

MÚSICA

**A MÚSICA BRASILEIRA DE
CONCERTO PARA SAXOFONE:
AS OBRAS COM TÉCNICAS
ESTENDIDAS NAS INSTITUIÇÕES
ACADÊMICAS DO BRASIL E O
TRABALHO COLABORATIVO EM
NOVAS COMPOSIÇÕES**

**JONATAS WEIMA CUNHA
ANGELIM**

TESE DE DOUTORADO

AGOSTO DE 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA



JONATAS WEIMA CUNHA ANGELIM

**A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO PARA SAXOFONE:
AS OBRAS COM TÉCNICAS ESTENDIDAS NAS INSTITUIÇÕES
ACADÊMICAS DO BRASIL E O TRABALHO COLABORATIVO
EM NOVAS COMPOSIÇÕES**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação

Orientador: Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto

Rio de Janeiro
2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A582 Angelim, Jonatas Weima Cunha
A música brasileira de concerto para saxofone:
as obras com técnicas estendidas nas instituições
acadêmicas do Brasil e o trabalho colaborativo em
novas composições / Jonatas Weima Cunha Angelim. --
Rio de Janeiro, 2023.
263 p.

Orientador: Marco Túlio de Paula Pinto.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Saxofone. 2. Música Brasileira de Concerto.
3. Técnicas Estendidas do Saxofone. 4. Colaboração
Musical. 5. Práticas Interpretativas. I. Pinto,
Marco Túlio de Paula, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**A MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO PARA SAXOFONE: AS OBRAS COM
TÉCNICAS ESTENDIDAS NAS INSTITUIÇÕES ACADÊMICAS DO BRASIL E O
TRABALHO COLABORATIVO EM NOVAS COMPOSIÇÕES**

por

Jonatas Weima Cunha Angelim

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto – orientador

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea

Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas

Prof.ª Dr.ª Maria José Bernardes Di Cavalcanti (UFRJ)

Prof.ª Dr.ª Veruschka Bluhm Mainhard (UFRJ)

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2023



DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes na minha trajetória de vida, tanto àquela ligada a mim pelos laços familiares, como também àquelas que foram ligadas a mim através da Música, com as quais firmei laços de amizade, amor e respeito, tendo sido todos eles, grandes colaboradores na construção do caráter do homem que sou hoje e serão sempre bons exemplos para as atitudes que tomarei no futuro.

À minha mãe, Joana Darc Cunha Xavier, amor maior da minha vida, que sempre acreditou em mim e apoiou-me nas escolhas que fiz, sendo também um grande exemplo de força e determinação na luta e defesa por aquilo que ama.

À pianista Profa. Dra. Maria Di Cavalcanti, que desde o ano de 2011, quando surgiu uma amizade iniciada através da Música, tem trazido a mim inestimáveis ensinamentos na profissão e na vida, sem os quais eu não teria chegado onde cheguei e nem teria maturidade, psicológica nem musical, para engajar nos projetos profissionais e acadêmicos que almejei, além de dar-me a oportunidade de tocar e aprender ao seu lado até hoje.

Ao saxofonista e professor Dilson Florêncio, por ser a minha maior fonte de inspiração como instrumentista, cujos ensinamentos passados durante a graduação são a base de toda técnica e conhecimento que alcancei com o saxofone. Além disso, representa para mim um sólido exemplo de ser humano, pelos conselhos e apoio moral que me fizeram acreditar que sou capaz; e exemplo de docente, por demonstrar no dia a dia a sua impecável didática e habilidade de extrair musicalidade onde existem tantas limitações.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Marco Túlio de Paula Pinto, meu orientador, por todas as valiosas contribuições, críticas, sugestões, além da confiança ao aceitar orientar esta pesquisa, tornando-a um processo sempre gratificante e enriquecedor.

Aos professores Dr. Marcos Vieira Lucas, Dra. Maria Di Cavalcanti, Dr. Sérgio Barrenechea e Dra. Veruschka Mainhard, por aceitarem integrar a banca, disponibilizando boa parte do seu tempo e contribuindo substancialmente com suas valiosas críticas e observações.

Aos compositores José Orlando Alves, Liduino Pitombeira, Marcos Vieira Lucas e Paulo Augusto Di Giorgio Mauad, que tornaram possível grande parte deste trabalho acontecer ao aceitarem compor obras exclusivas em nosso processo de colaboração musical compositor-intérprete, o que certamente engrandeceu não apenas minha pesquisa, mas também a literatura brasileira de concerto para saxofone.

À pianista Maria Di Cavalcanti, pela inestimável competência e empenho em colaborar diretamente na materialização deste trabalho, através dos árduos ensaios das peças com piano, performances em recitais ao longo desses últimos 4 anos e gravações, uma inestimável contribuição também para meu aprendizado artístico e profissional.

Ao compositor Liduino Pitombeira novamente, por ceder acesso irrestrito às partituras de suas obras e por permitir que eu pudesse escrever especialmente em uma sessão do texto do trabalho sobre seu valioso acervo saxofonístico, que tanto engrandece a nossa literatura de concerto.

Aos amigos Glenda Carvalho e Wladyslaw Kreinski, que na nossa formação do *InterBrasilis Trio* contribuíram enormemente para o trabalho através da realização de uma das obras que nos foi dedicada no âmbito da colaboração musical.

Aos docentes de saxofone dos cursos de nível superior das instituições acadêmicas no Brasil que nos concederam entrevistas valiosas para a realização da tese.

Aos melhores amigos Bárbara Sargentini, Juan Danniell Rocha Braga Torres Yanes, Libna Alves e Lidiane Pinheiro Ferreira, que me acompanham desde a gênese deste sonho que agora se concretiza, me dando todo apoio moral e emocional através de nossa amizade, torcendo e me fazendo acreditar que tudo iria dar certo, que aquele humilde jovem do sertão do Ceará se tornaria doutor um dia.

ANGELIM, Jonatas Weima Cunha. **A música brasileira de concerto para saxofone:** as obras com técnicas estendidas nas instituições acadêmicas do Brasil e o trabalho colaborativo em novas composições. 269 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Esta tese consiste em uma pesquisa sobre música brasileira de concerto para saxofone, voltada mais especificamente a uma investigação sobre as obras com técnicas estendidas deste instrumento que são aplicadas nas instituições acadêmicas do Brasil na formação profissional e artística dos seus intérpretes, além disso, a tese apresenta também os resultados gerados a partir do trabalho colaborativo entre o autor deste estudo e compositores brasileiros que se voluntariaram a participar da pesquisa, a fim de criar novas composições para saxofone utilizando suas técnicas estendidas. Após levantamento das instituições que oferecem o ensino superior em saxofone no país e realizada catalogação das obras nacionais utilizadas por seus docentes em seus respectivos conteúdos programáticos, foi realizado um estudo sobre o quanto as técnicas estendidas são exploradas na música de concerto brasileira para saxofone a partir desse recorte e como esse repertório se faz presente (ou não) nos ambientes acadêmicos. Considerando a importância de um repertório brasileiro que demande conhecimento sobre as técnicas modernas do saxofone, tanto para a formação artístico-profissional do instrumentista brasileiro quanto para o enriquecimento da literatura, buscamos, através dos resultados levantados nesta pesquisa, fomentar a prática e o estudo de obras de concerto. O trabalho de colaboração musical entre este autor e os compositores voluntários consistiu em experimentar, refletir, contextualizar e incentivar o uso das práticas contemporâneas na produção composicional atual para saxofone no Brasil, resultando na criação de novas peças com técnicas estendidas que são aqui estudadas e disponibilizadas para fins artísticos e acadêmicos.

Palavras-chave: Saxofone. Música Brasileira de Concerto. Técnicas Estendidas do Saxofone. Colaboração Musical. Práticas Interpretativas.

ANGELIM, Jonatas Weima Cunha. **Brazilian concert music for saxophone: the works with extended techniques in academic institutions in Brazil and collaborative work on new compositions.** 269 f. Thesis (Doctorate in Music) - Villa-Lobos Institute, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This thesis consists of research on Brazilian concert music for saxophone, more specifically directed to an investigation of works with extended techniques of this instrument that are applied in academic institutions in Brazil in the professional and artistic training of their interpreters. After surveying the institutions that offer higher education in saxophone in the country and cataloging the national works used by their teachers in their syllabus, a study was carried out on how extended techniques are explored in Brazilian concert music for saxophone from this perspective and how this repertoire is present (or not) in academic environments. Considering the importance of a Brazilian repertoire that demands knowledge about modern saxophone techniques, both for the artistic and professional training of the Brazilian instrumentalist and for the enrichment of literature, we seek, through the results raised in this research, to encourage the practice and study of concert works. The musical collaboration work between this author and the volunteer composers consisted of experimenting, reflecting, contextualizing and encouraging the use of contemporary practices in current compositional production for saxophone in Brazil, generated in the creation of new pieces with extended techniques that are studied here and made available for artistic and academic purposes.

Keywords: Saxophone. Brazilian Concert Music. Extended Saxophone Techniques. Music Collaboration. Interpretive Practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Notação de <i>bisbigliando</i> em <i>Monólogo em Três movimentos</i>	78
Figura 2 - Utilização de <i>duplo staccato</i> em <i>Seresta N°20</i>	79
Figura 3 - Notação de <i>frullato</i> em <i>Pkerj</i>	80
Figura 4 - Notação de <i>growl</i> em <i>In-Pulsos</i>	81
Figura 5 - Notação de <i>growl</i> em <i>Monólogo em Três Movimentos</i>	82
Figura 6 - Notação de <i>som de chaves</i> em <i>Greek Suite</i>	83
Figura 7 - Representação gráfica do vibrato irregular.....	84
Figura 8 - Notação de <i>manipulação de vibrato</i> em <i>Pkerj</i>	84
Figura 9 - Notação de <i>multifônicos</i> em <i>Paisagem Sonora N°6</i>	85
Figura 10 - Notação de <i>harmônico</i> em <i>Pontos e Linhas</i>	86
Figura 11 - Notação de <i>portamento</i> em <i>Cantiga N°8</i>	87
Figura 12 - Notação de <i>portamento</i> em <i>Pantonimas VIII</i>	87
Figura 13 - Representação gráfica para <i>meio sostenido</i> e <i>meio bemol</i>	88
Figura 14 - Representação gráfica para acidentes de <i>quartos de tom</i>	88
Figura 15 - Notação de <i>quartos de tom</i> em <i>Eternidade</i>	88
Figura 16 - Utilização de <i>respiração circular</i> em <i>Antiphonas</i>	89
Figura 17 - Representações gráficas para <i>slap tongue</i>	90
Figura 18 - Notação de <i>slap tongue</i> em <i>Sonora</i>	91
Figura 19 - Utilização de <i>sobreagudos</i> em <i>Saxouave</i>	92
Figura 20 - Notação de <i>eolian sound</i> em <i>Dialética Corpo-Mente</i>	93
Figura 21 - Notação de <i>eolian sound</i> em <i>Saxouave</i>	93
Figura 22 - Notação de <i>eolian sound</i> em <i>Maracatu</i>	93
Figura 23 - Notação de <i>subtone</i> em <i>Eternidade</i>	94
Figura 24 - Utilização de <i>respiração circular</i> e <i>sobreagudo</i> na <i>Seresta N°20</i> , 1º movimento.....	126
Figura 25 - Utilização de <i>respiração circular</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento.....	127
Figura 26 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 1º movimento, trecho 1.....	127
Figura 27 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 1º movimento, trecho 2.....	127
Figura 28 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 1.....	128
Figura 29 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 2.....	128
Figura 30 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 3.....	128
Figura 31 - Utilização de <i>sobreagudos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 4.....	128

Figura 32 - Utilização de <i>multifônico</i> na <i>Seresta N°20</i> , 2º movimento, trecho 1.....	129
Figura 33 - Utilização de <i>multifônico</i> na <i>Seresta N°20</i> , 2º movimento, trecho 2.....	129
Figura 34 - Utilização de <i>multifônicos</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento.....	129
Figura 35 - Utilização de <i>slap tongue</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 1.....	130
Figura 36 - Utilização de <i>slap tongue</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 2.....	130
Figura 37 - Utilização de <i>slap tongue</i> na <i>Seresta N°20</i> , 3º movimento, trecho 3.....	131
Figura 38 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Introdução</i> , parte de saxofone.....	133
Figura 39 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Introdução</i> , grade sem transposição.....	134
Figura 40 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Interlúdio 'estranho'</i> , parte de saxofone...	135
Figura 41 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Final</i> , parte de saxofone.....	135
Figura 42 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Introdução</i> , parte de saxofone.....	136
Figura 43 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Final</i> , grade sem transposição.....	136
Figura 44 - Utilização de <i>respiração circular</i> em <i>Coral</i> , parte de saxofone.....	137
Figura 45 - Utilização de <i>multifônicos</i> em <i>Interlúdio 'estranho'</i> , parte de saxofone..	138
Figura 46 - Utilização de <i>overtones</i> em <i>Interlúdio 'estranho'</i>	138
Figura 47 - Utilização de <i>portamento</i> em <i>Promenade</i> , parte de saxofone.....	139
Figura 48 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 1.....	140
Figura 49 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 2.....	141
Figura 50 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 3.....	141
Figura 51 - Utilização de <i>frullato</i> em <i>Variando</i>	141
Figura 52 - Apresentação e repetição do motivo principal e utilização de <i>eolian sound</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i>	142
Figura 53 - Utilização de <i>eolian sound</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i>	142
Figura 54 - Utilização de <i>portamento</i> em movimento descendente em <i>Dialética Corpo e Mente</i>	143
Figura 55 - Utilização de <i>portamento</i> em movimento ascendente em <i>Dialética Corpo e Mente</i>	143
Figura 56 - Utilização de <i>portamento</i> em <i>Variando</i>	143
Figura 57 - Utilização de <i>sobreagudos</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 1.....	144
Figura 58 - Utilização de <i>sobreagudos</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 2.....	144
Figura 59 - Utilização de <i>sobreagudos</i> em <i>Variando</i>	144
Figura 60 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Variando</i>	145
Figura 61 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 1.....	146

Figura 62 - Utilização de <i>slap tongue</i> em <i>Dialética Corpo e Mente</i> , trecho 2.....	146
Figura 63 - Utilização de <i>bisbigliando</i> em <i>Variando</i>	146
Figura 64 - Utilização de <i>subtone</i> em <i>Variando</i>	147
Figura 65 - Utilização de <i>multifônico</i> em <i>Drei Nachtfragmente</i>	148
Figura 66 - Utilização de <i>slap tongue</i> e <i>frullato</i> no 1º movimento de <i>Drei Nachtfragmente</i>	149
Figura 67 - Utilização de <i>slap tongue</i> no 2º movimento de <i>Drei Nachtfragmente</i>	149
Figura 68 - Utilização de <i>eolian sound</i> em <i>Drei Nachtfragmente</i>	150
Figura 69 - Utilização de <i>slap tongue</i> no 3º movimento de <i>Drei Nachtfragmente</i> , trecho 1.....	150
Figura 70 - Utilização de <i>slap tongue</i> no 3º movimento de <i>Drei Nachtfragmente</i> , trecho 2.....	150

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Cronologia do saxofone no Brasil.....	38
Quadro 2 - Obras de concerto para saxofone nas 5 últimas edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE.....	64
Quadro 3 - Obras de Liduino Pitombeira para saxofone.....	67
Quadro 4 - Obras de Liduino Pitombeira para saxofone com técnicas estendidas.....	71
Quadro 5 - Obras de concerto brasileiras para saxofone nas instituições de nível superior no Brasil.....	115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 BREVE HISTÓRIA DO SAXOFONE E SEUS PRIMÓRDIOS NO BRASIL.....	21
2.1 A chegada do saxofone no Brasil - primeiros registros.....	27
2.2 Saxofonistas brasileiros pioneiros no final do século XIX e início do século XX...	30
2.3 O prelúdio do saxofone nas bandas militares brasileiras.....	34
2.4 O saxofone e o choro nos primórdios.....	36
2.5 Cronologia.....	38
3 O SAXOFONE NA MÚSICA DE CONCERTO BRASILEIRA.....	39
3.1 A música de concerto brasileira para saxofone no século XX.....	40
3.2 Saxofonistas brasileiros da música de concerto no Século XX.....	50
3.3 O saxofone na obra de Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali.....	52
3.4 A música de concerto brasileira atual para saxofone.....	59
3.5 O saxofone e suas técnicas estendidas na obra de Liduino Pitombeira.....	66
4 TÉCNICAS ESTENDIDAS DO SAXOFONE: Excertos de obras brasileiras para o instrumento.....	75
5 A PRESENÇA DE REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA SAXOFONE E SUAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NAS INSTITUIÇÕES ACADÊMICAS DO BRASIL.....	95
5.1 A pesquisa.....	96
5.2 Os dados obtidos.....	99
5.2.1 Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)/(UNESPAR).....	100
5.2.2 Faculdade Souza Lima & Berklee.....	101
5.2.3 Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES).....	102
5.2.4 Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP).....	102
5.2.5 Instituto Carlos Gomes (IECG) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB).....	103
5.2.6 Universidade de Brasília (UnB).....	104
5.2.7 Universidade Estadual do Ceará (UECE).....	105
5.2.8 Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).....	105

5.2.9 Universidade Federal de Alagoas (UFAL).....	105
5.2.10 Universidade Federal da Bahia (UFBA).....	106
5.2.11 Universidade Federal do Cariri (UFCA).....	107
5.2.12 Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).....	107
5.2.13 Universidade Federal de Goiás (UFG).....	108
5.2.14 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).....	109
5.2.15 Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).....	110
5.2.16 Universidade Federal do Pernambuco (UFPE).....	110
5.2.17 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).....	111
5.2.18 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).....	111
5.2.19 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).....	112
5.2.20 Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).....	112
5.2.21 Universidade Federal de Uberlândia (UFU).....	113
5.2.22 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).....	114
5.3 Compilação dos dados.....	114
6 O TRABALHO COLABORATIVO NA COMPOSIÇÃO DE OBRAS INÉDITAS.....	123
6.1 <i>Seresta N°20 para Saxofone Alto e Piano</i> de Liduino Pitombeira.....	124
6.2 <i>Pantomimas VIII</i> de José Orlando Alves.....	131
6.3 <i>Duas Miniaturas: Dialética Corpo e Mente e Variando</i> de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad.....	139
6.4 <i>Drei Nachtfragmente</i> de Marcos Vieira Lucas.....	147
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155
APÊNDICE - Link e QR Code de acesso para os vídeos de performance.....	165
ANEXO A - Partitura da peça <i>Seresta Nª 20</i> de Liduino Pitombeira.....	167
ANEXO B - Partitura da peça <i>Pantomimas VIII</i> de José Orlando Alves.....	200
ANEXO C - Partitura da peça <i>Duas Miniaturas: Dialética Corpo e Mente e Variando</i> de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad.....	236
ANEXO D - Partitura da peça <i>Drei Nachtfragmente</i> de Marcos Vieira Lucas.....	244

1 INTRODUÇÃO

A música de concerto, desde o início do século XX, vem passando por grandes transformações, principalmente devido às atividades dos compositores e intérpretes, que buscam incessantemente por avanços e novas possibilidades de expressão, transcendendo, assim, as práticas tradicionais e sistemas, como o tonalismo, por exemplo, e expandindo cada vez mais as possibilidades técnicas. Essa libertação da tradição nas artes juntamente com os grandes avanços tecnológicos, em especial após a Segunda Guerra Mundial, tem impulsionado o ser humano a processos de mudanças em busca de novas possibilidades de realização artística.

O impacto das inovações tecnológicas e estéticas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, indubitavelmente alterou as relações dos artistas com suas obras (seus modos de concepção e de produção) e com o seu público. (BITTENCOURT, 2009, p.1).

Devido a essa busca por avanços tecnológicos e também inspirados por ideias do Modernismo, movimento em que se buscava estender aspectos da prática do passado a extremos, reinterpretando elementos familiares de novas maneiras e até alterar o equilíbrio entre parâmetros musicais (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2019), compositores e intérpretes passaram a ter uma nova perspectiva de manipulação sonora, levando-os a explorar e a desenvolver novas possibilidades técnicas nos instrumentos musicais, na voz e na notação musical. Surgiram assim, recursos instrumentais e vocais que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico, que passaram a ser denominados técnicas estendidas. Esse termo “equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11).

José H. Padovani e Silvio Ferraz (2011) expõem que desde a consolidação da composição instrumental a partir do Renascimento tardio e do início do século XVII, o uso das técnicas estendidas se tornou inerente a toda prática instrumental do Ocidente, pois deriva da experimentação de seus recursos em um processo natural. Porém, a experimentação com novas técnicas instrumentais passou a ser muito mais intensa a partir do século XX, levando a um processo de sistematização e de utilização mais ampla dessas técnicas dentro do repertório de concerto, no intuito de buscar novos timbres e potencializar o discurso musical em uma

perspectiva diferente dos períodos anteriores, ou seja, no contexto do que denominamos música contemporânea¹.

Assim como as técnicas estendidas, a escrita musical tomou novos rumos evolutivos a partir desse período, quando os compositores passaram a estabelecer novas relações com a música, desenvolvendo formas inovadoras de notação para representar as novas possibilidades e registros sonoros, conduzindo a uma libertação dos padrões construtivos das obras de épocas anteriores.

A instauração de novos códigos, como consequência do alargamento sonoro, patenteou a nova condição da escrita musical como não somente registradora de “sons musicais”, mas também de “ambiências sonoras”. A notação passou da leitura propriamente dita da fidelidade da reprodução, para o registro de atmosferas, a percepção de texturas e o convívio com o imprevisto. (VICTORIO, 2009, p.3).

O saxofone, criado num período de grandes transformações tecnológicas, respirando o ar da Revolução Industrial e inserido no repertório de concerto numa época de grandes inovações nas artes, teve seu repertório e técnicas desenvolvidos quase que paralelamente ao desenvolvimento da música moderna. Apesar da existência de obras com saxofone já no século XIX, a grande produção da literatura de concerto veio a partir do século XX, estimulada não só pelo surgimento de grandes virtuosos, mas também pelas possibilidades técnicas e sonoras provenientes dos aspectos físicos do instrumento, que era cada vez mais explorado e aprimorado ao longo do tempo.

Na década de 1920, com sua inserção no *jazz* (INGHAM, 1998), o saxofone se tornou cada vez mais popular, sendo utilizado nas chamadas *big bands* americanas e nas bandas militares. Nessa época, surgiam os “efeitos sonoros” do instrumento (MARQUES, K. D., 2015), que remetiam e imitavam situações do cotidiano e eram tocados pelos saxofonistas de forma jocosa e virtuosística, conferindo um caráter de humor a seus solos. Esses efeitos², abordados por Henri Weber em seu libreto *Sax Acrobatix* (1926) como “truques do saxofone e acrobacias” (tradução nossa), tiveram como grande expoente o saxofonista americano Rudy Widoeft (1893 – 1940), que inspirou o próprio Weber em sua produção (MURPHY, 2013) e muitos outros artistas a explorarem as potencialidades técnicas do instrumento (SOBRINHO, 2013).

¹ “Em suma, entendemos a música contemporânea como a música erudita dos séculos XX e XXI, feita após os movimentos impressionista e regionalista. Pode-se dizer ainda que músicas contemporâneas são aquelas cujo compositor encontra-se ainda vivo na época do locutor” (COSTA, 2011, p.14).

² O rosnado, o falar, a buzina de carro, o bocejo, o latido, o gemido, a risada, o choro, o espirro e o miado.

Mesmo sendo utilizadas pelos saxofonistas desde o início do século XX, essas técnicas incomuns só passaram a ser incorporadas à música de concerto após uma sistematização didática, por meio de livros e métodos adotados nas escolas e conservatórios em que havia o ensino do saxofone. Através do trabalho de Kleber D. Marques (2015), podemos observar um levantamento dessas obras didáticas. O primeiro trabalho didático de grande repercussão foi a edição número 1 do *Top-Tones for the Saxophones* (1941), do alemão naturalizado americano Sigurd Raschèr, que trata especificamente dos *sobreagudos* ou *altíssimos*³. A próxima publicação que muito repercutiu entre os saxofonistas foi o *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone* (1980), do americano Ronald L. Caravan, uma importante referência no desenvolvimento de diversas técnicas estendidas. O livro *Hello! Mr. Sax or Parameters of Saxophone* (1989), do francês Jean-Marie Londeix, traz um texto consistente com informações sobre os recursos idiomáticos do saxofone, abrangendo as técnicas estendidas, delimitando o que é ou não é possível de ser executado no instrumento.

Assim, o repertório moderno de saxofone só passou a utilizar as técnicas estendidas verdadeiramente a partir da segunda metade do século XX, com a sistematização do ensino dessas técnicas nas instituições através de métodos como os anteriormente citados, o que pode ser reforçado com a afirmação de Padovani e Ferraz:

[...] a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11).

Destarte, tem-se observado uma gradativa exploração das possibilidades idiomáticas do saxofone nas obras de concerto da segunda metade do século XX em diante, após o surgimento dos livros e métodos de cunho didático implantados nos conservatórios, o que levou à utilização das técnicas estendidas nesse repertório, como por exemplo, por compositores franceses, americanos e japoneses que alcançaram projeção internacional. Porém, na música brasileira para saxofone o uso dessas técnicas não tomou as mesmas proporções no que se refere à produção composicional e à sua utilização no repertório dos programas acadêmicos. Além disso, no campo científico, as pesquisas que abordam tal viés na produção nacional ainda são escassas, não tendo sido, até o momento, exploradas em uma tese em práticas interpretativas.

³ Notas que ultrapassam o registro normal do instrumento, cuja tessitura é do Sib2 ao Fá#5, tomando como base o saxofone alto. Porém, no saxofone barítono é comum a existência da chave para emissão do La2. No saxofone soprano, existem modelos com a chave para emissão do Sol5.

Dessa forma, este trabalho se propõe a compreender essa problemática, visando também trazer contribuições para o campo das práticas interpretativas, sobretudo da performance de música brasileira moderna/contemporânea do saxofone com o uso das técnicas estendidas. Para tanto, nos propusemos a contribuir com a produção de novas obras através de um trabalho colaborativo junto aos compositores Liduíno Pitombeira, José Orlando Alves, Augusto Di Giorgio e Marcos Lucas, com o intuito de gerar contributos para o enriquecimento da literatura brasileira contemporânea do saxofone e fomentar a prática das técnicas estendidas deste instrumento na nossa música de concerto.

O objetivo geral deste trabalho consistiu em realizar levantamento das obras de concerto brasileiras compostas para saxofone que apresentam técnicas estendidas que estão presentes nas atividades artísticas e de docência do instrumento nas instituições de ensino superior, investigando e refletindo sobre o emprego de tais técnicas, o quanto elas se fazem presente nessas obras e nos repertórios artísticos e acadêmicos no nosso país. Além disso, paralelamente, objetivamos proporcionar a realização de novas composições que vieram a ser fruto do nosso trabalho colaborativo junto aos compositores voluntários, cujos resultados podem ser acessados no texto (relatos sobre o processo), nos anexos (obras na íntegra) e no apêndice (link de gravações de performances).

Entre os objetivos específicos, nos propusemos a catalogar as obras brasileiras de concerto para saxofone dos contextos citados no parágrafo anterior; investigar o quanto e como as técnicas estendidas foram e são exploradas, por parte dos compositores na música brasileira de concerto para saxofone; investigar quão presente (ou ausente) estas obras estão nos programas dos cursos superiores de saxofone no Brasil; e incentivar a produção de novas obras brasileiras que explorem as diversas possibilidades idiomáticas do saxofone, através das técnicas estendidas, em um trabalho colaborativo junto aos compositores acadêmicos citados, em prol do enriquecimento da literatura nacional para o instrumento.

O método desta pesquisa pode ser classificado, em concordância com Denise T. Silveira e Fernanda P. Córdova (2009), quanto à sua abordagem como qualitativa, por centrar-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais com o objeto de estudo, caracterizando-se pelas ações de descrever, compreender e explicar, além do caráter interativo entre os objetivos buscados pelo investigador, suas orientações teóricas e seus dados empíricos. Ainda de acordo com essas autoras, esse método pode ser classificado quanto à sua natureza como uma pesquisa aplicada, pois objetiva gerar conhecimento para aplicação prática, dirigido à solução de problemas específicos.

A estruturação dos capítulos desta tese parte de um aspecto macro a partir da gênese do saxofone e vai se estreitando até os pontos mais específicos do nosso estudo. Em outras palavras, a trajetória do texto vai da criação do instrumento na Europa, passando pela sua introdução no Brasil, sua história na música de concerto nacional, a exploração e sistematização dos seus parâmetros sonoros estendidos na música brasileira de concerto até chegar na investigação sobre este repertório nas instituições acadêmicas no país (nossa pesquisa de campo) e no trabalho colaborativo compositor-intérprete para a construção de obras inéditas com técnicas estendidas (nosso trabalho experimental de práticas interpretativas, pesquisa aplicada), gerando 4 obras inéditas que estão disponíveis na íntegra nos anexos ao final do texto.

No capítulo 2, trazemos um breve apanhado histórico sobre as origens do saxofone, procurando elucidar algumas controvérsias sobre as datas de criação e patente do instrumento, além de mostrar os contextos históricos em que era utilizado nos seus primórdios e sua disseminação após sua integralização no *jazz* dos Estados Unidos, para então demonstrar sua inserção no Brasil. Assim, na busca de compreender e oferecer dados elucidativos sobre a trajetória do instrumento no cenário musical brasileiro, o capítulo apresenta um levantamento de registros dos seus possíveis primeiros usos aqui, em seguida, aborda o importante papel dos saxofonistas brasileiros que foram pioneiros no final do século XIX e início do século XX, como também a importância das bandas militares e do choro para a disseminação do instrumento a fim de compreender como se davam as práticas interpretativas que o envolviam à época.

O Capítulo 3 trata do saxofone na música de concerto brasileira, dando continuidade e desenvolvimento, agora com mais aprofundamento por se tratar de um dos nossos objetos de estudo centrais, à cronologia trazida no capítulo anterior, que demonstra que o ponto de partida da trajetória do saxofone no nosso país se deu nas práticas concertistas. Na primeira parte do capítulo tratamos da música de concerto para saxofone no século XX, inicialmente trazendo um apanhado dos grandes nomes da composição do Brasil (com destaque para Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali) e suas produções para saxofone, das quais muitas se destacaram como obras-primas na literatura de repertório para o instrumento; em seguida, não menos importante, tratamos sobre os saxofonistas nacionais (virtuosos e docentes) que, com suas práticas interpretativas e atuação no ensino do instrumento, contribuíram para conquistar um lugar na música de concerto e no sistema acadêmico. Na parte seguinte do capítulo, seguindo a mesma lógica de construção de ideias, traçamos o mesmo caminho narrativo, agora sobre a música atual, mais precisamente a partir do século XXI, evidenciando

compositores de renome na música contemporânea de concerto (dessa vez com destaque para Liduino Pitombeira) que contribuíram ou ainda contribuem para a construção da literatura nacional do saxofone, ressaltando suas produções dedicadas a este instrumento e, em muitos casos, o aproveitamento do seu rico idiomatismo através das técnicas estendidas; o capítulo fala também do papel dos saxofonistas e docentes contemporâneos, e indo um pouco além, sobre a contribuição da Bienal de Música Brasileira Contemporânea nos últimos anos, que tem dado um importante espaço a obras com saxofone.

O Capítulo 4 constitui-se em uma abordagem mais específica acerca das técnicas estendidas do saxofone, trazendo definições e contextos históricos, demonstrando trabalhos pioneiros de cunho didático e estudos acadêmicos mais recentes na busca de elucidar os possíveis fatores que levaram a uma sistematização sobre suas aplicações em repertório e em atividades de docência. Além disso, mesmo não tendo o intuito de realizar uma catalogação exaustiva de todas as possibilidades sonoras estendidas do saxofone que possam existir, o capítulo apresenta um levantamento das principais técnicas estendidas mais comumente encontradas na literatura de repertório de modo geral e, em especial, evidenciando-as através de excertos de obras brasileiras, trazendo suas definições, aspectos técnicos e como se apresentam na notação musical.

O Capítulo 5 também envolve as técnicas estendidas do saxofone, porém, investigando-as dentro do repertório de música de concerto brasileira presente nas instituições acadêmicas do Brasil. Primeiramente o capítulo traz uma breve contextualização histórica a respeito da introdução do ensino do instrumento nas universidades no país e em seguida demonstra o panorama atual sobre o quanto o curso de saxofone se expandiu pelos estados, trazendo o levantamento que realizamos ao longo das pesquisas. Para a reunião dos dados sobre o repertório de música brasileira com técnicas estendidas nas instituições acadêmicas nacionais demonstrados neste capítulo, foram realizadas entrevistas através de questionário eletrônico com um docente de saxofone de cada uma delas que contém o curso de formação superior para o instrumento. As informações colhidas nas entrevistas evidenciam o perfil de repertório brasileiro utilizado nos programas das instituições bem como a presença de técnicas estendidas na literatura adotada. Ao final do capítulo é demonstrada uma catalogação das obras nacionais para saxofone citadas pelos docentes, contendo informações sobre a presença ou ausência dessas técnicas em suas respectivas instituições e em seguida uma análise sobre os dados compilados.

O Capítulo 6 é dedicado ao trabalho de colaboração musical realizado entre o autor desta pesquisa enquanto intérprete saxofonista e os compositores brasileiros voluntários para a

criação de obras inéditas para saxofone com suas técnicas estendidas. Trata-se de um relato da experiência gerado dessa interação, demonstrando cada uma das aplicações sobre os recursos idiomáticos estendidos do instrumento nas peças, como o contato colaborativo com cada compositor aconteceu, como cada um deles lidou com nossa intervenção (única e exclusivamente sobre parâmetros técnicos de realizações dos recursos) em seus respectivos processos criativos, trazendo também relatos das suas perspectivas. Assim, o capítulo demonstra os resultados artísticos das interpretações das obras e como tal interação impactou nos seus resultados estruturais. Todas as partituras das composições, cujas gravações registradas em vídeos de performances constituem o nosso produto artístico, estão disponíveis integralmente nos anexos desta tese.

2 BREVE HISTÓRIA DO SAXOFONE E SEUS PRIMÓRDIOS NO BRASIL

Veremos aqui dados sobre a trajetória inicial do saxofone na música brasileira para que, possivelmente, tenhamos uma melhor compreensão acerca do seu percurso, possíveis problemáticas e contextos na música de concerto nacional, sobre a qual trataremos nos capítulos subsequentes, especialmente no que se refere ao repertório com a utilização das técnicas estendidas. Assim, acreditamos ser relevante abordarmos brevemente a história do instrumento desde a sua invenção na Europa, sua inserção no Brasil, seus primeiros desenvolvimentos na música do país e, finalmente, chegarmos à atualidade, mais precisamente ao trabalho contemporâneo de performance colaborativa com a utilização das técnicas estendidas desta pesquisa.

O saxofone é um instrumento de sopro da família das madeiras inventado por Antoine-Joseph Sax (1814 - 1894), fabricante belga que viveu na França durante o século XIX, conhecido como Adolphe Sax. As datas precisas de sua invenção e patente são rodeadas de controvérsias. Em *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Thomas Liley (1998, p. 12) afirma que a data exata de invenção do saxofone é confusa, sugerindo que o ano para tal fato varia entre 1840 e 1846 (ano da patente do instrumento). O próprio Adolphe Sax nunca indicou a data exata, mas, segundo Liley, Maurice Hamel, filho de um amigo próximo do inventor chamado Henry Hamel, escreveu que seu pai havia dito que Sax criou o saxofone em 1838. Maurice Hamel afirma que o saxofone só veio a existir logo após o novo clarinete baixo de Sax, que foi apresentado na Exposição Belga de 1835. Para Liley, as recordações manuscritas de Hamel fornecem as informações mais confiáveis sobre a época de criação do saxofone.

Alguns autores divergem sobre quando o saxofone foi criado exatamente. Cesar Lima (2004) e Rafael H. S. Velloso (2006) afirmam que o instrumento foi inventado em 1840; Mário D. Marques (2013) não diz precisamente quando o foi, afirma apenas que, após muitas experiências de construção, Adolphe apresentou seu novo instrumento pela primeira vez numa exposição na Bélgica em 1841 e, posteriormente, em fevereiro de 1844, em Paris; e concordando com Liley (1998), encontramos Pedro P. de Carvalho (2015), afirmando em suas pesquisas a data da invenção para 1838 e Carlos J. Almeida (2013) dizendo que o processo de invenção teria se desenrolado no final da década de 1830, logo após a criação do novo clarinete baixo.

A respeito da primeira patente do saxofone encontramos divergências entre os pesquisadores sobre o dia exato do registro. Liley (1998) informa que a patente da família do instrumento foi concedida a Adolphe Sax em 22 junho de 1846; para Miguel Villafruela

(2007) foi em 28 de junho de 1846; C. Almeida (2013) afirma que a 21 de março de 1846 Adolphe submeteu o pedido de registo da patente (com a descrição do instrumento) e a 22 de junho a patente foi-lhe concedida, o que vai de acordo com Liley (1998). Apesar das divergências do dia, os autores são unânimes em se tratando do ano da primeira patente, que é 1846, assim como vemos em Lima (2004), Velloso (2006), M. D. Marques (2013) e P. Carvalho (2015).

O saxofone é um instrumento fabricado em latão, possui um sistema de 23 chaves que controlam abafadores revestidos em couro para vedar 24 orifícios⁴. Tem uma digitação semelhante à do clarinete e da flauta transversal e seu som é produzido pela vibração de uma palheta simples de bambu fixada na boquilha por uma braçadeira (motivo que o leva a ser classificado na família das madeiras apesar de ser fabricado em material metálico). Adolphe Sax queria inventar um instrumento de sopro que possuísse características dos instrumentos de corda, mas que tivesse mais força e intensidade. Em 1834, ele terminou o aperfeiçoamento do clarone (clarinete-baixo), instrumento com formato bastante semelhante ao do saxofone, o que levaria a crer que partiu daí a ideia do novo instrumento, mas o primeiro saxofone surgiu quando o fabricante adaptou a embocadura do clarinete ao oficleide (instrumento da família dos metais, predecessor da tuba), resultando em um saxofone-baixo, a partir do qual foi criado o restante da família (THOMASI, 2007).

A primeira vez que o saxofone veio a público, segundo Rodrigo M. Capistrano (2008) aconteceu na Exposição da Indústria Belga (ou Exposição de Bruxelas) de 1841, e foi tocado pelo próprio Adolphe atrás de uma cortina, pois sua invenção ainda não havia sido patenteada. Logo após este evento, Liley (1998) nos relata em *The Cambridge Companion to the Saxophone* que Sax recebeu a visita de um influente assessor do rei francês Louis-Philippe, o Tenente General de Rumigny (Marie-Théodore Gueilly, visconde de Rumigny), para falar de seus ambiciosos planos de revitalizar as bandas militares francesas e disse que o trabalho de Adolphe era um meio para esse fim. Assim, Sax foi encorajado a deixar Bruxelas e mudar para Paris em 1842 para dar continuidade aos seus projetos.

O estado lastimável de qualidade musical das bandas militares na França, reflexo do desequilíbrio do volume sonoro entre os instrumentos (que também careciam de melhoramentos físicos) desses grupos à época, era uma vergonha para o patriotismo e prestígio francês. A fim de resolver a situação, em 25 de fevereiro de 1845, foi montada uma comissão de representantes músicos, militares e profissionais de acústica, liderados pelo

⁴ Com uma pequena variação para menos, nos instrumentos que não possuem a chave do Fa# agudo e para mais, nos instrumentos que possuem a chave do Lá grave (sax barítono) e do Sol agudo (sax soprano).

general Rumigny. Assim, em 22 de abril do mesmo ano teve lugar, no *Champ de Mars*, em Paris, um concerto no qual participaram duas bandas com formações distintas: uma com os instrumentos de Sax e outra com uma formação e instrumentário tradicionais. A competição aconteceu diante de um público estimado em 20.000 pessoas. A formação de Adolphe foi a vencedora e um decreto em 9 de agosto de 1845 do Ministro da Guerra estabeleceu o uso oficial dos seus instrumentos (os instrumentos reformados por Sax e suas invenções, saxofones e saxhorns) (LILEY, 1998, p.5). Vale observar que, diferente do que afirma Liley (1998), é visto em Oscar Comettant (1894) que apesar do saxofone constar na decisão ministerial de 09 de agosto, este instrumento não estava presente na disputa (apenas os saxhorns e os demais instrumentos reformados por Sax) devido a deserção de saxofonistas na ocasião do evento, o que não significa que tal acontecimento não tenha sido crucial na história deste, uma vez que não foi empecilho para que fosse incluído no decreto.

A partir de então o saxofone foi ganhando cada vez mais projeção, chegando às bandas inglesas e espanholas logo na década de 1850 (LILEY, 1998). As bandas militares da Rússia, Bélgica e Holanda já apresentavam o instrumento na competição militar europeia em Paris no ano de 1867 (RAUMBERGER e VENTZKE, 2001 apud ALMEIDA, C., 2013). A visita da Guarda Republicana Francesa aos Estados Unidos em 1872 (LILEY, 1998) levando seus saxofones, parece ter influenciado a introdução do instrumento nas bandas regimentais americanas a partir de 1873.

O novo instrumento de Sax começava a aparecer também em obras de concerto de importantes compositores da época, como Hector Berlioz (1803 - 1869) com a *Chant Sacre* (1844). Podemos citar também como outros exemplos de destaque *Le Dernier Roi de Juda* (1844) de George Kastner, *Hamlet* (1868) de Ambroise Thomas, *Le Roi de Lahore* (1877) e *La Vierge* (1877) de Jules Massenet e *L'Arlésienne* (1872) de Georges Bizet (VILLAFRUELA, 2007).

Em 12 de julho de 1846 Sax foi entrevistado por Berlioz, que além de compositor e crítico musical era escritor da “Paris Magazine” (jornal de debates), descrevendo sua nova invenção:

Melhor que qualquer outro instrumento, o saxofone é capaz de modificar seu som, a fim de poder dar as qualidades que o convenham, e conserva uma igualdade perfeita em toda sua extensão. Eu o fabriquei de cobre, em forma de cone parabólico. Este possui uma embocadura de cana simples, e sua digitação é como a da flauta e do clarinete. É possível aplicar-se nele todas as digitações. (Chautemps, 1987, pág. 18, Apud THOMASI, 2007, p.12).

A criação de uma classe de saxofone no Conservatório de Paris em 1857 ministrada pelo próprio Adolphe Sax foi um fato importante para disseminação do instrumento bem como para a pedagogia e produção de repertório. A classe perdurou apenas até 1870 devido às consequências econômicas da guerra entre a França e a Prússia, o que foi um grande prejuízo para a sua evolução em todos os sentidos por ter limitado o surgimento de novos saxofonistas e professores (CARVALHO, P., 2015). Durante esse período no Conservatório de Paris, Sax convidou compositores como Jean-Baptiste Singelée, Jules Demersseman, Jean-Nicholas Savari, Joseph Arban e Hyacinthe Klosé a escreverem peças para sua classe. Ao mesmo tempo, com a criação de uma editora, Sax publicou obras destes compositores, que eram essencialmente para saxofone e piano e de caráter virtuosístico, como a *Fantaisie sur des motifs du Freischütz*, de Savari, o *Premier solo, andante et bolero* de Demersseman e os vários *solo de concert* de Singelée, (ALMEIDA, C., 2013) o que se constituiu como um importante legado para a literatura do instrumento.

Após um “hiato” na história da pedagogia do saxofone de concerto pode-se dizer que a retomada do ensino do instrumento no Conservatório Superior de Música de Paris em 1942, com o grande virtuose do saxofone Marcel Mule (1901 – 2001) que permaneceu na cadeira até 1968, foi um novo grande arco para a história do instrumento. Mule contribuiu significativamente para a retomada no desenvolvimento do saxofone de concerto, pelo grande legado deixado através da sua elevada técnica e pelos seus trabalhos artístico e pedagógico, além de ter influenciado compositores renomados a criarem obras que ficaram consagradas na literatura de repertório do instrumento.

Paralelamente a esta realidade do saxofone na Europa, evoluiu nas Américas uma referência musical que iria influenciar de uma forma significativa o surgimento de muitos saxofonistas nos Estados Unidos. Então, lá se ouvia falar no nome Rudy Wiedoeft (1893 – 1940), que produziu muitas obras para saxofone além de ter sido um exímio executor do instrumento. Mário Dinis Marques (2013) escreveu sobre este artista:

Adotando um estilo influenciado pelo *Ragtime*, e suportado por uma técnica brilhante, Wiedoeft tornou-se uma espécie de inspiração, de uma realidade tecnicamente possível, para todos aqueles que queriam tocar saxofone e desejavam fazê-lo numa linguagem nova: o jazz (MARQUES, M. D., 2013, p. 10).

O saxofone se tornava cada vez mais popular nos anos 1920 com a sua inserção no jazz dos Estados Unidos e realizando um papel de destaque nas *Big Bands* americanas, ao mesmo tempo em que já vinha em destaque nas bandas militares no país desde a sua possível

chegada com a visita da Guarda Republicana Francesa em 1872. Segundo Gail B. Levinsky (1997, Apud CARVALHO, P., 2015), grande parte da literatura didática para saxofone na Europa teve sua importância retomada devido ao surgimento do *jazz* e o desenvolvimento da indústria de entretenimento. A esta altura, a grande invenção da carreira de Adolphe Sax já ganhara o mundo e se desenvolvia em estilos e repertórios nas regiões ou países que o adotassem em sua música, com suas respectivas particularidades.

2.1 A chegada do Saxofone ao Brasil – primeiros registros

O saxofone, desde sua possível chegada ao Brasil ainda na segunda metade do século XIX, o que veremos em mais detalhes a seguir, fez sua história através de uma grande produção musical nacional que foi surgindo, com peças originais que revelam sua presença no cenário da música de concerto e da música popular urbana, evidenciando a sua utilização como instrumento solista, camerista ou inserido em grandes e diversas formações instrumentais. Alguns trabalhos acadêmicos nos mostram estudos sobre os primórdios do saxofone no Brasil, investigando o trabalho de instrumentistas e compositores em diversas modalidades musicais, além de registros de anúncios em jornais de outras épocas, porém, ainda nos falta material de maior consistência que supra todos os questionamentos a respeito de sua chegada ao país e de suas primeiras aparições no cenário musical nacional. Além disso, encontramos algumas divergências históricas sobre esses pontos nas fontes estudadas. Vejamos aqui que informações nos trazem alguns estudos, como esses dados dialogam e o quanto podemos elucidar a respeito dos primórdios do saxofone no contexto histórico musical brasileiro.

Na pesquisa de Paula J. Van Regenmorter (2009, p. 4 - 5) são apresentadas três “possíveis explicações” (sem grandes detalhes e aprofundamento) sobre o aparecimento e os primeiros usos do saxofone no Brasil para aproximadamente 1860. A primeira hipótese apresentada pela autora é de que, assim como nos Estados Unidos, é plausível que o instrumento passou a fazer parte das fabricações musicais brasileiras por conta da influência das bandas militares francesas, depois que a Guarda Republicana introduziu na França a família de saxofones para equilibrar seu timbre e volume de som. A segunda proposição é de que próximo à virada para o século XX, compositores brasileiros obtinham formação no Conservatório Nacional em Paris sob a orientação de mestres como Jules Massenet, Ambrose Thomas e Georges Bizet, que por sua vez, foram precursores em incluir saxofones em suas obras, o que teria influenciado os brasileiros a também incorporarem o instrumento em seus trabalhos. E a terceira hipótese é de que em 1859 um grupo de músicos virtuosos da Europa

tocara para o rei Dom Pedro II, no Rio de Janeiro e um dos músicos, o clarinetista italiano Ernesto Cavallini teria falado sobre o novo instrumento (saxofone) durante a turnê.

É importar saber que no século XIX havia no Brasil uma busca, por parte das classes dominantes, de reconhecimento e *status* como “sociedade civilizada”, e isso se dava à medida que a burguesia brasileira procurava alinhar-se aos hábitos, à moda e aos costumes europeus, importando produtos, instrumentos e novidades diversas de projeção cultural na época. Nesse sentido, como vemos em Lilia M. Schwarcz (1999, p.154), na então capital do império, Rio de Janeiro, durante os anos de 1840 a 1860 “se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses”. Ainda em concordância com tais ideias, vemos em Silva (2010, p. 165) que “a burguesia brasileira desejava ser equiparada à burguesia parisiense e, para tal, absorvia todos os referenciais de cultura e arte escoados no Brasil, entre eles, a obsessão pela música, particularmente pela ópera italiana”. Essa prática cultural contribuiu para que acontecesse cada vez mais um processo de europeização das atividades musicais nesse período no Brasil, e isso influenciou fortemente os contextos que envolveriam o saxofone, como as bandas de música civis e militares, as práticas de música de concerto e de música de entretenimento, fazendo que surgisse aqui um reflexo do que fosse tendência em países europeus como França e Itália. Esses fatos corroboram a ideia de que o saxofone teria chegado rapidamente ao Brasil, uma vez que o instrumento se tornou uma forte tendência em contextos musicais franceses e logo disseminado para diversos outros países. Assim, não é difícil presumir que após o decreto de 9 de agosto de 1845 que estabeleceu a inserção da família de saxofones nas bandas francesas, citado anteriormente, não tardaria para que o saxofone aqui fosse incorporado nos mesmos moldes.

