

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

GIANCARLO SANTOS DE MEDEIROS

MÚSICA BRASILEIRA PARA SAXOFONE BARÍTONO E PIANO:
Construção da Interpretação Musical, Fomento e Difusão do Repertório

RIO DE JANEIRO

2025

Giancarlo Santos de Medeiros

MÚSICA BRASILEIRA PARA SAXOFONE BARÍTONO E PIANO:
Construção da Interpretação Musical, Fomento e Difusão do Repertório

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

Orientador: Prof. Dr. Pedro S. Bittencourt

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

M488m Medeiros, Giancarlo Santos de
Música Brasileira para Saxofone Barítono e Piano:
Construção da Interpretação Musical, Fomento e
Difusão do Repertório / Giancarlo Santos de
Medeiros. -- Rio de Janeiro, 2025.
179 f.

Orientador: Pedro Sousa Bittencourt.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2025.

1. Saxofone barítono. 2. Música de câmara. 3.
Música brasileira. 4. Composição. 5. Interpretação.
I. Bittencourt, Pedro Sousa, orient. II. Título.

Giancarlo Santos de Medeiros

MÚSICA BRASILEIRA PARA SAXOFONE BARÍTONO E PIANO:
Construção da Interpretação Musical, Fomento e Difusão do Repertório

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

Aprovada em 10 de fevereiro de 2025



Prof. Dr. Pedro Sousa Bittencourt - UFRJ



Prof.^a Dr.^a. Ana Paula da Matta Machado Avvad - UFRJ



Prof. Dr. Robson Miguel Saquett Chagas - UFMG

Aos meus queridos pais, Josué e Sandra, que com tanto amor e dedicação me ensinaram o valor do esforço e me apoiaram em cada passo da minha jornada.

À minha amada esposa Silvania, fiel companheira, pelo amor, apoio incondicional e pela paciência nos momentos em que mais precisei.

Aos meus filhos, Melissa e Igor, presentes divinos em minha vida, a quem muitas vezes precisei dedicar menos tempo para que este projeto se realizasse.

À minha irmã, Andréa, cuja motivação e incentivo sempre foram uma fonte constante de inspiração para o meu trabalho.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, por me conceder saúde, força, sabedoria e determinação ao longo desta jornada. Sua presença foi meu alicerce nos momentos de dúvida e cansaço, renovando minhas forças para seguir em frente.

À caríssima compositora e aos caríssimos compositores que acreditaram neste projeto e contribuíram imensuravelmente para o fomento do repertório do saxofone barítono, tanto brasileiro quanto internacional, expresso minha mais profunda gratidão. São eles, em ordem alfabética: Alexandre Fracalanza Travassos, Celso Marques, Danilo Rossetti, Edmundo Villani-Côrtes, Fernando de Oliveira, Hudson Nogueira, Jackson Lúcio, Liduíno Pitombeira, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Patrícia Lopes.

À minha querida amiga Miriam Braga, pianista excepcional, por sua parceria inestimável nos ensaios, gravações e recitais. Sua dedicação, talento e apoio foram fundamentais para o sucesso desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Pedro de Sousa Bittencourt, por seu incentivo decisivo para esta pesquisa e por sua orientação ao longo de toda esta jornada acadêmica.

À FATEC (Faculdade de Tecnologia) “Prof. Wilson Roberto Ribeiro de Camargo”, de Tatuí-SP, sua equipe e aos alunos do curso de Produção Fonográfica, com agradecimentos especiais à coordenadora Prof.^a Luana Soares Muzille e ao Prof. José Carlos Pires Júnior, pelo apoio.

Ao Prof. Dr. Maestro Marcelo Jardim, pela generosidade e apoio ao proporcionar a oportunidade de realizar um recital no Salão Leopoldo Miguez, no Rio de Janeiro, por meio da iniciativa do projeto Bossa Criativa, parte do programa Arte de Toda a Gente, em parceria com a Funarte e a UFRJ. Sua confiança e incentivo foram fundamentais para a difusão deste trabalho.

Aos meus amigos e irmãos na fé, que, de uma forma ou outra, me ofereceram apoio, encorajamento e orações ao longo deste trabalho. Sua presença e confiança foram fontes de força e inspiração para a realização desta pesquisa.

“Porque os meus pensamentos não são os vossos pensamentos, nem os vossos caminhos, os meus caminhos, diz o SENHOR”

Isaiás 55:8

RESUMO

MEDEIROS, Giancarlo Santos de. **Música Brasileira para Saxofone Barítono e Piano: construção da interpretação musical, fomento e difusão do repertório.** Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objetivo a pesquisa do repertório brasileiro para saxofone barítono acompanhado de piano. Através de uma investigação, descobriu-se que este repertório era muito limitado quanto ao número de obras, o que direcionou ao primeiro passo, que foi contactar compositores que pudessem se interessar pelo trabalho, aceitassem uma parceria e escrevessem para o projeto. Este gesto resultou em onze obras inéditas, das quais oito delas, assim que foram sendo finalizadas pelos compositores, iniciou-se o árduo processo de preparação e ensaios, objetivando a estreia e gravação de cada obra. Estas obras já foram executadas até o momento em diversos recitais, tais como no Teatro Procópio Ferreira em Tatuí-SP, no IV Encontro Internacional de Saxofonistas de Brasília, no Salão Leopoldo Miguez no Rio de Janeiro, entre outros locais, além de termos a oportunidade de gravá-las no estúdio do curso de Produção Fonográfica da Faculdade de Tecnologia (FATEC) em Tatuí. Todo este trabalho servirá para a divulgação do repertório, de incentivo aos demais saxofonistas tocarem e também originando o interesse de outros compositores sobre o instrumento, resultando na ampliação do repertório para esta formação. Conclui-se que este trabalho preenche essa lacuna na coletânea de composições brasileiras para o saxofone barítono e piano e dará sua contribuição para o repertório internacional do instrumento.

Palavras-chave: Saxofone barítono. Música de câmara. Música brasileira. Composição. Interpretação.

ABSTRACT

MEDEIROS, Giancarlo Santos de. **Brazilian Music for Baritone Saxophone and Piano: construction of musical interpretation, promotion, and diffusion of the repertoire.** UFRJ – Federal University of Rio de Janeiro, 2025

This dissertation aims to study the Brazilian repertoire for baritone saxophone, accompanied by piano. Through an investigation, this repertoire was discovered to be quite limited in the number of works, which led to the first step: contacting composers who might be interested in the project, agreeing to a partnership, and writing for it. This effort resulted in eleven new pieces, eight of which, once completed by the composers, underwent the arduous process of preparation and rehearsals with the goal of premiering and recording each piece. These works have already been performed at various recitals, such as at the Procópio Ferreira Theater in Tatuí-SP, at the IV International Saxophonists Meeting in Brasília, and at the Leopoldo Miguez Hall in Rio de Janeiro, among other venues. We also had the opportunity to record them at the Phonographic Production course recording studio at the Technology College (FATEC) in Tatuí. This work will promote the repertoire, encourage other saxophonists, and increase the repertoire for this ensemble by attracting composers. This work successfully fills the gap in the collection of Brazilian compositions for baritone saxophone and piano, while also contributing to the international repertoire for the instrument.

Keywords: Baritone saxophone. Chamber music. Brazilian music. Composition. Interpretation. Composer-performer collaboration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Notas a serem tocadas pelo músico no saxofone para soar o lá3 440Hz.....	25
Figura 2: Extensão dos instrumentos da família dos saxofones.....	26
Figura 3: Chave adicional existente no saxofone barítono para acionar o lá grave	29
Figura 4: Comparação entre os saxofones barítonos.....	30
Figura 5 – Nomenclaturas das chaves do saxofone.....	69
Figura 6 - Croqui do Estúdio	78
Figura 7 - Foto do ambiente do estúdio com o abafador.....	79
Figura 8 - Foto do ambiente do estúdio sem o abafador	80
Figura 9 – À esquerda, dedilhado do dó# 5; à direita, dedilhado do mi 3.....	95
Figura 10 - Do lado esquerdo, a nota sem correção; do lado direito, a nota com a correção escolhida.....	97
Figura 11 – Dedilhados utilizados na passagem dos compassos 287 e 288.....	125
Figura 12 - Dedilhado utilizado no multifônico dos compassos 292 a 294	126
Figura 13 - Dedilhado utilizado no multifônico dos compassos 312 a 318	126
Figura 14 - Capa do manuscrito do próprio compositor.....	128
Figura 15 - Capa do manuscrito do próprio compositor.....	132
Figura 16 – Rodapé da capa, manuscrito do próprio compositor.....	133

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Dance Movements. 4º movimento. Compassos 489 a 492	47
Exemplo 2: <i>Dance Movements</i> . 1º movimento. Compassos 332 a 333	48
Exemplo 3: 3ª Sinfonia. II movimento, Scherzo. Compassos 38 a 56	50
Exemplo 4: 3ª Sinfonia. III movimento, “for Natalie”. Compassos 21 a 31.....	51
Exemplo 5: <i>A Paixão de Cristo – Sinfonia nº 2</i> . compassos 213 a 217	52
Exemplo 6: Excertos de obras para banda sinfônica com compassos alternados	53
Exemplo 7 - <i>Pau Brasil. I. Allegro Moderato</i> . Compassos 87 a 94.....	57
Exemplo 8 – <i>Quarteto nº 1 – Dança na Cidade</i> . Compassos 124 a 136. 191.....	58
Exemplo 9 – <i>Mobile</i> – Compassos 133 a 138	59
Exemplo 10 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compasso 108	69
Exemplo 11 - <i>Lúdica Suíte</i> . 1º movimento, “ <i>Brincadeira no Jardim</i> ”. Compassos 49 a 51....	71
Exemplo 12 – 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. I – Corpos Presentes (Canção da Distância)</i> . Compassos 1 e 2.....	82
Exemplo 13 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. I – Corpos Presentes (Canção da Distância)</i> . Compasso 5	83
Exemplo 14 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. II –Sixties Song (Corsas)</i> . Compassos 1 a 11.....	84
Exemplo 15 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. III – Leoa</i> . Compasso 3	85
Exemplo 16 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. III – Leoa</i> . Compassos 11 e 12	85
Exemplo 17 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. III – Leoa</i> . Compassos 23 a 26	86
Exemplo 18 - 3 <i>Canções Populares, Quase Eruditas. III – Leoa</i> . Compassos 34 a 39	86
Exemplo 19 – Choro que deu origem à obra <i>Chôro Rapsódia nº 1</i>	87
Exemplo 20 – Na pauta superior, o tema original; na inferior, a variação em 6/4.....	88
Exemplo 21 – <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 3 a 5	90
Exemplo 22 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 4 a 8.....	90
Exemplo 23 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 16 a 18.....	90
Exemplo 24 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 19 e 20.....	91
Exemplo 25 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 64 a 72.....	91
Exemplo 26 - <i>Chôro Rapsódia nº 1</i> . Compassos 88 e 89.....	92
Exemplo 27 - Na pauta superior, o tema original; na inferior, a variação em 4/4, utilizando a técnica de diminuição.....	92

Exemplo 28 - <i>Chôro Rapsódia n° 1</i> . Compassos 121 a 128.....	93
Exemplo 29 – <i>Orquídea. I movimento</i> . Compassos 63 a 68.	96
Exemplo 30 - <i>Orquídea. I movimento</i> . Compassos 67 a 73	96
Exemplo 31 - <i>Orquídea. II movimento</i> . Compasso 13	98
Exemplo 32 - <i>Orquídea. II movimento</i> . Compassos 62 a 67.....	98
Exemplo 33 – <i>Lúdica Suíte. I movimento, “Brincadeira no Jardim”</i> . Compassos 1 a 3.....	100
Exemplo 34 - <i>Lúdica Suíte. I movimento, “Brincadeira no Jardim”</i> . Compassos 4 e 5	101
Exemplo 35 - <i>Lúdica Suíte. I movimento, “Brincadeira no Jardim”</i> . Compassos 20 a 24 ...	102
Exemplo 36 - <i>Lúdica Suíte. I movimento, “Brincadeira no Jardim”</i> . Compassos 41 a 43 ...	102
Exemplo 37 - <i>Lúdica Suíte. II movimento, “Bolhas de Sabão”</i> . Saltos de oitava em espelho nas partes do saxofone barítono e do piano. Compassos 116 a 118.....	103
Exemplo 38 - <i>Lúdica Suíte. II movimento, “Bolhas de Sabão”</i> . Compassos 141 a 144.....	104
Exemplo 39 - <i>Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”</i> . Compassos 179 a 181	105
Exemplo 40 - <i>Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”</i> . Compassos 210 a 219.....	105
Exemplo 41 - <i>Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”</i> . Compassos 264 a 272.....	106
Exemplo 42 – <i>Contraste</i> . Compassos 3 e 4.....	109
Exemplo 43 - <i>Contraste</i> . Compassos 9 a 11.....	110
Exemplo 44 - <i>Contraste</i> . Compassos 11 e 13.....	110
Exemplo 45 - <i>Contraste</i> . Compassos 36 e 37.....	111
Exemplo 46 - <i>Contraste</i> . Compassos 43 e 44.....	111
Exemplo 47 - <i>Contraste</i> . Compassos 79 a 82.....	112
Exemplo 48 - <i>Contraste</i> . Compassos 100 e 101.....	112
Exemplo 49 – <i>Lundú Ma Malia</i>	116
Exemplo 50 – <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compasso 6.....	117
Exemplo 51 - <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compassos 9 a 12	117
Exemplo 52 - <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compassos 14 a 18	118
Exemplo 53 - <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compassos 49 a 53	118
Exemplo 54 - <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compassos 56 a 59	119
Exemplo 55 - <i>Seresta n° 22. I movimento, “Lundú”</i> . Compassos 86 a 88	119
Exemplo 56 - <i>Acalanto tradicional Boi da cara preta</i>	120
Exemplo 57 - <i>Seresta n° 22. II movimento, “Acalanto”</i> . Compassos 138 a 140.....	120
Exemplo 58 - <i>Seresta n° 22. II movimento, “Acalanto”</i> . Compassos 107 e 108.....	121
Exemplo 59 - <i>Seresta n° 22. II movimento, “Acalanto”</i> . Compasso 121	121
Exemplo 60 - <i>Seresta n° 22. II movimento, “Acalanto”</i> . Compasso 124.....	121

Exemplo 61 - <i>Seresta n° 22. II movimento, “Acalanto”</i> . Compasso 164.....	122
Exemplo 62 – <i>Cana-verde</i>	122
Exemplo 63 - <i>Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”</i> . Compasso 210.....	123
Exemplo 64 - <i>Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”</i> . Compassos 221 a 225	124
Exemplo 65 - <i>Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”</i> . Compassos 227 a 229	124
Exemplo 66 - <i>Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”</i> . Compassos 287 e 288	125
Exemplo 67 – <i>Cantiga</i> . Compassos 3 a 8.....	129
Exemplo 68 - <i>Cantiga</i> . Compassos 8 a 23	129
Exemplo 69 - <i>Cantiga</i> . Compassos 24 a 26	130
Exemplo 70 – <i>A Renascença</i> . Compassos 11 a 16	133
Exemplo 71 - <i>A Renascença</i> . Compassos 22 a 27.....	134
Exemplo 72 - <i>A Renascença</i> . Compassos 29 a 33.....	134
Exemplo 73 - <i>A Renascença</i> . Compassos 35 a 38.....	134
Exemplo 74 - <i>A Renascença</i> . Compassos 48 a 55.....	135
Exemplo 75 - <i>A Renascença</i> . Compassos 58 e 65.....	135

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Resultado da pesquisa com os professores de saxofone das universidades brasileiras	66
--	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Lista dos saxofonistas mencionados nesta seção.	44
Tabela 2 - Lista de obras mencionadas neste tópico	67
Tabela 3 - Gêneros brasileiros utilizados na série <i>Brasilianas</i> de Osvaldo Lacerda.....	114
Tabela 4 - Instrumentação e títulos dos movimentos das 21 Serestas de Pitombeira	115
Tabela 5 – Matriz dodecafônica para a série da <i>Seresta No.22</i>	116

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BSESP = Banda Sinfônica do Estado de São Paulo

CT = Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí – SP

FATEC=Faculdade de Tecnologia

PROMUS = Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

SxBr = Quarteto de Saxofones SaxBrasil

UFRJ = Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 O SAXOFONE BARÍTONO: HISTÓRIA, INFLUÊNCIAS E A GÊNESE DA PESQUISA	23
1.1 BREVE SÍNTESE SOBRE O SAXOFONE	23
1.2 A PROFUNDIDADE DOS GRAVES E O FASCÍNIO DA EXPRESSIVIDADE DO SAXOFONE BARÍTONO	28
1.3 PERSONALIDADES QUE FIZERAM E FAZEM A HISTÓRIA DO SAXOFONE BARÍTONO.....	34
1.4 ORQUESTRA DE SOPROS BRASILEIRA: A BANDA COMO PILAR DA FORMAÇÃO DO INSTRUMENTISTA DE SOPRO.....	45
1.5 QUARTETO SAXBRASIL - A MÚSICA DE CÂMARA EM SUA ESSÊNCIA	55
1.6 A BUSCA PELO REPERTÓRIO – GÊNESE DA PESQUISA	60
2 O PROCESSO CRIATIVO	68
2.1 A PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO	68
2.1.1 A preparação individual	68
2.1.2 A preparação com o piano	72
2.2 A EXPERIÊNCIA DA GRAVAÇÃO NOS ESTÚDIOS DA FACULDADE DE TECNOLOGIA – FATEC.....	75
2.2.1 Breve relato sobre a FATEC e a estrutura do estúdio	75
2.2.2 A experiência da gravação	76
3 AS OBRAS PARA SAXOFONE BARÍTONO E PIANO.....	81
3.1 3 CANÇÕES POPULARES, QUASE ERUDITAS – NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI	81
3.2 CHÔRO RAPSÓDIA Nº 1 – HUDSON NOGUEIRA.....	87
3.3 ORQUÍDEA – PATRÍCIA LOPES.....	94
3.4 LÚDICA SUÍTE – JACKSON LÚCIO.....	100
3.5 CONTRASTE – FERNANDO DE OLIVEIRA.....	108
3.6 SERESTA Nº 22 – LIDUÍNO PITOMBEIRA.....	114
3.7 CANTIGA – EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ	128

3.8	A RENASCENÇA – EDMUNDO VILLANI-CÔRTES	132
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
	REFERÊNCIAS	140
	ANEXO 1 – BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES.....	147
	ANEXO 2 – PRIMEIRA PÁGINA DAS PARTITURAS	158
	ANEXO 3 – E-MAIL DOS COMPOSITORES PARA CONTATO.....	179

INTRODUÇÃO

Desde que Adolphe Sax concebeu o saxofone, registrando sua primeira patente em 21 de março de 1846, poucas composições foram dedicadas especificamente para o saxofone barítono. A utilização deste instrumento como protagonista iniciou pouco depois de sua criação, muito provavelmente com a obra *Fantaisie*, op. 60 (1858) de Jean-Baptiste Singelée (1812-1875). Desde então, conforme verificado por meio de pesquisa ao catálogo de referência sobre o repertório mundial do saxofone de Jean-Marie Londeix (2012), existem aproximadamente 200 obras compostas especificamente para a formação de saxofone barítono e piano, enquanto que para o saxofone alto, na formação acompanhada do piano, temos quase 2000 obras catalogadas. Estreitando esta pesquisa ao repertório brasileiro, constatou-se uma realidade ainda mais contrastante.

