Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório

Valdir Caires de Souza (UFPE, USP)
Fábio Cury (USP)
Marco Antonio da Silva Ramos (USP)

Resumo: Este artigo, baseado em uma pesquisa de doutorado em andamento, aborda o trabalho de Bruno Bartolozzi em colaboração com o fagotista Sérgio Penazzi, relacionada ao desenvolvimento da técnica estendida no fagote e suas especificidades. Discute a importância da cooperação entre o compositor e o intérprete e sua relevância, no sentido de obter melhores resultados na aplicação dessa técnica nas obras musicais compostas para fagote, citando dois exemplos do que consideramos bons resultados dessa cooperação.

Palavras-chave: Bartolozzi. Técnicas estendidas. Fagote. Compositor e intérprete.

Title: A look at extended techniques on the bassoon, and the importance of cooperation between composer and performer as a means to improving the way these techniques are used in new compositions

Abstract: This article, based on an ongoing doctoral research project, discusses the work of Bruno Bartolozzi, in collaboration with bassoonist Sérgio Penazzi, relating to the development of extended technique on the bassoon. It considers the importance of cooperation between composer and performer and the relevance thereof, as suggested by improved results when using extended technique in musical works composed for bassoon. In this article, the positive outcomes of this kind of cooperation are exemplified with reference to two musical compositions.

Keywords: Bartolozzi. Extended Techniques. Bassoon. Composer and Performer.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, dez. 2013.

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.

Segundo Padovani e Ferraz (2011: 22), as pesquisas relacionadas às técnicas estendidas, tal qual as conhecemos nos dias de hoje, surgiram na segunda metade do século XX, fruto das transformações relacionadas a fatores sociais, culturais e tecnológicos que eclodiram na primeira metade do século XX, e que implicaram mudanças no âmbito dos processos composicionais. Nessa época, a ideia de uma nova concepção da sonoridade para os instrumentos melódicos, dentre eles o fagote, e da expansão da técnica como um todo, começou a ser investigada.

O compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi (1911-1980) foi um pioneiro no desenvolvimento das técnicas estendidas para instrumentos de madeira, como flauta, oboé, clarineta e fagote. Bertolozzi iniciou sua pesquisa, de caráter experimental, em conjunto com alguns instrumentistas - dentre eles, o fagotista italiano Sérgio Penazzi. Este trabalho de colaboração, entre o compositor e o músico, resultou na composição da obra *Concertazioni*, para fagote, cordas e percussão (1963), na qual várias das técnicas pesquisadas foram usadas. A pesquisa cujos resultados foram publicados pela primeira vez em 1967, no livro *New Sounds for Woodwind,* envolveu considerações a respeito de sons monofônicos, multifônicos, microtonalidade e de diversos outros efeitos especiais, de maneira que revelou algo importante: esses instrumentos poderiam, sim, produzir múltiplos sons. Foi uma experiência vanguardista, cujo fio condutor foi sempre a busca pelo novo, talvez constituindo uma forma de romper com o tradicionalismo composicional aplicado aos instrumentos de madeira.

Ainda na década de 1960, Bartolozzi assimilou técnicas composicionais de vanguarda, adaptando procedimentos aleatórios em suas obras. Um exemplo disso está em *Collage* (1969) para fagote solo. Ao mesmo tempo, o ato de pesquisar e de testar os novos

sons sugeridos por Bartolozzi pode ter induzido Penazzi a procurar novas tecnologias. No caso específico do fagote, recursos como o uso de instrumentos e de bocais de marcas diferentes, ou novas formas de fazer as palhetas, foram aprofundados e aperfeiçoados por Penazzi e discutidas com Bartolozzi.