Para Daniela Spielmann (2008), presume-se que o saxofone foi introduzido no Brasil através do maestro Henrique Alves de Mesquita (Rio de Janeiro, 1830 - 1906) que, afirma ela, foi contemporâneo de Adolphe Sax no Conservatório de Paris por volta de 1856 e, ao retornar ao Brasil, trouxe o saxofone soprano, incorporando-o em sua orquestra, sendo tocado por Viriato Figueira da Silva (1851-1877). A autora informa ainda que muitos autores atribuem a implementação do instrumento no nosso país a Alfredo da Rocha Vianna Filho (Rio de Janeiro, 1897 - 1973), o Pixinguinha, após sua ida à Paris na década de 1920 em turnê, mas que a verdade é que “o saxofone apareceu no Brasil quase 40 anos antes”.

Segundo Luis Henrique (1988, *apud* THOMASI, 2007, p. 35), o saxofone teria chegado ao Brasil antes mesmo de ter chegado aos Estados Unidos e antes do estabelecimento

do gênero choro, tendo sido trazido juntamente às diversas novidades francesas que se tornavam tendência e encantavam o mundo na época. O choro teve seus primórdios por volta de 1870 (VELLOSO, 2006) e teria se consolidado por volta de 1910, quando Pixinguinha começava a ser referência máxima no estilo (DINIZ, 2003), informações que contribuem para concordarmos com P. Carvalho (2015) sobre a ideia de desmistificar o saxofone como sendo um novo instrumento que teria sido introduzido no Brasil por este grande expoente do gênero musical aqui citado. Ele afirma também que a chegada do instrumento era aguardada ansiosamente e que aconteceu em algum momento entre a segunda metade da década de 1840 e início da década de 1850.

Na pesquisa de P. Carvalho (2015) encontramos registros historiográficos da década de 1850 que nos permitem aproximarmo-nos de uma resposta mais contígua sobre a chegada do saxofone em terras brasileiras. Podemos ver o anúncio do “Grande Concerto vocal e instrumental, em benefício de Antônio Luiz de Moura⁵” no *Diário do Rio de Janeiro* em 16 de dezembro de 1853, que entre os diversos números vocais e instrumentais do programa após a apresentação de Moura está “Verroust - Aria de *Sax-Ophoni*, pelo Sr. João Pereira” (CARVALHO, P. 2015, p. 33). Vemos também anúncio no Rio de Janeiro do jornal diário *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal* de agosto de 1854, do teatro São Pedro de Alcântara que cita o “espetáculo variado em português e francês” em que “executa o Sr. João José Pereira da Silva, igualmente por obséquio no seu novo instrumento - Saxofone - umas difíceis variações” (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal*, Espetáculos. p.4, em CARVALHO, P., 2015, p. 9). Outro exemplo dado é outro anúncio no *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de outubro de 1854 do *Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar*, que diz que entre os “instrumentos principais” estão os “*Saxophones* (instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra).” (*Diário do Rio de Janeiro*, em CARVALHO, P., 2015, p. 9). Então, como vemos através deste autor, a comercialização do instrumento e apresentações de solistas se tornaram comuns logo na primeira metade da década de 1850 nos espaços culturais cariocas, poucos anos depois da primeira patente dada a Adolphe Sax em 1846.

Estes últimos dados trazem um esclarecimento para as três hipóteses levantadas por Regenmorter (2009) sobre as origens do saxofone no Brasil em aproximadamente 1860 e a suposição vista em Spielmann (2008) e endossada em Bruno B. Amorim (2012) de que o

⁵ Antonio Luiz de Moura (1820?-1889) foi um compositor e clarinetista e um dos fundadores do Liceu Musical e Copistaria da Praça da Constituição em 1854 e foi professor de Francisco Braga e Anacleto de Medeiros. (VASCONCELLOS, 1975, p. 156 *apud* CARVALHO, 2015, p. 33).

saxofone teria sido introduzido por Henrique Alves de Mesquita (Rio de Janeiro, 1830 - 1906) após seu retorno do Conservatório de Paris em 1856 e tocado aqui pela primeira vez em sua orquestra por Viriato Figueira da Silva. Portanto, mesmo sem uma precisão de quando o saxofone chegou em território brasileiro, é possível observar que aqui já estava desde pelo menos 1853 e mesmo assim, existindo a possibilidade de ter sido trazido ainda na década de 1840 tendo em vista a procura por parte da sociedade brasileira em equiparar-se às sociedades europeias, especialmente a francesa, como observamos em autores supracitados, importando tendências culturais à época.

Como enfatizado nas pesquisas de Carlos Alberto M. Soares (2001), Marco Túlio P. Pinto (2005) e P. Carvalho (2015), existe uma carência de referências bibliográficas a respeito da história do saxofone no Brasil, uma grande razão por que não conseguimos afirmar com precisão sobre a sua chegada, apenas que teria ocorrido pelo menos na década de 1850, tendo construído uma tradição intensamente ligada às bandas de música e à prática do choro; além disso, é importante salientar que, não menos importante, o instrumento também teve uma trajetória na música de concerto nacional em seus primórdios aqui, pontos que serão abordados a seguir. Assim como diz M. Pinto (2005), concordamos que este tema mereceria uma pesquisa específica dedicada a tais aspectos.

2.2 Saxofonistas brasileiros pioneiros no final do século XIX e início do século XX

Após realizar esta investigação bibliográfica a respeito da chegada do saxofone no Brasil, falaremos de alguns artistas pioneiros desse instrumento no país ainda do século XIX e início do século XX, para que possamos ter um vislumbre sobre como eram as práticas de performance nos primórdios de sua história nacional. Dentre os diversos estudos acadêmicos vasculhados que tratam do saxofone, foram encontrados pouquíssimos trabalhos que abordassem os primeiros intérpretes do instrumento em terras brasileiras. Analisando a Dissertação de P. Almeida (2020), onde encontramos um levantamento e organização de publicações acadêmicas sobre o saxofone no Brasil, pudemos constatar esta lacuna. Das 65 publicações levantadas por esse autor, 21 (2 Teses de Doutorado, 4 Dissertações de Mestrado, 3 Trabalhos de Conclusão de Curso e 12 artigos científicos) são classificadas por ele como sendo direcionadas para resgate e memória do saxofone, porém, elas também não trazem enfoque, aprofundamento e/ou quaisquer informações sobre os intérpretes iniciais do instrumento do final do Século XIX. Assim, nos baseamos em Regenmorter (2009), M. Pinto (2005), Amorim (2012) e P. Carvalho (2015), onde foram localizadas informações sobre

alguns pioneiros, para podermos conhecer um pouco da gênese das práticas interpretativas do saxofone no Brasil.

João Pereira da Silva (Rio de Janeiro, 1832 – 1909), segundo registros de imprensa vistos em P. Carvalho (2015), foi o músico que primeiro apresentou o saxofone ao público brasileiro, tendo sido o solista desse instrumento de maior destaque nos teatros e salas de concerto do Rio de Janeiro. Da Silva era saxofonista, flautista, compositor, regente, impressor e editor de música, se apresentava em cerimônias religiosas, concertos de câmara e em performances nos intervalos de peças teatrais, especialmente ao lado do clarinetista Antônio Luis de Moura, durante a segunda metade da década de 1850.

O nome de João José Pereira da Silva esteve à margem da história, e sua atuação como músico de proeminência do Segundo Reinado e pioneiro do saxofone no Brasil ganha novos significados com a pesquisa possibilitada pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. (CARVALHO, P., 2015, p. 41).

Joaquim Antônio da Silva Callado (Rio de Janeiro, 1848 – 1880), que foi professor de flauta no Conservatório de Música no Rio de Janeiro e considerado um dos mais importantes flautistas do seu tempo, também pode ter sido um dos primeiros músicos a tocar e a ensinar saxofone no Brasil (REGENMORTER, 2009). Ele foi professor de outro saxofonista precursor renomado, Viriato Figueira da Silva (AMORIM, 2012), sobre o qual discorreremos logo a seguir. Dentre nossas pesquisas não foram encontradas muitas fontes que associam o nome de Callado ao saxofone. Além do trabalho de Regenmorter, outro autor que o relaciona ao instrumento é P. Carvalho (2015), afirmando apenas que ele, ao lado de outros nomes de destaque como Viriato e Anacleto de Medeiros, seria um dos primeiros saxofonistas e intérpretes pioneiros da música de concerto brasileira.

“O rei da música naquele tempo”: a expressão usada pelo “Animal” traduz a idolatria com que o nome de Callado era pronunciado, e o impacto de sua morte prematura (segundo a *Gazeta de Notícias*, “vítima de um acesso pernicioso que violentamente o acometera”) certamente ainda se fazia sentir com intensidade no meio musical fluminense. (CARVALHO, P., 2015, p. 67).

Viriato Figueira da Silva (Macaé - RJ, 1851 - 1883) foi um dos saxofonistas solistas precursores e grande mestre do choro (PINTO, M., 2005), além de flautista e compositor. Como mencionado anteriormente, foi discípulo de Callado, no Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro (AMORIM, 2012). Seu trabalho no Teatro Fênix Dramática do Rio, ao excursionar em São Paulo, lhe rendeu uma reputação de um dos primeiros solistas de saxofone no Brasil a receber amplo reconhecimento (REGENMORTER, 2009). Além disso, em Spielmann (2008), Viriato está relacionado entre os músicos que integraram a primeira

geração de chorões, entre 1870 e 1889, sendo os responsáveis pelas primeiras composições e os primeiros grupos de choro.

Domingos Miguel Rodrigues Bastos (18?? - 1891) tocava clarinete, fagote, e passou a se apresentar como solista de saxofone a partir de 1868, estando no mesmo patamar dos mais proeminentes músicos do cenário musical do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, segundo rastreamento de dados de P. Carvalho (2015). Na pesquisa deste autor, vemos que, apesar de sua origem portuguesa, baseada em registro do *Correio Mercantil* de abril de 1864, Domingos era descrito como “o primeiro artista nosso que se dedicou a estudar o saxofone quando ainda este instrumento era pouco conhecido entre nós” além de “exímio professor” e apresentava-se frequentemente executando árias, caprichos e variações para saxofone no Clube Mozart (CARVALHO, P., 2015, p. 44). Para P. Carvalho, Domingos Miguel contribuiu para a significativa aceitação que o saxofone teve neste período, respaldando-se na seguinte resenha de concerto realizado no Teatro Cassino, no Rio, em dezembro de 1872:

O professor Domingos Miguel tocou uma fantasia no saxofone; artista modesto e sem pretensões, é sempre ouvido com agrado; exímio concertista, de que já tem dado bastante provas, temos sempre visto figurar seu nome para beneficiar seus colegas, porque, talvez esta mesma modéstia de que todos lhe acusam lhe não consinta dar um concerto em seu benefício. Se assim é, faz mal, porque deve ter confiança no seu talento e na consideração que o público lhe vota, pelo muito que se tem prestado para coadjuvar seus colegas tanto professores como amadores. (*Correio do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1872, p.3 apud CARVALHO, P., 2015, p. 47).

Anacleto de Medeiros (Paquetá - RJ, 1866 - 1907) foi um multi-instrumentista que tinha como instrumento principal o saxofone soprano e desempenhou um papel importante para a música em sua época. Ele fundou em 15 de novembro de 1896 a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, tendo sido seu primeiro regente, além disso, era um orquestrador competente e um compositor que enriqueceu a literatura do choro (VELLOSO, 2006). Para M. Pinto (2005), Medeiros foi uma figura central na estruturação da música popular brasileira, tendo criado e organizado diversas bandas, além da já citada do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, que sob sua direção alcançou elevado status. P. Carvalho (2015) relata que das obras remanescentes de Anacleto de Medeiros, denominado por aquele autor como uma das figuras mais importantes da cena musical carioca da virada para o século XX, não há registros de peças escritas especificamente para saxofone. Contudo, assim como a maior parte do repertório de choro do século XIX, as obras dele se encaixam perfeitamente na extensão do saxofone, que por ter sido seu instrumento predileto era seu veículo de expressão

musical, o que nos leva a cogitar que sua produção composicional era bastante pensada para ele.

Ladário Teixeira (Uberlândia - MG, 1895-1964) foi um virtuose do saxofone, um dos instrumentistas de maior destaque do seu tempo e um dos primeiros concertistas brasileiros a realizar turnês nacionais e internacionais, inclusive pela Europa e Estados Unidos (PINTO, M., 2005; CARVALHO, P., 2015). As fontes pesquisadas nos revelam que este músico, cego de nascença, elevou a técnica do saxofone a um patamar de excelência nunca visto antes e até mesmo contribuiu com um projeto original junto à fábrica Selmer para aperfeiçoamento na mecânica e extensão do instrumento. Na pesquisa de P. Carvalho (2015), vemos um texto da edição de setembro de 1927 do periódico paulista *Diário Nacional* sobre o envolvimento de Teixeira com o “novo instrumento”:

Acaba de regressar da Europa o festejado saxofonista patricio Ladário Teixeira. Sua visita ao Velho Mundo, a Paris, aonde se dirigiu, foi feita especialmente para tratar de introduzir melhoramentos importantes, que aperfeiçoaram o saxofone, fazendo-o um outro instrumento, completamente novo. Foi encarregada de executar o plano de Ladário Teixeira, a casa Selmer que, reconhecendo o seu valor adotou-o, para a fabricação de instrumentos que obedeçam aquela matriz, aos quais deu o nome do autor. Com a modificação referida, o saxofone ganhou em sonoridade, ficando provido de uma chave para trinados nos graves, e conseguindo subir mais nove notas nos agudos. Ladário Teixeira mandou fabricar para seu uso dois instrumentos, um, tenor, em dó, outro alto, em mi-bemol. Breve, terá o público do Rio de Janeiro o ensejo de ouvi-lo em um recital que pretende promover no salão do Instituto Nacional de Música. (*Diário Nacional*, São Paulo, 16, set. 1927, p. 2 apud CARVALHO, P., 2015, p. 107).

No texto do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* sobre Ladário Teixeira, observamos um fato interessante de sua carreira, em que o saxofonista encontrou-se com Albert Sax, filho do inventor do saxofone Adolphe Sax, que após beijar-lhe as mãos em agradecimento disse: “Meu pai inventou o saxofone, mas o senhor fez dele um instrumento digno da admiração do mundo inteiro”.⁶ Teixeira foi um grande virtuose que, dentre tantos feitos, pode ter contribuído para o engrandecimento da literatura de concerto brasileira do saxofone; segundo Paulo Moura, em depoimento para a pesquisa de M. Pinto (2005), o contato entre Ladário e Radamés Gnattali teria inspirado este compositor na criação de suas obras para saxofone, que são hoje, peças de destaque no repertório nacional do instrumento.

⁶ DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/ladario-teixeira/> acesso em: 16/07/2022.

2.3 O prelúdio do saxofone nas bandas militares brasileiras

As bandas de música militares realizaram um papel importante desde seus primórdios no país na disseminação e desenvolvimento da prática musical brasileira, especialmente em relação aos instrumentos de sopro. A primeira banda militar nacional, segundo Vinícius M. Carvalho (2007, p. 5), “assim organizada como conjunto” é a Banda dos Fuzileiros Navais, criada em 1808 e tendo suas origens provindas da Brigada Real da Marinha de Portugal, que chegou ao Brasil naquele ano juntamente com a família real portuguesa. Também em concordância sobre tal origem das bandas militares, Thomasi (2007) informa que estas surgiram aqui somente após a chegada da corte em 1808 e que com o passar dos anos elas se tornaram grandes centros formadores de instrumentistas, sobretudo os de sopro. Já Binder (2006), relata que o início das bandas militares brasileiras se deu ainda na segunda metade do século XVIII. Segundo ele, a atuação desses grupos na passagem do século XVIII para o XIX passou despercebida pelos estudiosos modernos, devido uma questão terminológica, pois, o termo banda tornou-se recorrente apenas ao final de 1820. Ele escreve:

Pode-se dizer com segurança que, antes de 8 de março 1808, quando o real pé de dom João tocou o solo brasileiro, já existiam bandas de música no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. Desta forma, a introdução ou atualização das bandas de música no Brasil, não ocorreu em razão da presença de um conjunto, a banda da Brigada Real, e sim da necessidade da corte em solenizar com a pompa adequada as festas reais que passaram a ocorrer no Rio de Janeiro. (...) Pode-se concluir que as bandas militares foram parte importante da representação sonora oficial da casa dos Bragança no Brasil. (BINDER, 2006, p. 125).

Regenmorter (2009) relata que antes da chegada de Dom João VI ao Brasil no início do século XIX, as bandas eram formadas sob modelos portugueses antigos e dispersos e que a Brigada Real, vinda com o rei, teria proporcionado novas dimensões não apenas no tamanho e estrutura, mas também sobre o repertório desses grupos. Portanto, mesmo o surgimento das bandas militares não estando vinculado à vinda da corte portuguesa para alguns autores, foi a partir da chegada desta que elas passaram a serem submetidas a uma organização mais sólida.

O fato é que as bandas militares firmaram uma forte tradição com a prática musical através de instrumentos de sopro, já desde início do século XIX, sendo inclusive, mais tarde, um importante ambiente de disseminação, popularização e valorização do saxofone no Brasil. Como falado neste capítulo anteriormente, era comum no nosso país a prática cultural de se reproduzir o que era vigente na Europa naquela época, envolvendo também o saxofone no contexto de tais bandas. Assim, após o decreto ministerial de 09 de agosto de 1845 que estabeleceu o uso oficial do saxofone aos regimentos franceses, possivelmente não tardaria

para que este modelo fosse reproduzido nos grupos congêneres brasileiros. Entretanto, não encontramos registros sobre em qual momento o instrumento teria sido incorporado pela primeira vez nas bandas militares brasileiras. Mesmo com a sua chegada ao Brasil tendo ocorrido em pelo menos 1853, o registro mais antigo encontrado em nossas pesquisas sobre a sua existência em bandas militares brasileiras é o decreto nº 5352, de 23 de julho de 1873, sobre a distribuição de instrumentos musicais na legislação administrativa do exército, onde estão catalogados três saxofones (BINDER, 2006, p. 123).

Em Binder (2006) encontramos outro registro que relaciona o saxofone, desta vez não diretamente às bandas, mas ao ensino de música com este instrumento em instituições militares. O autor cita o decreto nº 6304 de 12 de setembro de 1876 que criou duas escolas para aprendizes militares em Minas Gerais e Goiás respectivamente, onde foram introduzidos os saxofones dos tipos soprano, tenor e baixo, “de modo que os discípulos possam ensaiar e executar peças concertantes” (BINDER, 2006, p. 120).

Uma importante e das mais antigas menções ao saxofone em bandas marciais brasileiras está relacionada à Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 15 de novembro de 1896 por Anacleto de Medeiros, apresentando dentro de sua formação, naquele mesmo ano, dois saxes alto, dois tenores e um barítono (VELLOSO, 2006). Sobre este grupo, que Regenmorter (2009) afirma ser um dos mais importantes e primeiros proponentes do saxofone no Brasil, Tinhorão escreve:

(...) empregados regularmente como conjuntos instrumentais para animar bailes carnavalescos e tocar em coretos, procissões e festas de adro de igreja, as bandas de corporações fardadas iriam encontrar afinal, em 1896, o mais alto momento da sua vocação democrática e da qualidade da sua música com a criação do maior e mais duradouro núcleo de formação de instrumentistas já criado no Brasil: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (TINHORÃO, 1999, p. 184).

As bandas de música militares tiveram importância significativa no cenário musical instrumental no Brasil, especialmente nos períodos aqui abordados, contribuindo para o fomento de gêneros musicais, para a formação de músicos além de, ao incorporar instrumentos não tão comuns em configurações como a orquestra sinfônica, a exemplo do saxofone, colaborar para a sua valorização e disseminação. No final do século XIX, como o saxofone era um instrumento novo e caro que precisava ser importado de outros países, ele ainda não teria sido incorporado de maneira generalizada, sendo adotado amplamente a partir do século XX, como supõe Velloso (2006), após sua popularização e gradativa substituição do oficleide. Assim, é sabido que onde quer que haja uma banda militar atualmente, exista ali a participação de um naipe de saxofones.

2.4 O saxofone e o choro nos primórdios

Segundo Velloso (2006), o choro teria surgido por volta de 1870, como uma forma diferente de se interpretar a polca, que já era dançada e tocada desde 1844 por músicos populares do Rio de Janeiro, vindo a se consolidar como gênero por volta de 1910 (DINIZ, 2003), período em que Pixinguinha ganhava grande destaque. Siqueira (1969, p. 141), afirma “com certeza” que o choro é um ‘fenótipo’ das “polcas de serenatas” e está relacionado com a figura de Callado, responsável pela configuração do conjunto instrumental chamado choro carioca, que por sua vez está “intimamente ligado” ao nome dado ao gênero. O autor revela que a mais antiga referência escrita sobre o assunto lhe parece ser o tango característico, de autoria de Chiquinha Gonzaga, intitulado *Só no Chôro* de 1889, e que nessa época, não havia um tipo formal de música para os grupos de *choros*, que executavam polca, tango, valsacanção, etc. (SIQUEIRA, 1969).

Os “verdadeiros choros”, para A. Pinto (1936, p. 11), eram executados na formação de flauta, violões e cavaquinhos, aparecendo muitas vezes o oficleide e o trombone, constituindo “o verdadeiro *chôro* dos antigos chorões”. A ausência do saxofone na maioria dos conjuntos de choro descritos por este autor, como supõe Velloso (2006), é devida à dificuldade de acesso ao novo instrumento no final do século XIX e início do século XX, consequência do alto preço e necessidade de importação do exterior.

Os levantamentos vistos neste capítulo mostram que o saxofone já transitava no Brasil no início da segunda metade do século XIX, já na década de 1850, antes das décadas de formação do choro, embora intérpretes de destaque no instrumento nesse período estivessem intimamente ligados à prática desse gênero musical utilizando-o em suas performances, como os mencionados Joaquim da Silva Callado, Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros.

O trabalho de Velloso (2006), intitulado “O Saxofone no Choro”, se aprofunda no que diz respeito a esse instrumento no gênero e ele afirma que a sua presença neste passou a ser amplamente percebida no país a partir da segunda década do século XX, época em que Pixinguinha entra em cena alcançando grande relevância no cenário musical brasileiro. Um pouco antes disso, por volta da transição desses séculos, os músicos das bandas militares nos seus momentos disponíveis tocavam nas rodas de choro, contribuindo para integrar nesses grupos outros instrumentos fortemente presentes em suas práticas musicais como o saxofone. Um exemplo disso foi Anacleto de Medeiros, militar, que além de tocar saxofone nos grupos de choro, compunha e executava obras dessa ordem, inclusive à frente da prestigiada Banda

do Corpo de Bombeiros (que por sua vez possuía naipe de saxofones), fundada e regida por ele.

Um dos grupos relacionados ao choro que mais alcançou reconhecimento no Brasil e no exterior foi o conjunto chamado *Os Oito Batutas*⁷, que muito contribuiu para a disseminação do gênero, bem como para a apropriação do saxofone nele (AMORIM, 2012). Em janeiro de 1922, o grupo viajou para uma temporada em Paris, onde Pixinguinha, que tocava flauta no grupo, absorveu influências que o fizeram voltar tocando saxofone (VELLOSO, 2006). No trabalho de Velloso vemos o seguinte relato de Pixinguinha:

No conjunto que se apresentava na casa em frente ao Shéhérazade havia um músico que, durante a apresentação, mudava do violoncelo para o saxofone, principalmente na hora de tocar o shimmy. Um dia, Arnaldo Guinle me perguntou: ‘Você toca aquele instrumento?’ Respondi: ‘Toco.’ Na verdade, eu já conhecia a escala e sabia que era quase igual à da flauta. ‘Então vou mandar um para você’, me disse Arnaldo Guinle. Um mês depois, o saxofone estava pronto. Levei o instrumento para o hotel e ensaiei. No dia seguinte, já estava tocando uns chorinhos no saxofone. Mas só toquei naquele dia, porque não queria magoar o músico da casa em frente. Toquei só para o Arnaldo ouvir. Ele ficou satisfeito com o que ouviu. Depois, fiquei só na flauta. Quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mais saxofone (MIS, 1997, p. 63 apud VELLOSO, 2006, p.35).

Vemos também em Velloso que Nelson Alves, um dos integrantes do grupo, relatou em entrevista ao jornal *A Notícia*, em agosto de 1922, que eles haviam convivido com músicos de bandas de *jazz* dos Estados Unidos que se apresentavam em Paris naquele ano, já contendo o saxofone em suas formações. Nas suas declarações, Alves revela que houve uma interação de camaradagem entre os *Batutas* e os americanos, de tal forma que eventualmente até tocaram juntos em alguns números dos brasileiros, o que, segundo ele, também teria influenciado Pixinguinha a voltar para o Brasil tocando saxofone. Este músico, considerado a maior figura do choro de todos os tempos e um dos compositores brasileiros mais importantes, era um exímio flautista e, após sua volta da turnê em Paris com *Os Oito Batutas* alternava entre a flauta e o saxofone em suas performances, passando a se dedicar exclusivamente ao seu novo instrumento a partir de 1946 (PINTO, M.).

⁷ Originalmente, o grupo era formado por Pixinguinha (flauta), Donga (violão), Otávio Viana, irmão de Pixinguinha, mais conhecido como China (voz, violão e piano), Raul Palmieri (violão), Nelson Alves (cavaquinho), José Alves (bandolim e ganzá), Jacó Palmieri (pandeiro) e Luís Silva (bandola e reco-reco).

2.5 Cronologia

Baseando-nos nos dados aqui expostos e demarcando os primeiros usos do saxofone no Brasil em ordem cronológica sobre cada um dos pontos aqui abordados, poderíamos traçar a seguinte sequência de possíveis fatos temporais iniciais:

Quadro 1 - Cronologia do saxofone no Brasil

Evento	Períodos
Chegada no Brasil	Início da década de 1850 aproximadamente
Música de Concerto	1853 (ano dos registros mais antigos sobre os concertos de João José Pereira da Silva) e 1868 (ano em que Domingos Miguel passa a se apresentar como solista do saxofone em salas de concerto brasileiras)
Bandas Militares	1873 (ano do registro mais antigo encontrado, um decreto sobre a distribuição de instrumentos nas bandas do Exército)
Choro	Por volta de 1880 e início do século XX (possivelmente, devido aos precursores do saxofone Viriato Figueira da Silva e Anacleto de Medeiros, que viveram nesse período e foram importantes nomes na prática do choro, que faziam parte, respectivamente, da primeira e segunda geração de chorões).

Fonte: Dados da pesquisa

O saxofone que até hoje é um símbolo do *jazz* e das *Big Bands*, foi fortemente ligado ao choro graças ao ícone Pixinguinha (personalidade que também foi presença marcante nas Bandas Militares), além de ser associado à música popular e/ou de entretenimento de modo geral, mas já estava vinculado à música de concerto no Brasil desde seus primórdios no país, antes mesmo de se estabelecer em todas as outras esferas culturais onde ganhou espaço. Sobre este último aspecto do instrumento, o da música de concerto nacional, que é nosso principal objeto de estudo, dedicamos inteiramente o capítulo seguinte.

3 O SAXOFONE NA MÚSICA DE CONCERTO BRASILEIRA

No capítulo anterior, pudemos observar que os primeiros usos do saxofone no Brasil se deram através da música de concerto (antes mesmo de ser incorporado ao choro e, possivelmente, às bandas de música militares), ainda na segunda metade do século XIX. Ao longo do tempo, o instrumento foi aos poucos ocupando algum espaço nas salas de concerto brasileiras, passando a ter maior representatividade após o tardio surgimento dos primeiros cursos superiores de saxofone na década de 1980⁸. A partir daí, iniciou-se um processo de formação de novos bons instrumentistas, que até então eram muito escassos, pois na primeira metade do século XX a maioria dos saxofonistas eram autodidatas, geralmente flautistas e clarinetistas que aplicavam seus conhecimentos técnicos dos seus respectivos instrumentos para executar o saxofone, pois nessa época havia uma grande carência de métodos, de informações e de bons professores (VILLAFRUELA, 2007). Também neste sentido, dialogando com Villafruela a respeito da dificuldade de inserção do saxofone nos meios acadêmico e de concerto, Rowney A. Scott Junior (2007) expõe como possíveis motivos:

a falta, por muito tempo, de material didático e bibliográfico para saxofone no Brasil; a falta, por muito tempo, de professores graduados em saxofone e aptos a assumir tal função nas universidades brasileiras; o fato de o saxofone não estar inserido de maneira mais efetiva nas orquestras sinfônicas; e o preconceito, por parte de setores eruditos e acadêmicos, por considerarem o saxofone um instrumento “popular”. (SCOTT Jr, 2007, p. 23)

Mesmo existindo obras de concerto brasileiras especialmente para saxofone na primeira metade do século XX, inclusive de importantes nomes da nossa música, como veremos adiante, não encontramos nas pesquisas registros ou relatos de conservatórios ou escolas de música que envolvessem o instrumento à época, assim como a respeito dos ambientes acadêmicos. Dessa maneira, com algumas exceções, o saxofonista que realizava performances de tal repertório geralmente era aquele que também atuava na música popular (AMORIM, 2012), se apresentando nas rádios, bailes, etc.

Atualmente em nosso país, a música de concerto para saxofone é amplamente presente em alguns conservatórios de música e nos ambientes acadêmicos das instituições de ensino superior onde constam cursos para o instrumento, mas antes da década de 1980, quando o ensino de saxofone ainda não havia se estabelecido em universidades, a realização de performances do instrumento na música de concerto tornava-se possível especialmente através de alguns intérpretes de destaque no cenário musical nacional, virtuosos como

⁸ O tema sobre o saxofone nas instituições de nível superior é tratado com maior profundidade no Capítulo 5.

Sandoval Dias (Salvador - BA, 1906 - 1993) e Paulo Moura (São José do Rio Preto - SP, 1932 - Rio de Janeiro, 2010), que interpretavam obras de célebres compositores como Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali. O papel desses instrumentistas, assim como o dos compositores que proporcionaram reconhecimento ao instrumento e intérpretes através de suas criações, foi importante para o desenvolvimento da prática do saxofone de concerto, inclusive para sua inserção nas instituições acadêmicas. A representatividade desses intérpretes durante boa parte do século XX ajudou a elevar e difundir o repertório, influenciou significativamente para uma linguagem interpretativa sobre música brasileira de concerto, além de contribuir para a expansão da literatura, tanto por suas próprias criações quanto por estimular ou inspirar importantes compositores a produzirem novas obras. Esses artistas supracitados são reconhecidos em diversas pesquisas, a exemplo, os autores M. Pinto (2005), Scott Junior (2007) e Amorim (2012), como importantes nomes relacionados ao saxofone de concerto no Brasil durante grande parte do século XX (embora alguns deles também fossem conectados à música popular) e que não estiveram ligados efetivamente à academia. Neste capítulo abordaremos, além desses nomes, alguns outros que com seus feitos (performances e composições), construíram a história do saxofone na música de concerto nacional.

3.1 A música de concerto brasileira para saxofone no século XX

Para conhecermos a música brasileira concertista escrita para saxofone no século XX ou seguirmos um caminho em busca de compreendermos seu desenvolvimento, acreditamos ser primordial abordarmos a produção musical dedicada a este instrumento à época por parte de alguns dos grandes nomes da composição no Brasil, cuja importância reside, não apenas no fato de serem aclamadas personalidades que criaram obras-primas para o saxofone ao longo desse tempo, mas também pelo pioneirismo de alguns deles e pelo reconhecimento alcançado por algumas de suas obras, amplamente executadas e estabelecidas dentro da literatura de repertório. Além disso, não podemos deixar de dissertar sobre as práticas interpretativas de reconhecidos instrumentistas brasileiros no que se refere ao saxofone de concerto, ponto também primordial para o desenvolvimento de sua história em nosso país.

Durante o século XX, dois compositores que tanto investiram em criações para saxofone no Brasil, seja como principal e/ou integrante de formações diversas, foram os já citados Heitor-Villa Lobos e Radamés Gnattali, tendo sido os mais destacados no repertório de concerto da época para o instrumento, não só pela prolificidade, mas pelo grau de importância e reconhecimento que suas obras alcançaram, principalmente as de caráter solista,

as quais são parte do repertório de muitos saxofonistas até a atualidade, nacional e internacionalmente. A respeito desses dois grandes nomes trataremos com exclusividade numa sessão à parte neste capítulo; por ora, discorreremos cronologicamente e de maneira breve sobre o legado de alguns outros importantes compositores que com suas obras contribuíram (alguns vivos e em atividade hoje que ainda contribuem) para a literatura nacional de concerto do saxofone.

É difícil estabelecer qual foi a primeira obra de concerto, solista ou camerística, para saxofone já feita no Brasil, considerando, como foi visto em P. Carvalho (2015) no capítulo anterior, que concertos e recitais envolvendo o instrumento já aconteciam desde 1853 com João José Pereira da Silva e que não possuímos registros ou maiores detalhes sobre esse repertório, se eram, por exemplo, originais e/ou apenas transcrições. Contudo, o que podemos evidenciar são as criações de compositores de maior notoriedade histórica baseando-nos nos estudos relacionados ao assunto já feitos até agora. De acordo com Soares (2001), o primeiro exemplar de música de câmara brasileira original contendo o saxofone (ou o que seria a escritura mais antiga encontrada), é o *Sexteto Místico*, de 1917, de Villa-Lobos, porém, pesquisas mais recentes apontam que a primeira que se tem registro é a *Cantigas e Danças de Pretos para Quarteto de Saxofones*, de 1905, de Antônio Francisco Braga, composta para o melodrama *O Contratador de Diamantes*. (OLIVEIRA, 2019).

Antônio Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868 - 1945), que foi um dos primeiros a incorporar o saxofone na música de câmara brasileira (REGENMORTER, 2009), está entre os principais compositores da Primeira República (1889-1930) e sua obra tem destaque na música sinfônica e camerística, possuindo também uma vasta produção para bandas (OLIVEIRA; PINTO, 2021). É de sua autoria o *Hino à Bandeira Nacional* (1906), entre muitos que compôs, além de 33 peças para canto e piano, aproximadamente 30 peças para piano solo, peças para conjuntos diversos (flauta; oboés e clarinetes; piano, violino e violoncelo; quarteto de cordas; de saxofones; de trompas; entre outros), dezenas de composições para música sacra (aves-marias, hinos, missas, etc.) e óperas, relacionadas no Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do seu nascimento, publicado pela Biblioteca Nacional (KIEFER, 1976). Foi estudar no Conservatório de Música de Paris em 1890 com Jules Massenet, e após voltar ao Brasil em 1900, é, em 1902, nomeado professor de Contraponto, Fuga e Composição na escola em que estudara e que passou a ser denominada, após a República, como Escola Nacional de Música. Em julho de 1909 dirigiu o concerto inaugural do Theatro Municipal do Rio de Janeiro apresentando seu poema sinfônico *Insônia*.

Os autores Regenmorter (2009) e José de C. Oliveira e Marco Túlio P. Pinto (2021) evidenciam duas obras de câmara de Braga que incluem o saxofone. Uma delas já citada anteriormente é *Cantigas e Danças de Pretos para Quarteto de Saxofones*, de 1905, parte do melodrama *O Contratador de Diamantes*, que para Oliveira e Pinto (2021) é uma das obras mais expressivas para o instrumento provinda de um dos grandes compositores da música brasileira da primeira metade do século XX e sendo o registro mais antigo da participação do saxofone na música de câmara nacional. A outra peça é intitulada *Diálogo Sonoro ao Luar (Seresta)*, foi escrita para saxofone alto e bombardino em Dó⁹ e não possuímos apontamentos sobre a data da composição; trata-se de uma obra de “cunho ‘nacionalista’ (...) que possui, dentro de uma escrita poplifônica, um clima seresteiro tipicamente nosso” (KIEFER, 1976, p. 134).

No acervo de Francisco Braga, para além dessas criações camerísticas, possivelmente o saxofone esteja presente em composições para banda de música, haja vista que o instrumento já constava nesses grupos desde a segunda metade do século XIX e já se fazia amplamente presente no início no século XX. Vale salientar que possíveis influências e inspirações a respeito do saxofone podem ter recaído sobre o compositor no período em que estudou na França, na medida em que o Conservatório de Música de Paris, mesmo estando com o curso de saxofone pausado naquele momento, foi a primeira e mais importante instituição a promover o seu ensino, além de Massenet, que foi orientador de Braga à época, ter sido um dos primeiros compositores proponentes de Adolphe Sax e seus instrumentos (REGENMORTER, 2009).

Oscar Lorenzo Fernández (Rio de Janeiro, 1897 - 1948), que foi um dos primeiros grandes compositores brasileiros a obter sua formação musical completamente no país, estabeleceu sua carreira também como um conhecido e respeitado professor e regente (REGENMORTER, 2009). Autor de um dos legados mais sólidos e expressivos do modernismo nacional é um dos responsáveis, ao lado de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, por consolidar o nacionalismo musical no Brasil. Em 1922 conquistou três primeiros lugares no concurso nacional de composição da Sociedade de Cultura Musical, ano em que participou ativamente da Semana de Arte Moderna em São Paulo. A peça *Batuque*, da sua suíte sinfônica *Reisado do Pastoreio*, foi gravada e interpretada por diversas orquestras e regentes importantes do Brasil e do

⁹ Regenmorter (2009, p.38) cita a peça como sendo para saxofone alto e fagote, porém, nos demais autores aqui citados e no catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Braga de 1968 da Biblioteca Nacional, consta bombardino em Dó.

exterior, o que o levou a sua consagração. Dentre muitos outros feitos importantes de sua carreira, em 1936, Fernández fundou o Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e ocupou a cadeira 18 da Academia Brasileira de Música, instituição que ele também ajudou a fundar em 1945 (SILVÉRIO, 2020).

Na pesquisa de Regenmorter (2009) e no catálogo de obras de Fernández constante na página oficial sobre o compositor na Internet¹⁰, observamos uma peça original com saxofone, intitulada *Duas Peças para Trio*, composta em 1938 para uma formação camerística de saxofone alto, clarinete e piano. É formada por dois movimentos, *Canção* e *Dança*, e foi estreada em 15 de setembro de 1938 na Universidade Nacional do Panamá por E. Fernandes (clarinete), H. Perez (saxofone) e L. Fernández ao piano. Outras duas composições, *A Sombra Suave* (1929) e *Noturno* (1934), ambas para voz e piano, foram transpostas para saxofone e orquestra, de acordo com manuscritos que constam na *Fleischer Collection* da *Free Library* na Filadélfia (EUA) demonstrados por Regenmorter (2009) em sua tese.

José de Lima Siqueira (Conceição, 1907- Rio de Janeiro, 1985), regente e compositor paraibano reconhecido em nível internacional, que atuou politicamente em nome da classe artística, foi ainda um importante educador e exerceu um papel de liderança no meio musical em sua época, criou em 1940 a Orquestra Sinfônica Brasileira e em 1960 fundou e presidiu a Ordem dos Músicos do Brasil (VIEIRA, 2005). Contemporâneo de Gnatalli, Siqueira também seguiu uma linha nacionalista e viveu no Rio de Janeiro onde estudou composição com Francisco Braga e Walter Burle Marx no Conservatório Nacional. Sabe-se que ele compôs duas peças para saxofone, uma em 1972, *Concertino para Saxofone e Orquestra de Câmara* e em 1974 *Duas Invenções para Saxofone Alto e Saxofone Barítono* (REGENMORTER, 2009).

Cláudio Franco de Sá Santoro (Manaus, 1919 - Brasília, 1989) foi um renomado, condecorado e premiado compositor, que desenvolveu também atividades como regente, professor, pedagogo, representante brasileiro em conferências e organizações internacionais, entre outras. Membro da Academia Brasileira de Música, da Academia Brasileira de Artes e da Academia de Música e Letras do Brasil, fundou e regeu as Orquestras de Câmara do MEC e da Universidade de Brasília, onde foi Professor Titular, e as Sinfônicas da Rádio Clube do Brasil e do Teatro Nacional de Brasília¹¹.

Santoro escreveu em 1941 a peça de câmara *Divertimento para 7 Instrumentos*, na qual consta um saxofone tenor, que segundo Regenmorter (2009) é uma de suas obras

¹⁰ Disponível em: <<https://lorenzofernandez.org/catalogo-geral-1992/#fb0=5>> . Acesso em: 10 jan. 2023.

¹¹ Informações fundamentadas da página oficial sobre o compositor, dirigida pelo seu filho Alessandro Santoro, o site <http://www.claudiosantoro.art.br/>, acesso em 10 jan. 2023.

aclamadas durante sua associação ao movimento Música Viva¹². No catálogo geral de obras do compositor encontramos mais uma peça para saxofone e a única de caráter solista, que é o *Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra*, de 1951, uma das obras mais importantes da literatura brasileira de repertório de concerto do instrumento. Embora não esteja oficialmente catalogada como sendo para saxofone, uma outra peça de Santoro foi incorporada e estabelecida como de grande relevância ao repertório deste, que é a *Fantasia Sul América para Saxofone Solo*, escrita originalmente para oboé em 1983, mas estreada por Dilson Florêncio em 1985 ao saxofone alto com aval do próprio compositor. Em entrevista à pesquisa de Oliveira e Pinto (2020), o saxofonista deu o seguinte relato sobre esta composição e sua adaptação ao seu instrumento:

Em 85 fui fazer o concurso Sul América no Rio de Janeiro, o repertório para o concurso exigia música brasileira. Como o repertório de saxofone possuía poucas obras, eu e o Gonzaguinha (que foi meu Professor na UNB), conversando com ele sobre repertório, ele propôs: “vamos pedir para o Santoro escrever uma peça? Ele já escreveu para oboé, vamos pedir para ele escrever uma para saxofone”. Desta forma, para reforçar o pedido, o Gonzaguinha sugeriu que fôssemos juntos conversar com o Santoro. Em seguida fomos até a sala do Santoro e fizemos o pedido, e ele, na mesma hora, no mesmo momento disse, “não precisa nem escrever, tem uma peça que eu fiz para oboé que vai ficar muito boa para o saxofone”. Perguntei a ele, em qual saxofone, se a peça é para oboé, é no saxofone soprano? Ele respondeu, “não-não, no sax alto, você vai tocar as mesmas notas escritas para o oboé, exatamente, sem transportar”, foi isso que aconteceu. Fiz um recital em Brasília como preparatório para o Concurso Sul América de Música - Jovens Concertistas Brasileiros de 85, no Rio de Janeiro e o Santoro foi assistir a estreia da obra ao saxofone alto. (FLORÊNCIO, 2019, apud OLIVEIRA; PINTO, 2020, p. 10)

Assim, Florêncio interpretou a peça já como sendo *Fantasia Sul América para Saxofone Solo*, em agosto de 1985, na sala Funarte em Brasília e, segundo ele, o próprio compositor, ao ter se mostrado muito satisfeito com a performance, sugeriu que ela fosse adotada desta forma. (OLIVEIRA; PINTO, 2020). Sobre a não publicação oficial, o saxofonista relata:

A obra não foi publicada para saxofone, já que era a mesma de oboé. E, como eu ainda estava morando fora do país e só retornei 2 anos depois e, quando retornei fui deixando pra depois, pra depois, e findou que o Santoro faleceu antes de editar a obra também para saxofone (FLORÊNCIO, 2019, apud OLIVEIRA; PINTO, 2020, p. 11).

¹² “O movimento Música Viva foi criado no Brasil em 1938, por obra de H. J. Koellreutter, sendo suas primeiras realizações e atividades efetivamente concretizadas no ano seguinte. Assim, desde 1939 e ao longo de toda a década de 40, vemos desenvolver-se um movimento pioneiro de renovação, tendo por meta instaurar uma nova ordem no meio musical, inicialmente no Rio de Janeiro e após em São Paulo. Suas principais características definem-se pelo ineditismo de propostas na área cultural, atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional e assim gerador de dinamismo junto ao ambiente da época” (KATER, 2001, p. 89)

Outro importante compositor a incluir o saxofone em obras foi Osvaldo Lacerda (São Paulo, 1927 - 2011). Ele que também era pianista e professor de música, foi discípulo de Camargo Guarnieri, estudou também nos Estados Unidos com Aaron Copland, integrou a Academia Brasileira de Música e além de obter vários prêmios e condecorações, suas obras foram publicadas por diversas editoras no Brasil, Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra¹³. Lacerda escreveu a peça *Variações sobre “O Cravo brigou com a rosa”* para saxofone alto em Mib e marimba (também indicada para clarinete em Sib e marimba) em 1979, estreada em outubro do mesmo ano em São Paulo - SP por Tadashi Nagatomi (saxofone) e John Boudler (marimba). Em 1985, escreveu *Três momentos musicais*, para saxofone¹⁴ e piano (ou clarinete e piano), estreada em março de 1985 em São Paulo - SP por José Carlos Prandini (saxofone) e Maria Olinta Rebouças (piano). No catálogo de obras de Osvaldo Lacerda da Academia Brasileira de Música, consta também duas peças para banda de música que incluem saxofones na instrumentação: o dobrado *Estácio de Sá*, composto em 1965, contendo dois saxofones alto e um saxofone tenor e estreada pela Corporação Musical São Jorge em novembro de 1966; e a peça *Suite Guanabara*, também de 1965, com dois saxofones altos, um tenor e um barítono, composta em cinco movimentos (*Dobrado, Modinha, Valsa e Marcha de rancho*) e que foi estreada e gravada pela Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara em 1967; ambas foram concebidas para as comemorações da Fundação da cidade do Rio de Janeiro, por ocasião do seu IV Centenário (1565-1965) (PEIXOTO, 2013).

Edino Krieger (Brusque, 1928 - Rio de Janeiro, 2022) era compositor e violinista, detentor de diversos prêmios e honrarias, como I Concurso Nacional de Composição do MEC (1959), 1º Prêmio Nacional do Disco (1961), Medalha do Mérito Cultural Anita Garibaldi (1986), entre muitos outros, inclusive internacionais. Dentre também seus tantos feitos e contributos para a música, foi um dos fundadores das Bienais de Música Brasileira Contemporânea e presidiu a FUNARTE, a Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Academia Brasileira de Música. Estudou com H. J. Koellreutter, Aaron Copland, Darius Milhaud e Peter Mennin e suas obras, que incluem composições para orquestra sinfônica e de câmara, oratórios, música de câmara, coro, vozes e instrumentos solistas, são

¹³ Informações fundamentadas da Biografia de Osvaldo Lacerda na página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/osvaldo-lacerda/>>. Acesso em 11 jan. 2023.

¹⁴ Para esta composição, o catálogo de obras de Lacerda da ABM não especifica qual o saxofone é utilizado.

executadas com frequência no Brasil e no exterior¹⁵. Utilizando o saxofone, Krieger compôs o quinteto *Melopeia*, em 1949, para voz soprano, voz tenor, oboé, viola, saxofone tenor e trombone, que foi estreada em 17 de julho de 1966 com Paulo Moura ao saxofone. Em 2010 o compositor transcreveu o seu *Pequeno Concerto para violino e cordas* (2008) passando a ser intitulado também como *Pequeno Concerto para saxofone soprano e cordas*. Há também uma outra de suas peças que foi acrescentada ao repertório de saxofone, originalmente feita para viola e orquestra de cordas em 1960, *Brasiliãna* foi transposta por Moura em 1975 para saxofone alto (PEIXOTO, 2014), disponibilizada com uma redução para piano (REGENMORTER, 2009). Sobre estas duas últimas, não encontramos registros a respeito de suas estreias.

Edmundo Villani-Côrtes (Juiz de Fora, 1930), é um compositor, pianista, maestro e arranjador premiado nacionalmente, integrante da Academia Brasileira de Música e estudou composição com Camargo Guarnieri e H. L. Koellreutter¹⁶. Villani-Côrtes teria iniciado sua carreira na música popular e só na maturidade ingressado no meio acadêmico se dedicando à composição (GIARDINI, 2013), o que leva seu estilo composicional a se caracterizar entre a música popular e a música de concerto.

