

***Villalobiana n.8* para fagote e piano de Marcelo Rauta: propostas para a construção interpretativa da cadência**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Ariana Mendonça Pereira Fernandes
arianariri@hotmail.com

Aloysio Moraes Rego Fagerlande
Universidade Federal do Rio de Janeiro
afagerlande@musica.ufrj.br

Resumo. O presente trabalho apresenta uma proposta de construção interpretativa da obra *Villalobiana n°8*, de Marcelo Rauta, para fagote e piano, com ênfase em sua cadência. Baseado em um processo colaborativo intérprete/compositor, são abordados aspectos relativos às questões técnicas e interpretativas, incluindo a preparação para as gravações. Amparada por uma bibliografia especializada, como Bittencourt (2018), Jorgensen (2004), Domenici (2012) e Gallois (2009), a pesquisa também contempla a utilização de novas linguagens na técnica do fagote, como o uso de técnicas estendidas..

Palavras-chave. Fagote, Música brasileira, Processo colaborativo intérprete/compositor, Marcelo Rauta

Title. *Villalobiana n.8 for Bassoon and Piano by Marcelo Rauta: Proposals for the Interpretative Construction of the Cadenza*

Abstract. The present work presents a proposal for the interpretative construction of the work *Villalobiana n°8*, by Marcelo Rauta, for bassoon and piano, focusing on its cadenza. Based on a collaborative process interpreter/composer, aspects related to technical and interpretative issues are approached, including the preparation for recordings. Supported by a specialized bibliography, such as Bittencourt (2018), Jorgensen (2004), Domenici (2012) and Gallois (2009), the research also contemplates the use of new languages in the bassoon technique, such as the use of extended techniques.

Keywords. Bassoon, Brazilian music, Collaborative process interpreter/composer, Marcelo Rauta

Introdução

Este trabalho apresenta parte da construção interpretativa da obra *Villalobiana n°8*, de Marcelo Rauta, para fagote e piano, com enfoque em sua cadência. Ela foi encomendada ao compositor em 2019, com o intuito de promover a criação de uma nova obra para a formação. O compositor aceitou o convite, e imediatamente passamos a discutir sobre o instrumento e

algumas de suas características, como timbre, tessitura e agógica, e as diversas possibilidades técnicas, iniciando o processo colaborativo. Além das questões específicas do fagote, conversamos sobre a possibilidade de inclusão de aspectos regionais da cultura capixaba, notadamente de influência indígena. Ao longo do processo, a interação com o compositor foi de extrema importância.

A colaboração entre intérpretes e compositores, presente na história da música ocidental de concerto, é um tema que nos últimos anos tem surgido com maior frequência em pesquisas e publicações. Podemos citar Bittencourt (2018), Domenici (2012 e 2013), Lôbo (2016), Marques (2015), Radicchi & Assis (2014), Rocha & Stewart (2007), Souza (2016), Silva & Oliveira (2016), Scarduelli & Ribeiro (2016).

Neste cenário, Catarina Domenici (2012) afirma que a prática colaborativa entre intérprete e compositor contribuiu para o “resgate dos aspectos social, material e humano da criação musical”, além do reestabelecimento da “contiguidade entre o fenômeno sonoro e a notação” (Domenici, 2012, p. 66). Em síntese, a colaboração intérprete-compositor torna-se, nessa nova etapa, substancial para o delineamento de novos caminhos – em especial para o intérprete –, com consequências igualmente positivas para o compositor.

Em relação à interpretação musical no processo colaborativo, Pedro Sousa Bittencourt comenta que

a interpretação musical pode ser compartilhada ao longo da colaboração, antes da estreia e antes mesmo da escrita da partitura. Nos afastamos do enquadramento clássico (ou romântico) do instrumentista que lê a partitura e “transmite fielmente” as idéias do compositor. (BITTENCOURT, 2018, p. 02)

E Catarina Domenici confirma que

de fato, a própria ideia de colaboração vai ao encontro da estrutura tradicional da relação vertical compositor/obra/intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. (DOMENICI, 2013 p.05)