Apesar de a música brasileira possuir uma vasta e rica diversidade de estilos e gêneros que refletem a pluralidade cultural do país, verificamos que, dentro desse vasto universo, o repertório dedicado ao saxofone barítono e piano ainda era relativamente pouco explorado, especialmente quando comparado com outros instrumentos e formações. Ao constatar esta lacuna no repertório nacional dedicado ao saxofone barítono e piano, surgiu a motivação para este trabalho de fomento de um novo repertório para esta formação instrumental pouco explorada, o que vem a ser um campo vasto a ser aprofundado. Trabalhos anteriores, como aqueles sobre compositores contemporâneos brasileiros (ALMEIDA, 2020; ANGELIM, 2018; OLIVEIRA, 2019) e projetos de pesquisa voltados ao desenvolvimento de repertórios instrumentais (RODRIGUES, 2018; SANTOS, 2022; SILVA, 2019), foram fontes importantes de referência, mas não focam especificamente no saxofone barítono e sua interação com o piano.

A presente dissertação tem como objetivo investigar a música brasileira composta para essa formação, buscando ampliar o conhecimento e a difusão desse repertório abordando três aspectos fundamentais: a construção da interpretação, o fomento à criação de novas obras e a difusão deste repertório. O processo de construção interpretativa é um dos focos centrais, exigindo um entendimento profundo das especificidades técnicas e estilísticas do instrumento, além de uma abordagem colaborativa com o piano. Ao mesmo tempo, o fomento à criação de novas obras busca incentivar compositores brasileiros a explorarem as potencialidades desse instrumento em suas composições. Paralelamente, o estudo incluiu a realização de recitais e gravações, com o objetivo de documentar e promover o repertório abordado.

Este trabalho teve início muito antes de meu ingresso no PROMUS, por meio de investigações que eu já vinha realizando. Como metodologia para esta pesquisa, utilizei diversas ferramentas, como revisão de literatura, encomenda de obras, editoração de duas peças, análise e estudo das obras, entrevistas com saxofonistas e compositores, aplicação de questionário, realização de recitais e gravação de um fonograma.

A inovação e relevância deste trabalho reside na proposição de uma abordagem integrada, que une a prática performática com a pesquisa teórica, incentivando o diálogo entre compositores e intérpretes. O impacto esperado é tanto cultural quanto social, uma vez que a difusão desse repertório contribuirá para a valorização da música de câmara brasileira e incentivará novas gerações de músicos a explorarem essa formação instrumental. A aplicabilidade do produto artístico proposto inclui a realização de performances públicas e a disponibilização de gravações para futuros intérpretes, ampliando o acesso ao repertório e promovendo sua circulação, além de despertar o interesse nos demais compositores em dedicar seus trabalhos ao instrumento. Por fim, a difusão desse repertório, tanto no Brasil quanto no exterior, é essencial para consolidar a presença do saxofone barítono no cenário da música de concerto brasileira.

1 O SAXOFONE BARÍTONO: HISTÓRIA, INFLUÊNCIAS E A GÊNESE DA PESQUISA

1.1 BREVE SÍNTESE SOBRE O SAXOFONE

Os saxofones são instrumentos aerófonos¹, pertencentes à família das madeiras, cujas propriedades procedem da união de uma palheta batente², afixada em uma boquilha, e de um tubo cônico, que proporciona ao instrumento agilidade e versatilidade significativas (RIBEIRO, 2005). Além disso, esta palheta, por ser simples e com uma área de vibração razoavelmente extensa, pode ser modulada com facilidade. Isso nos permite compreender o amplo campo de liberdade do saxofone, segundo Kientzy (CHAUTEMPS et al., 1990, p. 57), que dá ao instrumento várias possibilidades de execução, sendo notável por sua ampla aplicação em diferentes contextos musicais, transitando com fluidez entre diversos gêneros e formações instrumentais. Sua presença se faz marcante tanto em orquestras sinfônicas³, bandas civis e militares quanto em conjuntos de jazz, grupos de música popular, e manifestações culturais regionais, como o frevo. Além disso, sua flexibilidade timbrística e expressiva permite que se adapte a diferentes estilos e abordagens interpretativas, explorando uma rica gama de articulações e sonoridades. Estas características ficam mais evidentes nas palavras do próprio inventor, de acordo com Londeix:

Melhor que qualquer outro instrumento, o saxofone é suscetível de modificar sua sonoridade da maneira que melhor convenha, ou de poder conservar uma igualdade perfeita em toda sua extensão. O fabriqueei - acrescenta o inventor - de cobre e em forma de cone parabólico. O saxofone tem para a embocadura uma boquilha com uma palheta simples. A digitação é como a da flauta e a do clarinete. Por outro lado, podem se aplicar todas as digitações possíveis (SAX apud CHAUTEMPS et al., 1990, p. 18. Tradução de Erik Heimann Pais).⁴

¹ Segundo Ribeiro (2005, p.37), trata-se de instrumentos cujo corpo vibrante é aéreo, ou seja, gasoso.

² Expressão utilizada em Chautemps et al. (1990), p.57 e em Ribeiro (2005), p. 114.

³ O saxofone, apesar de não ser um integrante fixo da orquestra sinfônica, possui um repertório significativo nesse contexto. Algumas obras notáveis incluem *L'Arlésienne* Suítes nº 1 (1872) e nº 2 (1879), de Georges Bizet; *Quadros de uma Exposição* (1922), de Modest Mussorgsky, na orquestração de Maurice Ravel; *Danças Sinfônicas* (1940), de Sergei Rachmaninoff; *Bolero* (1928), de Maurice Ravel; *Bachianas Brasileiras nº 2* (1934), *Choros nº 6* (1928) e *Uirapuru* (1934), de Heitor Villa-Lobos; *The Golden Age* (1930), de Dmitri Shostakovich; *Romeu e Julieta* (1935) e *Alexander Nevsky* (1938), de Sergei Prokofiev; *Sinfonia Doméstica* (1903), de Richard Strauss; *Rhapsody in Blue* (1924) e *An American in Paris* (1928), de George Gershwin; *La création du monde* (1923), de Darius Milhaud; e *West Side Story: Danças Sinfônicas* (1957), de Leonard Bernstein, entre outras

⁴ Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las calidades que convengan o de poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. Lo he fabricado - añade el inventor - de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles (SAX apud CHAUTEMPS et al, 1990, p. 18).

Construído em um formato de cone cilíndrico e com uma digitação bastante simples (CHAUTEMPS et al, 1990; ALMEIDA, 2020), esse instrumento, de características ímpares, foi concebido em meados do século XIX por Antoine-Joseph Sax - mais conhecido como Adolphe Sax - que nasceu em 06 de novembro de 1814, em uma cidade chamada Dinant, na Bélgica. Sua primeira patente data de 21 de março de 1846. Segundo Londeix (1990), desde 1840, ainda residindo em Bruxelas e encarregado de dirigir a oficina de seu pai Charles, Sax estava obstinado por um sonho utópico: criar um instrumento de sopro que “pelo caráter de sua voz possa aproximar-se dos instrumentos de cordas, mas que tenha mais força e intensidade” (CHAUTEMPS et al, 1990).

O saxofone é um instrumento “múltiplo”, ou seja, é constituído de uma família que, atualmente, é composta pelos saxofones soprano (si bemol), alto (mi bemol), tenor (si bemol), barítono (mi bemol) e baixo (si bemol)⁵. Além disso, trata-se de um instrumento transpositor, ou seja, a nota escrita na partitura do saxofonista não é a mesma que ouvimos. A finalidade disso é que o saxofonista possa aprender uma única digitação para toda a família. Para melhor compreender como isso funciona, darei como exemplo qual nota devemos escrever na partitura do saxofonista se quisermos ouvir a nota lá 3 (440 Hz):

⁵ Existem outros modelos menos utilizados, tais como o sax contrabaixo, o sax melody (em dó) e o saxello.



Se tocamos em um saxofone soprano

Se tocamos em um saxofone alto

Se tocamos em um saxofone tenor

Se tocamos em um saxofone barítono

Figura 1: Notas a serem tocadas pelo músico no saxofone para soar o lá3 440Hz. (Fonte: Elaborado por Simeão Munier, 2024).

Quando se menciona que um saxofone da família está si bemol, isso significa que a nota dó tocada no instrumento soa um si bemol. O mesmo princípio aplica-se aos saxofones em mi bemol.

A família dos saxofones possui uma extensão básica, demonstrada no quadro abaixo:

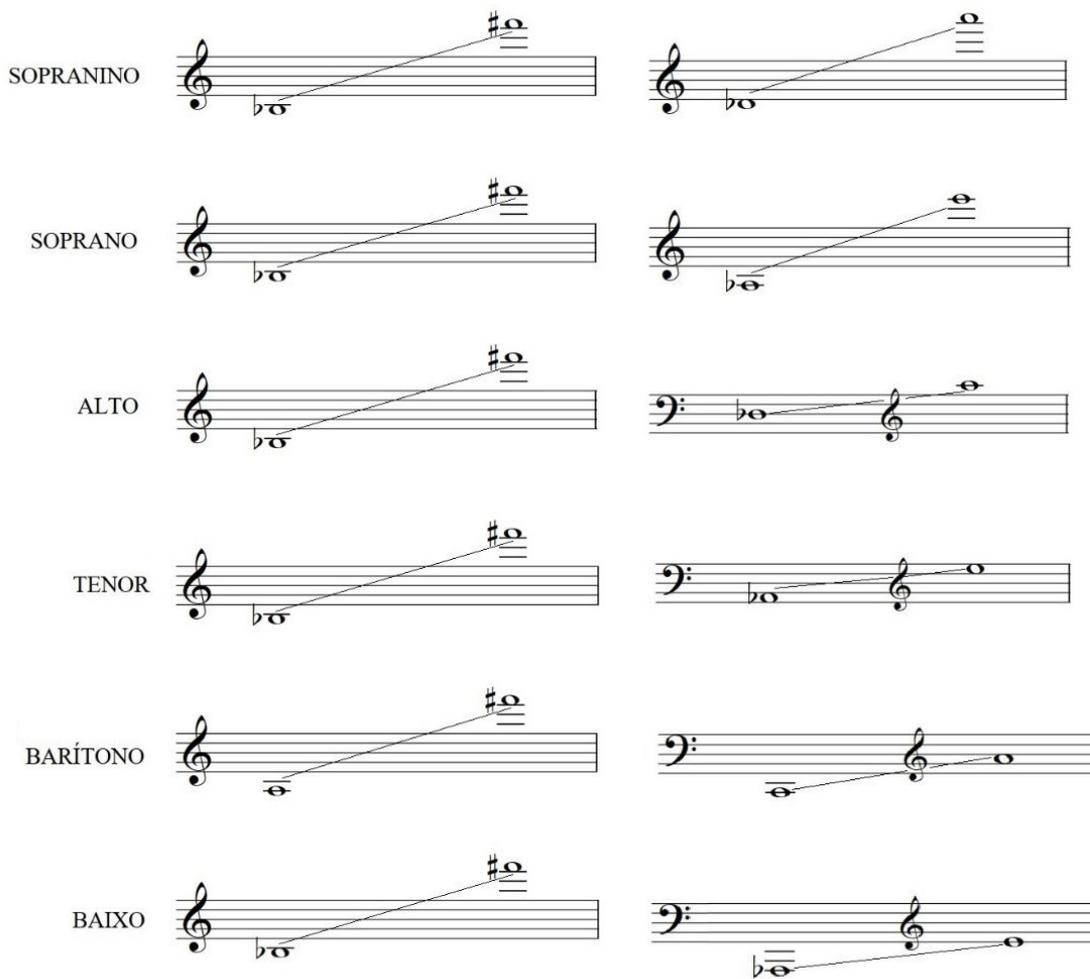


Figura 2: Extensão dos instrumentos da família dos saxofones. À esquerda, a escrita para cada instrumento; à direita, o som real (Fonte: Elaborado por Simeão Munier, 2024.)

Esta extensão pode ser ampliada através dos harmônicos, um recurso técnico-musical conhecido como “sobre-agudos” ou “altíssimo”. Este recurso, que outrora era considerado como uma proeza virtuosística e que atualmente é considerado uma técnica elementar e necessária, é cada vez mais explorado pelos compositores contemporâneos graças à evolução técnica dos saxofonistas (ALONSO, 2003). Bumcke analisou os princípios dessa técnica e inseriu a concepção de altíssimo em seu trabalho *Saxophon Schule* (1926). Os saxofones baixo e tenor foram utilizados com esta técnica em 1930 por Schoenberg na orquestra de *Von Heute auf Morgen* e mais tarde, os sobre-agudos foram largamente ampliados por Sigurd Rascher⁶

⁶ Virtuoso do saxofone, nasceu na Alemanha e estudou com Gustav Bumcke. A quantidade de compositores que escreveram ou dedicaram suas obras a ele é surpreendente; através de sua técnica, surgiram muitas das melhores obras-primas presentes no repertório de recitais de saxofone. Trabalhos de Dahl, Glazunov, Husa, Milhaud, Cowell

(1907-2001), que se baseou nos harmônicos naturais do registro grave (DELANGLE E MICHAT, 1998).

Nesta pesquisa não nos aprofundaremos sobre o instrumento e seu inventor, pois não é este o foco do trabalho, além de já haver vasta bibliografia sobre o tema.

e diversos outros reconheceram a sua influência. A marca de sua interpretação sobre inúmeros compositores é frequentemente demonstrada pela inclusão de trechos no registro mais agudo, destacando-se, talvez mais notoriamente, no Concertino da Camera (1939) de Jacques Ibert. (DRYER-BEERS, 2009, p.63).

1.2 A PROFUNDIDADE DOS GRAVES E O FASCÍNIO DA EXPRESSIVIDADE DO SAXOFONE BARÍTONO

Embora o saxofone barítono possua características marcadas pela prevalência dos graves, com uma velocidade de resposta distinta em relação a outros instrumentos que tocam no mesmo registro, destacando-se, ainda, sua ampla capacidade dinâmica e sua sonoridade rica em harmônicos, o instrumento permanece majoritariamente relegado como um personagem integrante do naipe de uma banda sinfônica ou membro de um quarteto de saxofones.

Essas magníficas características do instrumento, aliadas à constatação da escassez de obras dedicadas a ele, já haviam sido destacadas por Londeix (1990):

Apesar do semelhante interesse que causam os quatro membros principais da família dos saxofones, os compositores se limitam a utilizar quase exclusivamente o alto, por mais que os saxofones graves mostrem qualidades excepcionais. Como o saxofone barítono: instrumento de manejo confortável, veloz, expressivo, seguro, de possibilidades dinâmicas nada comuns [...] (CHAUTEMPS et al., 1990, p.18. Tradução de Erik Heimann Pais).

A utilização do saxofone na música clássica foi, em parte, promovida por Sax ao comissionar obras a compositores para sua invenção. Um destes compositores foi Jean-Baptiste Singelée (1812-1875), que escreveu as seguintes obras para o saxofone barítono e piano: *Fantaisie*, op. 60 (1858), *2ème Solo de Concert*, op.77 (1861), *3ème Solo de Concert*, op.83 (1862), *7ème Solo de Concert*, op.93 (1863) e *8ème Solo de Concert*, op.99 (1864). Jules Demmerseman (1833-1866) também compôs, na mesma época, uma obra para esta formação, *Allegretto e Allegro* (1865). Além disso, alguns compositores incluíram o saxofone barítono em suas obras orquestrais, como Richard Strauss em sua *Sinfonia Doméstica* (1903), Charles Ives na *Sinfonia n° 4* (1916), George Gershwin em *Um Americano em Paris* (1928) e também o brasileiro Heitor Villa-Lobos em sua *Sinfonia n° 4* (1919) e nas *Bachianas Brasileiras n° 2* (1930).

Afinado em mi bemol, conforme vimos no tópico 1.1, soa uma oitava abaixo do saxofone alto. Sua sonoridade possui uma leve semelhança com a do violoncelo, possuindo, inclusive, uma extensão parecida, sendo a nota mais grave do saxofone barítono (lá 2) a mesma do violoncelo (dó 1). Aliás, o lá 2 do saxofone barítono não existia em sua concepção original, indo até o sib 2, como os demais instrumentos da família. O acréscimo desta nota ocorreu no início dos anos 1950 pela *Henri Selmer Paris*. Landrus (2019) relata que, no princípio, isso foi feito primeiramente cortando a campana e soldando uma extensão de latão, ampliando o comprimento para proporcionar o lá 2; porém em 1953, a *Selmer* estabeleceu uma campana

mais longa no barítono. Desde então, a adição do lá grave tornou-se padrão nas fábricas, e na década de 1980 nenhum fabricante construiria barítonos sem esta nota.

Em uma comunicação pessoal de 2018, o historiador da *Selmer*, Douglas Pipher, me informou que isso era feito pela *Selmer* porque descobriram que a campana de duas peças amortecia as vibrações. Ninguém com quem conversei sabe exatamente por que o lá grave foi adicionado, mas especula-se que ele pode tocar o lá grave junto com os violoncelos em uma configuração orquestral. (LANDRUS, 2019, p.31. Tradução nossa).⁷



Figura 3: Chave adicional existente no saxofone barítono para acionar o lá grave. (Fonte: Foto do autor, 2023)

⁷ In a personal communication from 2018, Selmer historian Douglas Pipher informed me that this was done by Selmer because they found that the two-piece bell dampened the vibrations. No one I spoke to knows exactly why the low A was added, but speculation is that it can play the low concert C with the cellos in an orchestral setting.



Figura 4: Comparação entre os saxofones barítonos: do lado esquerdo, saxofone barítono com o lá grave e do lado direito, saxofone sem o lá grave (Fonte: Edição do autor, 2022)

Pesquisei sobre a diferença prática entre o saxofone barítono sem o lá grave e o que contém o lá grave, conversando com alguém que já teve a experiência de tocar em ambos os instrumentos. César Roversi prefere tocar em um barítono com o lá grave:

[...] eu acho que para tocar em naipe, em grupo, em quarteto de saxofones, tem que ter o lá, porque a função do barítono é o baixo, é o corpo do grupo. Então ele precisa dessa nota a mais, na questão de extensão. Então isso faz bastante diferença, essa questão de extensão. Sobre o timbre, eu acho que o timbre do barítono com o lá é um timbre mais escuro. Em um quarteto de sax por exemplo ou até em uma big band, eu acho que ele “casa” melhor com o grupo.⁸

Todavia Roversi observou algumas vantagens no saxofone barítono sem lá grave:

eu penso no barítono sem lá grave para solo, se você for um solista mesmo, tanto é que os grandes solistas de jazz eles usavam barítono sem lá grave, porque quando você está improvisando, tocando um solo, a primeira coisa que você escolhe é a região que você quer tocar. Então, obviamente, se seu instrumento não tem um lá, você não vai tocar este lá, ele acaba sendo obsoleto. E você não precisa ter um barítono encorpado, você escolhe o seu timbre, você não precisa ter um timbre para um grupo específico, você é solista, então você define a sonoridade para solista. Nesta questão, o barítono sem o lá grave tem esta vantagem. Eu acho o timbre do barítono sem o lá

⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

mais voltado para solista mesmo, porque ele tem o timbre mais claro, um pouco mais definido, na minha opinião. E o próprio tocar dele é diferente, ele é mais parecido com o alto. Eu tenho a sensação quando toco o barítono sem lá que estou tocando um alto grandão, e o barítono com o lá eu já acho um instrumento completamente diferente, outro instrumento.⁹

E conclui:

Atualmente, se você for tocar em um grupo, quer seja uma banda, quarteto, etc. com um barítono sem o lá, você vai passar por apuros, porque o lance para quem escreve é o usar o dó1, que é o lá grave para o barítono, e realmente, o lá grave do barítono tem uma projeção muito legal. Então na minha opinião o barítono com lá grave mais ganha do que perde em relação ao instrumento que não tem esta nota.¹⁰

Ao contrário de Roversi, Ubaldo Versolato prefere o saxofone barítono sem lá grave, embora também tenha um com esta nota (comparando os dois saxofones que possui, um Conn 12M – sem lá - e um Eagle SB505– com lá):

A diferença que eu sinto é a sonoridade que me vem, quando eu costumo tocar contra a parede para se ouvir – ouvir o retorno – e aí não sei se pelo fato de a campana ser em cima me confunde um pouco a sonoridade, parece que eu sinto que o si e o si bemol não saíam com tanto “corpo” quanto o barítono sem o lá grave, estas notas ficavam meio “surdas” e o lá grave com o som grande. Não sei se em outros instrumentos possuem essa mesma questão. E eu acho um recurso mais interessante para os arranjadores do que para o músico. O lá grave facilita muito para quem vai escrever e quer meio tom abaixo. Para tocar no meu grupo, o quarteto, o barítono com o lá grave é excelente, acho mais maleável, com uma sonoridade melhor.¹¹

O saxofone barítono cumpre uma função - geralmente quando inserido em uma banda sinfônica ou em um quarteto de saxofones – que outros saxofones não conseguem realizar: a função de baixo, de grave e de condução. Este instrumento exige uma abordagem distinta, pois, para extrair seu som único, é necessário pensar de maneira diferente. É por isso que muitos saxofonistas enfrentam dificuldades ao tocar o barítono, pois requer uma técnica específica que nem sempre é intuitiva para quem está habituado a outros tipos de saxofone. Para fazer o saxofone barítono projetar seu som, é necessário abandonar os pensamentos associados aos demais instrumentos da família e adotar uma abordagem completamente diferente.