Na pesquisa de Regenmorter (2009) constam seis trabalhos de Villani-Côrtes para saxofone de concerto, e na musicografia do compositor¹⁷ do Centro Cultural de São Paulo encontramos mais outros dois registros, camerísticos e/ou solistas. O primeiro é *Rapsódia Brasileira*, de 1989, para conjunto misto de clarinete, saxofones soprano e tenor e piano; *Ponteio da Savana*, escrito para banda em 1991, com quatro saxofones¹⁸ na orquestração; *Divertimento 94*, escrito para orquestra, contendo saxofone alto, piano e fita magnética, em 1994; *Choro do João*, de 1995 para saxofone tenor (ou flauta) e piano; *The crazy boy's theme*, também de 1995, para saxofone alto, piano e bateria; *Monólogo 96*, feito em 1996 para saxofone tenor solo; *O Gabriel Chegou*, de 1997, um duo de saxofone tenor e piano; e um

¹⁵ Informações fundamentadas da Biografia de Edino Krieger na página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edino-krieger/>>. Acesso em 12 jan. 2023.

¹⁶ Informações fundamentadas da Biografia de Edmundo Villani-Cortes na página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edmundo-villani-cortes/>>. Acesso em 13 jan. 2023.

¹⁷ Disponível em:

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf>, pertencente à Discoteca Oneyda Alvarenga, do projeto Música Contemporânea Brasileira, sob a coordenação de Francisco Carlos Coelho, o que pode ser apreciado no link

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/creditos.htm>. Acesso em 12 jan, 2023.

¹⁸ Na musicografia não estão especificados os tipos, apenas que do I ao IV.

concerto para saxofone alto e orquestra sinfônica, *Ibira Guira-Recê*, composto entre os anos 2000 e 2001¹⁹, dedicado ao saxofonista americano Dale Underwood, que o estreou em Tatuí - SP no ano de 2002. (REGENMORETER, 2009; COELHO, 2010). Além dessas obras, Villani-Côrtes utilizou o saxofone nas suas composições para banda sinfônica ou orquestra de sopros, das quais encontramos dezessete registros, em que treze são originais para tal formação e outras quatro são transcrições feitas pelo próprio compositor (GIARDINI, 2013).

Gilberto Mendes (Santos, 1922 - 2016), foi um reconhecido compositor, acadêmico, professor e autor de livros sobre música, estudou composição com Cláudio Santoro, Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen e foi professor de composição da Universidade de São Paulo (USP) (REGENMORTER, 2009; DE SOUZA, 2011). Mendes compôs cinco peças utilizando o saxofone: *Saudades do Parque Balneário Hotel*, em 1980, para saxofone alto e piano; *Uma Voz, Uma Fala*, em 1994, música para peça de teatro que inclui um saxofone alto na instrumentação; *Ulysses e as Amazonas*, em 1999, para grupo de câmara; e *Peixinho Danse le Frevo au Brésil*, escrita em 1999, uma peça solo em que o intérprete alterna os saxofone soprano, alto, tenor e barítono durante a performance. (OLIVEIRA, 2022).

Nelson Batista de Macêdo (Ruy Barbosa, 1931), radicado no Rio de Janeiro desde 1953, é um compositor baiano, violinista, violista, professor e regente, além de importante liderança da classe dos músicos brasileiros, tendo sido presidente do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro e da COOMUSA – Cooperativa dos Músicos do Rio de Janeiro²⁰. Macêdo escreveu a *Fantasia Capricho* em 1972, para saxofone alto e orquestra de cordas, dedicada a Paulo Moura que, por sua vez, a estreou em novembro de 1972 no Teatro Municipal do Rio com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do próprio compositor. A *Fantasia Capricho* foi gravada por Moura com a orquestra *Os Cameristas* em 1977 e a versão de redução com piano por Dilson Florêncio e a pianista Valéria Gazire, porém, não encontramos a data do registro. Nelson Macêdo compôs também obras camerísticas para saxofone: *Três Pequenas Peças* (1990) e *E o Choro Não Veio* (1993), para saxofone alto e piano, e *Ping-Pong à Brasileira* (1993), para duo de saxofones alto²¹.

¹⁹ Iniciado em julho de 2000 e finalizado em fevereiro de 2001 (ALMEIDA, 2020).

²⁰ Dados obtidos da página oficial sobre o compositor, texto de outubro de 2013 de Valdinha Barbosa, disponível em: <<https://www.nelsonmacedo.com.br/trajetoria>>. Acesso em 13 jan. 2023.

²¹ Dados do catálogo e obras de Nelson Macêdo da página oficial sobre o compositor, disponível em: <<https://www.nelsonmacedo.com.br/obras/search>>.

Marlos Nobre (Recife, 1939), pianista, maestro e compositor, estudou com grandes nomes da música como Camargo Guarnieri, H. J. Koellreutter e Aaron Copland, é membro da Academia Brasileira de Música²² e está entre os compositores brasileiros de maior expressão no cenário internacional da segunda metade do século XX²³. Nobre, segundo M. Pinto (2011), está entre os compositores que deram importante contribuição na consolidação de um repertório brasileiro para o saxofone. Ele compôs em 1968 a peça *Desafio VIII para Saxofone Alto e Piano*, Op. 31/8 bis, que é bastante conhecida entre os saxofonistas de concerto e considerada importante dentro do repertório.

José Antônio Rezende de Almeida Prado (Santos, 1943 - São Paulo, 2010), considerado um dos maiores expoentes da música de concerto no Brasil, foi pianista, compositor e integrou a Academia Brasileira de Música. Foi também professor de música na Universidade Estadual de Campinas e estudou com Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda²⁴. Dentre a sua vasta obra, utilizou o saxofone em uma peça de câmara, em quatro peças para orquestra de sopros ou banda sinfônica e em uma para orquestra sinfônica. *New York, East Street*, para saxofone soprano e piano, foi escrita em 1983, dedicada a Paulo Moura e Clara Sverner, e não encontramos registros sobre a estreia, mas foi gravada em 1999 pelo saxofonista Alexandre Caldi e o pianista José Wellington dos Santos. Entre as obras para orquestra de sopro ou banda sinfônica estão *Abertura Festiva para Tatuí*, composta em 1982; *Cartas Celestes VII*, de 1998 (contendo dois pianos na orquestração); *Salmo 148 - Louvor Universal*, para piano solista e banda sinfônica; e *Caminhos e Paisagens*, de 2006. Na composição *Variações Alegóricas para Carlos Gomes* (s/d), para orquestra sinfônica, Prado inseriu um saxofone alto na instrumentação (PEIXOTO, 2018a).

Ronaldo Coutinho de Miranda (Rio de Janeiro, 1948) é pianista, compositor e acadêmico, foi professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, diretor da Sala Cecília Meireles, diretor-adjunto do Instituto Nacional de Música da FUNARTE e atualmente é professor de composição do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Ronaldo Miranda é Membro da Academia Brasileira de Música, participou de numerosos festivais internacionais de grande importância na música, recebeu diversos prêmios de composição, como o Troféu Golfinho de

²² Dados da página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/academicos/>>. Acesso em 14 jan. 2023.

²³ Informação da biografia sobre o compositor da página oficial da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560744/marlos-nobre>>. Acesso em 14 jan. 2023.

²⁴ Informações fundamentadas da Biografia de Almeida Prado na página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/almeida-prado/>>. Acesso em 14 jan. 2023.

Ouro, em 1981, e suas obras são executadas nas principais salas de concerto no Brasil e no exterior²⁵. O desenvolvimento do seu estilo composicional se deu com influências iniciais das formas musicais brasileiras, como choro e samba, e envolvendo uma linguagem harmônica moderna a partir de técnicas baseadas na atonalidade e no jazz (REGENMORTER, 2009). Miranda escreveu em 1984 a *Fantasia*, para saxofone alto e piano, que se tornaria uma das importantes obras da literatura de concerto do saxofone, dedicada a Paulo Moura e Clara Sverner e foi por eles estreada no mesmo ano na Sala Cecília Meireles. O duo ainda realizou duas gravações posteriormente, das quais não localizamos registros das datas. Utilizou o saxofone (um alto, um tenor e um barítono) em sua peça para orquestra de sopros, *Suíte Tropical*, de 1990, a também em duas outras composições mais recentes, já no século XXI: a ópera *A Tempestade*, de 2006, contando com quatro saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) na instrumentação e o quarteto de saxofones *Mobile*, de 2011 (PEIXOTO, 2018b).

Dentro do nosso objetivo de pesquisa, não nos propomos a descrever incansavelmente todos os compositores que já produziram para saxofone nem a buscar a realização de um catálogo que comporte todas as suas obras, uma vez que isso requereria um trabalho exclusiva ou majoritariamente historiográfico, mas sim, investigar os primórdios e as realizações de maior destaque para a literatura de repertório do saxofone, neste capítulo, em especial, ao longo do século XX, que por sua vez, refletiram diretamente nas práticas interpretativas no que se refere ao instrumento na música de concerto. Os compositores aqui referenciados são um compêndio da história do repertório concertista do saxofone no Brasil, alguns por serem pioneiros ao valorizarem o instrumento e evidenciá-lo em suas músicas, sendo eles por si só figuras de reconhecido papel no meio musical, o que pode ter influenciado positivamente para o que viria no futuro; outros por terem criado peças que se estabeleceram e permanecem até hoje entre as obras proeminentes e mais executadas nas performances musicais do gênero, constituindo um repertório tradicional. Dentre os numerosos e notórios compositores que contribuíram para o acervo do século XX temos que mencionar Mario Ficarelli (1937 - 2014), Lindembergue Cardoso (1939 - 1989), Ricardo Tacuchian (1939), Jorge Antunes (1942), Vera Terra (1949), Harry Lamott Crowl (1958), Andersen Viana (1962), Edson Zampronha (1963), Pauxy Gentil-Nunes (1963) e Rodrigo Cicchelli Velloso (1966), a maioria em constante atividade até os dias atuais.

²⁵ Informações fundamentadas da Biografia de Ronaldo Miranda na página oficial da Academia Brasileira de Música, disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/ronaldo-miranda/>>. Acesso em 15 jan. 2023.

3.2 Saxofonistas brasileiros da música de concerto no Século XX

Além do que já foi discorrido até aqui com o intuito de conjecturarmos sobre o desenrolar da música de concerto para saxofone no Brasil durante o século XX, acreditamos ser imprescindível, assim como as práticas composicionais abordadas, dissertarmos sobre os mais proeminentes saxofonistas concertistas do nosso país que, através de suas práticas de performance, consolidaram repertório e contribuíram para a construção da história do saxofone na música de concerto. Sobre este ponto, um primeiro vislumbre foi desenvolvido no capítulo anterior ao tratarmos a respeito dos intérpretes precursores do instrumento na virada do século XIX para o século XX, como Anacleto de Medeiros (1866 - 1907) e Ladário Teixeira (1895-1964); aqui, então, veremos importantes intérpretes sucessores e seus contributos quanto saxofonistas.

Waldemar Szpilman (Ostrowiec, Polônia, 1905 - Rio de Janeiro, 2003) foi um saxofonista polonês radicado no Brasil em 1925 (AMORIM, 2012) que, como dito por Paulo Moura em entrevista a Scott Junior (2007), foi um pioneiro na execução de obras orquestrais para saxofone. Além de atuar como regente, tocava também clarineta e violino, tendo sido, durante quase trinta anos, spalla dos segundos violinos na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) (SOARES, 2001). Szpilman foi convidado por Heitor Villa-Lobos em 1951 para realizar a estreia da *Fantasia para Saxofone e Orquestra*, após desinteresse do saxofonista francês Marcel Mule, para quem a obra foi dedicada. Pensada inicialmente para saxofone soprano e escrita na tonalidade de Fá Maior, a peça passou por algumas mudanças a pedido de Waldemar Szpilman, que solicitou ao compositor que a transpusesse um tom abaixo e que pudesse ser tocada no saxofone tenor, uma vez que ele não possuía um saxofone soprano naquele momento. (SOARES, 2001; AMORIM, 2012). Realizadas as mudanças, a *Fantasia* foi estreada no dia 17 de novembro de 1951 com a Orquestra de Câmara do MEC e Szpilman como solista sob a regência do próprio Villa-Lobos, no auditório do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro (REGENMORTER, 2009). Assim, a partitura inicial foi arquivada e o concerto foi publicado oficialmente na tonalidade de Mi Bemol maior e intitulada comercialmente como sendo para saxofone soprano ou tenor e pequena orquestra.

Sandoval de Oliveira Dias (Salvador, 1906 - Rio de Janeiro, 1993), conhecido apenas como Sandoval Dias, foi saxofonista, clarinetista e trompetista, que atuava na música de concerto e na música popular. Após mudar-se para o Rio de Janeiro em 1930, passou a desempenhar uma forte atuação no mercado musical carioca, tocando em orquestras e rádios, gravando e tocando com os maiores nomes da música brasileira à época. Durante vinte anos trabalhou na Rádio Nacional, atuando com músicos e maestros importantes como Radamés

Gnattali, Guerra Peixe, Altamiro Carrilho, e muitos outros; em seguida atuou mais três anos na Rádio MEC e integrou a Orquestra Sinfônica nacional, tocando clarinete-baixo e atuando como saxofonista solista. Sandoval gravou muitos discos, dentre os quais estão alguns de Gnattali, com quem teve muita proximidade. Tal parceria levou o compositor a escrever e dedicar a este saxofonista a *Brasiliana N°7*, para saxofone tenor e piano, em 1956, uma peça que viria a ser das mais importantes do repertório camerístico do instrumento, tendo sido gravada por Dias e o próprio compositor no ano seguinte. Após sua aposentadoria, Sandoval Dias passou a dedicar-se ao trabalho com bandas de música, tendo atuado na Banda Civil da Cidade do Rio de Janeiro e outras nas cidades fluminenses de Cordeiro e Nova Friburgo (PINTO, M., 2005).

Paulo Celso Moura (São José do Rio Preto, 1932 - Rio de Janeiro, 2010) foi um clarinetista e saxofonista, considerado um dos intérpretes mais importantes no Brasil, especialmente no que se refere ao saxofone, tendo sido a principal figura deste instrumento no meio concertista no país por algumas décadas (SCOTT JUNIOR, 2007). Atuou de maneira expressiva tanto na música de concerto quanto na música popular, com gêneros como jazz, choro e música de gafieira. Entre inúmeras gravações que realizou em sua carreira, em 1959 gravou o LP *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali*, ao lado do próprio compositor, que, por sua vez, dedicou diversas obras a este saxofonista, em uma parceria que foi um marco na história da música brasileira de concerto para saxofone. Moura recebeu vários prêmios, dentre os quais estão o Grammy Latino, na categoria de Melhor Disco de Música Regional, e o prêmio Sharp, além de ter atuado, em sua época, com as personalidades mais importantes da música brasileira (M. PINTO, 2005). Entre os anos de 1959 e 1978 integrou a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde trabalhou com grandes maestros como Igor Stravinsky, Eleazar de Carvalho e Isaac Karabtchevsky (DA SILVA, 2021). Na sua parceria com a pianista Clara Sverner, duo formado em 1983, gravou, neste mesmo ano, um álbum com obras de Villa-Lobos, Ronaldo Miranda, Marlos Nobre e Gilberto Mendes, para saxofone e piano. Além disso, angariaram obras de Bruno Keifer, Almeida Prado e Nelson Macedo dedicadas a eles (REGENMORTER, 2009)

Dilson Afonso Ferreira Florêncio (Recife, 1961) é considerado um dos maiores, senão o maior, proponente, docente, disseminador e virtuose do saxofone de concerto no Brasil. Ele que em 1983 foi o primeiro saxofonista a graduar-se no país em um curso superior para o instrumento, na Escola de Música da Universidade de Brasília (UnB) sob a orientação do clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro, viria a se tornar, futuramente, o primeiro professor universitário brasileiro formado em saxofone, voltado unicamente para este instrumento, no

ano de 1989, ao implementar o curso superior de saxofone na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (SCOTT JUNIOR, 2007). Durante os anos de 1983 a 1987, morou na França e estudou no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (CNSMP), orientado pelo professor Daniel Deffayet. Dentre os vários feitos realizados em sua carreira, Dilson Florêncio foi o primeiro e único sul-americano a faturar o extinto 1º Prêmio de Saxofone do CNSMP. Podemos citar também o 1º lugar em outras competições regionais que participou na França, *Prix Supérieur*, em 1984, e *Prix d'Excellence*, em 1985, e, no Brasil, o 1º lugar no IV Concurso Jovens Concertistas Brasileiros, em 1985. Foi jurado de muitos concursos importantes de saxofone, como o Concurso do CNSMP em 2007 e do Concurso Internacional Adolphe Sax, em Dinant, Bélgica, em 2010 (AMORIM, 2012). A respeito de Dilson, Scott Jr. (2007) escreve:

Florêncio tem se destacado no cenário nacional por seu trabalho pelo desenvolvimento do saxofone erudito no Brasil. É um músico de técnica apuradíssima que tem se apresentado por todo o país como recitalista e solista com as principais orquestras e regentes no país e no estrangeiro (Argentina, França, Espanha e Canadá), destacadamente: Isaac Karabtchevsky, Silvio Barbato, Osman Giuseppe Goia, Carlos Veiga, Per Brevig, Roberto Duarte, Ligia Amadio e Mário Tavares. No seu repertório como solista, Florêncio inclui peças de compositores brasileiros, como a Fantasia de Ronaldo Miranda, a Fantasia de Villa-Lobos e a Fantasia Sul América de Claudio Santoro (SCOTT JUNIOR, 2007, p.57).

Atualmente, Dilson Florêncio é professor universitário de saxofone em duas instituições, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no Instituto Estadual Carlos Gomes, vinculado à Universidade Estadual do Pará (IECG/UEPA). Neste último, ministra o curso em módulos (dois a cada semestre). O trabalho de docência de Florêncio transcende os ambientes acadêmicos, pois há anos o professor colabora em inúmeros festivais e cursos de férias, interagindo com estudantes e profissionais de diversos níveis e idades (AMORIM, 2012; DA SILVA, 2021) em diversos estados, e assim, contribuindo significativamente para maior acesso e democratização do saxofone de concerto no Brasil.

3.3 O saxofone na obra de Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 - 1959), que foi um dos maiores compositores do Brasil, talvez o nome mais conhecido da nossa música de concerto, foi o que mais fez uso do saxofone em suas instrumentações se comparado aos demais compositores nacionais (OLIVEIRA, 2019). De acordo com o catálogo de suas obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010), é um total de 69 registros constando saxofones dentro das mais diversificadas

formações, desde composições de proporções instrumentais grandiosas para orquestra, como *Uirapuru* (1917), *Sinfonia N°4* (1919), *Choros n° 6 e n° 10* (1926), *Bachianas Brasileiras n° 2* (1930), *Melodia Sentimental* (1958), passando por diversas composições de câmara com instrumentações nada convencionais e diversas, como *Sexteto Místico* (1917), *Noneto* (1923) e *Quatuor* (1921) e um concerto solo, a *Fantasia para Saxofone Soprano ou Tenor e Pequena Orquestra* (1948). Um aspecto relevante a observar sobre a escrita de Villa-Lobos e o saxofone, é que ele utilizou não apenas o clássico quarteto SATB²⁶, mas fez uso de cada um dos membros da família do instrumento, do saxofone sopranino ao saxofone baixo, em diferentes níveis de destaque, sendo o alto o mais assíduo do conjunto ao longo do seu acervo.

É sabido que muitas composições de Villa-Lobos encontram-se perdidas, e também que o compositor tinha o hábito de abandonar peças incompletas e começar outras, o que leva a uma dificuldade de se estabelecer com exatidão a cronologia e a quantidade de obras que contam com a participação do saxofone (BUTLER, 1995 apud SOARES, 2001). No catálogo de obras, o registro mais antigo em que o compositor lança mão do instrumento é a peça *Pró-Pax*, de 1912, escrita para banda e contando com um quarteto de saxofones (SATB). É importante levar em consideração, além do que é posto por James D. Butler (1995), que algumas peças catalogadas indicando saxofones na formação não possuem data, o que nos leva a cogitar a possibilidade de alguma ou mais delas serem ainda mais antigas. Vale ressaltar também, aqui em concordância com José C. Oliveira (2019), o qual trata deste ponto, que a peça *Paraguai*, de 1904, mesmo não havendo o registro da instrumentação no catálogo, possa contar com saxofones na formação, uma vez que se encontra no conjunto de composições para banda e todas as que Villa-Lobos fez para esse tipo de conjunto ou orquestra de sopros fazem uso do instrumento, com exceção de apenas duas: *Fantasia em 3 Movimentos* (1958), para banda, e *Concerto Grosso* (1959) para flauta, oboé, clarineta e fagote solistas e orquestra de sopros. Logo, com a ausência da partitura ou de qualquer registro mais detalhado sobre *Paraguai*, não sabemos se é ela a peça com saxofone mais antiga do compositor ou se é uma daquelas exceções.

Sobre os importantes destaques dados ao saxofone na obra de Villa-Lobos, começemos citando algumas composições que o apresenta dentro do aspecto orquestral (grandes formações), como no poema sinfônico *Uirapuru* (1917), no qual o compositor inclui o saxofone soprano no naipe das madeiras, desempenhando, além da função conjunta em paridade com os demais instrumentos de sopro, um belo e destacado solo, com passagens

²⁶ Saxofones soprano, alto, tenor e barítono.

virtuosística e quase como uma cadência, em que a orquestra chega a ficar em silêncio momentaneamente, mantendo apenas uma nota pedal em uma linha do contrabaixo durante esse solo. Na peça *Choros n° 6* (1926), para orquestra, ele também faz uso do saxofone soprano, aqui de maneira menos virtuosística, mas explorando a beleza da sonoridade do instrumento em diversos solos que se sobressaem dentro da orquestra, como também mesclando-o com os demais naipes. Na *Bachianas Brasileiras n° 2* (1930), para orquestra, são utilizados os saxofones tenor e barítono, com destaque para alguns solos do tenor, que ressaltam dentro da orquestra, especialmente no segundo movimento, *Ária (O Canto da Nossa Terra)*, em que o instrumento realiza diversos momentos solísticos acompanhados pela massa orquestral.

A respeito do aspecto camerístico, mesmo não valendo-se das possibilidades mais virtuosísticas do saxofone, Villa-Lobos explora suas qualidades timbrísticas, ainda que sempre dentro de um registro confortável de execução para o instrumentista. O *Sexteto Místico* (1917), para flauta, oboé, saxofone alto, violão, celesta e harpa, é uma bela e conhecida peça de câmara do compositor, com uma marcante atmosfera impressionista (SOARES, 2001), em que o saxofone é perfeitamente combinado com os demais instrumentos, em especial com os de sopro, realizando solos, complementando linhas melódicas, executando *ostinatos* sobre solos, realizando polifonia e dobramentos de vozes. *Quatuor* (1921), inicialmente intitulada como *Quarteto Simbólico*, escrita para flauta, saxofone alto, celesta, harpa e coro feminino, foi executada na Semana de Arte Moderna de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo, e apresenta similaridades com o *Sexteto Místico*, pois além de possuir quatro instrumentos em comum, também possui uma ambientação impressionista, sendo que aqui, o saxofone recebe bem mais destaque (SOARES, 2001), realizando diversos solos principais. O *Noneto* (1923) é uma peça que, assim como as outras aqui citadas, apresenta uma formação singular, contudo, em maiores proporções instrumentais (escrita para flautim, flauta, oboé, fagote, saxofone alto, saxofone barítono, celesta, harpa, piano e uma vasta seção de percussão), dando também um importante destaque ao saxofone que, além de ser o instrumento a abrir a peça com um solo, performa em perfeito equilíbrio hierárquico em relação aos demais sopros ao longo da composição. O *Choros N°7* (1924), feito para flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo, descrito por Soares (2001) como uma peça de estrutura densa, de atmosfera misteriosa e “stravinskiana”, apresenta o saxofone, segundo ele, de forma menos destacada individualmente, complementando os ritmos e a textura harmônica e realizando alguns pequenos solos, atuando de maneira mais discreta se comparada às peças anteriormente citadas. Este autor relata

também que no *Choros N°3* (1925), que é uma peça curta com elementos da música popular urbana, a participação do saxofone é mais discreta ainda, sendo que, neste caso, ele e os demais instrumentos de sopro trabalham apenas em acompanhamento e suporte ao coro de vozes masculinas e que, talvez, o interesse do compositor fosse a busca de uma “coloração sonora” como resultado.

No catálogo de obras do compositor, encontramos ainda outras duas obras de câmara que constam saxofones, sobre as quais não obtivemos maiores informações. A peça *Onde o Nosso Amor Nasceu* (s/d) figura entre as *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos e foram localizados apenas os autógrafos, onde há discriminação da instrumentação: flauta, oboé, clarinete, saxofones alto, tenor e barítono, fagote, duas trompas, dois violinos, duas violas e violoncelo. A peça *A Roseira* (1932), escrita para quinteto de saxofones (dois sopranos, um alto, um tenor e um barítono), não chegou a ser publicada, constando no catálogo uma informação sobre a execução de uma versão para flautim, flauta, clarinete, um saxofone não especificado e um saxofone contrabaixo em junho de 1935. Assim, podemos observar através das obras até aqui mencionadas que Villa-Lobos quebra paradigmas, mostrando como o saxofone pode ser valorizado dentro de formações orquestrais e camerísticas e o quão enriquecedor um naipe com instrumentos de sua família pode ser para quaisquer conjuntos, tanto em caráter solista ou em combinações com outras seções instrumentais, ajudando a desmistificar qualquer eventual ideia de que o instrumento não se encaixaria em algum tipo das formações instrumentais de música de concerto de maneira mais constante ou efetiva.

A composição de Heitor Villa-Lobos que apresenta maior relevância para a literatura de repertório do saxofone é o já mencionado concerto intitulado *Fantasia para Saxofone Soprano ou Tenor e Pequena Orquestra*, composto em 1948, por ter sido o único com saxofone solista do compositor e por ter alcançado grande prestígio nacional e internacional na música de concerto do instrumento. Para Liley (1998), este é o trabalho mais importante já feito para saxofone soprano, e Oliveira (2019) mostra que ele está entre as 20 obras de Villa-Lobos mais executadas mundialmente. A *Fantasia* é uma peça de grande beleza melódica que explora elementos da música brasileira, apresentando melodias populares e ritmos como os da modinha (REGENMORTER, 2009), além de demandar habilidades bastante virtuosísticas por parte do solista, aspectos que possivelmente favorecem para que muitos saxofonistas a insiram em seus repertórios. Para Fernando Silveira, em entrevista concedida à Tese de Doutorado de Scott Junior, “trata-se da primeira obra concertante para saxofone e orquestra de autor brasileiro e referência mundial no repertório para sax-soprano” (SCOTT Jr, 2007, p.169). Segundo José Rua, em entrevista dada ao mesmo trabalho supracitado “esta peça é

provavelmente a mais executada no mundo” (p.155). Flávio Brandão diz o seguinte sobre o concerto:

“Considero como uma das mais importantes obras escritas originalmente para saxofone, não somente no Brasil como no mundo. Através dessa obra se pode conhecer um pouco do universo musical de Villa-Lobos, sua riqueza, originalidade e densidade sonora. A partitura original, não apresenta muitos elementos de dinâmica que se pode explorar nesta obra, o que se torna um desafio para o intérprete, a decisão das possibilidades interpretativas que se pode alcançar” (SCOTT Jr., 2007, p. 117).

Apesar de Villa-Lobos não ter escrito nenhum outro concerto solo para saxofone, a *Fantasia* é uma obra-prima e uma inestimável contribuição para a literatura de repertório do instrumento, além disso, é notória a valorização dada por ele à família dos saxofones na música de concerto brasileira, atingindo patamares além das nossas fronteiras através da sua obra como um todo, tendo em vista ter sido ele o compositor nacional do século XX que mais utilizou o instrumento em suas orquestrações e pelo prestígio internacional que atingiu.

Radamés Gnattali (Porto Alegre, 1906 - Rio de Janeiro, 1988), figurando como um dos maiores nomes da música nacional do século XX, era compositor, exímio pianista e arranjador (o maior da música popular brasileira, ultrapassando a marca dos 6 mil arranjos) e contribuiu enormemente com seu trabalho tanto na música popular quanto na música de concerto (PINTO, M., 2005), inclusive para a literatura de repertório do saxofone, uma vez que deu importante lugar ao instrumento em algumas de suas obras. É importante salientar, e em concordância com M. Pinto (2005), que Radamés não tinha preconceitos quanto a estilos musicais, e sua música transcende as classificações entre “erudito” e “popular”, o que torna delicado realizar essas distinções em suas peças. Porém, basear-nos-emos nas especificações dadas pelo catálogo de obras na página oficial sobre o compositor na Internet²⁷, em que há listagem para a música de concerto e para a música popular.

Cruzando dados do trabalho de Amorim (2012) e do catálogo de obras do compositor em sua página oficial, vimos que entre sua produção de 307 peças de concerto (composições para orquestra, concertos para diversos instrumentos e música de câmara de diversas formações) constam 20 trabalhos que incluem o saxofone, sendo 1 peça solista com orquestra, 9 peças de câmara e 10 peças com o saxofone inserido em formações orquestrais.

Um aspecto muito importante no que diz respeito aos meios de expressividade e de disseminação da produção de Radamés, vemos em M. Pinto (2005), é que houve uma forte efervescência das grandes rádios entre as décadas de 1940 e 1960 no mercado musical

²⁷ <https://radamesgnattali.com.br/musica-de-concerto/>.

brasileiro, as quais possuíam suas próprias orquestras, grupos de artistas e uma alta demanda de produção musical. Radamés Gnattali viveu o auge desse movimento, tendo ele trabalhado por 30 anos na Rádio Nacional desde a sua fundação em 1936, o que contribuiu significativamente para amplo conhecimento e reconhecimento sobre sua obra. Este fato pode ter contribuído também para uma maior visibilidade do saxofone na música de concerto no cenário nacional à época, uma vez que o compositor concedeu importância ao instrumento em algumas obras durante e/ou em períodos próximos àquele forte movimento cultural que impulsionara seus trabalhos, tendo, inclusive, dois deles (o *Concertino para saxofone alto e orquestra* e a *Brasiliiana n.º 7 para saxofone tenor e piano*, sobre os quais falaremos mais adiante) alcançado o status de estarem entre as mais importantes obras saxofonísticas brasileiras do gênero até hoje.

Dentre as obras orquestrais, Gnattali utiliza o saxofone pela primeira vez em 1936 na *Rapsódia para dois pianos e orquestra* (inserindo 2 saxofones altos e 2 tenores) e, possivelmente, na *Fantasia Brasileira n.º 1 para piano e orquestra* (2 altos, 2 tenores e 1 barítono), que embora no catálogo do compositor não haja indicação de data, Amorim (2012) indica a composição da peça também para aquele ano. No *Concerto Carioca n.º 1 para violão, piano e orquestra* e nas outras composições do ciclo *Fantasia Brasileira* (com exceção da n.º 2), cujos conjuntos orquestrais apresentam diferenças entre si na instrumentação, o compositor sempre faz uso do mesmo quinteto de saxofones, constituído por 2 altos, 2 tenores e 1 barítono: em 1953 na *Fantasia Brasileira n.º 3 para piano e orquestra* e na n.º 4 para *trombone, piano, bateria e orquestra*; em 1961 na *Fantasia Brasileira n.º 5 para piano e orquestra*; e em 1963 na *Fantasia Brasileira n.º 6 para piano e orquestra*. Dedicada à orquestra da Rádio Nacional, a *Sonatina Coreográfica para orquestra* (1952) apresenta um saxofone alto no conjunto, já o *Concerto Carioca n.º 3* (1972/1973) traz o saxofone alto como um dos instrumentos solistas do quinteto com flauta, violão, contrabaixo e bateria, acompanhado por orquestra.

No que se refere a composições de câmara para saxofone, a primeira obra de Gnattali foi a *Brasiliiana N.º 7 para saxofone tenor e piano*, composta em 1956 e dedicada ao saxofonista Sandoval Dias, que por sua vez, realizou a gravação da obra ao lado do próprio compositor no ano de 1957 (PINTO, M., 2005). Essa peça faz parte do ciclo que reúne algumas das suas composições mais importantes e, de fato, ficou consagrada na literatura de repertório do saxofone como uma das mais importantes para o instrumento, especialmente para o tenor. No ano de 1959, momento em que Radamés estava em plena atuação na Rádio Nacional e ao mesmo tempo em que vivia o auge das rádios no mercado musical, ele compôs

mais 8 obras camerísticas com saxofone com dedicatória a Paulo Moura, quem as gravou juntamente com Gnattali, Baden Powel, Vidal e Trinca no LP *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali*, de 1959. São elas: *Valsa Triste*, escrita para saxofone alto, piano e contrabaixo, que segundo M. Pinto (2005) é uma das suas composições mais conhecidas para saxofone e um dos exemplos mais claros dos tênues limites de sua música; *Devaneio* e *Monotonia*, ambas para saxofone alto, piano, violão e contrabaixo, estão, segundo as pesquisas de Amorim (2012), juntamente à *Valsa Triste*, entre as obras que se destacam como relevantes dentro do repertório para o instrumento; *Nostalgia* e *Romance* apresentam a mesma formação das duas anteriores; *Insistência*, para saxofone alto, piano e contrabaixo, foi gravada no LP sob o título *Sempre a Sonhar*; *Penumbra* e *Carioca*, para saxofone alto, piano, violão, bateria e contrabaixo. O álbum completo, constando as gravações das 8 peças, está disponível para ser ouvido no website oficial do Instituto Paulo Moura²⁸, porém, conforme M. Pinto (2005), das composições gravadas no LP citadas acima apenas as três primeiras encontram-se preservadas na Biblioteca Nacional, em fotocópias de manuscritos do compositor.

Radamés Gnattali compôs ainda uma peça para saxofone solista acompanhado por orquestra, o *Concertino para saxofone alto e orquestra*, em 1964, que atualmente está entre as preciosidades do repertório saxofonístico de concerto. Apesar de ser uma peça significativa na literatura do instrumento hoje, o *Concertino* esteve esquecido por 23 anos, tendo sido estreado em 14 de novembro de 1987, na VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, com o solista Dilson Florêncio à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Roberto Duarte (PINTO, M., 2005). Em entrevista à pesquisa de Regemorter (2009), Florêncio relata a ocasião que descobriu a peça, como também sobre sua estreia mundial:

Em 1986, quando estudava em Paris, de férias no Brasil, estava na casa do saxofonista Sandoval Dias, que costumava tocar com Gnattali. Na ocasião ele comentou que tinha uma cópia do manuscrito da Fantasia de Villa-Lobos, mas, quando ele trouxe a parte, fomos brindados com o Concertino de Gnattali! Ele me disse que quando recebeu a partitura estava doente e depois a esqueceu no armário... foi por isso que, embora a obra tenha sido escrita em 1964, só em 1987 aconteceu a estreia mundial com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção do maestro Roberto Duarte e eu como solista. (FLORÊNCIO, apud REGENMORTER, 2009, p. 63).

Conforme o que foi exposto até aqui, vemos como Heitor Villa-Lobos e Radamés Gnattali representam um marco para o saxofone de concerto brasileiro, por terem contribuído de maneira singular durante o século XX com seus investimentos em criações que incluíam o

²⁸ Disponível no link: <<https://institutopaulomoura.com.br/discos.html>>.

instrumento, tanto como solista quanto como integrante de formações diversas. Além da prolificidade, isso se deu principalmente pela elevada importância e reconhecimento que obras primas criadas por eles atingiram, fazendo parte, até hoje, do repertório de muitos saxofonistas assiduamente atuantes na música de concerto, tanto em âmbito nacional, quanto internacional.

3.4 A música de concerto brasileira atual para saxofone

Ao longo dessas duas primeiras décadas do século XXI até o presente momento, embora um período de tempo ainda curto, podemos observar expressivos contributos para o saxofone de concerto por parte de conceituados e premiados compositores em atividade atualmente, como também por parte de saxofonistas de destaque no cenário nacional. Além disso, é importante frisar o papel de eventos tradicionais e renomados de música de concerto que tem dado espaço ao saxofone, e ainda, as iniciativas de grupos totalmente dedicado à música contemporânea de concerto e que imprime um importante destaque ao instrumento.

Desde a virada para o novo século, um importante compositor que tem investido no saxofone assiduamente é o cearense Liduino Pitombeira, o qual já apresenta em seu catálogo 28 peças para saxofone, que vêm sendo tocadas no Brasil e no exterior. Devido a grande prolificidade e dedicação de Pitombeira ao instrumento, será necessário tratarmos exclusivamente a seu respeito e de suas obras em uma sessão à parte mais adiante neste capítulo; por agora, apresentaremos importantes contributos de outros expressivos compositores à literatura deste instrumento na contemporaneidade.

Edson Zampronha (Rio de Janeiro, 1963) foi professor de composição na Universidade Estadual Paulista (UNESP) e atualmente é professor titular da Universidade de Oviedo (Espanha) e é um premiado compositor brasileiro que já recebeu encomendas de diversos grupos e instituições importantes como a XXI Bienal para a Música Contemporânea Brasileira da FUNARTE, a Fundação Orquestra Sinfônica de São Paulo (OSESP), o Museu de Artes Aplicadas de Colônia (Alemanha) e o Centro Mexicano de Música e Artes Sonoras (México). Além disso, suas obras já foram tocadas em salas de concerto de destaque no Brasil e exterior, como a Sala São Paulo, o CBSO Center em Birmingham (Inglaterra) e o Auditório 400 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madri (Espanha)²⁹. No catálogo de obras em sua página oficial na Internet³⁰ podemos ver 5 composições com saxofone, das quais

²⁹ Fonte: resumo artístico do compositor disponível em <<https://zampronha.com/about/>>. Acesso em 12 de maio de 2023.

³⁰ Disponível em <<https://zampronha.com/works/>>. Acesso em 12 de maio de 2023.

três foram compostas ainda no século XX e duas mais recentemente: *Brisa*, obra camerística de 2013 para flauta, saxofone alto, clarinete e fagote; e *Sonora*, de 2014, para saxofone alto e seis instrumentos (flauta, clarinete, violoncelo, contrabaixo, piano e percussão), na qual o compositor explora no saxofone as técnicas estendidas³¹ de *bisbigliando*, *frullato*, *growl*, *multifônicos*, *slap tongue* e *manipulação de vibrato*. Esta última foi gravada pelo *Abstrai Ensemble* na XXI Bienal de Música Contemporânea Brasileira, em 2015.

Pauxy Gentil-Nunes (Rio de Janeiro - RJ, 1963), compositor e flautista, professor de Harmonia, Análise e Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem obras executadas no Brasil e no exterior³² e escreveu diversas obras para saxofone. No seu catálogo de composições constante em sua página oficial na Internet³³ existem 9 composições com saxofone: *Três Miniaturas*, op. 9 (1983), para saxofone alto e piano; *Três Estudos*, op. 16 (1988), para saxofone alto; *Trio*, op. 33, (2011), para saxofones (soprano e tenor intercalados), guitarra e percussão múltipla; *No Jornalário (Galáxias III)*, op. 37 (2012), para voz soprano, flautas (piccolo, flauta em C e flauta em G), saxofones (soprano e tenor) e eletrônica; *Marimba*, op. 39 (2012d), para voz soprano, flauta, clarinete, saxofones (soprano e alto), violino, violoncelo, contrabaixo, guitarra elétrica, piano, percussão e eletrônica; *Não Fosse Isso...*, op. 44 (2014), para voz soprano, flauta, saxofone tenor, guitarra elétrica, percussão múltipla e eletrônica; *Noneto*, op. 46 (2014), para clarinete, fagote, saxofone alto, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano e percussão; *Liberjongo*, op. 48 (2018a), para flauta, saxofone (não encontramos especificação), violão, piano, percussão múltipla e eletrônica; *Street Fighting People*, op. 49 (2018), para voz soprano, flauta, violino, saxofone baixo e eletrônica. Em quase todas elas Gentil-Nunes explora as técnicas estendidas do saxofone e apresenta uma grande afinidade sobre a escrita para o instrumento seguindo essa estilística moderna, especialmente nas obras criadas para o grupo *Abstrai Ensemble*, do qual o compositor também é integrante.

O compositor José Orlando Alves (Lavras - MG, 1970), professor de composição e teoria na Universidade Federal da Paraíba, recebedor de diversos prêmios, dentre os quais o primeiro lugar no VII Concurso Nacional de Composição Musical do Instituto Brasil - Estados Unidos (IBEU), teve suas obras tocadas em diversos eventos artísticos e acadêmicos

³¹ Para maiores aprofundamentos quanto às técnicas estendidas vide Capítulo 4, mas por ser um dos pontos centrais deste trabalho, daremos aqui um pouco mais de ênfase sobre obras que, porventura, fazem uso desses parâmetros.

³² Fonte: biografia do compositor disponível em <<https://pauxy.net/biografia/>>. Acesso em 21 de maio de 2023.

³³ Disponível em <<https://pauxy.net/composicoes-catalogo/>>. Acesso em 21 de maio de 2023.

importantes no Brasil, como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea³⁴. Para saxofone Alves escreveu 4 obras: a primeira foi *InSessions*, para 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono), 4 trompetes, 4 trombones, bateria, piano e contrabaixo, composta em 2006 e peça finalista VIII Concurso de Composição do IBEU no mesmo ano; em 2013 compôs o quarteto de saxofones (SATB) *Figurazioni Multipli*, em que explora algumas técnicas estendidas (*pad sounds, frullato, multifônicos, eolian sounds*); de 2017, para saxofone alto solo, a peça *Momenti* explora *pad sounds, frullato* e, mais comedidamente, alguns *multifônicos*; e em 2020 compôs a peça *Pantomimas VIII*, para flauta, saxofone alto e violoncelo, que foi fruto de uma parceria colaborativa para este trabalho de doutorado, fazendo amplo uso das técnicas estendidas, e sobre ela trataremos com maior profundidade no capítulo 6.

Rodrigo Lima (Guarulhos - SP, 1976), professor de composição da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), é um compositor premiado nacional e internacionalmente, um dos mais atuantes de sua geração, e sua música tem sido tocada em festivais e salas de concertos no Brasil, Estados Unidos, países da Europa e em alguns outros países da América Latina³⁵. No catálogo de obras do compositor, constante em sua página oficial na Internet³⁶, encontramos 8 composições para saxofone. A primeira delas, *Paisagem Sonora N°6*, composta em 2006, é um trabalho para saxofone alto solo que exige do intérprete considerável grau de virtuosismo, especialmente no domínio das técnicas estendidas, sobre as quais Lima faz uso com maestria, evidenciando a diversidade idiomática do saxofone, explorando *slap tongue, multifônicos, portamento, frullato* e *sobreagudos*. No mesmo ano, ele compôs o quarteto de saxofones *Sonância II*, a qual é a única das obras do compositor que não emprega tais técnicas do saxofone. Em 2009 escreveu o trio *Sopro da Câmara*, para flauta, saxofone alto e clarinete baixo, uma peça de considerável complexidade técnica e rítmica e enriquecida com muitos parâmetros estendidos, explorando no saxofone o uso de *quartos de tom, som de vento, frullato, sobreagudos, slap tongue, portamento* e *multifônicos*; foi comissionada pelo grupo *Abstrai Ensemble*, quem a estreou nesse mesmo ano na *Maison du Brésil*, na cidade de Paris (França). Seguindo essa mesma linha de complexidade, a peça *In-Pulson*, de 2012, para saxofone alto e 9 instrumentos, é dedicada ao saxofonista Pedro Bittencourt, e quanto às técnicas estendidas faz uso, além das anteriormente citadas, de *bisbigliando, growl* e *manipulação de vibrato*. A composição *Pontos e Linhas*, originalmente escrita para oboé e

³⁴ Currículo do compositor na constante na Plataforma Lattes do CNPq, disponível em <<http://lattes.cnpq.br/7489998401989630>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

³⁵ Fonte: biografia do compositor disponível em <<https://www.rodrigolimacomposer.com/bio>>. Acesso em 11 de maio de 2023.

³⁶ Disponível em <<https://www.rodrigolimacomposer.com/catalogue>>. Acesso em 11 de maio de 2023.

percussão em 2009, foi transcrita pelo compositor para saxofone soprano em 2013 e, além de um caráter virtuosístico do saxofonista, explora as técnicas de *frullato*, *quartos de tom*, *multifônicos*, *harmônicos*, e até mesmo *sobreagudos*, que é uma técnica estendida incomum de se aplicar a esse tipo de saxofone, contudo, Lima o faz com parcimônia e respeitando uma adequação idiomática factível. Sobre a peça Lima escreve:

Pontos e Linhas é um desafio de virtuosismo para o saxofonista. É um ritual sonoro que trata da possibilidade de transmutação de pequenas linhas, gestos e timbres ao longo da peça. Nesse sentido, a percussão é indispensável por dois motivos. Cria camadas rítmicas independentes e pontua pequenas distorções de timbres que atravessam as linhas do saxofone (LIMA, R., 2018).

A composição *Antiphonas para saxofone alto e ensemble*, de 2014, foi estreada no ano de 2015, no *17th World Saxophone Congress & Festival* em Strasbourg (França), e nela o compositor demonstra um domínio ainda maior sobre a escrita do saxofone no que diz respeito ao idiomatismo do instrumento ao explorar o virtuosismo e as técnicas estendidas, fazendo uso de quase todas as já utilizadas anteriormente em suas criações (com exceção apenas do *growl* e dos *harmônicos*). Em 2016, sob encomenda do *Festival International des Arts* de Bordeaux (França), compôs a obra *Txury-ò: “caminho por onde vai o sol”*, para flauta, saxofones (soprano e barítono intercalados pelo mesmo intérprete), piano e percussão, que emprega no saxofone as técnicas de *multifônicos*, *portamento*, *growl*, *manipulação de vibrato*, *bisbigliando*, *quartos de tom*, *frullato*, *slap tongue* e *sobreagudo*; e em 2018 compôs a *Chant Pastoral*, para flauta, saxofone soprano, piano e recitador, estreada no *18th World Saxophone Congress & Festival* em Zagreb (Croácia), na qual o compositor faz um uso bem mais comedido sobre as técnicas estendidas no saxofone, aparecendo alguns *multifônicos*, *portamento* e *bisbigliando*.

Mesmo tendo produzido obras concertistas envolvendo o saxofone em menor escala até o momento, vale citar alguns outros nomes da composição atual que continuam em constante atividade no panorama nacional por terem escrito alguma ou algumas peças para o instrumento de forma que, além de também contribuir com a literatura de repertório, colocam-no em evidência por terem sido realizadas em importantes eventos de música de concerto. O compositor Paulo Costa Lima (Salvador - BA, 1954), integrante da Academia Brasileira de Música e docente da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, compôs em 2016 a peça *Manteiga*, para saxofone tenor e piano, uma obra que apresenta um caráter virtuosístico, faz uso de algumas técnicas estendidas (*sobreagudos*, *slap tongue* e *frullato*) e foi gravada no

III Villa-Lobos International Chamber Music Festival - 2017 (Los Angeles, EUA)³⁷, além de ser um contributo para a diversidade do repertório por ter sido escrita para o saxofone tenor, e não para o saxofone alto, que detém a grande maioria das dedicatórias. Carlos de Lemos Almada (Paraíba do Sul - RJ, 1958), compositor, pesquisador e arranjador, professor de graduação e pós-graduação na Escola de Música da UFRJ e autor de diversos livros na área de Música, compôs em 2019 o quarteto de saxofones *Park Suite*, estreado no IV Congresso Internacional de Música e Matemática daquele mesmo ano³⁸; e para a sexta edição deste evento, em 2021, compôs *Belo Monte*, para flauta, saxofone alto e violoncelo, dedicada ao *InterBrasilis Trio*, que realizou a estreia da peça. Maria José Bernardes Di Cavalcanti (Salvador - BA, 1962), pianista, compositora, pesquisadora e arranjadora, é professora da Escola de Música da UFRJ e compôs em 2021 a peça *Fragmente*, para flauta, saxofone alto e violoncelo, dedicada ao *InterBrasilis Trio*, que realizou a estreia da peça VI Congresso Internacional de Música e Matemática e a performou também na XXIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea no mesmo ano.

Semelhantemente ao que foi frisado a respeito da música brasileira de concerto do século XX para saxofone, no item 3.1 deste capítulo, de acordo com o nosso objetivo de pesquisa, aqui também não temos como proposta a realização de um levantamento ou descrição exaustiva sobre todos os compositores que produziram e/ou estejam produzindo para saxofone no século XXI, nem a catalogação de todas as composições existentes, mas sim, evidenciar o que possa ser de importante contributo, fomento e engrandecimento para as práticas interpretativas deste instrumento na música de concerto neste novo século, considerando especialmente as realizações de destaque mais recentes da produção nacional. É de se esperar que haja mais nomes como os aqui citados, porém, esses que já apresentamos representam um espaço amostral que acreditamos ser suficiente para termos um vislumbre, em nosso estudo, sobre como se tem investido no saxofone brasileiro de concerto e constatar que houve um considerado avanço, se comparado às primeiras décadas do século passado, no que se refere a esses investimentos e que estamos caminhando em um gradativo, ou mesmo exponencial, progresso.

