

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

JONATAS WEIMA CUNHA ANGELIM

O SAXOFONE NA MÚSICA DE CÂMARA DE LIDUINO PITOMBEIRA:
estudo técnico-interpretativo de quatro obras

RIO DE JANEIRO

2018

JONATAS WEIMA CUNHA ANGELIM

O SAXOFONE NA MÚSICA DE CÂMARA DE LIDUINO PITOMBEIRA:
estudo técnico-interpretativo de quatro obras

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, dentro da linha de pesquisa de Processos de Desenvolvimento Artístico, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Pedro S. Bittencourt

Rio de Janeiro

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

A582m Angelim, Jonatas Weima Cunha
 A música de Câmara com Saxofone de Liduino
 Pitombeira: uma visão técnico-interpretativa para
 performance a partir de quatro obras do compositor /
 Jonatas Weima Cunha Angelim. -- Rio de Janeiro,
 2018.
 76 f.

 Orientador: Pedro Sousa Bittencourt.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
 Graduação Profissional em Música, 2018.

 1. Saxofone. 2. Prática interpretativa. 3.
 Música Brasileira de Câmara. I. Bittencourt, Pedro
 Sousa, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JONATAS WEIMA CUNHA ANGELIM

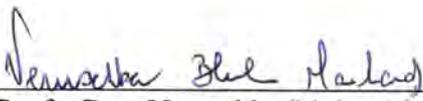
**O SAXOFONE NA MÚSICA DE CÂMARA DE LIDUÍNO PITOMBEIRA:
estudo técnico-interpretativo de quatro obras.**

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

Aprovada em 13 de agosto de 2018.



Prof. Dr. Pedro Sousa Bittencourt (PROMUS-UFRJ)



Profa. Dra. Veruschka Bluhm Mainhard (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Antonio José Augusto (PPGM-UFRJ)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes da minha 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 C. Xavier, que sempre acreditou em mim e apoiou-me, 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 começamos uma amizade, tem trazido a mim inestimáveis ensinamentos na Música 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 almejo, 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, cujos ensinamentos me passados durante a graduação são a base de toda técnica e conhecimento que alcancei com o saxofone. Além disso, representa para mim, o mais sólido exemplo de ser humano, pelos conselhos, apoio moral, que fizeram-me acreditar que sou capaz e, exemplo de docente, por observar no dia a dia a sua impecável didática e habilidade de extrair musicalidade onde existem tantas limitações.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelas dádivas da vida e da Música.

Ao amigo e compositor, Prof. Dr. Liduino Pitombeira, por ter criado este maravilhoso acervo para saxofone e permitir-me realizar este trabalho sobre sua obra, além de dar-me a alegria de receber obras dedicadas;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro S. Bittencourt, pelo empenho, dedicação e entusiasmo em orientar-me acadêmica e musicalmente, colaborando na concretização deste trabalho;

À pianista, Profª. Dra. Maria Di Cavalcanti, pela inestimável competência e empenho em colaborar diretamente na materialização deste trabalho, através dos árduos ensaios, performances em recitais e gravações;

Ao professor Dilson Florêncio, pelas valiosíssimas considerações após ler todo o meu trabalho, contribuindo substancialmente para sua melhoria;

À todos os demais músicos que se empenharam voluntariamente pela causa, tocando comigo nos recitais e gravações, além das tantas horas de ensaio. São eles:

a violoncelista Nora Fortunato, na primeira performance de *Urban Birds* em recital;

o flautista Vladislav Kreinski, na performance de *Impressões Sobrais* em recital;

os violonistas Israel Pessoa e Nataly López, o violista Erick das Neves, a violoncelista Glenda Carvalho nas performances e gravação de *Xingu* e o violinista Félix Fraga na primeira apresentação da peça em recital;

o violoncelista Marcos Ribeiro, na segunda performance de *Urban Birds*;

o violoncelista Hudson Lima, em ensaios para futuras performances de *Urban Birds*; e

o saxofonista Vinícius Macedo, na performance de *Greek Suíte* em recital;

À Marta Lisboa Rodrigues da Costa, pela excepcional eficiência e presteza em todas as questões administrativas, desde o processo seletivo até a conclusão do curso, sempre com muita gentileza e positividade;

Ao Suboficial Maurício Nunes Soares, Mestre da Banda do Comando de Pessoal do Corpo de Fuzileiros Navais, por permitir que eu pudesse frequentar a universidade à fim de realizar as atividades do Mestrado;

À minha grande amiga, Libna Alves, pelo incentivo moral e pelas valiosas opiniões críticas, após ter lido o meu trabalho pacientemente;

Ao Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, pela excelente atuação na coordenação do PROMUS, além dos ensinamentos em sala de aula.

Aos professores Dr. Marcelo Fagerlande, Dra. Ana Paula da Matta e Dr. Marcus Ferrer, pelas valiosas contribuições prestadas durante as realizações das disciplinas;

Aos professores Dr. Antônio Augusto e Dra. Veruschka Mainhard, pela disponibilidade e interesse em compor a banca de defesa de mestrado.

RESUMO

ANGELIM, Jonatas Weima C. **A Música de Câmara com Saxofone de Liduino Pitombeira**: estudo técnico-interpretativo de quatro obras. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este trabalho consiste em um estudo da obra de câmara com saxofone de Liduino Pitombeira (1962) destacando quatro peças do seu catálogo, com diferentes formações, sonoridades e recursos técnicos. Assim, pode-se observar como o saxofonista desempenha sua função nas diversas configurações camerísticas, em questões idiomáticas de equilíbrio sonoro, combinação de timbres e possibilidades de realizações de performance, numa busca de possíveis soluções para desafios técnicos, colaborando para o resultado artístico. O enfoque teórico foi desenvolvido sobre parâmetros técnico-interpretativos, gerados a partir das experiências, aqui documentadas em subsídios técnicos e relacionando-os ao contexto de cada obra (história, influências em sua criação e caráter), para contribuir na construção da performance musical. A partir de então, foram produzidos registros (alguns inéditos) em audiovisual, que estão disponibilizados em domínio público (Internet), cujo link e QR Code para acesso a este material, constam no corpo do texto. Tendo em vista o destaque de Pitombeira como um importante representante da música erudita brasileira da atualidade, sua produção composicional é de grande relevância para o acervo brasileiro de saxofone clássico, valorizando o instrumento e demonstrando sua capacidade técnica e artística dentro da música de concerto, justificando-se assim, a importância de um estudo que explore e divulgue esse repertório.

Palavras-chave: Saxofone clássico. Liduino Pitombeira. Música Brasileira de Câmara. Prática Interpretativa.

ABSTRACT

ANGELIM, Jonatas Weima C. **A Música de Câmara com Saxofone de Liduino Pitombeira**: estudo técnico-interpretativo de quatro obras. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This work is a study of Liduino Pitombeira's (1962) chamber work with saxophone highlighting four pieces of this catalogue, with different formations, sonorities and technical resources. Thus, it was possible to observe how the saxophonist performs his function in the different chamber configurations, in idiomatic questions of sound balance, combination of timbres and possibilities of performance realizations, in search of possible solutions to technical challenges, collaborating for the artistic result. The theoretical approach was developed on technical-interpretative parameters, generated from the experiences, documented here in technical subsidies and relating them to the context of each work (its history, influences in its creation and character), to contribute to the construction of musical performance. From then on, recordings (some unpublished ones) was produced in audiovisual, which are available in the public domain (Internet), whose link and QR Code to access this material appear throughout the text. Whereas the Pitombeira's highlight like an important exponent of the contemporary Brazilian classical music, his compositional production is of great relevance to the Brazilian classical saxophone collection, valuing the instrument and demonstrating its technical and artistic capacity within the concert music, justifying the importance of a study that explores and disseminates this repertoire.

Keywords: Classical saxophone. Liduino Pitombeira. Brazilian Chamber Music. Interpretative Practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Nomenclaturas das chaves do saxofone.....	34
Figura 2 - Padrão rítmico do Maracatu.....	46
Figura 3- Padrão rítmico dos compassos 61 ao 73.	48
Figura 4- Síncopes de samba em compassos simples.....	48
Figura 5 - Padrão rítmico tradicional do baião.....	56
Figura 6 -Padrão rítmico do baião moderno.....	57
Figura 7- Transformação da escala nordestina ou modo misto em escala octatônica.	58

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Lista das composições de Liduino Pitombeira com saxofone.	22
--	----

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1- Seresta Nº1. Saxofone e piano, primeiro movimento, compassos 01 ao 04. Eixos de simetria, fornecidos pelo compositor.....	25
Exemplo 2 - Seresta Nº1. Saxofone (partitura transcrita), primeiro movimento, compassos 15 ao 22.....	26
Exemplo 3 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 16 ao 25.....	27
Exemplo 4 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 29 ao 34.....	28
Exemplo 5 - Seresta Nº1. Saxofone (partitura transcrita), segundo movimento, compassos 116 ao 127.....	29
Exemplo 6 – Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 32 ao 34.	30
Exemplo 7 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 50 ao 52.....	30
Exemplo 8 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone, primeiro movimento, compassos 01 ao 06. Microestrutura dos gestos iniciais.....	32
Exemplo 9 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 01 ao 05.....	33
Exemplo 10 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 06 ao 14.....	35
Exemplo 11 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto(partitura transposta), primeiro movimento, compassos 24 ao 30.....	35
Exemplo 12 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 31 ao 35.....	36
Exemplo 13 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone, segundo movimento, compassos 69 e 70.....	36
Exemplo 14 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), segundo movimento, compassos 36 e 46.....	37
Exemplo 15 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), segundo movimento, compassos 127 ao 136.....	38
Exemplo 16 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 3 e 4.....	41
Exemplo 17 - Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 9 ao 11.....	41
Exemplo 18 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 73 ao 75.....	42
Exemplo 19 – Urban Birds. Saxofone, cello e piano, primeiro movimento, compassos 138 ao 140.....	43
Exemplo 20 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 78 e 79.....	43
Exemplo 21 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 82 ao 84.....	44

Exemplo 22 – Urban Birds. Saxofone (partitura transposta), segundo movimento, compassos 10 ao 25.....	44
Exemplo 23– Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, segundo movimento, compassos 60 e 62.....	45
Exemplo 24 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 35 ao 40.....	46
Exemplo 25 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 44 ao 46.....	47
Exemplo 26 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 61 ao 64.....	47
Exemplo 27 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 124 ao 126.....	48
Exemplo 28 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 16 ao 21.....	49
Exemplo 29 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 41 ao 43.....	50
Exemplo 30 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 52 ao 55.....	50
Exemplo 31 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 73 ao 75.....	51
Exemplo 32 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 73 ao 75.....	51
Exemplo 33 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 82 ao 87.....	52
Exemplo 34 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 106 ao 111.....	53
Exemplo 35 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 118 ao 126.....	54
Exemplo 36 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 137 ao 143.....	55
Exemplo 37 – Xingu. Saxofone alto, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 01 ao 03.....	57
Exemplo 38 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 19 ao 21.....	58
Exemplo 39 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 10 ao 15.....	59
Exemplo 40 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 50 ao 52.....	60
Exemplo 41– Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 94 ao 96.....	60
Exemplo 42 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 121 ao 126.....	61

Exemplo 43 – Xingu. Saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 46 ao 54.....	62
Exemplo 44 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 43 e 44.	62
Exemplo 45 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 33 ao 40.	63
Exemplo 46 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 69 ao 71.	64
Exemplo 47 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, segundo movimento, compassos 46 ao 49.	65
Exemplo 48 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento compassos 01 ao 13.	66
Exemplo 49 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 18 ao 21	67
Exemplo 50 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 58 ao 61.	68
Exemplo 51 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 108 ao 112.....	68
Exemplo 52 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 84 ao 90.	69
Exemplo 53 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 100 ao 103.....	70
Exemplo 54 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento compassos 117 ao 122.....	71
Exemplo 55 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 129 ao 131.....	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
2 LIDUÍNO PITOMBEIRA: UM BREVE RELATO DE VIDA E OBRA	19
3 A MÚSICA DE PITOMBEIRA COM SAXOFONE	22
3.1 Seresta N°1 para Saxofone e Piano, Opus 55b	24
3.2 Impressões Sobrais, para Flauta e Saxofone alto, Opus 131	31
3.3 Urban Birds, para Saxofone alto, Violoncelo e Piano, Opus 45.....	39
3.4 Xingu, para Saxofone Alto e Quarteto de Cordas, Opus 33b	56
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	74

1 INTRODUÇÃO

O saxofone é um instrumento que possui várias perspectivas na forma de se tocar, dentre as quais se contrapõem duas muito distintas entre si na questão estilística. Por um lado, temos um instrumento mais “popular” que foi criado pela escola¹ americana do Jazz no início do século XX, mais comumente presente na mídia, com uma variada quantidade de timbres, sonoridade mais brilhante e uma variabilidade muito grande de articulações. Por outro lado, e menos conhecido ou divulgado, temos um saxofone lírico, que busca um equilíbrio timbrístico, clareza e precisão de articulações e nuances, bem como proporção de “cores” sonoras, aquele desenvolvido pela escola dita “Clássica”, que surgiu na França no século XIX.

