, Gm7, Cm7. The notes on the staff are: C4, F4, Bb4, Eb5, Ab5, Db5, F#5, B5, E5, A5, D5, G5, C6. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are: C4, F4, Bb4, Eb5, Ab5, Db5, F#5, B5, E5, A5, D5, G5, C6. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are: C4, F4, Bb4, Eb5, Ab5, Db5, F#5, B5, E5, A5, D5, G5, C6. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are: C4, F4, Bb4, Eb5, Ab5, Db5, F#5, B5, E5, A5, D5, G5, C6.

Exemplo 7: Exemplo de progressão harmônica a quatro vozes

A partir desse método, iniciamos com uma nota para cada acorde. Essa nota deve pertencer à tríade do acorde, criando assim uma melodia simples em graus conjuntos tendo apenas um salto de terça para o último acorde usado optativamente; a progressão sugerida contém oito compassos, como, na maioria dos exercícios. Após feitas e discutidas as direções tomadas no exercício, começamos a alterar ritmicamente a melodia criada no exercício, ainda utilizando apenas notas pertencentes à tríade do acorde sugerido.

$A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(9)$ $E\flat 7M$ $A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(\flat 5)$ $Fm7(\flat 5)$

Exemplo 8: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação

$A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(9)$ $E\flat 7M$ $A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(\flat 5)$ $Fm7(\flat 5)$

Exemplo 9: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação

$A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(9)$ $E\flat 7M$ $A\flat 9$ $E\flat 6/G$ $Fm7(\flat 5)$ $Fm7(\flat 5)$

Exemplo 10: Harmonia da introdução da música Beatriz – Edu Lobo com exemplo de exercício de improvisação

Dando continuidade aos exercícios, a improvisação começa a ser feita de forma ritmicamente livre, respeitando-se as características da música. Passamos a usar as demais notas das escalas da tonalidade apresentada na progressão harmônica e não somente as notas pertencentes aos acordes, assim deixando o improviso mais vivo. São usadas notas também não pertencentes à tonalidade apresentada, aumentando-se as possibilidades dentro do improviso. É de grande importância ter acesso a gravações de outros músicos, sobretudo de seu instrumento, improvisando melodias do gênero sobre o qual se pretende improvisar.

A partir deste processo, apresento duas transcrições de improvisos meus para Suíte dos Orixás – Yabás, desenvolvido a partir da metodologia utilizada por Leandro Braga em suas aulas de improvisação:

Estrutura original do trecho destinado ao improviso:

177 F#m7 Bm(b6) Bm7

181 F#m7

185 C#7(#9) F#m7

Detailed description: This musical notation is for the original structure of a passage. It consists of three staves of music in bass clef with a 9/8 time signature. The first staff (measures 177-180) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a key signature of one sharp (F#). Chords F#m7, Bm(b6), and Bm7 are indicated above the staff. The second staff (measures 181-184) continues the rhythmic pattern with F#m7 chords. The third staff (measures 185-188) shows a change in rhythm to 12/8 and includes chords C#7(#9) and F#m7.

Exemplo 11: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 177 ao 188.

Improviso 1:

177 F#m7 Bm(b6) Bm7

183 F#m7 C#7(#9) F#m7

Detailed description: This musical notation shows an improvisation. It consists of two staves of music in bass clef with a 9/8 time signature. The first staff (measures 177-182) features a melodic line with slurs and accents, with chords F#m7, Bm(b6), and Bm7 indicated above. The second staff (measures 183-188) continues the melodic line with chords F#m7, C#7(#9), and F#m7 indicated above.

Exemplo 12: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 177 ao 188, improviso Jeferson Souza.

Neste improviso, são usadas apenas notas das escalas dos respectivos acordes apresentados. Optei também pela não utilização de células rítmicas rápidas e grandes saltos para criação de frases melódicas. O fagote, por ser o único instrumento melódico

no Quarteto Leandro Braga, pode ter como importante ferramenta interpretativas o emprego de seu som de forma mais lírica.