Não podemos deixar de frisar o importante papel desempenhado pelos intérpretes e docentes do saxofone de concerto no Brasil atualmente, tomando como exemplo Dilson Florêncio, sobre o qual já discorreremos no item 3.2 deste capítulo; ele que além de ter feito

³⁷ Currículo do compositor na constante na Plataforma Lattes do CNPq, disponível em <<http://lattes.cnpq.br/3556626073563379>>. Acesso em 20 de maio de 2023.

³⁸ Currículo do compositor na constante na Plataforma Lattes do CNPq, disponível em <<http://lattes.cnpq.br/2224575369930012>>. Acesso em 21 de maio de 2023.

história como saxofonista nas últimas décadas do século XX, conforme exposto anteriormente, ainda é o maior expoente do instrumento no cenário concertista atual, especialmente através de sua forte atividade de docência tanto nas duas universidades onde leciona, quanto, para além das fronteiras acadêmicas, nos diversos festivais, cursos e eventos de música de concerto em vários estados brasileiros, divulgando e democratizando essa escola. Nesta mesma direção, podemos mencionar também os demais docentes do saxofone de concerto atuantes nos ambientes acadêmicos das instituições de ensino superior que oferecem o curso de formação no instrumento (vide capítulo 5 deste trabalho), pois eles contribuem com suas atividades de docência e com suas realizações artísticas quanto intérpretes da literatura concertista, as quais apresentam peças de concerto brasileiras muitas vezes, desempenhando um papel de condutores e perpetuadores dessas práticas interpretativas.

Eventos tradicionais de música de concerto, como a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, da FUNARTE, também desempenham papel importante em agregar valor e reconhecimento ao saxofone concertista nacional atualmente. A Bienal é o evento mais importante do gênero no Brasil, iniciado em 1975 e ocorrendo a cada dois anos no Rio de Janeiro³⁹, em que podemos observar a existência de diversas obras apresentando o saxofone, em diversas formações camerísticas ou como solista. Investigando os programas das cinco últimas edições da série encontramos um total de 19 composições que incluem o instrumento. Vejamos o quadro com as especificidades encontradas:

Quadro 2 - Obras de concerto para saxofone nas 5 últimas edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea da FUNARTE

Edição do evento / ano	Compositor	Título	Formação
XX / 2013	Daniel Moreira	<i>Fantasia</i>	saxofone, trompete e percussão
	Vânia Dantas Leite	<i>Memórias Abstratas e Abstraídas</i>	flauta, clarineta, saxofone ⁴⁰ , contrabaixo, piano, percussão e difusão

³⁹ Fonte: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/musica-de-concerto/bienal-de-musica-brasileira-contemporanea>>. Acesso em 22 de maio de 2023.

⁴⁰ Algumas formações citadas na tabela não apresentam a especificação do tipo de saxofone utilizado na peça devido a ausência de tal detalhe nos programas de concerto.

Edição do evento / ano	Compositor	Título	Formação
XX / 2013	Tadeu Taffarello	<i>O Despertar de Lázaro</i>	voz soprano, clarineta, saxofone, violão, violino, violoncelo, trombone, trompa e piano
XXI / 2015	Alexandre Ficagna	<i>Escondido num Ponto</i>	flauta, saxofone, violoncelo e piano
	Pauxy Gentil-Nunes	<i>Noneto</i>	flauta, clarinete, saxofone alto, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano, vibrafone, celesta e percussão
	Edson Zampronha	<i>Sonora</i>	flauta, clarineta, saxofone alto, violoncelo, contrabaixo, piano e percussão
XXII / 2017	Danilo Rossetti	<i>Proceratophrys Boiei</i>	saxofone tenor e difusão
XXIII / 2019	Ivan Eiji Simurra	<i>Racian Miran Reus</i>	flauta, clarinete, saxofone, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo
	Luigi Antonio Irlandini	<i>Santuário de Baleias</i>	saxofone soprano e orquestra de cordas
	Liduíno Pitombeira	<i>Seresta Nº 20</i>	saxofone alto e piano
	Maurício Dottori	<i>Talerós - Phoné</i>	saxofone, vibrafone e percussão
XXIV / 2021	Jorge Antunes	<i>Confinement I</i>	saxofone soprano e sons eletrônicos
	Guilherme Bertissolo	<i>Erupção 2</i>	saxofone sopranino e eletrônica
	Gustavo Cardoso Bonin	<i>Eternidade</i>	flauta, oboé e saxofone alto
	Maria Di Cavalcanti	<i>Fragmente</i>	flauta, saxofone alto e violoncelo

Edição do evento / ano	Compositor	Título	Formação
XXIV / 2021	Gabriel Xavier	<i>Jukebox - Paródia Tour</i>	saxofone tenor, piano e difusão
	Silvio Ferraz	<i>Linha - Ponto - Sombra</i>	saxofone tenor e eletrônica
	Fernando Kozu	<i>Sendas VI - Três Haicais</i>	voz soprano, flauta, clarineta, saxofone tenor, violino e piano
	Guilherme Bauer	<i>Três Peças Saxofônicas</i>	saxofone tenor solo

Fonte: Dados da pesquisa.

A partir do que foi exposto até aqui por meio dos panoramas que adotamos como amostra de pesquisa, é possível termos um vislumbre sobre o prelúdio da história do saxofone concertista nacional que está se desenhando nessas primeiras décadas do século XXI, a partir das realizações dos artistas brasileiros (tanto os compositores através da criação de repertório quanto os intérpretes, muitas vezes também docentes, e grupos musicais através de suas práticas interpretativas) e dos eventos artísticos e/ou acadêmicos que funcionam como meio condutor e espaço ativo para que a música de concerto brasileira atual do instrumento se institua e se estabeleça. Para fecharmos este capítulo, acreditamos ser importante um breve aprofundamento sobre a produção saxofonística daquele que, possivelmente e de acordo com o que observamos em nossas pesquisas, é o maior proponente do saxofone de concerto dentre os compositores brasileiros na atualidade: Liduino Pitombeira. Devido sua prolificidade e êxitos logrados, este compositor está, portanto, entre os atores supracitados neste cenário, como peça fundamental colaborativa para engrandecimento do saxofone concertista e seu repertório nacional com técnicas estendidas, que constituem nosso objeto de estudo.

3.5 O saxofone e suas técnicas estendidas na obra de Liduino Pitombeira

Liduino Pitombeira (Russas - CE, 1962) é um compositor brasileiro que recebeu diversos prêmios de composição no Brasil e nos Estados Unidos, dentre os quais estão o primeiro prêmio no *Concurso de Composição Camargo Guarnieri* de 1998, primeiro prêmio no *Concurso de Composição "Sinfonia dos 500 Anos"* e o primeiro prêmio do *MTNA-Shepherd Composer Distinguished of the Year* nos EUA, além de alguns outros primeiros

prêmios nesse país. Sua música foi interpretada por diversos grupos importantes nacional e internacionalmente, como o *The Berlin Philharmonic Wind Quintet* (Alemanha), *Louisiana Sinfonietta* (EUA), *Poznan Philharmonic Orchestra* (Polônia), Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, Orquestra Sinfônica da USP, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brasil). Atualmente é professor de composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), membro da Academia Brasileira de Música e da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical; atua fortemente em suas atividades de composição, além de apresentar uma intensa e constante produção no meio acadêmico, publicando inúmeros artigos e apresentando seus estudos em conferências nacionais e internacionais⁴¹.

No catálogo de obras em sua página oficial⁴², Pitombeira apresenta um total de 28 composições dedicadas ao saxofone, listadas no quadro 2 a seguir, onde encontramos peças solo, música de câmara e concertos. A primeira delas, na formação do clássico quarteto SATB, é *New England Impressions*, Opus 32c, do ano de 1999 e que teve sua estreia em 2001 em Louisiana (EUA), pelo *Red Stick Saxophone Quartet*. Ainda no ano de 1999 vieram mais duas obras que também viriam a ser estreadas nos Estados Unidos, período em que Pitombeira viveu naquele país durante sua pós-graduação: *Xingu*, Opus 33b, para saxofone alto e quarteto de cordas, estreada pelo saxofonista Athanasios Zervas e o *Sinfonietta String Quartet*; e o quarteto de saxofones *Pau-Brasil*, Opus 38, também estreado pelo *Red Stick Saxophone Quartet*, no mesmo ano da composição.

Quadro 3 - Obras de Liduino Pitombeira para saxofone

Título	Opus	Ano da composição	Formação
<i>New England Impressions</i>	032c	1999	quarteto de saxofones (SATB)
<i>Xingu</i>	033b	1999	saxofone alto e quarteto de cordas
<i>Pau-Brasil</i>	038	1999	quarteto de saxofones (SATB)

⁴¹ Informações disponibilizadas na página oficial do compositor na Internet. Disponível em: <https://pitombeira.com/wp/?page_id=85>. Acesso em: 01 de junho de 2023.

⁴² Disponível em: <https://pitombeira.com/wp/?page_id=98>. Acesso em: 02 de junho de 2023.

Título	Opus	Ano da composição	Formação
<i>Três Miniaturas</i>	044b	2000	saxofone soprano e orquestra de cordas
<i>Urban Birds</i>	045	2000	saxofone alto, violoncelo e piano
<i>Seresta N° 1</i>	055b	2001	saxofone alto e piano
<i>Seresta N° 2</i>	059a	2001	saxofone alto solo
<i>Seresta N° 5</i>	062	2001	flauta, saxofone alto, trombone, contrabaixo e piano
<i>Greek Suite</i>	066a	2002	dois saxofones sop e ten / alt e bar
<i>Maracatu</i>	107	2006	saxofone alto e tape
<i>Brazilian Landscapes N° 7</i>	110	2006	saxofone solo
<i>Impressões Altaneiras</i>	116	2006	saxofones soprano e tenor, trompete, trombone e percussão
<i>Impressões Sobrais</i>	131	2007	flauta e saxofone alto
<i>Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra</i>	165	2011	quarteto de saxofones SATB e orquestra sinfônica
<i>Parsimony</i>	176	2011	saxofone alto e piano
<i>Concerto para saxofone soprano e orquestra</i>	187	2013	saxofone soprano e orquestra sinfônica
<i>Américas</i>	202	2016	saxofone soprano, fagote e orquestra
<i>Eco Morfológico</i>	206	2016	flauta, clarinete, saxofone alto e violão

Título	Opus	Ano da composição	Formação
<i>Berimbau</i>	216b	2016	quarteto de saxofones SATB
<i>Linhas</i>	229	2018	saxofone soprano e piano
<i>Seresta N° 19</i>	230	2018	saxofone alto e piano
<i>Seresta N° 20</i>	243	2019	saxofone alto e piano
<i>Aulos</i>	246	2019	quarteto de saxofones SATB
<i>Brazilian Landscapes N° 21</i>	258	2021	saxofone tenor e piano
<i>Arcturus</i>	262	2021	flauta, saxofone alto e violoncelo
<i>Seresta N° 22</i>	167	2021	saxofone barítono e piano
<i>The Lighthouse</i>	271	2021	saxofone alto e eletrônica
<i>De Profundis</i>	280	2022	fagote, clarinete baixo, saxofone baixo e tape

Fonte: Página oficial do compositor Liduino Pitombeira na Internet

Desde então Pitombeira vem compondo obras para saxofone continuamente, tendo produzido só na primeira década do novo século mais 10 composições, outras 10 nos anos 2010 e mais 5 neste início dos anos 2020 até a atualidade, conforme podemos observar no quadro. A maioria das peças são de estrutura camerística, um total de 20 obras, trazendo o instrumento em formações muito diversificadas de duos, trios, quartetos e quintetos, explorando a versatilidade sonora do saxofone e seu idiomatismo, inclusive através das técnicas estendidas (que trataremos mais detalhadamente a seguir). O catálogo apresenta também duas composições para saxofone sem acompanhamento, *Seresta N° 2* e *Brazilian Landscapes N° 7*, e duas para saxofone solo com eletrônica ou tape, *Maracatu* e *The Lighthouse*.

O importante ciclo de obras de Liduino Pitombeira denominado *Seresta* é iniciado com dedicação ao saxofone, não apenas a primeira, mas as duas primeiras criações, a *Seresta Nº1* para saxofone alto e piano e a *Seresta Nº 2* para saxofone solo, evidenciando uma forte identificação do compositor com o instrumento. Embora a primeira delas tenha sido inicialmente escrita para violoncelo, o compositor decidiu adaptá-la a uma versão para o saxofone, que por sua vez foi estreada no *International Cultural Center da Louisiana State University* em 2002, pelo saxofonista Djamel Mami (a quem passou a dedicar a peça) e a pianista Judy Hung, antes mesmo da versão inicial, e segundo relatos do compositor “a versão para saxofone funcionou muito bem, a performance do duo foi excelente e a peça passou a ser muito executada para essa formação” (PITOMBEIRA, 2017)⁴³. Pitombeira se dedica a esta série utilizando diversas formações, cuja inspiração veio do contato com a série *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda.

Meu contato com a série ‘Brasilianas’, de Osvaldo Lacerda, para piano, me inspirou a iniciar um conjunto de obras que divulgassem, especialmente para o público de fora do Brasil, os ricos gêneros brasileiros de tradição oral. Em sua série, Lacerda utiliza 48 gêneros brasileiros. O que conecta, portanto, as obras na série “Seresta” são os diversos gêneros brasileiros, os quais aparecem tanto explicitamente identificados, como no título do segundo movimento da *Seresta No.1* (Choro), como de forma implícita, como nos dois movimentos da *Seresta No.2*, a qual tem os títulos Noel Rosa e Pixinguinha (PITOMBEIRA, 2017).

No âmbito orquestral, Pitombeira utiliza o saxofone exclusivamente como solista, tendo escrito 4 concertos bem particulares. A primeira obra dessa magnitude é *Três Miniaturas*, para saxofone soprano e orquestra de cordas, composta no ano 2000 inicialmente para oboé, que não apresenta grandes virtuosismos comumente encontrados nos seus demais concertos, mas explora características sonoras mais líricas do instrumento, sempre dentro da sua tessitura natural. Em 2011 compôs o *Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra*, o primeiro concerto brasileiro tendo um quarteto de saxofones SATB à frente de uma orquestra sinfônica, e teve sua estreia nesse mesmo ano no *I Festival y Concurso Internacional de Saxofón PERUSAX*, realizado em Lima (PERU). No ano de 2013 surge o *Concerto para Saxofone Soprano e Orquestra*, em que Liduino explora o lirismo e a agilidade do soprano e exige do intérprete uma bom domínio do registro agudo (que já é por si só um desafio para esse tipo de saxofone), especialmente no terceiro movimento, por apresentar passagens que atingem os extremos da extensão, chegando a ultrapassá-la ao utilizar um *sobreagudo* na

⁴³ Relato de entrevista concedida à pesquisa de Mestrado deste autor em 2017.

Técnicas estendidas:	<i>Duplo Staccato</i>	<i>Frullato</i>	<i>Grow</i>	<i>Key sounds</i>	<i>Manipulação de Vibrato</i>	<i>Multi-fônico</i>	<i>Respiração Circular</i>	<i>Slap tongue</i>	<i>Sobrea-gudo</i>
Obras:									
Arcturus (2021)						X			
Seresta N° 22 (2021)						X			
Greek Suite (2002)				X				X	
De Profundis (2022)		X						X	
Eco Morfológico (2016)		X				X			
Maracatu (2006)						X		X	
Brazilian Landscapes N°7 (2006)						X		X	X
The Lighthouse (2021)		X		X		X			
Seresta N°20 (2019)	X					X	X	X	X
Aulos (2019)		X	X	X	X		X		

Fonte: Partituras das obras cedidas por Liduino Pitombeira.

Conforme mencionamos no item anterior, de acordo com o observado em nossas pesquisas através de todos os dados que conseguimos levantar, Liduino Pitombeira é, possivelmente, o maior proponente do saxofone de concerto dentre os compositores brasileiros na atualidade, não apenas pela sua prolificidade, mas pelos feitos atingidos em sua carreira como compositor, que proporcionam uma significativa contribuição para a

notoriedade e reconhecimento do instrumento nos universos acadêmico e concertista nacionais. Acreditamos que sua produção, além do que já representa na atualidade, possa se tornar futuramente um importante incentivo para o progresso contínuo na literatura de repertório do saxofone, inspirando mais compositores a inovarem, colaborarem e proporcionarem cada vez mais espaços para o instrumento, assim como o que foi ecoado pelos artistas no passado, o que permitiu que possamos apreciar na contemporaneidade os avanços daquilo que eles deram início.

4 TÉCNICAS ESTENDIDAS DO SAXOFONE: Excertos de obras brasileiras para o instrumento

O termo “técnica estendida” refere-se a todo e qualquer som, cores ou requisitos de performance que vão além dos parâmetros padrão de se tocar um instrumento (MURPHY, 2013) e, mais ainda, como vemos em Padovani e Ferraz (2011), aos modos de execução musical que extrapolam possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em um determinado contexto histórico, estético e cultural.

Os limites entre o que é técnica estendida e técnica convencional ainda não estão totalmente definidos, no entanto, não há aqui a intenção de estabelecer essa fronteira, mas de refletir sobre os seus usos artísticos no repertório. Para Matthew Burtner (2005), muitas técnicas podem ser idiomáticas para um instrumento, mas não fazem parte do treinamento padrão (ou seja, dos usos convencionais), o que pode ser devido, segundo ele, ao conceito de unidade na execução da música de concerto ocidental e ao ideal de uniformidade na sonoridade e dinâmica, além disso, “*as técnicas estendidas são confusas pela sua forma, explorando aspectos caóticos dos instrumentos*” (BURTNER, 2005) ⁴⁴.

Algumas das possibilidades sonoras do saxofone podem ser consideradas por alguns intérpretes como não pertencentes ao conjunto das técnicas estendidas, como acontece com os *sobreagudos*⁴⁵ e *staccatos múltiplos (duplo e triplo)*, devido entenderem, em suas perspectivas, que atualmente elas já fazem parte do repertório tradicional e/ou da prática comum do instrumento. Entretanto, serão consideradas aqui como técnicas estendidas do saxofone, assim como é feito nas fontes bibliográficas que respaldam esta pesquisa, nas quais (*sobreagudos e staccatos múltiplos*) são categorizadas nos mesmos moldes de diversas outras possibilidades estendidas do instrumento, o que é demonstrado por Claude Delangle e Jean-Denis Michat em Ingham (1998), Matthew Taylor (2012), Patrick Murphy (2013), Jasson A. F. Sobrinho (2013) e K. D. Marques (2015). Além disso, é compreendido também, com base em experiências empíricas deste autor como intérprete e como pesquisador do saxofone, que se tratam de técnicas que não caíram (ainda) na prática comum dentro do repertório de concerto. A realização dos *sobreagudos* não é tão usual quanto se tocar dentro da tessitura convencional do saxofone. Em seu livro de orquestração, Samuel Adler (2002) demonstra a tessitura escrita para todos os saxofones partindo do Sib 2 até o Sol 5, muito próximo ao que é

⁴⁴ “*Extended techniques are messy by design, exploring the chaotic aspects of instruments*”. Disponível em: <http://www.newmusicbox.org/articles/Making-Noise-Extended-Techniques-after-Experimentalism/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2020.

⁴⁵ Também chamados de *altíssimos*, são notas que ultrapassam ascendentemente a tessitura do saxofone, que normalmente vai do Sib2 ao Fá#5 (LONDEIX, 1989, p.4).

demonstrado em Londeix (1998, p.4), do Sib2 até o Fa#5 (sendo essa a extensão padrão, mais comumente considerada) que, por sua vez, acrescenta que o alcance da extensão “pode ser aumentada pelo uso de *harmônicos* ou *altíssimos*”. Da mesma forma, os *staccatos múltiplos* não são tão frequentemente utilizados quanto qualquer outra forma de articulação. “Vários tipos de articulações são possíveis, incluindo *staccato simples*, *frullato*, e *slap tongue*; contudo, pouquíssimos intérpretes são habilidosos para o *duplo* ou *triplo staccato*⁴⁶” (BLATTER, 1997, p. 127).

A incorporação dos usos estendidos de um instrumento à sua prática comum e à sua literatura se deve a uma série de fatores, como melhorias físicas na sua construção ao longo da história, pesquisas e ensino dessas práticas sonoras e produção composicional, especialmente através de trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes que podem propor novas possibilidades de execução. Segundo Murphy (2013), essas técnicas não são necessariamente novas na prática do saxofone, existe ampla documentação de artistas da era do *vaudeville*⁴⁷ do início do século XX utilizando sonoridades exóticas, além de várias delas existirem desde a época do próprio Adolphe Sax (1814 - 1894), entretanto, são relativamente novas no âmbito da música de concerto para esse instrumento.

Após realizar um levantamento bibliográfico a fim de investigar as primeiras produções referentes às técnicas estendidas do saxofone, o trabalho mais antigo que pudemos encontrar a esse respeito foi o *Sax-Acrobatic* (1926) de Henri Weber. Dos anos subsequentes, encontram-se outras publicações documentadas, por exemplo: *Tongue Gymnastics for the Development of Speed in Single-Double and Triple Tonguing* (WEBER, 1927), *Modern Method for the Saxophone* (WIEDOEFT, 1927), *Advanced Etudes & Studies for the Saxophone* (WIEDOEFT, 1928), *Top-Tones for the Saxophones* (RASCHÈR, 1941), entre outros.

Em se tratando de repertório, a primeira grande obra que se tem conhecimento utilizando técnicas estendidas mais efetivamente (que não fosse apenas explorando ou utilizando casualmente *sobreagudos*) é a *Sonata para Saxofone Alto e Piano* de Edson Denisov de 1970. É provável que existam outras composições deste tipo anteriormente à década de 70, mas após o que foi levantado neste trabalho, temos mais evidências para concordar com a afirmação de Padovani e Ferraz (2011) de que essas técnicas passaram a ser

⁴⁶ “Various types of tonguings are possible, including single, flutter, and slap tonguing; however, very few performers are able to double or triple tongue.”

⁴⁷ Foi um gênero de entretenimento que unia diversas maneiras de expressão artística, como teatro e música, com origens no século XVIII na França, onde se destacou. Difundiu-se mais tarde para outros países, como os Estados Unidos, ganhando destaque durante o século XX e representando a cultura popular (NISKIER, 1989).

mais utilizadas no repertório de música contemporânea de uma forma geral a partir da segunda metade do século XX e a acreditar que com o repertório do saxofone aconteceu da mesma forma. Algumas outras peças mundialmente conhecidas apresentam a técnica do *sobreagudo* até mesmo antes da década de 50 do século passado, mas a exploração dos recursos não vai além desse parâmetro de extensão das possibilidades idiomáticas do instrumento, como no *Concertino da Camera* de Jacques Ibert de 1935.

Ao longo da trajetória do saxofone, desde sua criação na primeira metade do século XIX até os dias atuais, seus intérpretes virtuosos e entusiastas têm sido substancialmente responsáveis pela sua evolução e pelo desenvolvimento da alta performance. Saxofonistas como o próprio criador e precursor Adolphe Sax, Marcel Mule, Elisa Hall, Rudy Wiedoeft, Sigurd Raschèr, Ladário Teixeira, Charlie Parker, John Coltrane, Daniel Deffayet, Claude Delangle, Dilson Florêncio, Vincent David, entre outros, abriram horizontes para a expansão das possibilidades técnicas do saxofone devido sua eminente competência de execução e expressão artística. Alguns contribuíram direta ou indiretamente para o aprimoramento físico do instrumento, outros inspiraram e/ou investiram em encomendas de novas composições cada vez mais revolucionárias no que tange às possibilidades idiomáticas, além de perpetuarem o ensino dessas habilidades através de publicações de natureza didática e de suas atuações de elevado nível na pedagogia do instrumento.

A exploração das possibilidades sonoras do saxofone levou ao surgimento de um novo virtuosismo, estimulando a criação de um repertório que utilizasse esses novos modos de expressão através das técnicas estendidas, como também a criação de trabalhos de cunho didático que foram sendo adotados nas escolas e conservatórios onde havia o ensino do instrumento. A sistematização e institucionalização desse material no século XX, especialmente da sua segunda metade em diante, tem demandado do intérprete e do compositor uma desconstrução e reconstrução dos princípios estéticos de performance e de criação artística, exigindo do artista contemporâneo uma abertura maior para os novos procedimentos da concepção musical.

Vejamos a seguir as definições das principais técnicas estendidas, seus aspectos sonoros e como elas normalmente aparecem na notação musical, através de exemplos musicais de obras brasileiras escritas para saxofone. Vale ressaltar que este capítulo não tem como intuito trazer uma catalogação exaustiva de todas as possibilidades sonoras estendidas possíveis do saxofone, mas sim ressaltar as técnicas mais utilizadas na literatura de repertório do instrumento, evidenciando obras de compositores do nosso país que as utilizaram.

Bisbigliando é uma alternância rápida de timbres através de digitações diferentes em uma mesma nota, em outras palavras, uma espécie de trinado de timbre (LONDEIX, 1989). Isso permite que se possa executar a nota com alternâncias minúsculas de altura, ou seja, em microtons, e/ou variação timbrística com ausência de articulação que pode ser realizada de maneira regular ou irregular ritmicamente, a depender da escrita do compositor ou do gosto do intérprete.

Não há uma padronização da notação do *bisbigliando*, podendo aparecer, por exemplo, com uma indicação de digitação específica a ser utilizada, acima ou abaixo da nota ou mesmo com indicação textual. Douglas Braga, na peça *Monólogo em Três Movimentos*, de 2015, faz uma indicação textual e com uma linha semelhante à de um trinado, aponta até onde o efeito deve ser realizado (fig. 1), sem indicar posições específicas ou ritmo, deixando a critério do intérprete a digitação e a velocidade de execução. Em seu livro *Helo! Mr. Sax* (1989), Londeix apresenta tabelas de digitações para esta técnica, do saxofone soprano ao saxofone baixo, trabalho este de grande referência para intérpretes e compositores.

Figura 1 – Notação de *bisbigliando* em *Monólogo em Três movimentos*



Fonte: BRAGA (2015, p.8)

Duplo e *triplo staccato*, denominado em Murphy (2013) como *staccato múltiplo* (termo que ele considera mais adequado), é uma técnica em que o instrumentista intercala golpes em articulação rápida entre as partes anterior e posterior da língua para possibilitar maior agilidade nos ataques, podendo ganhar até o dobro de velocidade se comparado ao simples (SOBRINHO, 2013). Pode ter uma subdivisão binária, para o *duplo*, em que as sílabas que o intérprete decidir utilizar devem ser sempre alternadas (por exemplo, “ta – ca / ta – ca...”) e ternária, para o *triplo*, cuja alternância das sílabas será em grupos de três, de modo que a terceira é sempre repetida em seguida (por exemplo, “ta – ca - ta / ta – ca – ta...”). Taylor (2012) relata que:

O *staccato múltiplo* em instrumentos de palheta é mais desafiador do que em outros instrumentos de sopro, devido ao fato de que uma boquilha ou palheta ocupa parte da boca do músico, complicando assim o gesto movimento da técnica (TAYLOR, 2012, p. 43)⁴⁸.

A afirmação acima vai de acordo com Larry Teal (1963) que, por sua vez, explica com mais detalhes que a boquilha do saxofone, ocupando uma considerável área da cavidade bucal, restringe a liberdade dos movimentos entre a ponta, a base da língua e os músculos da garganta.

Na notação musical de modo geral, não há uma indicação específica para que a técnica seja utilizada, ela se faz necessária pelo contexto melódico, em casos que haja execução veloz de articulações seguidas em *détaché* ou *staccato*. Como vemos na figura 2, no terceiro movimento da *Seresta N°20* (2019) de Liduino Pitombeira, o andamento sofre uma alteração de 112 bpm para 132 bpm e, devido a considerável quantidade de *staccatos* seguidos, o performer provavelmente necessitará utilizar a habilidade da articulação rápida dupla para melhor fluidez do trecho em questão.

Figura 2 - Utilização de *duplo staccato* em *Seresta N°20*

The image displays four staves of musical notation for the piece 'Seresta N°20'. The first staff (measures 338-341) features a melodic line with a box labeled 'Q' above it, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (measures 342-344) shows a more rhythmic passage with a box labeled 'R' above it, marked with a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 345-347) continues the rhythmic pattern, marked with fortissimo (*ff*) and forte (*f*) dynamics. The fourth staff (measures 348-351) shows a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and staccato dots.

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.11)

⁴⁸ “Multiple tonguing on reed instruments is more challenging than on other wind instruments due to the fact that a mouthpiece or reed occupies part of the musician’s mouth, thus complicating the basic gesture of the technique.”

Frullato, também conhecido como *flutter-tonguing*, é um tipo de *tremolo* que se assemelha ao rufo de instrumentos de percussão, produzido pela batida rápida da ponta da língua na palheta ao se pronunciar, por exemplo, uma sílaba “rrrrrr”, “trrrrr” ou “drrrrr”. Outra maneira de se obter esta técnica é entoando “rrrrrrr” com a garganta como se fosse um gargarejo (LONDEIX, 1989, p. 45), conhecido como *frullato gutural*. Esta técnica aparece na notação musical com uma simbologia idêntica à de um rufo ou à de trêmulos de instrumentos de percussão, como podemos ver na figura 3 a seguir, retirado da peça *Pkerj para saxofone barítono em Eb solo* (2006) do compositor Marcílio Onofre, em que são utilizados dois ou três traços na haste abaixo ou acima da nota. A indicação “*frull*” surge na primeira ocorrência da técnica, não havendo necessidade de se repetir nas próximas.

Londeix (1989) nos informa ainda que esta técnica deve ser usada de maneira em que o saxofonista tenha tempo suficiente para posicionar a embocadura corretamente para sua execução, além de ser eficaz apenas nos registros grave e médio. Isto pôde ser constatado através de experimentos práticos, onde a alternância rápida entre a emissão de notas reais e notas com *frullato* inviabilizava o resultado, bem como a sua utilização em registros agudos, especialmente acima da tessitura convencional do saxofone.

Figura 3 - Notação de *frullato* em *Pkerj*

Fonte: ONOFRE (2006, p.1)

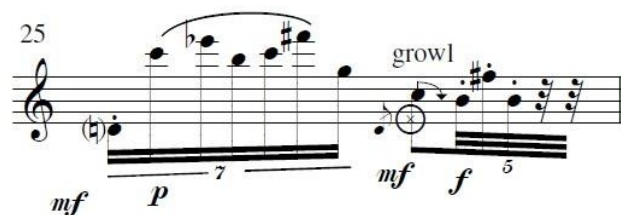
Growl, *growling tone* ou *buzz tone* é uma técnica que consiste em cantar um som determinado ou indeterminado ao mesmo tempo em que se executa uma linha melódica no instrumento (CARAVAN, 1980). Este recurso é utilizado para gerar um efeito timbrístico e/ou até mesmo uma sonoridade harmônica, pois além de um som indeterminado que se pode

produzir com a voz ao mesmo tempo em que se toca o instrumento, é possível entoar notas com alturas definidas. Então, pode-se, por exemplo, realizar uma nota pedal no saxofone e emitir sobre ela outras notas com a voz, o inverso ou também duas melodias simultâneas.

É importante salientar que ao produzirmos um som na voz enquanto sopramos, geramos uma interferência na coluna de ar e, conseqüentemente um ruído, produzindo o que, no senso comum, muitos denominam como “som rouco” ou “som rasgado”, bastante conhecido e utilizado no *jazz* (DELANGLE, MICHAT, 1998), como também no rock e na música pop. Assim, existe uma grande dificuldade técnica em fazer com que as notas soem claramente ao produzirmos o *growl* na intenção de produzir harmonia, podendo ser necessário utilizar dinâmicas muito suaves para que as notas produzidas pela voz soem mais perceptíveis. Pode haver uma confusão entre o som gerado neste efeito e o som gerado com uma das possibilidades de execução do *frullato* (quando é produzido com a garganta), pois há uma considerável proximidade sonora. A grande diferença é que no *frullato* não acionamos as cordas vocais, pois a ideia não é de uma sonoridade polifônica, mas sim, percussiva.

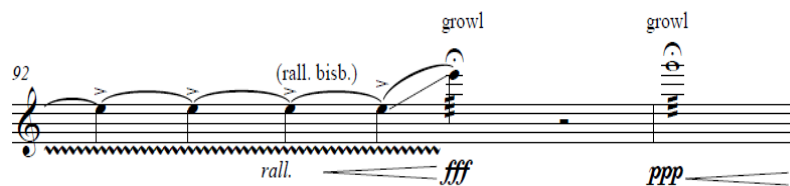
Quanto à notação do *growl*, pode-se fazer de maneira semelhante àquela utilizada para duas vozes, em que as notas com haste para cima são tocadas e as notas com haste para baixo são cantadas. Também é possível o compositor adotar uma maneira de notação que ele julgue mais clara para execução almejada, como o faz Rodrigo Lima em *In-Pulsos* (2012) para saxofone alto e 9 instrumentos, em que ele faz uma indicação textual da técnica e sinaliza a nota que deverá ser entoada pela voz através de uma marcação circular na pauta (figura 4). No caso de um busca tímbrica, é possível realizá-la simplesmente com uma indicação textual, como Douglas Braga faz no *Monólogo em Três Movimentos* (2015) para saxofone alto solo, em que não há especificidade de quais notas devam ser emitidas pela voz (figura 5) realizando um efeito sem precisão de altura.

Figura 4 - Notação de *growl* em *In-Pulsos*



Fonte: LIMA (2012, p. 4)

Figura 5 - Notação de *growl* em *Monólogo em Três Movimentos*



Fonte: BRAGA (2015, p. 8)

Key sound (*som de chaves*, também chamado de *key clicks* ou *pad sounds*), é um efeito sonoro que resulta do fechamento vigoroso das chaves, sem sopro (LONDEIX, 1989), resultando em uma sonoridade semelhante à de instrumentos de percussão, podendo gerar diferentes timbres de acordo com a região em que as chaves são fechadas. Quanto mais na região grave do instrumento mais forte o som resultante da percussão das chaves ecoará, devido o maior espaço do tubo que o ar gerado percorre. Assim, nessa mesma lógica, quanto maior o corpo do instrumento, mais eficaz a técnica será, fazendo com que a aplicabilidade do *pad sound* seja consideravelmente maior em um saxofone barítono do que em um saxofone soprano.

A notação musical para este efeito pode ser feita substituindo a cabeça da nota por um X na pauta indicando qual chave deve ser percutida. Como vemos na figura 6, do terceiro movimento de *Greek Suite* (2002), para dois saxofones, de Liduino Pitombeira, a indicação está na primeira linha do pentagrama inferior, sugerindo que o saxofonista pressione a posição equivalente à nota Mi, percutindo através do seu rápido fechamento, para ecoar pelo tubo o ar proveniente desta ação.

Figura 6 - Notação de som de chaves em *Greek Suite*

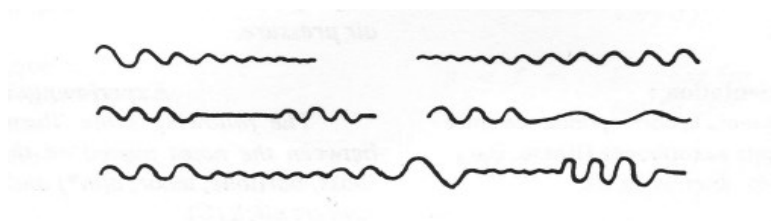
The image shows a musical score for 'Greek Suite' with two systems of music. The first system covers measures 50 to 55, and the second system covers measures 56 to 61. In the first system, measure 50 has a 'Slap tongue' instruction above the staff. Below the staff, measures 50-55 are marked with 'Key clicks (keep lips in the mouthpiece)'. In the second system, measures 56-57 have a forte 'f' dynamic marking below the staff, while measures 58-61 have a piano 'p' dynamic marking. Blue ovals are drawn around the key click notation in both systems.

Fonte: PITOMBEIRA (2002, p. 8)

Manipulação de vibrato é uma técnica em que se altera o vibrato de maneira irregular, exagerada ou variada, produzindo uma maior amplitude de dinâmica, frequência (altura) e/ou timbre em uma determinada nota. A representação gráfica desta técnica, como podemos ver em Londeix (1989) através da figura 7, é feita com uma linha ondulada que indica como deve ser a oscilação do vibrato. Essa oscilação mais ampla na altura de uma única nota faz com que ela tenha várias frequências sonoras, chegando a soar distorcida, gerando então desafinações propositalmente pelo intérprete.

Veja na figura 8 como a técnica é utilizada pelo compositor Marcílio Onofre, na sua peça para saxofone barítono solo *Pkerj* (2006), em que duas notas seguidas apresentam a manipulação do vibrato, porém, sugerindo diferentes execuções: na primeira grafia o compositor sugere que a nota Si2 seja executada com uma maior amplitude de alturas, oscilando levemente para cima e bem mais drasticamente para baixo em seguida, antes de voltar a subir; na segunda, ele exprime uma oscilação mais equilibrada na afinação, embora irregular, numa proporção menos discrepante tanto para cima quanto para baixo, evidenciando que será uma manipulação de vibrato diferente da anterior.

Figura 7 - Representação gráfica do vibrato irregular



Fonte: LONDEIX (1989, p.67)

Figura 8 - Notação de *manipulação de vibrato* em *Pkerj*



Fonte: ONOFRE (2006, p. 1)

Multifônico refere-se à execução simultânea de vários sons (MURPHY, 2013). Em outras palavras, é um recurso em que se executa um “acorde” no instrumento de sopro, porém, diferente dos padrões tonais devido às fortes dissonâncias causadas pelos quartos de tom e até mesmo pelos *clusters* gerados. Para obtê-lo, utiliza-se uma combinação específica de digitação combinada à uma alteração na coluna de ar. Sua notação é feita geralmente em forma de um acorde, com a digitação grafada acima ou abaixo das notas sobrepostas como observamos na figura 9, trecho da peça de Rodrigo Lima, *Paisagem Sonora N°6*.

O saxofone não é um instrumento harmônico, logo, as notas sobrepostas na partitura não são agrupadas pelo compositor uma a uma segundo sua vontade como se ele estivesse compondo para piano, por exemplo. Existem livros e métodos de saxofonistas⁴⁹ que, através de experimentos, foram descobrindo os sons múltiplos gerados em diversas posições (que dividem o tubo do instrumento de uma forma diferente das posições convencionais) e estruturaram os multifônicos em catálogos com suas respectivas digitações.

⁴⁹ Como o já referenciado Jean-Marie Londeix, autor do livro *Helo! Mr. Sax: parameters of the saxophone* (1989).

Figura 9 - Notação de *multifônicos* em *Paisagem Sonora N°6*

The image shows two systems of musical notation for saxophone. The first system, starting at measure 50, features a melodic line with triplets and quintuplets, and dynamics *f*, *fp < f*, and *ff secco*. Below the staff, there are vertical stacks of notes, some with 'Bb' labels. The second system, starting at measure 54, continues the melodic line with dynamics *fp < f*, *fff*, and *fp < f*, and includes the instruction *secco*. Below the staff, there are more vertical stacks of notes, some with 'Bb' labels, and a dynamic marking *fp < fff sub. p espress.*

Fonte: LIMA (2006, p. 3)

*Overtone*s são os chamados *harmônicos*, ou seja, sons parciais derivados de um som fundamental que gera a série harmônica. No saxofone, não diferente dos demais instrumentos de sopro, em uma mesma posição de chaves é possível atingir notas da série harmônica. Raschèr (1977) diz que a produção de um *overtone* é resultado de um delicado ajuste de embocadura combinado a um completo controle do fluxo de ar. Para Emily J. Loboda (2018) a utilização desta técnica pelo saxofonista pode proporcionar um controle geral aprimorado dos sons do instrumento, permitindo maior proficiência nos sobreagudos, afinação e qualidade sonora e que desenvolver habilidades com *overtone*s é um processo que muitos consideram essencial para alcançar um domínio técnico no instrumento. Contudo, não se trata apenas de um recurso para aprimoramento, mas sim, de uma técnica que também pode ser encontrada em obras do repertório do saxofone, cujo intuito é alcançar uma diferenciação timbrística em relação às notas reais. Este efeito é melhor obtido nas posições das notas graves por permitirem a emissão de uma quantidade maior de harmônicos.

Rodrigo Lima, em *Pontos e Linhas* (2018), para saxofone soprano e percussão, figura 10, para realizar a notação da técnica, utiliza um pequeno círculo sobre a nota que será emitida como harmônico e uma indicação de texto. Neste último exemplo, o Dó⁵ representa o terceiro harmônico da série que deve ser tocado na posição do Dó³.

Figura 10 - Notação de *harmônico* em *Pontos e Linhas*

The image shows a musical score for three instruments: saxophone (sax.), percussion (Perc.), and maracas (Marb.). The saxophone part is in 4/4 time and features a portamento from measure 4 to 5. The notation includes a double trill in measure 5, a circled harmonic note in measure 5, and various dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, *pp*, and *ppp*. The percussion and maracas parts provide rhythmic accompaniment. The score is titled "Pontos e Linhas for soprano saxophone and percussion by R. Lima" and is numbered 14.

14
Fonte: LIMA (2018, p.18)

Portamento é a transição de uma nota para outra em que a frequência de altura vai sendo alterada de maneira “não temperada” a partir do som inicial até o som de chegada e, diferente da execução do *glissando*, em que ouvimos uma sucessão rápida de várias notas, no *portamento* o som “desliza” continuamente. No saxofone existem duas maneiras de se realizar esse efeito; uma delas é utilizando a digitação de uma forma em que o instrumentista abre (se for para um intervalo ascendente) ou fecha (se for descendente) as chaves gradativamente ao mesmo tempo em que faz uma pequena alteração na coluna de ar e auxilia a mudança de frequência com a embocadura, permitindo que haja o “deslizamento” da altura entre os sons. A outra maneira, na qual não há mudança de posições, consiste na alteração da pressão exercida na boquilha através do maxilar, combinada com ajustes na coluna de ar e cavidade bucal, cuja eficácia é mais evidente particularmente nas regiões aguda e sobreaguda do saxofone devido uma maior maleabilidade para se manipular a afinação, se comparadas ao registro grave.

A notação do portamento geralmente é feita traçando-se uma linha reta entre duas notas, podendo ser acompanhada de uma indicação textual especificando-o para deixar claro que se trata de um *portamento*, pois é possível haver uma confusão em relação ao *glissando*, cuja notação musical pode ser realizada de maneira semelhante. Na peça *Cantiga N° 8*, de Douglas Braga, para flauta e saxofone alto, o compositor utiliza esta notação sem especificar textualmente, conforme pode ser visto na figura 11. Em *Pantonimas VIII* (2020), o compositor José Orlando Alves a utiliza juntamente à indicação textual especificando a técnica (figura 12).

Figura 11 - Notação de *portamento* em *Cantiga N°8*

Fonte: BRAGA (2017, p. 1).

Figura 12 - Notação de *portamento* em *Pantonimas VIII*

Fonte: ALVES (2020, p. 5)

Quartos de tom são intervalos menores que um semitom e, no saxofone, é possível obter essas alterações de microtons através do uso de digitações especiais, produzindo assim, sons entre as notas convencionais da escala cromática (CARAVAN, 1980). Na notação musical para esta técnica, tais intervalos podem ser representados por acidentes semelhantes aos padrões que conhecemos, porém, com pequenas modificações, como o *meio sustenido* ou o *meio bemol*, figura 13. As indicações de alteração de altura podem aparecer com uma pequena seta indicando se o quarto de tom será ascendente ou descendente, figura 14, além de outras possíveis variantes, até porque não existe uma notação totalmente padronizada para estes acidentes.

Figura 13 – Representação gráfica para *meio sostenido e meio bemol*

$$\begin{aligned} \dagger &= 1/4 \text{ tone higher} \\ \downarrow &= 1/4 \text{ tone lower} \end{aligned}$$

Fonte: PITOMBEIRA (2006, p.1)

Figura 14 – Representação gráfica para acidentes de *quartos de tom*

Fonte: LIMA (2018, p. 1)

De acordo com Caravan (1980), do ponto de vista acústico e mecânico, a produção dos quartos de tom é consideravelmente complicada, pois o padrão do mecanismo no saxofone não foi feito para produzir intervalos menores que um semitom, além disso, normalmente ocorrem grandes diferenças timbrísticas em relação às notas reais por conta das digitações cruzadas, que, por sua vez, podem ser suavizadas pelo intérprete através de ajustes de embocadura. Esta técnica exige do saxofonista um refinamento acurado na percepção de intervalos, pois além de utilizar as digitações específicas, ele deverá ser capaz de realizar as reparações necessárias de entonação das alturas. Vemos a seguir na figura 15 a utilização de quartos de tom no trio *Eternidade* (2014) para flauta, saxofone e oboé, de Gustavo Bonin.

Figura 15 – Notação de *quartos de tom* em *Eternidade*

Fonte: BONIN (2019-2020, p. 1).

Respiração circular (ou *respiração contínua*) trata-se de uma técnica em que o instrumentista executa uma determinada nota (ou uma frase musical ininterrupta) e respira ao mesmo tempo (SOBRINHO, 2013). “Esta técnica consiste em tocar ao passo que se inflam as bochechas, em seguida esvaziando esse ar enquanto os pulmões são inflados ao respirar

simultaneamente pelo nariz” (LONDEIX, 1989, p.82, tradução nossa). Dessa maneira, a coluna de ar se mantém constante fazendo com que o som não seja interrompido.

Para a manutenção do som durante o uso da técnica, no ato de inspirar pelo nariz, o instrumentista faz uso exclusivamente do ar que fica acumulado nas bochechas, por isso, a tessitura do saxofone em que tudo isso acontece influenciará consideravelmente no resultado. Na região grave, o ar faz um percurso maior no tubo do instrumento para emissão das notas, logo, estas necessitarão de uma quantidade maior, fazendo com que a respiração circular seja mais difícil de ser executada; nas regiões agudas (especialmente a sobreaguda) o uso da técnica não enfrenta o problema da quantidade de ar, mas sim o da instabilidade, pois, nessa tessitura, a afinação e o fluxo de ar são mais delicados de se manterem inalterados, especialmente durante a pressão exercida pelas bochechas, o que interfere na embocadura. O ideal é que o instrumentista opte por executar a técnica no momento em que transitar pela região média, ou, caso o trecho seja escrito totalmente em uma tessitura complicada, realizar nas notas que estiverem mais afastadas dos extremos.

Rodrigo Lima utiliza esta técnica no saxofone em *Antiphonas* (2014), logo no primeiro compasso, fazendo uso de uma indicação textual (figura 16) sobre uma nota longa, que começa com uma fermata em que há indicação de 8 segundos de duração, em seguida é ligada ao compasso seguinte que, após passar por mais uma semínima e um multifônico em uma mínima sem interrupção, repousa em mais uma fermata.

Figura 16 – Utilização de *respiração circular* em *Antiphonas*

The musical score for Saxophone (Eb) in 4/4 time shows a sequence of notes: a long note with a fermata of 8 seconds, a semibreve, a quarter note, and a half note. The score includes dynamic markings (p, pp) and performance instructions like 'molto espres' and 'Bisb. respiration circulaire'. The notes are marked with fingerings: 1, 2, 3 Bb, 4, 5 1a, 7.

Fonte: LIMA (2014, p. 1).

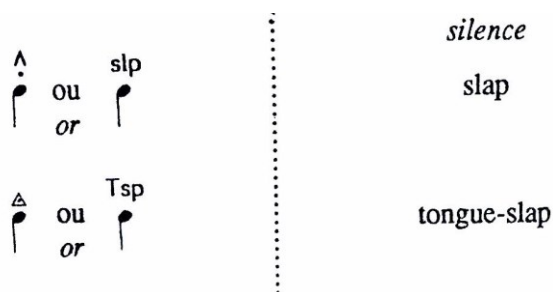
Slap tongue refere-se a “um efeito percussivo criado pelo som da palheta retraindo e batendo na boquilha” (TAYLOR, 2012 p. 15). Isso acontece quando o instrumentista pressiona a parte média da língua na palheta, faz uma sucção e gera um vácuo, puxando-a e em seguida liberando-a, fazendo com que ela bata na boquilha gerando uma ressonância. Marcus Weiss e Giorgio Netti (2010) definem o *slap tongue* como um grande *marcato*, comparável ao “pizzicato Bartók” das cordas, podendo ser executado como um *staccato* curto

ou como um ataque inicial de um som longo, e Jay C. Easton (2006) também nomeia esta técnica como um “pizzicato de saxofone”. Para Taylor (2012), existem vários tipos de *slaps*, porém, os mais comuns são o “aberto”, também chamado de “sem altura”⁵⁰, que apresenta pouca ou quase nenhuma definição de altura, e o “fechado” ou “melódico”, que possibilita uma clara ressonância de altura após o ataque da língua.