Há regiões onde ele se destaca de forma única, alcançando lugares que nenhum outro saxofone consegue. Além disso, o barítono pode explorar áreas comuns a todos os saxofones, mas sua distinta região tonal oferece possibilidades únicas. Ele pode ser utilizado de maneiras que os outros saxofones não podem, o que o torna um instrumento excepcionalmente versátil. Dominar o saxofone barítono não se resume apenas à técnica, mas também ao

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

entendimento musical, explorando suas cores e atmosferas distintas. Em termos de variação tonal, ele está entre os mais ricos, especialmente por sua capacidade de atingir graves que outros instrumentos não conseguem reproduzir.

Tocar o saxofone barítono requer uma abordagem diferente devido à sua necessidade de um fluxo de ar com pouca velocidade, porém, com um volume considerável. É crucial antecipar essa característica ao tocar, ajustando sua técnica para garantir uma execução adequada, pois, se este processo foi negligenciado, ao tocar em conjunto, seja desde um duo até agrupamentos maiores, o barítono pode causar atraso na execução.

Muitos quartetos que eu toquei, o tempo sempre ia para trás por causa do barítono, porque você não pode pensar - é que nem baixo no jazz - você tem que pensar em outro lugar do tempo, às vezes você pensa ele adiantado, mas às vezes você pensa ele atrasado, depende onde baterista toca. O barítono nunca pode pensar ele atrasado, é sempre adiantado, principalmente quando você tá fazendo função de baixo, porque você carrega as pessoas mesmo, é muito louco isso, você carrega um instrumento pesado e você carrega muita gente nas costas musicalmente e isso você sente até no físico, porque quando você tem as pessoas tocando sem um tempo preciso e vai atrasando, você não consegue colocar as pessoas no tempo porque você tem que pensar muito para frente (ROVERSI, 2021)¹²

A técnica no saxofone barítono também é influenciada pelo tamanho das chaves, que exigem uma distância maior para alcançar as chaminés. É essencial antecipar esse espaço extra para evitar que o som fique “embolado”, garantindo uma execução nítida. Além disso, é importante pensar adiante em todos os aspectos da execução, pois qualquer atraso pode impactar o desempenho como um todo. Outro aspecto crucial, além da técnica, é o controle da língua. Muitas vezes, é comum que os músicos iniciantes no barítono, oriundo de outros saxofones, aplicarem uma articulação mais pesada para compensar a falta de ar. No entanto, é fundamental entender que o barítono requer uma abordagem única e adaptada às suas características específicas.

Então, para fazer uma articulação leve e precisa, como o fagote, por exemplo - estou falando do fagote porque era a minha maior dificuldade quando tinha que tocar junto com este instrumento na banda – você precisa estar com a língua muito leve e com o ar super direcionado. Só que para você tocar uma articulação leve, piano, no grave, você precisa de muito ar.¹³

Para alcançar uma articulação leve no saxofone barítono, é necessário ter uma boa quantidade de ar. Se não houver ar suficiente, corremos o risco de fechar a garganta para produzir as notas, o que pode resultar em falhas na emissão do som, levando à produção do harmônico da nota. Por outro lado, se tentarmos abrir a garganta sem ter ar suficiente, o som

¹² Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

¹³ Ibidem.

também pode sair fraco, sem projeção e com o som aerado. É uma linha tênue, pois, apesar do barítono ter um som naturalmente potente, é fácil cair em uma dessas armadilhas: ou fechamos a garganta para compensar a escassez de ar, ou tentamos tocar sem ter uma quantidade adequada de ar disponível.

Roversi complementa que

[...] problema é o seguinte, sempre quando você vai estudar, você estuda alto ou tenor, você não estuda barítono. Vai pegar a técnica de qualquer instrumento e colocar no barítono; não, tá errado! Então o instrumento não é ingrato, o ingrato é a nossa vida de não ter uma orientação, de não ter pesquisas suficientes para entender que para você tocar barítono é de um outro jeito, que ele é completamente diferente dos outros, que para você conseguir fazer o que os outros saxofones fazem você tem que ter muito mais técnica do que precisa para tocar os outros, para fazer esse instrumento soar¹⁴.

Como grande parte do repertório é dedicada aos saxofones alto e tenor, é comum que esses sejam os mais praticados pelos intérpretes. Consequentemente, não é raro encontrar saxofonistas explorando o saxofone barítono com base na técnica e experiência adquiridas em outros tipos de saxofone, o que pode levar a equívocos técnicos em sua execução.

¹⁴ Ibidem

1.3 PERSONALIDADES QUE FIZERAM E FAZEM A HISTÓRIA DO SAXOFONE BARÍTONO

Desde a sua invenção, por volta de 1840, o saxofone contou com diversas personalidades que exerceram um papel importante em mantê-lo em evidência. Cada uma dessas figuras - sejam da música clássica, do jazz ou de outros gêneros – possui grande relevância, pois um instrumento jamais poderá impor-se sem virtuosos (LONDEIX, 1990). Neste capítulo, destacamos algumas dessas personalidades que escolheram o saxofone barítono como instrumento principal e o colocaram em evidência, deixando assim seu nome eternizado na história, e também os que estão em atividade e realizam um trabalho considerável.

No princípio, era o próprio Adolphe Sax quem tocava sua mais nova invenção. Um protótipo de um saxofone baixo foi demonstrado em 1839, em uma exposição em Bruxelas, gerando reações eufóricas dos presentes por conta de suas características sonoras. (JOBARD apud RICE, 2009). Segundo Bourges (apud CHAUTEMPS et al., 1990, p. 16), o instrumento que Adolphe Sax apresentou na primeira exposição da indústria belga foi o saxofone barítono¹⁵, e mais adiante em 1844, em Paris. Em 3 de fevereiro de 1844, Sax, mais uma vez tocando saxofone barítono, estreou o sexteto *Chant Sacré* (1844), de Hector Berlioz, sob a regência do próprio compositor (VILLAFRUELA, 2007, p. 18). Berlioz, aliás, demonstrou sua euforia com o som desse novo instrumento em um artigo que ele próprio publicou:

É de tal natureza que não conheço nenhum instrumento atualmente em uso que possa se comparar com ele a este respeito. É pleno, suave, vibrante, de enorme força e suscetível de tornar-se doce [...] os compositores deverão muito ao Sr. Sax quando seus instrumentos entrarem em uso geral. Deixe-o perseverar; não lhe faltará os estímulos dos amigos da arte. (BERLIOZ apud VILLAFRUELA, 2007, p. 18. Tradução nossa).¹⁶

A utilização do barítono teve início logo após o surgimento do saxofone. A primeira obra que temos registro que foi composta para esse instrumento foi a *Fantasia Op. 60* (1858), de Jean Baptiste Singelée (1812-1875) com acompanhamento de piano.

É provável que muitos músicos tiveram o saxofone barítono como seu instrumento principal, mas, infelizmente, não temos registros históricos destes intérpretes. Segundo Landrus (2019, p.22) “a comunidade do jazz foi a primeira a abraçar o saxofone barítono como

¹⁵ De acordo com Bourges (1844) o saxofone barítono aqui mencionado (afinado em Mi bemol) foi concebido com a nomenclatura de saxofone baixo (BOURGÉS apud CHAUTEMPS et al. 1990, p.16).

¹⁶ Es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda compararsele, a ese respecto. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar (...) Los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte (BERLIOZ apud VILLAFRUELA, 2007, p. 18).

instrumento principal. Na década de 1950, o saxofone barítono tornou-se um instrumento solista amplamente reconhecido no jazz”.

Conhecido como o “Coleman Hawkins do saxofone barítono” por sua força e intensidade de ideias, com um som potente e áspero, Harry Carney (1910-1974) deteve o domínio exclusivo do sax barítono mais do que qualquer músico de jazz. Com apenas 16 anos, ingressou na orquestra de Duke Ellington e, até quase o final da década de 1940, foi absoluto no instrumento. (BERENDT, 1975, p. 202). Também podemos citar Ernie Caceres (1911 – 1971), que tocava o estilo dixieland e integrou as bandas de Benny Goodman e Glenn Miller (CULLUM, 2023), e Ronald “Jack” Washington (1910-1964), que, embora tenha sido um dos melhores barítonos solistas de sua geração ao lado de Carney, nunca atingiu grande reconhecimento. Washington integrou a Count Basie Orchestra até 1950 (YANOW, 2023).

Considerado “o saxofonista barítono mais expressivo e abertamente emotivo que o jazz já testemunhou”, segundo o crítico Brian Davis no encarte do LP *Boston Blow-Up* (1955), Serge Chaloff nasceu em Boston em 24 de novembro de 1923. Criança prodígio, aos seis anos começou a aprender clarinete e piano, e aos 12, de forma autodidata, iniciou seus estudos no saxofone barítono, inspirado por Harry Carney. Dois anos depois, já tocava o instrumento no *Izzy Ort’s Bar & Grill*. Chaloff integrou os conjuntos de Dick Rogers, Ina Ray Hutton e Shep Fields, e, a partir de 1944, tocou ao lado do trompetista Dizzy Gillespie (MONAHAN, 2023).

Em 1945, assistiu ao vivo o precursor do bebop, Charlie “Bird” Parker, que se tornou sua maior influência estilística. Em 1956, Chaloff sofreu súbitas dores nas costas que paralisaram ambas as pernas. Após exames, foi diagnosticado com câncer de coluna em estágio avançado. Apesar da doença, Chaloff continuou trabalhando, tocando em uma cadeira de rodas (BERENDT, 1975, p.202; MONAHAN, 2023).

Em 15 de julho de 1957, foi internado novamente e, de acordo com seu irmão mais velho, Richard (apud MONAHAN, 2023), Chaloff estava com o seu sax no hospital e as enfermeiras o levaram para uma sala de cirurgia vazia, um dia antes de sua morte, para que ele pudesse praticar. “Aquele foi seu último show, sua última apresentação pública. Enfermeiras, médicos e até pacientes estavam do lado de fora ouvindo” disse Richard na época. “Ele lutou até o fim” (Tradução nossa)¹⁷.

¹⁷ According to his older brother Richard (1921-2005), Chaloff had his sax with him in the hospital and nurses wheeled him into a vacant operating theatre the day before his death so he could practice. “That was his last gig, his last public performance. Nurses, doctors and even patients were standing outside and listening”, he said at the time. “He fought to the end”.

Berendt (1975, p. 202) afirma que o toque nervoso de Chaloff foi transformado, ou melhor, “esfriado” por talvez o mais famoso saxofonista barítono do jazz, Gerry Mulligan (1927-1996). Além de se destacar como um brilhante saxofonista barítono, foi um grande arranjador e multi-instrumentista. Foi também um dos mais relevantes músicos da orquestra de Miles Davis – “*Capitol*” – onde atuou não só como saxofonista, mas também como arranjador. Mulligan foi, acima de tudo, uma figura central na formação do cool jazz.

Bob Gordon (1928-1955), que segundo Cupper (2011), poderia ter se tornado o mais importante baritonista de sua geração, não fosse sua morte precoce em um acidente automobilístico, foi um excelente improvisador. O saxofonista Jack Montrose relata que

A união de Bob Gordon com o saxofone barítono deve ter sido decretada no céu, pois nunca vi tal harmonia entre as tendências naturais de um instrumento musical e a mente do homem que o usa. Não consigo imaginar Bob Gordon usando qualquer outro instrumento – quero dizer qualquer outro instrumento como veículo para se expressar. Ele era um verdadeiro barítono [...] (MONTROSE, s.d).

De acordo com Berendt (1975, p. 204), Pepper Adams (1930-1986), a partir da segunda metade dos anos 1950, liderou toda uma geração de baritonistas. Apelidado de “*The knife*” (a faca) por seus colegas devido ao seu toque estridente e agressivo, Adams fazia parte de um grupo de músicos que contestava ativamente a segregação entre músicos brancos e negros no jazz. Nascido em Detroit – uma cidade que deu origem a muitos importantes músicos negros – Adams foi considerado por vários críticos como um músico negro. No entanto, essa percepção foi desfeita quando suas fotos começaram a aparecer nas capas dos discos.

Nascido no seio de uma família musical em Troy, Nova York, Nick Brignola (1936-2002) iniciou tocando clarinete de forma autodidata aos onze anos e, ao passar do tempo, foi aprendendo flauta e os saxofones alto e tenor. Em uma ocasião, quando seu saxofone alto necessitou ser reparado, o único instrumento que o luthier possuía para empréstimo era um saxofone barítono, que a partir de então passou ser o seu instrumento principal. Sua maior inspiração no instrumento foi Harry Carney, que viria a tornar-se seu mestre. Tocou ao lado de grandes músicos como Miles Davis, Thelonious Monk, Buddy Rich, Cecil Payne e Cannonball Adderly, porém foi com o seu quarteto que a sua carreira se intensificou (All About Jazz, 2016).

Linda Bangs Urban - nascida em Waverly, Nova York - estudou saxofone com Lawrence Wyman na State University of New York e foi discípula de Sigurd Raschèr, integrando o quarteto de seu mestre como saxofonista barítono entre 1969 e 1992. O saxofone barítono passou a ser visto como um instrumento solista graças a Bangs-Urban, devido à sua colaboração com diversos compositores. Fundou a South German Saxophone Chamber

Orquestra e participou em mais de 200 estreias como solista, regente e integrante de conjuntos. (LINDA BANGS-URBAN, s.d.).

Henk Van Twillert (1959), nascido na Holanda em uma família envolvida em música – seus irmãos tocam vários instrumentos, como órgão, flauta, violão, e uma irmã trompista e outra é cantora - iniciou seus estudos musicais no clarinete – “que eu ainda amo”, de acordo com suas palavras - passando depois para o saxofone alto. Estudou com Ed Bogaard no Conservatório de Amsterdam. Em 2001, gravou as Suítes para Violoncelo de Johann Sebastian Bach e, quatro anos depois, criou o grupo Vento do Norte com seus alunos. Obteve o título de Doutor em 2013, com o seu trabalho intitulado “As Suítes de Violoncelo de Johann Sebastian Bach no Saxofone – Interpretação e Transcrição”. Atualmente é professor de saxofone na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto, em Portugal (TWILLERT, 2022).¹⁸

Com sua carreira artística centrada no saxofone barítono, que, segundo suas palavras, “é um instrumento com uma sonoridade ampla, uma grande riqueza tímbrica e uma enorme flexibilidade que lhe permite tocar qualquer estilo de música com uma personalidade muito especial”, Joan Martí-Frasquier (1971), natural de La Ràpita (Tarragona, Catalunha, Espanha), iniciou seus estudos de música por volta dos 10-11 anos, incentivado por seu melhor amigo a se inscrever na academia da *Agrupació Musical Rapitenca*, a banda de música de sua cidade natal. Depois de meses aprendendo teoria musical, chegou o momento de escolher o instrumento: Frasquier queria tocar violino, porém na academia só se ensinavam os instrumentos que faziam parte da banda; depois escolheu o piano, mas o instrumento que tinha na escola só se utilizava para as aulas. Foi quando o diretor da banda lhe propôs a iniciar com o saxofone, pois havia muito poucos saxofonistas naquela época.

Após alguns anos, a banda de música adquiriu um saxofone barítono. Frasquier relata que foi a primeira vez que viu um saxofone tão grande; aquela imagem e sua sonoridade grave e potente lhe deixaram apaixonado.

Após algum tempo, pedi ao diretor da banda que me permitisse tocá-lo em algum concerto, pois eu gostava muito da seção de graves em algumas peças que tocávamos na banda. Não foi fácil, porque naquela época eu era o saxofonista alto solista, mas depois de insistir muito, acabei tocando em muitos concertos. Naquela época, alguns músicos jovens da banda formaram um quinteto de sopros. Como não tínhamos fagote naquela época, eu o substituí pelo barítono e aprendi muito sobre o instrumento, além de conhecer um grande repertório de música de câmara (FRASQUIER, 2023)¹⁹.

¹⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

¹⁹ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail.

Reconhecido como um dos principais impulsores do saxofone contemporâneo no México, o saxofonista mexicano Omar López (1975) estreou quase 90 obras mexicanas para saxofone, a maioria dedicadas a ele. É coordenador geral do projeto “Saxofone Contemporâneo do México”, e saxofonista principal do grupo de música contemporânea LIMINAR. Além disso, é fundador do projeto “TSX” (*Los Tránsax*), coordenador do “Catálogo Mexicano de Obras para Saxofone” e do seminário para compositores “O Saxofone no México”.

O barítono entrou na minha vida à força. Eu era o tenorista do *Anacrúsax*²⁰, quando o baritonista da época se mudou para outra cidade, e eu fui o único corajoso que se atreveu a assumir o desafio de tocar e, principalmente, comprar um. Depois, isso se tornou um relacionamento amoroso. (LÓPEZ, 2023)²¹

Considerado por vários anos o maior sax barítono do Brasil (MARTINS, J.I e MARTINS, J.P.S., 2017, p.166), Renato Perez (1928-1999) iniciou sua carreira artística no início da década de 1950, atuando pela Orquestra Marajoara, da qual foi fundador, de 1951 a 1953, e na Orquestra da Rádio Nacional de São Paulo entre 1958 e 1960, sob a regência do maestro Osmar Milani. Em 1960, montou um dos maiores grupos do interior paulista: a Renato Perez e sua Orquestra (MARQUES, 2021).

Conhecido como um dos principais saxofonistas brasileiros e com mais de 40 anos de carreira, Ubaldo Versolato é integrante da Banda Mantiqueira, da Big Band Nelson Ayres e da banda do cantor Roberto Carlos. Nascido em 1958 na cidade de São Bernardo do Campo (região do grande ABC – São Paulo), iniciou seus estudos musicais com o maestro Irineu Negri Garcia em 1968. “Seu” Irineu - como Versolato o chama – havia criado a “Banda Mirim Baeta Neves” cinco anos antes, convidado por um grupo escolar da prefeitura. Ele começou a passar de sala em sala na escola, convidando as crianças e perguntando: “quem de vocês gostaria de estudar música e tocar um instrumento musical?” Assim nasceu a banda, e foi desta forma que Versolato iniciou sua caminhada musical.