Segundo Valdir Caires de Souza,

a partir do século XX, com o advento de novas técnicas instrumentais e a busca por diferentes timbres, o espírito colaborativo ficou ainda mais importante, principalmente se o compositor utiliza técnicas estendidas, tornando imprescindível a presença do intérprete no processo composicional. (SOUZA, 2016: 12)

Villalobiana n.8

A criação de uma nova obra para fagote e piano, baseada em aspectos regionais da música capixaba, tem um enfoque pioneiro no panorama musical do Espírito Santo. Isso foi um dos principais motivos que levou Marcelo Rauta a aceitar o convite para compor *Villalobiana n.º8*. Esse nome faz parte de uma série em que o compositor homenageia Heitor Villa-Lobos, e cada uma das peças é dedicada a um diferente instrumento solista, neste caso o fagote. Além dos já mencionados aspectos regionais da cultura capixaba, notadamente de influência indígena, a obra contém, em sua cadência, algumas passagens com técnicas estendidas.

Pode-se executar diversos efeitos e recursos no fagote, como por exemplo, multifônicos, glissandos e trêmulos. Segundo Souza, Cury e Ramos (2013), boa parte dessas sonoridades abrange uma técnica peculiar e relativamente nova para o instrumento, que se diferencia da interpretação tradicional desenvolvida até cerca de 1970.

Para um bom aproveitamento dessas técnicas, um dos pioneiros na consolidação desses procedimentos para os instrumentos de sopro, Bruno Bartolozzi (1911-1980), recomenda que o compositor trabalhe sempre com o intérprete, tal como ele fez com Sergio Penazzi em seu *Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno*. Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo (2016) fala sobre a técnica em questão:

com a busca por novas sonoridades e também pela extrapolação dos limites da técnica tradicional do instrumento pelos compositores contemporâneos, uma nova notação vem sendo desenvolvida para que sirva de suporte gráfico para as novas maneiras de tocar propostas. estas novas maneiras de tocar que, de alguma forma, fugiam da técnica tradicional consolidada, passaram a ser chamadas de técnicas expandidas. (LÔBO, 2016, p. 12)

Dentre os procedimentos encontrados na técnica estendida para o fagote, Marcelo Rauta adotou os sons multifônicos com maior destaque, sempre na cadência da obra. O processo inicial consistiu em procurar subsídios técnicos para a emissão dos multifônicos escolhidos pelo compositor.

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 novasonoridade em suas obras para fagote. (SOUZA,2013, Pg.02)

Selecionamos, então, alguns autores importantes para a técnica do fagote na música moderna, tais como Bruno Bartolozzi (1967) e Pascal Gallois (2009). Parâmetros como dedilhados, embocadura e pressão do ar, além das instruções – que podemos chamar de bulas – quase sempre presentes nas obras que adotam técnicas estendidas como multifônicos, são detalhadamente estudados por esses autores. Paralelamente a esse estudo, é necessário observar e comparar diferentes tipos de materiais, como palhetas e bocais (ou tudeis), até encontrar um melhor resultado para as posições dos multifônicos.

A preparação da obra

Para a preparação individual da parte do fagote, foram realizadas algumas atividades necessárias a uma prática eficaz, segundo os conceitos de Jorgensen (2004). Inicialmente, ele cita Hallam (1998) que a descreve como “aquilo que alcança o produto final desejado, no menor tempo possível, sem interferir em metas de longo prazo” (JORGENSEN apud HALLAM, 2004, p.85). O autor defende que o artista pode reunir ferramentas necessárias a selecionar e programar estratégias práticas apropriadas, tais como planejamento e preparação, execução e posterior observação e avaliação.

Importante foi o estabelecimento de metas e objetivos, que também, segundo Jorgensen (2004), podem ser divididos em dois tipos principais: metas para a qualidade do desempenho técnico e para uma qualidade de desempenho expressivo.