Ainda em Weiss e Netti (2010), observamos distinções de três tipos de *slap*: 1 - “*slap padrão*”, que apresenta uma clara definição de altura; 2 - “*slap seco*”, em que a altura do som é completamente “filtrada”, sendo apenas uma “sombra”, pois não há sopro para dentro do instrumento, fazendo com que a parte percussiva do som seja mais audível; e 3 - “*slap aberto*”, em que a embocadura é completa e abruptamente aberta no momento do ataque, produzindo um forte som percussivo com pouca definição de altura.

O som percussivo produzido na boquilha resultante do uso da técnica é amplificado ao percorrer o tubo do instrumento, logo, quanto maior o percurso desse som no corpo do saxofone, maior será sua reverberação, o que explica o fato de os *slaps* apresentarem maior projeção sonora na região grave. O uso da chave de oitava causa uma diferença de timbre certamente, mesmo que ainda de uma maneira muito limitada (WEISS; NETTI, 2010). Assim como em outras formas de articulação, a notação do *slap* se faz adicionando um sinal acima ou abaixo da nota. Em Londeix (1989) vemos algumas formas de notação, como pode ser observado na figura 17, que inclui, além de símbolos de articulação, indicação textual da técnica. Outra forma de notação que muito observamos em repertório é realizada através do uso do sinal de + sobre (ou sob) a nota, assim como é feito pelo compositor Edson Zampronha em Sonora (2014), mostrado na figura 18.

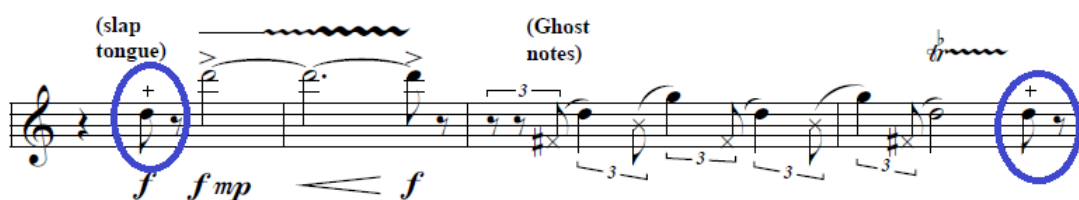
Figura 17 – Representações gráficas para *slap tongue*



Fonte: LONDEIX (1989, p. 92).

⁵⁰ Tradução nossa dos termos “open” e “unpitched”.

Figura 18 – Notação de *slap tongue* em Sonora



Fonte: ZAMPRONHA (2014, p. 2)

Sobreagudos (também chamados de *superagudos* ou *altísimos*) são todas as notas que ultrapassam ascendentemente a tessitura do saxofone e são obtidos através de ajustes na cavidade bucal juntamente a diversas possibilidades de digitações alternativas. Vemos em Londeix (1989) que os sobreagudos, embora comumente utilizados, são tecnicamente complicados, chegando ele a aconselhar os compositores a utilizarem-nos de maneira moderada.

Weiss e Netti (2010) apontam uma série de questões sobre os *altísimos*: a tensão da embocadura é maior nessa região, tornando mais difícil a execução de legato e de dinâmicas mais suaves; o posicionamento da língua, boca e garganta, como também a criação de um espaço de ressonância na cabeça, influenciam muito mais profundamente na produção dos *superagudos*, o que inviabiliza o uso de *frullato* e de *staccatos múltiplos*; e as possibilidades de execuções velozes são restritas por apresentar digitações muito mais complexas.

Não há necessariamente uma indicação específica para notação dos *superagudos*, apenas utiliza-se uma linha de oitava sobre o trecho, para facilitar a leitura nos casos em que haveria muitos espaços e linhas suplementares superiores. Vejamos como Eduardo Ribeiro faz uso deste recurso no trecho de *Saxouave* (1994) da figura 19.

Figura 19– Utilização de *sobreagudos* em *Saxouave*

Fonte: RIBEIRO (1994, p 2)

Som de vento (*som eólico*) é um efeito produzido pelo instrumentista de sopro na busca de um timbre ruidoso de vento, daí o termo eólico, sem que sejam emitidas as alturas definidas das notas. Ao encontrar alguma superfície como obstáculo, seja ela fixa ou móvel, o vento produz um som irregular e, seguindo o mesmo princípio, no caso de um instrumento de sopro, ao ser lançado em seu interior, produzirá uma sonoridade particular resultante dos obstáculos encontrados ao longo do tubo. Para se obter este efeito no saxofone, ao soprar, a embocadura e os lábios devem relaxar e o queixo, como também o maxilar inferior, devem retrair (LONDEIX, 1989), dessa maneira, a palheta não será acionada e o ar poderá passar livremente sem fazê-la vibrar, seguindo o trajeto em todo o corpo do instrumento, gerando o ruído eólico. É um recurso que funciona apenas em indicações de dinâmicas muito suaves (de preferência do *p* para menos) e no registro mais grave, nunca na região aguda (Ibidem).

O *som de vento* pode ser encontrado em diversas formas de notação musical. Uma delas, apresentando valores rítmicos escritos com alteração na cabeça da nota, juntamente a uma indicação textual, é vista na figura 20 da peça *Dialética Corpo-Mente* (2021) do compositor Augusto de Giorgio. Esta técnica também é possível de ser grafada com outras notações, usando, por exemplo, indicação textual que não seja o seu próprio nome, como fez Eduardo Ribeiro em *Saxouave* (1994) e Liduino Pitombeira em *Maracatu* (2006), figuras 21 e 22, respectivamente.

Figura 20 – Notação de *eolian sound* em *Dialética Corpo-Mente*

Fonte: MAUAD (2021a, p. 1)

Figura 21 – Notação de *eolian sound* em *Saxouave*

Fonte: RIBEIRO (1994, p.1)

Figura 22 – Notação de *eolian sound* em *Maracatu*

Fonte: PITOMBEIRA (2009, p.3)

Subtone é uma técnica que permite obter-se um som “surpreendentemente suave” no registro grave do saxofone, como descrevem Delangle e Michat em *The Cambridge Companion to the Saxophone* (1998), podendo ser executada de duas maneiras. Uma delas é substituindo a pressão da mandíbula pela língua, em que ela toca a palheta levemente; a outra possibilidade é retraindo a embocadura para a ponta da boquilha, produzindo o som apenas

com os lábios e sem a pressão dos dentes. Nas duas formas a palheta é parcialmente impedida de vibrar de maneira que os harmônicos mais agudos são suprimidos, modificando o timbre através da produção de um som “aveludado”, “escuro” ou “abafado” nas notas graves, além de possibilitar dinâmicas extremamente suaves, inalcançáveis no som real em tal região.

Não há uma notação gráfica pré-estabelecida para o *subtone*, podendo ser feita através de uma indicação textual. O compositor Gustavo Bonin faz uso do *subtone* na peça *Eternidade*, indicando-o através de texto, estabelecendo até onde o efeito se estende através de uma linha sobre as notas envolvidas, como pode ser observado na figura 23. Esta forma de notação, em que a técnica é empregada em um trecho inteiro ou em sons isolados, é a mais adequada devido à impossibilidade de uma rápida alternância entre o *subtone* e o “som normal” do saxofone (WEISS; NETTI, 2010).

Figura 23 - Notação de *subtone* em *Eternidade*

The image shows two staves of musical notation for saxophone. The first staff begins at measure 19 and contains a sequence of notes with various articulations and dynamics: *p*, *mf*, and *f*. A bracket labeled "SubTone" spans over a portion of the first staff. The second staff begins at measure 24 and includes dynamics *mp* and *p*. A bracket labeled "SubTone" spans over a portion of the second staff. A box labeled "B" is located at the end of the second staff.

Fonte: BONIN (2019-2020, p. 1).

Como citado anteriormente, o intuito do estudo neste capítulo não foi o de demonstrar ou catalogar exhaustivamente todas as possibilidades de técnicas estendidas do saxofone, e sim, trazer uma visão geral dessas possibilidades idiomáticas que mais estão presentes no repertório do instrumento e, especialmente, destacando seus usos em obras do repertório saxofonístico nacional. Assim, buscamos valorizar o trabalho de compositores brasileiros a fim de evidenciar a nossa literatura moderna e como os recursos do saxofone têm sido explorados no enriquecimento do discurso musical em obras nacionais.

5 A PRESENÇA DE REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA SAXOFONE E SUAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NAS INSTITUIÇÕES ACADÊMICAS DO BRASIL

Um dos objetivos desta pesquisa foi investigar o repertório de música de concerto brasileira para o saxofone que é desenvolvido nas atividades de docência das universidades do Brasil, especialmente no que diz respeito à exploração das técnicas estendidas deste instrumento na produção nacional. Buscamos compreender o quão a produção nacional se faz presente na música de concerto realizada aqui concernente ao instrumento e o quanto as diversas possibilidades idiomáticas deste são exploradas dentro do repertório brasileiro. Para isso, acreditamos que, ao estudarmos o que é disseminado nas práticas interpretativas nos ambientes acadêmicos que formam muitos saxofonistas de concerto, podemos ter uma amostra de dados consistente o suficiente para nos aproximarmos de uma embasada compreensão sobre esta realidade. Neste capítulo, veremos a apresentação e análise dos dados coletados através dos professores dos cursos de saxofone nas instituições de nível superior sobre esse repertório, ambientes nos quais é desenvolvido, disseminado e/ou praticado.

Para tornar o estudo mais viável, limitamo-nos ao conjunto das instituições acadêmicas de nível superior brasileiras que oferecem o ensino do saxofone de concerto. Acreditamos que o campo de estudo delimitado possa nos fornecer dados que permitam visualizar um panorama geral ou mais próximo da realidade em questão, tendo em vista que o repertório de concerto e/ou acadêmico do saxofone é vastamente ensinado, disseminado e praticado através das universidades nos dias atuais.

O saxofone foi introduzido no cenário musical acadêmico brasileiro apenas em 1981 (SCOTT Jr., 2007), quando o primeiro curso de nível superior do instrumento foi implementado na Escola de Música da Universidade de Brasília (UnB), na modalidade de Bacharelado, tendo como professor o clarinetista Luiz Gonzaga, que formou o primeiro bacharel em saxofone no Brasil, o renomado saxofonista Dilson Florêncio. Este, por sua vez, em 1990, veio a se tornar o primeiro professor universitário brasileiro voltado unicamente para o instrumento, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (AMORIM, 2012). Conforme pudemos constatar através do trabalho de Doutorado do professor Scott Junior (2007), que pesquisou a fundo os cursos de bacharelado em saxofone existentes nas universidades brasileiras entre 1981 e 2007, o surgimento de outros novos cursos foi acontecendo lentamente ao longo do tempo; na década de 1980, além da UnB, vimos o surgimento do curso da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1983, e o da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), pertencente à Universidade Estadual do Paraná

(UNESPAR), em 1987. A maioria dos que existem hoje em dia, foram surgindo entre 1990 e 2000.

O trabalho de Scott Jr., finalizado em 2007, identificava 13 instituições de nível superior no Brasil que ofertavam o curso de formação em saxofone até então, especificamente na modalidade de bacharelado. Atualmente, após minuciosas buscas na Internet e através de entrevistas com os professores universitários de saxofone no país, pudemos identificar 23 instituições de ensino superior oferecendo graduação neste instrumento nas modalidades de licenciatura e/ou bacharelado. Embora este aumento na oferta dos cursos em tais entidades nos últimos 15 anos seja um avanço, o processo ainda é lento se levarmos em consideração as dimensões continentais do nosso território e que, enquanto alguns estados apresentam mais de um curso de saxofone em diferentes ambientes acadêmicos, outros não possuem nenhum. São Paulo capital, por exemplo, o estado brasileiro mais desenvolvido economicamente, não conta com nenhum curso de nível superior em saxofone em uma instituição pública. Os cursos de graduação no instrumento constam em 15 estados brasileiros, entre universidades federais, estaduais, faculdades particulares e um instituto distribuídos nas seguintes cidades: Brasília (DF); Belém (PA); Belo Horizonte, São João del-Rei, Ouro Preto e Uberlândia (MG); Curitiba (PR); Fortaleza e Juazeiro do Norte (CE); Goiânia (GO); João Pessoa e Campina Grande (PB); Maceió (AL); Natal (RN); Porto Alegre (RS); Recife (PE); Rio de Janeiro (RJ); Salvador (BA); São Paulo (SP); e Vitória (ES).

Ainda estamos caminhando na construção de um lugar mais significativo para o saxofone no meio acadêmico, devido a dificuldades enfrentadas ao longo da história, e nesse sentido, estamos de acordo com as ideias de Scott Jr. (2007):

Em se tratando dos meios eruditos e acadêmicos nota-se que, decorridos quase cento e cinquenta anos de sua chegada ao Brasil, o saxofone tem encontrado certa dificuldade de inserção e absorção. [...] Dentre os possíveis motivos para tal dificuldade de inserção, acreditamos que alguns se delineiam mais facilmente: a falta, por muito tempo, de material didático e bibliográfico para saxofone no Brasil; a falta, por muito tempo, de professores graduados em saxofone e aptos a assumir tal função nas universidades brasileiras; o fato de o saxofone não estar inserido de maneira mais efetiva nas orquestras sinfônicas; e o preconceito, por parte de setores eruditos e acadêmicos, por considerarem o saxofone um instrumento “popular”. Apesar disso, o saxofone vem homeopaticamente desbravando o seu caminho de inserção nas universidades e conservatórios brasileiros de música. (SCOTT Jr., 2007, p.23).

5.1 A pesquisa

Para formar toda a base de dados que reunimos aqui, foi realizada uma entrevista junto a um professor de saxofone concertista de cada uma das 23 instituições de ensino superior no

Brasil⁵¹ existentes até o momento deste levantamento. A pesquisa consistiu em um questionário de 6 itens cujo intuito foi investigar o repertório de música brasileira de concerto para saxofone que pudesse estar presente nos respectivos conteúdos programáticos dessas instituições e/ou nos repertórios artísticos dos respectivos responsáveis pelos cursos, e também a utilização de técnicas estendidas do instrumento nesse repertório. A partir de então, procuramos compreender o quanto tais técnicas são exploradas na literatura nacional, se fazem parte da formação dos instrumentistas e o quão importante é para eles (professores, saxofonistas e instituições) ter acesso a este conhecimento e/ou aplicá-lo em suas práticas interpretativas. Assim, procuramos elucidar questões sobre possíveis problemáticas levantadas em nossa pesquisa: A música brasileira moderna de concerto está sendo valorizada e empregada nos estudos formais do saxofone no país? As diversas possibilidades idiomáticas do saxofone (técnicas estendidas) estão sendo exploradas na prática através da literatura brasileira que é empregada na formação acadêmica? Caso não... Quais as possíveis razões para o quadro observado? Que medidas poderiam contribuir como possíveis soluções? Mais adiante veremos os dados colhidos e a análise das informações, dando possíveis respostas a esses questionamentos e levantando reflexões sobre o assunto.

No primeiro item da entrevista, é perguntado se a instituição do entrevistado oferece ensino de saxofone de concerto ou se o seu conteúdo programático inclui obras da música de concerto como prática complementar nos casos em que o trabalho lá desenvolvido não seja voltado a esse tipo de repertório. Através dessa questão, além de ter um panorama geral de onde há a prática desse repertório no país, pudemos sondar os cursos que têm como base a música popular e/ou *jazz* como no seu sistema de ensino, pois apesar de não se valerem formalmente das obras de concerto para o instrumento nas atividades de docência, é sempre possível que o professor chegue a utilizar música concertista em algum momento do trabalho com seus alunos, e assim, revelar dados que estão além dos trâmites e processos de praxe naquele ambiente acadêmico.

Ao indagar sobre a existência de obras de concerto no repertório artístico dos entrevistados no item dois, procuramos compreender mais sobre a sua atuação profissional, e assim, sabendo se há ou não a utilização de tais obras nas suas práticas interpretativas, foi possível entender um pouco mais a respeito da realidade que envolve o estilo que tomamos aqui como objeto de estudo. Além disso, o repertório artístico desenvolvido pelo professor em

⁵¹ Algumas instituições que oferecem formação em saxofone de concerto podem também disponibilizar formação em saxofone popular, apresentando, por isso, mais de um docente para o instrumento. Em nossa pesquisa, o objetivo foi colher dados sobre saxofone de concerto e, portanto, foi necessário realizar a entrevista com pelo menos um docente de cada instituição sobre o estilo aqui estudado.

suas performances e/ou atuação profissional pode ser uma forte influência sobre os direcionamentos musicais para seus respectivos alunos e, conseqüentemente, refletir nas práticas interpretativas desenvolvidas no ambiente acadêmico em questão.

No item três foi questionado se, dentro do universo de obras que envolvem as duas questões anteriores, ou seja, se entre as obras concertistas pertencentes à grade curricular da instituição na qual o entrevistado atua como docente e no seu repertório artístico e profissional, constam peças de compositores brasileiros. Inclusive, foi solicitada a discriminação da obra, informando título, autor e data da composição, caso tivesse acesso a esses dados. Neste ponto, pudemos investigar a representatividade da música brasileira na formação dos saxofonistas atualmente nas universidades e assim, ter acesso a dados que permitem visualizar o destaque dado à produção nacional de obras concertistas para o saxofone e o quanto esse repertório tem chegado nesses ambientes acadêmicos. Outro ponto importante que foi buscado neste item foi tomar conhecimento sobre a existência de obras que até então não conhecíamos, dados estes que foram imprescindíveis para a construção de um catálogo de obras nacionais presentes na formação do saxofonista concertista no Brasil, que veremos mais adiante neste capítulo.

O item quatro indagou sobre a presença de técnicas estendidas nas obras brasileiras que estão, tanto no currículo da instituição do entrevistado quanto no seu repertório para performance, e também solicitou que o entrevistado as apontasse. Dessa maneira, pudemos saber com mais precisão, ou pelo menos com uma certa proximidade da realidade, uma vez que a fonte dos dados foram os próprios responsáveis pela realização desse gênero musical através da docência, sobre a presença dos recursos sonoros expandidos do saxofone dentro da literatura de repertório do Brasil, informações que, por sua vez, também fomentam o nosso catálogo, pois além de relacionar as obras brasileiras para saxofone de concerto nas instituições, identifica as que possuem técnicas estendidas.

No item cinco foi solicitado ao entrevistado que expressasse sua opinião sobre a relevância de se estudar ou conhecer obras contemporâneas com técnicas estendidas para a formação de um instrumentista. Essas informações pessoais dos entrevistados acerca da importância de se explorar a diversidade idiomática do saxofone na música de concerto podem nos mostrar o lugar que esta prática ocupa no contexto adotado como estudo. É claro que algum outro fator, como a prática composicional ao longo da história sobre o uso dessas técnicas no repertório do instrumento, possa influenciar significativamente na sua aplicabilidade, porém, não podemos deixar de considerar a visão daqueles que são os responsáveis pela formação dos saxofonistas, devido a influência que exercem sobre as

tradições nas práticas musicais em um determinado contexto, e aqui em questão, o do saxofone de concerto no Brasil.

O item seis da entrevista indagou se o professor tem ciência acerca de outras instituições que também oferecem o ensino de saxofone de concerto e pediu para que as citasse. Dessa maneira, pudemos investigar não somente onde mais houvesse universidades, faculdades ou conservatórios que não localizamos nas nossas buscas para englobar no estudo (tendo em vista que nos propomos a abranger todo território nacional), mas também, visualizar possíveis conexões entre os ambientes acadêmicos. É razoável que alguma instituição possa ter faltado à memória do entrevistado no preenchimento do formulário, mas foi possível ter um panorama geral de seu conhecimento sobre onde este estilo musical também é desenvolvido, dado que também nos é relevante para averiguar eventuais semelhanças ou influências entre as práticas de repertório nos currículos acadêmicos brasileiros de saxofone. Isso porque a comunidade acadêmica é uma associação entre diversos ambientes que formam uma rede de compartilhamento de conhecimentos, métodos, práticas, experimentos e teorias que possam ser comuns entre si.

5.2 Os dados obtidos

Foram identificadas 23 instituições de ensino superior no Brasil que oferecem formação de bacharelado e/ou licenciatura para saxofonistas. 16 são universidades federais, 4 são estaduais, 2 são faculdades privadas e 1 conservatório administrado pela Fundação Carlos Gomes no Estado do Pará. São elas: Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), pertencente à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); Faculdade Souza Lima & Berklee; Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES); Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP); Instituto Carlos Gomes (IECG); Universidade de Brasília (UnB); Universidade Estadual do Ceará (UECE); Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG); Universidade Federal de Alagoas (UFAL); Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal do Cariri (UFCA); Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); Universidade Federal de Goiás (UFG); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal do Pernambuco (UFPE); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); Universidade Federal de Uberlândia (UFU); e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Dezoito dessas instituições oferecem o ensino de saxofone de concerto; três (UECE, UFCA e FSL) são voltadas para a formação com base em música popular, sendo que duas delas (UFCA e FSL) utilizam peças da música de concerto apenas como material complementar; e duas instituições (UFOP e UFU) não determinam a natureza estético-musical do repertório em suas ementas. Vejamos a seguir as informações e dados colhidos das instituições pesquisadas através de seus respectivos responsáveis pela cadeira de saxofone, apresentando também em forma de listagem cada uma das peças citadas nas entrevistas.

5.2.1 Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)/(UNESPAR)

O responsável pela cadeira de saxofone na Universidade Estadual do Paraná e que colaborou com a nossa entrevista é o professor Ms. Rodrigo Machado Capistrano. Ele nos informa que a Escola de Música e Belas Artes da UNESPAR, situada em Curitiba (PR), oferece o ensino de saxofone de concerto e que no seu repertório artístico também constam obras desse estilo. Entre as obras brasileiras constantes no plano do curso e também no seu repertório, foram nos informadas as seguintes:

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Clarice (Nelson Salomé);

Com Molejo para Saxofone Alto em Mib e Piano (Bruno Kiefer, 1984);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Elegia Póstuma (Jorge Villavicencio);

Fantasia Para Algum Dia (Eduardo Puperi);

Fantasia (Carlos Alberto Assis);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Largo do Arouche (Yves Rudner Schmidt);

Melodia (Murilo Santos);

Noturno (Nivaldo Ornelas);

New York, East Street (Almeida Prado, 1983);

Outubro (Celso Mojola);

Recado (Yves Rudner Schmidt);

Solilóquio I para Saxofone Tenor Solo (Harry Cowl, 1995);

Sonata (Paulo Maron);

Suíte Aberta (Nestor de Hollanda Cavalcanti).

Dentre as dezessete obras brasileiras citadas, Capistrano nos informa que as técnicas estendidas aparecem apenas em *Solilóquio* (H. Crowl)⁵². Quando indagado sobre a importância de se conhecer peças com esses recursos, ele afirma: “Creio que pelo menos estudar tais obras, mesmo que não toque, poderia ampliar o olhar do músico sobre seu próprio instrumento” (CAPISTRANO, 2020). Em contato através de e-mail, o professor nos comunica que não dispunha de uma listagem completa e atualizada sobre todas as obras, pois precisaria reunir os programas dos últimos dois anos, e caso contrário, “seria bem maior”. De qualquer forma, temos uma importante amostragem de dados a serem considerados e que abordaremos mais adiante.

Vale observar que a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* de Villa-Lobos⁵³, em seu terceiro movimento, *Tres Animé*, pode demandar o uso da técnica de *múltiplos staccatos*, uma vez que apresenta um andamento de 152 bpm num compasso 7/4. Embora aqui nesta pesquisa consideremos essa técnica como pertencente ao hall dos parâmetros estendidos do saxofone, os entrevistados não colocam a *Fantasia* nas suas respectivas relações de obras com técnicas estendidas, porque nem todos os executantes optam por tocar tão velozmente quanto a indicação sugere. Além disso, é comum os performers optarem por realizar em *legato* os trechos que seriam articulados em *staccato*, então, na compilação dos dados deste capítulo, a peça não contabilizará como uma obra com técnica estendida, embora acreditemos que ela seja.

5.2.2 Faculdade Souza Lima & Berklee

A Faculdade Souza Lima & Berklee é uma instituição privada, situada na cidade de São Paulo (SP), que oferece a formação em saxofone, sob a orientação do professor Vitor Carlos Alcântara Brecht, que colaborou com a nossa pesquisa através da entrevista. Ele nos informa que a instituição não oferece a formação em saxofone de concerto, mas que utiliza material desta natureza como prática complementar, apesar do curso ser voltado para a música popular. Provavelmente isto acontece através de livros ou métodos para técnica, já que não especifica repertório.

⁵² A *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* (1948), de Heitor Villa-Lobos, embora não seja citada pelos professores como uma obra que utiliza técnicas estendidas, nós a consideramos nesta pesquisa como sendo, por fazer uso de *duplo staccato* no terceiro movimento.

⁵³ A versão original deste concerto foi escrita em Sol Maior, 1 tom acima da tonalidade na qual a peça foi oficialmente publicada. A versão que foi estreada e publicada, em Fá Maior, ao contrário da versão manuscrita, não ultrapassa o limite agudo confortável e mais usual do saxofone, tornando-se tecnicamente mais confortável para o intérprete. (SOARES, 2001).

Sobre a utilização de música brasileira do repertório de concerto, Brecht menciona já ter tocado uma das *Bachianas* (sem especificar) de Villa-Lobos e uma peça do compositor Gian Corrêa, *Remistura 7*, para quarteto de saxofones, violão de sete cordas e pandeiro, na qual havia o emprego de algumas técnicas estendidas (*frullato* e *staccato triplo*). Quando indagado sobre a relevância de se estudar ou conhecer obras contemporâneas com técnicas estendidas do saxofone ele responde: “com certeza” (BRECHT, 2020). As obras supracitadas são colocadas no contexto de seu próprio repertório artístico, não associando-as à atividade de docência, o que não quer dizer que não as tenha utilizado (ou mesmo alguma outra de mesma natureza) para tal fim, uma vez que ele afirma lançar mão de material de saxofone de concerto como complemento no ensino.

5.2.3 Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)

Instituição mantida pelo seu Governo Estadual, a Faculdade de Música do Espírito Santo, localizada na cidade de Vitória (ES), oferece graduação em saxofone de concerto e popular na modalidade de Bacharelado, sob a responsabilidade do professor Jovaldo Guimarães Gonçalves, que por sua vez, nos cedeu tais informações em entrevista. Ele nos relata também que tanto na atividade de docência quanto no seu repertório artístico são utilizadas “obras tradicionais consagradas” (GONÇALVES, 2021) de compositores brasileiros. São elas:

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (José Siqueira, 1972);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Fantasia Sul América para Saxofone Solo (Cláudio Santoro, 1983);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

No repertório relatado há presença de técnicas estendidas (*duplo staccato* na *Fantasia* de H. Villa-Lobos e dois *sobreagudos* na *Fantasia* de C. Santoro). Apesar disso, o professor Gonçalves menciona que considera importante para a formação de um saxofonista, estudar ou conhecer obras que façam uso dessas técnicas, e cita como exemplo os compositores Liduino Pitombeira, Douglas Braga e Eduardo Pupere.

5.2.4 Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP)

Em São Paulo capital, a Faculdade Mozarteum de São Paulo é uma instituição privada que oferece o ensino de saxofone de concerto em nível superior. O professor de saxofone César Antonio Roversi, que atua na FAMOSP nos informou as seguintes peças:

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);

Rapsódia Norte Sul (César Roversi, 2019).

O professor Roversi comenta também que nenhuma das peças apresenta técnicas estendidas (embora consideremos a *Fantasia* de Villa-Lobos), e quando indagado se é relevante para a formação de um saxofonista, estudar ou conhecer obras contemporâneas com técnicas estendidas do saxofone, ele responde que sim.

5.2.5 Instituto Carlos Gomes (IECG) / Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Seguindo a mesma metodologia por estarem ambos sob a orientação do professor Ms. Dilson Afonso Ferreira Florêncio, os cursos de saxofone do Instituto Carlos Gomes em Belém (PA) e da Universidade Federal da Paraíba em João Pessoa (PB), serão abordados aqui conjuntamente. O professor Florêncio é especializado no repertório de concerto para saxofone, sua metodologia tem como base esta linha estética e ele informa as seguintes obras brasileiras que constam dentro do repertório utilizado na suas atividades artística e de docência:

Atmosferas (Renato Goulart, 2004);

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Concerto N.º I (Douglas Braga, 2006);

Desafio VIII Bis (Marlos Nobre, 1968);

Dois Peças de Suite (Roberto Victorio);

Duo Concertante (Douglas Braga, 2013);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);

Fantasia Capricho (Nelson de Macêdo, 1975);

Fantasia (Renato Goulart, 2002);

Fantasia Sul América (Claudio Santoro, 1983);

Saxouave (Eduardo Ribeiro, 1994);

Tributo a Piazzolla (Renato Goulart);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Das obras supracitadas, a que apresenta maior utilização das técnicas estendidas é *Saxouave* (E. Ribeiro, 1994), que faz uso de *frullato*, *slap tongue*, *olian sound*, *sobreagudos* e *portamento*. Além desta e da *Fantasia* de Villa-Lobos, algumas outras apresentam apenas

uso pontual de poucos *sobreagudos*, a *Fantasia Sul América* (C. Santoro, 1983) e *Desafio VIII Bis* (M. Nobre, 1968). Dilson Florêncio diz que considera importante o conhecimento sobre obras com técnicas estendidas para a formação de um saxofonista e acrescenta:

O saxofone é um dos instrumentos que melhor se adapta às técnicas estendidas, dentre outras coisas devido a: dinâmicas muito extremas (de ppp a fff), bem como facilidade de emissão em todas as dinâmicas; como é de palheta simples, propicia o slap; possibilidade de tocar notas fora da extensão e sons múltiplos (multifônicos) com certa facilidade. (FLORENCIO, 2020).

5.2.6 Universidade de Brasília (UnB)

Na Universidade de Brasília (DF) o professor Dr. Vadim Arsky, responsável pelo ensino de saxofone, informa que a sua instituição federal oferece a formação em nível superior no instrumento na modalidade de bacharelado e que é utilizado um repertório de peças e estudos tradicionais (e alternativos) dos séculos XIX, XX e XXI de diversos gêneros musicais nacionais e internacionais, tanto originalmente escritas quanto peças adaptadas. Apesar de, no momento da entrevista, declarar não ter acesso ao acervo da universidade devido à quarentena pela qual o Brasil passou em 2020, Arsky cita as seguintes obras:

A Pronúncia do Vento para Saxofone Tenor e Piano (M. Câmara, 1982);
Brasiliiana para Viola (Violino ou Sax Alto) e Piano (Edino Krieger, 1983);
Com Molejo para Saxofone Alto em Mib e Piano (Bruno Kiefer, 1984);
Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);
Diálogo Sonoro ao Luar para Saxofone Alto e Eufônio (Francisco Braga);
Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);
Fantasia Sul América para Saxofone Solo (Cláudio Santoro, 1983);
Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);
New York, East Street (Almeida Prado, 1983);
Quarteto de Saxofone (V. Greco, 1982);
Saudades do Parque Balneário para Saxofone Alto e Piano (Gilberto Mendes, 1980);
Sonata para Saxofone Alto e Piano (V. Greco, 1983);
Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Dentre estas composições brasileiras, o professor comenta a existência de técnicas estendidas na obra de Cláudio Santoro, embora também exista na *Fantasia* de Villa-Lobos. Ele considera importante para a formação do saxofonista ter conhecimento sobre elas e diz:

É fundamental entender e executar todas as possibilidades sonoras de qualquer instrumento. Em meu encontro com Sigurd Raschèr e Mark Taggart em 1989 pude entender melhor a utilização das técnicas estendidas do saxofone e sua importância

na interpretação de peças contemporâneas. No repertório de meu estúdio na UnB tenho à disposição mais de 50 peças com a utilização de alguma técnica estendida e mais de uma dezena de métodos sobre o assunto. (ARSKY, 2020).

5.2.7 Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Em Fortaleza (CE), o curso de saxofone na Universidade Estadual do Ceará, conforme nos foi informado em entrevista pelo professor de saxofone da instituição, o professor Ms. Márcio de Carvalho Resende, não oferece ensino de saxofone de concerto. Não há utilização de obras do estilo em seu repertório artístico, e na entrevista Resende não faz menção a respeito de técnicas estendidas. Sobre sua atividade de docência ele discorre: “a minha metodologia de ensino tem como matriz o estudo do saxofone baseado no desenvolvimento da história do *jazz* e da música instrumental brasileira” (RESENDE, 2021).

6.2.8 Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)

O professor César Olinto Baracho dos Santos, responsável pela cadeira de saxofone na Universidade Estadual de Minas Gerais em Belo Horizonte (MG), nos informa em entrevista que a instituição oferece os cursos de bacharelado e licenciatura com habilitação no instrumento. Ele relata que é oferecido o ensino do saxofone de concerto e que possui formação neste estilo musical, além de relacionar as seguintes obras nacionais constantes na atividade de docência e no seu repertório artístico:

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Dança (Heitor Villa-Lobos)⁵⁴;

Fantasia (Renato Goulart, 2002);

Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984).

Dentro do repertório relacionado não consta a presença de técnicas estendidas, e quando indagado sobre a relevância de se conhecer obras que as contenham, Santos diz: “Considero de grande importância o estudo de obras que abordem tais aspectos” (SANTOS, 2020).

5.2.9 Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Responsável pelo curso de saxofone na Universidade Federal de Alagoas, em Maceió (AL), o professor Ms. Kleber Dessoles Marques nos informa que a instituição oferece a formação para saxofonistas nas modalidades de licenciatura e curso técnico, e que em ambos

⁵⁴ Trata-se de um movimento das *Bachianas N.º5*. Santos provavelmente se refere a alguma transcrição, pois a formação original é para voz soprano e oito violoncelos.

os casos, o programa tem como base o repertório concertista. Ele nos informa que as obras nos programas variam muito de acordo com os discentes e cita as mais utilizadas no seu trabalho de docência:

Brasileana N.º. VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Devaneio (Radamés Gnattali);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Quando indagado na entrevista sobre a utilização de técnicas estendidas do saxofone no repertório de música brasileira, o professor Marques discorre:

A maior parte das obras requerem um nível de amadurecimento musical que ainda não tenho nas minhas turmas. Até o ano passado tínhamos apenas o curso técnico aqui na UFAL. Com a criação da Licenciatura com habilitação em saxofone (2021) creio que possamos, num futuro breve, aprofundar os estudos e abordar tais obras. (MARQUES, K. D., 2020).

Ele acredita ser importante para a formação do saxofonista, estudar ou conhecer obras que apresentem o uso de técnicas estendidas, devido a demanda do mercado de trabalho por profissionais cada vez mais capacitados.

5.2.10 Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Da Universidade Federal da Bahia, tivemos a colaboração do professor Dr. Rowney Archibald Scott Junior, responsável pelo ensino de saxofone na instituição. Ele nos informa que a UFBA, que fica na capital Salvador (BA), oferece a formação em saxofone “clássico”, como também no popular. Embora declare atuar pouco com o repertório de concerto do instrumento, Junior relaciona seis obras brasileiras do estilo que constam nas suas atividades artística e de docência:

Brasileana N.º. VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Catedrais Metálicas (Wellington Gomes);

Concerto Híbrido (Pedro Dias);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Manteiga (Paulo Costa Lima).

Quanto às técnicas estendidas no repertório utilizado, o professor Scott Jr. relata que o *Concerto Híbrido* (P. Dias) faz uso de um *multifônico* e que *Manteiga* (P. Costa Lima) também apresenta algumas, sem especificá-las; porém, foi possível constatar a presença de

sobreagudos e de *slap tongue*, ao ter acesso à partitura cedida pelo compositor. Sobre a importância do conhecimento sobre os recursos estendidos do saxofone, ele afirma:

Acho importante que o estudante tenha acesso e contato com essas técnicas e com notação não convencional, mas penso que o aprofundamento nesses quesitos deve ser uma opção do estudante, a partir da necessidade e interesse por essa área de atuação. Lembrando que as técnicas estendidas não são de uso exclusivo da música contemporânea. Muitas vertentes musicais se utilizam desses recursos. (SCOTT Jr., 2020).

5.2.11 Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Localizado na cidade de Juazeiro do Norte (CE), o curso de música da Universidade Federal do Cariri oferece o ensino de saxofone na modalidade de licenciatura, sob a orientação do professor Dr. José Robson Maia de Almeida. O professor nos relata em entrevista que o curso de saxofone não é voltado para o repertório concertista, mas que em algum momento do processo de formação, o aluno conhece um pouco do estilo: “por vezes executando uma ou duas peças durante o curso. Majoritariamente é trabalhado o repertório popular da música brasileira”. Ele informa que no seu repertório, atualmente, da literatura clássica de música brasileira para saxofone consta a *Fantasia Sul América para Saxofone Solo* (1983) de Cláudio Santoro.

Quanto a importância do conhecimento sobre obras com técnicas estendidas, Almeida diz: “Sim, deveríamos considerar. É relevante ter um repertório de música brasileira que contemple as necessidades curriculares dos estudantes”.

5.2.12 Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Na Universidade Federal de Campina Grande (PB), o curso de saxofone, oferecido nas modalidades de licenciatura e bacharelado, é ministrado pela professora Ms. Alba Valéria Vieira da Silva, que colaborou com a nossa pesquisa. É importante salientar, embasando-se nas próprias experiências deste pesquisador naquele ambiente acadêmico⁵⁵, que a UFCG não possui professor especialista em saxofone, assim, a professora Silva, que é especializada em clarineta, responde pela cadeira de saxofone na vigente ausência de um docente específico para o mesmo. Ela nos informa que é oferecida a formação em saxofone de concerto e dentre as obras nacionais estão:

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

⁵⁵ O autor desta pesquisa iniciou a graduação em Música na UFCG, onde permaneceu por dois semestres, entre os anos de 2011 e 2012.

Fantasia Sul América para Saxofone Solo (Cláudio Santoro, 1983);
Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);
Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);
Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Quando indagado sobre o uso de técnicas estendidas no repertório, Alba aponta a *Fantasia Sul América* (C. Santoro) que, como citado anteriormente, utiliza dois *sobreagudos* como recurso expandido, embora conste também a *Fantasia* (H. Villa-Lobos). E ao questionar se considera relevante para a formação de um saxofonista estudar ou conhecer obras contemporâneas com essas técnicas, ela diz: “Sim, considero importante que o saxofonista tenha conhecimento dos variados estilos e maneiras distintas de execução, como a popular e erudita” (SILVA, A. 2020).

5.2.13 Universidade Federal de Goiás (UFG)

O curso de música da Universidade Federal de Goiás oferece o ensino de saxofone de concerto sob a orientação do professor Dr. Johnson Joanesburg Anchieta Machado, em Goiânia (GO). Ele nos informa na entrevista as seguintes obras brasileiras do repertório concertista, constantes na sua atividade artística e de docência:

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);
Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);
Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);
Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);
Planos Imaginários para Saxofone Tenor Solo (Wellington Gomes);
Concerto para Saxofone Soprano e Orquestra (Liduino Pitombeira);
Quatiara para Saxofone Tenor e Piano (W. Gomes);
Seresta N.º19 (Liduino Pitombeira);
Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Machado nos relata que nenhuma das peças nacionais utilizadas apresenta alguma técnica estendida do saxofone, ainda que haja a *Fantasia* de Villa-Lobos, e ele diz que utiliza obras estrangeiras para tal fim. Quando perguntado se na sua concepção é importante para a formação de um saxofonista conhecer repertório que as utiliza, o professor responde: “Certamente que sim. As técnicas estendidas enaltecem e muito a paleta sonora, contribuindo deveras à performance e ao cenário musical vigente” (MACHADO, 2020).

5.2.14 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Atualmente, sob a responsabilidade do professor Ms. Robson Miguel Saquett Chagas, o ensino de saxofone de concerto da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte (MG), utiliza o repertório concertista como recurso pedagógico, o que nos é relatado pelo docente em entrevista para esta pesquisa. Ele nos informa que o curso foi criado por Dilson Florêncio em 1990, que por sua vez, desenvolveu este trabalho até 2011, quando o professor Chagas passou a dar continuidade. O professor nos descreve um vasto repertório de composições de música de concerto utilizado em suas performances artísticas e nas atividades de docência da UFMG, que abrange transcrições, peças originais solo, saxofone com piano (originais e/ou reduções de orquestra) e saxofone com mídia (ou eletrônico). Nesse conjunto de peças que nos é informado, encontramos um expressivo repertório brasileiro para saxofone que compreende as seguintes obras:

- Atmosferas* (Renato Goulart, 2004);
- Bachianas Brasileiras No.5 – Ária* (Heitor Villa-Lobos, 1938);
- Brasileana N.º. VII para Saxofone Tenor e Piano* (Radamés Gnattali, 1956);
- Brazilian Landscapes N.º.7* (Liduíno Pitombeira, 2006);
- Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* (Radamés Gnattali, 1954);
- Concerto N.º. 1 B* (Douglas Braga, 2006);
- Ibira Guira Recê* (Edmundo Villani-Côrtes, 2001);
- Fantasia para Saxofone Alto e Piano* (Ronaldo Miranda, 1984);
- Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* (Heitor Villa-Lobos, 1948);
- Fantasia* (Renato Goulart, 2002);
- Fantasia Sul América para Saxofone Solo* (Cláudio Santoro, 1983);
- Lamento, Conflito e Redenção* (Paulo Rosa, 2017);
- Paisagem Sonora N.º.6* (Rodrigo Lima, 2006).

Neste conjunto de treze trabalhos de compositores brasileiros, encontram-se seis que apresentam aplicação de técnicas estendidas, que são: *Brazilian Landscapes N.º.7* (L. Pitombeira, 2006), *Concerto N.º. 1 B* (D. Braga, 2006), *Ibira Guira Recê* (E. Villani-Côrtes, 2001), *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* (H. Villa-Lobos, 1948), *Fantasia Sul América* (C. Santoro, 1983), *Lamento, Conflito e Redenção* (P. Rosa, 2017) e *Paisagem Sonora N.º.6* (R. Lima, 2006). Sobre a relevância de estudar ou conhecer obras com técnicas estendidas para a formação do saxofonista, Chagas afirma:

(...) acredito que é importante para um saxofonista, conhecer e experimentar as possibilidades técnicas do instrumento em diversas variáveis e estilos. Neste sentido,

estudar o repertório que explora a escrita não convencional é importante e parte fundamental da construção de conhecimento mais profundo sobre o que chamamos de música. (CHAGAS, 2020).

5.2.15 Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Em Ouro Preto (MG), a Universidade Federal oferece a formação em saxofone na modalidade de licenciatura, voltada para a formação de docentes, sob a orientação do professor Dr. Bernardo Vescovi Fabris. Na entrevista com o professor, fica evidente que não há um direcionamento específico para o saxofone de concerto, pois é informado que não há prescrição de repertório nas ementas, porém, que são utilizadas peças desse repertório como prática complementar no ensino. Ele afirma também que no seu repertório artístico constam obras da literatura de concerto do instrumento. Fabris nos informa oito composições nacionais escritas para saxofone:

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Canção Breve (Nivaldo Ornelas);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Desafio VIII Bis (Marlos Nobre, 1968);

Estudo com Sabor de Hino (Nivaldo Ornelas);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

New York, East Street (Almeida Prado, 1983);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

No que tange o uso das técnicas estendidas do saxofone nas obras brasileiras relacionadas, não encontramos grandes aplicabilidades, como mesmo diz Fabris, “pouca coisa, fundamentalmente sobreagudos”, que ele não especifica, mas que acreditamos se referir aos constantes na peça *Desafio VIII Bis* (M. Nobre), embora haja *duplo staccato* na *Fantasia* de Villa-Lobos.. Quanto à importância que o docente atribui ao conhecimento acerca dessas técnicas para a formação de um saxofonista, ele diz: “É extremamente importante, visto que a expansão de determinado vocabulário técnico caminha pari passu com os desdobramentos da linguagem estética” (FABRIS, 2020).

5.2.16 Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Na Universidade Federal de Pernambuco, em Recife (PE), o professor Dr. Leonardo Pellegrin Sanchez, professor de saxofone na instituição, nos informa que é oferecido o curso

superior no instrumento nas modalidades de licenciatura e bacharelado e que também faz uso do repertório de tradição concertista. Sobre isso ele detalha:

(...) este caminho não é traçado unicamente tendo como diretriz o repertório francês/americano/russo. Há em nossa proposta um viés decolonial e autônomo. Procuramos nos focalizar no repertório latino americano, seja ele popular ou não, mas numa perspectiva sempre acadêmica. (SANCHEZ, 2020).

Na entrevista, quando indagado se constam obras de compositores brasileiros para saxofone nas atividades de docência da UFPE, Sanchez não as especifica, ele diz que são utilizadas obras de Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Paulo Lima, Edino Krieger, Ronaldo Miranda e Ladário Teixeira. Dentre as peças brasileiras existentes, o professor comenta que há utilização de técnicas estendidas nas composições de Paulo Lima e também considera relevante para a formação do instrumentistas conhecê-las, afirmando que “é essencial na formação do aluno conhecer todo o potencial expressivo e interpretativo do saxofone” (SANCHEZ, 2020).

5.2.17 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (RS), segundo seu professor de saxofone, Amauri Iablonovski, oferece o ensino de saxofone de concerto. O professor nos informa na entrevista as seguintes obras brasileiras constantes nas atividades de docências:

Com Molejo para Saxofone Alto em Mib e Piano (Bruno Kiefer, 1984);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

A Fantasia de Villa-Lobos é a única obra brasileira citada que apresenta técnica estendida. Quando indagado se considera relevante para a formação de um saxofonista, estudar ou conhecer obras contemporâneas que as utilize, Iablonovski apenas responde que sim.

5.2.18 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Na Universidade Federal do Rio de Janeiro encontramos o ensino de saxofone de concerto, tendo à frente o professor Dr. Pedro Sousa Bittencourt, que também participou da pesquisa. Em suas respostas, o professor não entra em detalhes sobre o repertório utilizado nas suas atividades de docência, não especificando quais peças utiliza.

Sobre a relevância de se estudar ou conhecer obras contemporâneas com técnicas estendidas do saxofone para a formação de um instrumentista, ele diz:

Absolutamente relevante, necessário e indispensável. As chamadas técnicas estendidas podem ser consideradas como técnicas de base, e sempre trabalhadas com estudantes de saxofone, para alargar as possibilidades técnicas, expressivas e musicais no repertório mais recente. (BITTENCOURT, 2020).

5.2.19 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal (RN), a cadeira de saxofone de concerto fica a cargo do professor Ms. Paulo Roberto da Silva. Ele informa que dentre as obras de concerto utilizadas de docência, constam as seguintes peças:

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);

Fantasia Sul América para Saxofone Solo (Cláudio Santoro, 1983);

Valsa Triste (Radamés Gnattali, 1959).

Da Silva nos informa ainda, que no programa do curso de saxofone da universidade constam oficialmente apenas a *Fantasia* (H. Villa-Lobos) e a *Valsa Triste* (R. Gnattali), as demais citadas são algumas das peças que também são utilizadas na atividade de docência mesmo não estando previstas nas ementas. Ele cita que não há peças brasileiras que fazem uso de técnicas estendidas no programa (embora possamos observar que a *Fantasia Sul América*, de C. Santoro, faz uso de *sobreagudos* e a *Fantasia* de Villa-Lobos de *duplo staccato*), porém, ele considera relevante para a formação de um saxofonista, estudar ou conhecer obras contemporâneas que as utilize.

5.2.20 Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Em São João del Rei (MG), o professor Dr. Leonardo Barreto Linhares nos informa que a Universidade Federal oferece o ensino de saxofone de concerto e, nas suas atividades artísticas e de docência nesta instituição, constam as seguintes obras brasileiras:

Brasileira N.º VII para Saxofone Tenor e Piano (Radamés Gnattali, 1956);

Concertino para Saxofone Alto e Orquestra (Radamés Gnattali, 1954);

Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra (Heitor Villa-Lobos, 1948);

Fantasia (Renato Goulart, 2002);

Fantasia para Saxofone Alto e Piano (Ronaldo Miranda, 1984);

Fantasia Sul América para Saxofone Solo (Cláudio Santoro, 1983);

Monólogo 96 (Edmundo Villani-Côrtes, 1996);

Paisagem Sonora N.º.6 (Rodrigo Lima, 2006).

Entre as oito obras brasileiras citadas, o professor Linhares aponta a presença de técnicas estendidas em três delas (sem citar a *Fantasia* de Villa-Lobos), na *Fantasia Sul América* (C. Santoro), no *Monólogo 96* (E. Villani-Côrtes) e em *Paisagem Sonora N.º.6* (R. Lima), e afirma considerar relevante o conhecimento de obras com essas técnicas para a formação do saxofonista.