Somos em seis irmãos, e meus dois irmãos mais velhos ingressaram na banda em 1963, meu irmão Teodoro, que começou a tocar clarinete, e o outro, Juarez, trompete e eu fui o terceiro que ingressou na banda. Eu tive a sorte de escolher o saxofone alto e deu certo de eu pegar o instrumento que escolhi, porque normalmente na banda o maestro chegava e dizia “você vai tocar bumbo, pois só tem vaga de bumbo” ou “você

²⁰ Quarteto de saxofones mexicano que mantém um projeto de música de câmara que combina música contemporânea, repertório clássico para quarteto de saxofones e música popular mexicana e de outras partes do mundo. Um de seus principais objetivos é promover a divulgação de músicas recentes criadas por compositores mexicanos contemporâneos.

²¹ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

vai pegar o trombone”. Meu amigo desta época, Bocato²², que tem uma carreira significativa na música instrumental brasileira, me confessou que queria tocar saxofone tenor, e o maestro deu o trombone para ele. (VERSOLATO, 2022).²³

Versolato considera que sua vida profissional iniciou aos 10 anos, quando a “Banda Mirim Baeta Neves” começou a ganhar relevância em São Paulo. A banda conquistou concursos promovidos pela TV Record e participou da programação ao vivo da emissora, como no aniversário do programa “A Praça da Alegria”, então comandado por Manuel da Nóbrega. Além disso, a banda viajou por diversas cidades do interior do estado de São Paulo.

Iniciou seus estudos no clarinete devido a uma “pequena pretensão – segundo suas palavras – de fazer um concurso para a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo com o professor Rafael Galhardo Caro (1928-2015), que atuou por 40 anos na orquestra mencionada. Versolato faz questão de reforçar que Caro também foi saxofonista barítono na Orquestra de Sílvio Mazzuca, que foi uma das mais famosas da época.

Um dos músicos mais requisitados de São Paulo e um dos saxofonistas que de certa forma gerenciavam o trabalho de show era o Bolão²⁴. Quando tinha um show grande, o maestro falava para o Bolão: “preciso de cinco saxofones”. E trabalhar com Bolão era um luxo, era a nata dos músicos de São Paulo. Imagina você chegando com 20 anos em São Paulo e tendo a oportunidade de trabalhar com ele...então fiz alguns shows, alguns eventos que eu cheguei a tocar com Bolão. Teve uma ocasião que ele me ligou e disse: “Alô Ubaldo, tudo bem? Sábado você vai no show da Simone no Ibirapuera, é às 16 horas a passagem de som”. Ele não perguntou se eu podia...eu respondi “é uma ordem” ...e num desses shows um dos músicos que ia tocar saxofone barítono era o Clécio Fortuna, ele é músico da banda do Roberto Carlos há 50 anos. Eu toco com ele hoje, eu estou há 12 anos com Roberto Carlos, ele está 50 anos na banda do Roberto, mas quando o Roberto não tinha show, ele participava de vários shows que era chamado. Então ele ia tocar barítono - ele tocava sax alto na banda do Roberto, mas ele fazia de repente sub de barítono para lá e para cá...ele precisava de um substituto de barítono para o show da Simone...ela tinha um show com grande orquestra com o maestro Chiquinho de Moraes²⁵. Daí ele me ligou para eu tocar barítono...ele estava desesperado porque eu não tocava barítono...isso em 1983, quando foi a primeira vez que eu peguei profissionalmente o barítono [...] não vou dizer que foi por acidente..., mas é que eu me senti seguro em tocar barítono [...] foi amor à primeira “soprada” (VERSOLATO, 2022).²⁶

²² Itacyr Bocato Júnior (1960) é trombonista e compositor que foi revelado nos anos 80 à frente da banda paulistana Metalurgia. Tocou com artistas como Elis Regina, Rita Lee, Roberto Carlos e Ney Matogrosso. É considerado um dos músicos mais atuantes nos estúdios e nos palcos do mundo inteiro (Júnior, 2002).

²³ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

²⁴ Isidoro Longano “Bolão” (1925-2005) foi um saxofonista, flautista e clarinetista da música popular brasileira Estudou com Leonardo Mauro, João Dias Carrasqueira e Nelson Ayres.

²⁵ Manoel Francisco de Moraes Mello (1937-2023) foi maestro e arranjador de artistas como Roberto Carlos e Elis Regina.

²⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

Considerado um dos mais celebrados instrumentistas do Brasil, Léo Gandelman (1956) - segundo ele próprio - iniciou sua trajetória musical ao nascer, pois veio de uma família de músicos: sua mãe foi professora de piano e seu pai era maestro. Gandelman relata que

nós fomos lá em casa alimentados à música mesmo, era o grande assunto da família, na hora do jantar, do almoço só se falava de música, era o prato principal da casa - então posso dizer que eu nem pensei em ser músico, eu já nasci e a música já me escolheu [...] então eu comecei a ter aulas formalmente de 5 pra 6 anos de idade na flauta doce e no piano. (GANDELMAN, 2023).²⁷

Conheceu o saxofone aos 20 anos de idade. Gandelman atribui essa descoberta ao fato de ter estudado flauta doce durante toda a infância, o que lhe proporcionou o hábito de tocar um instrumento de sopro, além de familiarizá-lo com uma digitação semelhante à do saxofone.

Vi que eu poderia tocar esse instrumento e isto mudou minha vida. Mudou minha vida porque me encontrei finalmente na música, com o saxofone eu encontrei uma forma de fazer música que eu estava procurando, me encontrei com o jazz também, com a música improvisada, enfim, com uma série de coisas que me fizeram ficar na música para sempre. (GANDELMAN, 2023).²⁸

Quando Gandelman iniciou os seus estudos de saxofone, interessou-se por toda a família do instrumento, nunca se limitando a se tornar um virtuose de um instrumento específico da família.

Ingressou na Berklee College of Music em 1977 e retornou ao Brasil em 1979. Sua maior relação com o saxofone barítono começou nesta época, pois Gandelman menciona que era um instrumento pouco tocado. Com o incentivo de Aurino Ferreira, o baritonista mais destacado do Rio de Janeiro na época, ele começou a ser chamado para substituições, o que o colocou em uma posição de destaque como baritonista, uma vez que Ferreira realizava os principais trabalhos da cidade. Gandelman foi se tornando mais conhecido nesse papel e passou a ser muito requisitado para gravações, inclusive com a banda de Lincoln Olivetti (1954-2015).

Sempre adorei tocar saxofone barítono, poderia dizer que foi o instrumento que eu mais usei no estúdio, que eu mais gravei quantidade de sessões de gravações, músicas, enfim, eu acho que acabei sendo reconhecido também pelo instrumento e muito chamado para as gravações pelos arranjadores. (GANDELMAN, 2023).²⁹

Conhecido como “Escultor do Vento”, Carlos Malta (1960) iniciou seus estudos musicais intuitivamente com uma flauta doce que ganhou de sua avó, aprendendo a tocar

²⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

músicas de ouvido. Depois passou para um pífano, que lhe proporcionou uma compreensão melhor da embocadura necessária para a flauta transversal, instrumento que começou a tocar em 1975, quando seu pai lhe presenteou com um. Segundo Malta, essa experiência foi um “divisor de águas”, pois as chaves e recursos desse instrumento ampliaram sua percepção sobre o que significa ser um instrumentista³⁰. Naquela época, ao assistir a shows, ele percebeu que todos que tocavam flauta também tocavam saxofone, o que despertou seu interesse por esse último instrumento.

Aí eu já estava flertando com saxofone, e eu gostava do saxofone que era diferente de todos eles, que era o sax soprano, que é aquele instrumento reto, e eu sempre tive uma quedinha pelo soprano - acho que era porque ele soava como uma flauta, mas ele era mais potente, tinha uma sonoridade e eu via os caras tocando e toda vez que alguém pegava esse instrumento eu gostava mais. Eu via Paulo Moura tocando, ouvia ele tocando clarinete, sax alto, mas quando ele tocava soprano eu gostava mais. O Nivaldo Ornelas a mesma coisa, enfim, eu estava me ligando no sax soprano. Aí quando eu ouvi esse disco do Milton Nascimento, que usava muito saxofone também nos discos dele, o Nivaldo, o Mauro Senize, enfim, com os naipes que a gente tinha aqui também, e ele lançou aquele disco *Native Dancer*³¹ junto como Wayne Shorter, saxofonista americano, que é um dos sons mais lindos de sax soprano que eu conheço, assim, ele ficou realmente, nesse disco aí eu falei assim “puxa vida, como deve ser bom tocar um soprano”. (MALTA, 2023).³²

Malta fez aulas com Paulo Moura na Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Sua trajetória profissional teve início em 1978, acompanhando Johnny Alf, Antônio Carlos & Jofafi e Maria Creuza. Em 1981, ingressou no grupo de Hermeto Paschoal, onde atuou como solista de instrumentos de sopro por 12 anos.

[...]prestei aquele som lá durante 12 anos, estava ali ligado e defendendo aquela música maravilhosa e vendo o Hermeto compor e escrevendo músicas novas e eu mesmo fui incorporando instrumentos novos na minha palheta de sons e o barítono foi um desses. Eu já tocava soprano, logo depois eu já estava tocando o tenor e o Hermeto comprou um alto também numa viagem que a gente fez para França, eu comprei um tenor, ele comprou um alto, então volta e meia eu pegava o alto também para me habituar com essa coisa do mi bemol, com a digitação, com o som diferente e então era muita coisa nova. Mas eu fui dando conta...daqui a um pouquinho a gente viajou pra Europa de novo e eu já de olho em um barítono... então eu comprei um barítono [...] e foi maravilhoso, o Hermeto escreveu músicas incríveis, eu tocava coisas incríveis para saxofone barítono. (MALTA, 2023)³³

Atualmente exercendo a função de diretor musical a bordo de navios de cruzeiro pelo mundo, Silas Homem iniciou seus estudos aos 8 anos no trompete, sob a orientação de seu

³⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

³¹ https://music.youtube.com/watch?v=VFPIB4rFPIA&list=OLAK5uy_mQR4MnrdDMZM8psvw_B3WqhAulP0Qy2FY (Acesso em 17 dez. 24).

³² Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

³³ Ibidem.

pai, que era maestro da Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo. Aos 11 anos, ingressou na Banda Municipal Infanto-Juvenil de Rudge Ramos, onde começou a tocar saxofone soprano. Com o tempo, foi mudando de saxofone, passando pelo alto, tenor e, por volta dos 14 anos, chegou ao barítono. Nesse período, participou do Festival de Inverno de Campos do Jordão como saxofonista barítono da Banda Sinfônica de bolsistas. Teve aulas com Dilson Florêncio, Roberto Sion e Nailor Azevedo (Proveta). Foi integrante da Banda Sinfônica do Estado (BSESP) de 1987 e 2009, quando ingressou na área de entretenimento em navios de cruzeiro.

Escolhi o saxofone barítono pela sua imponência e estilo! Na minha época não havia muitos baritonistas [...] fui substituído do grande Ubaldo Versolato na Jazz Sinfônica, Banda Mantiqueira, Soundscape, etc. [...] Minha grande inspiração no saxofone barítono sempre foi e será Gerry Mulligan, que tive a honra de assisti-lo ao vivo em São Paulo no final dos anos 1980. (HOMEM, 2023).³⁴

Outra referência no saxofone barítono no Brasil, Ederson Marques (1972) iniciou seus estudos musicais aos 11 anos de idade na igreja Congregação Cristã no Brasil. Em 1984, começou a tocar saxofone alto e ingressou na Escola de Música da Banda Sinfônica de Cubatão-SP, sob a regência do maestro Roberto Farias, onde teve sua primeira experiência com o saxofone barítono.

Quando eu entrei na escola da banda de Cubatão, tinha vaga de barítono e eu gostei do som do instrumento. Foi o casamento perfeito. Comecei a estudar... naquela época, em 1986, não tínhamos esse acesso que temos hoje, como livros, Internet...era uma dificuldade. Eu saía daqui de casa e chegava em Cubatão entre 8h e 9h e ficava até às 16h, 17h estudando, só parava para almoçar, pegava uma salinha lá e estudava, sempre sozinho, autodidata. Não tinha método de saxofone, usava o Arban's de trompete. (MARQUES, 2022).³⁵

Em 1988, Marques teve seu primeiro contato com a escola de saxofone clássico ao participar do Festival de Inverno de Campos de Jordão, onde conheceu o professor Dilson Florêncio, que havia acabado de voltar de seus estudos no Conservatório de Paris. Naquela ocasião, Florêncio compartilhou diversos métodos, e Marques continuou seus estudos de forma autodidata, agora utilizando o material adquirido.

Em 1989 ocorreu o concurso para a profissionalização da BSESP, no qual foi aprovado para a vaga de primeiro saxofonista tenor e suplente de saxofone barítono. Segundo Marques, ele atuava frequentemente no saxofone barítono, substituindo o titular da vaga, Silas Homem, que viajava com frequência para tocar em cruzeiros marítimos. Também foi integrante do grupo Saxofonia, gravando o CD Saxofonia – Quarteto de Saxofones em 2008.

³⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail

³⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

César Roversi (1979), meu antecessor na Orquestra de Sopros Brasileira na cadeira do saxofone barítono, iniciou seus estudos musicais no clarinete, na banda de Leme-SP, sua cidade natal. Ingressou no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí-SP (CT) aos 14 anos para estudar clarinete – o seu desejo era aprender saxofone, porém não havia vagas – onde ficou por um ano. Aos 17 anos, ingressou novamente no CT, desta vez no curso de saxofone MPB-Jazz, onde estudou improvisação. Quem o inspirou para o saxofone barítono foi Léo Gandelman – que antes de ter sua carreira solo tocava este instrumento. Um pouco antes de ingressar no CT, Roversi tocou em uma banda de baile chamada “Fascinação”, que possuía um saxofone barítono e foi assim que teve seu primeiro contato com o instrumento.

O barítono sempre esteve de uma maneira ou de outra na minha vida, desde os 14, 15 anos, que foi quando eu fui pra essa banda aí. Eu nunca tinha pegado barítono na vida...aí eu fui, fiz um teste e comecei a tocar lá com o barítono. Então por ter sempre tocado esse instrumento, eu sinto que eu tenho mais desenvoltura, uma familiaridade...não é um instrumento estranho na minha mão. Então o barítono é uma coisa que vem de muito antes de eu começar a estudar formalmente o saxofone (ROVERSI, 2021).³⁶

Após algum tempo, Roversi ingressou no curso de saxofone clássico do CT, influenciado por Dale Underwood. Ele ocupou as cadeiras de saxofone barítono da Orquestra de Sopros Brasileira por dois anos e da BSESP de 2009 até sua extinção em 2017. Atualmente, além de saxofonista, Roversi é também compositor e arranjador, com cinco discos gravados. Possuindo grande versatilidade, ele transita com expertise entre o erudito e o popular, atuando amplamente no choro. Como saxofonista barítono, colabora com Fernando Correia no grupo Quebra Cuiá e também na Big Band de Hermeto Paschoal.

É inegável que muitos músicos elevaram o saxofone barítono de patamar no decorrer das décadas, tanto no Brasil quanto no exterior, porém não é o foco principal deste trabalho e o objetivo deste capítulo era somente citar alguns deles, o que não impede de que este tema se transforme em uma pesquisa mais abrangente no futuro.

³⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

Tabela 1 - Lista dos saxofonistas mencionados nesta seção.

NOME	ANO	PAÍS
Adophe Sax	1814-1894	Bélgica
Bob Gordon	1928-1955	Estados Unidos
Carlos Malta	1960	Brasil
César Roversi	1979	Brasil
Ederson Marques	1972	Brasil
Ernie Caceres	1911-1971	Estados Unidos
Gerry Mulligan	1927-1996	Estados Unidos
Harry Carney	1910-1974	Estados Unidos
Henk van Twillert	1959	Holanda
Joan Martí Frasquier	1971	Espanha
Léo Gandelman	1956	Brasil
Linda Bangs Urban	s/d	Estados Unidos
Nick Brignola	1936-2002	Estados Unidos
Omar López	1975	México
Pepper Adams	1930-1986	Estados Unidos
Renato Perez	1928-1999	Brasil
Ronald "Jack" Washington	1910-1964	Estados Unidos
Serge Chaloff	1923-1957	Estados Unidos
Silas Homem	1973	Brasil
Ubaldo Versolato	1958	Brasil

1.4 ORQUESTRA DE SOPROS BRASILEIRA: A BANDA COMO PILAR DA FORMAÇÃO DO INSTRUMENTISTA DE SOPRO.

Existem etapas na formação musical do instrumentista de sopro que são imprescindíveis, e a vivência deste indivíduo em bandas sinfônicas faz parte desse estágio. Esses agrupamentos de sopro e percussão oferecem uma experiência não apenas musical, mas também outros aspectos importantes, conforme expõe Jairo Moraes Pereira:

Podemos considerar a banda de música como um ambiente de ensino-aprendizagem musical. Amorim (2014) aponta que através dessa vivência, muitos músicos no Brasil iniciaram sua carreira musical com um instrumento de sopro ou percussão. Essa aprendizagem acontece de forma coletiva, contribuindo para desenvolvimento de aspectos envolvendo disciplina, tolerância, responsabilidade e respeito ao próximo, o que está diretamente ligado à formação educacional do indivíduo. (PEREIRA, 2018, p.15).

Durante minha trajetória como aluno do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí (CT), tive o privilégio de integrar a Banda Sinfônica Jovem do Conservatório, sob a regência do maestro José Antônio Pereira, e a extinta Banda “Bimbo Azevedo”, regida pelo maestro Luiz Carlos Rodrigues. Esses grupos foram fundamentais para minha formação musical, proporcionando uma base sólida tanto técnica quanto artística.

Muitos instrumentistas de sopro e percussão que iniciam a sua prática musical na banda, além de tocar repertório específico para esta formação ou adaptações e arranjos, adquirem através dessa vivência, habilidades musicais bastante satisfatórias. (PEREIRA, 2018, p. 24).

Embora minha passagem pelas bandas mencionadas tenha sido importante, foi na Orquestra de Sopros Brasileira que vivenciei meu maior desenvolvimento musical e profissional. Esse grupo se destacava da maioria das bandas por proporcionar um ambiente profissional no qual conviviam profissionais e estudantes do CT.

Fundada em 1992 pelo então diretor do CT, maestro Antônio Carlos Neves Campos, a Orquestra de Sopros Brasileira (atualmente intitulada como Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí) surgiu como resultado de um processo de transição para a semiprofissionalização de grupos dentro da instituição. Até 1996, foi a única oportunidade para alunos de níveis avançados interagirem com músicos profissionais em apresentações oficiais, promovendo uma rica troca de experiências entre seus integrantes.

O maestro Dario Sotelo Calvo, regente titular da Orquestra de Sopros Brasileira até meados de 2018, relatou em entrevista que me concedeu como se deu o início do grupo:

Em 1992 houve a oportunidade, através daquilo que a Secretaria de Estado da Cultura possibilitou em termos orçamentários, de criar o conjunto, reunindo professores e alunos. O maestro Neves não regia o repertório sinfônico e, quando eu voltei do mestrado na Inglaterra ele me chama para fazer assistência aos ensaios dele. Eu preparava e regia o sinfônico e o maestro Neves o repertório popular. Eu comecei na verdade como assistente do maestro Neves, começando devagar a fazer um repertório sinfônico. Muito material que tínhamos aqui nunca tinha sido utilizado e um material começou a ser adquirido (naquele tempo só tinha material físico). A Orquestra de Sopros Brasileira começa com essa ideia. (CALVO, 2022).³⁷

Como aluno do CT, tive inúmeras oportunidades de assistir aos concertos da Orquestra de Sopros Brasileira desde sua fundação. Sempre aspirei integrar esse grupo, que executava um repertório sinfônico de alto nível técnico, além de desejar a experiência de tocar ao lado dos profissionais e professores que a compunham. Em 2002, ao ingressar no grupo como aluno e conquistar uma vaga de bolsista, vivenciei uma significativa evolução em minha formação musical, aprimorando habilidades como articulação e fraseado no saxofone barítono. A partir de 2006, passei a integrar o grupo como profissional, o que intensificou minhas responsabilidades, incluindo a orientação dos alunos bolsistas que faziam parte do grupo.