É importante salientar que o termo “clássico” utilizado juntamente com o saxofone, refere-se à música de concerto composta para o instrumento nesse contexto, sendo meramente representativo, não se referindo assim à música composta no período entre 1750 e 1810, aproximadamente, denominado Classicismo. No Brasil, Mário de Andrade, em busca de uma ideia de produção musical genuinamente brasileira, com base no folclore local, propôs a substituição do termo “clássico” pelo termo “erudito”. Enquanto isso, os alemães utilizam a expressão “música séria” para designar essa dimensão cultural, em oposição à “música de entretenimento” (AMORIM, 2012). Na ausência de um termo que expresse essa cultura e música sem denotar “elitismo” e julgamento de valor, serão utilizadas ainda as expressões “saxofone clássico” e “música erudita”, de maneira representativa em relação às práticas e circunstância da dimensão cultural da música de concerto.

O chamado saxofone clássico, que não foi a princípio incorporado às formações eruditas à época de sua criação, diante dos padrões estéticos da sociedade burguesa, foi aos poucos se desenvolvendo através de três grandes vertentes:

A criação de contextos de utilização (com destaque para a introdução nas bandas militares, um contexto em que, ao contrário das formações sinfônicas e camerísticas, os padrões de instrumentação ainda não estavam estabelecidos), a criação de repertório (através do estímulo à composição de peças originais e respectiva edição) e formação de saxofonistas pela ação pedagógica (através, quer do estímulo à edição de métodos e manuais, quer, sobretudo, do ensino direto em diversas instâncias, com destaque para o Conservatório de Paris). (ALMEIDA, 2013, p. 207).

¹ Almeida (2013, p 208) conceitua escola como uma “consolidação pedagógica, que consiste no estabelecimento de padrões de interpretação transmitidos de forma sistemática, quer oralmente, quer através de métodos, manuais e repertório, enquadrada institucionalmente e resultando na formação de várias gerações de saxofonistas, ligados pela partilha daqueles padrões no quadro de uma filiação, ou de uma genealogia pedagógica”.

Dentre essas vertentes, vale ressaltar que a criação de repertório clássico em que o saxofone é utilizado, seja dentro de uma formação em conjunto, seja como solista, por parte de grandes nomes da composição como Hector Berlioz, Maurice Ravel, Claude Debussy, Alexander Glazunov, Jacques Ibert, foi um fator primordial para a inserção do instrumento dentro do universo da música erudita, muitas vezes tido como “marginalizado” nessa dimensão cultural.

No Brasil, temos notáveis exemplos, como Villa-Lobos, que foi um dos compositores brasileiros que primeiro se encantou com o saxofone, tendo utilizado-o ainda na segunda década do século XX (SCOTT JUNIOR, 2007), mais precisamente em 1912, em uma marcha chamada Pro-pax, onde aparece o quarteto de saxofones. Segundo Soares (2001), desta data até 1932, foi o período em que Villa-Lobos mais escreveu utilizando o sax, num montante de trinta e uma obras. A primeira peça camerística brasileira que inclui o instrumento é de sua autoria, *Sexteto místico op. 123*, de 1917, para flauta, oboé, saxofone alto, celesta, harpa e violão (LIMA, 2004). Também fez uso do saxofone em sua *Bachianas Brasileiras N°2*, bem como em seis dos seus *Choros* (3, 6, 7, 8, 10 e 11), além de, em 1948, ter escrito a *Fantasia* para saxofone soprano e orquestra de câmara, considerada mundialmente como uma das peças mais significativas do repertório tradicional do instrumento. Podemos ainda citar Radamés Gnattali que escreveu a *Brasileira n° 7* para saxofone tenor e piano e o *Concertino* para saxofone alto e orquestra, também importantes obras do acervo saxofonístico (PINTO, 2005).

Trazendo essa perspectiva para a atualidade, é de grande importância o trabalho composicional contemporâneo que tem sido desenvolvido para o saxofone clássico e, o presente estudo, destaca a produção camerística do compositor cearense Liduíno Pitombeira, considerando-a tão relevante quanto o trabalho dos compositores citados no parágrafo anterior. Pitombeira é um prolífico compositor, tendo escrito para saxofone em diversas formações, como peças solo, duos de sopros, duos com piano, trio, quartetos, quintetos e concertos com orquestra.

A partir das pesquisas bibliográficas, notou-se que não há uma grande produção de trabalhos acadêmicos voltados para o saxofone na área de performance de música de câmara, envolvendo obras de compositores brasileiros, tanto na concepção textual como na concepção de registros musicais em áudio ou vídeo. Portanto, buscamos fomentar o acervo de estudos que envolvam o assunto, não só pela busca incessante de maior espaço e reconhecimento para o saxofone no universo da música de concerto, mas também, pelo enriquecimento performático para os instrumentistas através da música brasileira de câmara, sendo o trabalho de Liduíno Pitombeira considerado relevante para respaldar a nossa pesquisa.

Foi realizado um estudo prático acerca do repertório de câmara com saxofone de Pitombeira, e selecionadas quatro peças para serem aqui detalhadas, documentando questões técnicas e interpretativas e relacionando-as ao contexto de cada obra, para contribuir na construção da performance musical. As obras foram escolhidas de acordo com algumas particularidades como formação, sonoridades exploradas, recursos técnicos do saxofone, bem como o ineditismo de algumas delas, produzindo registros em vídeo que estão disponíveis em domínio público, acessíveis através do link e QR Code disponibilizados no capítulo 3.

Para compreender melhor a obra do compositor, é importante levar em consideração sua história de vida de uma forma geral, sua trajetória musical, suas inspirações, as fases pelas quais ele passou na música, bem como as experiências e dificuldades que ele enfrentou que puderam influenciar no caráter artístico de sua produção. Para tanto, abordaremos brevemente a biografia de Pitombeira, associando-a ao seu trabalho musical.

2 LIDUÍNO PITOMBEIRA: UM BREVE RELATO DE VIDA E OBRA

O compositor brasileiro Liduíno José Pitombeira de Oliveira nasceu na cidade de Russas, Estado do Ceará, no dia 06 de outubro de 1962, primogênito do casal José Gomes de Oliveira (1928 – 2008) e Maria Dolores Pitombeira de Oliveira (1926), também cearenses. Viveu a infância na simplicidade do interior, onde teve o primeiro contato com a música em 1974, aos 11 anos de idade, através de um amigo chamado Paulo Santiago, que lhe ensinou os primeiros acordes ao violão. Seguiu como autodidata até o ano de 1985, quando passou a ter aulas de harmonia com os compositores Tarcísio José de Lima e Vanda Ribeiro da Costa, ingressando no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE) em 1986. Pitombeira obteve também uma formação na área tecnológica em Eletricidade e Eletrônica na antiga Escola Técnica Federal (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), algo que, segundo o compositor, ajudou muito quando teve os primeiros contatos com a música eletroacústica (GIFONI, 2005). Paralelamente aos estudos de música na Universidade, Liduíno enfrentava duras jornadas de trabalho na Companhia Elétrica do Ceará (COELCE) e ainda atuava como músico do grupo Syntagma, que ele mesmo ajudou a fundar.

Do ano de 1991 a 1998, Liduíno passou a estudar com José Alberto Kaplan, compositor e pianista argentino radicado na Paraíba, com quem intensificou os estudos nas áreas de contraponto, forma, estética, orquestração, harmonia e composição. Concluiu sua Licenciatura em Música em 1996, dez anos após seu ingresso na UECE, devido às grandes dificuldades da intensa rotina, e no mesmo ano prestou concurso para professor substituto desta universidade, passando a lecionar as disciplinas de harmonia, contraponto, análise e organologia do curso de Música. Em 1998, ganhou uma bolsa de estudos na Louisiana State University (LSU), em Baton Rouge, Estado de Louisiana (EUA) e partiu com sua esposa, grande incentivadora de seus projetos, a pianista Maria Di Cavalcanti, que também foi cursar a pós-graduação. Entre 1998 e 2004, período em que cursou o mestrado e doutorado nesta instituição sob a orientação de Dinos Constantinides e Jeffrey Perry, atuou em atividades docentes, ministrando aulas de composição e monitorando as sessões de treinamento auditivo dos cursos iniciais de teoria e em seguida, ministrando o curso de técnicas composicionais contemporâneas para os alunos de mestrado e doutorado. Após a obtenção do título de Ph.D. em Composição e Teoria Musical pela LSU em 2004, foi contratado como professor assistente visitante.

Durante sua permanência nos EUA, Apesar das dificuldades com a língua, limitação financeira, hábitos culturais e relações interpessoais que diferem das do Brasil, Liduíno pôde

se dedicar mais intensamente à sua produção artística, obtendo várias premiações e reconhecimentos, como por exemplo: o primeiro prêmio no “Segundo Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri”, realizado em São Paulo em 1998, recebido pela *Suite Guarnieri, opus 30*, para orquestra de cordas; a seleção de *Four Brazilian Songs opus 31*, para ser executada pelo Quinteto de Sopros Arta durante a conferência da International Society for Contemporary Music, realizada em Luxemburgo, em 2000; o primeiro prêmio do Concurso Nacional de Composição “Sinfonia dos 500 Anos” realizado em Recife, em 2000, pela peça *Uma Lenda Indígena Brasileira, opus 40*, para orquestra sinfônica, entre outros.

Apesar do sucesso que vinha obtendo, reconhecimentos, prêmios, obras publicadas por editoras importantes e executadas por grandes intérpretes, Pitombeira não estava completamente satisfeito e sentia a necessidade de contribuir para o ensino de Música no seu país de origem, principalmente no estado do Ceará (BESERRA, 2012), retornando ao Brasil em agosto de 2006, juntamente com sua esposa. Em 2008, prestou concurso para Universidade Federal da Paraíba (UFPB) onde lecionou nos cursos de graduação e pós-graduação. Em 2009, através de um novo concurso, passou a lecionar na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Foi nessa universidade que o autor desta pesquisa conheceu o compositor, no ano de 2011, e se interessou pela sua obra, passando a realizar um duo de saxofone e piano com a pianista Maria Di Cavalcanti (também professora da UFCG na época), executando obras nesta formação, que incluía peças de Pitombeira. Atualmente, Liduíno é professor de composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e continua sua produção acadêmica e artística de maneira prolífica, publicando artigos sobre composição musical e teoria em vários jornais e revistas acadêmicos, bem como apresentando suas pesquisas sobre teoria composicional em conferências no Brasil e no exterior.

Liduíno Pitombeira utiliza diversos recursos composicionais da música tradicional, moderna e contemporânea como tonalismo, atonalismo, modalismo, politonalidades, polirritmias, ostinato, entre outros, unindo esses recursos a elementos rítmicos e melódicos da música nordestina (como o baião e o maracatu), suas impressões sobre a música atual e experiências de vida pessoal para compor suas obras (BESERRA, 2010). Ele considera que sua produção composicional pode ser dividida em duas linhas de trabalho: Nacionalista e Universalista. O nacionalismo vem de elementos da cultura de seu país e da sua região. O universalismo em sua obra é expressado quando utiliza referências fora de sua cultura, como conceitos de matemática e geometria, bem como elementos da estética modernista (BESERRA, 2012). Pitombeira diz:

Creio que se há uma divisão de fases, ela é um pouco mais complexa no sentido de que não é cronológica e por isso não-linear. Imagino que se possa dividir minha produção composicional em duas linhas de trabalho simultâneas: Nacionalista e Universalista. Na linha nacionalista, eu trabalho com elementos conectados diretamente ao Brasil, como folclore, paisagens, pessoas, atmosferas, etc. Na linha universalista, eu parto de elementos universais como a matemática — ‘The Magic Square’ — referência à literatura universal — ‘That time of Year’ — ou referências a outros compositores estrangeiros. (PRAXEDES, 2009 apud BESERRA, 2010, p. 719).