Os exercícios de aquecimento, utilizados antes do estudo prático da *Villalobiana n°8*, foram pensados para adequar questões específicas, como algumas dificuldades técnicas encontradas na obra. Procuramos estabelecer objetivos que alcançassem fluidez, no aperfeiçoamento de certas passagens idiomáticas, incluindo alguns exercícios fundamentais para o fagote. Estes envolveram a prática de escalas que se aproximavam da tonalidade da obra, técnicas para controle do ar, respiração, digitação de multifônicos, além de estudos para o andamento de cada movimento da obra, com ou sem metrônomo, de forma lenta até alcançar o tempo proposto, com clareza em suas frases. Ao praticar os exercícios, priorizamos o aperfeiçoamento interpretativo proposto, para desenvolver e dominar a expressividade e a clareza em cada frase musical.

Portanto, administrar o tempo de forma consciente e concentrada foi fundamental para alcançar a qualidade do desempenho técnico e expressivo da obra. Para Jorgensen (2004), a prática eficaz não é uma questão de "tempo de ocupação", mas de preencher a quantidade ideal

de tempo com uma ótima qualidade da prática, o que significa ter que utilizar estratégias cuidadosamente selecionadas.

É importante também saber gerenciar o tempo de estudo. Para esse aspecto, Jorgensen (2004) apresenta diversas possibilidades tais como o melhor horário do dia para a prática, as restrições de ordem física e técnica que envolvem cada instrumento, além das aspirações e motivações do intérprete.

Um dos recursos utilizados foi o estudo mental, otimizando assim o tempo praticando com o fagote. Ele é usualmente definido como “um ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física, sem movimento muscular evidente e muitas vezes apresentado como uma alternativa ou um complemento para a execução prática” (JORGENSEN, 2004, p. 92). Uma atividade prática com o instrumento não anula a opção do estudo mental, pois ambos caminham inevitavelmente juntos. Segundo Jorgensen, “o propósito principal das estratégias mentais é estabelecer e ativar imagens visuais, auditivas e cinestésicas da música, para uso tanto na prática diária como na performance” (JORGENSEN, 2004, p. 92).

Foi fundamental dividir a obra em pequenas seções, como forma de se pensar o todo e suas partes. Cada uma delas pôde ser trabalhada em diversos andamentos, sempre observando um progressivo aumento de velocidade até se chegar ao tempo pretendido. Sempre ao final de cada período de prática, havia o processo de avaliação dos resultados, através da escuta das gravações dos trechos.

O mesmo procedimento foi adotado para o estudo da cadência, que detalharemos a seguir.

Construção Interpretativa da Cadência – Alterações e Contribuições

A preparação da cadência foi construída tendo como base o método de técnica estendida no fagote, desenvolvido por Pascal Gallois ¹ (2009). Sua sistematização partiu do princípio de acompanhar a evolução de cada etapa de estudos diários registrada em pequenos trechos de vídeo, para assim, poder avaliar e construir ideias interpretativas, além de encontrar soluções durante esse estudo técnico, para melhor viabilidade idiomática das frases musicais presentes na cadência.

Para a pesquisa em performance musical, “um texto pode utilizar recursos como links, QR Codes, para exemplificar processos e procedimentos utilizados.” (FAGERLANDE, 2020, p.4). Desta forma, optamos por adotá-los para melhor compreensão dos exemplos e figuras musicais neste trabalho.

A cadência evidencia que o compositor conseguiu explorar o fagote em diversos parâmetros, como articulações, sonoridade e expressividade, privilegiando a ampla tessitura do instrumento.

Sabemos que o fagote possui uma extensão que vai do Sib1 ao Sol#5, sendo importante o cuidado com todos os parâmetros acima citados. No que diz respeito à afinação, observamos que a região tenor do fagote costuma se apresentar mais baixa, quando comparada à oitava inferior do instrumento.

Apresentamos a seguir pequenos trechos modificados, em parceria com o compositor, com o intuito de indicar melhores alternativas para articulações e fraseados.