O repertório original para banda sinfônica é muito desafiador, o que promove uma significativa evolução nos instrumentistas. Segundo Mônica Giardini (2005), embora o repertório principal das orquestras, composto por obras de Mozart, Haydn e Beethoven, seja de grande importância para o desenvolvimento dos jovens instrumentistas de cordas, ele oferece menos oportunidades de evolução técnica para instrumentistas de sopro e percussão, especialmente quando comparado aos recursos e possibilidades encontrados no repertório contemporâneo para banda sinfônica.

Nas bandas sinfônicas, uma vez que o repertório fundamental começou a se desenvolver praticamente no século XX, e mais intensamente a partir da segunda metade desse, suas composições exploram todos os recursos oferecidos pelos instrumentos de sopros e percussão da atualidade. (GIARDINI, 2005 p. 12).

Obras de compositores internacionais como Alfred Reed, David Gillingham, Frank Ticheli, Jan van der Roost, James Barnes, Nigel Clarke e Philip Sparke, assim como de brasileiros como Alexandre Fracalanza Travassos, Edmundo Villani-Côrtes e Hudson Nogueira, representam um grande desafio técnico e interpretativo para o saxofonista barítono. Além disso, transcrições de obras clássicas como *Don Juan* (Strauss), *Quadros de uma Exposição* (Mussorgsky/Ravel) e *A Sagração da Primavera* (Stravinsky) ampliam ainda mais a exigência, explorando a versatilidade e os limites técnicos do instrumento.

³⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

A oportunidade de integrar a Orquestra de Sopros Brasileira, tanto como aluno quanto como profissional, me proporcionou experiências valiosas em diversos aspectos, incluindo a ampla vivência com o repertório mencionado. Esse ponto é reforçado pelo depoimento de César Roversi, que destaca:

[...] outras coisas que o repertório sinfônico me preparou foi [...] a afinação, articulação em todas as dinâmicas, técnica no geral, tudo isso que o repertório sinfônico explora [...]. Ter tido essa vivência por 8 anos (na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo) me preparou muito para tocar em qualquer lugar, quer seja popular ou erudito, enfim...para você ter uma ideia, todo esse período de pandemia o barítono ficou guardado, acho que eu tirei o barítono uma vez para fazer uma gravação. Eu fui tocar ontem sem estudar nada de barítono por mais de um ano. Estava afinado, estava com projeção...eu senti que não perdi nada. Ah, porque eu sou bom? Não, é porque eu senti que essa vivência no barítono, de ter explorado o instrumento de tantas maneiras diferentes por tanto tempo e diariamente nos ensaios da banda, fez a memória registrar algumas coisas que você não sabe direito de onde vem, eu sei que a coisa passa a acontecer. (ROVERSI, 2001).³⁸

Uma das principais contribuições da experiência na Orquestra de Sopros Brasileira foi aprender a tocar em naípe. A busca pelo equilíbrio de timbre, equalização, uniformidade de articulação e intensidade, entre outros aspectos, foi de fundamental importância para a minha formação. Além disso, desenvolvi a habilidade de buscar esses mesmos elementos em interação com instrumentos de outras famílias, como madeiras, metais, contrabaixo e até mesmo percussão.

Um exemplo claro dessa prática pode ser observado na obra *Dance Movements*, de Philip Sparke, no 4º movimento (*Molto Rítmico*). A partir do compasso 490, o saxofone barítono apresenta um trecho em *ostinato* junto ao contrabaixo, exigindo do baritonista a busca por uma articulação que se assemelhe à do instrumento de cordas. Além disso, é necessário manter essa articulação uniforme ao longo das variações dinâmicas, desde o *fortíssimo* até o *piano*.

The image shows a musical score for two instruments: Sax Baritone Eb and Contrabaixo. The score is for measures 489 to 492. The Sax Baritone Eb part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins at measure 489 with a dynamic of *ff* and features a rhythmic ostinato pattern. A box labeled '45' is placed above the staff at measure 490. The dynamics for the Sax Baritone Eb part are *ff*, *dim.*, and *p*. The Contrabaixo part is written in bass clef with the same key signature and time signature. It also begins at measure 489 with a dynamic of *ff* and features a rhythmic ostinato pattern. The dynamics for the Contrabaixo part are *ff*, *dim.*, and *p*.

Exemplo 1: AUTORIA PRÓPRIA. *Dance Movements*. 4º movimento. Compassos 489 a 492. (Fonte: Sparke, 1997)

³⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

Observamos que, no trecho exposto, não há nenhuma indicação de articulação para o contrabaixo, o que leva o baritonista a desenvolver um exercício de percepção e escuta para igualar a articulação de acordo com a sequência das arcadas em cada colcheia do contrabaixo. As notas não podem ser sustentadas por muito tempo, para evitar que se “embolem”, e é necessário tomar cuidado para não as deixar curtas demais. A estratégia seria, inicialmente, pensar em deixar o início da nota mais articulado, representando cada arcada do contrabaixo, e, no final da nota, diminuir a pressão da coluna de ar, imitando a vibração da corda.

Em outro trecho da mesma obra, no 1º movimento (*Rítmico*), a partir do compasso 332, o saxofone barítono toca a mesma célula do contrabaixo. Neste trecho específico, tanto as semínimas do contrabaixo quanto do barítono estão com *staccato*; no entanto, a parte do contrabaixo traz a indicação de *pizzicato* (*pizz.*).

31

332

Sax Barítono Eb

Contrabaixo

Exemplo 2: AUTORIA PRÓPRIA. *Dance Movements*. 1º movimento. Compassos 332 a 333. (Fonte: Sparke, 1997)

De acordo com Med (1996, p. 44), o *staccato* indica que os sons são articulados de maneira separada e seca, dividindo o valor da nota em duas metades: uma de som e outra de silêncio. No caso do contrabaixo, por se tratar de um instrumento de cordas, o *pizzicato* é executado com os dedos, "beliscando" as cordas. Essa técnica permite que a nota continue ressoando, ao contrário do *staccato* no instrumento de sopro, em que o som é seco e curto. Assim, o saxofonista barítono precisa executar a articulação em *staccato* de forma que ela se assemelhe ao *pizzicato* do contrabaixo, ou seja, sem interromper imediatamente a coluna de ar, mas utilizando-a para permitir que a nota continue ressoando, imitando a vibração contínua da corda do contrabaixo.

É também observado o desafio de tocar em uníssono com outros instrumentos, como, por exemplo, o clarone e o fagote. Esses instrumentos não possuem a mesma potência sonora do saxofone barítono e têm características próprias na emissão da articulação. Muitas vezes, os instrumentos citados executam frases no registro grave, exigindo uma articulação

extremamente precisa, com dinâmicas em *pianíssimo*, em uníssono com o saxofone barítono e o músico que toca esse instrumento precisa aprimorar sua técnica para produzir a mesma articulação e intensidade daqueles, especialmente em regiões desafiadoras para esse tipo de exigência.

Aqui, destaquei apenas a particularidade de interagir com três instrumentos, mas o saxofone barítono frequentemente também interage com tubas, eufônios, trombones e, em alguns momentos, com certos instrumentos de percussão. Cada um desses instrumentos possui uma variedade de timbres, sonoridades e características de articulação, nuances que, somadas a um repertório moderno, contribuíram para a minha formação, proporcionando uma pluralidade de técnicas que facilitaram a interpretação de diversos trechos de várias obras, frutos deste trabalho.

A afinação também é algo substancial, pois, dentro de um grupo sinfônico, é fundamental ter a consciência de que precisamos sempre afinar com os demais instrumentos, e não os demais afinarem conosco, independentemente de termos a convicção de estarmos afinados. Precisamos trabalhar sempre em prol do conjunto. Considerar as particularidades dos outros instrumentos também é relevante, pois, muitas vezes, a região em que o outro instrumento está tocando em uníssono com o barítono é complexa, e devemos buscar auxiliar o colega na busca pelo melhor resultado.

As obras sinfônicas que possuem solos para o saxofone barítono também merecem destaque. Embora não sejam muitas, mencionarei duas. A primeira é a *3ª Sinfonia* (1997) de James Barnes, que possui um solo no 2º movimento e outro no 3º movimento. Para uma excelente interpretação, é fundamental conhecer a história da obra. As notas de programa de cada composição fornecem subsídios importantes para entendermos o contexto de um trecho solo. No caso da obra de Barnes, o apelido dado pelo próprio compositor, "*Trágica*", já oferece um elemento significativo. Ela foi encomendada pela *United States Air Force Band* e teve início em um momento muito difícil da vida do compositor, logo após o falecimento de sua filha, Natalie. No 2º movimento, denominado *Scherzo*, Barnes o descreve como tendo "um certo sarcasmo e uma doçura amarga", pois reflete sobre a pompa e a presunção de certas pessoas no mundo.

II. Scherzo

Allegro Moderato $\text{♩} = 120$

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins at measure 38, marked 'Solo' and 'f'. The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many compound intervals. The second and third staves continue the melodic development. The fourth staff concludes the passage at measure 57, featuring a triplet and ending with a double bar line.

Exemplo 3: AUTORIA PRÓPRIA. 3ª Sinfonia. II movimento, Scherzo. Compassos 38 a 56. (Fonte: Barnes, 1997)

O trecho de 19 compassos proporciona um grande desafio, pois explora os extremos da extensão do instrumento, regiões com mecanismos complexos, utiliza intervalos compostos, muitas vezes ligados, tudo em uma dinâmica *forte* e com articulações variadas. Tudo isso, somado ao caráter sarcástico mencionado pelo compositor, confere à peça uma intensidade única.

O 3º movimento, intitulado “*for Natalie*”, é dedicado à sua saudosa filha. Barnes afirma que é uma fantasia sobre como o seu mundo seria se ela tivesse vivido, sendo também uma despedida para ela. O movimento apresenta um solo de 11 compassos, extremamente expressivo.

III.
(for Natalie)

Mesto ♩ = 56

21 Solo

mf quasi una cadenza

f

Largo ♩ = 56

mp *p*

Exemplo 4: AUTORIA PRÓPRIA. 3ª Sinfonia. III movimento, “for Natalie”. Compassos 21 a 31. (Fonte: Barnes, 1997)

Mesto indica que o caráter da passagem é triste, melancólico. A indicação *quasi una cadenza* permite a possibilidade de executar a passagem de forma mais livre e expressiva. Embora, do início do solo até o ponto onde inicia o *crescendo*, não haja nenhuma dinâmica indicada, o executante tem a possibilidade de trabalhar com mudanças de intensidade. Por ser um trecho lento e livre, os longos períodos sem respiração também propõem um desafio à parte.

A segunda obra que merece destaque é a *Sinfonia nº 2 – A Paixão de Cristo* (2001), de Ferrer Ferran. Esta obra traz uma sinopse que pode ser narrada durante a execução. O trecho abaixo, do solo do saxofone barítono, refere-se ao momento em que Pilatos indaga ao povo se eles querem que soltem a Jesus ou Barrabás:

(compasso 213): Mas os sumos sacerdotes e os anciãos conseguiram persuadir o povo a pedir a libertação de Barrabás e a morte de Jesus. E quando o procurador lhes disse: “Qual dos dois quereis que eu vos solte?”, eles responderam: “Barrabás!” (compasso 217): Disse-lhes Pilatos: “E o que vou fazer com Jesus, o chamado Cristo?” E todos juntos gritaram bem alto: “Seja crucificado!”. (FERRAN, 2001).

La Passió de Crist

III. Llegada al Templo. La Santa Cena. Captura. Juicio. Crucifixión. Esperanza

Larghetto misterioso Cadenza ad libitum pausado como un discurso

207 **6** *mf*

215 *p* *mf* *f*

217 *mf* *p* *cresc. molto* *ff* **2**

Exemplo 5: AUTORIA PRÓPRIA. *A Paixão de Cristo – Sinfonia nº 2*. compassos 213 a 217. (Fonte: Ferran, 2001)

Cada trecho tocado pelo saxofone barítono representa o pronunciamento de Pilatos ao povo. A partitura oferece todos os elementos necessários para a interpretação desse trecho. A carga emotiva de um discurso para a massa é o alicerce para a execução das três frases. Nos compassos de pausa após cada frase, ocorre uma intervenção de todo o grupo, representando a manifestação furiosa da multidão.

Esses três exemplos mencionados, em que o saxofone barítono assume o papel de solo em trechos de obras do repertório sinfônico, ilustram como as obras exigem uma expertise do intérprete para expressar as inúmeras peculiaridades de atmosferas desejadas pelo compositor. Essa experiência contribuiu para o meu desenvolvimento técnico e interpretativo, auxiliando-me na interpretação de um repertório mais amplo.

Outro tópico importante são os fundamentos que não encontramos nos métodos tradicionais, mas que algumas obras do repertório sinfônico das bandas nos oferecem, como é o caso dos compassos alternados³⁹.

³⁹ São compassos formados pela união de dois ou mais compassos diferentes executados alternadamente. (MED, 1996).

Cantus Laetus - David Gillingham**Poeme Montagnard - Jan van der Roost****Vesuvius - Frank Ticheli**

Exemplo 6: AUTORIA PRÓPRIA. Excertos de obras para banda sinfônica com compassos alternados. (Fonte: Gillingham, 2000; van der Roost, 1997; Ticheli, 1999)

Essa vivência foi, para mim, um grande desafio quando ingressei na Orquestra de Sopros Brasileira. Grande parte do repertório sinfônico apresenta esses compassos e, mais que isso, a mudança contínua deles em um trecho da obra. A utilização de compassos alternados foi solicitada por mim ao compositor Alexandre Travassos na obra *Suíte Elemental* (2019), o qual mencionarei mais adiante.

Em suma, essa experiência de participar de um grupo sinfônico de altíssimo nível musical, técnico e profissional levou ao aprimoramento e refinamento de minha técnica no saxofone barítono e, conseqüentemente, facilitou posteriormente os demais trabalhos que desenvolvia concomitantemente com as tarefas na Orquestra de Sopros Brasileira. O meu relato corresponde à experiência de Ederson Marques, que tocou saxofone barítono por muitos anos na extinta Banda Sinfônica do Estado de São Paulo:

O repertório sinfônico tocado na BSESP foi para mim uma escola imensurável, de material, repertório, então você tinha que estudar, você tinha que estar apto a tocar as coisas ali, tinha umas obras que até hoje eu lembro que foram um baita desafio, como as transcrições do *Navio Fantasma* e *Uma Noite no Monte Calvo*, além da diversidade de repertório, tanto o clássico quanto o popular, que me trouxe um ganho muito grande quando eu comecei a tocar nos musicais. (MARQUES, 2022).⁴⁰

Observei que esse ganho, mencionado por Marques, me munuiu de competências que vieram a me auxiliar tanto como integrante do Quarteto de Saxofones SaxBrasil quanto na

⁴⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

minha prática em música de câmara no duo com o piano, contribuindo para o preparo e execução das obras que serão abordadas neste trabalho.

Outro ponto relevante foi a experiência de trabalhar com diversos regentes. A Orquestra de Sopros Brasileira sempre trazia maestros convidados para conduzir o repertório com o grupo. A forma como cada um aborda o repertório e o nível de exigência que cada maestro busca acabam contribuindo para a ampliação das possibilidades de interpretação, seja em articulação, fraseado, dinâmica, expressão, etc. Isso também me ajudou a expandir essa gama de possibilidades ao preparar todo o repertório abordado neste trabalho.

É de fundamental importância também relatar a grata experiência de ter tido a oportunidade de tocar em um grupo que atuou fortemente na execução de obras encomendadas para compositores brasileiros, fomentando e ampliando o repertório para a banda, além de engrandecer e valorizar os compositores brasileiros que escrevem para essa e outras formações. Essa experiência criou em mim o ideal de atuar de forma independente para estimular e enaltecer a música dos compositores nacionais.

Para finalizar, e não menos importante, o trabalho na Orquestra de Sopros Brasileira propiciou a minha participação na gravação de sete CDs e um DVD (neste, atuando como solista na obra *Sax Choro Brasil*, de Hudson Nogueira)⁴¹. Essa experiência de gravação com o grupo foi extremamente enriquecedora, aperfeiçoando minha performance e desenvolvendo a parceria com diferentes profissionais, como produtores, técnicos de gravação, entre outros, além de me proporcionar uma compreensão mais detalhada sobre a metodologia de produção fonográfica

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=cIaA4W00yN0> (Acesso em 17/12/24).

1.5 QUARTETO SAXBRASIL - A MÚSICA DE CÂMARA EM SUA ESSÊNCIA

É incontestável a relevância da prática de música de câmara na formação de qualquer músico. Princípios fundamentais, como afinação, postura, respiração, articulação, sonoridade, entre outros, devem ser a preocupação constante de todo integrante de um grupo. A troca de experiências entre os integrantes é outro fator significativo, pois, segundo Baron (1998, apud DOMENECH, p.17, 2018), “cada músico preserva sua identidade enquanto contribui para o todo”. Esses conceitos, apresentados no preâmbulo deste capítulo, foram desenvolvidos durante a minha atuação no Quarteto de Saxofones SaxBrasil (SxBr).

Criado em 2009 pelos integrantes do naipe de saxofones da Orquestra de Sopros Brasileira (Rafael Migliani – soprano; Maikel Morelli – alto; André Ramos – tenor; e Giancarlo Medeiros – barítono), o grupo tinha como objetivo inicial desenvolver suas próprias ideias e projetos musicais. No entanto, durante a preparação para o XXVIII Concurso Latino-Americano Rosa Mística⁴², que seria realizado em Curitiba – PR, deparamos com um obstáculo para cumprir o edital do certame que exigia, além de uma obra de livre escolha, uma obra brasileira. A procura por uma composição brasileira expôs, na ocasião, uma lacuna, pois buscávamos uma obra que soasse como se tivesse sido composta para um quarteto de saxofones clássico, mas o que encontramos foi somente obras e arranjos com caráter popular. Esta dificuldade determinou a nova definição dos objetivos do grupo, que passou a se dedicar a difundir o saxofone clássico e a música brasileira por meio da pesquisa, da encomenda de novas obras, da realização de transcrições de obras de compositores brasileiros e da interpretação do repertório tradicional.

Posteriormente, a cadeira do saxofone tenor foi ocupada por Douglas Pereira Braga, e atualmente é ocupada por Jonathas Cordeiro dos Santos. Em 2019, o grupo gravou seu primeiro CD, intitulado “Quarteto de Saxofones SaxBrasil – 10 anos”⁴³, contendo 6 obras, todas de compositores brasileiros, sendo 4 delas compostas e dedicadas ao grupo.

Um dos fundamentos principais que aprimorei com a prática de música de câmara no SxBr foi a afinação. “Conseguir tocar afinado com os seus pares [...] e ter consciência da flexibilidade necessária ao mesmo são alguns dos grandes desafios, visto que nem sempre a embocadura, as palhetas e o próprio desequilíbrio do instrumento estão iguais” (GIL, 2017, p. 44). Aliado a isso, é importante conhecer seu instrumento: saber quais notas são estáveis e quais

⁴² www.escolarosamistica.com.br/concurso (Acesso em 17/12/24).