É possível que a intenção inicial de Bartolozzi tenha sido direcionar sua pesquisa para uma música que pode ser classificada como experimental, tendo em vista a descoberta de que um instrumento melódico, como o fagote, seria capaz de tocar vários sons simultâneos. Afinal, tais recursos soavam certamente antinaturais para o meio mais tradicional ligado à *performance* da época. Referindo-se justamente a isso, Mauceri (1997: 190) conceitua a música experimental como sendo a caracterizada pelo que é radicalmente novo, enquanto a palavra experimental refere-se à ideia de se testar algo que nunca foi tentado antes (GOEHR, 2008: 114). De fato, a pesquisa de Bartolozzi não havia sido realizada anteriormente e o fagote provou ser um instrumento de extrema eficácia para a aplicação dessa técnica. Assim, com o avanço das pesquisas e com a popularização dessas técnicas estendidas e de suas novas sonoridades, os compositores passaram a usá-las com maior frequência em suas composições (POLLARD, 2012: 2).

As técnicas estendidas no fagote

A técnica estendida surge como um meio não tradicional na produção sonora e execução de um instrumento. De acordo com Bartolozzi, os instrumentos de madeira, como o fagote, possuem a capacidade de realizar múltiplos novos sons e diversos efeitos especiais, impossíveis de se obter com técnica tradicional, sem que seja necessária a utilização de fatores externos. Segundo a fagotista Amy Pollard, Bartolozzi expandiu as possibilidades sonoras e acústicas dos instrumentos de madeira sem utilizar meios eletrônicos (POLLARD, 2012: 1). Bartolozzi observa que, através de mudanças no dedilhado original, de manipulações na pressão do ar e dos lábios, e de ajustes na posição da embocadura, é possível produzir diversas possibilidades sonoras, como monofônicos e multifônicos, resultando em uma grande variedade de timbres e texturas. Segundo o compositor Jorge Antunes (2005: 67), os dedilhados especiais são funcionais e proporcionam características próprias à coluna de ar, para que determinados harmônicos e sub-harmônicos sejam reforçados e salientados. Mas é importante notar que, como explica Penazzi, nem sempre as indicações, por mais precisas que possam ser na definição dessas variantes, irão produzir os exatos sons desejados, especialmente tratando-se de alguns multifônicos. Isto ocorre porque instrumentos, mesmo que idênticos, apresentam suas

peculiaridades. Da mesma forma, é preciso levar em consideração as características físicas e de *performance* particulares de cada músico. É necessário que cada intérprete busque o melhor resultado, que pode ser obtido simplesmente com alguns ajustes na embocadura e na pressão do ar (PENAZZI, [s.n.]: 6). Corroborando o mesmo pensamento, o fagotista americano Arthur Weisberg também explica que há duas formas para a produção desses novos sons. Uma envolve novos dedilhados e a outra, combinações da coluna de ar em conjunto com novo posicionamento da embocadura (WEISBERG, 1993: 113).

Com toda essa inovação, o repertório de obras compostas para fagote cresceu muito nos últimos anos, o que funciona como uma espécie de incentivo, tanto para os compositores quanto para os intérpretes da música contemporânea. Assim, muitos compositores passaram a incluir em suas obras uma grande diversidade de novos sons, impossíveis de serem executados com a técnica convencional.

Dentre os sons monofônicos, está a possibilidade de o fagote produzir diversas mudanças de timbres na mesma nota musical, porém, sem que a sonoridade dessa nota seja interrompida - nesse caso, apenas utilizando diferentes dedilhados não convencionais. Há o *smorzato*, um tipo de *vibrato* produzido através do uso do queixo e de pequenos movimentos nos lábio - as oscilações podem ser geradas pelo controle dos lábios, enquanto os quartos de tom valem-se de diferentes dedilhados não tradicionais, além dos movimentos dos lábios. Os quartos de tom e o *frulato* são as duas possibilidades monofônicas preferidas por vários compositores da música contemporânea, que buscam imprimir novos sons em suas obras. Desde o início do século XX, muitos deles já haviam utilizado o *frulato* em suas composições. Weisberg (1993: 115) explica que compositores como Richard Strauss e Arnold Schoenberg utilizaram esse efeito especial com funções bastante diferenciadas.