5.2.21 Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

O professor Dr. Raphael Ferreira da Silva, da Universidade Federal de Uberlândia (MG), nos informa que a instituição oferece formação em saxofone nas modalidades de licenciatura e bacharelado e que o projeto pedagógico do curso não especifica a natureza estético-musical do repertório a ser utilizado nas atividades de docência. Ele detalha:

Particularmente, deixo essa decisão a cargo de cada aluno. A grande maioria opta por trabalhar repertório concernente à música popular (choro, jazz e seus subgêneros, música instrumental brasileira e seus subgêneros). Isso inclui a improvisação. Leciono saxofone na instituição desde 2014. Até o momento, apenas um aluno tem optado por estudar saxofone clássico (...). Como prática complementar, utilizo peças simples como as que constam em métodos de autores como Klosé e Paul de Ville, além de adaptações para saxofone de duetos de Bach. (SILVA, R. 2020).

Silva nos diz que no curso de saxofone da UFU não constam obras brasileiras de concerto e também que no seu repertório artístico não são utilizadas obras do gênero para o instrumento. Quanto à técnicas estendidas, ele responde que sim quando indagado se é importante estudá-las para a formação dos saxofonistas, mas faz algumas ressalvas no que tange ao domínio de fundamentos básicos e nível técnico:

(...) Infelizmente, nas realidades regionais de muitas partes do Brasil, os alunos de instrumento chegam nas universidades com muitas lacunas na formação, ficando a cargo do professor do curso superior ajudá-lo a construir um alicerce quanto à técnica (sonoridade, afinação, precisão rítmica etc). Não é incomum passar toda a graduação trabalhando nisso; nestes casos, abordar técnicas estendidas fica inviável. Acredito que o ideal é a avaliação caso a caso. Isso pode constar no conteúdo programático, mas é necessário ter abertura para o caso de o aluno não chegar a este nível (...). ((SILVA, R. 2020).

5.2.22 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na capital do estado, tivemos a colaboração do professor Dr. Marco Túlio de Paula Pinto, responsável pela cadeira de saxofone nesta instituição. Ele nos informa que o programa do curso de saxofone é voltado para a música de concerto e que também permite uma abertura para inserção de música popular e *jazz*, além disso, que no seu repertório artístico faz uso de obras concertistas do repertório do instrumento. Dentro deste conjunto de obras, nos são informadas a seguintes composições nacionais:

- Brasileana N.º VII para Saxofone Tenor e Piano* (Radamés Gnattali, 1956);
- Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra* (Cláudio Santoro, 1951);
- Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* (Radamés Gnattali, 1954);
- Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* (Heitor Villa-Lobos, 1948);
- Fantasia para Saxofone Alto e Piano* (Ronaldo Miranda, 1984);
- Fantasia Sul América para Saxofone Solo* (Cláudio Santoro, 1983);
- Ibira Guira Recê* (Edmundo Villani-Côrtes, 2001);
- Monólogo 96* (Edmundo Villani-Côrtes, 1996);
- Seresta N.º I, para Saxofone Alto e Piano* (Liduíno Pitombeira, 2001).

Neste conjunto de nove obras brasileiras informadas não há um grande aprofundamento no uso de técnicas estendidas, salvo alguns usos pontuais, como aparição de *duplo staccato* na *Fantasia* (H. Villa-Lobos), um *sobreagudo* na *Fantasia Sul América* (C. Santoro) e *Monólogo 96* (Edmundo Villani-Côrtes), *frullato* na *Seresta N.º I* (L. Pitombeira) e também alguns *sobreagudos* no concerto *Ibira Guira Recê* (E. Villani-Côrtes). O professor Túlio afirma que é relevante para a formação do saxofonista estudar ou conhecer obras com tais recursos. Ele diz: “Apesar das peças relacionadas não fazerem amplo uso de tais técnicas (talvez com exceção de ampliação da tessitura), o domínio (ou pelo menos o conhecimento) colabora para uma formação profissional mais completa e diversificada” (PINTO, M., 2020).

Vale ressaltar também que o programa disciplinar encontrado na página oficial da UNIRIO na Internet, faz menção às técnicas estendidas no conteúdo programático da disciplina Saxofone VIII. A bibliografia básica não é voltada para repertório contemporâneo, mas apresenta material de estudo para desenvolvimento técnico do estilo.

5.3 Compilação dos dados

A seguir, temos um quadro com obras brasileiras da música de concerto para saxofone constantes nas atividades artísticas e acadêmicas nos programas das instituições de nível

superior no Brasil, construído a partir da compilação dos dados relatados ao longo deste capítulo e que provêm das entrevistas com os respectivos professores de saxofone dessas instituições. Nele podemos observar o título e o ano das composições; porém, algumas obras não contêm a indicação de quando foram compostas, por não haver tal informação nas entrevistas concedidas pelos professores e por não termos encontrado nas pesquisas bibliográficas nem na Internet, apresentando uma indicação de um período provável. São informados os respectivos compositores das obras, as instituições que as apresentam em sua literatura de repertório e se tais peças apresentam técnicas estendidas ou não.

É válido ressaltar que consideramos nesta pesquisa o *staccato múltiplo* como uma técnica estendida do saxofone. Assim, a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* de Heitor Villa-Lobos, ao apresentar uso de semicolcheias sem ligaduras em um andamento de semínima = 152 bpm no terceiro movimento, leva o saxofonista a fazer uso dessa técnica estendida, caso execute no andamento posto pelo compositor, o que nos permite incluí-la neste contexto.

Quadro 5 - Obras de concerto brasileiras para saxofone nas instituições de nível superior no Brasil

Título/Ano da composição	Compositor	Instituições onde consta	Apresenta técnica estendida? / Observações
<i>A Pronúncia do Vento para Saxofone Tenor e Piano</i> (1982)	(M. Câmara)	UnB	Não
<i>Atmosferas</i> (2004)	Renato Goulart	IECG, UFMG, UFPB	Não
<i>Brasiliiana N.º.VII para Saxofone Tenor e Piano</i> (1956)	Radamés Gnattali	EMBAP, IECG, UnB, UEMG, UFAL, UFBA, UFCG, UFG, UFMG, UFOP, UFPB, UFSJ, UNIRIO	Não
<i>Brasiliiana para Viola (Violino ou Sax Alto) e Piano</i> (1983)	Edino Krieger	UnB	Não

Título/Ano da composição	Compositor	Instituições onde consta	Apresenta técnica estendida? / Observações
<i>Canção Breve</i> [19--]	Nivaldo Ornelas	UFOP	Não
<i>Choro Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra</i> (1951)	Cláudio Santoro	UNIRIO	Não
<i>Clarice</i> [19--]	N. Salomé	EMBAP	Não
<i>Com Molejo para Saxofone Alto em Mib e Piano</i> (1984)	Bruno Kiefer	EMBAP, UnB, UFRGS.	Não
<i>Concertino para Saxofone Alto e Orquestra</i> (1972)	José Siqueira	FAMES	Não
<i>Concertino para Saxofone Alto e Orquestra</i> (1954)	Radamés Gnattali	EMBAP, IECG, UnB, UFAL, UFBA, UFCG, UFG, UFMG, UFOP, UFPB, UFRN, UFSJ, UNIRIO	Não
<i>Concerto N.º.1 para Saxofone Alto e Orquestra</i> (2006)	Douglas Braga	IECG, UFMG, UFPB	Sim. Explora <i>sobreagudos</i> em alguns momentos ao longo dos três movimentos.
<i>Desafio VIII Bis para Saxofone Alto e Piano</i> (1968)	Marlos Nobre	IECG, UFOP, UFPB	Sim. Utiliza alguns <i>sobreagudos</i> ao longo da peça.
<i>Devaneio</i> [199?]	Radamés Gnattali	UFAL	Não
<i>Diálogo Sonoro ao Luar para Saxofone Alto e Eufônio</i> [19--]	Francisco Braga	UnB	Não

Título/Ano da composição	Compositor	Instituições onde consta	Apresenta técnica estendida? / Observações
<i>Duas Peças de Suíte</i> [19--]	Roberto Victorio	IECG, UFPB	Não
<i>Duo Concertante</i> (2013)	Douglas Braga	IECG, UFPB	Não
<i>Elegia Póstuma</i> [19--]	J. Villavicencio	EMBAP	Não
<i>Estudo com Sabor de Hino</i> [19--]	Nivaldo Ornelas	UFOP	Não
<i>Fantasia</i> (s/d)	C. A. Assis	EMBAP	Não
<i>Fantasia</i> (2002)	Renato Goulart	IECG, UEMG, UFMG, UFPB, UFSJ	Não
<i>Fantasia Capricho</i> (1975)	Nelson de Macêdo	IECG, UFPB	Não
<i>Fantasia para Algum Dia</i> [19--]	E. Puperi	EMBAP	Não
<i>Fantasia Sul América para Saxofone Solo</i> (1983)	Cláudio Santoro	FAMES, IECG, UnB, UFCA, UFCG, UFG, UFPB, UFRN, UFSJ, UNIRIO	Sim. Apresenta apenas dois <i>sobreagudos</i> .
<i>Fantasia para Saxofone Alto e Piano</i> (1984)	Ronaldo Miranda	FAMOSP, IECG, UnB, UEMG, UFG, UFMG, UFPB, UFRN, UFSJ, UNIRIO	Não

Título/Ano da composição	Compositor	Instituições onde consta	Apresenta técnica estendida? / Observações
<i>Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra</i> (1948)	Heitor Villa-Lobos	EMBAP, FAMES, FAMOSP, IECG, UnB, UFAL, UFBA, UFCG, UFG, UFMG, UFOP, UFPB, UFRJ, UFRN, UFSJ, UNIRIO	Sim. Considerando a necessidade do uso de <i>duplo staccato</i> no 3º movimento, quando se executa a indicação de tempo sugerida.
<i>Largo do Arouche</i> [19--]	Y. R. Schmidt	EMBAP	Não
<i>Melodia</i> [19--]	M. Santos	EMBAP	Não
<i>Monólogo 96</i> (1996)	Edmundo Villani-Côrtes	UNIRIO	Sim. Utiliza alguns <i>sobreagudos</i> ao longo da peça.
<i>New York, East Street</i> (1983)	Almeida Prado	EMBAP, UnB, UFOP.	Não
<i>Noturno</i> [19--]	Nivaldo Ornelas	EMBAP	Não
<i>Outubro</i> [19--]	C. Mojola	EMBAP	Não
<i>Quarteto de Saxofone</i> (1982)	V. Greco	UnB	Não
<i>Rapsódia Norte Sul</i> (2019)	César Roversi	FAMOSP	Não
<i>Recado</i> [19--]	Y. R. Schmidt	EMBAP	Não
<i>Remistura 7</i> [19--]	Gian Corrêa	Faculdade Souza Lima & Berklee	Sim. Faz uso de <i>frullato</i> e <i>staccato triplo</i> .
<i>Saudades do Parque</i>	G. Mendes	UnB	Sim. Detalhes não

Título/Ano da composição	Compositor	Instituições onde consta	Apresenta técnica estendida? / Observações
<i>Balneário para Saxofone Alto e Piano</i> (1980)			especificados
<i>Saxouave para Saxofone Solo</i> (1994)	Eduardo Ribeiro	IECG, UFPB	Sim. Utiliza diversas técnicas estendidas: <i>frullato</i> , <i>slap tongue</i> , <i>eolian sound</i> , <i>portamento</i> e <i>sobreagudos</i> .
<i>Seresta Nº1, para Saxofone Alto e Piano</i> (2001)	Liduíno Pitombeira	UNIRIO	Sim. Apresenta um <i>frullato</i> no primeiro movimento.
<i>Solilóquio I para Saxofone Tenor Solo</i> (1995)	Harry Crowl	EMBAP	Sim. Faz uso de <i>portamento</i> e <i>frullato</i> .
<i>Sonata</i> [19--]	P. Maron	EMBAP	Não
<i>Sonata para Saxofone Alto e Piano</i> (1983)	V. Greco	UnB	Não
<i>Suíte Aberta</i> [19--]	N. H. Cavalcanti	EMBAP	Não
<i>Tributo a Piazzolla</i> [19--]	Renato Goulart	IECG, UFPB	Não
<i>Valsa Triste</i> (1959)	Radamés Gnattali	FAMES, IECG, UnB, UFAL, UFCG, UFG, UFOP, UFPB, UFRGS, UFRN.	Não

Fonte: Dados da pesquisa.

Analisando a tabela com os dados compilados, observamos a existência de 44 obras nacionais presentes na literatura de repertório para saxofone nas instituições de nível superior no Brasil. Vale observar que dois professores entrevistados (os da UFPE e UFRJ) não discriminaram ou especificaram o repertório utilizado nas atividades de docência em suas respectivas instituições, logo, este número se baseia apenas nas obras que foram listadas nas entrevistas, o que nos permite afirmar que o número exato é na realidade, um pouco maior, porém, iremos trabalhar com os dados obtidos. A peça mais citada foi a *Fantasia para*

Saxofone Soprano e Orquestra (1948), de Heitor Villa-Lobos, aparecendo em 16 das 23 instituições pesquisadas; em seguida temos a *Brasiliana N.º.VII para Saxofone Tenor e Piano* (1956) e o *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* (1954), de Radamés Gnattali, constando em 13 instituições; e a *Fantasia Sul América para Saxofone Solo* (1983) de Cláudio Santoro, a *Fantasia para Saxofone Alto e Piano* (1984) de Ronaldo Miranda e a *Valsa Triste* (1959) de Gnattali, citadas em 10 das instituições.

Nesse universo de 44 obras brasileiras, foram registradas apenas 10 peças que possuem técnicas estendidas. A mais citada foi a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra* (1948), de H. Villa-Lobos em 16 instituições; na segunda posição está a *Fantasia Sul América* (1983) de C. Santoro que consta em 10 instituições; em seguida, o *Concerto N.º.I para Saxofone Alto e Orquestra* (2006) de D. Braga e o *Desafio VIII Bis para Saxofone Alto e Piano* (1968) de M. Nobre são citadas em 3; *Saxouave para Saxofone Solo* (1994) de E. Ribeiro aparece em 2; e as obras *Monólogo 96* (1996) de E. Villani-Côrtes, *Remistura 7* (s/d) de G. Corrêa, *Saudades do Parque Balneário para Saxofone Alto e Piano* (1980) de G. Mendes, *Seresta N.º1, para Saxofone Alto e Piano* (2001) de L. Pitombeira e *Solilóquio I para Saxofone Tenor Solo* (1995) de H. Crowl, são citadas 1 vez em diferentes instituições.

No início do capítulo, levantamos algumas questões que nos propusemos a dar possíveis respostas ou levantar reflexões a partir delas. A primeira foi: a música brasileira moderna de concerto está sendo valorizada e incluída nos estudos formais do saxofone no país? De fato, podemos observar o emprego de música brasileira de concerto na maioria das instituições pesquisadas (dezoito entre as vinte e três); algumas em maior escala, outras em menor escala, algumas em proporção muito maior, outras, muito menor... Logo, uma parte da resposta, quanto ao uso desse repertório, é que sim. Quanto à importância e/ou destaque dados à música brasileira moderna de concerto nesses ambientes acadêmicos, precisaríamos analisar caso a caso para especular uma resposta mais precisa, porém, o que podemos inferir, de modo geral neste momento, é que a música nacional para saxofone ainda não alcançou aqui uma relevância equivalente à do repertório internacional.

Questionamos também sobre as diversas possibilidades idiomáticas do saxofone (técnicas estendidas), se estas estão sendo exploradas de fato através da literatura brasileira que é empregada na formação acadêmica. Primeiramente vamos observar os dados: entre 44 obras brasileiras citadas, apenas 10 peças possuem técnicas estendidas. Das 23 instituições pesquisadas, 6 (Faculdade Souza Lima & Barklee, UFCA, UFG, UFRGS, FAMOSP e UFAL) apresentam apenas 1 obra com técnica estendida em seu repertório acadêmico; 6 (UNESPAR, FAMES, UnB, UFCG, UFOP e UFRN) delas apresentam 2 obras; 1 (UFBA) apresenta 3

obras; 3 (IECG, UFPB e UFSJ) possuem 4; 1 (UNIRIO) cita 5 composições; 1 (UFMG) apresenta 7; 2 (UFPE e UFRJ) não especificam nenhuma obra, embora, baseando-nos nos relatos, possuam pelo menos 1; e 3 outras (UECE, UEMG e UFU) não apresentam nenhuma. Assim, apesar desses baixos índices, 22 dos 23 entrevistados afirmam considerar o conhecimento sobre tais técnicas como relevante para a formação de um saxofonista. Diante disso e respondendo ao questionamento, acreditamos que as técnicas estendidas do saxofone não estão sendo amplamente exploradas através da literatura brasileira que é empregada na formação acadêmica no Brasil.

E ainda, quais as possíveis razões para o quadro observado? Que medidas poderiam contribuir como possíveis soluções? Acreditamos que, embora o Brasil não seja um pioneiro na criação desse tipo de repertório, atualmente podemos contar com a produção de compositores de destaque no cenário musical acadêmico e de concerto, como Liduino Pitombeira, Marlos Nobre, Rodrigo Lima, José Orlando Alves, entre outros, que escreveram e ainda escrevem obras desse viés para saxofone.

Embora saibamos que não enfrentamos uma situação de escassez de repertório brasileiro contemporâneo para saxofone, tendo em vista a existência de expressivos trabalhos de compositores (como os dos aqui citados), sentimos uma falta, que foi depreendida de nossas pesquisas bibliográficas e vivência empírica no meio acadêmico que envolve o saxofone de concerto, de maior representatividade desse repertório (especialmente com técnicas estendidas) nas atividades acadêmicas de docência e performance, como também, na produção de pesquisa científica.

Consideramos importante o enriquecimento do acervo nacional do instrumento através da criação de novas composições com técnicas estendidas e acreditamos que, possivelmente, seja necessária uma maior divulgação e acessibilização dessa produção, fomento de realização de performances (em eventos acadêmicos, concertos, recitais), desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre esse tipo de repertório e o incentivo da criação colaborativa de novas obras para fins artísticos e acadêmicos.

6 O TRABALHO COLABORATIVO NA COMPOSIÇÃO DE OBRAS INÉDITAS

O processo colaborativo compositor-intérprete é uma interação de experiências em campos específicos em prol da excelência de um resultado artístico da obra musical e sua performance. Segundo Catarina Domenici (2010) esta prática tem sido comum na música de concerto nos últimos 50 anos, embora muito pouco tenha sido escrito sobre o assunto. Assim, ainda em concordância com esta autora, o ponto de vista do compositor e do intérprete numa interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social, e por serem atividades separadas em duas disciplinas com currículos próprios, composição e interpretação musical, visam o desenvolvimento de habilidades específicas e acumulam experiências distintas que resultam em percepções e sistemas de valores específicos. Logo, essa interação impacta de maneira significativa tanto a composição quanto a performance da obra. Reforçando esta ideia, Bittencourt (2018) diz o seguinte:

O instrumentista pode contribuir com propostas para completar e estimular as ideias iniciais do compositor, antes mesmo da partitura ser escrita, elevando o trabalho de elaboração criativa do autor a outro patamar (BITTENCOURT, 2018, p. 2).

Durante esta pesquisa, aconteceram trabalhos de colaboração musical entre este autor e 4 compositores atuantes em ambientes acadêmicos e/ou artísticos que se voluntariaram a contribuir, gerando obras para saxofone em formações instrumentais diversas. São eles: Liduino Pitombeira, José Orlando Alves, Augusto Di Giorgio e Marcos Lucas. A nossa proposta foi a de que as peças apresentassem técnicas estendidas para o saxofone, porém, sem interferir no processo criativo dos compositores, dando-lhes total liberdade e dando o suporte no que fosse concernente a tais parâmetros do instrumento ou quaisquer outras especificidades idiomáticas de exequibilidade.

Inicialmente, foram realizados tutoriais em vídeo que foram compartilhados exclusivamente com os compositores, detalhando e demonstrando em execução com o instrumento cada uma das técnicas estendidas abordadas neste trabalho, além de disponibilizar material textual da pesquisa sobre todas elas. Cada compositor teve um processo único e a realização da colaboração musical se deu com o máximo de liberdade. Houve casos em que ou foram utilizados somente os materiais que disponibilizamos, ou foram realizadas também consultas a este autor para a realização de experimentação de técnicas em trechos, ou consultas para verificação de exequibilidade no que se refere a aspectos de dinâmica, velocidade, tessitura do instrumento, etc.

Nos itens a seguir apresentamos os resultados obtidos dos processos de colaboração musical em cada uma das obras criadas, abordando exclusivamente os parâmetros idiomáticos do saxofone no que se refere às técnicas estendidas, descrevendo a experiência e incluindo relatos das perspectivas dos compositores, inclusive sobre as consequências artísticas de cada processo, para termos um vislumbre de como e do quanto essa interação impactou nos resultados da obras.

6.1. *Seresta N°20 para Saxofone Alto e Piano (2019) de Liduino Pitombeira*

O trabalho colaborativo que foi realizado junto ao compositor Liduino Pitombeira trouxe como resultado a peça *Seresta N°20*, para saxofone alto e piano, dedicada ao autor deste trabalho e para ser estreada na XXIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. O ponto inicial desse processo foi a exploração das técnicas estendidas a fim de ampliar o uso de maiores possibilidades idiomáticas do saxofone.

A obra se insere numa série chamada 'Serestas'. Esta obra para saxofone é a vigésima da série e foi escrita para ser estreada na Bienal da FUNARTE de 2019. As técnicas envolveram basicamente a sustentação de uma nota por um longo período de tempo (respiração circular) para criar dramaticidade, o uso percussivo do instrumento e as cores multifônicas. Essas técnicas foram utilizadas dentro do contexto da obra e não como elementos estruturais. (PITOMBEIRA, 2021).

Durante o período em que o compositor trabalhou na peça foram realizados alguns encontros com o intérprete como também o compartilhamento de informações por meio eletrônico (vídeos de experimentos, por exemplo) com as seguintes finalidades: experimentar técnicas estendidas a serem utilizadas na composição, limite de velocidade na realização de determinados gestos, dinâmicas específicas para as diversas regiões da tessitura do saxofone, dedilhados específicos e articulações. Além desse trabalho de experimentação e de reconhecimento das habilidades específicas do instrumento, foram consideradas também características e habilidades do intérprete, propiciando a realização de uma peça com um caráter personalizado.

A colaboração foi importantíssima nas sugestões de registro (gerando uma obra mais confortável para a performance), nas sugestões das dinâmicas associadas aos multifônicos e nas possibilidades percussivas associadas aos registros. (PITOMBEIRA, 2021).

Pitombeira já havia tido diversas experiências colaborativas com instrumentistas e acredita que este tipo de interação é muito importante para fortalecer o idiomatismo e a ergonomia com o máximo de rendimento do ponto de vista da estrutura e da performance, além de encarar como um processo de aprendizado. Ele diz ainda: “ (...) é uma experiência

enriquecedora que, no meu caso, além de refletir positivamente sobre minha própria produção composicional, amplia os horizontes pedagógicos” (PITOMBEIRA, 2021). Essas interações certamente deram suporte para que o compositor utilizasse os parâmetros estendidos do instrumento com frequência, mesmo que com discrição em diversas peças, o que também consideramos positivo por atribuir uma sensação de naturalidade e leveza nessas aplicações. Sobre essas técnicas ele nos relata: “sempre utilizei de maneira econômica. Acredito que as técnicas estendidas podem ser inseridas em determinados contextos tradicionais para enfatizar aspectos do timbre e da textura” (PITOMBEIRA, 2021). Veremos a seguir os resultados da utilização das técnicas estendidas na *Seresta N°20* após o trabalho colaborativo e experimental.

No início do primeiro movimento, mostrado na figura 24, já podemos observar o emprego de duas técnicas entendidas do saxofone. Primeiro, Pitombeira escreve um pequeno *moto perpétuo* seguido de uma nota muito longa que, para ser executado sem extremas dificuldades e com melhor fluidez, sugere-se recorrer à técnica da *respiração circular*. O compositor escreve propositalmente dessa forma, idealizando uma frase longa, com muita energia e sustentação apesar do desafio, totalmente de acordo com as habilidades específicas do intérprete, o que foi apreendido durante o processo colaborativo. Dessa maneira, a longa frase de “tirar o fôlego” da plateia⁵⁶, pode ser realizada com todo vigor e leveza através do recurso da *respiração contínua*. As pausas de semicolcheia no primeiro e segundo compassos ou as quebras de ligaduras no decorrer da frase, apesar de não representarem indicações de respirações necessariamente devido o recurso da técnica estendida, precisam ser bem delineadas, claramente articuladas e ouvidas (sem uma longa ligadura conectando tudo), pois elas marcam um momento de expectativa que será respondido pelo longo trecho, como pergunta e resposta, criando a dicotomia de interrupção versus continuidade. A outra técnica no excerto em questão é o *sobreagudo*, onde é executada a nota Sol⁵, que ultrapassa a tessitura do saxofone, do compasso 7 ao início do compasso 14.

⁵⁶ Impressões tidas no feedback por parte do público na ocasião de estreia da composição na Sala Cecília Meireles, na 23ª Bienal Brasileira de Música Brasileira Contemporânea, realizada no Rio de Janeiro em 2019.

Figura 24 – Utilização de *respiração circular* e *sobreagudo* na *Seresta N°20*, 1º movimento

1. Frevo Liduíno Pitombeira
Op.243 (2019)

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.1)

A respiração circular também se faz necessária no terceiro movimento, do compasso 271 ao 289 (fig. 25), um trecho em que o saxofone sustenta uma longa nota pedal, intercalada por algumas notas ornamentais. Inicialmente, o compositor havia escrito todo o trecho apenas com uma nota aguda sendo sustentada, Dó⁵, com dinâmica *pp*, o que está totalmente de acordo com a sugestão de Londeix, quando afirma que essa técnica “não é adequada para execução em passagem com dinâmicas intensas”⁵⁷ (LONDEIX, 1989, p.82). Porém, após algumas experimentações e reflexões em conjunto, verificamos a possibilidade de algumas alterações: 1) transposição da nota pedal uma oitava abaixo para que fosse reduzida a pressão muscular durante o procedimento e a sonoridade ficasse mais estável, algo não previsto em Londeix (1989); 2) acréscimo de algumas notas melódicas ornamentais, também para aliviar a tensão muscular (essas notas foram acrescentadas pelo compositor seguindo os planos estruturais da obra); e 3) inclusão de nuances na dinâmica – mesmo considerando a sugestão de Londeix supracitada, o compositor incluiu variações na dinâmica durante as entradas e saídas das notas melódicas ornamentais e, após experimentações práticas, verificamos a exequibilidade desse incremento na dinâmica, na tentativa de ultrapassar, de alguma forma, os limites descritos por Londeix. Assim, com as sugestões 1 e 2, suavizaram-se as possíveis oscilações que a respiração circular pode causar na região mais aguda, além de proporcionar um resultado sonoro mais satisfatório e, com a sugestão 3, verificamos a possibilidade de incremento na intensidade sonora.

⁵⁷ No original lê-se: “Continuous breathing is not well suited to playing in loud passages”.

Figura 25 – Utilização de *respiração circular* na *Seresta N°20*, 3º movimento

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.9)

Os *sobreagudos* continuam sendo utilizados categoricamente em alguns trechos no decorrer da composição: no primeiro movimento, a nota Sol#5 no final do compasso 36 (fig. 26), La5 no excerto do compasso 44 ao 46 (fig. 27) que reaparece na repetição desta frase nos compassos 111 a 113 e Sol5 no compasso 100 (fig. 28); no terceiro movimento o Sol5 nos compassos 301 (fig. 29) e 334 (fig. 30); e La#5 no último compasso, finalizando a peça (fig. 31).

Figura 26 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 1º movimento, trecho 1

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.2)

Figura 27 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 1º movimento, trecho 2

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.2)

Figura 28 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 1

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.3)

Figura 29 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 2

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.10)

Figura 30 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 3

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.11)

Figura 31 – Utilização de *sobreagudos* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 4

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.11)

A partir do segundo movimento, o compositor começa a utilizar a técnica dos *multifônicos* na construção da melodia em algumas frases. O primeiro surge no início do

movimento (fig. 32) para conectar a linha melódica do registro médio para o registro agudo através das notas que possui.

Figura 32 – Utilização de *multifônico* na *Seresta N°20*, 2º movimento, trecho 1

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.5)

Em seguida, mais dois outros *multifônicos* aparecem, respectivamente, nos compassos 163 e 165 (fig. 33). Este trecho é reapresentado com os mesmos multifônicos no terceiro movimento, a partir do compasso 256 (fig. 34), com a mesma melodia, agora com algumas inversões e enarmonias.

Figura 33 – Utilização de *multifônico* na *Seresta N°20*, 2º movimento, trecho 2

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.5)

Figura 34 – Utilização de *multifônicos* na *Seresta N°20*, 3º movimento

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.9)

No terceiro movimento é acrescentada mais uma técnica estendida, o *slap tongue*, no trecho dos compassos 217 a 221 (fig. 35), para dar maior ênfase em algumas notas da melodia e atribuir uma sonoridade mais percussiva e acentuada. O trecho é reapresentado a partir do compasso 309 utilizando *slap tongue* novamente, porém, precedido de uma pequena frase que também utiliza a técnica (fig. 36)

Figura 35 – Utilização de *slap tongue* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 1



Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.8)

Figura 36 – Utilização de *slap tongue* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 2

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.10)

No final do terceiro movimento acontece um *acelerando* e o andamento passa a ser de 132 bpm a partir do compasso 332, o que dificulta consideravelmente a execução das semicolcheias em *staccato* simples. Assim, o intérprete, possivelmente, terá que utilizar a técnica do *staccato duplo* nas notas curtas sem ligadura, para que o trecho, demonstrado na figura 37, seja executado mais confortavelmente e com maior leveza.

Figura 37 – Utilização de *slap tongue* na *Seresta N°20*, 3º movimento, trecho 3

The figure displays a musical score for a flute part, consisting of five staves. The first staff begins at measure 334 with a dynamic marking of *mf*. The second staff starts at measure 338 and includes a box labeled 'Q' above a specific note, with a dynamic marking of *mf* below. The third staff starts at measure 342 and features a box labeled 'R' above a note, with a dynamic marking of *f* below. The fourth staff starts at measure 345 and contains dynamic markings of *ff* and *f*. The fifth staff starts at measure 348 and includes dynamic markings of *mp* and *cresc.* followed by a dashed line.

Fonte: PITOMBEIRA (2019, p.11)

6.2 *Pantomimas VIII* (2020) de José Orlando Alves

O processo musical colaborativo com o compositor José Orlando Alves foi realizado para a construção da peça *Pantomimas VIII*, para flauta, saxofone e violoncelo, dedicada ao *InterBrasilis Trio*, integrado por Wladyslaw Kreinsk (flauta), Jonatas Weima⁵⁸ (saxofone) e Glenda Carvalho (violoncelo). O grupo que inspirou a peça foi criado em 2020 com o intuito de realizar um novo repertório camerístico nesta formação nada convencional na música de concerto, encomendando obras originais em parceria com compositores e explorando as várias possibilidades idiomáticas dos instrumentos em questão, contribuindo, assim, para a construção de um novo repertório contemporâneo que possa enriquecer suas respectivas literaturas. Embora o trio tenha sido fundado recentemente, os músicos do *InterBrasilis* já realizavam performances musicais desde 2018, logo, o entrosamento artístico e o vínculo de amizade, que já existia anos antes, foram essenciais para a consolidação da formação, pois contribuem positivamente no fazer musical.

A peça composta integra o ciclo das pantomimas, é a oitava peça desse ciclo. Como se fosse uma suíte, o ciclo das *Pantomimas* se subdivide em pequenas peças, conectadas por gestos específicos, na sua maioria, sempre com a ideia de movimento (marcha, valsa, pick, promenade, etc.). A questão do gesto composicional é bastante explorada em todo o ciclo, muito relacionado (o gesto) com a própria definição de pantomima (representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos). Os gestos estão presentes na introdução e reaparecem nas outras pequenas peças que integram as *Pantomimas VIII* propiciando uma certa unidade no discurso musical. (ALVES, 2021).

⁵⁸ Autor deste trabalho e responsável pela encomenda da peça.

A peça *Pantomimas VIII*, que é um conjunto, não de movimentos, mas de 6 pequenas peças ou miniaturas, foi encomendada pelo autor deste trabalho por duas razões: a primeira, foi para realizar um estudo artístico e experimental com as técnicas estendidas do saxofone, através do trabalho colaborativo para esta pesquisa de doutorado; a segunda, foi uma motivação artística a fim de criar repertório para o *InterBrasilis Trio* e realizar performances de novas obras contemporâneas, contribuindo assim para a literatura moderna brasileira dos instrumentos do grupo e, neste caso, especialmente do saxofone. É interessante observar que a proximidade deste pesquisador com o compositor (por já ter tido a oportunidade de ser seu aluno, ver de perto sua competência profissional e ter mantido um vínculo de amizade) foi um fator positivo para a interação colaborativa, pois contribuiu para o acesso e comunicação.

Na colaboração com Alves, houve muita comunicação por meio digital (e-mails, ligações, videochamada e mensagens via whatsapp), o que contribuiu, certamente, para influenciar nas escolhas técnicas a respeito do instrumento, mas o compositor preferia sempre executar suas realizações musicais antes e depois discutir junto com o intérprete as questões experimentais, semelhante a alguns compositores e diferente de outros, que adotaram uma metodologia de experimentar antes e escrever depois. Em entrevista a esta pesquisa o compositor fala sobre a colaboração:

A participação do saxofonista Jonatas Weima foi determinante para a composição da peça. Primeiro, devido ao estímulo inicial, no sentido de solicitar a composição de uma peça inédita para futura interpretação, ampliando o repertório brasileiro com mais uma peça para formação de câmara com a participação do saxofone. Segundo, no decorrer do processo composicional, estimulando a inclusão de técnicas instrumentais específicas e idiomáticas para o saxofone como, por exemplo o "slap tongue", vários multifônicos e determinados glissandos e portamentos. (ALVES, 2021)

O compositor expôs que já havia realizado trabalhos de colaboração anteriormente com pianistas, violinistas, harpistas e percussionistas e, pelos seus relatos, observamos que com um saxofonista, apesar de já ter tido uma interação anteriormente, é a primeira vez que de fato há uma parceria neste nível (entendemos que colaboração musical é uma parceria que vai além de uma interação, mas não nos aprofundaremos neste assunto nesta pesquisa). Ele comenta: “O trabalho desenvolvido em parceria com o Jonatas foi excepcional porque conseguimos uma interação bastante positiva com exemplificações e comentários sobre técnicas específicas do saxofone, questões interpretativas e de escrita musical” (ALVES, 2021). José Orlando defende que todas essas técnicas não devem ser exploradas meramente por exibicionismo, mas sim de forma orgânica e estrutural e lançar mão de todo esse

idiomatismo é “essencial para uma composição que atenda as demandas do intérprete e do contexto musical”. A seguir, veremos os resultados da utilização das técnicas estendidas na *Pantomimas VIII* após o trabalho experimental colaborativo.

A primeira técnica estendida do saxofone a aparecer é o *slap tongue* no início da primeira peça, já no quarto compasso, como podemos ver na figura 38. O compositor faz uso deste efeito com a intenção de combiná-lo com os *pizzicatos* do violoncelo devido a similaridade de sonoridade. Esta combinação foi uma das proposições feitas no processo colaborativo, onde mostramos ao compositor como os *slaps* no saxofone podem se assemelhar em som e timbre com os suaves *pizzicatos* simples e até mesmo com os mais agressivos ou vigorosos “*pizzicato Bartók*” dos instrumentos de corda. Alves mostrou interesse pela ideia, tanto que o *slap tongue* é a técnica estendida do saxofone mais utilizada na composição, e ele fez uso do recurso de maneira ritmicamente complementar entre os instrumentos por recorrentes vezes ao longo da obra. Observando o mesmo trecho na figura 39, extraído da grade, vemos que um instrumento quase sempre articula a nota, em *pizzicato* ou *slap*, na pausa do outro, em outras palavras, enquanto um articula no tempo forte ou parte forte do tempo, o outro articula no fraco ou na parte fraca, contratempo. Neste contexto, após experimentações ao longo das práticas interpretativas em ensaios do trio, entendemos que o saxofonista precisará buscar uma aproximação em articulação, intensidade e timbre com o violoncelo, optando por um *slap* menos percussivo, mais suave e com mais ressonância e definição de altura em cada nota para que soe em equilíbrio.

Figura 38 – Utilização de *slap tongue* em *Introdução*, parte de saxofone

Introdução J. Orlando Alves
(2020)

♩ = 80

non legato

slap tongue

f p mp cresc. mf

6 mp cresc. mf mp mf

ord.

Fonte: ALVES (2020b, p.1)

Em relação ao parâmetro de dinâmica, podemos ver ainda na figura 39 que o compositor escreveu as nuances de maneira estratégica de acordo com as propriedades físicas dos instrumentos, de forma que o saxofone, por ter a potência sonora de um híbrido com características de instrumentos de metal, não se sobrepusesse à projeção do violoncelo que, por sua vez, aparece sempre um degrau de intensidade acima.

Figura 39 – Utilização de *slap tongue* em *Introdução*, grade sem transposição

The musical score for Figure 39 is presented in three staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax. al.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and begins at measure 4. The Flute part features a melodic line starting in measure 5 with a dynamic of *mf*, reaching *f* by measure 6. The Saxophone part uses the *slap tongue* technique, indicated by '+' signs above the notes, with dynamics ranging from *mp* to *f*. The Violoncello part is marked *pizz.* and uses the *slap tongue* technique, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 4-6 and the second system covering measures 7-9.

Fonte: ALVES (2020a, p.1)

O recurso, que é perceptivelmente o mais explorado, reaparece para o saxofone sempre com o mesmo gesto ou motivo musical ao longo de toda a obra, só não nas segunda e terceira miniaturas. A primeira, intitulada *Introdução*, é caracterizada pela grande utilização dos *slaps*, como visto nos trechos das figuras 38 e 39; a quarta, *Interlúdio 'estranho'*, faz uma reapresentação do motivo apenas nos compassos 55 e 58 de maneira fragmentada, como podemos observar na figura 40; nas quinta e sextas miniaturas os *slaps* reaparecem com os mesmos gestos apresentados na primeira, porém, agora não mais fragmentados, como podemos ver no exemplo da figura 41. Alves utiliza muito bem o *slap tongue*, sempre nas regiões adequadas (grave e médio), com poucas notas próximas às regiões agudas, em andamentos confortáveis e sem grandes mudanças abruptas com outras articulações, viabilizando um perfeito manuseio deste artifício.

Figura 40 - Utilização de *slap tongue* em Interlúdio 'estranho', parte de saxofone

Interlúdio 'estranho'
Lento
♩ = 60

Mais rápido
♩ = 80

Fonte: (ALVES, 2020b, p.3)

Figura 41 -Utilização de *slap tongue* em Final, parte de saxofone

♩ = 90
a tempo

Fonte: ALVES (2020b, p.7)

A próxima técnica do saxofone que o compositor utiliza é o *frullato*, que aparece apenas em dois momentos específicos. No penúltimo compasso da primeira miniatura, figura 42, em que a voz do saxofone faz uma imitação do gesto rítmico que inicia a música na voz da flauta, a técnica é usada de maneira alternada entre eles ao reproduzirem o efeito, tão comum deste instrumento (SOBRINHO, 2013, p. 41). E no penúltimo compasso da última miniatura, figura 43, o saxofone executa o *frullato*, agora simultaneamente com a flauta, o que gera um novo timbre sobre ele. Alves usa esta técnica com parcimônia, de maneira confortável para o músico e, conseqüentemente, contribuindo ou facilitando para um bom resultado sonoro.

Figura 42 -Utilização de *frullato* em *Introdução*, parte de saxofone



Fonte:(ALVES (2020b, p.1)

Figura 43 - Utilização de *frullato* em *Final*, grade sem transposição

The image shows a three-staff musical score for Flute (Fl.), Saxophone (Sax. al.), and Violoncello (Vc.) in 4/4 time, starting at measure 126. The Flute part has a melodic line with a fermata at the end of measure 127, marked *frull*. The Saxophone part has a melodic line with a fermata at the end of measure 127, marked *frull*. The Violoncello part has a melodic line with a glissando at the end of measure 127, marked *gliss.*. The dynamics are marked *f* and *ff*. The score includes performance instructions such as *pizz. bártok* and *pizz.*.

Fonte: ALVES (2020a, p.15)

Em *Coral*, segunda miniatura, observamos frases com muitas fermatas ininterruptas, além de outras demasiadamente longas (figura 44) se observarmos do ponto de vista da técnica convencional. Temos a impressão de que o compositor quer transmitir uma ideia de ininterrupção musical, como se fosse um órgão executando as vozes de um coral e, para isso, ele aproveita o recurso da *respiração circular* na voz do saxofone para criar linhas longas, semelhantes a um baixo pedal. Alves faz isso pensando em uma das habilidades específicas do intérprete que comissionou a peça, o que foi discutido no processo colaborativo para a composição. Nas experimentações durante as práticas interpretativas foi observado que sem o uso da *respiração contínua* o saxofonista é levado a uma considerável exaustão, causando desconfortos que podem interferir na performance, logo, o uso da técnica viabiliza uma maior fluência na execução e favorece para um melhor resultado artístico.

Figura 44 - Utilização de *respiração circular* em *Coral*, parte de saxofone

Coral (lento expressivo)
♩ = 60

The musical score for saxophone in *Coral* is presented in three staves. The tempo is marked 'lento expressivo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first staff begins with a half note G4 (mf) and a half note A4 (p), followed by a sixteenth-note run. The second staff has a half note G4 (mf), a half note A4 (p), and a half note B4 (mp). The third staff has a half note G4 (f) and a half note A4 (mp). Dynamics are indicated by slurs and wedge-shaped markings.

Fonte: ALVES (2020b, p.2)

A quarta miniatura, *Interlúdio 'estranho'*, é caracterizada por utilizar o saxofone quase como um instrumento harmônico através da técnica estendida dos *multifônicos* (figura 45). Diferente da segunda miniatura, *Coral*, em que o violoncelista realiza uma base harmônica através de acordes por conseguir executar várias notas simultaneamente, no *Interlúdio*, em contraste, o violoncelo não desempenha esta função, que fica a cargo do saxofone. Devido às fortes dissonâncias causadas pelos *clusters* e quartos de tom que os *multifônicos* geram, o compositor obtém a sonoridade “estranha” que ele busca alcançar para caracterizar esta miniatura. Observamos que Alves utiliza dinâmicas específicas para cada *multifônico*, sempre dentro das orientações e exemplificações técnicas do processo colaborativo, que foram baseadas nas experimentações práticas e em material bibliográfico compartilhado, tornando a realização dos efeitos sempre muito idiomática. Esta técnica só acontecerá novamente e de maneira breve na última miniatura da peça, onde o multifônico que encerra o *Interlúdio 'estranho'* é repetido somente no compasso 110, como forma de recapitulação, assim como acontece com diversos outros elementos nas miniaturas anteriores.

Figura 45 - Utilização de *multifônicos* em *Interlúdio 'estranho'*, parte de saxofone

Interlúdio 'estranho'
Lento
♩ = 60

pp — mf

f

mf — f

C

Mais rápido
20 ♩ = 80

f

*p*subito

♩ = 60

p

♩ = 80

mf

C1

C2

D#

Fonte: ALVES (2020b, p.4)

Ainda no *Interlúdio 'estranho'* observamos um uso breve da técnica dos *overtones*, figura 46, como forma de alcançar um novo efeito timbrístico para o conjunto neste trecho. O Fa#4 do compasso 64 pode ser emitido na posição do Si2, sendo o segundo harmônico da série; e o Lá#4 é o terceiro harmônico da posição do Sib/Lá# 2.

Figura 46 - Utilização de *overtones* em *Interlúdio 'estranho'*

♩ = 60

p

mp

pp

(a nota resultante do harmônico)

C

Fonte: ALVES (2020b, p.4)

Na quinta miniatura, a *Promenade*, aparece o *portamento*, mais uma técnica estendida do saxofone. É um efeito particularmente complicado no instrumento, talvez por conta do seu sistema de chaves, mas aqui, após algumas experimentações e considerações sobre os primeiros envios da peça por parte do compositor para nossos estudos, ele o utiliza entre

intervalos que facilitam sua inteligibilidade, optando por escrever na região aguda, como pode ser visto no trecho da figura 47, por ser muito mais maleável em se tratando de manipulação das alturas dos sons. Além disso, as chaves dos intervalos onde estão aparecendo os *portamentos* facilitam sua execução por meio da mudança gradativa de posição, abaixando-as ou levantando-as lentamente da nota inicial até a nota final. Por exemplo, no compasso 80, o *portamento* que conecta o Ré⁵ ao Si⁴, pode ser realizado abaixando a chave C1, que é acionada pela parte interna da mão esquerda, de maneira gradativa até atingir o Dó^{#4}, em seguida fazendo o mesmo processo com a chave 2 na mão esquerda até o Dó⁴ e, finalmente, repetindo o movimento na transição da chave 2 para a 1 até finalmente atingir o Si³. Todo o processo é auxiliado pela flexibilização de embocadura, de maneira que as alturas transitem sem que os sons intermediários sejam articulados. Vale observar que a realização da técnica entre mudanças de registros, principalmente envolvendo médio e grave, e intervalos mais amplos podem dificultar este procedimento ou até mesmo inviabilizá-lo.

Figura 47 - Utilização de *portamento* em *Promenade*, parte de saxofone

Fonte: ALVES (2020b, p.5)

6.3 Duas Miniaturas: *Dialética Corpo e Mente* (2021) e *Variando* (2021) de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad

Na colaboração musical entre este autor como intérprete e o compositor Paulo Augusto Di Giorgio Mauad surgiram duas peças miniatura para saxofone solo, *Dialética Corpo e Mente* e *Variando*, em que, embora sejam explorados aspectos virtuosísticos do instrumento, o compositor lança mão das técnicas estendidas sem fazer uso desses recursos de maneira extensiva. Ele nos relatou que foi a primeira vez que compôs para saxofone e que o

processo colaborativo o ajudou muito a compreender o funcionamento de muitas especificidades do instrumento, especialmente sobre as técnicas.

O resultado sonoro de determinados efeitos podem ser ilustrados musicalmente pelo instrumentista de uma forma que os tratados não conseguem. Um exemplo é a diferença entre o efeito de "slap tonguing" no agudo e no grave no saxofone. A exemplificação sonora me ajudou bastante a usá-los de forma correta e consciente. (MAUAD, 2021b)

No processo com Mauad também foram compartilhados os tutoriais em vídeo e os textos da pesquisa sobre as técnicas estendidas como ponto de partida para a colaboração. Após esse primeiro passo, o compositor, que se mostrou muito acessível todo o tempo, optou por fazer diversas consultas sobre detalhes de execução e realização de experimentações técnicas sobre os recursos estendidos do saxofone, além de verificação de exequibilidade e melhor adequação de parâmetros de dinâmica, velocidade/andamento e tessitura em determinados trechos, realizando as trocas de informações através de mensagens de texto e áudios de experimentos no saxofone. Foi um processo de bastantes contatos em que o compositor demonstrou grande interesse e entusiasmo com a novidade da interação colaborativa com um intérprete de saxofone e sobre suas técnicas estendidas.

Ao compor para instrumento solo, principalmente os que não possuem identidade harmônica própria (instrumentos de sopro em geral), as técnicas estendidas aumentam consideravelmente o interesse das peças, trazendo elementos de variedade e surpresa aos ouvintes. (MAUAD, 2021b)

Na primeira miniatura, *Dialética Corpo e Mente*, a primeira técnica estendida que surge é o *frullato*, aparecendo brevemente logo no terceiro compasso (figura 48) em uma curta nota no registro agudo, Ré5, que por sua vez irá se repetir na reapresentação da mesma frase transposta em oitava para o registro grave, Ré3, no compasso 30 (figura 49), e nas duas ocorrências, embora saindo de uma execução de notas rápidas, os usos da técnica nas notas dos trechos em questão não oferecem grande dificuldade por se situarem em limites ainda confortáveis, mesmo que quase nos extremos. O *frullato* surge uma última vez para dar ênfase ao cromatismo descendente da frase que se inicia no compasso 75 (figura 50).

Figura 48 - Utilização de *frullato* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 1



Fonte: MAUAD (2021a, p.1)

Figura 49 - Utilização de *frullato* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 2



Fonte: MAUAD (2021a, p.2)

Figura 50 - Utilização de *frullato* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 3



Fonte: MAUAD (2021a, p.3)

Na segunda miniatura, intitulada *Variando*, o *frullato* é utilizado com mais economia, onde observamos no compasso 11 (figura 51) enfatizando as colcheias que fazem um movimento cromático, semelhante ao que acontece na outra peça, só que aqui em movimento ascendente, criando uma certa conexão de ideias.