⁴³ <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1EqIfL8U5ImT2u69PuqO1S> (Acesso em 17/12/24).

geralmente possuem a afinação alta ou baixa é fundamental, pois, em alguns casos, é necessário corrigir a afinação por meio de dedilhados alternativos ou mesmo com a vocalização/flexibilização dos músculos orais (SINTA, DABNEY, 1992, p.3).

Um dos principais desafios na criação de um som robusto e coeso em um grupo musical reside na habilidade de mesclar os timbres e as nuances, que refletem as diferenças nas técnicas e complexidades características de cada instrumento. Neste aspecto, Gil afirma que

Torná-las uniformes e sólidas é responsabilidade de cada elemento do grupo, [...] levando-os a refletir sobre estas questões e a resolvê-las da melhor forma possível. A disciplina e o rigor devem sempre estar presentes permitindo que todos trabalhem para e com o mesmo fim. (GIL,2017, p.43).

A prática de música de câmara não se restringe apenas ao conteúdo musical; questões cognitivas e sociais, como disciplina, responsabilidade, socialização, espírito coletivo, motivação, compartilhamento e cooperativismo, são fundamentais para um melhor aproveitamento da atividade.

O tema da comunicação e organização em conjuntos pequenos tem sido abordado em diversos estudos, incluindo o trabalho de Elaine Goodman (2002, apud DOMENECH, 2018, p. 20). Este estudo explora a interação musical e social presente entre os integrantes de um grupo de câmara, com foco na coordenação, comunicação e no impacto dos fatores individuais e sociais. Ao abordar a importância de um grupo musical tocar simultaneamente, determinando uma pulsação interna compartilhada entre seus membros, Goodman menciona dois modos de sincronizar o tempo: a capacidade de prever e reagir aos atos dos outros integrantes do conjunto. A autora constata que os membros de um grupo utilizam dois procedimentos para se manterem em sintonia: o "caçar", em que um músico segue o outro como um caçador focado em sua presa, e a "interação", que envolve uma sincronização conjunta ou colaboração, onde, estabelecida pela escrita musical, ocorre uma incessante troca de papéis na liderança do conjunto.

A comunicação entre os elementos do grupo precisa ser explorada nas dinâmicas de ensaio. Este é um elemento crucial em qualquer grupo, manifestando-se tanto de forma verbal quanto não verbal. Diálogos e conversas são componentes essenciais dos ensaios, por meio dos quais informações e planos fundamentais são compartilhados entre todos os membros. Em grandes conjuntos, é comum que a comunicação seja liderada por uma figura de destaque, como o maestro, que assume a responsabilidade de transmitir os conceitos ao grupo, promovendo a unidade. Por outro lado, em conjuntos menores, como os de câmara, esse diálogo deve ser conduzido de forma igualitária por todos os participantes (SILVA, 2019, p. 36).

Na dinâmica da comunicação não verbal, o SxBr utiliza gestos predefinidos para marcar o início e o término de momentos específicos das obras. Essa forma de comunicação é empregada para simplificar o entendimento e a interação de todo o grupo. Com base nisso, Domenech conclui que,

estabelecidas as diretrizes musicais durante os ensaios, é possível durante a performance que cada membro do grupo transmita e acompanhe intenções interpretativas por meio de gestos, olhares e movimentação corporal. (DOMENECH, 2018, p. 21).

Um ponto importante a ser ressaltado é que o saxofone barítono, em um quarteto de saxofones, ocupa uma das posições “extremas” do conjunto e, por isso, demanda uma responsabilidade musical ainda maior. Eventuais falhas ou inseguranças nesse instrumento afetam diretamente o desempenho do grupo como um todo. Frequentemente, o barítono assume a condução do tempo - o que exige precisão, já que uma simples variação pode comprometer a coesão das demais vozes. Um exemplo disso é na obra *Pau Brasil* (1999), de Liduíno Pitombeira, em que, no primeiro movimento, entre os compassos 87 e 94, o barítono deve soar como um baixo de *jazz*, conduzindo o tempo com precisão.

The image shows a musical score for four staves. The first three staves are for saxophones, and the fourth is for a bass labeled "Bass Jazz-like". The score is in 4/4 time. The first three staves have a treble clef, and the fourth has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 87 to 90, and the second system covers measures 91 to 94. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The bass part is marked "Bass Jazz-like" and "mp".

Exemplo 7 - *Pau Brasil*. I. *Allegro Moderato*. Compassos 87 a 94. (Fonte: Pitombeira, 1999)

Um dos desafios recorrentes na performance do saxofone barítono é a execução de grandes intervalos, especialmente em passagens que exigem agilidade ou sustentação prolongada. Devido às características acústicas do instrumento, a afinação pode se tornar instável nesses contextos, exigindo do intérprete um controle refinado da embocadura, do apoio respiratório e da escuta interna. Esse desafio se intensifica quando os intervalos ocorrem entre registros muito distintos, como entre o grave e o médio-agudo, o que pode gerar variações timbrísticas e comprometer a homogeneidade da linha melódica. Um exemplo musical que evidencia essa dificuldade pode ser encontrado na obra *Quarteto n° 1*, de Douglas Braga, no primeiro movimento, denominado *Dança na Cidade*, entre os compassos 127 a 136, em que o intérprete é levado a transitar rapidamente por intervalos de oitava, mantendo a estabilidade de afinação.

The image shows a musical score for Baritone Saxophone, measures 124 to 136. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 124 and ends at measure 130. The second staff starts at measure 130 and ends at measure 136. The music features large intervals, including an octave jump. Dynamics are marked as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *poco rall... até o fim* and *niente*. A rehearsal mark '3' is present at the end of the first staff.

Exemplo 8 – *Quarteto n° 1 – Dança na Cidade*. Compassos 124 a 136. 191. (Fonte: Braga, 2013).

Um recurso recorrente nas obras para quarteto de saxofones é a exploração dos extremos da extensão do saxofone barítono, revelando um interesse composicional por contrastes timbrísticos e desafios técnicos. Ao exigir do intérprete o uso frequente do registro grave - característico do instrumento - e do registro agudo, menos usual e de difícil projeção, o compositor amplia a expressividade da escrita, ao mesmo tempo em que impõe demandas específicas de controle de embocadura, articulação e dinâmica. Essa exploração dos limites da tessitura não apenas evidencia o potencial do barítono, mas também rompe com a ideia tradicional de seu papel exclusivamente como base harmônica ou voz de sustentação. Em passagens que alternam rapidamente entre registros extremos, a manutenção da homogeneidade sonora e da afinação torna-se um dos principais desafios interpretativos, exigindo do performer um domínio técnico e uma escuta refinada. Esse tipo de exploração pode ser observado, por exemplo, entre os compassos 133 e 135 da obra *Mobile* (2010), de Ronaldo Miranda, onde o saxofone barítono alterna rapidamente entre notas do registro grave e agudo, exigindo controle técnico preciso para manter a afinação e a coerência timbrística.



Exemplo 9 – *Mobile* – Compassos 133 a 138. (Fonte: Miranda, 2010)

Toda a experiência vivida na prática de música de câmara com o SxBr, relatada neste capítulo, me forneceu as condições técnicas necessárias para o desenvolvimento do trabalho abordado nesta pesquisa.

1.6 A BUSCA PELO REPERTÓRIO – GÊNESE DA PESQUISA

Esta investigação é fruto da minha vivência como professor no Conservatório Dramático e Musical “*Dr. Carlos de Campos*” de Tatuí-SP (CT) e na Escola Municipal de Música “*Enoque da Silva*”, de Alumínio-SP, além de saxofonista na Orquestra de Sopros Brasileira e no Quarteto de Saxofones *SaxBrasil* (SxBr). Ingressei, aos 10 anos de idade, no CT, no curso de saxofone. Após nove anos de estudos tocando saxofone alto, tive a primeira oportunidade de tocar o saxofone barítono no ano de 1998, quando, ao cumprir a grade curricular de música de câmara e banda sinfônica, fui selecionado para integrar um quarteto de saxofones e o naipe da banda tocando este instrumento.

A partir de então, o saxofone barítono tornou-se parte essencial dos meus estudos, não apenas como estudante, mas também na transição para a vida profissional, quer seja como intérprete quanto como docente. A prática de música de câmara, seja em duo com piano ou em quarteto de saxofones integrou meu percurso musical desde muito cedo. Em 1991, participei pela primeira vez de uma audição de música de câmara como aluno, tocando no saxofone alto, com acompanhamento de piano a obra *Le Campanile* de Eugene Bozza. Talvez, ainda sem compreender a importância dessas atividades na época - provavelmente devido à minha tenra idade - mal imaginava que deixaria marcas indeléveis, que hoje me impulsionam a dedicar-me profissionalmente a esta área com tanto afinco.

Desde o meu primeiro contato com o saxofone barítono, passei a me especializar nesse instrumento e iniciei uma busca por obras escritas para barítono com acompanhamento de piano. Adquiri algumas peças de compositores internacionais, porém constatei que este repertório é relativamente pequeno. Uma consulta ao catálogo de referência sobre o repertório mundial do saxofone, de Londeix (2012), comprova que existem aproximadamente 200 obras originais compostas para essa formação. Posteriormente, passei a procurar obras de compositores brasileiros para a mesma formação, porém constatei que esse repertório era praticamente inexistente. Em consulta ao material de Villafruela, tanto no livro (2007) quanto no *website*⁴⁴, frequentemente atualizado, não encontrei nenhuma obra de compositor brasileiro para saxofone barítono e piano à época. Após uma profunda investigação pessoal, localizei apenas uma única partitura disponível no *site* da *Academia Brasileira de Música*⁴⁵: *3 Canções populares, quase eruditas* (2013), de Nestor de Hollanda Cavalcanti. Adquirida por mim naquele período, essa obra passou a ter um significado especial, não apenas por marcar a origem

⁴⁴ <https://saxofonlatino.cl/>

⁴⁵ www.abmusica.org.br (Acesso em 17/12/24).

desta pesquisa, mas também pelo desdobramento subsequente. Após enviar ao compositor a gravação que realizei para um vídeo artístico destinado ao processo seletivo de ingresso no PROMUS/UFRJ, fui presenteado com um novo PDF da obra. Este novo arquivo, enviado pelo próprio compositor, continha uma dedicatória a mim e à pianista Miriam Braga, minha parceira de duo na gravação e neste projeto.

Ao encontrar somente essa obra, constatei que, embora o repertório clássico internacional para a família de saxofones seja vasto na música de câmara, no Brasil a situação é diferente. O saxofone, aqui no país, é pouco conhecido como um instrumento "clássico", sendo predominantemente associado à música popular. Durante muito tempo, o saxofone foi relegado a uma condição marginal, como afirma Pinto (2005, p. 1 e 27). Essa condição ficou evidenciada em um episódio ocorrido em 1999, narrado no trabalho de Amorim (2012), quando o maestro Dario Sotelo, então regente da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí, procurou o compositor Mário Ficarelli para compor uma obra dedicada ao saxofonista Dale Underwood, que viria ao Brasil para estrear a peça. Ficarelli confessou que, a princípio, não ficou entusiasmado em compor para o saxofone, como relata Amorim:

Quando o maestro Dario Sotelo, [...] me disse [...] “a gente recebeu lá no conservatório o Dale Underwood, que é um saxofonista fantástico, e eu queria [...] que você escrevesse um concerto pra saxofone e orquestra.” Aquilo pra mim soou mal que eu falei “poxa, saxofone”? saxofone, a música de saxofone é pra strip-tease. Ah, mas eu vou escrever pra saxofone? (FICARELLI, apud AMORIM, 2012, p. 124).

Contudo, Ficarelli admite que, ao conhecer as gravações de Underwood cedidas por Sotelo, seu ponto de vista em relação ao saxofone foi se transformando:

comecei a mudar essa impressão que eu tinha errada sobre o saxofone, que é um instrumento limitado, fácil, qualquer um toca, tinha esse conceito, ou pré-conceito (Ibidem, 2012, p.124).

Ficarelli esclarece o que ele mesmo intitulou de “impressão errada sobre o saxofone”, constatando que:

[...] o saxofone acabou ficando muito ligado à música popular, justamente por causa da música norte americana, que enfatiza enormemente o saxofone. [...] não existe uma difusão maior sobre as possibilidades desse instrumento, que são tão ricas quanto os demais [...]. Sempre fica uma espécie de pré-conceito [...]. (Ibidem, 2012, p.125).

Pelo depoimento de Ficarelli, Amorim conclui que há um juízo de valor atribuído ao saxofone como um instrumento “inferior”. Fica também evidente que a história do saxofone no Brasil sempre foi fortemente vinculada à música popular. Voltando ao repertório, segundo Pinto (2005), a literatura francesa oferece farto material didático e um repertório extenso para

o saxofone (p. 27), porém, o saxofone alto é o instrumento que possui o maior repertório, tanto como solista quanto na música de câmara (p. 24).

A constatação da escassez de repertório para a formação saxofone barítono e piano me motivou a interpelar compositores que pudessem escrever para essa formação. Os trabalhos na Orquestra de Sopros Brasileira e no SxBr (citados nos tópicos 1.5 e 1.6) foram fundamentais para me impulsionar a seguir esse objetivo, pois ambos os grupos se dedicam à pesquisa e encomenda de obras de compositores brasileiros.

Chôro Rapsódia n° 1, de Hudson Nogueira, foi a primeira obra encomendada por mim. Meu primeiro contato com suas obras ocorreu em 2002, quando ingressei na Orquestra de Sopros Brasileira. Nogueira, compositor residente da instituição por aproximadamente 10 anos, criou arranjos e compôs novas obras para o grupo, como *Retratos do Brasil* (2000), *Abertura Festiva* (2001) e *Do Coração e da Alma* (2002), entre outras. A linguagem e o estilo de suas composições sempre me agradaram, e a proximidade com o compositor facilitou o contato, pois ambos trabalhávamos na mesma instituição.

Os contatos e as amizades que a música nos proporciona inevitavelmente ajudam a construir pontes que contribuem para a concepção de novos trabalhos. Na busca por compositores interessados no projeto, ao conversar com o saxofonista e pesquisador José de Carvalho Oliveira, ele me indicou a compositora Patrícia Lopes⁴⁶ e os compositores Celso Marques e Danilo Rossetti⁴⁷.

Até então, eu não conhecia as obras de Lopes. Entre seus trabalhos estão o ciclo de canções *O feminino em Pessoa*, inspirado em poesias de Fernando Pessoa e escrito para voz e ensemble, e o ciclo de composições instrumentais *Jardim das Flores*, inspirado por temas florais e escrito para ensemble de madeiras e cordas. Ao entrar em contato com Lopes por e-mail em junho de 2019, me apresentando, expondo meu projeto e propondo uma parceria, a compositora imediatamente me respondeu, agradecendo o convite e pedindo informações sobre o que exatamente eu desejava em uma obra. Pouco tempo depois, ela me enviou a composição, intitulada *Orquídea* (2019).

Meus contatos com Marques e Rossetti seguiram o mesmo formato do contato com Lopes, ou seja, através de e-mail, me apresentando e expondo meus planos. Ambos foram muito cordiais, atenciosos e ficaram animados com a proposta. A partir desse contato, mais duas obras

⁴⁶ <https://patricialopes.net/on/home> (Acesso em 17/12/24).

⁴⁷ <https://danilorossetti.com/> (Acesso em 17/12/24).

foram adicionadas ao repertório: a primeira, intitulada *Equilíbrio* (2019), foi composta por Marques. Sobre ela, o compositor descreve:

Como o nome já diz, a peça sugere um movimento de duas forças existentes entre piano e o saxofone barítono em busca de um equilíbrio. O primeiro movimento foi criado com material simétrico e um pensamento serial que vai gerando os contornos sonoros. O segundo movimento possui algumas técnicas como multifônicos, som de voz junto com a nota do instrumento, oscilações na afinação e harmônicos. Também apresenta personagens sonoros independentes, que vão surgindo com a liberdade da improvisação pelos intérpretes. (MARQUES, 2019).⁴⁸

A segunda, intitulada *Ligações Neutras* (2021), escrita por Rossetti, que relata:

É uma peça que explora questões de sonoridade, para tanto faz uso de técnicas estendidas e efeitos nos dois instrumentos. Estruturalmente, há uma divisão em duas partes. A primeira, bastante sutil e baseada na exploração de morfologias sonoras que apresentam desde características ruidosas até sons com altura definida, está compreendida entre os compassos 1 a 50. Apresenta andamento lento, com semínima = a 45. A segunda parte, compreendida entre os compassos 51 a 111, tem andamento mais rápido, com semínima = 60 e 75 e é contrastante em relação à primeira. Aqui, a ideia de sonoridade também está presente, principalmente pelos efeitos do sax, além de acordes e figurações do piano. Porém há também um jogo imitativo entre os dois instrumentos que se complementam em relação a frases, estímulos e gestos. A ideia de liberdade permeia a criação da peça, e serviu como elemento impulsionador do processo criativo. A reflexão de Thomas Mann em *Doutor Fausto* sobre este tema foi especialmente inspiradora: “O que é liberdade? Livre é somente o que é neutro. O característico jamais é livre porque foi cunhado, determinado, ligado. As “ligações” entre sax e piano ensejam essa liberdade almejada, ainda que utópica. (ROSSETTI, 2021).⁴⁹

Infelizmente, não abordaremos estas duas obras neste trabalho devido à falta de tempo hábil para prepará-las, mas futuramente serão apresentadas em um artigo.

A experiência na Orquestra de Sopros Brasileira - além daquela relatada no tópico 1.5 - também me proporcionou a oportunidade de conhecer o trabalho de diversos compositores e estabelecer contato com eles. Até o momento, dialoguei com quatro destes compositores que contribuíram para este projeto.

Alexandre Travassos escreveu várias obras para banda, das quais tive a oportunidade de tocar, incluindo *Rapsódia Sefaradi* (2013) e *Role Playing Game* (2016). Em 2018, o SxBr apresentou a obra *Opus Lascivus* (2012)^{50 51 52} com a Orquestra de Sopros Brasileira, sob a regência do maestro Dario Sotelo, no Teatro Procópio Ferreira do Conservatório de Tatuí, e, posteriormente, com a Banda Departamental Del Valle Del Cauca,

⁴⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem

⁴⁹ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail.

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=tAv6kzj_Iy0 (Acesso em 17/12/24).

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0TRx0Ha0wPM> (Acesso em 17/12/24).

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=1QF9MdAwOAM> (Acesso em 17/12/24).

sob a direção do maestro César Villamil, durante o 3º Festival Internacional de Saxofone Bellas Artes, em Cali, na Colômbia. O conhecimento e convívio com sua obra me levaram a procurá-lo para compor uma peça para mim. Na ocasião, Travassos me perguntou se eu tinha alguma ideia em mente, e eu compartilhei com ele o desejo de criar uma obra em quatro movimentos, representando os quatro elementos da natureza. O compositor gostou da ideia, e o resultado foi a *Suíte Elemental* (2019), com quatro movimentos, cada um retratando um elemento. Travassos descreve cada movimento:

O primeiro movimento (Terra - γῆ) é apresentado em forma ternária (A-B-A). A primeira seção, representa a força bruta da matéria com acentos brutais e ritmos assertivos. Já a seção intermediária é uma suave dança que representa a vida em sua miríade de formas. O segundo movimento (Água - ὕδωρ) é caracterizado por notas dispersas no registro agudo do piano e uma melodia lânguida no saxofone barítono. O efeito de notas caindo vai se amplificando gradualmente até chegar ao clímax do movimento. Já o terceiro movimento (Ar - ἀήρ) é definido pela rapidez do tempo e pela imprevisibilidade dos motivos melódicos. Um *ostinato* tocado pelo piano permeia todo o movimento mostrando a tenacidade de uma ventania. Depois de uma introdução de caráter improvisatório e efeitos especiais para ambos os instrumentos, o elemento (quarto movimento – Fogo – Πῦρ) surge como um movimento violento com frequentes trocas na métrica dos compassos. Uma seção intermediária explora frases mais melódicas no saxofone de forma cromática para então retornar à reexposição. (TRAVASSOS, 2019)⁵³.