Para ele, o racional e o intuitivo, universal e nacional, erudito e popular estão presentes em sua obra. Sua formação vem basicamente da música popular instrumental, que serve como inspiração desde o início da carreira, tendo como maior motivação para compor, suas próprias inquietações pessoais na busca incessante pelo aprimoramento artístico. Também considera que as transformações em sua produção ao longo do tempo aconteceram devido a fatores práticos, que dizem respeito à clareza de estrutura, notações, agilidade na escrita, entre outros; e fatores abstratos, referentes à aspectos da identidade, linguagem, abordagem, nacionalismo e universalismo, intelectualismo e intuição, e a mistura entre essas tendências opostas entre si. O contato direto com os intérpretes, a dedicação exclusiva à composição durante o período nos Estados Unidos, a distância da sua terra natal, o contato com outras culturas e com outros compositores, influenciaram grandemente para uma maior diversidade de aspectos criativos em sua música. Sobre influências na obra do compositor, Praxedes afirma:

Pitombeira recorre a inúmeras fontes para sua inspiração musical, e a absorção e influência de muitas facetas diferentes podem ser encontradas em sua música. Primeiramente, suas composições mostram a influência de Béla Bartok e Camargo Guarnieri no modo como elementos brasileiros e técnicas modernas do século XX são combinados. Influências do jazz brasileiro também podem ser encontradas na música de Pitombeira. (PRAXEDES, 2009 apud BESERRA, 2010, p. 719).

Independente dos recursos composicionais utilizados por Liduino e da sua formação acadêmica, a sua formação cultural ligada à música popular é muito forte em sua criação musical e a presença da temática do sertão e/ou interiores nordestinos em suas composições é constante. Acerca do assunto, o compositor faz o seguinte relato:

Eu creio que a cultura popular das pequenas cidades do interior do Ceará é um misto de cultura urbana, com diversas influências externas, e a cultura do sertão. Não sei ao certo o quanto assimilei de ambas as vertentes, mas o primeiro contato consciente com a música nordestina veio em 1979, na Escola Técnica Federal do Ceará, quando fundei com mais cinco amigos músicos, Poty, Alcântara, Nicodemos, Fernando e Mônica, um grupo chamado Inhamuns. No repertório, havia compositores nordestinos como Fagner e Luiz Gonzaga, e como o grupo era basicamente instrumental, nós tínhamos de destrinchar o material harmônico, melódico e rítmico das canções, e então terminávamos por analisá-las informalmente. O contato inicial com a música nordestina, nesse grupo, e nos grupos instrumentais subsequentes de que participei, foi fundamental no meu desenvolvimento como compositor. (GIFONI, 2005)

3 A MÚSICA DE PITOMBEIRA COM SAXOFONE

Atualmente, existem 20 trabalhos de Liduino Pitombeira com o saxofone, que vão de peças solo à concertos com orquestra, duetos com piano e com outros instrumentos, quartetos e vários outros conjuntos mistos de câmara. As primeiras composições datam de 1999, que são *Xingu* (Opus 33b), para saxofone alto e quarteto de cordas e os quartetos de saxofones *New England Impressions* (Opus 32c) e *Pau Brasil* (Opus 38). A estreia das suas obras com saxofone foram quase todas realizadas no exterior, com exceção de: *Eco Morfológico; Concerto para Saxofone Soprano e Orquestra* (Opus 187); *Três Miniaturas para Sax Soprano e Cordas* (Opus 44b); *Seresta Nº2* (Opus 59a); *Parsimony* (Opus 176), estreada pelo autor deste trabalho (saxofone alto) e Maria Di Cavalcanti (piano) no XX Congresso da ANPPOM, em Natal – RN, na formação do *Siriará Duo*, no ano de 2013; e *Linhas*, também estreada pelo *Siriará Duo*, no concerto da série *Tendências* da Escola de Música da UFRJ, em 2018. A seguir, apresentamos uma tabela com todas as composições de Pitombeira (até a presente data) em que utiliza o saxofone, em ordem cronológica e com suas respectivas instrumentações.

Tabela 1- Lista das composições de Liduino Pitombeira com saxofone.

Opus	Título	Ano	Instrumentação
032c	New England Impressions	1999	Quarteto de saxofones (SATB)
033b	Xingu	1999	Saxofone alto e quarteto de cordas
038	Pau-Brasil	1999	Quarteto de saxofones (SATB)
044b	Três miniaturas	2000	Saxofone soprano e orquestra de cordas
045	Urban Birds	2000	Saxofone alto, violoncelo e piano
055b	Seresta Nº 1	2001	Saxofone alto e piano
059b	Seresta Nº 2	2001	Saxofone solo
062	Seresta Nº 5	2001	Flauta, saxofone alto, trombone, piano e baixo elétrico
066a	Greek Suite	2002	Saxofone soprano e tenor ou alto e barítono
107	Maracatu	2006	Saxofone alto, tape e dança

110	Brazilian Landscapes N°7	2006	Saxofone solo
116	Impressões Altaneiras	2006	Saxofone soprano e alto, trompete, trombone e percussão
131	Impressões Sobrais	2007	Flauta e saxofone alto
165	Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra	2011	Quarteto de saxofones (SATB) e orquestra
176	Parsimony	2011	Saxofone alto e piano
165	Concerto para Saxofone soprano e Orquestra	2013	Saxofone soprano e orquestra sinfônica
202	Américas: Concerto for Saxophone, Basson and Strings	2016	Saxofone soprano, fagote e orquestra de cordas
206	Eco Morfológico	2016	Flauta, clarinete (clarone), saxofones (alto, tenor e barítono) e violão
229	Linhas	2018	Saxofone soprano e piano
230	Seresta N°19	2018	Saxofone alto e piano

Fonte: Pitombeira (2018)

A composição mais recente do catálogo, *Linhas*, para saxofone soprano e piano (2018), é dedicada ao autor desta pesquisa, que por sua vez, através do seu trabalho com o saxofone, tem buscado despertar o estímulo, em outros compositores, para que também incluam o saxofone em sua obra, não apenas no papel de solista ou inserido em formações camerísticas, mas também dentro do contexto de outras formações maiores e diversificadas, como a orquestra sinfônica.

As gravações das quatro peças estudadas nesta pesquisa, podem ser apreciadas no link ou *QR Code* a seguir, que levam ao vídeo produzido a partir dos laboratórios de práticas interpretativas realizados durante o estudo.

<https://vimeo.com/282595548>



3.1 Seresta Nº1 para Saxofone e Piano, Opus 55b

A *Seresta Nº1* foi escrita inicialmente para violoncelo e piano no ano de 2001, no período em que o compositor ainda residia no Estados Unidos. Pitombeira era membro ativo da *National Association of Composers* (NACUSA), sob a direção de Aaron Johnson, que realizava recitais com primeiras audições de obras de seus integrantes. Na ocasião em que a instrumentação utilizada por todos os compositores para um recital seria violoncelo e piano, nasceu a primeira *Seresta, opus 55*, que por sua vez acabou não sendo executada naquele momento. O compositor relata em entrevista à esta pesquisa, que a proximidade com os alunos de saxofone da instituição e a constante demanda de obras para os concertos da NACUSA, o incentivaram a dedicar uma versão dessa obra para saxofone e piano. A *Seresta Nº1, Opus 55b*, foi estreada no *International Cultural Center* da Louisiana State University, em 26 de abril de 2002, pelo saxofonista Djamel Mami (para quem passou a dedicar a peça) e a pianista Judy Hung, antes mesmo da versão inicial que acontecera apenas em 27 de junho de 2003. O compositor relata que “*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).

É a primeira de uma série de obras para a qual Pitombeira se dedicou utilizando formações bem diversificadas, 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)².

No Brasil, *Seresta* é a denominação para serenata³ de música popular, que é uma tradição de se tocar canções líricas à noite ao andar pelas ruas da cidade. Na folha de rosto da partitura, Liduino relata que o estilo vocal se torna um lamento e a linguagem musical incorpora elementos do choro, sendo esses, dois elementos importantes na formação da serenata brasileira, os quais inspiram os dois movimentos que compõem a *Seresta Nº1*.

² Comunicação pessoal.

³ A serenata é um festejo ímpar que (ainda) acontece em algumas localidades sertanejas. É uma cantiga volante e lírica, de raiz no trovadorismo português, trazendo à cena as práticas medievais do “amor cortês”. (MEDEIROS, 2002, p.3).

Ele também utiliza o saxofone na *Seresta N°2*, agora na versão solo, e na *Seresta N°5*, com flauta, piano, trombone e baixo elétrico, o que demonstra a afinidade do compositor com o saxofone.

O primeiro movimento, *Lamento*⁴, inicia com uma melodia lírica no saxofone em constante diálogo com o piano, que por sua vez proporciona a base de acompanhamento, bem como melodias em contraponto que complementam as ideias das frases. O compositor relata que o movimento é gerado a partir de acordes cujas classes de alturas são dispostas em torno de eixos de simetria, como pode ser observado no exemplo a seguir⁵, evidenciando aquilo que, na sua música, ele chama de universalismo, utilizando elementos puramente racionais, a partir de cálculos e proporções.

Exemplo 1- Seresta N°1. Saxofone e piano, primeiro movimento, compassos 01 ao 04. Eixos de simetria, fornecidos pelo compositor.

The image displays a musical score for the first four measures of 'Seresta N°1'. The top staff is for the saxophone, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked as quarter note = 72. The piano part features chords with symmetrical axes of symmetry highlighted in colored boxes (purple, red, blue, green, yellow, grey, blue, red). Below the score are five circular diagrams illustrating the symmetrical axes for each chord, with notes C, D, E, F, G, A, B, C# marked on the circle.

Fonte: Pitombeira (2001)

É um movimento lento (72bpm) que não apresenta dificuldades virtuosísticas para um saxofonista que já tenha experiência com música de câmara, tendo em vista que é escrito em regiões confortáveis do instrumento, apresentando um caráter mais de expressividade. Inicia em tempo tético com o piano, que por sua vez proporciona um acompanhamento sincopado de semínimas e mínimas sobre a melodia do saxofone, que desenvolve uma primeira frase no modo mixolídio, bastante comum nos temas de música nordestina.

⁴ A partir de 12'03" do vídeo acessível no QR Code ou link da pág. 25.

⁵ Vale ressaltar que o aprofundamento em assuntos composicionais não são objeto deste estudo.

Levando em consideração a organologia do saxofone, a sua construção em tubo cônico o faz possuir uma grande amplitude sonora e riqueza de timbre bastante variada (MARQUES, 2013), assim como flexibilidade no temperamento, influenciando no controle da afinação. Isso também acarreta sérios problemas na execução, como alcançar os registros extremos com delicadeza e elegância, controle de dinâmica e equilíbrio de fraseado. (Ibidem).

Um tubo de diâmetro grande em relação ao comprimento favorece a produção das fundamentais. Além disso, para facilitar uma escala de fundamentais os buracos também serão relativamente grandes. O resultado para o executante, assumindo que seja relativamente capaz e devidamente eficiente, é a capacidade de efetuar uma grande amplitude de dinâmicas, uma larga flexibilidade de afinação e uma influência considerável sobre a qualidade do timbre. Estes três fatores exigem da responsabilidade do executante, um assinalável conhecimento e experiência. ” (ASHTON, 1998 apud MARQUES, 2013, p. 20).

No movimento, o desafio maior encontra-se na grande variabilidade de dinâmica (como pode ser observado no exemplo 2) que precisa ser rigorosa e cumprida ao extremo nas mais suaves, principalmente pelo saxofone, que possui uma grande potência sonora, para fazer acontecer a continuidade melódica, pois a parte de piano não é um mero acompanhamento harmônico. Para enfatizar o caráter de expressividade, o saxofonista pode explorar o recurso do *vibrato*, e em concordância com Marques (2013, p. 66), essa técnica é uma forma de expressão musical que dá mais amplitude e riqueza ao som.