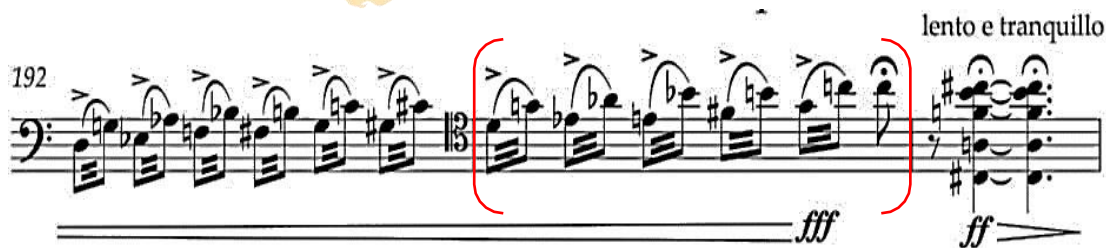
Exemplo 1: Villalobiana N° 8 (1ª versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).



Fonte: os autores

Na sequência de trêmulos caminhando para o *acellerando* ao final do compasso, observa-se que a maior dificuldade técnica se apresenta na emissão dos registros mais agudos, quando o fagotista aplica maior pressão na palheta a cada oitava, tendendo a modificar a embocadura, para obter um fluxo de ar mais intenso. Além disso, é importante atentar para a dificuldade técnica presente na digitação da sequência em questão.

Exemplo 2: Villalobiana Nº 8 (2ª versão), Cadência, compasso 193 (Marcelo Rauta).



Fonte: os autores

Figura 1: vídeo compasso 193 (2ª versão)

Link: <https://youtu.be/i5VNX4meKg>



Fonte: os autores

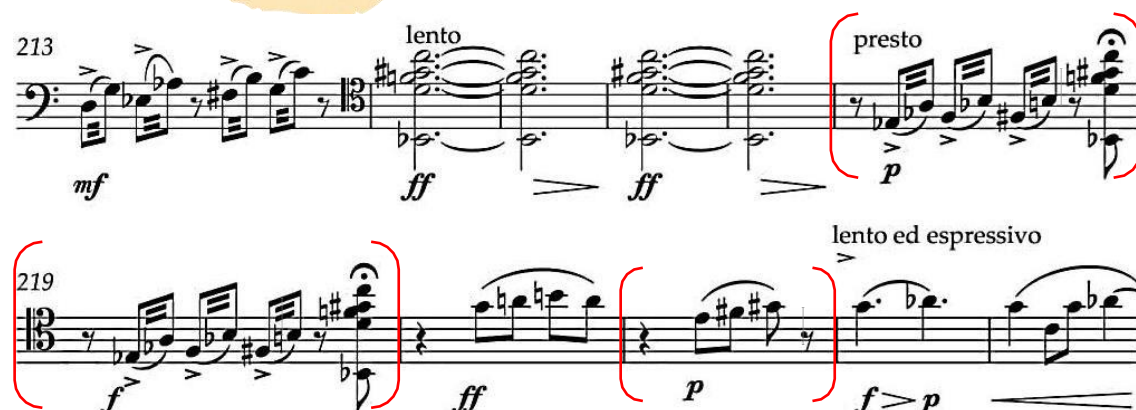
A sugestão encontrada para a segunda versão proporciona uma melhor execução do multifônico. Para tanto, foi necessário modificar ligeiramente o texto musical, alterando o último tempo para o descanso da embocadura na fermata.

Exemplo 3: Villalobiana Nº 8 (1ª versão), Cadência, compasso 218,219 e 221 (Marcelo Rauta).



Fonte: os autores

Exemplo 4: Villalobiana N° 8 (2ª versão), Cadência, compasso 218, 219 e 221 (Marcelo Rauta).



Fonte: os autores

Figura 2: vídeo, compassos 218, 219 e 221 (2ª versão).

Link: <https://youtu.be/WxjkS2iuvpM>



Fonte: os autores

Nos compassos 218 e 219, a sugestão apresentada teve como objetivo uma melhor construção interpretativa. Ao repetir o mesmo fragmento, foi possível reafirmar a ideia no compasso 219, com a possibilidade de trabalhar melhor o plano de dinâmica.

Ao apresentar um multifônico ao final de cada compasso (218 e 219), é possível realizar os multifônicos da mesma forma que no Exemplo 20 (compasso 193), além de preparar melhor a embocadura para os compassos 220 e 221, na região aguda do instrumento. A modificação de oitava no compasso 221 favorece a mudança de planos de dinâmica, ao manter a mesma região do compasso anterior e segmento seguinte.