Semelhante às obras de Marques e Rossetti, a obra de Travassos também não será abordada de forma aprofundada neste trabalho, devido ao limite de tempo disponível para sua apresentação. No entanto, será analisada e trabalhada em uma oportunidade futura.

A Suíte Elemental, de Alexandre Travassos, é uma obra bastante desafiadora. Só agora começamos a compreender melhor toda a sua textura e a resolver os problemas técnicos específicos. Como ainda estamos em fase de leitura e assimilação do conjunto, vale a pena deixar para um momento posterior um comentário mais aprofundado sobre como entendemos seu funcionamento como um todo — especialmente no que diz respeito ao encadeamento da suíte durante a performance. (PAIS, 2025).⁵⁴

Trompista, pedagogo, arranjador e compositor, Jackson Lúcio⁵⁵ integrou o naipe de trompas da Orquestra de Sopros Brasileira por aproximadamente 2 anos. Esse convívio no ambiente de trabalho possibilitou o contato e o conhecimento de sua produção como compositor, uma vez que o grupo tocou uma de suas obras, *Triste Sonho* (2008). O diálogo com ele culminou na obra *Lúdica Suíte* (2022).

Outro compositor que teve a oportunidade de conhecer por meio da vivência na Orquestra de Sopros Brasileira foi Fernando de Oliveira, que também atua como clarinetista e

⁵³ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail.

⁵⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025.

⁵⁵ <https://sites.google.com/view/calangotrompa/inicio> (Acesso em 17/12/24).

arranjador, sendo vencedor por três vezes do concurso de composição *Ritmo e Som*, promovido pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Tive contato com sua obra *Maxixe Urbano* (2004), que inclusive contém um trecho com um solo de saxofone barítono. A obra *Contraste* (2021) foi fruto de uma comunicação com Oliveira.

Edmundo Villani-Côrtes possui uma longa relação com o CT e a Orquestra de Sopros Brasileira. Aos 15 anos, participei do I Curso de Férias do CT, onde Villani-Côrtes atuou como professor de arranjo. Foi durante esse evento que ele compôs a obra *Djopoi* (1993), que foi estreada pela Banda Sinfônica de alunos bolsistas do festival, e tive o privilégio de participar. No período em que estive na Orquestra de Sopros Brasileira, tive a oportunidade de tocar diversas obras de Villani-Côrtes, como *Sonho Infantil* (1993), *Caeté Jururé* (2000), entre outras, sendo esta última gravada no CD *20 anos do grupo* (2012). A familiaridade com sua obra me motivou a estabelecer contato com o compositor, por e-mail, para apresentar a proposta. Menos de uma hora após o envio, Villani-Côrtes respondeu: “Agradeço o seu interesse pelo meu trabalho composicional [...] espero que, com a ajuda de Deus, possa fazer um trabalho que seja útil e adequado para o enriquecimento do repertório do saxofone brasileiro⁵⁶”. Dessa comunicação resultaram três obras: *Cantiga*, *A Renascença* e *Devaneio* (2021), sendo esta última uma composição para saxofone barítono solo, que não será abordada neste trabalho, pois não é o foco do estudo. As duas obras com acompanhamento de piano foram executadas presencialmente para o compositor em 22 de maio de 2023, por ocasião de uma homenagem realizada em sua honra no CT.

As duas obras do compositor Edmundo Villani-Côrtes são lindíssimas. Tivemos a oportunidade de apresentá-las para o próprio compositor, que elogiou bastante nossa interpretação — o que nos deixou extremamente felizes. Acredito que conseguimos encontrar soluções muito expressivas para cada uma das partes, o que resultou em uma performance com grande naturalidade. (PAIS, 2025).⁵⁷

Meu primeiro contato com a obra de Liduíno Pitombeira⁵⁸ ocorreu por meio do SxBr. Durante nossa participação como quarteto convidado no 1º *Encuentro Internacional de Cuartetos de Saxofones* em Montevideu (Uruguai), em 2012, incluímos em nosso repertório a sua obra *Pau-Brasil* (1999), que posteriormente gravamos no “Quarteto de Saxofones SaxBrasil

⁵⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail

⁵⁷ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025.

⁵⁸ <https://pitombeira.com/wp/> (Acesso em 17/12/2024)

– 10 anos” (2019).⁵⁹⁶⁰⁶¹Também, por ser docente de saxofone, tive conhecimento de outras de suas composições, como *Seresta nº1* (2001), *Brazilian Landscapes nº 7* (2006) e *Parsimony* (2011), entre outras, pois Pitombeira compõe ativamente para o instrumento. A obra *Seresta nº 22* (2021) foi fruto de meu contato com o compositor.

Procurando aprofundar ainda mais a pesquisa para me certificar se não haveria mais alguma obra de compositor brasileiro que eu ainda não conhecia, estando já matriculado no PROMUS/UFRJ, utilizei-me da plataforma Google Formulários, criando duas simples questões e enviando aos professores de saxofone das universidades brasileiras⁶². O questionário continha a seguinte pergunta: “Você conhece alguma obra para saxofone barítono e piano de compositor (a) brasileiro (a)?”, com as opções “sim” ou “não”. Caso o professor selecionasse “sim”, havia um campo adicional com a seguinte questão: “Caso conheça, relacione-a abaixo, informando o(s) nome(s) da(s) obra(s), do(s) compositor(es), informações que julgue importantes e também onde e como é possível adquiri-la(s)”. Dentre os 18 professores que responderam, apenas 1 (11,1%) conhecia uma obra, sendo indicada a peça *Caminho Anacoluto III – Derradeira Margem*, de Marcílio Onofre.

Você conhece alguma obra para saxofone barítono e piano de compositor (a) brasileiro (a)?
18 respostas

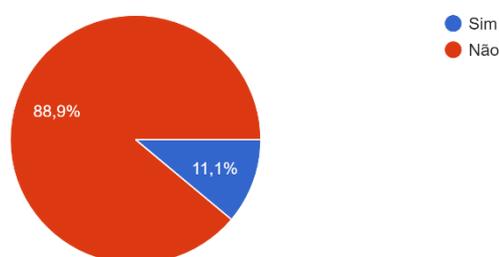


Gráfico 1 - Resultado da pesquisa com os professores de saxofone das universidades brasileiras. (Fonte: Autoria própria, 2021)

⁵⁹ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/21YxWDgijzPycTVd5E2bho?si=a12f2b6a558e4d95> (Acesso em 17/12/24)

⁶⁰ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7z34bdvfmAIBVxAAA4LHsu?si=03c1365c5b2d4cd2> (Acesso em 17/12/24)

⁶¹ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7Ax2dJXnqKxAzXIrzoZI7e?si=8be9dce7583c4ddd> (Acesso em 17/12/24)

⁶² Amauri Iablonovski (UFRGS e UERGS), César Olinto Baracho dos Santos (UEMG), Edna Pinheiro (UFCA), Hudson Diógenes Müller (UNESPAR/FAP), Johnson Machado (UFG), José Robson de Almeida (UFCA), Jovaldo Guimarães Gonçalves (FAMES), Kleber Dessoles Marques (UFAL), Leonardo Barreto Linhares (UFSJ), Leonardo Pellegrim Sanchez (UFPE), Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO), Paulo Roberto da Silva (UFRN), Pedro Bittencourt (UFRJ), Raphael Ferreira da Silva (UFU), Robson Miguel Saquett Chagas (UFMG), Rodrigo Machado Capistrano (UNESPAR/EMBAP), Rowney Archibald Scott Junior (UFBA) e Vadim Arsky (UnB).

A pesquisa demonstrou que o repertório para a formação escolhida (saxofone barítono e piano) era, de fato, quase inexistente, o que legitima as 11 obras escritas e dedicadas a mim como precursoras nesse repertório. A partir dos próximos capítulos, abordaremos o processo de preparação de oito dessas obras que foram trabalhadas até então.

Tabela 2 - Lista de obras mencionadas neste tópico

AUTOR	TÍTULO	ANO	DATA DA ESTREIA
CAVALCANTI, Nestor de Hollanda	3 Canções Populares, quase eruditas	2013	23/02/2021
LOPES, Patrícia	Orquídea	2019	03/02/2022
LÚCIO, Jackson	Lúdica Suíte	2022	03/02/2023
MARQUES, Celso	Equilíbrio	2019	A estrear
NOGUEIRA, Hudson	Chôro Rapsódia nº 1	2016	23/02/2021
OLIVEIRA, Fernando	Contraste	2021	03/02/2023
PITOMBEIRA, Liduíno	Seresta nº 22	2021	03/02/2023
ROSSETTI, Danilo	Ligações Neutras	2021	A estrear
TRAVASSOS, Alexandre Fracalanza	Suíte Elemental	2019	A estrear
VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo	A Renascença	2021	21/03/2024
VILLANI-CÓRTEZ, Edmundo	Cantiga	2021	03/02/2023

2 O PROCESSO CRIATIVO

2.1 A PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO

O processo de preparação das obras que compõem esta pesquisa foi conduzido de maneira sistemática e cuidadosa, envolvendo uma abordagem técnica detalhada e uma parceria próxima com a pianista. A construção da interpretação musical de um repertório inédito apresenta desafios significativos, uma vez que não há gravações ou referências disponíveis. No entanto, essa ausência de referências também oferece a liberdade de desenvolver uma interpretação única e sem influências prévias.

Ao longo deste capítulo, irei descrever as etapas que nortearam a preparação do repertório, destacando os desafios técnicos, as estratégias de estudo adotadas e a colaboração musical que permitiu a realização deste trabalho. A preparação envolveu a análise minuciosa de cada uma das oito obras, que serão abordadas individualmente nos capítulos subsequentes.

2.1.1 A preparação individual

De posse das obras, iniciei a preparação, desenvolvendo um estudo consciente, considerando os múltiplos fatores presentes na execução musical. Procurei direcionar minha concentração de forma eficiente ao aspecto que desejei aprimorar, utilizando as ferramentas de estudo mais adequadas e buscando interpretar cada passagem de acordo com minha visão musical. Cerqueira (2012) aponta que

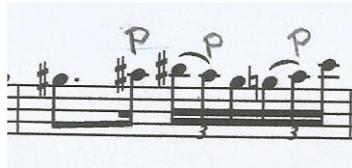
Cada obra é um estudo de caso, com inúmeras combinações possíveis de articulações musicais e motoras. Logo, a postura que deve ser adotada pelo intérprete é de raciocínio crítico, uso eficiente da concentração e reação às dificuldades que porventura aparecerem, ao invés da adoção de padrões estereotipados e generalizadores. (CERQUEIRA, 2012, p.98).

De acordo com Kaplan (1987, apud CERQUEIRA et al., 2012, p.100), o processo de preparação na prática instrumental é composto por duas fases, cada uma com propósitos específicos. Dessa forma, cada etapa demanda o uso de ferramentas de estudo distintas, sendo elas:

Estudo: primeira fase, concentrada na compreensão do repertório e aprimoramento ou evocação dos movimentos necessários à sua execução. A principal característica desta etapa é a necessidade de construir os elementos da memória, portanto, envolve prioritariamente consciência e movimento. Execução: última fase, baseada na manutenção do repertório na memória e preparação para a performance. Requer ferramentas de estudo apropriadas para evitar a perda – esquecimento – de informações, tendo em vista a Ansiedade na Performance que ocorre nas apresentações públicas. (KAPLAN, 1987, apud CERQUEIRA et al., 2012, p.100)

Para o preparo das obras, optei por priorizar primeiramente as questões técnicas, embora segundo Jorgensen (p.89, 2004), alguns músicos optem deixar suas ideias expressivas orientar seu trabalho técnico.

As passagens mais desafiadoras foram estudadas em um andamento mais lento. Outro ponto que foi considerado são os dedilhados que foram utilizados em determinadas passagens, sendo anotados para a automatização do movimento.



Exemplo 10 - Nogueira, *Chôro Rapsódia n° 1*. Compasso 108. (Fonte: Nogueira, 2016)

A nomenclatura adotada para as anotações de dedilhados segue o padrão francês, conforme figura abaixo:

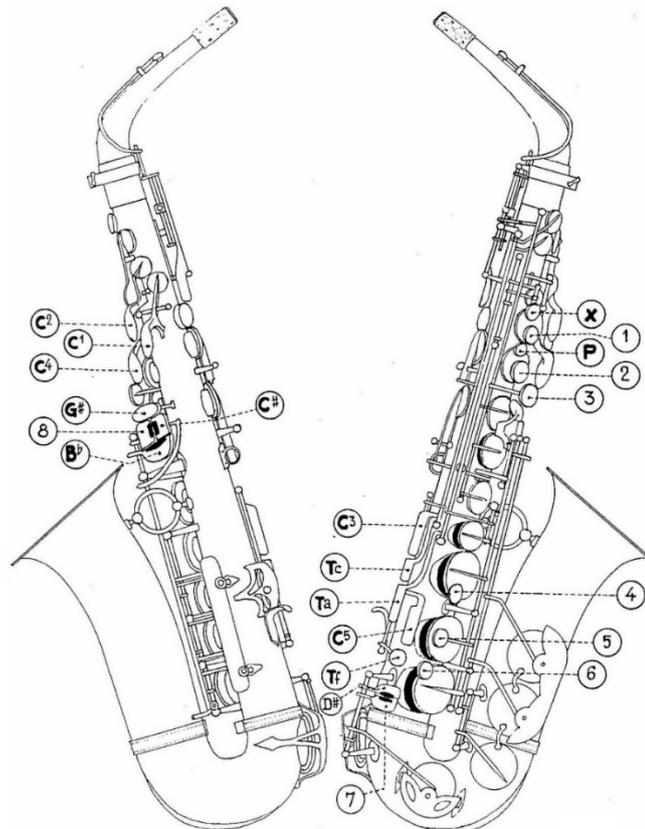


Figura 5 – Nomenclaturas das chaves do saxofone. (Fonte: Londeix 1989, p.6)

Para a identificação dos trechos mais trabalhosos, inicialmente fiz uma primeira leitura para reconhecimento das questões pertinentes. Após este processo, fui trabalhando trecho por trecho onde estas dificuldades apareciam.

Jorgensen exorta que há algumas estratégias para o estudo:

Toda peça musical pode ser dividida em seções ou partes menores. Como isso pode ser aplicado na prática? Três abordagens principais emergiram em pesquisas recentes. Uma estratégia é tocar a peça inteira várias vezes, sem parar para tratar partes específicas da obra. A segunda estratégia é se concentrar apenas nas partes da música antes de tentar dominar a obra completa; passar por cada parte várias vezes antes de prosseguir para a próxima é uma característica dessa abordagem. A terceira estratégia combina as abordagens de todo e parte. Por exemplo, pode-se tocar a música e parar para praticar partes maiores ao longo do caminho (Hallam, 1997b; Miklaszewski, 1989); alternativamente, pode-se começar com a peça inteira para obter conhecimento suficiente da obra (JORGENSEN, 2004, p. 92. Tradução nossa).⁶³

Sempre optei pela estratégia de me concentrar apenas nas partes de uma música antes de dominar a obra toda. Nos trechos mais complexos, geralmente eu vou esmiuçando em segmentos menores, muitas das vezes inferiores a um compasso. Jorgensen corrobora com esta prática, afirmando que a parte difícil dentro da peça dada pode ser repetidamente praticada até que ela seja dominada.

⁶³ Every piece of music can be broken down into smaller sections or parts. How can this be applied in practice? Three main approaches have emerged in recent research. One strategy is to play through the entire piece several times, not stopping for special treatment of parts of the piece. A second strategy is to concentrate only on parts of the music before attempting to master the whole; going through each part several times before going on to the next is a characteristic of this approach. The third strategy combines the whole and the part approaches. One could, for instance, play through the music and stop to practice larger parts *en route* (Hallam, 1997b; Miklaszewski, 1989); alternatively, one could start with the whole to gain sufficient knowledge of the piece

The image displays a musical score for a technical exercise. It is organized into two systems. The first system includes three staves: the top staff is marked *mp* and *f*; the middle staff is marked *mp* and has a first ending bracket labeled '1'; the bottom staff is marked *mp* and has a second ending bracket labeled '2'. The second system includes four staves: the top staff is marked *f* and has a third ending bracket labeled '3'; the second staff is marked *f* and has a fourth ending bracket labeled '4'; the third staff is marked *f* and has a fifth ending bracket labeled '5'; the bottom staff is marked *f* and has a sixth ending bracket labeled '6'. A seventh ending bracket labeled '7' is located below the second system. The music consists of complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Exemplo 11 - Lúcio. *Lúdica Sulte*. 1º movimento, “Brincadeira no Jardim”. Compassos 49 a 51. (Fonte: Lúcio, 2022)

Na figura acima, demonstro como resolvo tecnicamente um trecho de três compassos. Repito o trecho 1 lentamente por diversas vezes e, quando estiver limpo e claro, acrescento o trecho 2 e assim sucessivamente. Aliada a esta estratégia de desenvolvimento técnico progressivo, paralelamente, vou trabalhando o amadurecimento interpretativo das peças. O processo inicia-se com o estudo de cada trecho em um andamento lento, permitindo a internalização das passagens mais desafiadoras com clareza e precisão. Este método gradual, de aumentar a velocidade à medida que se conquista o domínio técnico, é fundamental para garantir que a execução final seja limpa e exata, sem comprometer a qualidade sonora ou a integridade musical.

O trabalho em andamentos lentos oferece uma oportunidade valiosa de focar em aspectos como a clareza dos intervalos e a definição das notas. Ao começar devagar, posso me concentrar não apenas nas questões técnicas, mas também na afinação e no controle do timbre, aspectos essenciais para o saxofone barítono, especialmente em registros extremos, onde a precisão é frequentemente desafiada. Conforme o domínio técnico da obra é adquirido, o andamento é aumentado de forma gradual, sempre com o objetivo de manter a mesma qualidade de articulação e definição que foi conquistada nos andamentos mais lentos.

Uma das preocupações centrais nesse processo é evitar a repetição de erros durante os estudos. Repetir uma passagem de forma errada pode consolidar maus hábitos que, mais tarde, serão difíceis de corrigir. Por isso, sempre que um erro é identificado, ele é imediatamente corrigido com a atenção necessária, trabalhando com calma até que o problema seja resolvido. Essa abordagem, baseada em evitar a mecanização de erros, ajuda a criar uma execução mais precisa e sólida. Além disso, é importante manter um estado de atenção constante durante a prática, para garantir que o foco na limpeza técnica não seja perdido conforme o andamento aumenta.

Dependendo da complexidade de cada seção, o processo pode ser mais demorado, especialmente quando se trata de passagens que exigem maior controle de dinâmica, saltos de intervalos ou mudanças súbitas de registro. Algumas dessas obras exigem também um refinamento no uso da técnica de respiração, essencial para manter a qualidade do som nas frases longas e expressivas que o repertório pede. Em momentos como esses, a paciência e o tempo investidos no estudo se tornam aliados importantes para alcançar o andamento proposto pelo compositor sem comprometer a musicalidade e a fluidez da interpretação.