Exemplo 2 - Seresta Nº1. Saxofone (partitura transcrita), primeiro movimento, compassos 15 ao 22.

The musical score consists of two staves. The first staff (measures 15-18) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a sharp sign. Measure 15 contains a triplet of eighth notes. Measures 16-18 show a melodic line with dynamics *f* and *n*. A box labeled 'B' is positioned above measure 18. The second staff (measures 19-22) is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a bass clef and a flat sign. Measure 19 contains a triplet of eighth notes. Measures 20-22 show a melodic line with dynamics *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *mp*. The word 'flutter.' is written above measures 20-21.

Fonte: Pitombeira (2001)

Outro cuidado que o saxofonista deve tomar diz respeito à afinação, principalmente nos trechos com intervalos muito distantes, como nos compassos 19 e 21 (ex. 2).

O único recurso de técnica estendida do saxofone que o compositor utiliza nesse movimento é o frulato, (compasso 20/21), como pode ser observado no exemplo anterior.

Essa técnica, muito comum para a flauta transversal e também bastante usada na música de concerto do século XX, como em obras de Schoenberg, Shostakovich e Debussy, consiste numa sonoridade semelhante ao rulo de um instrumento de percussão ou ao trêmulo feito por instrumentos de cordas friccionadas (SOBRINHO, 2013). Para se produzir esse efeito no saxofone, o instrumentista deve tocar a nota e simultaneamente provocar uma vibração na ponta da língua, encostando-a no palato, pronunciando a sílaba “trrrr” ou “rrrr”. Outra maneira é através da vibração da garganta ao mesmo tempo em que está emitindo alguma nota, ou ainda, cantando-se uma nota grave como pedal simultaneamente com outras notas emitidas pelo instrumento.

O segundo movimento, *Choro*⁶, assim como o gênero sugere, é mais movido e dotado de virtuosismo em ambas as partes. Pitombeira comenta que o movimento se inicia com uma série dodecafônica executada pelo piano e que alterna essa sonoridade cromática com música modal. Após uma introdução de 12 compassos de solo do piano, o saxofone traz o tema sob uma indicação em inglês de “delicado com movimento”, exigindo do intérprete sutileza e clareza rítmica. Essas indicações são importantes para que seja notado o diálogo com o piano, que realiza um ostinato na mão esquerda e um contraponto na mão direita (ex. 3).

Exemplo 3 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 16 ao 25.

Fonte: Pitombeira (2001)

⁶ A partir de 14'25" do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

Esse movimento apresenta um desafio técnico para o intérprete, que além das passagens virtuosísticas, deve ainda se preocupar com as variações de nuance e com o equilíbrio sonoro, pois a parte de piano traz uma grande quantidade de solos e contrapontos que precisam ser ouvidos com clareza. Por essa razão, o saxofonista deve ponderar nas indicações de dinâmica, tendo a constante atenção em mantê-las proporcionais à projeção do piano, como por exemplo, a partir do compasso 29 (ex. 4), em que a indicação é “forte” para o saxofone. Nesse momento, o intérprete deve tomar o cuidado para manter audível o contraponto do piano, principalmente por se aproximar cada vez mais da região grave, que tem menos ressonância do que as notas mais agudas da parte de saxofone.

Exemplo 4 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 29 ao 34.

Fonte: Pitombeira (2001)

Combinando a linguagem harmônica contemporânea com o ritmo e formas do choro, o movimento alterna o material temático entre linhas sincopadas e um tema lírico (REGENMORTER, 2009, p. 187). A breve cadência (ex. 5) apresenta nuances rítmicas enfatizadas pela articulação, que por sua vez, trazem elementos que remetem a uma dança (Ibidem, p. 190).

Exemplo 5 - Seresta Nº1. Saxofone (partitura transcrita), segundo movimento, compassos 116 ao 127.

The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 116-118) is marked 'J' and 'Slow and quasi-free' with a tempo of quarter note = 72. It begins with a forte (f) dynamic. The second staff (measures 119-120) is marked 'A tempo' and 'mp'. The third staff (measures 121-123) features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The fourth staff (measures 124-125) continues with similar patterns. The fifth staff (measures 126-127) is marked 'Free' and 'f'. The sixth staff (measures 127-128) is marked 'K' and 'A tempo' with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Fonte: Pitombeira (2001)

As articulações são elementos primordiais para proporcionar a linguagem rítmica que o compositor almeja, tendo o saxofonista que atentar para cada uma delas minuciosamente, valorizando sempre a primeira nota de cada arco de ligadura. Para isso, é necessário dar mais ênfase na primeira nota de cada um desses grupos, principalmente nos momentos isorrítmicos em que há uníssono ou paralelismo com o piano, cuja articulação é exatamente a mesma entre a voz do saxofone e alguma das outras vozes simultâneas (ex. 6 e 7).

Exemplo 6 – Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 32 ao 34.

32 6
3
32
32

Fonte: Pitombeira (2001)

Exemplo 7 - Seresta Nº1. Saxofone e piano, segundo movimento, compassos 50 ao 52.

50
50
50
(Smb)

Fonte: Pitombeira (2001)

3.2 Impressões Sobrais, para Flauta e Saxofone alto, Opus 131

A série *Impressões*⁷ é, na visão do compositor, um retrato da atmosfera de algumas cidades do Ceará, seu estado de origem, homenageando-as e, na *Impressões Sobrais*, que é a terceira composição da série, ele emprega harmonias cromáticas e atonalidade livre para realizar essa representação.

A série *Impressões* faz referência às localidades cearenses que eu visitei. Tem, de certa forma, um viés *impressionista*, no sentido expandido do conceito (e não no sentido de utilizar sonoridades associadas ao movimento impressionista musical francês, do início do século XX). Assim, elementos arquitetônicos, culturais e geográficos do local me motivam a produzir determinadas sonoridades e compor com essas sonoridades, sem a preocupação de fazer referência a aspectos musicais locais (modos e ritmos do local). ” (PITOMBEIRA, 2018b).

A peça foi escrita no ano de 2007, quando o compositor já havia retornado ao Brasil e quando fez a primeira visita à cidade de Sobral⁸ (daí o título *Impressões Sobrais*), dedicando-a à flautista Jessica Dunnavant e à saxofonista Paula Van Goes⁹, ambas americanas, que estrearam o duo no *Florida Flute Fair*, em Orlando, Flórida (EUA) no ano de 2008. Possui dois movimentos, muito contrastantes entre si, porém com questões técnicas semelhantes. O primeiro desafio observado está no equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos, tendo em vista que a flauta na região grave, que é bastante explorada, não possui tanta projeção quanto o saxofone. Além disso, existe uma grande variabilidade de dinâmica nas diferentes regiões desses instrumentos, que influencia diretamente na afinação de diferentes maneiras em cada um deles. Na flauta, a afinação tende a subir à medida que se aproxima da região aguda, principalmente nas dinâmicas de maior intensidade, enquanto no saxofone acontece justamente o contrário, em que quanto mais forte é tocado, mais a afinação tende a baixar, o que exige dos intérpretes bastante cautela e entrosamento.

O primeiro movimento, *Caminho Solitário*¹⁰, é em andamento lento e, como diz Regenmorter (2009, p. 197), possui uma “triste e distante sensibilidade” que explora as qualidades únicas de timbre da flauta e do saxofone. O título do movimento é inspirado,

⁷ O nome dessa série de obras é uma paráfrase, segundo o compositor em entrevista a esta pesquisa, do título *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

⁸ “A arquitetura antiga e bem preservada, a tranquilidade do ambiente e o belo rio Acaraú que corta Sobral, na região Sertão de Sobral, serviram de motivação para essa obra.” (Pitombeira, 2018b).

⁹ A obra foi uma encomenda do Greenbrook Ensemble, formado por Jessica Dunnavant (flauta), Paula Van Goes (saxofone) e R. Timothy McReynolds (piano) para o CD de estreia do grupo.

¹⁰ A partir de 19’35” do vídeo acessível no QR Code ou link da pág. 25.

segundo a visão do compositor, na paisagem solitária da estrada que liga Sobral à Fortaleza, cortando o vale do Curu. O material utilizado destaca intervalos de segunda menor e trítano, observado logo no início (ver ex. 8), onde vemos uma distribuição do conjunto de segundas menores [Ré, Mi^b, Mi, Fá, Fá[#]] entre as duas linhas instrumentais, em que a flauta forma o eixo Mi sobre o qual se delineiam as demais notas do saxofone, distribuídas de maneira a formar uma melodia composta simetricamente em torno desse eixo. (PITOMBEIRA, 2018a).

Exemplo 8 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone, primeiro movimento, compassos 01 ao 06. Microestrutura dos gestos iniciais.

The image shows a musical score for Flute and Alto Saxophone. The Flute part is in the upper staff, and the Alto Saxophone part is in the lower staff. The tempo is marked as ♩ = 54. The Flute part starts with a piano (pp) dynamic, and the Alto Saxophone part starts with a pianissimo (ppp) dynamic. The score includes a diagram of the interval structure below the saxophone part, showing notes Mi, Mi^b, Ré, Fá, and Fá[#]. A red box highlights the interval structure, and a red box highlights the tetrachord [0167] transposed three times, labeled 'Agregado cromático'.

Fonte: Pitombeira (2018a)

Observa-se ainda no exemplo anterior, uma linha ascendente (Mi, Fa, Fa[#]) e uma linha descendente (Mi, Mi^b, Ré) na voz do saxofone. Em seguida, o intervalo de trítano é utilizado nas apogiaturas em ambos os instrumentos e, finaliza a frase com o tetracorde [0167] transposto três vezes, que é “construído a partir de trítanos e segundas menores, formando um agregado cromático, ou seja, um bloco de sons contendo todas as alturas cromáticas” (Ibidem).

Já nos primeiros compassos, nos deparamos com a delicada questão técnica do equilíbrio da dinâmica, pois para evocar a atmosfera triste que esse movimento denota, o compositor explora as regiões médio-grave de ambos os instrumentos, porém, como a flauta projeta som em menor intensidade do que o saxofone nessa tessitura, o saxofonista deverá agir com cautela para manter audível o Mi grave da flauta. Estrategicamente, a voz do saxofone está uma dinâmica abaixo para que essa primeira frase não se sobreponha à nota da flauta (o eixo Mi) que, por sua vez, dá início ao *crescendo*. Sugere-se que o saxofonista utilize

posições alternativas para as notas Ré4 e Ré#4 no segundo e terceiro compassos, pois nas posições convencionais, em que todo o tubo é quase totalmente fechado, o ar passa por toda sua extensão, fazendo com que soem com mais intensidade e mais harmônicos, causando um desequilíbrio.

Exemplo 9 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 01 ao 05.

Transposed Score

for Jessica Dunnivant and Paula Van Goes

Impressões Sobrais

1. Caminho Solitário

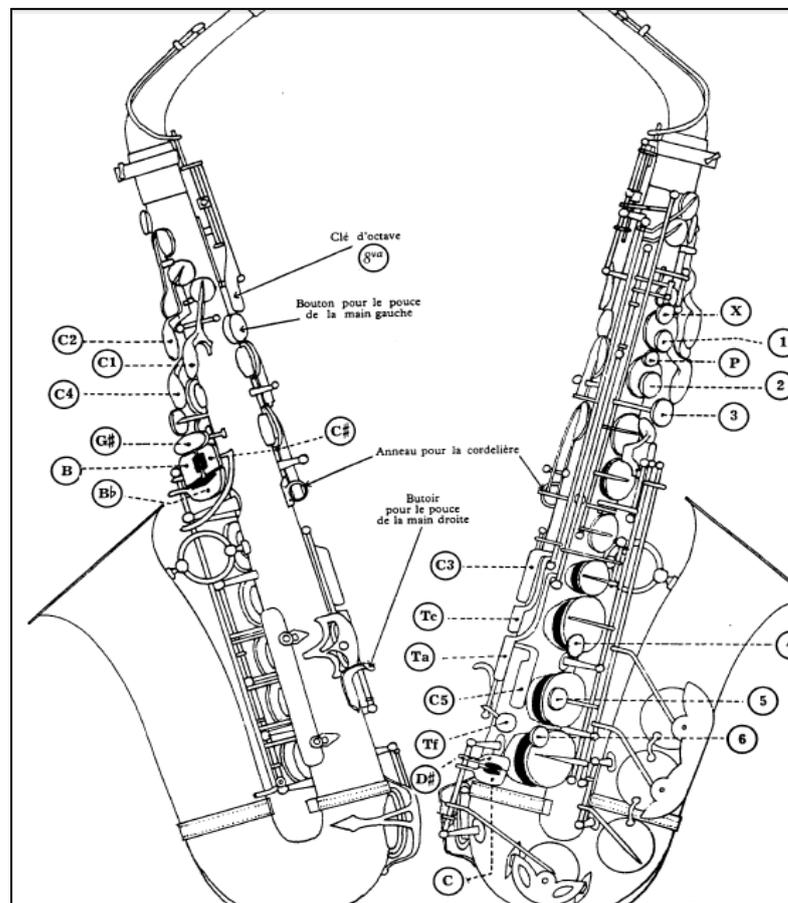
LIDUINO PITOMBEIRA
Op. 131, 2007

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Alto Saxophone. The score is in 4/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 54. The Flute part begins with a piano (pp) dynamic, followed by mezzo-forte (mf) and fortissimo (fp). The Alto Saxophone part starts with pianissimo (ppp), includes a triplet of eighth notes, and ends with fortissimo (fp). The score is for measures 1 through 5.