Exemplo 5: Villalobiana N° 8 (1ª versão), Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).



Musical score for Exemplo 5, Villalobiana N° 8 (1ª versão), Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta). The score shows two staves. The first staff starts at measure 235 and ends at measure 237. The second staff starts at measure 238 and is labeled 'Coda' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The first staff has a dynamic marking of *mp* and a *fp* marking. The second staff has a dynamic marking of *f*. A red bracket highlights the final measure of the first staff, which contains the instruction 'Per finire la cadenza' and a fermata over a long note. A red bracket also highlights the first measure of the second staff, which contains a fermata over a long note.

Fonte: os autores

Exemplo 6: Villalobiana N° 8 (2ª versão) .Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta).



Musical score for Exemplo 6, Villalobiana N° 8 (2ª versão) .Cadência, compasso 237 (Marcelo Rauta). The score shows two staves. The first staff starts at measure 232 and ends at measure 235. The second staff starts at measure 236 and ends at measure 237. The first staff has a tempo marking of *accelerando poco a poco* and dynamic markings of *mf*, *f*, *p*, *sf*, and *ff*. The second staff has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. A red bracket highlights the final measure of the first staff, which contains the instruction 'Per finire la cadenza' and a fermata over a long note. A red bracket also highlights the first measure of the second staff, which contains a fermata over a long note.

Fonte: os autores

Por fim, a substituição da nota longa do último compasso da cadência, por um trilo de multifônico, presente em boa parte da cadência, mantém a lógica do emprego de multifônicos, e retira da resolução um trilo de grande complexidade técnica.

Figura 3: vídeo, compasso 237 (2ª versão).

Link: <https://youtu.be/Oce4ZvtjpoY>



Fonte: os autores

Multifônicos utilizados na Cadência

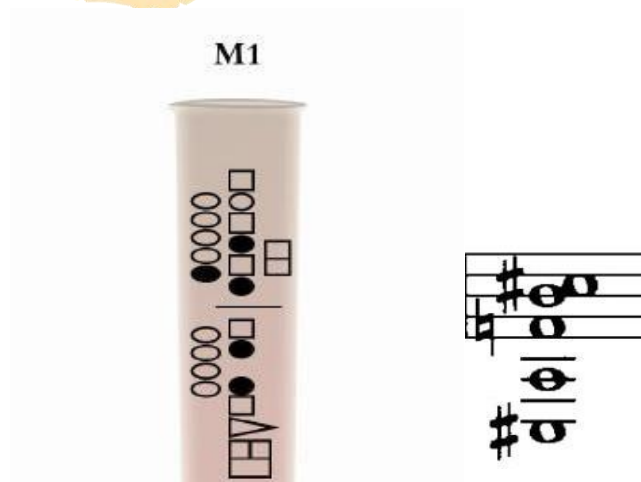
Como ponto de partida, optamos pelos multifônicos especificados por Pascal Gallois em seu método *The Techniques of Bassoon Playing* (2009). Observamos que cada multifônico pesquisado possuía a sua particularidade, e realizamos diversos testes com cada um deles, para apresentar as diversas possibilidades sonoras ao compositor. Sua opção foi pelos multifônicos com uma sonoridade mais encorpada e também de fácil emissão.

Nesta pesquisa, buscamos juntos (intérprete e compositor) observar sempre como cada multifônico iria soar, em relação às frases anteriores e posteriores, escolhendo aquele que melhor combinasse com a fluência da obra. Esse procedimento contribuiu de forma muito efetiva para o resultado final.

Utilizamos quatro multifônicos diferentes, aqui representados por: M1, M2, M3 e M4. Percebe-se que cada um produz seu próprio timbre, criando "acordes" na obra. Todos contêm acordes de cinco notas, produzidas simultaneamente, acompanhando sempre a estrutura harmônica da peça.