Figura 51 - Utilização de *frullato* em *Variando*



Fonte: MAUAD (2021c, p.1)

Em *Dialética Corpo e Mente*, Mauad utiliza um curto motivo que inicia a peça e se repete por diversas vezes ao longo dela, as notas Fá e Mi em movimento descendente de semitom, que podemos observar na figura 52. O compositor faz uso da técnica de *aeolian sound* propositalmente sobre a nota de resolução do motivo quando ele se repete pela sexta vez, e em mais outros dois momentos pontuais na composição depois de mais outras diversas apresentações motivicas, a exemplo do que vemos na figura 53, demonstrando a ideia de repetição exaustiva e chamando a atenção para o gesto como forma de caracterizá-lo. Inclusive este efeito é aplicado na última nota da peça, que já vinha em repetição e em dinâmica cada vez mais suave, para imprimir a ideia de exaustão e finalização, como algo que se esvai lentamente, “um descanso final”. O compositor nos relatou durante o processo

colaborativo que imaginou a emissão desse efeito não apenas com o som de vento, mas de uma maneira que o intérprete permita que um pouco da altura da nota apareça, de maneira enfraquecida e misturada com o som de vento. Esta técnica não aparece em *Variando*.

Figura 52 - Apresentação e repetição do motivo principal e utilização de *aeolian sound* em *Dialética Corpo e Mente*

The musical score for Figure 52 consists of three staves of music in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like 'frulatto' and 'port.'. Blue circles highlight specific passages, including a triplet in the first staff and a section labeled 'aeolian sound' in the third staff.

Fonte: MAUAD (2021a, p.1)

Figura 53 - Utilização de *aeolian sound* em *Dialética Corpo e Mente*

The musical score for Figure 53 consists of a single staff of music in 3/4 time. The tempo is marked 'Tempo de Valsa Rubato' with a quarter note equal to approximately 160. The score includes dynamics such as *p* and *mf*, and the instruction 'aeolian sound'. A blue circle highlights a specific passage.

Fonte: MAUAD (2021a, p.1)

A técnica do *portamento* aparece muito pontualmente em ambas as peças, sempre na região aguda ou superaguda do instrumento, o que facilita ou melhor viabiliza sua execução. Em *Dialética Corpo e Mente* o compositor aplica o *portamento* primeiramente em um movimento descendente entre as notas Fa#5 e Lá4 no compasso 8, figura 54, que pode ser executado de maneira semelhante ao que já descrevemos anteriormente sobre o uso desse recurso na peça de Alves, *Promenade*, realizando uma abertura de chaves gradativa e em seguida um fechamento gradativo na mudança de posição para a nota de chegada, sempre com o auxílio de uma manipulação das alturas com a embocadura, artifício mais exequível na região aguda por apresentar maior maleabilidade. Mais adiante, no compasso 46, o *portamento* é utilizado em movimento ascendente do Dó5 para o Dó6 na região sobreaguda, figura 55, permitindo que a manipulação de alturas com a embocadura seja ainda mais requerida, mas sem deixar de fazer uso, naturalmente, das mudanças gradativas de posição

para facilitar o processo. Em *Variando* o *portamento* é aplicado entre notas em regiões não tão agudas, mas aparece em um registro ainda consideravelmente flexível, figura 56, e que não chega a tornar a sua execução demasiadamente complicada, fazendo uso dos mesmos procedimentos citados anteriormente.

Figura 54 - Utilização de *portamento* em movimento descendente em *Dialética Corpo e Mente*



Fonte: MAUAD (2021a, p.1)

Figura 55 - Utilização de *portamento* em movimento ascendente em *Dialética Corpo e Mente*



Fonte: MAUAD (2021a, p.2)

Figura 56 - Utilização de *portamento* em *Variando*



Fonte: MAUAD (2021c, p.2)

A técnica dos *sobreagudos* é a segunda mais explorada nas duas peças, ficando atrás apenas do *slap tonguing*, que veremos a seguir, porém, talvez seja a técnica que mais demanda das habilidades do intérprete. Em *Dialética Corpo e Mente*, no trecho da figura 57, observamos as notas Lá^b5 e Sol^b5 na região sobreaguda intercalados por grandes saltos entre as regiões aguda, grave e média, respectivamente, exigindo uma rápida adaptação de embocadura. Em seguida, vemos o Dó⁶ sendo atingido por meio de um *portamento* para logo após dar continuidade à frase passando por notas rápidas ainda na região super aguda, o que exigirá um acentuado domínio de velocidade e precisão por se tratar de notas com posições complicadas, se comparadas às demais regiões, caracterizando todo o trecho como um

momento virtuosístico. No trecho da figura 58, os *sobreagudos* são distribuídos em uma frase mais longa e contínua, com alguns saltos distantes e trocas de posições complexas em um andamento um pouco rápido.

Figura 57 - Utilização de *sobreagudos* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 1

Fonte: MAUAD (2021a, p.2)

Figura 58 - Utilização de *sobreagudos* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 2

Fonte: MAUAD (2021a, p.3)

Em *Variando*, os *sobreagudos* aparecem por quase toda a peça de modo disperso, em pontos culminante em algumas frases de maneira isolada, sem apresentar grandes dificuldades de realização, com exceção da frase final, demonstrada na figura 59, que por se tratar de um conjunto de *sobreagudos* conectados em um gesto muito lento e seguido de uma dinâmica em decrescendo, torna a passagem extremamente delicada e exposta, demandando do intérprete um domínio muito acurado da técnica.

Figura 59 - Utilização de *sobreagudos* em *Variando*

Fonte: MAUAD (2021c, p.3)

A técnica mais aplicada nas peças de um modo geral é o *slap tongue*. Em *Variando* é onde observamos maior ocorrência, em que o compositor dedica um longo trecho, que vai do compasso 24 ao 42, figura 60, explorando especialmente o efeito dos *slaps* nas notas agudas, uma vez que ele demonstrou especial interesse, durante o processo de colaboração, sobre a sonoridade que eles geram nesse registro do instrumento. Em *Dialética Corpo e Mente* Mauad usa o *slap tongue* com mais parcimônia e exclusivamente na região médio-grave do saxofone, demonstrado na figura 61, onde há maior ressonância devido o fechamento mais prolongado do tubo; ainda nesta peça o efeito reaparece discretamente na frase final sobre aquele reincidente tema curto de duas notas, figura 62.

Figura 60 - Utilização de *slap tongue* em *Variando*

Um pouco mais rápido, sem rubato $\text{♩} = 90$
slap tongue

24 *p*

28 *rall.*

32 *p f p*

36 *f*

40 *p rall. mf a tempo*

Fonte: MAUAD (2021c, p.3)

Figura 61 - Utilização de *slap tongue* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 1

Fonte: MAUAD (2021a, p.2)

Figura 62 - Utilização de *slap tongue* em *Dialética Corpo e Mente*, trecho 2

Fonte: MAUAD (2021a, p.4)

Ao final da segunda miniatura, Mauad utiliza mais duas técnicas para atribuir um enriquecimento timbrístico à composição e de maneira comedida, proporcionalmente às anteriores, demonstrando um equilíbrio sobre a aplicação dos parâmetros estendidos do saxofone. O *bisbigliando* aparece na frase demonstrada na figura 63, em que o compositor, nas três primeiras células do compasso 53, aplica a técnica em notas que aparecem com muitas repetições consecutivas, proporcionando um trinado de timbre; em seguida no mesmo compasso e também no compasso 57, ele a utiliza para realizar o efeito de alteração de timbres sobre notas em escalas. E por último, a técnica do *subtone*, que vemos na figura 64, é usada para, além de causar o efeito de timbre, proporcionar uma dinâmica extremamente suave que o compositor idealiza na frase até os graves mais extremos do instrumento, o que não seria exequível fazendo uso do som real.

Figura 63 - Utilização de *bisbigliando* em *Variando*

Fonte: MAUAD (2021c, p.4)



Fonte: MAUAD (2021c, p.4)

6.4 *Drei Nachtfragmente* de Marcos Vieira Lucas

Em parceria com o compositor Marcos Vieira Lucas, através do processo de colaboração musical, surgiu a peça *Drei Nachtfragmente*, para saxofone alto e piano, uma composição em três movimentos que, por sua vez, é a sua primeira criação para saxofone com uma atenção específica sobre o uso das técnicas estendidas deste instrumento. Lucas considera muito importante a interação compositor-intérprete e que isso contribui para a literatura recente do instrumento, tendo ele, inclusive, composto várias obras em contextos colaborativos para outros instrumentos, recebendo sugestões significativas dos performers que tornavam a composição mais fluente e natural. Ele completa: “quando isso acontece creio que há uma situação ideal, do ponto de vista musical e expressivo” (LUCAS, 2023b).

Semelhantemente aos demais processos colaborativos realizados para nossas pesquisas e fins artísticos, com Lucas foram compartilhados os materiais que preparamos em nossos estudos sobre as técnicas (vídeos tutoriais de experimentos e material textual) como pontapé inicial para a colaboração, com o intuito de fornecer suporte sobre o idiomatismo do saxofone e, conseqüentemente, inspirar ideias no compositor a partir dessa maior gama de sonoridades. Após essa fase, o suporte se estendeu a comunicações por meio de mensagens como forma de ampliar o assessoramento sobre aplicabilidades idiomáticas.

A colaboração com o intérprete tem sido bastante fértil, resultando em um processo artístico de grande aprendizado e fruição. Seu conhecimento do instrumento e das técnicas em questão é bastante grande e a participação através de sugestões tem sido um grande incentivo no processo colaborativo. (LUCAS, 2023b)

Marcos Lucas optou por incorporar as técnicas estendidas do saxofone ao longo da peça de maneira discreta, talvez da maneira mais discreta possível, de modo que a busca por diversidade de sonoridades soasse latente ou muito suave, dando a impressão de naturalidade e integração com os elementos da escrita tradicional do instrumento. Ele nos relata que fez um uso restrito das técnicas estendidas na composição, que elas não constituem a sua matéria prima central, mas que surgiram como resultado de um desdobramento expressivo das ideias motivicas e gestuais. “Essas técnicas alargam um pouco, mas de maneira significativa, a

paleta de sonoridades e possibilidades expressivas da peça” (LUCAS, 2023b). Vejamos como o compositor aplicou cada um dos recursos estendidos que depreendeu em nosso trabalho colaborativo.

A primeira técnica do saxofone que Lucas utiliza é o *multifônico* e ele o faz de uma maneira diferente do que já vimos até o momento. Ao invés de fazer uma indicação com a posição a ser executada, o que é mais comumente encontrado no repertório, o compositor proporciona maior liberdade interpretativa ao deixar a cargo do intérprete a escolha de um *multifônico* livre a partir da nota fundamental dada, Ré#, conforme podemos observar na figura 65. A técnica surge apenas na seção inicial da música, respectivamente nos compassos 2 e 8.

Figura 65 - Utilização de *multifônico* em *Drei Nachtfragmente*

Bold ♩ = 112

4

7

Fonte: LUCAS (2023, p.1)

O *slap tongue* é a segunda técnica estendida que aparece no início do primeiro movimento, e neste, o compositor faz uso de duas formas: primeiramente, nos compassos 4 e 5, que podemos ver ainda na figura anterior, a técnica é empregada na região grave do saxofone, onde é mais comumente empregada devido a maior ressonância de um tubo mais fechado; em seguida, nos compassos 15, 16, 18 e 19, mostrados na figura 66, o compositor utiliza o *slap tongue* na região aguda do instrumento, como forma de variação timbrística e

explorando a técnica numa região menos convencional, que, embora não apresente maior ressonância como na região grave por ter o tubo mais aberto, possui suas particularidades de timbre, o que foi demonstrado nos experimentos compartilhados com o compositor no processo colaborativo. Lucas volta a utilizar o *slap* no segundo movimento, demonstrado na figura 67, agora com uma terceira variação da intenção de timbre sobre este efeito, aplicando-o da região grave à região média do instrumento.

Figura 66 - Utilização de *slap tongue* e *frullato* no 1º movimento de *Drei Nachtfragente*

Slower ♩ = 98

mf $f < sf$ sf norm. norm.

A tempo ♩ = 112

frul norm. sf f mf

Fonte: LUCAS (2023, p.1)

Figura 67 - Utilização de *slap tongue* no 2º movimento de *Drei Nachtfragente*

Poco più mosso ♩ = 78 accel

$> sf$ sf sf sf

Poco più mosso ♩ = 84

norm. f

Fonte: LUCAS (2023, p.2)

Outras duas técnicas estendidas do saxofone são utilizadas pontualmente na obra, cada uma em um único momento na peça e, possivelmente, uma terceira que está subentendida pelo contexto da execução. O *frullato*, que se pode observar no compasso 18 do primeiro movimento, figura 66 acima, aparece confortavelmente no registro médio do instrumento, como forma de enfatizar a nota Si₃ para além da indicação de dinâmica. A última delas é o *eolian sound*, que Lucas utiliza sobre uma nota grave no compasso 8 do segundo movimento, figura 68.

Figura 68 - Utilização de *eolian sound* em *Drei Nachtfragmente*

6 *rall.*

> p *pp*

Senza Misura (ca.13")

aeolian sounds

3/4

Fonte: LUCAS (2023, p.2)

No terceiro movimento, Marcos Lucas aplica novamente o *slap tongue* após uma última experimentação feita em nosso processo colaborativo, o que aconteceu após o recebimento da peça já completa. Neste movimento, intitulado *Totentanz*, cuja tradução do alemão é dança macabra, o compositor ainda não havia inserido nenhuma técnica estendida do saxofone até então, deixando aberta a possibilidade para experimentações sobre sonoridades que poderiam ser aplicadas a fim de reforçar alguma ideia do movimento. Foi quando, após alguns testes e, posteriormente discutido com Lucas, por se tratar de uma dança, tivemos a ideia de acrescentar efeitos percussivos através do *slap* para acentuar ou dar vivacidade ao trecho dançante, sem, no entanto, deixar de lado o contexto do uso discreto sobre as técnicas estendidas que paira sobre a peça como um todo, resultando nas aplicações dos trechos vistos nas figuras 69 e 70 a seguir. O compositor ao apreciar vídeos dessas aplicações da técnica ficou muito satisfeito e relatou ter combinado perfeitamente com sua intenção musical.

Figura 69 - Utilização de *slap tongue* no 3º movimento de *Drei Nachtfragmente*, trecho 1

Fast ♩ = 212

1

f

Fonte: LUCAS (2023, p.4)

Figura 70- Utilização de *slap tongue* no 3º movimento de *Drei Nüchtfragmente*, trecho 2

21

f

Fonte: LUCAS (2023, p.4)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos trazer contributos para as práticas interpretativas que envolvem o saxofone na música brasileira de concerto através de nossos estudos sobre técnicas estendidas do instrumento e colaboração musical para a criação de novas obras nacionais utilizando tais recursos. Buscamos também contribuir para a pesquisa em música sobre o saxofone no meio acadêmico, colaborando com a produção bibliográfica sobre práticas interpretativas ou estudos de performance musical, na perspectiva de que este trabalho possa ser fonte ou ferramenta útil a outros pesquisadores da área e estimule novos estudos e avanços.

Assim, o nosso intuito foi fazer com que todos esses esforços trouxessem contribuições acadêmicas (produção bibliográfica, dados, fontes) e artísticas (obras, performances, técnicas) que envolvem o saxofone na música brasileira de concerto, e sem querer dissociar esses dois pontos, uma vez que aqui, em nossa compreensão, se complementam; os estudos acadêmicos constituem um escopo de conhecimento e de aprofundamento embasado e teorizado sobre as realizações artísticas, que por sua vez, constituem a importante matéria a ser estudada, a fonte dos questionamentos, das possíveis respostas e o fascinante universo que sempre procuraremos desvendar enquanto pesquisadores e artistas.

No contexto do nosso objetivo geral, a realização do levantamento das obras de concerto brasileiras para saxofone com técnicas estendidas nas atividades de docência (e consequentemente artísticas) para o instrumento nas instituições de ensino superior no Brasil, pudemos investigar e refletir sobre o emprego dessas técnicas, o quanto elas se fazem presente ou ausente nessas obras e nos repertórios acadêmicos no país, nos levando a inferir que, embora estejamos progredindo no que se refere ao saxofone de concerto nacionalmente a partir da criação de repertório, do emprego estendido de seus recursos idiomáticos, da conquista de lugares nos ambientes acadêmicos e espaços importantes na música de concerto, os avanços sobre esses pontos através de mais pesquisas e mais investimentos nas atividades acadêmicas e culturais ainda se fazem necessários para que cheguemos em patamares que almejamos para o nosso ainda (relativamente) jovem instrumento. Em extensão do objetivo geral, a realização de novas composições no âmbito do trabalho de colaboração musical compositor-intérprete ao lado de José Orlando Alves, Liduino Pitombeira, Marcos Lucas e Paulo A. Di Giorgio Mauad, trouxe quatro obras de concerto para saxofone com diversificadas configurações musicais, cujas performances foram registradas em vídeo para compor o produto artístico desta tese, tendo, inclusive, algumas delas sido realizadas em

eventos expressivos da música de concerto nacional, além de representarem nossa intenção de contribuir para a literatura de repertório concertista do saxofone. O nosso produto artístico, disponível no link e *QR Code* em apêndice, constitui-se, portanto, das gravações de performances de obras de concerto brasileiras contemporâneas para saxofone interpretadas por este autor ao longo dos últimos quatro anos em que esta pesquisa vinha sendo desenvolvida e que possuem técnicas estendidas, sendo elas as quatro obras exclusivas da interação colaborativa (em que as partituras estão disponíveis na íntegra nos anexos).

Realizados os objetivos específicos (que foram: catalogar as obras brasileiras de concerto que apresentam técnicas estendidas constantes nas atividades artísticas e de docência do instrumento nas instituições de ensino superior; investigar quão presente ou ausente estava este repertório nos programas dos cursos superiores de saxofone no Brasil; e incentivar a produção de novas obras brasileiras que ampliam o uso do idiomatismo do instrumento através das técnicas estendidas, por meio da colaboração musical para enriquecimento da literatura de repertório nacional do saxofone) foi possível termos um vislumbre, ou recorte amostral, sobre o status da música brasileira para saxofone dentro dos ambientes formadores de grande ou significativa parte dos intérpretes do instrumento na música de concerto em nosso país, levando-nos a depreender que ainda se faz necessário mais investimento na nossa música para que ela esteja mais fortemente representada ao lado da literatura internacional que é tão vastamente aplicada na formação dos artistas. Neste sentido, acreditamos que o nosso contributo como intérprete por meio da performance colaborativa possa, possivelmente, ajudar a incentivar a ampliação dos usos dos recursos estendidos do saxofone no acervo de repertório concertista nacional, além de fornecer suporte a uma escrita idiomática.

Para estudarmos a música de concerto brasileira para saxofone e as problemáticas que abordamos a seu respeito foi imprescindível mergulharmos na história do instrumento e de sua trajetória no Brasil. No Capítulo 2 encontramos possíveis elucidções, a partir de registros encontrados nas pesquisas que podem ser os mais antigos, a respeito dos seus possíveis primeiros usos, além de conhecermos um pouco das contribuições de saxofonistas pioneiros do final do século XIX e início do século XX para a disseminação do instrumento. Os estudos nos ajudaram a desmistificar ideias como a de que o saxofone teve seus primeiros acontecimentos no nosso país através do choro ou das bandas militares, que apesar do tamanho da importância que representam para o instrumento aqui, o seu desenvolvimento primeiramente aconteceu no universo da música de concerto. O choro e as bandas militares representam muito da história do saxofone no Brasil e o capítulo também se debruça sobre esses pontos, nos permitindo traçar uma cronologia sobre sua introdução nesses espaços.

Os dados apresentados no Capítulo 3 foram significativos para um maior aprofundamento do nosso objeto de estudo. Ao tratarmos designadamente a respeito do saxofone na música de concerto brasileira, a partir de uma investigação quanto ao seu desenvolvimento ao longo do século XX, observamos a contribuição da produção de repertório de importantes nomes da composição. Obras primas da literatura nacional se tornaram peças-chave para a história do instrumento aqui, assim como o foram destacados saxofonistas que, com suas práticas interpretativas e atividades de docência, disseminaram esses trabalhos e trouxeram notoriedade para o saxofone. O capítulo trouxe também estudos na mesma direção sobre a música de concerto atual, mais precisamente a partir do início do século XXI, expondo uma amostra das práticas composicionais para este instrumento, tomando como modelo os trabalhos de premiados compositores da contemporaneidade, com destaque para a obra de Liduino Pitombeira, com seu expressivo acervo saxofonístico. Todos esses levantamentos foram basilares para que pudéssemos ter um vislumbre sobre como se deu a sistematização do uso das técnicas estendidas do saxofone na nossa literatura de repertório concertista e também sobre as possíveis razões que levaram o instrumento a ocupar os lugares onde se encontra na música de concerto e nos meios acadêmicos atualmente.

O Capítulo 4, que é um aprofundamento específico sobre as principais técnicas estendida do saxofone, foi muito importante para elucidar este objeto de estudo, evidenciando suas definições, contextos históricos e trabalhos pioneiros que foram significativos para uma sistematização de suas aplicações (artísticas e didáticas), dialogando com autores mais recentes a este respeito. Apesar de não se propor a trazer uma catalogação exaustiva sobre todas as possibilidades sonoras estendidas do saxofone que possam existir, o capítulo permitiu que pudéssemos proporcionar um levantamento das técnicas mais comumente encontradas na literatura de repertório de modo geral e com destaque para suas aplicações em excertos de obras brasileiras.

A pesquisa de campo trazida no Capítulo 5 proporcionou a construção de um panorama sobre a presença de repertório de concerto brasileiro para saxofone e sobre a constância de suas técnicas estendidas nesse repertório no que tange às atividades de docência nos cursos superiores das instituições acadêmicas do Brasil. Inicialmente, foram levantados dados históricos que permitiram evidenciar o trajeto do saxofone no cenário musical acadêmico brasileiro, desde a sua introdução no ensino universitário até o cenário atual, mostrando um levantamento das instituições que disponibilizam a formação em nível superior para saxofonistas. A partir daí, a pesquisa se deu através de entrevistas em questionário eletrônico com um docente de saxofone de cada uma dessas instituições, possibilitando a

catalogação das obras nacionais existentes nos programas de ensino superior do instrumento, como também a análise dos dados, dando possíveis respostas para os questionamentos levantados no início do capítulo.

Finalmente, o Capítulo 6 apresentou a pesquisa aplicada, baseada no nosso trabalho de colaboração musical quanto intérprete saxofonista junto aos compositores que se voluntariaram para a criação de obras inéditas de concerto para saxofone com suas técnicas estendidas. Os resultados desse trabalho foram as 4 obras geradas dessa interação, que, por sua vez, representam um dos maiores contributos almejados nesta tese de doutorado, o de enriquecer o acervo brasileiro de obras para saxofone, de modo a incentivar novas produções considerando também a expansão das possibilidades idiomáticas deste por meio das técnicas estendidas. A materialização deste estudo encontra-se nas partituras de cada composição integralmente constantes nos anexos e no produto artístico, cujos registros em vídeos de performances de cada uma delas estão disponíveis em link e *QR Code* no apêndice.

Tudo o que foi realizado neste trabalho representa o desejo do seu autor em incentivar a performance das peças evidenciadas ao longo da pesquisa, tanto as que foram criadas no processo colaborativo quanto as demais citadas no texto, e estimular novas pesquisas na área de práticas interpretativas que envolvam o saxofone, instituindo-se assim, em contribuições para fins artísticos e acadêmicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Almeida Prado**, Biografia. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/almeida-prado/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Edino Krieger**. Biografia. 2023. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edino-krieger/>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Marlos Nobre**. Rio de Janeiro. 2023. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/academicos/>>. Acesso em: 14 jan. 2023.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Oswaldo Lacerda**. Biografia. 2023. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/osvaldo-lacerda/>>. Acesso em 11 de jan. 2023.

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 2002.

ALMADA, Carlos de Lemos. **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2224575369930012>>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ALMEIDA, Carlos Jorge de. **As Escolas de Saxofone Clássico como Narrativas da Identidade**. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

ALMEIDA, José Robson Maia de. Questionário eletrônico (6 questões): Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2020.

ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de. **Concerto para Saxofone Ibirá Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes (1930)**: sua gênese, seus aspectos estruturais e interpretativos, sua aplicabilidade pedagógica e sua edição. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ALVES, José Orlando. **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7489998401989630>>. Acesso em: 20 abr 2023.

ALVES, José Orlando. **Pantomimas VIII**. Flauta, saxofone alto e violoncelo. João Pessoa: José Orlando Alves, 2020a. 1 partitura. Grade.

ALVES, José Orlando. **Pantomimas VIII**. Flauta, saxofone alto e violoncelo. João Pessoa: José Orlando Alves, 2020b. 1 partitura. Saxofone.

ALVES, José Orlando. Questionário eletrônico (8 questões). Performance colaborativa e técnicas estendidas do saxofone. [Entrevista concedida a] Jonatas Weima C. Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 13 mar. 2021.

AMORIM, Bruno Barreto. **A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional**. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

ANGELIM, Jonatas Weima Cunha. **O Saxofone na Música de Câmara de Liduino Pitombeira**: estudo técnico-interpretativo de quatro obras. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ARSKY, Vadim. Questionário eletrônico (6 questões): Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 20 maio. 2020.

BARBOSA, Valdinha. **Nelson Macêdo**: trajetória. 2013. Disponível em: <<https://www.nelsonmacedo.com.br/trajetoria/fases>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BITTENCOURT, Pedro. Músicas Mistas para Saxofone. **Revista eletrônica de Musicologia**, v.12, mar. 2009. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr12/06/musicas_mistas_para_saxofone.htm> Acesso em: 2 abr. 2019.

BITTENCOURT, Pedro. Performance Musical como Rede Colaborativa e Dinâmica. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28.,2018, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018.

BLATTER, Alfred. **Instrumentation and Orchestration**. New York: Schirmer Books, 1997.

BONIN, Gustavo. **Eternidade**; flauta, saxofone alto e oboé. São Paulo: editoração de Gustavo Bonin, 2019-2020. 1 partitura. Saxofone.

BRAGA, Douglas. **Cantiga Nº 8**; flauta e saxofone alto. São Paulo: editoração de Douglas Braga, 2017. 1 partitura.

BRAGA, Douglas. **Monólogo em Três Movimentos**; saxofone alto solo. São Paulo: editoração de Douglas Braga, 2015. 1 partitura.

BRAGA, Douglas. **Urbano**: divertimento para clarinete, saxofone alto e contrabaixo. São Paulo: editoração de Douglas Braga, 2014. 1 partitura.

BRECHT, Vitor Carlos Alcântara. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 02 mai. 2020.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music**. Canadá: W. W. Norton & Company, 2019.

BURTNER, Matthew. **Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism**. 2005. Disponível em: <http://www.newmusicbox.org/articles/Making-Noise-Extended-Techniques-after-Experimentalism/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

BUTLER, James Dale. **Heitor Villa-Lobos: The compositional use of the saxophone in orchestral, chamber and solo repertoire**. 1995. 339 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Texas, Austin, 1995.

CAPISTRANO, Rodrigo Machado. **Apostila sobre o Saxofone**. Versão 6/2008.

CAPISTRANO, Rodrigo Machado. **Pesquisa de Doutorado**. Mensagem recebida por <garapasax@yahoo.fr> em 02 nov. 2020.

CAPISTRANO, Rodrigo Machado. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 02 nov. 2020

CARAVAN, R. L. **Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone**. Dorn Publications: [S. 1], 1980.

CARVALHO, Pedro Paes de. **Ao Ilustrado Público, o Saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial**. 2015. 211f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. História e Tradição da Música Militar. **Centro de Pesquisas Estratégicas “Paulino Soares de Sousa”**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, p. 1-9, 2007.

CHAGAS, Robson Miguel Saquet. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2020.

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. **Le Saxophone**. Paris: Editora Labor, 1987.

COELHO, Francisco Carlos. **Edmundo Villani-Côrtes: musicografia**. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural de São Paulo, 2010. 37 p. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

COMETTANT, Oscar. **La musique de La Garde Républicaine en Amérique**. Histoire complète et authentique. Paris: Imprimerie Boullay, 1894.

CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim. Lorenzo Fernández: **Catálogo Geral**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1992. Disponível em: <<https://lorenzofernandez.org/catalogo-geral-1992/#fb0=5>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

COSTA, Tiago António Nunes da. **Música Contemporânea para Saxofone no Ensino Secundário**. 2011. 74f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

DELANGLE, Claude; MICHAÏT, Jean-Denis. In: INGHAM, R (ed.). **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.161–183.

MAUAD, Paulo Augusto Di Giorgio. Performance colaborativa e técnicas estendidas do saxofone. [Entrevista concedida a] **Jonatas Weima C. Angelim**. Rio de Janeiro, 10 mar. 2021.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

EASTON, Jay C. **Extended Techniques for Saxophone**. 2006. Disponível em: http://www.baxtermusicpublishing.com/samples/books/easton_excerpt4.pdf. Acesso em: 05 out. 2020.

FABRIS, Bernardo Vescovi. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] **Jonatas Weima Cunha Angelim**. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 26 abr. 2020.

FILHO, Adonias. **Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1968.

FLORÊNCIO, Dilson Afonso Ferreira. [Entrevista cedida a] **José de Carvalho Oliveira**. São Paulo, 28 out. 2019.

FLORÊNCIO, Dilson Afonso Ferreira. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] **Jonatas Weima Cunha Angelim**. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 24 jul. 2020.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. **Bienal de Música Contemporânea**. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/musica-de-concerto/bienal-de-musica-brasileira-contemporanea>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

GIARDINI, Mônica. **Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº. 1 para Orquestra de Sopros**. 2013. 236f. Tese (Doutorado em Música)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GNATTALI, Radamés. **Catálogo**, Música de Concerto. Disponível em: <<https://radamesgnattali.com.br/musica-de-concerto/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GONÇALVES, Jovaldo Guimarães. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] **Jonatas Weima Cunha Angelim**. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 11 mar. 2020.

HENRIQUE, Luis. **Os instrumentos Musicais**. Fundação Calouste Gulbenkian nas oficinas de organologia. Porto Alegre: Orlando e cia. LTDA, 1988.

INGHAM, Richard. Jazz and the saxophone. *In*: INGHAM, R. **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.125–152.

KATER, Carlos. **Música Viva e H.J Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. 1. ed. São Paulo: Musa, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX**. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.

LADÁRIO TEIXEIRA. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/ladario-teixeira/>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

LEVINSKY, Gail Beth. **An analysis and comparison of early saxophone methods published between 1846-1946**. 1997. Tese (Doutorado) - Northwestern University, Illinois, 1997.

LILEY, Thomas. Invention and Development. *In*: INGHAM, R. **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.1-19.

LILEY, Thomas. The repertoire heritage. *In*: INGHAM, R. **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 52-64.

LIMA, Cesar Edgar Ribeiro. **O Saxofone**: História e Evolução, Contributos para uma Nova Sonoridade na Música Erudita. 2004.

LIMA, Paulo Costa. **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/3556626073563379>>. Acesso em: 25 abr 2023.

LIMA, Rodrigo (ed.). **Antiphonas**; saxofone alto e conjunto. São Paulo: Rodrigo Lima, 2014. 1 partitura.

LIMA, Rodrigo. **Biografia**. Disponível em: <<https://www.rodrigolimacomposer.com/bio>>. Acesso em: 11 de mai. 2023.

LIMA, Rodrigo. **Catálogo**. Disponível em: <<https://www.rodrigolimacomposer.com/catalogue>>. Acesso em 11 de mai. de 2023.

LIMA, Rodrigo. **In-Pulsos**; saxofone alto e 9 instrumentos. São Paulo: editoração de Rodrigo Lima, 2012. 1 partitura.

LIMA, Rodrigo. **Paisagem Sonora Nº 6**; saxofone alto solo. 2006. Goiânia: Da Vinci, 2017. 1 Partitura.

LIMA, Rodrigo. **Pontos e Linhas**; saxofone soprano e percussão. Babel Scores, 2018. 1 partitura.

LOBODA, Emily J. **An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods**. 2018. 82f. Tese (Doutorado em Música) – The University of North Carolina, Greensboro, 2018.

LONDEIX, Jean-Marie. **Hello! Mr. Sax: parameters of the saxophone**. Paris: Alphonse Leduc, 1989.

LUCAS, Marcos Vieira. **Drei Nachtfragmente**; saxofone alto e piano. Rio de Janeiro: editoração de Marcos Vieira Lucas, 2023a. 1 partitura.

LUCAS, Marcos Vieira. Questionário eletrônico (8 questões). Performance colaborativa e técnicas estendidas do saxofone. [Entrevista concedida a] Jonatas Weima C. Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 16 jul. 2023b.

MACÊDO, Nelson. **Obras**. Disponível em: <<https://www.nelsonmacedo.com.br/obras>>. Acesso em 13 jan. 2023.

MARQUES, Kleber Dessoles. **Técnicas Estendidas para Saxofone em Obras Compostas por Meio de Colaboração Compositor-Intérprete**. 2015. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

MARQUES, Kleber Dessoles. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone.[Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 05 mai. 2020.

MARQUES, Mário Dinis. **Aspectos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder**. 2013. 151 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Évora, Évora, 2013.

MAUAD, Paulo Augusto Di Giorgio. **Dialética Corpo e Mente**; saxofone alto solo. Rio de Janeiro: editoração de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad, 2021a. 1 partitura.

MAUAD, Paulo Augusto Di Giorgio. Questionário eletrônico (8 questões). Performance colaborativa e técnicas estendidas do saxofone. [Entrevista concedida a] Jonatas Weima C. Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 10 mar. 2021b.

MAUAD, Paulo Augusto Di Giorgio. **Variando**; saxofone alto solo. Rio de Janeiro: editoração de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad, 2021c. 1 partitura.

MIS. **Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Uerj, 1997. (Série Depoimentos).

MOURA, Paulo; GNATTALI, Radamés. **Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Continental/Warner, 1959. 1 CD (35min 14s). Disponível em: <<https://institutopaulomoura.com.br/discos.html>>. Acesso em: 01 mai. 2023.

MURPHY, Patrick. **Extended Techniques for Saxophone: an approach through musical examples**. 2013. 230f. Tese (Doutorado em Música) – Arizona State University, Arizona, 2013.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos: sua obra**. Rio de Janeiro: Minc/IBRAM, 2010.

NISKIER, Arnaldo. Paineis 20 - Vaudeville. **Cultura e Conhecimento: Teatro**. Disponível em: <<http://www.brasilcult.pro.br/teatro/painel20.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

NOBRE, Marlos. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560744/marlos-nobre>>. Acesso em: 14 de jan. 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

NUNES, Pauxy Gentil. **Biografia**. Disponível em: <<https://pauxy.net/biografia/>>. Acesso em: 21 mai. 2023.

NUNES, Pauxy Gentil. **Catálogo**. Disponível em: <<https://pauxy.net/composicoes-catalogo/>>. Acesso em: 21 mai. 2023.

OLIVEIRA, José de Carvalho. **Fantasia para Saxofone e Pequena Orquestra, de Villa-Lobos (1948)**: aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento. 2019. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, José de Carvalho. Peixinho danse le frevo au Brésil, Gilberto Mendes (1999): Caminhos interpretativos, análise e performance. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 7., 2022, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2022. p. 456 - 467.

OLIVEIRA, José de Carvalho; PINTO, Marco Túlio de Paula. Fantasia Sul América para saxofone solo, processos de assimilação e incorporação de repertório. **Revista Vórtex**, Paraná, v. 8, n. 2, p. 1 - 16, 2020, set. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3818/2504>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

OLIVEIRA, J. de C.; PINTO, M. T. de P. O saxofone na música de câmara de Francisco Braga. **Orfeu**, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/2525530406012021e0013. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19575>>. Acesso em: 9 jan. 2023.

ONOFRE, Marcílio (ed.). **Pkerj**; saxofone solo. João Pessoa: Marcílio Onofre, 2006. 1 partitura.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.11, n.2, p. 11 – 35, 2011.

PEIXOTO, Valéria (org.). **Almeida Prado**: catálogo de obras. 2. ed. Rio de Janeiro: ABM, 2018. 222 p.

PEIXOTO, Valéria (org.). **Edino Krieger**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: ABM, 2014. 39p.

PEIXOTO, Valéria (org.). **Oswaldo Lacerda**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: ABM, 2013. 135p.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 1936.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **A Confluência de Elementos de Música Clássica e Jazz em Composições de Victor Assis Brasil - propostas interpretativas**. 2011. 238f. (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PINTO, Marco Túlio de Paula. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 24 jul. 2020.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **O saxofone na música de Radamés Gnattali**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PITOMBEIRA, Liduino (ed.). **Greek Suite**: opus 66a; saxofones soprano e tenor ou saxofones alto e barítono. Louisiana, EUA: Liduino Pitombeira, 2002. 1 partitura.

PITOMBEIRA, Liduino (ed.). **Maracatu**: opus 107; saxofone alto, tape e dança. Louisiana, EUA: Liduino Pitombeira, 2006. 1 partitura.

PITOMBEIRA, Liduino . Questionário eletrônico (8 questões). Performance colaborativa e técnicas estendidas do saxofone. [Entrevista concedida a] Jonatas Weima C. Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 09 abr. 2021.

PITOMBEIRA, Liduino . Relatos sobre a peça Seresta N°1, Opus 55b. [Entrevista concedida a] **Jonatas Weima C. Angelim**. Rio de Janeiro, 05 ago. 2017.

PITOMBEIRA, Liduino (ed.). **Seresta N°20**: opus 243; saxofone alto e piano. Rio de Janeiro: Liduino Pitombeira, 2019. 1 partitura.

RASCHÈR, S. M. **Top-Tones for the Saxophone**: four-octave range. 3 ed. New York: Carl Fischer, 1977.

RAUMBERGER, C.; VENTZKE, K. "Saxophone". *In*: SADIE, Stanley, ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: MacMillan, 2001. p 352 – 358.

REGENMORTER, Paula J. Van. **Brazilian Music for Saxophone**: a survey of solo and small chamber works. 2009. 258f. Tese (Doutorado em Música) - University of Maryland, College Park, 2009.

RESENDE, Márcio de Carvalho. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone.[Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 30 nov. 2020.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Saxouave**; saxofone alto solo. Belo Horizonte, 1994: Helder Oliveira e Jonatas Weima, 2019. 1 partitura.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a]. Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 10 ago. 2020.

SANTORO, Alessandro. **Cláudio Santoro: Vitae breve. A Obra de Cláudio Santoro.** 2023. Disponível em:<<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SANTOS, César Olinto Baracho. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 27 de jul. 2020.

SCHWARCZ, Lilia M. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT Jr., Rowney Archibald. **A Música Brasileira nos Cursos de Bacharelado em Saxofone no Brasil.** 2007. 251f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SCOTT Jr., Rowney Archibald. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 08 ago. 2020.

SILVA, Alba Valéria Vieira da. Questionário eletrônico (6 questões). Repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone.[Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 03 mai. 2020.

SILVA, Olga Sofia Freitas. Música moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel.** Pelotas, v.3, p. 150-167, 2010.

SILVA, Raphael Ferreira da. Questionário eletrônico (6 questões). Pesquisa sobre o repertório brasileiro clássico/acadêmico para saxofone. [Entrevista cedida a] Jonatas Weima Cunha Angelim. **UNIRIO**, Rio de Janeiro, 09 ago. de 2020.

SILVA E SILVÉRIO, Maria. **Lorenzo Fernández: vida e obra.** 2020. Disponível em <<https://lorenzofernandez.org/vida/>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto (org.). **“A Pesquisa Científica” em métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto.** Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1969.

SOARES, Carlos Alberto Marques. **O Saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos.** 2001. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SOBRINHO, Jasson Andre Ferreira. **O Processo Contemporâneo de Composição para Saxofone: a utilização das técnicas estendidas.** 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

SOUZA, Carla Delgado de. **Os Caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil**. 2011. 255f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SPIELMANN, Daniela. “**Tarde de chuva**: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70”. 2008. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TAYLOR, Matthew J. **Teaching Extended Techniques on the Saxophone**: a Comparison of Methods. 2012. Dissertation. (Master Musical Arts) - University of Miami., Miami, 2012.

TEAL, Larry. **The Art of Saxophone Playing**. United States: Alfred Music, 1963.

THOMASI, Gianni Carlo Corrêa. **O Saxofone como Opção Sonora da Música Instrumental Brasileira na virada dos Séculos XIX e XX**. 2007. 76f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O Saxofone no Choro**: a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro. 2006. 107f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VICTORIO, Roberto Pinto. Timbre espaço tempo musical. **Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, v. 06, p. 127-149, 2003.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira, Um Líder Musical. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1139-1145.

VILLAFRUELA, Miguel. **El Saxofón en la Música Docta de América Latina**. Santiago, Chile: Andros Impresores, 2007.

WEBER, Henri. **Sax Acrobatix**. New York: Belwin, 1926.

WEISS, Marcus; NETTI, Giorgio. **The Techniques of Saxophone Playing**. Kassel, Germany: Bärenreiter, 2010.

ZAMPRONHA, Edson. **Sonora**; saxofone alto solista e flauta, clarinete, percussão, piano, violoncelo e contrabaixo. São Paulo: Edson Zampronha, 2014. 1 partitura.

ZAMPRONHA, Edson. **Works**. 2018. Disponível em: <<https://zampronha.com/works/>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

APÊNDICE - Link e QR Code de acesso para os vídeos de performance***Seresta Nº20 para Saxofone Alto e Piano (Liduíno Pitombeira)***

<https://youtu.be/e8yGervIF7c>



Siriará Duo:

Jonatas Weima - saxofone

Maria Di Cavalcanti - piano

Performance na XXIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em novembro de 2019,
Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro - RJ.

Pantomimas VIII (José Orlando Alves)

<https://youtu.be/9zWDVa2YJxU>



InterBrasilis Trio:

Wladyslaw Kreinski - flauta

Jonatas Weima - saxofone alto

Glenda Carvalho - violoncelo

Performance no 7th International Conference MusMat, em outubro de 2022, Salão Leopoldo
Miguez, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ.

***Duas Miniaturas: Dialética Corpo e Mente e Variando* (Paulo Augusto Di Giorgio Mauad)**

<https://youtu.be/jQVQxdfFh5o>



https://youtu.be/_Z5fPmIXvaQ



Gravação realizada na Sala da Congregação na Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ, em agosto de 2023.

***Drei Nachtfragmente* (Marcos Vieira Lucas)**

<https://youtu.be/I9b4L5FRs4E>



Siriará Duo:

Jonatas Weima - saxofone

Maria Di Cavalcanti - piano

Gravação realizada na Sala da Congregação na Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ, em setembro de 2023.

ANEXO A - Partitura da peça *Seresta N^a 20* de Liduino Pitombeira

Alto Sax

Dedicada a Jonatas Weima

Seresta N.20**1. Frevo**Liduino Pitombeira
Op.243 (2019)

$\text{♩} = 144$

f

3

6

ff

A

11

rit. 5

mp cresc.

B *a tempo*

16

f

20

3

3

3

6

C

23

27

f

D

30

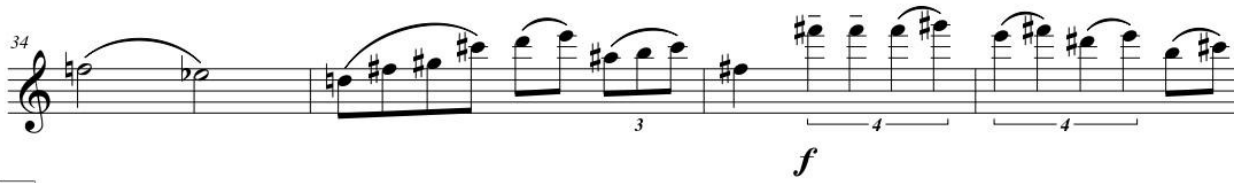
mf

ff

f

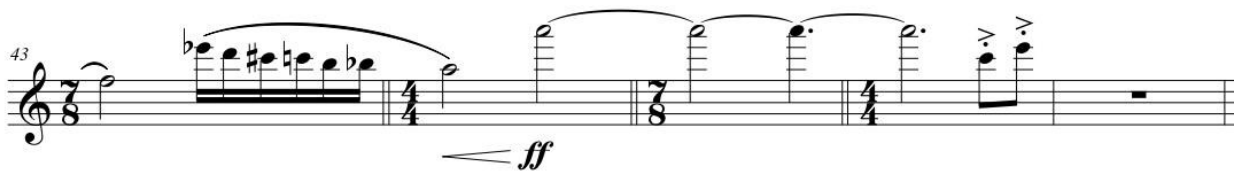
2

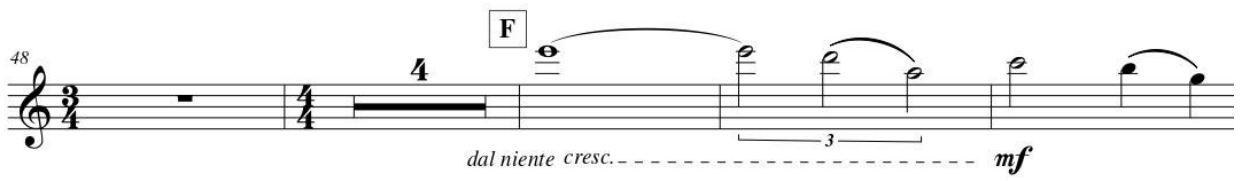
Seresta N.20

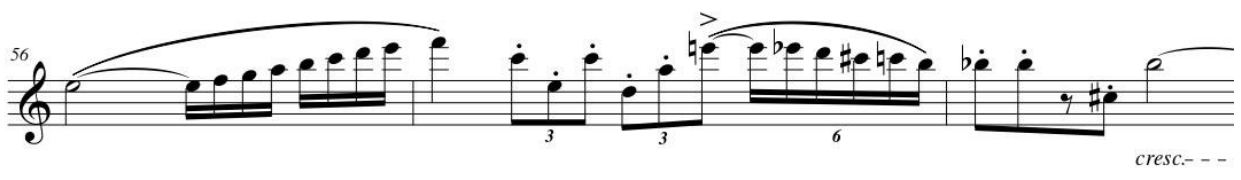
34 

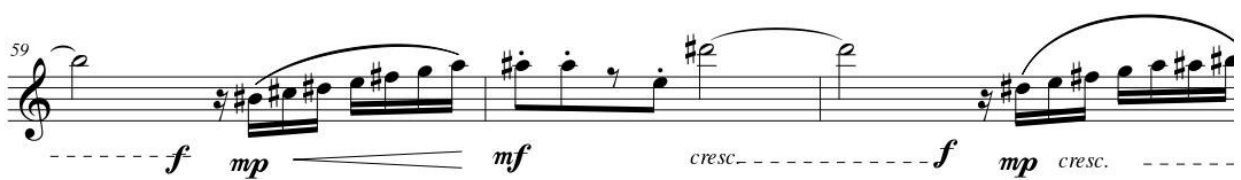
E 38 

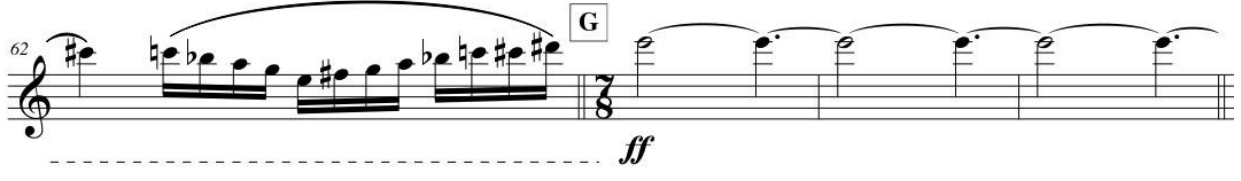
40 

43 

48 

56 

59 

62 

66 

Seresta N.20

5

70 **H**

pp cresc. ----- mf

76

pp

I 82

mp ----- f

87

mp ----- mf

92 **J**

al niente ----- mp

97

f ----- ppp

100

mp ----- f

K

103 *f*

106

108 *ff*

112

L

118

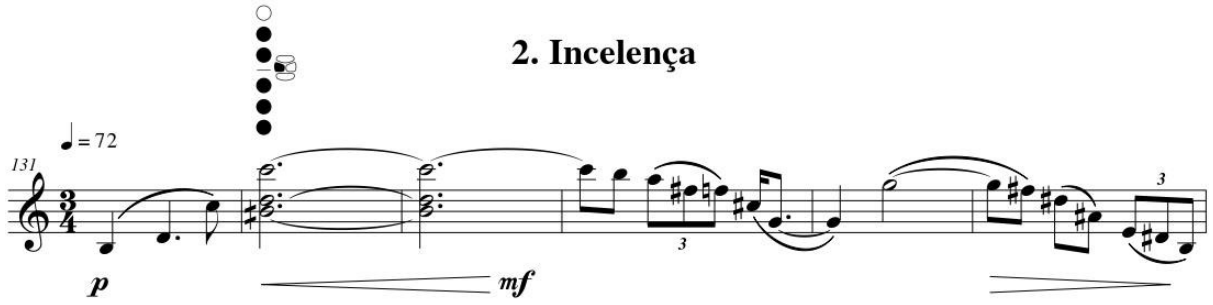
121

M

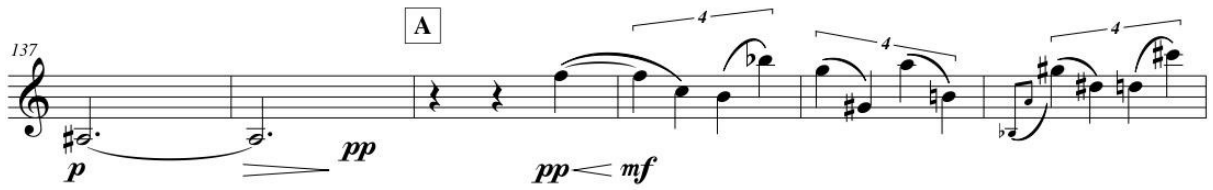
124

128 *f* *ff*

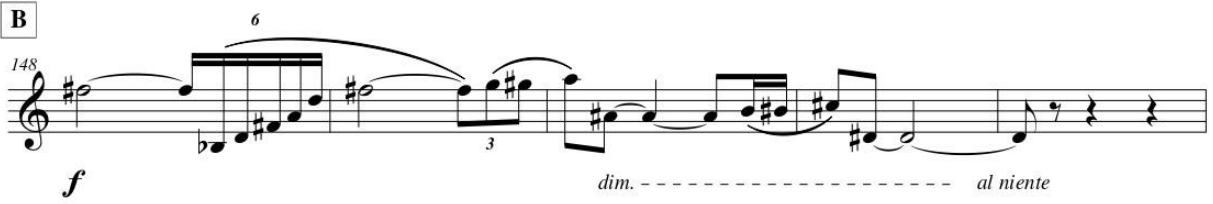
2. Incelença



131 $\text{♩} = 72$
p mf



137 **A**
p pp $\text{pp} \text{mf}$

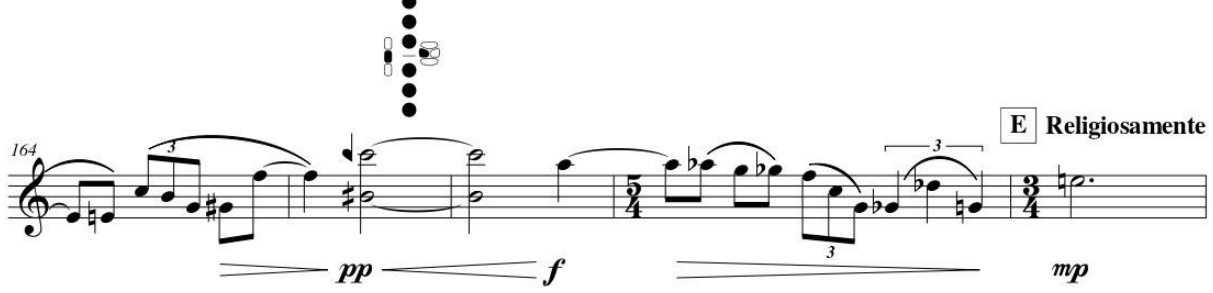
148 **B**
f *dim.* ----- *al niente*



153 **C**
mf



159 **D**
f pp mp mf



164 **E Religiosamente**
pp f mp

6

Seresta N.20

169 *cresc.* ----- 3

175 ----- *mf* 8:6 8:6 8:6

180 *rit.* 8:6 **F** ♩ = 60 *f* ----- *mp*

185 ----- *dim.* ----- *al niente*

Detailed description: The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of four systems of music. The first system (measures 169-174) features a melodic line with various intervals and a triplet of eighth notes at the end, marked with a crescendo hairpin. The second system (measures 175-179) contains eighth-note patterns with slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking of 8:6. The third system (measures 180-184) includes a ritardando (*rit.*) section, a key signature change to F major (indicated by a box with 'F'), a tempo marking of ♩ = 60, and dynamics ranging from forte (*f*) to mezzo-piano (*mp*). The fourth system (measures 185-189) shows a melodic line with slurs and a deceleration towards the end, marked with a decrescendo hairpin and the instruction 'al niente'.