Fonte: Pitombeira (2007)

Para o Ré4 no compasso 2 e o Ré4 no compasso 3 com a ligadura para o 4, apenas a chave C2 na mão esquerda (ou C1 e C2 caso a afinação fique baixa, dependendo do instrumento) e para o Re#4 no compasso 2, a chave C4 na mão esquerda. O Mi4 da apogiatura dupla, para seguir esse mesmo princípio, aconselha-se, mantendo a posição anterior, acrescentar a chave C5 na mão direita e em seguida, tocar a próxima nota da apogiatura dupla (o Sib3) somente com o indicador da mão esquerda, pressionando as chaves 1 e P simultaneamente (vide fig. 1 para as nomenclaturas das chaves), retornando, por fim, à posição do Ré4 citada acima. Caso sejam utilizadas as posições convencionais nas apogiaturas, o saxofonista perderá a homogeneidade e equilíbrio nessa delicada passagem de dinâmica suave, além de encontrar maior dificuldade na mecânica.

Figura 1- Nomenclaturas das chaves do saxofone.



Fonte: Londeix (1989, p. 6)

Dessa forma, as notas com as posições alternativas precisarão de menos ar para serem emitidas, por utilizarem menos o tubo, permitindo manter o equilíbrio entre as demais notas da frase do saxofone, bem como permanecer nesta passagem em uma dinâmica abaixo da dinâmica da flauta.

Este movimento possui uma lógica no que diz respeito à continuidade melódica e à hierarquia entre as duas vozes, pois, além do auxílio das indicações de dinâmica constantes na partitura, estrategicamente, enquanto uma voz se movimenta desenvolvendo uma frase, a outra se sustenta em valores mais longos ou em pausas, deixando claro para os intérpretes as frases que devem ficar em evidência (ex. 10).

Exemplo 10 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 06 ao 14.

Fonte: Pitombeira (2007)

Isso acontece durante todo o movimento, com exceção do trecho entre os compassos 24 e 29 (ex. 11), em que o saxofone desenvolve a melodia principal e a flauta realiza um acompanhamento com uma figura rítmica de pausa de colcheia e duas semicolcheias de som, gerando um motivo rítmico, retornando em seguida para a mesma ideia melódica anterior.

Exemplo 11 – Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto(partitura transposta), primeiro movimento, compassos 24 ao 30.

Fonte: Pitombeira (2007)

Em seguida, haverá uma reapresentação do motivo inicial, com uma troca de personagens, em que a flauta executa o tema que o saxofone realizou nos compassos 2 e 3, agora transposto, concluindo com a repetição do único gesto isorrítmico que aparece no movimento (ex. 12).

Exemplo 12 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 31 ao 35.

Fonte: Pitombeira (2007)

O segundo movimento, *Diálogos*¹¹, tem esse título pois “faz referência à efervescência cultural da cidade” (PITOMBEIRA, 2018a), possui um ritmo movido e cheio de energia que exige virtuosismo dos intérpretes. Um dos gestos temáticos desse movimento, utiliza como material básico a expansão melódica do intervalo de segunda menor (Ibidem), como pode ser observado no exemplo a seguir.

Exemplo 13 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone, segundo movimento, compassos 69 e 70.

Fonte: Pitombeira (2007)

¹¹ A partir de 22'17" do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

Tecnicamente, nos deparamos novamente com o desafio do controle e equilíbrio de dinâmica. A flauta ainda é bastante explorada na região média, tendo o saxofonista que se preocupar em não a sobrepor em demasia nas dinâmicas fortes principalmente.

Exemplo 14 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), segundo movimento, compassos 36 e 46.

Impressões Sobrais 3

2. Diálogos

♩ = 108 ♩ = ♩ (sempre. *allegro*)

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Alto Saxophone. The score is divided into two systems, measures 36-41 and 42-46. The first system starts at measure 36 with a tempo marking of ♩ = 108. The second system starts at measure 42 with a tempo marking of ♩ = ♩ (sempre. *allegro*). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by a high level of technical difficulty.

Fonte: Pitombeira (2007)

Este movimento possui uma grande quantidade de passagens em uníssono (oitava), majoritariamente em dinâmica forte, tendo os intérpretes que atentarem para as particularidades de afinação individuais. Nos *crescendos* e *fortes*, assim como já comentado anteriormente, a tendência da afinação da flauta é subir, enquanto a do saxofone tende a descer. Logo, a sugestão é buscar mantê-la o mais estável possível e os instrumentistas estarem atentos ao máximo na voz do outro, sempre buscando referências.

Existe uma simetria de tempo entre os dois movimentos. Enquanto o primeiro possui um andamento de 54bpm, o segundo está a 108bpm, ou seja, numa proporção de dobro e metade. Assim, ao final da peça, vemos a conexão direta entre os dois movimentos, que se dá através da mudança do andamento rápido para exatamente metade do tempo, em que há uma curta reapresentação do material temático do primeiro (ex. 14), de forma que, levando-se em conta a subdivisão de valores, essa transição acontece de maneira completamente simétrica.

Para Regenmorter (2009, p. 198), tal recapitulação do material temático inicial encerrando a composição é uma característica comum na obra de Pitombeira.

Exemplo 15 - Impressões Sobrais. Flauta e saxofone alto (partitura transposta), segundo movimento, compassos 127 ao 136.

The image displays a musical score for two instruments: Flute and Alto Saxophone. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system covers measures 127 to 133. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 54$. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianississimo). There are also trill ornaments and triplet markings. The second system covers measures 134 to 136. It starts with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The music becomes more active, with a prominent melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. Dynamic markings include *fp* (fortissimo-pianissimo) and *f* (forte). The score concludes with a double bar line.

Fonte: Pitombeira (2007)

3.3 Urban Birds, para Saxofone alto, Violoncelo e Piano, Opus 45

Escrita no ano 2000, período em que Pitombeira ainda residia nos Estados Unidos, é sua quinta peça que utiliza o saxofone e foi uma encomenda do Trio Urban Birds, coordenado pelo violoncelista Dennis Parker, porém não foi estreada pelo grupo devido à sua extinção. No mesmo ano, Parker juntamente com o saxofonista Griffin Campbell e Jam Grimes ao piano, realizaram a performance de estreia no recital de mestrado do compositor, no Recital Hall da Escola de Música da *Louisiana State University (LSU)*, em 18 de abril.

Na peça, construída em três movimentos, é possível observar como o compositor explora as combinações de timbres com o saxofone dentro desta estrutura camerística, bem como a expressividade do instrumento dentro do caráter virtuosístico do primeiro e terceiro movimentos e do caráter lírico do segundo.

Nessa formação, o saxofonista deverá adotar uma postura distinta das anteriormente abordadas, pois não está interagindo com instrumentos na mesma categoria (sopro), como a flauta, no que diz respeito a articulações e nem dialogando apenas com o piano, que tem um bom potencial de projeção. Agora deverá buscar um perfil mais sutil e explorar a sonoridade do instrumento em dinâmicas muito delicadas, fazendo os fraseados acontecerem dentro da proporção com o violoncelo, que é um instrumento de cordas friccionadas.

Tecnicamente, é uma peça que exige muito do saxofonista, não só virtuosismo mecânico, mas também muita sofisticação de sonoridade, maior cuidado com a afinação por estar dialogando também com um instrumento não temperado e controle na combinação de timbres. Sabe-se que o saxofone, devido à sua estrutura física, possibilita uma vasta gama de produção de timbres, podendo ter um som lírico, violento, aveludado, misterioso, entre outros (LONDEIX, 1989), portanto, o saxofonista deve buscar um timbre que melhor combine com a sonoridade dos instrumentos envolvidos na formação, de acordo com o caráter de cada movimento. Na época que estava compondo a peça, o compositor encomendou ao poeta cearense Joeldo de Holanda, um poema que retratasse a temática da obra, recebendo o mesmo título em português.

PÁSSAROS URBANOS

Sob o sol das cidades, observo
 O debater de inverossímeis asas
 A namorar o cimo dos sobrados
 E a devotar seu canto pelas casas.

São pássaros do tempo, que floream
 A lida inconsistente das calçadas
 Pairando em tons de dúvidas e sombras
 Sobre as certezas surdas das estátuas.

Os pássaros sem pouso são filósofos
 Eivados de calor e poluição
 Que não veem mais folhas sobre os postes
 Nem creem que há mais frutos pelo chão.

São meio heróis, os pássaros do asfalto
 Divagam em patética insistência.
 Fazendo coro à frigidez da chuva,
 Reverberando aladas consciências.

Os pássaros sem rumo dialogam
 Com o insensato canto do seu mundo
 Que ecoa, desmedido, em seus pilares
 Unissonamente, a cada segundo.

São pássaros urbanos, que navegam
 Na forte ventania do progresso
 Dançando a valsa dos próprios destinos
 Voando em brancas nuvens se repintam

No céu azul que ora amanhece
 (HOLANDA apud PITOMBEIRA, 2018b¹²)

O primeiro movimento, “*Traffic Circles*”¹³ (Círculos de Tráfego), é trabalhado sobre uma estrutura rítmica de semicolcheias sempre em continuidade, ininterrupta durante quase todo o movimento, que transita entre as vozes dos instrumentos, dando a ideia de muita agitação e energia. O compositor associa essa estrutura a algo circular, fazendo referência ao bater de asas de pássaros na inquietude da vida urbana. Utiliza também, harmonias do Jazz para evocar essa atmosfera.

Deve-se também manter, constantemente, atenção ao equilíbrio sonoro, considerando cada dinâmica dentro da proporção, especialmente nos *tuttis*, nivelando pelo violoncelo, que é o instrumento que tem menor projeção. Dinâmicas fortes ou superiores, como no exemplo 16, em que a voz do saxofone já inicia com intensidade e segue para um *crescendo*, não devem ser consideradas dentro da capacidade de projeção do instrumento, mas sim no contexto da

¹² Entrevista concedida a esta pesquisa

¹³ A partir de 25’08” do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

formação em questão, logo, não devendo impedir que a voz do violoncelo também seja ouvida com clareza, bem como o acompanhamento de piano nesse momento.

Exemplo 16 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 3 e 4.

Fonte: Pitombeira (2007)

De forma semelhante, no exemplo 17, observamos um trecho uníssono em dinâmica forte para os três instrumentos, porém, o saxofonista não poderá interpretar essa dinâmica como se estivesse tocando com uma formação de sopros, mas sim um forte com suavidade no ataque, para que não se perca o efeito de timbre dessa combinação sonora. É dentro dessas condições desafiadoras que o saxofonista deverá explorar a sonoridade do instrumento, compreendendo-o dentro de um patamar camerístico, como nas outras obras, e não como solista.

Exemplo 17 - Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 9 ao 11.