O *frulato*, que constitui o recurso de realização mais complexa para o fagotista, é uma técnica que pode ser realizada em toda a extensão do instrumento. Segundo o fagotista francês Pascal Gallois (2009: 26), para produzi-lo é necessário que o instrumentista utilize a ponta da língua ou a glote. Porém, por razões anatômicas individuais, como explica Pollard (2012: 12), nem todo instrumentista é capaz de realizar esse efeito com a língua. Para aqueles músicos que não conseguem, a fagotista observa ainda que, ao utilizar a glote, é possível se obter resultados satisfatórios na *performance* do *frulato*. De fato, ao utilizar a ponta da língua, o fagotista pode ter maiores dificuldades e problemas de instabilidade, relacionados à afinação das notas. Isso ocorre porque a lâmina da palheta do fagote precisa estar dentro da cavidade bucal do instrumentista, inviabilizando os movimentos da língua no

momento da aplicação do *frulato*. Quando realizado com a ponta da língua, para Weisberg (1993: 115), o simples fato de a palheta estar dentro da boca do fagotista, já o torna de impossível realização. Por outro lado, apesar de não ser de fácil execução, a utilização da glote torna a emissão desse efeito mais eficiente e estável, independendo da região do instrumento.

No que tange aos multifônicos, há a possibilidade do fagote não só produzir simultaneamente múltiplos sons, como também de conectar sons monofônicos aos multifônicos e de produzir múltiplos trinados e *glissandi* entre sons multifônicos. Quando os sons monofônicos forem ligados aos multifônicos, é fundamental que o fagotista realize pequenas modificações na embocadura, na pressão dos lábios e na coluna de ar. O conjunto dessa engrenagem, que é bastante individual, é um fator determinante na formação dessa técnica e, consequentemente, no seu resultado final. De maneira geral, os múltiplos trinados entre sons multifônicos não apresentam nenhuma dificuldade para o fagotista. Porém, dependendo do dedilhado e do trinado, pode haver complicações na coordenação dos movimentos dos dedos, haja vista que alguns múltiplos trinados são constituídos de quatro ou cinco notas. No que se refere aos *glissandi*, quando emitidos através dos multifônicos, são viáveis apenas mediante dedilhados não convencionais. Além disso, de acordo com Bartolozzi, no fagote, esse tipo de *glissandi* só é possível no sentido descendente, e causa um efeito marcante, devido à grande sonoridade que pode ser produzida no instrumento (BARTOLOZZI, 1982: 89). Em relação a essa gama de recursos, alguns compositores, que escrevem utilizando as técnicas estendidas, preferem inserir sons multifônicos com diferentes timbres, monofônicos conectados aos multifônicos além de efeitos especiais, como os múltiplos trinados, em suas composições para fagote.

A palheta do fagote também é uma peça de fundamental importância dentro do processo das técnicas estendidas no fagote. Para um resultado satisfatório, o autor configura três pontos ideais de contato dos lábios com a palheta para a emissão dos monofônicos ou multifônicos desejados, determinando que seja normal (centro), na ponta (frente) e na base (parte de trás) da palheta (BARTOLOZZI, 1982: 10). Para Penazzi ([s.n.]: 4), essas posições são definidas como posição principal, havendo outras duas, que denomina secundárias. Na primeira posição secundária, os lábios pressionam a parte de trás da palheta movimentando-se para a ponta. Na segunda posição secundária, os lábios funcionam de forma inversa, ou seja, pressionam na ponta e movimentam-se para a base. Os efeitos produzidos dependerão também de outros fatores como, por exemplo, a qualidade do instrumento, o tipo de bocal utilizado, a espessura da lâmina da palheta. Essas variáveis podem gerar muitas diferenças na produção dos sons monofônicos e multifônicos.