Improviso 2:

The image shows four staves of musical notation in bass clef, representing measures 177 to 188. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chord symbols. Measure 177 starts with an F#m7 chord and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 181 shows a change to Bm(b6) Bm7 and then F#m7, with a more complex rhythmic pattern. Measure 185 is marked with C#(#9) and shows a steady eighth-note rhythm. Measure 187 returns to F#m7 and features a dense, fast-moving melodic line with many sixteenth notes.

Exemplo 13: Suíte dos Orixás, Yabás – Leandro Braga, compasso 177 ao 188, improviso Jeferson Souza.

Agora, de modo mais livre, optei por utilizar células rítmicas bastante ágeis, demonstrando um pouco da virtuosidade que o fagote pode ser capaz de produzir, além de explorar mais sua tessitura. Também são utilizadas notas não pertencentes aos acordes apresentados, criando mais possibilidades dentro do improviso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se a partir desta pesquisa desenvolvida no decorrer do Curso de Mestrado Profissional no PROMUS, apresentar um relato da experiência de participação no Quarteto Leandro Braga (QLB), que impactou consideravelmente em minha vida profissional. Passados dois anos nos quais venho desenvolvendo este trabalho, hoje estou envolvido majoritariamente com música popular e a de concerto brasileiras. Com isso, fica claro a grande influência que esta vivência tem trazido para minha atividade profissional.

Integrando o QLB, pude participar de diferentes experiências em relação as quais estava acostumado. O contato aprofundado com a música popular brasileira foi extremamente importante para meu enriquecimento musical, levando em conta que, atualmente, integro além do Quarteto Leandro Braga, três formações musicais tradicionais da música de concerto cujo foco principal é trabalhar sobretudo o repertório brasileiro.

Posso citar mais especificamente:

- Orquestra Sinfônica Nacional – UFF (OSN-UFF).

A Orquestra Sinfônica Nacional da Radio MEC foi criada pelo Presidente Juscelino Kubitschek em 12 de janeiro de 1961 com o objetivo principal de divulgar a música brasileira. Até 1984, quando passou a integrar a estrutura da Universidade Federal Fluminenses-UFF, atuou no Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa, em uma época em que este possuía diversos grupos estáveis, como uma Orquestra de Câmara, um Trio de piano, violino, violoncelo, um Quinteto de Sopros, um Conjunto de Música Antiga, um Quarteto de Cordas. Através da Rádio MEC, a OSN atingiu um público diversificado, de todas as classes sociais, gravando obras de diversos compositores brasileiros (ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UFF, 2017).

Atualmente as temporadas da orquestra têm em média 75% de repertório formado por obras de compositores brasileiros, tanto da música brasileira de concerto como da música popular, com destaque para o trabalho de diversos arranjadores.

Em 2017 também atuei como solista da OSN com o *Concerto para Fagote* de Liduino Pitombeira.

Desde a primeira leitura das obras, percebi uma maior facilidade mesmo com o repertório da música de concerto, por estar habituado com os ritmos característicos dos diversos gêneros da música popular brasileira. A prática de música de câmara, seja qual

for o gênero musical, enriquece a forma de interagir musicalmente com seu naipe dentro da orquestra. Com a bagagem adquirida junto ao Quarteto Leandro Braga, pude me aproximar mais ao *suingue* da música popular brasileira. Dentre as séries da OSN-UFF, existe a Série OSN Popular, na qual tenho a oportunidade em usar mais especificamente todo o conhecimento adquirido no QLB.

- Quinteto Lorenzo Fernandez

O Quinteto Lorenzo Fernandez é um grupo formado por jovens instrumentistas do Rio de Janeiro. Este conjunto nasceu como resultado do trabalho desenvolvido no Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ, nos anos de 2009 e 2010. O entusiasmo desses músicos levou à continuidade desse empenho, sob o nome de Quinteto Lorenzo Fernandez.