Os multifônicos M1 e M3 destacam-se com seus timbres mais escuros, dentre os quatro escolhidos, exigindo maior pressão da coluna de ar, tendo porém, como característica comum, uma fácil emissão. Ambos aparecem duas vezes, em toda a cadência. O multifônico M2 inserido diversas vezes na obra, possui um timbre mais claro, com emissão mais difícil. Assim como o M4, foi incluído três vezes na cadência da obra.

Figura 4 - Cadência, multifônico M1, compasso 185 e 194



Fonte: GALLOIS, 2009.

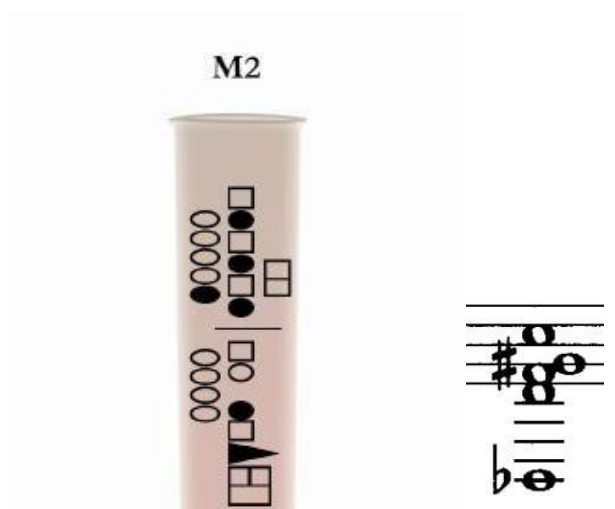
Figura 5 - vídeo, multifônico M1, compasso 185 e 194

Link: <https://youtu.be/A3R93WbwV54>



Fonte: os autores

Figura 6 - Cadência; multifônico M2, compassos 202 aos 210; 214 aos 219 e 237



Fonte: GALLOIS, 2009.

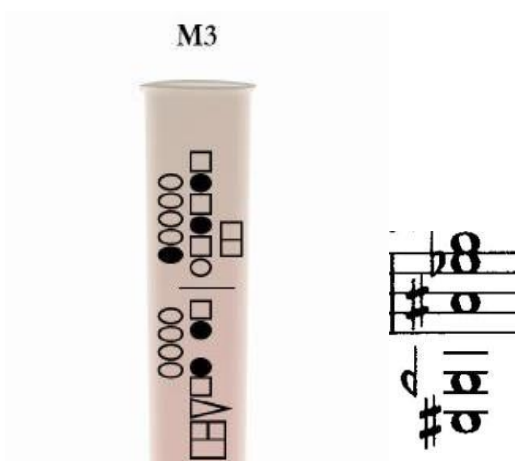
Figura 7 - vídeo, multifônico M2, compasso 202 aos 210; 214 aos 219 e 237

Link: <https://youtu.be/fzUzlt-ChPg>



Fonte: os autores

Figura 8- Cadência, multifônico M3; segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso 195



Fonte: GALLOIS, 2009.

Figura 9- vídeo, multifônico M3, segundo tempo do compasso 185, e primeiro tempo do compasso.

Link: https://youtu.be/wmx_wdSbl9o



Fonte: os autores

Figura 10- Cadência, multifônico M4; compassos 195, 196 e 212



Fonte: GALLOIS, 2009

Figura 11- vídeo, multifônico M4; compassos 195, 196 e 212.

Link: <https://youtu.be/kiYc0c5An3k>



Fonte: os autores

Para a emissão dos multifônicos procuramos abordar quatro parâmetros: embocadura, posicionamento da língua, respiração e palheta.

Inicialmente, após observar o melhor posicionamento da embocadura, concluímos que não deveríamos pressionar excessivamente a palheta, nem deixá-la frouxa demais, para em seguida preparar o ataque com a língua, observando a velocidade e quantidade de ar. É fundamental atentar para uma boa sincronia entre o ataque preciso da língua e o volume e intensidade do ar para a produção dos multifônicos.

No decorrer do processo, foi possível perceber que alguns problemas na emissão, como falhas na região grave do instrumento ou mesmo na articulação, poderiam estar relacionados à resistência da palheta, ou à falta de uma boa vedação das sapatilhas nas chaves do fagote.