A cooperação entre compositor e intérprete

A colaboração entre o compositor e o intérprete não é uma atividade recente. Muitas obras, compostas no passado para o fagote podem ter tido, de alguma forma, a dualidade cooperativa entre o compositor e o intérprete. De acordo com Gunther (2009: 174), o famoso *Concerto em Fá Maior* para fagote e orquestra, de Carl Maria von Weber (1786-1826), composto em 1811 para o fagotista Georg Brandt, trazia no manuscrito o nome do músico. É possível que esse intérprete tenha fornecido para o compositor dados relevantes acerca de sua habilidade técnica e também sobre o fagote daquela época, já que a obra explora com virtuosismo as características do instrumento, levando-o aos limites de sua tessitura. Hoje, apesar da configuração do fagote moderno ter se tornado muito mais padronizada, não há, ainda assim, como cobrar dos compositores um conhecimento pormenorizado do instrumento. Assim, muitos deles solicitam ao intérprete esclarecimentos sobre particularidades da técnica estendida ou mesmo sobre as peculiaridades da técnica convencional do instrumento - como, por exemplo, as limitações dinâmicas e de articulação nos diferentes registros do fagote.

Algumas obras que envolvem técnicas estendidas necessitam ser testadas previamente - mais ainda do que ocorre quando a técnica convencional é utilizada. Por conseguinte, para bons resultados dentro dessa nova concepção sonora proposta por Bartolozzi, é necessário que o compositor experimente os sons imaginados para a obra. Alguns efeitos, como o *frulato*, têm um resultado sonoro relativamente predefinido; mas, mesmo assim, os experimentos prévios terão a função de examinar se o colorido que proporcionam corresponde ao que foi concebido pelo compositor. Por outro lado, sons como os multifônicos têm, como já mencionado, uma instabilidade que torna ainda mais relevante a interação entre compositor e intérprete. Os testes podem, portanto, auxiliar o compositor na escolha mais precisa de cores e contribuirão para que se sinta mais familiarizado com o material sonoro que deseja usar (BARTOLOZZI, 1982: 92). Compartilhando essa mesma ideia, Machlis (1979: 458) também explica que muitos compositores e intérpretes buscam trabalhar em conjunto, experimentando e desenvolvendo diversas novas possibilidades técnicas com o objetivo de produzir novos timbres, ampla tessitura e múltiplos sons nos instrumentos melódicos.

De fato, o diálogo entre compositores e instrumentistas tem sido de grande valor para a evolução das pesquisas sobre técnica estendida, principalmente no que se refere à funcionalidade e à aplicação dessa nova sonoridade em uma determinada obra musical. A interação entre ambos não só provoca avanços desta técnica, possibilitando o surgimento

de novos efeitos e a ampliação daqueles já existentes, como também favorece um considerável crescimento de composições dentro do repertório da música moderna. A não interação entre compositores e intérpretes poderá resultar no uso equivocado das técnicas estendidas, a ponto de comprometer a viabilidade de execução da obra. Da mesma forma, sem o conhecimento das particularidades do instrumento, especialmente no que se refere aos recursos da música contemporânea, dificilmente o compositor poderá explorar, de maneira ampla, todas as possibilidades técnicas do instrumento, tornando assim a obra desafiadora e interessante para o intérprete.

Por essa razão, muitos compositores buscam, de alguma forma, essa interação, discutindo com o intérprete a melhor forma de produção de um som ou de um efeito especial. Em uma obra, por exemplo, utilizando a técnica estendida, o compositor pode compor uma grande variedade de sons e efeitos especiais. Mas, para se obter melhores resultados e o sucesso da obra, evitando que a mesma caia no ostracismo por falta de conhecimento técnico do intérprete, é preciso que o compositor e o instrumentista trabalhem juntos, experimentando os sons ou efeitos escritos. Dentro desse contexto, podemos citar como exemplo o *Concerto para Fagote e Cordas Graves* (1975) de Sofia Gubaidulina (1931), uma obra importante dentro do repertório do fagote, que traz o espírito cooperativo entre a compositora e o intérprete. Gubaidulina consultou inúmeras vezes o fagotista Valery Popov, a quem a obra foi dedicada, que testou e experimentou os efeitos inseridos na peça. Segundo Pollard, durante esse processo composicional, foi necessário que a compositora observasse tanto as características e as peculiaridades do fagote quanto o envolvimento do intérprete com o instrumento. (POLLARD, 2012: 33). Para a fagotista Jacqueline Wilson, a particular habilidade e a desenvoltura de Valery Popov nas técnicas estendidas serviram para expandir o repertório, inspirando outros compositores a escreverem para o instrumento (WILSON, 2011: 10). Fica claro, nesse caso, que o sucesso desta obra deveu-se também à participação direta e efetiva do intérprete.