Fonte: Pitombeira (2007)

A partir dos experimentos de performance realizados nos laboratórios de práticas interpretativas, foi observado como as dinâmicas/nuances poderiam ser melhor equilibradas, chegando-se à constatação de que a fluência musical, que tanto depende desse controle, acontece melhor quando o violoncelista considera sempre um dinâmica acima de cada indicação e o saxofonista uma dinâmica abaixo. Assim, dentro da estrutura do trio, com o reforço do piano, que mantendo a sua marcação, as dinâmicas fortes soarão fortes e as dinâmicas suaves continuarão soando suaves no todo. Logo na marcação inicial, observada no exemplo 17, o saxofonista pensaria em *mf* (meio forte), o violoncelista pensaria em uma dinâmica acima do *f* (forte) e o piano manteria a sua dinâmica, fazendo com que o trecho soe *f* naturalmente como um todo. Na dinâmica seguinte, compasso 11, o saxofone faria *mp* (meio piano) o violoncelo *f* e o piano continuaria no *mf*, dessa maneira o trecho soa *mf* dentro das proporções. É importante salientar que o compositor utiliza as marcações de nuances para deixar claro qual voz está sendo a mais importante e qual deve estar na posição de acompanhamento em determinados trechos, portanto, as mudanças de proporções sugeridas acima não alteram as ideias de hierarquia das vozes que são almeçadas, pois um *mf* na voz do saxofone, por exemplo, já fará com que soe *f* dentro desta estrutura.

Ainda no exemplo 17, observamos o tema principal nos compassos 9 e 10, sobre o qual o movimento se desenvolve. Ele se repete exatamente da mesma forma mais duas vezes durante o movimento, porém transposto nos compassos 74 e 75 (ex. 18) e 139 e 140 (ex. 19), sempre em uníssono nos três instrumentos e em nuance *f*.

Exemplo 18 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 73 ao 75.

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone, Cello, and Piano. The score is written in 4/4 time and spans measures 73 to 75. All three instruments play in unison. The dynamic marking is *f* (forte). A 'G' chord symbol is indicated above the first measure of the saxophone staff. The saxophone part is in the treble clef, the cello part is in the alto clef, and the piano part is in the bass clef.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 19 – Urban Birds. Saxofone, cello e piano, primeiro movimento, compassos 138 ao 140.

Fonte: Pitombeira (2000)

O material temático retorna com variação intervalar nos compassos 78 e 79 (ex. 20) e 82 e 83 (ex. 21), mas com a mesma configuração de uníssono em todas as vozes, dinâmica *f* e fraseado idêntico, sempre dando a ideia de mudança de compasso simples para composto, devido ao deslocamento da acentuação que acontece simultaneamente. Esse efeito rítmico dado pelas acentuações gerando mudanças implícitas de compasso (hemíola¹⁴), é uma característica da música de Pitombeira.

Exemplo 20 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 78 e 79.

Fonte: Pitombeira (2000)

¹⁴ Quando, mesmo dentro de um compasso ternário, temos a sensação de uma pulsação binária.

Exemplo 21 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, primeiro movimento, compassos 82 ao 84.

The musical score for Example 21 consists of three staves. The top staff is for Saxophone, the middle for Cello, and the bottom for Piano. All parts are in 3/4 time. The dynamics are marked as *f* (forte) for the first two measures, *ff* (fortissimo) for the second measure, and *mf* (mezzo-forte) for the third measure. A rehearsal mark 'H' is located above the final measure of the saxophone part.

Fonte: Pitombeira (2000)

No segundo movimento, “*Solitary Wings*”¹⁵ (Asas Solitárias), o compositor quer representar a solidão de um pássaro urbano à noite, cujo sono é perturbado pelos pesadelos decorrentes da agitada vida diurna. Logo, a atmosfera do movimento denota tristeza, passando a exigir uma sonoridade mais lírica e caráter ainda mais expressivo. O saxofone terá de utilizar um timbre mais escuro, suave e até mesmo melancólico e, para enfatizar o caráter expressivo, sugere-se uma maior utilização do vibrato, especialmente nas notas longas nas dinâmicas de maior intensidade (*mf*), que demarcam os momentos em que se está fazendo a voz principal, como na frase dos compassos 17 ao 20 (ex. 22).

Exemplo 22 – Urban Birds. Saxofone (partitura transposta), segundo movimento, compassos 10 ao 25.

The musical score for Example 22 shows two staves of saxophone music. The first staff covers measures 10 to 20, and the second staff covers measures 21 to 25. The music is in 3/4 time. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Rehearsal marks 'A' and 'B' are placed above the first and last measures of the first staff, respectively. There are also some performance markings like accents and slurs.

¹⁵ A partir de 29’53” do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

Fonte: Pitombeira (2000)

O movimento não apresenta desafios virtuosísticos, mas uma considerável complexidade na fluência musical, devido à grande polirritmia. É importante que cada músico faça um estudo sobre as demais vozes para compreender os ritmos e correlacioná-los com sua respectiva voz (vide ex. 23). Sugere-se também mais ênfase na articulação do fraseado, dando um apoio maior nas primeiras notas de cada grupo de ligadura, o que foi experimentado durante os estudos de performance e percebido que funcionou muito bem, atribuindo mais expressividade e clareza na pronúncia das frases.

Exemplo 23– Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, segundo movimento, compassos 60 e 62.

Fonte: Pitombeira (2000)

O terceiro movimento, “*Birds at Carnival*”¹⁶ (Pássaros no Carnaval), traz um caráter movido com notável virtuosismo e, como o próprio título denota, representa uma festa de carnaval onde é possível observar ritmos amplamente presentes no carnaval brasileiro, como o maracatu e o samba. Nesse movimento encontramos o desafio da complexidade rítmica que acontece simultaneamente nas três vozes, gerando grande polirritmia e uma possível dificuldade inicial de perceber esses gêneros e os trechos em que são utilizados, sendo necessário identificá-los para uma melhor concepção interpretativa.

O maracatu é um ritmo encontrado na Paraíba, Ceará e Pernambuco, em que não há uma coreografia específica e o canto, às vezes responsorial, é acompanhado por instrumentos de percussão, tocando um monótono ostinato (DI CAVALCANTI, 2006). A figura 2 mostra o

¹⁶ A partir de 33’24” do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

na voz do violoncelo (ex. 25), bem como na sua complementação com a voz do pentagrama superior do piano.

Exemplo 25 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 44 ao 46.

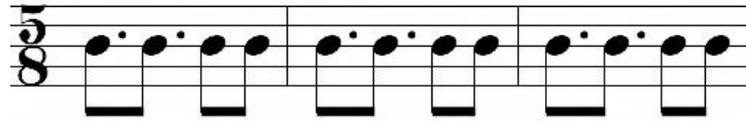
Fonte: Pitombeira (2000)

É importante observar como o compositor representa o samba implicitamente no pentagrama superior da parte de piano, utilizando a fórmula de compasso 5/8 (ex. 26). Isso se dá através do uso da síncope, característica do gênero, que mesmo estando em uma fórmula de compasso incomum, pode ser traduzida em compasso simples. Na figura 3, temos o padrão rítmico do trecho em questão, que por sua vez, é exatamente igual ao padrão escrito na figura 4, síncopes em compasso simples comumente utilizadas no samba.

Exemplo 26 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 61 ao 64.

Fonte: Pitombeira (2000)

Figura 3- Padrão rítmico dos compassos 61 ao 73.



Fonte: elaboração nossa

Figura 4- Síncopes de samba em compassos simples.



Fonte: elaboração nossa

Esse padrão de síncopes do samba implícitos na fórmula de compasso 5/8, irá se repetir em momentos alternados, sempre na parte de piano, desde o seu surgimento no compasso 61 até quando aparece pela última vez no compasso 116.

Outro momento em que o samba é evidenciado, agora mais explicitamente, acontece nos compassos 125 e 126 (ex. 27), embora em compasso ternário simples. O compositor retoma esporadicamente essa ideia rítmica para realizar uma lembrança do gênero, fazendo alusão a uma festa dançante de carnaval, o que enfatiza o caráter do movimento.

Exemplo 27 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 124 ao 126.

Fonte: Fonte: Pitombeira (2000)

É importante reconhecer todos os momentos em que o tema principal acontece para que possa sempre ser evidenciado, favorecendo a performance. Aparece a primeira vez no compasso 18 (ex. 28), na voz do piano, em tempo tético e em compasso 3/4. É reapresentado na voz do saxofone, agora em tempo acéfalo, na anacruse para o compasso 42 (ex. 29), com a mesma articulação, em compasso ternário e é desenvolvido até o compasso 47. Após uma pequena transição, ainda na voz do saxofone, o tema retorna logo no compasso 53 (ex. 30), da mesma forma que apareceu pela primeira vez na voz do piano, em tempo tético e na mesma tonalidade, sendo imitado pelo violoncelo uma quinta justa abaixo no compasso 56. No compasso 74 (ex. 31), agora na fórmula 5/8, o piano reapresenta a primeira frase do tema com uma pequena variação de articulação, transformando a acentuação do trecho.

Exemplo 28 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 16 ao 21.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 29 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 41 ao 43.

Musical score for Example 29, measures 41-43. The score is written for Saxophone, Cello, and Piano. The saxophone part begins at measure 41 with a dynamic marking of *mf*. The piano part features a complex accompaniment with many slurs and accents.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 30 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 52 ao 55.

Musical score for Example 30, measures 52-55. The score is written for Saxophone, Cello, and Piano. The saxophone part includes dynamic markings of *poco rit.*, *a tempo*, and *mf*, and the instruction *sempre crescendo*. The piano parts include dynamic markings of *mf* and *f*, and the instruction *cresc.*

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 31 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 73 ao 75.

Fonte: Pitombeira (2000)

Ainda na fórmula 5/8, a partir do compasso 77 (ex. 32), o tema é apresentado de maneira fragmentada em caráter imitativo, inicialmente pelo piano e logo no compasso seguinte pelo violoncelo. No compasso 82 (ex. 33) os papéis se invertem, o violoncelo reinterpreta o gesto inicial do tema e o piano o imita no compasso seguinte, para só então o saxofone tocá-lo na íntegra a partir do compasso 84, transposto um tom acima. Mais uma vez o tema retorna na voz do saxofone, compasso 108 (ex. 34), ainda em 5/8 e um tom e meio acima do que foi apresentado inicialmente. Por fim, o tema principal volta no compasso 120 (ex. 35) na voz do saxofone, agora novamente na fórmula 3/4, sendo acompanhado pelo piano em tempo tético e fazendo paralelismos em intervalos de sexta. O início da frase é reproduzido ainda transposto no pentagrama inferior do piano no compasso 123 e, em seguida, imitado pelo violoncelo no 125 (ex. 35).

Exemplo 32 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 73 ao 75.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 33 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 82 ao 87.

The musical score is presented in three systems, each with a saxophone part (top staff), a cello part (middle staff), and a piano part (bottom staff). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure numbers 82, 85, and 86 are indicated at the beginning of their respective systems. The saxophone part begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with some grace notes. The piano part is characterized by a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs. The cello part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 85-87) features a *ff* dynamic for both the saxophone and piano parts, indicating a significant increase in volume and intensity. The piano part continues with its intricate rhythmic texture, while the saxophone part has more melodic movement. The cello part remains consistent with its accompaniment role.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 34 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 106 ao 111.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 106 to 108. The second system covers measures 109 to 111. The score is for saxophone, cello, and piano. The piano part is the most complex, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The saxophone and cello parts are primarily sustained notes with some melodic movement.

Fonte: Pitombeira (2000)

Exemplo 35 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 118 ao 126.

The image displays a musical score for three instruments: saxophone, cello, and piano. The score is organized into three systems, each corresponding to a set of measures. The first system covers measures 118 to 120, the second system covers measures 121 to 123, and the third system covers measures 124 to 126. The saxophone part is written in a single staff with a treble clef. The cello part is written in a single staff with a bass clef. The piano part is written in two staves, with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte). A small box containing the letter 'J' is located above the saxophone staff at the beginning of measure 119.

Fonte: Pitombeira (2000)

Como comentado anteriormente, é comum na obra de Pitombeira observar a retomada de material temático de movimentos anteriores para finalizar uma peça. Isso acontece a partir do compasso 139, logo após uma grande parada no compasso 138 (ex. 36), utilizada para separar intencionalmente o caráter musical, retomando o motivo inicial do segundo movimento que traz a ideia de solidão.

Exemplo 36 – Urban Birds. Saxofone, violoncelo e piano, terceiro movimento, compassos 137 ao 143.