Procuramos observar todos esses parâmetros, ajustando a embocadura e observando a precisão do ataque de língua, além de controlar bem a pressão do fluxo de ar, princípio básico para uma boa emissão no fagote.

Considerações finais

A relação intérprete-compositor foi fundamental para a construção interpretativa de *Villalobiana n.8*. As conversas com Marcelo Rauta foram registradas por meio de diário de anotações e gravações de vídeo, desde a primeira leitura, passando pelo estudo detalhado das questões técnicas e idiomáticas, até o registro dos ensaios, como etapa final do processo.

Compositores e performers acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção. (DOMENICI, 2013 p.11)

Vale também destacar que, na *Villalobiana n.8*, optamos por utilizar procedimentos de técnicas estendidas para o fagote somente na cadência, usando uma linguagem mais tradicional para os demais movimentos da obra. Foi importante realizar junto com o compositor o teste com os multifônicos para compreender como utilizá-los, e nos estudos individuais foram surgindo novas ideias e indagações, como o melhor lugar para inseri-los. As possibilidades para cada um deles era exaustivamente debatido com o compositor, e um dos melhores exemplos de intervenção do intérprete foi a escolha de terminar a cadência com um multifônico no lugar do trilo na nota grave, como demonstrado no Exemplo 6. Ao longo da pesquisa, ficou evidente a importância de uma rede colaborativa e a sua aplicabilidade.

É sempre importante uma escrita mais exigente para o instrumento, explorando todo o seu potencial, utilizando novas técnicas cada vez mais presentes no repertório para fagote no século XXI.

Referências

BARTOLOZZI, Bruno. *Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno*. Milano. Edizioni Suvini Zerboni. 1967.

BITTENCOURT, Pedro S. Performance musical como rede colaborativa e dinâmica. In XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. XXVII Congresso, 2018, Manaus. Anais... Disponível em <https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/> Acesso em: 20/10/2021.

DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM. Anais. Rio de Janeiro, 2012.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. Perspectivas para a formação de pesquisadores em Música: A performance musical e o texto. Mesa-redonda. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. XXX Congresso, 2020, Manaus. Anais... Disponível em <https://anppom.org.br/congressos/anais/v30/> Acesso em 30/10/2021.

FRAGA, Higor Fernandes. Trombonada de Marcelo Rauta: Uma proposta Analítica e Interpretativa. 2015. 35. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Música do Espírito Santo.

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

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (Ed). *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. Compositor e Intérprete: Reflexões sobre a Colaboração e o Processo Criativo em Caminho Anacoluto II - quasi-Vanitas de Marcilio Onofre. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

MARQUES, Kleber Dessoles. Técnicas Estendidas para Saxofone em obras compostas por meio de colaboração compositor-intérprete. 2015. 61f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, 2015.

RADICCHI, J. M.; ASSIS, A. C. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. In: II CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL. ABRAPEM, UFES, Vitória, 2014.

RAUTA, Marcelo. *Villalobianas n.8*; fagote e piano. Vitória, cópia de Marcelo Rauta

ROCHA, Fernando; STEWART, Andrew. *Collaborative Projects for Percussion and Electronics*. In: *Roots and rhizomes: seventy-five years of percussion music*. San Diego UCSD: Proceedings, 2007.

SCARDUELLI, Fabio; RIBEIRO, Felipe de Almeida. Criação musical colaborativa: o processo de escrita e performance de Melanoli[r]a para violão solo. In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA,

2016, Belo Horizonte. Anais...Disponível em <https://anppom.org.br/congressos/anais/v26/>
Acesso em 14/08/2021.

SILVA, Rudson Ricelli Lima da; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. Interação entre intérprete e compositor: registro e reflexão sobre o processo criativo. In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM. 2016, Belo Horizonte. Anais... Disponível em <https://anppom.org.br/congressos/anais/v26/> Acesso em 04/08/2021.

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

SOUZA, Valdir Caires de. *A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: Vitrais e Fantasia*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

ⁱ Nascido em 1959 na França, fagotista, professor, especialista em música contemporânea. (<https://www.pascalgallois.com/fr/comm.html>)