No Brasil, várias obras foram compostas utilizando a técnica estendida com colaboração do intérprete. Dentre elas, *Vitrais* (2012) para Fagote, Cordas e Percussão, escrita pelo compositor Nelson Almeida (1954) e dedicada ao fagotista Valdir Caires, é um exemplo dessa perspectiva, ou seja, teve intensa colaboração entre o compositor e o intérprete. Essa cooperação incluiu experimentações de vários sons monofônicos, multifônicos e de diversos efeitos especiais presentes na obra, além da elaboração de um banco de dados coletado a partir de gravações realizadas durante a pesquisada das possibilidades sonoras. Em todo o processo composicional, o compositor e o intérprete

discutiram a escrita idiomática para o fagote, sua tessitura e suas possibilidades técnicas, de caráter convencional ou não, ficando posteriormente a cargo do intérprete a verificação do funcionamento técnico no instrumento, principalmente no que se refere aos multifônicos e aos efeitos especiais.

Segundo o violista Ricardo Kubala (2009: 1), o intérprete passa a fazer parte do contexto da obra quando tece considerações que podem levar a modificações ou ajustes na escrita. Segundo o próprio compositor de *Vitrais*, este trabalho com o apoio do intérprete foi de extrema importância para alcançar os resultados satisfatórios na obra. Ao mesmo tempo, é importante notar que uma obra que utiliza técnicas não convencionais é escrita, até certo ponto, sob medida para um determinado intérprete, tendo em vista o caráter variável de alguns dos efeitos. Pode, portanto, não funcionar a contento ou exatamente da mesma forma para outro instrumentista - afinal, o tipo de instrumento, de bocal, de palheta e também as características físicas de cada intérprete são fatores que podem interferir positivamente ou negativamente neste processo. Na tentativa de tornar mais genéricas as decisões composicionais relacionadas ao uso de técnicas estendidas, na fase de testes da obra *Vitrais* utilizamos três diferentes tipos de fagote: um fagote Püchner modelo 23, um fagote Takeda e um fagote Püchner modelo Superior; vários tipos de bocais, como Heckel (CC2 e CD2), Püchner (BD2, CD2 e CD-XL2) e Takeda 2, além de uma grande variedade de palhetas de medidas diferentes. Todas essas palhetas mediam 27mm de tubo e a lâmina de cada uma delas continha uma variação em sua extensão - isto é, 28mm, 28,5mm e 29mm. A depender de suas especificidades e características, chegamos à conclusão de que certos sons multifônicos e efeitos especiais funcionavam bem mediante determinadas combinações entre instrumento, bocal e palheta. Dessa forma, grande parte dos multifônicos e efeitos especiais, inseridos na obra, funcionaram melhor com a combinação do fagote Püchner modelo Superior, juntamente com os bocais CD2 e CD2-XL e palhetas com tubo medindo 27mm e a lâmina 28,5mm, constituindo assim uma palheta com comprimento total de 55,5mm. Porém, quando esses multifônicos eram antecedidos por sons monofônicos, obtivemos melhores resultados e certa facilidade em sua execução usando as mesmas medidas das palhetas, os fagotes Püchner modelo Superior e Takeda, em conjunto com os bocais Püchner CD2 e Heckel CC2, respectivamente. A Tab. 1 ilustra as combinações que funcionam de forma mais apropriada para um determinado efeito.