Enquanto Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ, sob orientação do Prof. Aloysio Fagerlande, em abril de 2009, foi formado a partir de músicos selecionados em audições entre os alunos de bacharelado em instrumento de sopros. A partir daí, o Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ iniciou uma trajetória de intensa atividade, participando de diversos eventos, como: II e III Festivais Brasil-Alemanha da UFRJ, UNI-RIO e Escola Superior de Música de Karlsruhe, Alemanha, a Série Talentos UFRJ, além de concertos na Sala Baden Powell, no Salão Leopoldo Miguez, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Museu Villa-Lobos, Sala Villa-Lobos da UNI-RIO, foyer da EM-UFRJ, Auditório do Roxinho, Salão Azul e tendas no Campus da UFRJ, na ilha do Fundão.

O leque de apresentações do Quinteto inclui locais pouco comuns, como a Estação de Barcas de Niterói e os jardins do Museu da República, no Catete, atingindo assim públicos muito diversos. Em 2010, foi realizado o I Concurso de Composição da UFRJ, especificamente para quintetos de sopros. As peças selecionadas foram executadas em primeira audição em concerto do grupo no XXVI Panorama de Música Brasileira Atual, promovido pela Escola de Música da UFRJ.

Em dezembro de 2010, o Quinteto Experimental participa de um Festival de Música de Câmara Brasileira, na Velte Saal da Escola Superior de Música de Karlsruhe, Alemanha. A gravação ao vivo resultante deste concerto integra o terceiro CD da série “Música Brasileira”, do Selo UFRJ-Musica com obras de compositores brasileiros interpretadas por alunos e grupos da Escola de Música.

Em 2011, o grupo começa sua jornada independente, como Quinteto Lorenzo Fernandez, mantendo a ênfase nos mesmos valores que o originaram; a difusão da música

de concerto, sobretudo a brasileira, com incentivo a novos compositores. Com produção de Sergio Roberto de Oliveira, o QLF lançou em 2015 o CD “Música Carioca de Concerto – Quintetos de Sopros”. No Festival de Música Rádios MEC e Nacional 2016 recebe o prêmio de Melhor Intérprete Música Instrumental com a música Maxixando na Pracinha de Isaías Ferreira (QUINTETO LORENZO FERNANDEZ, 2017).

Nos arranjos do repertório popular apresentado pelo QLF o fagote tem um papel mais voltado para base rítmica e harmônica. Com isso, o modo da “levada” da música popular brasileira, propiciada pela experiência no QLB, auxilia a execução dos choros e congêneres. Além desse conhecimento de prática musical, tive uma presença de palco diferenciada da qual tinha antes. O contato com o público se tornou menos formal, gerando uma aproximação e interação extremamente benéfica para a performance.

- Quarteto Rio Mönnig Fagotti,

Um quarteto de fagotes é uma formação camerística pouco usual da música de concerto. O Prof. Aloysio Fagerlande teve uma larga experiência neste tipo de grupo desde sua época de estudante de graduação na EM-UFRJ, quando o então professor de fagote da instituição, Noel Devos, incentivava seus alunos nessa prática, criando o Quarteto de Fagotes da EM-UFRJ. O grupo recebeu diversas obras originais de Francisco Mignone, sendo responsável por suas primeiras audições na década de 1980. Paralelamente, a música popular brasileira nunca esteve ausente, sobretudo através de arranjos de um de seus integrantes à época, Antonio Bruno.

Essa prática vem sendo mantida desde então, e o quarteto se transformou em 2017 no Rio Mönnig Fagotti, tendo se apresentado em diversos eventos, como o I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, realizado em agosto de 2017 na Universidade Federal da Paraíba. Venho trabalhando a prática da improvisação nos arranjos dos choros tocados pelo grupo, levando a experiência da MPB para os demais integrantes, que a partir disso começaram a praticar pequenos improvisos. (<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/categories-media/89-flashmobs/214-rio-moennig-fagotti-pixinguinha-lamentos>)

Dentro da relação orientando/orientador, a partir desse trabalho meu orientador, Prof. Aloysio Fagerlande, se interessou pela prática, começando a utilizar com os alunos de fagote em suas aulas da graduação procedimentos resultantes dessa pesquisa. Dentro do repertório barroco para o instrumento, obrigatório dentro do programa do curso, os

alunos estão sendo incentivados a improvisar em cima do baixo contínuo nos movimentos lentos das obras estudadas, com resultados positivos e surpreendentes.