The musical score for Example 36, 'Urban Birds', measures 137-143, is presented in three systems. The first system (measures 137-138) features a large fermata over the entire passage, with a tempo marking of quarter note = 45. The second system (measures 139-140) shows the return of the initial motif, marked with *ff*. The third system (measures 141-143) continues the piece, with dynamics ranging from *pp* to *n*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Pitombeira (2000)

3.4 Xingu, para Saxofone Alto e Quarteto de Cordas, Opus 33b

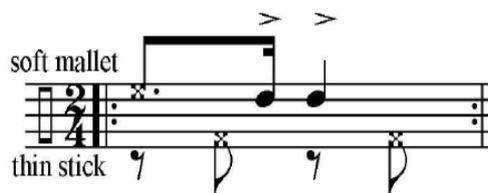
Pitombeira escreveu esta obra no ano de 1999, durante o seu mestrado nos Estados Unidos, encomendada pelo seu orientador, Dinos Constantinides, na ocasião da visita do saxofonista grego Athanazius Zervas à LSU. O professor Constantinides dirige a orquestra de câmara *Louisiana Sinfonieta*, que por sua vez, realizou diversas estreias de obras de Liduino, e *Xingu* foi apresentada pela primeira vez por músicos desse grupo, tendo Zervas ao saxofone.

O compositor faz uma referência aos índios brasileiros com *Xingu*. Essa palavra, que significa água boa e limpa em tupi-guarani, é também o nome de um rio brasileiro que nasce no estado do Mato Grosso, em cujas margens está a primeira grande terra indígena reconhecida no Brasil, o Parque Indígena do Xingu (VILLAS-BÔAS, 2011).

Liduino relata no texto da folha de rosto da partitura, que a ideia central da peça é um contraste entre dois elementos, um com uma rítmica que representa os índios e o outro com uma valsa que representa os colonizadores.

No primeiro movimento, “*Feast in the Tribe*”¹⁷ (Festa na Tribo), o compositor emprega o ritmo do baião logo no início que, segundo ele, permeia toda obra. O baião é um tipo de dança do Nordeste do Brasil (ALVARENGA, 1950 apud DI CAVALCANTI, 2006, p. 61) que provavelmente se originou do *baiano*, um tipo de dança popularizada no século XIX e cujos traços podem ser observados no *bumba-meu-boi* do Pernambuco (DI CAVALCANTI, 2006, p.61), podendo ainda serem observadas características melódicas e rítmicas do *coco*. Observando as figuras 5 e 6, que apresentam padrões rítmicos do baião, é possível constatar a afirmação do compositor, relacionando com o gesto inicial do movimento nos exemplos 37 e 38, em que esse ritmo é notável na voz do segundo violino.

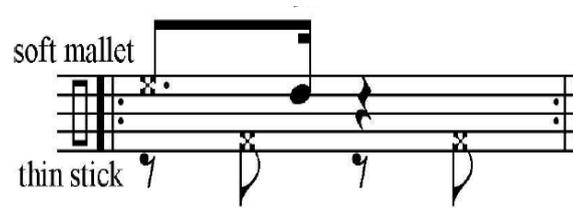
Figura 5 - Padrão rítmico tradicional do baião.



Fonte: Di Cavalcanti (2006, p.62)

¹⁷ A partir de 00'24" do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25

Figura 6 -Padrão rítmico do baião moderno



Fonte: Di Cavalcanti (2006, p.62)

Exemplo 37 – Xingu. Saxofone alto, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 01 ao 03.

Fonte: Pitombeira (1999)

É possível perceber auditivamente, a sonoridade da música nordestina, por conta da utilização de seguimentos do modo lídio e mixolídio simultaneamente, que segundo José Siqueira (apud PITOMBEIRA, 2018c), se trata de uma escala nordestina ou modo misto. Pitombeira utiliza a escala octatônica, também conhecida como escala diminuta, que segundo ele, pode ser pensada como uma derivação desse modo misto de José Siqueira, expandindo a segunda nota da escala em duas notas vizinhas, meio tom abaixo e meio tom acima. O exemplo 38, no compasso 20, vemos o emprego da escala octatônica no primeiro movimento, que podemos relacionar com a transformação da escala nordestina na figura 7, observando as enarmonias.

Exemplo 38 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 19 ao 21.

Fonte: Pitombeira (1999)

Figura 7- Transformação da escala nordestina ou modo misto em escala octatônica.

Fonte: Pitombeira (2018c)

O caráter do movimento é alegre e dançante, denotado inclusive pelo seu próprio título. Como citado anteriormente, existem dois elementos rítmicos que estão em constante diálogo. O primeiro, que para o compositor representa os índios, é uma perceptível dança marcada pelo ritmo do baião, desde o início da peça, aparecendo sempre em compasso quaternário simples, cujo tema surge inicialmente no compasso 12 (ex. 39). O segundo elemento, que para ele representa os colonizadores europeus, se trata de uma valsa que é encontrada nas mudanças para o compasso ternário simples e como sabemos, a valsa é uma dança ternária realizada em casal (DI VACALCANTI, 2006 p. 51), tendo se originado na Europa, provavelmente no sul da Alemanha, Baviera, Áustria e Boêmia. As transições para a valsa

acontecem em três momentos: do compasso 51 (ex. 40) ao 68; do 89 ao 104, tendo uma pequena intervenção do primeiro elemento na fórmula 4/4, apenas no compasso 95 (ex 41), em que aparece a escala octatônica citada anteriormente, retornando em seguida, no 96, para o 3/4, evidenciando o conflito entre os dois elementos; e do compasso 122 ao 127, em que o tema principal aparece pela primeira vez na forma ternária (ex. 42), demonstrando agora a aproximação desses elementos.

Exemplo 39 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 10 ao 15.

The musical score for Example 39, measures 10-15, is presented in a system of five staves. The top staff is for Saxophone, the second for Violin I, the third for Violin II, the fourth for Viola, and the fifth for Cello. The key signature has two flats. The saxophone part begins at measure 10 with a *sub p* dynamic and a *crescendo...* marking. The violin I part starts at measure 10 with a *mf* dynamic. The violin II part starts at measure 10 with a *mf* dynamic. The viola part starts at measure 10 with a *sub p* dynamic and a *crescendo...* marking. The cello part starts at measure 10 with a *mf* dynamic and a *crescendo...* marking. The score continues to measure 15, with various dynamics and markings such as *f*, *crescendo...*, and *arco*.

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 40 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 50 ao 52.

Musical score for Example 40, measures 50-52. The score is for Saxophone, Violins I and II, Viola, and Cello. It features a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. Measures 50 and 51 contain sixteenth-note triplets in the saxophone and string parts. Measure 52 features a sustained saxophone note marked 'D' in a box and a string accompaniment marked 'mf'.

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 41– Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 94 ao 96.

Musical score for Example 41, measures 94-96. The score is for Saxophone, Violins I and II, Viola, and Cello. It features a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. Measures 94 and 95 contain sixteenth-note triplets in the saxophone and string parts. Measure 96 features a sustained saxophone note marked 'p' and a string accompaniment marked 'p' and 'sul ponticello'.

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 42 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 121 ao 126.

The musical score for Example 42, measures 121-126, is presented in two systems. The first system (measures 121-123) features a saxophone part and four string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The saxophone part begins with a melodic line marked *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The string parts provide a rhythmic accompaniment, with the Violin I and II parts marked *f* and the Viola and Cello parts marked *mf*. A 'H' marking is placed above the first measure of the saxophone part. The second system (measures 124-126) continues the saxophone and string parts, with the saxophone part marked *f* and *mf*, and the string parts marked *f* and *mf*. The score includes 'arco' markings above the Violin I and II parts in measures 122 and 123.

Fonte: Pitombeira (1999)

O movimento é também tecnicamente exigente para o saxofonista, não só pelas passagens rápidas em alguns trechos (como no ex. 43), mas também pelo controle da dinâmica e sonoridade em relação ao equilíbrio com os instrumentos de cordas friccionadas, bem como a extrema precisão rítmica exigida. As dinâmicas devem ser pensadas sempre com muita sutileza, principalmente nas marcações *f*, para que não se percam os elementos rítmicos e melódicos das cordas, especialmente nos momentos em que há o dobramento de melodias, como no exemplo 44, onde o violino II dobra a melodia principal com o saxofone e o violino I realiza com a viola um contraponto importante, ou ainda a continuidade melódica (ex. 45) para que não fiquem lacunas de som devido a discrepância de projeções.

Exemplo 43 – Xingu. Saxofone (partitura transposta), primeiro movimento, compassos 46 ao 54.

Musical score for saxophone, measures 46 to 54. The score is written in a single system with two staves. The first staff starts at measure 46 and the second staff starts at measure 50. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and triplets. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A chord symbol 'D' is indicated above the second staff at measure 52. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 44 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 43 e 44.

Musical score for saxophone, violins I and II, viola, and cello, measures 43 and 44. The score is written in a single system with five staves. The first staff is for saxophone, the second for violin I, the third for violin II, the fourth for viola, and the fifth for cello. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and triplets. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 45 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento, compassos 33 ao 40.

The musical score consists of three systems of five staves each. The instruments are Saxophone, Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The word *arco* is used for the string parts. Measure 36 contains a 'C' time signature change to common time (C).

Fonte: Pitombeira (1999)

Nesse último exemplo, observe a interação entre a linha melódica do violino I, a partir da anacruse do compasso 34, e a do saxofone, que dá continuidade à sua ideia a partir da anacruse do 36. No compasso 38, o saxofone interage com o violino II, imitando-o. Isso demonstra o processo de continuidade melódica diretamente dependente do controle da dinâmica, para que não soe desequilibrado.

Quanto à rítmica, o movimento não dá muita amplitude para alterações agógicas ou *rubatos*, por conta da extrema interligação das células rítmicas entre as vozes, sendo muito complementares entre si. Observe no exemplo 44, a interdependência entre as vozes devido ao uníssono entre elas e, no exemplo 46, a proximidade de articulações e ritmos entre a voz do saxofone e a do violino II, bem como as demais vozes com ritmos muito semelhantes entre si. Pitombeira (2018c), por sua vez, afirma sobre a peça: “a precisão rítmica e de articulação são fatores que considero essenciais para um bom resultado”.

Exemplo 46 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, primeiro movimento compassos 69 ao 71.

The image shows a musical score for Example 46, titled 'Xingu'. It consists of five staves: Violin I (top), Violin II, Saxophone, Viola/Cello, and Double Bass (bottom). The music is in 4/4 time. Measure 69 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. Measure 70 continues with *mf* and *p* markings. Measure 71 features a *pizz.* (pizzicato) marking for the Saxophone and Double Bass, with a *f* dynamic marking. A box labeled 'E' is placed above the first staff in measure 69.

Fonte: Pitombeira (1999)

O segundo movimento¹⁸ é uma seção de mediação que evoca uma divindade cultuada por indígenas, Jacy, palavra que significa lua em tupi, daí o título “The Moon” (A Lua). Ao contrário dos demais movimentos que apresentam um caráter alegre e dançante, este é mais lírico e contemplativo, de andamento mais lento e sem grandes dificuldades técnicas para o saxofonista. Ainda prevalecendo a atenção no equilíbrio sonoro, sem exagerar nas dinâmicas *f* e sendo sutil ao máximo nas dinâmicas mais suaves.

¹⁸ A partir de 05’02” do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25.

Ao final do movimento, há uma conexão com o terceiro através da indicação “*attaca*” (ex. 47), não havendo pausa ou lacuna de som para se iniciar a fuga a partir da voz da viola.

Exemplo 47 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, segundo movimento, compassos 46 ao 49.

The image shows a musical score for Example 47, spanning measures 46 to 49. It features five staves: Saxophone (top), Violin I, Violin II, Viola, and Cello (bottom). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and a sextuplet. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The word "attaca" is written at the end of each staff, indicating a connection to the next movement without a pause. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fonte: Pitombeira (1999)

O terceiro movimento “*The Old Wizard’s Dance*”¹⁹ (A Dança do Velho Pajé), possui um caráter alegre e dançante, como o próprio título sugere, e traz desafios técnicos muito próximos do primeiro movimento: andamento rápido, passagens virtuosísticas e uma notável complexidade rítmica, além dos parâmetros de dinâmica citados anteriormente. Inicia-se sem pausa entre o movimento anterior apenas com a voz da viola (ex. 48), cuja melodia é imitada pelo violoncelo no compasso 5 e pelo violino II no compasso 9, constituindo uma fuga. Observe ainda no exemplo 46, que a indicação de dinâmica deixa claro as melodias que devem ficar em evidência para uma boa fluência musical do trecho.