Multifônicos	Monofônicos ligados aos multifônicos	Efeitos especiais
Fagote: Püchner modelo Superior Bocais: Püchner CD2 e CD2-XL Palhetas: 55,5mm	Fagotes: Püchner modelo Superior e Takeda Bocais: Püchner CD2 e Heckel CC2 Palhetas: 55,5mm	Fagote: Püchner modelo Superior Bocais: Püchner CD2 e CD2-XL Palhetas: 55,5mm

Tab. 1: Resultado da combinação dos sons e efeitos em relação a instrumento, bocal e palheta.

Conclusão

Desde o advento da nova concepção sonora para os instrumentos melódicos, pesquisada por Bartolozzi na segunda metade do Século XX, a técnica estendida ainda é um procedimento composicional relativamente novo. Apesar de haver diversas composições que fazem uso da técnica estendida para fagote, esta ainda precisa ser mais estudada e investigada, tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes. O espírito cooperativo entre ambos constitui uma das principais formas desse processo investigativo. A partir da experimentação dos sons e de efeitos desejados, assim como de novas tecnologias relacionadas ao instrumento e, principalmente, da interação entre intérpretes e compositores, o aprimoramento dessa técnica se torna plausível para ambos. Essa parceria também estimula significativamente o surgimento de novas composições para o repertório. Constatamos, ainda, que a ausência de experimentações prévias durante o processo de composição de peça que faça uso das técnicas estendidas poderá comprometer seu resultado final.

Referências

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para os sopros e as cordas.* Brasilia: Sistrum, 2005.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. London: Faber, 1957.

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

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

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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

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

GELL, Alfred. *The Art of Anthoropology*. UK: Berg, 2006.

GOEHR, Lydia. *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2008.

GUNTHER, Joppig. *The Oboe and the Bassoon*. Oregon, USA: Amadeus Press, 1988.

KUBALA, Ricardo Lobo. *O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges- Cunha: a obra e uma interpretação.* 2009. 262 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. New York: Norton & Company, Inc. 1979.

MAUCERI, Frank X. From Experimental Music to Musical Experiment. Michigan: Ed. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/833684>. Acesso em: 3 jun. 2013.

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

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

POZZI, Rafaele; BARTOLOZZI, Bruno. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. New York: Oxford Univerty Press, 2001. p. 824.

WEISBERG. Arthur. *The Art of Wind Playing*. Minneapolis: Satco, 1993.

WILSON. Jacqueline May. *The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide*. 2011. 125 p. Thesis (Doctor of Musical Arts). University of Iowa, USA, 2011.

Valdir Caires de Souza é professor de fagote na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É doutorando em música na Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2003). Foi primeiro fagote da Orquestra Sinfônica do Recife e da Orquestra Filarmônica do Norte/Nordeste, tendo atuado como solista junto a diversas orquestras. Foi professor e intérprete convidado no V Encontro de Fagotistas de Córdoba (2011) e na East Caroline University School of Music (2009). É membro fundador do Quinteto Sopro Brasil. cairesbassoon@usp.br

Fábio Cury é professor de fagote na USP, na Faculdade Cantareira, na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e no Conservatório de Tatuí. É Bacharel em fagote pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1991), Mestre em Artes/Fagote pela UNICAMP (1994) e Doutor em Música pela USP. Como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), integrou a classe de solistas do Professor Klaus Thunemann, na Escola Superior de Teatro e Música de Hannover (1992-1994). É membro da Camerata Aberta (grupo de música contemporânea da EMESP), da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e possui intensa carreira como solista. fabcury@uol.com.br

Marco Antonio da Silva Ramos é professor titular em regência coral no Departamento de Música da ECA-USP, regente titular do Coral da ECA-USP e coordenador do Comunicantus Laboratório Coral. É Bacharel em Música/Composição (1979), Mestre em Artes (1989), Doutor em Artes (1996), Livre-docente (2003) e Professor Titular em Regência Coral (2011) pela ECA-USP. Atua principalmente nos temas: regência coral, canto, análise musical para performance, composição, música brasileira e o uso musical do silêncio. masilvaramos@gmail.com