3. Embolada

$\text{♩} = 112$

191 *f* *ff*

194 *f*

197 *pp* *mf* **A**

202 *f* **B** ($\text{♩} = \text{♩}$)

205 *ff* **C**

209 *mf*

212 *f* *al niente* 2

8

Seresta N.20

D

Slap tongue (+)

217 *f*

221

225 **E**

pp *mp*

229 *mf* *f*

233 **F**

p *f*

237 *ff*

239 *f*

241 **G**

mp cresc. *ff*

244 **H** *Livremente*

mp cresc. *f* *dim.*

249 *pp* *mf*

5:3

Seresta N.20

9

255 *pp* *mf* *pp cresc.* *f*

260 *mp* *mp*

267 *mf*

273 *pp* *mf* *pp*

280 *mf* *pp* *mp* *pp cresc.*

288 *f*

293 *rit.* *a tempo* *al niente*

10

Seresta N.20

L

299

p mf

302

f

M

306

310

314

N

318

ff

321

O

325

mf **P** *accel.* *f*

Seresta N.20

11

329 $\text{♩} = 132$
dim. ----- *al niente* *pp*

334 *mf*

338 *mf* **Q**

342 *f* **R**

345 *ff* *f*

348 *mp* *cresc.*

350 *ff*

Dedicada a Jonatas Weima
Seresta No.20

Score

Liduíno Pitombeira
 Op.243 (2019)

1. Frevo

♩ = 144

Alto Sax

Piano

f

mf

ff

f

A

10

8va - -

Seresta No.20

14 *mp cresc.* *rit.* **B** *a tempo* *f*

(8va)-----

15 *f*

21 *f*

C

24

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Seresta No. 20'. The score is written for a piano and features a treble and bass clef. It is divided into measures 14 through 24. Measure 14 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a triplet of eighth notes and a five-measure rest. The bass clef staff has a whole note chord. A dynamic marking of *mp cresc.* is placed above the treble staff, and *f* is placed below the bass staff. A box labeled 'B' is above measure 14, and 'a tempo' is written to its right. A dashed line labeled '(8va)' spans from measure 14 to measure 15. Measure 15 continues the melodic line in the treble and has a *f* dynamic marking below. Measure 21 shows a triplet of eighth notes in the treble and a *f* dynamic marking below. Measure 24 is marked with a box labeled 'C' above it. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The treble staff begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with slurs and accents. It transitions to a dynamic of *ff* in the final measure. The grand staff accompaniment also starts with *f* and includes chords and moving lines in both hands, ending with *ff*.

D

Musical score for measures 31-34. The system consists of three staves. The treble staff starts with a dynamic of *mf* and includes a triplet of eighth notes. It reaches a dynamic of *f* in the final measure. The grand staff accompaniment begins with a dynamic of *mp* and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with a dynamic of *mf* in the final measure.

Musical score for measures 35-38. The system consists of three staves. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, marked with a dynamic of *f*. The grand staff accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line and chords in the right hand.

E

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves. The treble staff includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes, with a dynamic of *f*. The grand staff accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment in the right hand.

Seresta No.20

Musical score for measures 41-43. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure 41 features a melodic line in the treble staff with a triplet of eighth notes. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 44-46. Measure 44 begins with a *ff* dynamic marking in the treble staff. The grand staff continues with accompaniment. Measure 45 includes a *cresc.* marking in the bass staff. Measure 46 ends with a *ff* dynamic marking in the bass staff.

Musical score for measures 47-50. Measures 47-48 are marked with a *f* dynamic. Measures 49-50 feature a *mf* dynamic. The system includes triplets in both the treble and bass staves of the grand staff.

Musical score for measures 51-54. Measure 51 starts with a *f* dynamic. Measure 52 has a *p* dynamic. Measure 53 includes a *dal niente cresc.* marking. Measure 54 features a *f* dynamic. A fermata is placed over the final note of measure 54 in the treble staff. A box containing the letter 'F' is positioned above the treble staff at the beginning of measure 54.

53

mf *cresc.* *mf*

59

f *mp* *mf* *cresc.* *f* *mp* *cresc.*

62

ff *cresc.* *ff*

65

mf *dim.* *al niente* *mp*

H
71

pp cresc. ----- *mf*

Musical score for measures 71-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic line with a crescendo from *pp* to *mf*. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords, and a treble line with chords and triplets.

76

pp
mf

Musical score for measures 76-80. The vocal line continues with a melodic line, ending with a *pp* dynamic. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords, and a treble line with chords and triplets.

I
81

mp ----- *f*
f ----- *mf*

Musical score for measures 81-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic line with a crescendo from *mp* to *f*. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords, and a treble line with chords and triplets.

86

mp

Musical score for measures 86-90. The vocal line continues with a melodic line, ending with a *mp* dynamic. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords, and a treble line with chords and triplets.

90

mf *al niente*

95

J

mp *f* *f* *mp* *f*

99

ppp *mp* *f* *mp* *f*

K

103

f *mf*

Seresta No.20

106

Musical score for measures 106-108. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 106 features a complex melodic line in the treble staff with many accidentals and a long slur. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 107 continues the melodic development. Measure 108 shows a change in the accompaniment pattern.

109

Musical score for measures 109-111. The system consists of three staves. Measure 109 has a melodic line in the treble staff with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The grand staff accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass. Measure 110 continues the accompaniment with a *cresc.* marking. Measure 111 shows a change in the treble staff melody.

112

Musical score for measures 112-114. The system consists of three staves. Measure 112 has a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *ff*. The grand staff accompaniment continues with eighth notes. Measure 113 shows a change in the treble staff melody and a dynamic marking of *f*. Measure 114 features a triplet in the treble staff and a long note in the bass.

115

Musical score for measures 115-117. The system consists of three staves. Measure 115 has a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass. Measure 116 continues the accompaniment with a dynamic marking of *mf*. Measure 117 shows a change in the treble staff melody.

L

118

f

121

M

124

127

f

ff

f

ff

Detailed description: This page contains the musical score for Seresta No. 20, measures 118 through 127. The score is written for piano and includes a melody line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections by rehearsal marks 'L' and 'M'. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ff). Measure 121 features triplet markings. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, while the melody line features various rhythmic patterns and articulations.

2. Incelença

131 $\text{♩} = 72$ [35-2-2] *p* *mf*

137 *p* *al niente* *pp* *mf*

142 *mp*

147 *f* *dim.*

8^{va} A B

151

al niente

p *mf* *p*

155

C

mf *mf*

158

f *pp*

p *cresc.*

162

D [34-1-3] [35-2-5]

mp *mf* *pp* *ff*

f *pp*

8^{va}

E Religiosamente

167

mp

mp

p

(8^{va})

Detailed description: This system contains measures 167 to 172. The music is in 3/4 time. Measure 167 features a treble clef with a melodic line containing a triplet of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. Measure 168 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 169 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 170 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 171 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 172 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Dynamics include *mp* and *p*. There are triplets and four-measure rests indicated.

173

cresc.

mf

cresc.

mp

Detailed description: This system contains measures 173 to 179. The music is in 3/4 time. Measure 173 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 174 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 175 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 176 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 177 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 178 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 179 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *mp*. There are four-measure rests and slurs.

180

rit.

f

mp

f

p

F $\text{♩} = 60$

Detailed description: This system contains measures 180 to 185. The music is in 3/4 time. Measure 180 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 181 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 182 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 183 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 184 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 185 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. There is a *rit.* marking and a tempo marking $\text{♩} = 60$. There are four-measure rests and slurs.

186

dim.

al niente

dim.

ppp

Detailed description: This system contains measures 186 to 191. The music is in 3/4 time. Measure 186 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 187 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 188 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 189 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 190 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Measure 191 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord. Dynamics include *dim.* and *ppp*. There are triplets and four-measure rests.

3. Embolada

191 $\text{♩} = 112$

f *ff*
mf *f*

194

f *mf* *f*

197 **A**

pp *mf* *mp*

201 **B** (♩-♩)

f *mf*

Seresta No.20

204

ff

f

This system contains measures 204 to 207. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked *ff*. The left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment, marked *f*. A fermata is placed over the final measure of this system.

C

208

mf

mf

This system contains measures 208 to 211. The right-hand part (treble clef) has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The left-hand part (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *mf*. A repeat sign is present at the end of the system.

212

f

al niente

f

p

mf

This system contains measures 212 to 216. The right-hand part (treble clef) begins with a melodic phrase marked *f*, followed by a section marked *al niente* (no dynamics). The left-hand part (bass clef) has a harmonic accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *mf*. A repeat sign is present at the end of the system.

D

217

f

This system contains measures 217 to 220. The right-hand part (treble clef) has a melodic line with slurs, marked *f*. The left-hand part (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

221

Musical score for measures 221-224. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 221 starts with a half note, followed by eighth and sixteenth notes. A slur covers measures 222-224. Dynamics are not explicitly marked in this system.

225

Musical score for measures 225-228. The system consists of three staves. Measure 225 has a dynamic marking of *pp*. Measure 226 has a dynamic marking of *f*. Measure 227 has a dynamic marking of *p*. Measure 228 has a dynamic marking of *mp*. A box containing the letter 'E' is positioned above the first staff in measure 227. The music includes rests and complex rhythmic patterns.

229

Musical score for measures 229-232. The system consists of three staves. Measure 229 has a dynamic marking of *mf*. Measure 230 has a dynamic marking of *f*. Measure 231 has a dynamic marking of *mp*. Measure 232 has a dynamic marking of *mf*. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

233

Musical score for measures 233-236. The system consists of three staves. Measure 233 has a dynamic marking of *p*. Measure 234 has a dynamic marking of *f*. Measure 235 has a dynamic marking of *f*. Measure 236 has a dynamic marking of *f*. The music includes a triplet in measure 233 and a complex rhythmic accompaniment in the grand staff.

F

236

f *mf* *ff*

239

f *mp cresc.* *mp cresc.*

G

242

ff *f*

H *Livremente*

245

mp cresc. *f* *dim.* *pp*

mp *p*

251

mf pp mf

[34-1-3]

258

[35-2-5]

a tempo

pp cresc. ff mp

p p

263

I

mp mp

268

J

mf cresc. f mf

Seresta No.20

273

pp mf

Musical score for measures 273-277. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* at the start and *mf* later. The bottom staff contains a piano accompaniment with a triplet in the right hand and chords in the left hand.

278

pp

5:3

3

3

8^{va} loco

Musical score for measures 278-283. The top staff has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff features a piano accompaniment with a 5:3 ratio indicated above a group of notes, and triplets in both hands. The section ends with the instruction *loco*.

284

cresc.

f

Musical score for measures 284-288. The top staff has a dynamic marking of *cresc.* and the bottom staff has a dynamic marking of *f*. The music is in 7/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes.

289

K

f

mp

cresc.

Musical score for measures 289-293. The top staff has a dynamic marking of *f* and a box labeled 'K'. The bottom staff has a dynamic marking of *mp* and a *cresc.* marking. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

204 *rit.* *a tempo*

al niente

mf

3

209 [L]

p *mf*

3 3

mf *mp*

302

mf *mp* *f* *mf* *mp*

[M] 306

mf

310

Musical score for measures 310-313. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 310 starts with a half note G4. Measures 311-313 feature a complex melodic line in the treble staff with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff.

314

Musical score for measures 314-317. The system consists of three staves. Measure 314 begins with a half note G4. A box labeled 'N' is placed above the treble staff in measure 315. The music continues with a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The bass line has some rests in measures 315-317.

318

Musical score for measures 318-321. The system consists of three staves. Measure 318 starts with a half note G4. A box labeled 'O' is placed above the treble staff in measure 320. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *ff* (fortissimo) in measure 318 and *f* (forte) in measure 319. The bass line has some rests in measures 320-321.

322

Musical score for measures 322-325. The system consists of three staves. Measure 322 starts with a half note G4. A box labeled 'O' is placed above the treble staff in measure 323. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in measure 322 and *mf* in measure 324. The bass line has some rests in measures 323-325.

326

P

f *dim.*

f *p*

330

al niente

pp

pp

334

mf

mp

mf

mp

338

Q

mf

mp

mf

mp

Seresta No.20

341

Musical score for measures 341-343. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 341 features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 342 includes a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 343 continues the melodic and accompanimental patterns.

R 344

Musical score for measures 344-346. Measure 344 is marked with a dynamic of *f* and includes a repeat sign. Measure 345 features a dynamic of *mf* in the grand staff. Measure 346 is marked with a dynamic of *ff* and includes a repeat sign. The system includes a key signature change to one flat and a time signature change to 3/4.

347

Musical score for measures 347-349. Measure 347 is marked with a dynamic of *f*. Measure 348 features a dynamic of *mp cresc.* in both the treble and grand staff. Measure 349 continues the melodic and accompanimental patterns. The system includes a time signature change to 3/4.

350

Musical score for measures 350-352. Measure 350 is marked with a dynamic of *ff*. Measure 351 features a dynamic of *ff* in the grand staff. Measure 352 continues the melodic and accompanimental patterns. The system includes a key signature change to two flats and a time signature change to 7/8.

ANEXO B - Partitura da peça *Pantomimas VIII* de José Orlando Alves
Parte de saxofone

Pantomimas VIII

(dedicada à Vladislav Kreinski, Jonatas Weima e Glenda Carvalho)

Partitura transposta

Introdução

J. Orlando Alves

(2020)

♩ = 80

non legato

slap tongue

f *p* *mp* *cresc.* *mf*

6 *mp* *cresc.* *mf* *ord.* *mp* *mf*

10 *mp* *cresc.* *mf* *p subito* *cresc.*

12 *ord.* *non legato* *mf* *f*

14 *mf* *f* *frull*

16 *f* **TACET**

Coral (lento espressivo)

♩ = 60

mf *p* *mf* *p* *mp* *mf*

7

f *mp* *p* *mp*

12

f *mp* *p*

Rápido

17

♩ = 80

pp *f* *mf*

Coral

20

♩ = 60

mp *mf* *p* TACET

Pick

Rápido

♩ = 80

non legato

Musical score for guitar, featuring a series of seven staves of music in 3/4 time. The score includes various dynamics and articulations.

Staff 1: *mf* *f*
 Staff 2: *mf* *f*
 Staff 3: *f* *p**subito*
 Staff 4: *mp* *mp*
 Staff 5: *mf* *f* *ff*
 Staff 6: *p**subito* *p* *mp* *mp*
 Staff 7: *mf* *mf* *f*

The piece concludes with a 5/4 time signature.

2

Interlúdio 'estranho'

Lento

♩ = 60

14

pp \longleftarrow *mf* *f* *mf* \longleftarrow *f*

C C3 C

Mais rápido

♩ = 80

20

f *psubito* *p* \longleftarrow *mf*

C1 C2 D#

24

p *mp* *pp* \longleftarrow

(a nota resultante do harmônico)

C

30

mf *f*

B C

Promenade

Lento

J. Orlando Alves

(2020)

♩ = 55

mf

6

port. *p* *mp* *f*

9

port. *mf* *mp* *mp* *mp*

12

mf *f* *accel.*

Rápido

♩ = 80

15

ff *mp* *cresc.*

2

17

Lento $\text{♩} = 55$

Rápido $\text{♩} = 80$

mp *accel.* *cresc.*

Final

Mais rápido e preciso

19

$\text{♩} = 90$

f

22

p subito *f* *pp*

25

p

27

mp

29

mf

31

f *ff*

Pantomimas VIII
Parte de flauta

Pantomimas VIII

(dedicado à Vladislav Kreinski, Jonatas Weima e Glenda Carvalho)

J. Orlando Alves
(2020)

Introdução
♩ = 80

frull

mf *f* > *mf* < *f* *mf*

6 *f* *mf* *f* *mp* *cresc.* (slap tongue)

11 *mf* *p subito* *cresc.* *mf* ord. *non legato*

14 *mf* *f* frull

16 *ff* TACET

Coral (lento espressivo)

♩ = 60

mf *p* *mf* *p* *mp* *mf*

7

f *p subito* *mp* *mf*

12

mp *cresc.* *mf* *f* *mp* *p* *pp* *ataca*

Rápido

♩ = 80

ord.
non legato

18

f

Coral (lento espressivo)

♩ = 60

20

mp *mf* *p* **TACET**

2

Interlúdio estranho

Lento ♩ = 60 (jet whistle)

(bariolagem)*

f *p* *f* *f*

* (Bariolagem ou trinado de harmônicos ou trinado tímbrico: variações microtonais em uma mesma nota, realizada através de dedilhados adicionais, onde o intérprete busca uma nota harmônica para trinar com uma nota fundamental)

Mais rápido ♩ = 80

Lento ♩ = 60 (bariolagem)

f *psubito* *p*

Mais rápido ♩ = 80

Lento ♩ = 60

mf *cresc.* *f* *f*

Mais rápido ♩ = 80

p *f* *mf* *psubito* *cresc.*

Lento ♩ = 60

f *f*

J. Orlando Alves
(2020)

Promenade

Lento

♩ = 55

Musical notation for measures 1-5. The piece begins in 5/4 time, then changes to 4/4, then 5/4, and finally 4/4. The first measure has a fermata. The dynamics are marked *mp* and *mf*. A first ending bracket labeled '2' spans measures 4 and 5.

Musical notation for measures 6-8. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. There are fermatas and accents over notes in measures 7 and 8.

Musical notation for measures 9-11. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and then to 3/4. Dynamics include *cresc.* and *mp*. There are fermatas and accents over notes in measures 9 and 10.

Musical notation for measures 12-14. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. Dynamics include *mf* and *f*. An *accel.* marking is present above measure 14.

Musical notation for measures 15-16. The time signature changes from 4/4 to 4/4 and then to 3/4. The tempo is marked 'Rápido' with a metronome marking of ♩ = 80. Dynamics include *ff*, *mp*, and *cresc.*. There are fermatas and accents over notes in measures 15 and 16.

Final

Mais rápido e preciso

Musical notation for measures 17-19. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of ♩ = 55, then 'Rápido' with ♩ = 80, and finally 'Mais rápido e preciso' with ♩ = 90. Dynamics include *mf* and *accel.*. There are fermatas and accents over notes in measures 17 and 18.

2

20 *f* *f* *p*

24 *mp* *mf* 2

31 *f* *ff* *fff*

Lento 34 ♩ = 55

36 ♩ = 90 Lento ♩ = 60 (*bariolagem*) *ff* *mf* *f* *p*

39 ♩ = 90 *mf* *p* *f*

43 ♩ = 80 non legato rit. ataca súbito

a tempo
♩ = 90

3

45 *mp* *cresc.*

46 *mf* *p subito* *cresc.* *f* *mf* *mp* *p*

51 *mp* *mf* *f*

53 *ff* *f* *ff* *frull*

Detailed description of the musical score: The score consists of four staves of music. The first staff (measures 45-46) is in 4/4 time, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The second staff (measures 46-50) shows a dynamic range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*), including a *p subito* instruction and a crescendo. The third staff (measures 51-52) is in 5/4 time, with dynamics ranging from mezzo-piano (*mp*) to forte (*f*). The fourth staff (measures 53-54) is in 4/4 time, featuring fortissimo (*ff*) dynamics and a *frull* (trill) instruction. The tempo is consistently marked as 'a tempo' with a quarter note equal to 90 beats per minute.

Pantomimas VIII
Parte de violoncelo

Pantomimas VIII

(dedicado à Vladislav Kreinski, Jonatas Weima e Glenda Carvalho)

J. Orlando Alves
(2020)

Introdução

♩ = 80

Measures 1-5 of the introduction. The piece begins with a 2/4 time signature, followed by a 4/4 time signature. The music is written in bass clef. The first measure is a whole rest. The second measure is a whole rest. The third measure is a half note with a *detaché* marking. The fourth measure is a half note with a *pizz.* marking. The fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixth measure is a half note with a *p* dynamic. The seventh measure is a half note with a *mf* dynamic. The eighth measure is a half note with a *cresc.* marking. The ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The tenth measure is a half note with a *f* dynamic. The eleventh measure is a half note with a *f* dynamic. The twelfth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The fourteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventeenth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The nineteenth measure is a half note with a *f* dynamic. The twentieth measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The twenty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirtieth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The thirty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The fortieth measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The forty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The fiftieth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The fifty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixtieth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The sixty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventieth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-first measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-second measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-third measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The seventy-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The eightieth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-first measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-second measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-third measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-fourth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-fifth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-sixth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-seventh measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-eighth measure is a half note with a *f* dynamic. The eighty-ninth measure is a half note with a *f* dynamic. The ninetieth measure is a half note with a *f* dynamic. The hundredth measure is a half note with a *f* dynamic.

6

Measures 6-10. Measure 6: half note, *mf*. Measure 7: half note, *cresc.*. Measure 8: half note, *f*. Measure 9: half note, *f*. Measure 10: half note, *mp*, *arco*.

10

Measures 11-12. Measure 11: half note, *mf*, *pizz.*. Measure 12: half note, *cresc.*, *f*, *p subito*, *cresc.*.

13

Measures 13-14. Measure 13: half note, *arco*, *detaché*. Measure 14: half note, *arco*, *detaché*.

15

Measures 15-16. Measure 15: half note, *mf*, *f*. Measure 16: half note, *pizz.*, *ff*, **TACET**.

Coral (lento espressivo)

J. Orlando Alves
(2020)

♩ = 60

mf *p* *mf* *p* *mp* *mf*

8

f *p* *mp* *mp* *mf* *mp*

legato

13

f *p* *pp*

Rápido

♩ = 80

arco
detaché

18

f

Coral

♩ = 60

20

mp *mf* *p*

TACET

Violoncelo

J. Orlando Alves
(2020)

Pick
Rápido

♩ = 80

2 *non legato*
mf *f*

5
mf *p subito*

7
mp *mf* *mf*

9
f *ff* *f* *p subito*

11
mp *p* *mp*

12
mf *mp* *f*

2

Interlúdio 'estranho'

14 Lento $\text{♩} = 60$ pizz. bartók

ord. pizz. pizz. bartók

f *p* *ff* *f*

(trêmulo nota real e harmônico)

Mais rápido $\text{♩} = 80$

20 pizz. $\text{♩} = 60$ arco ord. $\text{♩} = 80$ pizz.

f *p subito* *p* *mf* *cresc.* *f*

24 $\text{♩} = 60$ pizz. bartók

ord. gliss. gliss. *mp*

f *p*

(gliss até a nota mais aguda possível)

30 $\text{♩} = 80$ pizz. $\text{♩} = 60$

f *p subito* *cresc.*

32 arco

mf *mf* *f*

gliss.

Promenade

Lento

♩ = 55

pizz. *mf* *mp* pizz. *p*

5

8

arco legato *f* arco *f*

11

mf = mp *f* **accel.**

15

ff *f* **Rápido** ♩ = 80 **Lento** ♩ = 55

2

Rápido
♩ = 80

Final
Mais rápido e preciso
♩ = 90

18 pizz. *mf* *accel.* *cresc.* *f* arco

21 *f* *p* *mp*

27 *mf* *ff*

32 *fff* arco *mp*

Lento
♩ = 55

34 *ff* ♩ = 90

Lento
♩ = 60

37 *mf* *f* *p* *mf* *p*

42 ♩ = 90 *f* *mf* *rit.* *detaché*

a tempo

♩ = 90

3

pizz.

45

mf *cresc.* *f* *psubito* *cresc.* *f* *mf*

48

♩ = 90

arco

mp *p* *mp* *f*

52

mf *f*

54

gliss.

ff

pizz.
bártok

pizz.

2

10 (slap tongue)

Fl. *mp* *cresc.* *mf* *p subito* *cresc.*

Sax. al. (slap tongue) *mp* *cresc.* *mf* *p subito* *cresc.*

Vc. *pizz.* *mf* *cresc.* *f* *p subito* *cresc.*

12

Fl. *mf* *ord. non legato* *f*

Sax. al. *ord. non legato* *mf* *f*

Vc. *arco détaché* *f*

14

Fl.

Sax. al. *mf*

Vc.

15

Fl. *mf* *f* *f* *frull*

Sax. al. *f* *f* *frull*

Vc. *mf* *f* *ff* *pizz.*

Coral (lento espressivo)

17 $\text{♩} = 60$

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *mp*

Sax. al. *mf* *p* *mf* *p* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mp* *arco*

22

Fl. *mf* *f* *p subito* *mp* *mf*

Sax. al. *mf* *f* *mp* *p* *mp*

Vc. *mf* *f* *p* *mp* *mp*

4

27

Fl. *mp* *cresc.* *mf* *f* *mp*

Sax. al. *f*

Vc. *legato* *mf* *mp*

♩ = 80
Rápido

31

Fl. *p* *pp* *f*

Sax. al. *mp* *p* *pp* *f*

Vc. *f* *p* *pp* *f*

arco
detaché

non legato

ataca

Coral (lento espressivo)

♩ = 60

35

Fl. *mp* *mf* *p*

Sax. al. *mf* *mf* *p*

Vc. *mp* *mf* *p*

Pick
Rápido

39 $\text{♩} = 80$ 5

Fl.

Sax. al. *non legato*
mf *f* *mf* *f*

Vc. *non legato*
mf

42

Fl. *f*

Sax. al. *mf* *f*

Vc. *f* *mf*

44

Fl. *p subito* *mp*

Sax. al. *p subito* *mp* *mp*

Vc. *p subito* *mp*

6

46

Fl. *mf* *f* *f* *ff*

Sax. al. *mf* *f* *ff*

Vc. *mf* *mf* *f* *ff* *f*

48

Fl. *p subito* *mp* *p* *mp*

Sax. al. *p subito* *p* *mp* *mp*

Vc. *p subito* *mp* *p* *mp*

50

Fl. *mp* *mf* *f*

Sax. al. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *mp* *f*

Interlúdio 'estranho'

Lento
♩ = 60

(jet whistle)

(bariolagem)*

(jet whistle)

Fl.

Sax. al.

Vc.

f

p

f

f

pp — *mf*

f

mf — *f*

C

C3

C

pizz. bartók

(trêmulo nota real e harmônico)
arco ord.

pizz.

pizz. bartók

* (Bariolagem ou trinado de harmônicos ou trinado tímbrico: variações microtonais em uma mesma nota, realizada através de dedilhados adicionais, onde o intérprete busca uma nota harmônica para trinar com uma nota fundamental)

Mais rápido
♩ = 80

Lento
♩ = 60

(bariolagem)

Mais rápido
♩ = 80

Fl.

Sax. al.

Vc.

f

psubito

p

mf

cresc.

f

f

psubito

p

mf

C1

C2

D#

pizz.

ord.

pizz.

f

psubito

p

mf

cresc.

f

8

Lento
♩ = 60

62

Fl.

Sax. al.

Vc.

f

p

f

p

(a nota resultante do harmónico)

mp

pp

pizz. bartók

ord.

gliss.

f

p

mp

Mais rápido
♩ = 80

Lento
♩ = 60

68

Fl.

Sax. al.

Vc.

mf

p subito

cresc.

f

mf

f

mf

mf

pizz.

arco

f

mf

mf

B

C

Promenade

Lento

♩ = 55

73

Fl. *f* *mp* *mf*

Sax. al.

Vc. *f* *mf* *mp* pizz.

Detailed description: This system covers measures 73 to 76. The Flute part begins at measure 73 with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. At measure 74, the dynamic changes to mezzo-piano (*mp*). At measure 75, it changes to mezzo-forte (*mf*). The Saxophone alto part is silent throughout. The Violoncello part starts at measure 73 with a forte (*f*) dynamic, changes to mezzo-forte (*mf*) at measure 74, and to mezzo-piano (*mp*) at measure 75. It includes a 'pizz.' (pizzicato) marking at measure 75. The time signature changes from 5/4 to 4/4 at measure 74 and back to 5/4 at measure 75.

77

Fl. *mf*

Sax. al. *mf* *mf* *p* port.

Vc. pizz. *p*

Detailed description: This system covers measures 77 to 79. The Flute part is silent until measure 78, where it begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Saxophone alto part plays a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measures 77 and 78, then changes to piano (*p*) in measure 79. It includes a 'port.' (portamento) marking in measure 79. The Violoncello part is marked 'pizz.' (pizzicato) and *p* (piano) throughout. The time signature changes from 5/4 to 4/4 at measure 78 and back to 5/4 at measure 79.

80

Fl. *f* *mp*

Sax. al. *mp* *f* port.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 80 to 82. The Flute part begins at measure 80 with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. At measure 81, the dynamic changes to mezzo-piano (*mp*). The Saxophone alto part starts at measure 80 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a melodic line. At measure 81, it changes to forte (*f*). It includes 'port.' (portamento) markings in measures 80 and 81. The Violoncello part continues with a rhythmic accompaniment. The time signature changes from 5/4 to 4/4 at measure 81 and back to 5/4 at measure 82.

10

82

Fl. *cresc.*

Sax. al. *mf* *mp* *mp* *mp* *port.*

Vc. *f* *f* *arco* *legato*

84

Fl. *mf* *mf*

Sax. al. *mp* *mf* *f*

Vc. *mf* *mp*

87

Fl. *f* *ff* *accel.*

Sax. al. *ff*

Vc. *f* *ff* *f*

Rápido $\text{♩} = 80$ Lento $\text{♩} = 55$ Rápido $\text{♩} = 80$ **accel.**

Fl. *mp* *cresc.* *mf*

Sax. al. *mp* *cresc.* *mp* *cresc.*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

pizz.

Final
Mais rápido e preciso
 $\text{♩} = 90$

Fl. *f*

Sax. al. *f*

Vc. arco

Fl. *f* *p*

Sax. al. *p subito* *f* *pp*

Vc. *f* *p*

12

98

Fl. *mp*

Sax. al. *p*

Vc. *mp*

100

Fl. *mf*

Sax. al. *mp*

Vc. *mf*

102

Fl.

Sax. al. *mf*

Vc.

104

Fl. *f* *ff* 13

Sax. al. *f* *ff*

Vc. *ff*

106

Fl. *fff*

Sax. al. *fff*

Vc. *fff* arco *mp*

Lento
♩ = 55

109

Fl. *ff* *mf* *f* *p* (bariolagem)*

Sax. al. *ff* *f* *mp*

Vc. *ff* *mf* *f* *p*

Lento
♩ = 90

Lento
♩ = 60

♩ = 90

112

Fl. *mf* *p* *f*

Sax. al. *mf* *p* *mf* *f*

Vc. *mf* *p* *f*

ord.

♩ = 80

116

Fl. *mf* *rit.* *ataca súbito*

Sax. al. *non legato* *mf* *p*

Vc. *detaché* *mf*

a tempo

♩ = 90

118

Fl. *mp* *cresc.* *mf* *p subito* *cresc.* *f*

Sax. al. *a tempo* *mp* *cresc.* *mf* *p subito* *cresc.* *f*

Vc. *a tempo pizz.* *mf* *cresc.* *f* *p subito* *cresc.* *f*

120

Fl. *mf* *mp* *p*

Sax. al. *mf* *mp* *p* *f*

Vc. *mf* *mp* *p*

124 $\text{♩} = 90$

Fl. *mp* *mf* *f*

Sax. al. *mp* *mf*

Vc. arco *mp* *f* *mf*

126

Fl. *ff* *f* *ff*

Sax. al. *f* *ff* *f* *ff*

Vc. *f* *ff* *gliss.* *pizz. bártok* *pizz.*

Anexo C - Partitura da peça *Duas Miniaturas: Dialética Corpo e Mente e Variando* de Paulo Augusto Di Giorgio Mauad

Dialética Corpo-Mente - Miniatura 1

Para Saxofone Alto Solo

Augusto Di Giorgio

Alto Sax *Lento* ♩ = 60 *frulatto*

p *f*

A. Sx. *p* *mf* *p* *f*

A. Sx. *p* *ff* *port.*

A. Sx. *leggero ma tempo giusto* *pp*

A. Sx. *frulatto* *ff* *p*

A. Sx.

A. Sx. *subito p* *f*

A. Sx. *rit.* *a tempo* *p* *f* *p*

Dialética Corpo-Mente

3

A. Sx. *f* *p*

A. Sx. *f* *frulatto* *mf* *mp*

A. Sx. *pp*

A. Sx. *f* *p* *mf* *pp*

A. Sx. *p*

A. Sx. *f* *mp*

A. Sx. *port.* *rit.* *a tempo* *pp* *slap tongue*

A. Sx. *aeolian sound* *p* *mf* **Tempo de Valsa Rubato** (♩ = c. 160)

A. Sx. *mf*

4

Dialética Corpo-Mente

A. Sx. 65

A. Sx. 70

A. Sx. 75

frulatto *aeolian sound* *8va*

ff rit. *p* *mf a tempo*

A. Sx. 83

8va

A. Sx. 91

A. Sx. 99

rit.

ff

A. Sx. 104

Menos movido (♩ = c. 70)

p

A. Sx. 108

bem ritmado

mf

Dialética Corpo-Mente

5

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

Lento ♩ = 60

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

mf *p* *pp* *f* *aeolian sound*

Score

Variando - Miniatura 2

Para saxofone alto

Augusto Di Giorgio

Lento e Lírico, molto rubato $\text{♩} = 75$

Alto Sax

mf

A. Sx.

f *p*

A. Sx.

mf *p* *f*

A. Sx.

p *f* *p* *f*

A. Sx.

frulatto *p*

A. Sx.

mf *ff*

A. Sx.

p *ff*

Variando

3

A. Sx. 17

p *f* *p* *f*

A. Sx. 20

p *f*

A. Sx. 22

ff *p*

Um pouco mais rápido, sem rubato $\text{♩} = 90$

A. Sx. 24

p

A. Sx. 28

A. Sx. 32

p *f* *p*

A. Sx. 36

f

A. Sx. 40

p *mf*

4 Variando

A. Sx. Musical staff 44-46: Treble clef, key signature of two flats. Measure 44 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 45 and 46, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *ff* dynamic marking is placed below the staff. A 5-measure passage of sixteenth notes is marked with a slur and a '5' below it.

A. Sx. Musical staff 47-49: Treble clef, key signature of two flats. Measure 47 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 48 and 49, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A 5-measure passage of sixteenth notes is marked with a slur and a '5' below it. A final 10-measure passage of sixteenth notes is marked with a slur and a '10' below it.

A. Sx. Musical staff 50-52: Treble clef, key signature of two flats. Measure 50 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 51 and 52, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *ff* dynamic marking is placed below the staff.

A. Sx. Musical staff 53-55: Treble clef, key signature of two flats. Measure 53 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 54 and 55, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *mf* dynamic marking is placed below the staff. The passage is marked with *bisbigliando*, *rit.*, and *a tempo*. A 3-measure triplet of eighth notes is marked with a slur and a '3' below it.

A. Sx. Musical staff 56-57: Treble clef, key signature of two flats. Measure 56 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 57 and 58, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *ff* dynamic marking is placed below the staff. The passage is marked with *rall.*. A 3-measure triplet of eighth notes is marked with a slur and a '3' below it. The staff ends with a 5/4 time signature and a *p* dynamic marking.

A. Sx. Musical staff 58-59: Treble clef, key signature of two flats. Measure 58 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 59 and 60, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *Tempo I* marking with a quarter note equal to 75 is placed above the staff. A 3-measure triplet of eighth notes is marked with a slur and a '3' below it. A 5-measure passage of sixteenth notes is marked with a slur and a '5' below it.

A. Sx. Musical staff 60-62: Treble clef, key signature of two flats. Measure 60 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 61 and 62, containing a 10-measure passage of sixteenth notes. A *mf* dynamic marking is placed below the staff. A 3-measure triplet of eighth notes is marked with a slur and a '3' below it. A 7-measure passage of sixteenth notes is marked with a slur and a '7' below it. A *ff* dynamic marking is placed below the staff.

Variando

5

A. Sx.

62

tr tr tr tr tr

p

3

5

allarg.

5

tr tr

rit.

p

3

A. Sx.

65

Muito lento e rubato ♩ = 45

subtone

pp

A. Sx.

68

f

rallentando

3

3

8va

Anexo D - Partitura da peça *Drei Nachtfragmente* de Marcos Vieira Lucas

Drei Nachtfragmente

Saxofone alto

aos amigos Jonatas Weima e Maria Di Cavalcanti

Marcos Lucas

Set.2022

I - Nachtlied

Bold ♩ = 112

xxxx*
ff *p* *mf* *p* *mf*
gliss.

4 (s.t) norm. norm.
sf *p* *mp* *sf* *ff* *p*

7
mf
 xxxx*

Slower ♩ = 98

12 *mf* *f* *sf* *f* *mf*
 5
 norm. norm.

A tempo ♩ = 112

17 *sf* *f* *mf* *f* *mf*
 frul norm.

21 *f* *ff*

* sax: produzir um multifônico livre a partir da fundamental F#

Saxofone alto

2

II - Ein Altes Stammbuch

Mântrico, místico ♩ = 52

1

2

p *mf*

6

rall.

Senza Misura (ca.13")
aeolian sounds

> p *pp* *p*

9

A tempo ♩ = 52

p *mf* *p* *mp* *p* *mf* *pp*

14

Più mosso ♩ = 68

accel

pp *p* *mf*

17

Poco più mosso ♩ = 78

accel

19

Poco più mosso ♩ = 84

norm.

sf *sf* *sf* *sf* *f*

21

ff

Saxofone alto

24

mf

26

ff

28

p *rall.* 6 = ♩

Meno mosso ♩ = 102

distante, como um eco, e hesitante

31

p *mp*

34

p *mf*

Tempo primo

♩ = 52

36

mp *p*

37

fff *ffff*

Saxofone alto

31 *mf* *p*

36 *mf*

poco accel

a tempo

42 *f* *mf* *mf*

accel.

Tempo primo ♩ = 212

47 *f* *ff* *mf*

51 *f*

54

57 *ff*

59 *fff*

Drei Nachtfragmente

aos amigos Jonatas Weima e Maria Di Cavalcanti

Marcos Lucas

Set.2022

I - Nachtlied

Bold ♩ = 112

Saxofone alto

Piano

ff p mf p mf

xxxx*

gliss.

ff

3

8^{va}

mf

3

8^{va}

Red

p

* sax: produzir um multifônico livre a partir da fundamental F#

Sax.

Pno.

4 (s.t.) norm. norm. xxxx*

f subito f p < mp f ff p mf

norm. una corda

f mp ff p l.vibr.

Red

Sax.

Pno.

10

p Red

8^{va}

2

12 Slower ♩ = 98

Sax. *mf* *f* *sf* *sf* norm. norm.

Pno. *f* *mf* *f*

8va *6* *5*

tr

17 A tempo ♩ = 112

Sax. *f* *f* *f* *mf* norm.

Pno. *f* *ff* *mf*

frul

21

Sax. *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

tr

II - Ein Altes Stammbuch

1 **Mântrico, misterioso** ♩ = 52

Sax. *p*

Pno. *pp sempre*

1/2 Pedal throughout

5 *rall.*

Sax. *mf* *p* *pp*

Pno. *rall.*

8 **Senza Misura (ca.13")**

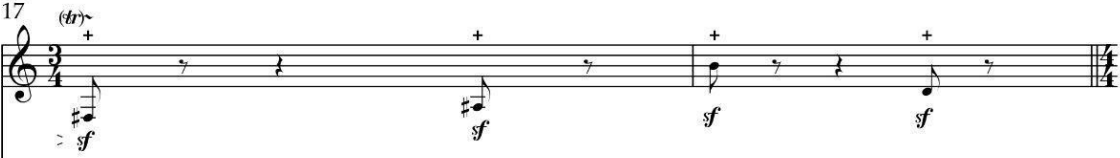
Sax. *p*

Pno. *nas cordas* *g^{ra}* *p* *pv*

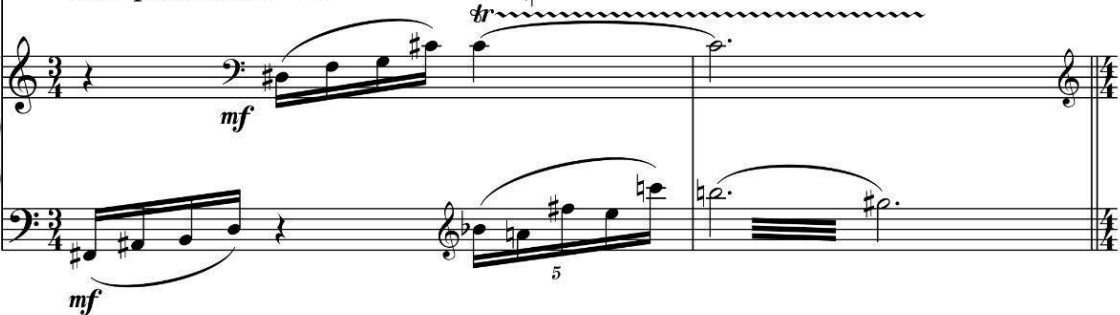
aeolian sounds

ra' are written above the piano staff."/>

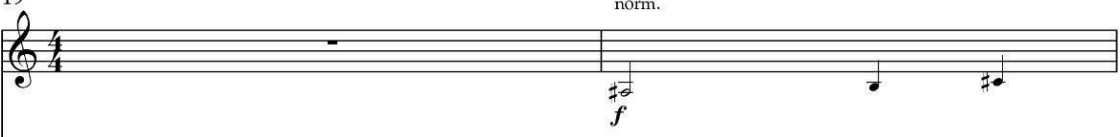
Poco più mosso ♩ = 78 **accel**

Sax. 

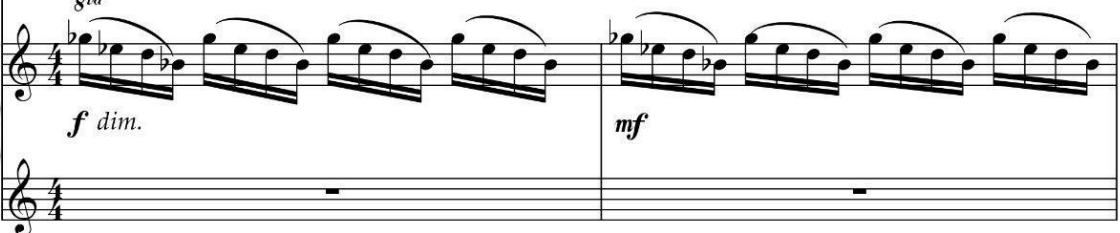
Poco più mosso ♩ = 78 **accel**

Pno. 

Poco più mosso ♩ = 84

Sax. 

Poco più mosso ♩ = 84

Pno. 

Poco più mosso ♩ = 84

Sax. 

Pno. 

6

23

Sax. *ff* *mf*

Pno. *f*

25

Sax.

Pno.

27

Sax. *ff*

Pno. *ff* *cresc.*

rall.

29

Sax.

Pno.

fff

Meno mosso ♩ = 102

31

Sax.

distante, como um eco, e hesitante

p

mp

Meno mosso ♩ = 102

Pno.

p

mp

Tempo primo
♩ = 52

34

Sax.

p

mf

mp

p

Pno.

mf

8

37

Sax.

Pno.

p *fff* *ffff*

III - Totentanz

1 **Fast** ♩ = 212

Sax. *f* + + + + + + + + + +

Pno. *f*

4

Sax.

Pno.

7

Sax. *mf*

Pno. *mf* *tr.* 3

10

9

Sax.

Pno.

Measures 9-11. Saxophone part: Measure 9 has eighth-note runs. Measure 10 has a trill and a triplet. Measure 11 has a trill and a triplet. Piano part: Right hand has a melodic line with triplets and trills. Left hand has a rhythmic bass line with triplets.

12

Sax.

Pno.

Measures 12-13. Saxophone part: Silent. Piano part: Right hand has a melodic line with a dynamic shift from *f* to *dim.*. Left hand has a rhythmic bass line.

14

Sax.

Pno.

Measures 14-16. Saxophone part: Melodic line starting at measure 14. Piano part: Right hand has a melodic line with a dynamic shift from *mf*. Left hand has a rhythmic bass line.

17

Sax.

Pno.

dim.

19

Sax.

Pno.

p

f

v.

21

Sax.

Pno.

sf

v.

12

23

Sax.

Pno.

25

Sax.

ff

Pno.

ff

rall. **Meno mosso** ♩ = 48

28

Sax.

mf *p*

rall. **Meno mosso** ♩ = 48

Pno.

34

Sax.

Pno.

p

37

Sax.

Pno.

mf

mf

in rilievo

mf

41

Sax.

Pno.

poco accel

a tempo

poco accel

f

mf

a tempo

f

(normal)

14

46 **accel.** **Tempo primo** ♩ = 212

Sax. *mf* *f* *ff*

Pno. *mf* *f* *ff*

49 *tr* *f*

Sax. *f*

Pno. *f*

52

Sax.

Pno.

55

Sax.

Pno.

58

Sax.

Pno.

ff *fff*

ff *fff*