¹⁹ A partir de 07’32” do vídeo acessível no QR Code ou no link da pág. 25

Exemplo 48 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento compassos 01 ao 13.

Alto Saxophone (Eb)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

♩ = 132

1

mf

5

mp

mp

mf

mp

mf

10

Detailed description of the musical score: The score is for measures 1 through 13. It is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 132. The key signature has one sharp (F#). The Alto Saxophone (Eb) and Violin I parts are mostly rests. Violin II, Viola, and Violoncello play melodic lines. The Viola and Violoncello parts feature triplets and slurs. Dynamics include *mf* and *mp*. The score is divided into three systems: measures 1-4, 5-8, and 9-13.

É possível observar uma rítmica que remete às danças indígenas, um dos dois elementos nos quais o compositor se baseia para desenvolver a peça. Como exemplo, vemos o motivo a partir do compasso 19 (ex. 49) com uma fórmula em 7/8, tendo o violino II e a viola em pizzicato, gerando esse efeito de dança tribal.

Exemplo 49 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 18 ao 21

The musical score for Example 49 consists of four staves. The top staff is for Saxophone, the second for Violins I and II, the third for Viola, and the fourth for Cello. The score begins at measure 18 with a 7/8 time signature. At measure 19, the time signature changes to 7/8. The saxophone part has a triplet in measure 21. Dynamics include *mf*, *crescendo...*, and *f*. Performance instructions include *arco* and *pizz.*

Fonte: Pitombeira (1999)

Também é notável a presença do outro elemento que constitui a obra, a valsa que representa os colonizadores europeus nos dois momentos em que ocorrem as mudanças para formas ternárias, à mostra nos exemplos 50 e 51.

Exemplo 50 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 58 ao 61.

58 $\text{♩} = 90$ *rall...* *mp*

58 *rall...* *mp*

58 *rall...* *mp*

58 *rall...* *mp*

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 51 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 108 ao 112.

108 $\text{♩} = 132$ *p* *mf*

108 *p*

108 *p*

108 *p*

108 *mf*

Fonte: Pitombeira (1999)

Notamos nesse movimento, a retomada do tema principal do primeiro, mas sempre transposto, primeiro na forma de contraponto de maneira discreta na voz da viola (ex. 52), sob a fórmula de compasso 5/8, soando em andamento menos acelerado. Nesse momento, é importante atentar para o controle de som, principalmente na voz do saxofone, para que esse elemento não se perca. O tema retorna mais evidente, agora como solo na parte do violino I (ex. 53) na fórmula de compasso 4/4, ainda soando mais lento do que no primeiro movimento, pois está sendo rerepresentado gradativamente num processo imitativo, sendo transferido de uma voz para outra nos compassos subsequentes, como pode ser observado também no exemplo 53.

Exemplo 52 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 84 ao 90.

The musical score for Example 52 consists of five staves. The top staff is for the Saxophone, and the bottom four staves are for the strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The time signature is 5/8. The score begins at measure 84 with a 'rall...' marking and a dynamic of 'f' for the saxophone. The string parts also begin with 'rall...' and 'mf', and are marked 'pizz'. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) between measures 84 and 87. The saxophone part features a melodic line with grace notes and slurs. The string parts provide a rhythmic accompaniment with various patterns of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 53 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 100 ao 103.

The musical score for Example 53 consists of five staves. The top staff is for the Saxophone, the second and third staves are for Violins I and II, the fourth staff is for the Viola, and the fifth staff is for the Cello/Double Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 100 and 101. In measure 100, the saxophone and violins play a melodic line with a forte (f) dynamic. The second system covers measures 102 and 103. In measure 102, the saxophone and violins play a melodic line with a forte (f) dynamic, while the viola and cello/double bass play a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. In measure 103, the saxophone and violins play a melodic line with a forte (f) dynamic, while the viola and cello/double bass play a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic.

Fonte: Pitombeira (1999)

Finalmente, o tema retorna em sua energia máxima, como no andamento inicial do movimento e na voz do saxofone (ex. 54) no compasso 117. É repetido seguidas vezes em transposição, com algumas das quais em dobramentos de vozes até o compasso 126, levando ao gesto final nos cinco últimos compassos, em que o saxofone faz uma pequena ponte para concluir em um tutti uníssono e *ff*, construído de um fragmento da escala octatônica (ex. 55).

Exemplo 54 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento compassos 117 ao 122.

The image displays a musical score for measures 117 to 122 of the third movement of 'Xingu'. The score is arranged in two systems of staves. The first system (measures 117-119) features five staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and four lower staves with various clefs (treble, alto, and two bass clefs). The second system (measures 120-122) features five staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and four lower staves with various clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. In the first system, the second staff from the top has a 'pizz.' marking above measure 118 and a 'f' marking below measure 118. In the second system, the second, third, and fourth staves from the top have 'arco' markings above measures 120, 121, and 122 respectively. The bottom staff in both systems shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Pitombeira (1999)

Exemplo 55 – Xingu. Saxofone, violinos I e II, viola e violoncelo, terceiro movimento, compassos 129 ao 131.

The image displays a musical score for measures 129 to 131 of the third movement of 'Xingu'. The score is arranged in five staves. The top staff is for the Saxophone, and the bottom four staves are for the string section (Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time. Measures 129 and 130 are marked with a forte (*ff*) dynamic and the instruction *arco*. Measure 131 is also marked with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Pitombeira (1999)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da produção composicional de Liduino Pitombeira, foi observado um prolífico trabalho utilizando os saxofones em diversificadas formações, que explora o instrumento em diversos aspectos, demonstrando sua versatilidade e qualidades musicais. Logo, diante da relevante obra do compositor e da busca pelo enriquecimento da literatura do saxofone, baseado no objetivo de sua constante valorização dentro do universo da música de concerto, camerística e acadêmica, viu-se a importância de realizar esse estudo.

A partir do contato com a obra saxofonística de Pitombeira, que vem sendo vivenciado desde a graduação, o autor desta pesquisa construiu este relato de experiência baseando-se nas práticas interpretativas para construção da performance. Para isso, foram selecionadas quatro peças em formações diversificadas de câmara, utilizadas como objeto de estudo e reflexão para a compreensão como um todo da obra com saxofone, abordando os aspectos técnicos utilizados do instrumento, as sonoridades exploradas, bem como o contexto e características da obra, provendo, a partir das experiências de performance, subsídios técnicos e relatos a fim de contribuir para o resultado artístico.

Além da documentação dos relatos de experiência, foi possível realizar a materialização deste repertório, através de gravações em vídeo que estão disponíveis em domínio público (Internet), como também a realização de performances ao vivo em recitais, resultados dos laboratórios de práticas interpretativas nas diferentes formações camerísticas utilizando o saxofone. Tais resultados, texto escrito e gravações, provenientes do árduo trabalho durante o curso do Mestrado Profissional no PROMUS da UFRJ, foram alcançados com o intuito de divulgar e acessibilizar este importante repertório, contribuindo com o acervo brasileiro do “saxofone clássico”, valorizando o instrumento e demonstrando sua capacidade técnica e artística dentro da música de concerto. Além disso, nosso intuito também foi colaborar com a produção bibliográfica sobre o estudo de performance de música brasileira envolvendo o saxofone, para que possa ser uma ferramenta útil para outros pesquisadores na área.

Esta pesquisa contribuiu ainda para o fomento do acervo saxofonístico, estimulando a produção de obras originais, dedicadas ao presente autor, por parte de Liduino Pitombeira. Espera-se com isso que mais compositores de destaque como Pitombeira, utilizem o saxofone em sua obra, não só no contexto solista, mas também dentro de formações diversificadas, desde peças solo até a participação em naipes da orquestra, fazendo com que o instrumento esteja cada vez mais presente na dimensão cultural erudita.

REFERÊNCIAS

- 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.
- AMORIM, Bruno Barreto. **A Trajetória do Saxofone no Cenário Musical Erudito Brasileiro sob o Enfoque do Representacional**. 2012. 169 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- ASHTON, Don. In the Twentieth Century. In: Ingham, Richard (Ed.). **The Cambridge Companion to the Saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 20-36.
- BESERRA, Danilo Jatobá. Elementos da Estética Expressionista Presentes na Obra Sertão Central, Opus 84 para Piano de Liduíno Pitombeira. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 1., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 718 – 727.
- _____. **Sonata para Piano Nº1, Opus 8 e Pó, Opus 141 para Piano de Liduíno Pitombeira: uma abordagem Técnico-Interpretativa**. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- DI CAVALCANTI, Maria José Bernardes. **Brazilian Nationalistic Elements in the Brazilianas os Osvaldo Lacerda**. 2006. 136f. Tese (Doutorado em Musical Arts) – Louisiana State University, Louisiana, 2006.
- GIFONI, Luciana Rodrigues. Liduíno Pitombeira: duas russas, entre três américas e um prêmio. **Agulha: revista de cultura**, Fortaleza, São Paulo, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48pitombeira.htm>>. Acesso em: 2 set. 2016.
- LIMA, César Edgar Ribeiro. **O saxofone: história e evolução, contributos para uma nova sonoridade na música erudita**. [S.l.: s.n.], 2004.
- LONDEIX, Jean-Marie. **Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone**. Paris: Editions musicales, 1989.
- MARQUES, Dinis Mário. **Aspectos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder**. 2013. 151 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Évora, Évora, 2013.
- MEDEIROS, José Washington de Moraes. Expressão cultural e cultura mercadológica na serenata paraibana: reflexões para o turismo sertanejo. **Biblioteca online de ciências da comunicação**, 2002.
- PINTO, Marco Túlio de Paula. O Saxofone na Música de Radamés Gnattali. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1082-1088.

PITOMBEIRA, Liduíno. **Impressões Sobrais**: for flute and alto saxophone. United States: Cantus Quercus Press, 2007. 1 partitura (7 p.). Flauta. Saxofone.

_____. **Seresta Nº1**: for saxophone and piano. United States: Cantus Quercus Press, 2001. 1 partitura (18 p.). Saxofone. Piano.

_____. **Catálogo de Composições**. 2018. Disponível em:
<<http://www.pitombeira.com/#saxophone>>. Acesso em 2 set. 2016.

_____. **[Relatos sobre a peça Impressões Sobrais, Opus 131]**. Rio de Janeiro, 2018a. Entrevista concedida a esta pesquisa em fevereiro de 2018.

_____. **[Relatos sobre a peça Seresta Nº1, Opus 55b]**. Rio de Janeiro, 2017. Entrevista concedida a esta pesquisa em agosto de 2017.

_____. **[Relatos sobre a peça Urban Birds, Opus 45]**. Rio de Janeiro, 2018b. Entrevista concedida a esta pesquisa em março de 2018b.

_____. **[Relatos sobre a peça Xingu, Opus 33b]**. Rio de Janeiro, 2018c. Entrevista concedida a esta pesquisa em março de 2018c.

_____. **Urban Birds**: for saxophone, cello and piano. United States: Cantus Quercus Press, 2000. 1 partitura. (38 p.). Saxofone. Violoncelo. Piano.

_____. **Xingu**: for saxophone and string quartet. United States: Cantus Quercus Press, 1999. 1 partitura. (48 p.). Saxofone. Quarteto de cordas.

PRAXEDES, Karina S. **Liduíno Pitombeira's Chamber Works with Piano: An Analytical Perspective**. 2009. 101f. Tese (Doutorado em). University of Houston, Houston, 2009.

REGENMORTER, Paula J. Van. **Brazilian Music for Saxophone: a Survey of Solo and Small Chamber Works**. 2009. 250 f. Tese (Doutorado em Musical Arts) - University of Maryland, Maryland, 2009.

SCOTT JUNIOR, Rowney Archibald. **A música brasileira nos cursos de Bacharelado em Saxofone no Brasil**. 2007. 251 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

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 André 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.

VILLAS-BÔAS, André; JUNQUEIRA, Paulo. **Almanaque Sócio Ambiental Parque Indígena do Xingu: 50 anos.** São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011.