Os ensaios com o QLB e as aulas de improvisação com o compositor Leandro Braga me proporcionaram um maior conhecimento sobre harmonia e o contato com novas linguagens. Essas vivências são de extrema importância e enriqueceram a minha performance, principalmente com a improvisação, levada e suingue. Além disso, a relação entre músico e o público tornou-se algo mais próximo, diminuindo a tensão na performance.

De forma inédita, este trabalho contribuiu para uma maior inserção do fagote no meio da música popular, trazendo novas possibilidades para um instrumento tradicionalmente utilizado na música de concerto. Neste ponto, observamos uma grande aceitação, além de certa surpresa por parte do público e profissionais do meio musical carioca, pelo modo com que o fagote tem sido empregado em minha participação no Quarteto Leandro Braga.

REFERÊNCIAS

ALBINO, César. A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete. 206f. Dissertação de mestrado. UNESP, São Paulo, 2009.

_____. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. *Per musi* – Revista Acadêmica de Música, 2011.

BARBOSA, Juliano. Página Airton Barbosa. Disponível em: <<https://www.facebook.com/airtonLimabarbosa/?fref=ts>>. Acessado em 14/04/2017.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34 Ltda, 1998.

FAGERLANDE, Aloysio. Comunicação pessoal. Rio de Janeiro, 2017.

LYMAN, Jeffrey. *Jeffrey Lyman Bassonist/Educator*. Disponível em: <<http://www.jefflymanbassoon.com/student-recitals/>>. Acessado em 17/04/2017

JÚNIOR, Adolfo Almeida. Entrevista para o site Portal do Fagote, disponível em: <https://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_adolfo.htm>. Acessado em 18/04/2017.

KOPP, James B. *The bassoon*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2012.

LEECH, Alan. *An Approach to the Bassoon and Its Literature*. Disponível em: <<http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL16/JNL16.Leech.Approach.html#anchor85268>>. Acessado em 01/05/2017.

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UFF. Disponível em: <(https://pt-br.facebook.com/pg/OSNUFF/about/?ref=page_internal).>. Acessado em 30/10/2017.

PENAZZI, Sergio. *Per Fagotto, Milão*, Edizioni Suvini Zerboni, 1972.

_____. *Il Fagotto: Altre tecniche: nuove fonti di espressione musicale*, Milão, Ricordi, 1982.

QUINTETO LORENZO FERNANDEZ. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/pg/quintetolorenzofernandez/about/?ref=page_internal>. Acessado em 30/10/2017.

SILVÉRIO, Alexandre. Entrevista para o site Informação Musical, disponível em: <<http://www.informacaomusical.com/entrevista-alexandre-silverio>>. Acessado em 14/11/2016.

_____ Entrevista para o site Portal do Fagote, disponível em: <https://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_alexandre.htm >. Acessado em 17/04/2017.

SÁ, Paulo. Comunicação pessoal, 2017.

SOUZA, Jeferson. Entrevista com Leandro Braga não publicada, 2016.

SOUZA, Mário. *Mundo Florestal*. Disponível em: <<http://www.mundoflorestal.com.br/mediawiki/index.php?title=%C3%81cer>>. Acessado em 10/10/2017.

TUKER, Mark. Jazz. *The New Grove Dictionary of Music* Ed. London: McMillan, 2001

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular, da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALENTE, Paula. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.162-169.

WATERHOUSE, W. *The Bassoon*. London, U.K.: Kahn & Averill. 2003.