2.1.2 A preparação com o piano

A pianista Miriam Braga⁶⁴, companheira de trabalho no CT, desempenhou um papel indispensável neste projeto. Com sua vasta experiência e renomada carreira, especialmente em música de câmara, sua presença trouxe segurança indispensável durante o

⁶⁴ Mestre em Música pela UFRJ, tem em sua discografia uma série de CDs dedicados à música brasileira, citando: "Tuba Brasilis", para tuba e piano, "Miniaturas, Cirandas e Outras Imagens do Brasil" projeto vencedor do Proac, para saxofone e piano. Inclui também a gravadora Meridian Records (Inglaterra), para a qual registrou a obra de Villa-Lobos numa coleção em três volumes, com a obra integral para violoncelo e piano assim como a integral dos três trios para piano e cordas. Seus concertos internacionais incluem América Latina, Estados Unidos e Europa onde tem participado como pianista residente em festivais Internacionais, assim como solista de concertos com orquestra e recitalista. Atua como *clínician* e pianista colaboradora no projeto "Sopro Novo Bandas" da Yamaha Musical do Brasil e também integra o corpo docente da Área de Piano e de Música de Câmara do Conservatório de Tatuí.

processo de preparação do repertório. O convite para que Miriam participasse do projeto surgiu em fevereiro de 2021, durante a divulgação do edital para ingresso no PROMUS, momento em que eu precisava gravar um vídeo artístico para a seleção. Sua aceitação foi um marco importante, pois sua contribuição se estendeu muito além da simples execução ao piano.

Ficamos muito felizes com o resultado positivo dos ensaios e gravações realizados para o ingresso de Giancarlo na UFRJ. Com esse entusiasmo, retomamos nossos trabalhos e iniciamos a leitura de várias obras escritas especialmente para ele, como o *Choro Rapsódia*, de Hudson Nogueira, e a *Lúdica Suite*, de Jackson Lúcio — um trabalho de grande envergadura — além da *Seresta n° 22*, de Liduíno Pitombeira, entre outras. (PAIS, 2025)⁶⁵

Miriam, ao longo de sua trajetória como pianista de câmara, desenvolveu uma sensibilidade musical apurada, o que a torna uma colaboradora de excelência em projetos como este. Sua experiência me auxiliou de diversas maneiras: desde dicas valiosas sobre articulação, sugestões de tempos e ajustes de sonoridade, até orientações mais técnicas que resultaram em uma performance mais fluida e integrada entre os dois instrumentos.

A criação de um repertório inédito, sem referências prévias, exigiu uma colaboração ainda mais estreita e criativa, permitindo que Miriam e eu desenvolvêssemos juntos a interpretação das obras de forma original e inovadora, explorando as possibilidades interpretativas, enriquecendo o processo criativo.

Durante nossos ensaios, adotamos uma abordagem colaborativa, que incluía tocar trechos lentamente para compreendermos melhor a estrutura das peças. Esse trabalho cuidadoso, muitas vezes feito com o auxílio de um metrônomo, permitiu que focássemos na limpeza das passagens e na clareza das articulações. Ensaíamos incansavelmente para alcançar uma fluidez que respeitasse a complexidade do repertório, sempre buscando extrair o máximo potencial de cada obra.

Além disso, sugeri valiosas contribuições sobre como equilibrar as dinâmicas e texturas entre o saxofone barítono e o piano. Esse diálogo constante foi crucial para que a sonoridade final refletisse a integração plena entre os dois instrumentos, algo que, sem dúvida, elevou o nível interpretativo do projeto. A sua experiência e sugestões criaram um ambiente de aprendizado mútuo, onde cada ensaio representava um avanço não só técnico, mas também artístico. Miriam destaca que a experiência com o duo foi também muito enriquecedora para ela:

⁶⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

Apesar de já ter realizado muitos concertos com saxofonistas de diferentes partes do mundo, esta foi a minha primeira experiência em duo com o saxofone barítono — e uma honra especial estar incluída nesse projeto maravilhoso. Além disso, foi uma oportunidade de descobrir as facetas e sutilezas de um instrumento de tessitura grave, mas surpreendentemente delicada, assim como as possibilidades de interação timbrística com o piano, meu instrumento. (PAIS, 2025)⁶⁶

Em suma, a colaboração com Miriam Braga foi um dos pilares que sustentaram a preparação deste repertório inédito. A parceria que construímos ao longo dos ensaios não só enriqueceu o processo, mas também moldou a forma como as obras foram interpretadas, resultando em uma experiência verdadeiramente transformadora.

⁶⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

2.2 A EXPERIÊNCIA DA GRAVAÇÃO NOS ESTÚDIOS DA FACULDADE DE TECNOLOGIA – FATEC

Se houve uma grande surpresa dentro deste trabalho, sem dúvida alguma, foi a etapa que será relatada neste tópico. Na ideia inicial proposta no anteprojeto apresentado ao PROMUS, esta fase não estava prevista. Surgiu quase que por acaso, por ocasião de a pianista Miriam Braga estar realizando um trabalho de gravação no estúdio do curso de Produção Fonográfica da Faculdade de Tecnologia (FATEC) em Tatuí. Ao comentar com o então coordenador do curso, o Prof. Me. José Carlos Pires Júnior⁶⁷, sobre a pesquisa que trata esta dissertação, este se interessou pelo tema e disponibilizou as instalações da faculdade para o registro fonográfico das músicas abordadas neste trabalho.

2.2.1 Breve relato sobre a FATEC e a estrutura do estúdio

A FATEC “Prof. Wilson Roberto Vieira de Camargo”⁶⁸, situada na cidade de Tatuí-SP, é uma instituição mantida pelo Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETPS)⁶⁹, uma autarquia do Governo do Estado de São Paulo, vinculada à Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação.

O curso de Produção Fonográfica⁷⁰ é o único no mantido por uma instituição pública no país, conforme relata Pires Júnior⁷¹:

A publicação do curso foi em 2009 e iniciou-se formalmente em agosto de 2010. Quem idealizou o curso foi o professor Luiz Antônio, que já era professor da área de gestão empresarial e naquele momento o governo do estado da época estava fazendo uma expansão nas Fatec’s. Qual que é a ideia das Fatec’s? Encontrar numa região um ofício essencial e colocar uma capacitação naquele ofício de modo que ele seja – que chamamos de ensino profissionalizante - mas do nível superior. Então esse curso - tecnólogo em produção fonográfica - porque aqui seria o lugar do estado com maior concentração de artistas por densidade demográfica. Então essa era a ideia. Tinha a ver com a economia local também, por conta do Conservatório. Até então, não havia nenhum curso público de produção fonográfica no país. As disciplinas que existem são alinhadas com o catálogo do MEC. A ementa é um pouquinho mais livre, o conteúdo também, mas o direcionamento geral do curso é dado pelo MEC. (PIRES JÚNIOR, 2024).

⁶⁷ Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Londrina (1999) e mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), atualmente é professor das disciplinas de Técnicas de Gravação, Acústica aplicada ao Instrumento e Mixagem da FATEC-Tatuí e idealizador da Gravadora Experimental do Curso de Produção Fonográfica e do Projeto Nau.

⁶⁸ <https://www.fatectatui.edu.br/site4/index.php> (Acesso em 17 dez. 24).

⁶⁹ <https://www.cps.sp.gov.br/institucional/sobre-o-centro-paula-souza/> (Acesso em 17 dez. 24).

⁷⁰ <https://www.fatectatui.edu.br/site4/graduacao.php?curso=5> (Acesso em 17 dez. 24).

⁷¹ Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa.

As dependências do estúdio foram idealizadas para oferecer condições que não existiam em nenhum outro local no Brasil, com espaço e estrutura que proporcionassem uma experiência única de gravação de grupos sinfônicos:

Quando eu entrei e assumi, coube a mim e ao professor Davidson, o desenho do estúdio. Então começamos a identificar quais seriam as necessidades e uma delas era que a conseguíssemos ofertar o que não tem em nenhum outro curso, que é a gravação de um grupo sinfônico, então por isso que ele tinha que ter uma dimensão grande. Então fomos colocando dimensões, por exemplo, número de alunos, como eles veriam a sala técnica de gravação - em geral, um estúdio não tem uma técnica grande, ela tem que até ser pequena para diminuir a reverberação sonora - mas a gente precisava acomodar os alunos como se fosse uma arquibancada e fomos começando a planejar isso tudo, e recebendo “carta branca” para comprar o que fosse necessário para ter o melhor curso do país. Naquele momento, instrução que foi dada a mim era “o que tem de melhor nos grandes estúdios do país?” Precisamos uma versão aqui do que tem de melhor, os melhores microfones, as melhores salas, a melhor mesa de som, então fomos caminhando para isso. Conseguimos em um primeiro momento, em 2014, comprar todos os microfones em um lote só. Compramos 200 unidades de microfones, que é o suficiente para todas as aulas dentro e fora do estúdio acontecerem, mais os equipamentos do laboratório e mais alguns equipamentos de gravação. (Ibidem, 2024).

No total, as dependências do estúdio possuem mais de 500 m² de área (incluindo todas as salas), sendo que a sala principal tem 280 m². A dimensão da sala principal foi baseada nas medidas do palco do Teatro Procópio Ferreira⁷². A altura do estúdio também foi pensada para reproduzir a acústica das salas de concerto. Segundo Pires Júnior, os pés-direitos têm mais de 8 metros, que

foi projetado para poder ter essa percepção de que o som reverbera, diferentemente de um estúdio de música pop, por exemplo, que geralmente o teto é mais baixo e a absorção do som é mais rápida porque tem muito processamento posterior. Aqui é o contrário. A gente pensou que, como a gente tem muito mais música de câmara e orquestra sinfônicas dentro de Tatuí, era mais fácil a gente apostar e oferecer essa vivência para o aluno no estúdio e se precisasse reduzir, temos salas menores que é mais controlada para fazer gravações menores. (Ibidem, 2024).

2.2.2 A experiência da gravação

Ao longo do processo de gravação das obras inéditas para saxofone barítono e piano, a colaboração com a pianista Miriam Braga se mostrou imprescindível. Sua sensibilidade musical, aliada à técnica refinada, permitiu uma interação única entre os dois instrumentos. Esse diálogo constante trouxe à tona uma compreensão profunda das nuances presentes em cada peça. Além de executar com maestria as exigências técnicas das obras, Braga contribuiu

⁷² <https://www.conservatoriodetatui.org.br/quem-somos/unidades-e-setores/espacos-culturais/teatro-procopio-ferreira/> (Acesso em 17 dez. 24)

ativamente para o desenvolvimento de uma interpretação coesa e inovadora, proporcionando uma rica experiência artística para ambos.

Após realizadas as tratativas e o agendamento com a Prof.^a Esp. Luana Soares Muzille, coordenadora do curso na ocasião, as gravações, realizadas nos dias 05 e 19 de outubro, 09 e 16 de novembro de 2023, ficaram a cargo dos alunos Nathália Pereira Mimi, Gabriele Augusta Yasmin Leocadia Pereira Lima Almeida, Bianca de Melo Almeida Oliveira e Henrique Evangelista Dias do Prado, sendo este último responsável pela edição, mixagem e masterização.

O ambiente de gravação foi cuidadosamente preparado para capturar a complexidade e a beleza sonora do repertório. A escolha dos microfones foi também um fator determinante para a qualidade da captação: os Neumann KM 184 realçaram as nuances do piano, enquanto os AKG C 214 captaram a reverberação da sala, criando um ambiente sonoro imersivo. Para o saxofone barítono, os microfones MD 421 Sennheizer e DPA 4099 foram essenciais para captar com precisão as diferentes texturas e dinâmicas exploradas nas composições. Foi utilizado um piano Kayserburg, modelo GH170, meia cauda, de propriedade do estúdio.

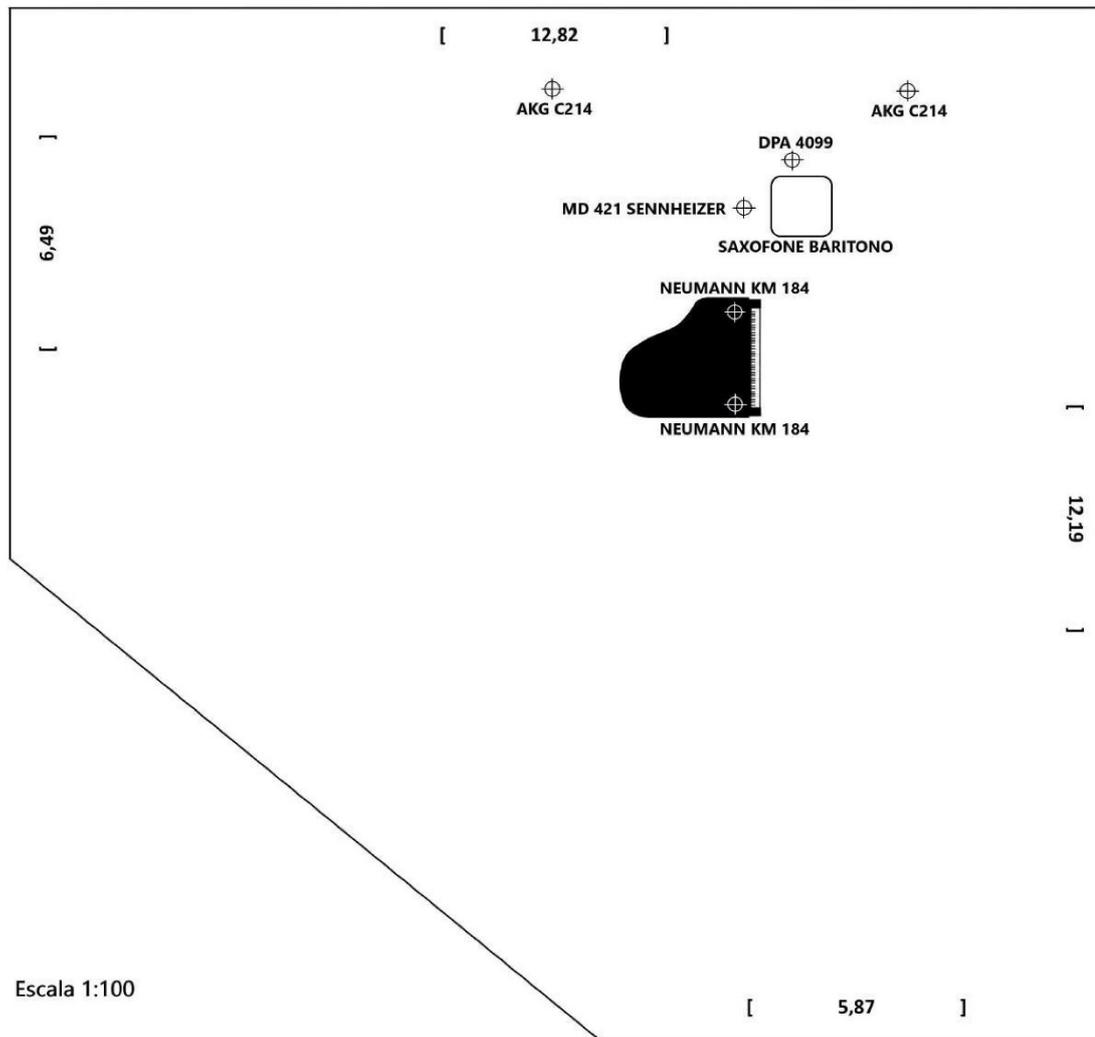


Figura 6 - Croqui do Estúdio. (Fonte: Elaborado por Murilo Reis, 2024)

Minha experiência anterior em gravações, predominantemente em contexto de grupo, como com a Orquestra de Sopros Brasileira, com quem gravei sete CDs, e com o quarteto SxBr, preparou-me tecnicamente para enfrentar os desafios desse processo. No entanto, essa foi minha primeira experiência gravando um repertório exclusivo para saxofone barítono e piano, o que trouxe novos desafios e, ao mesmo tempo, uma grande satisfação. A possibilidade de trabalhar com o piano de forma tão íntima e direta permitiu uma imersão profunda na musicalidade do duo. Diferentemente das gravações em grupo, nas quais o foco muitas vezes está em manter o equilíbrio entre diversas seções, essa experiência exigiu um nível de controle e intimidade com o instrumento que me proporcionou um aprofundamento tanto técnico quanto interpretativo.

Durante o processo, experimentamos diferentes abordagens de gravação. A sugestão inicial de utilizar abafadores entre o piano e o saxofone, por exemplo, teve como objetivo controlar possíveis interferências sonoras. No entanto, ao testar essa configuração, notamos que os abafadores inibiam a interação natural entre os harmônicos dos instrumentos, resultando em uma sonoridade que carecia de profundidade e riqueza.



Figura 7 - Foto do ambiente do estúdio com o abafador

Ao removê-los, descobrimos uma combinação mais vibrante entre os timbres do piano e do saxofone, essencial para alcançar a expressividade desejada. Essa descoberta reforçou a importância de permitir que os instrumentos dialogassem livremente, sem barreiras artificiais, o que contribuiu diretamente para a integridade artística das gravações.



Figura 8 - Foto do ambiente do estúdio sem o abafador

Esse processo de gravação vai além de um simples registro fonográfico; ele representa a materialização de uma pesquisa dedicada à valorização da música brasileira e à ampliação do repertório para saxofone barítono e piano. A experiência foi profundamente gratificante, não apenas pelo resultado artístico alcançado, mas também pelo aprendizado que adquiri ao longo do processo. Cada detalhe – desde as sessões de ensaio, passando pela escolha cuidadosa dos equipamentos, até a interação musical com Miriam – contribuiu para o desenvolvimento de uma interpretação única, que reflete tanto minha trajetória como saxofonista quanto minha busca incessante por novas formas de expressão musical.



https://soundcloud.com/giancarlo-medeiros-167650441/sets/musica-brasileira-para-saxofone-baritono-e-piano?si=f3b0fb20dadb4203855f0b99073ce959&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

3 AS OBRAS PARA SAXOFONE BARÍTONO E PIANO

3.1 3 CANÇÕES POPULARES, QUASE ERUDITAS – NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

Gênese desta pesquisa, esta obra foi a primeira e única encontrada para a formação de saxofone barítono e piano na ocasião, quando a adquiri no site da *Academia Brasileira de Música*. Segundo José Rua⁷³, que foi professor da UFRJ até 2017, as obras exigidas no edital do vestibular para graduação eram exclusivamente para saxofone alto, o que dificultava a realização da prova para candidatos que tocavam outros instrumentos da família. Visando uma mudança nesse sentido, Rua procurou seu amigo Cavalcanti, perguntando se ele tinha alguma obra para saxofone barítono e piano. Foi então que Cavalcanti lhe apresentou a composição em questão. Em uma comunicação pessoal com o compositor, ele acrescentou que a origem dessa versão é para fagote e violão.

Quando o Rua me perguntou se eu tinha músicas para barítono e piano [...] eu não tinha nada, tinha as versões para fagote e disse que talvez pudesse pegar algumas [...] e aí vi o que era mais apropriado, escolhi três canções e transcrevi para saxofone barítono, fazendo algumas adaptações, naturalmente [...] pensando no saxofone barítono mesmo. Inclusive ele me pediu que fosse para o currículo da escola, tanto que não incrementei muito. Ele pediu “olha, segura aí um pouco, não faça nada muito complicado”, daí eu disse que faria uma melodia acompanhada, que é o objetivo destas três canções. (CAVALCANTI, 2023).⁷⁴

Em uma comunicação pessoal, Cavalcanti também me explicou a origem do título da obra:

Porque populares: tem uma razão. Na música existe muito preconceito contra a música popular, e o pessoal da música popular tem preconceito contra a música de concerto, a música chamada de clássica, ou erudita. Eu detesto a expressão popular como detesto a expressão erudita. Eu tenho uma espécie de um ódio, digamos assim, para uma classificação de popular ou erudito, eu não gosto disso. Música é música. Daí eu botei populares porque foi uma ironia da minha parte, que foi só para incomodar o pessoal da música erudita, que tem implicância com a música popular, assim como o pessoal da música popular tem implicância com a música erudita. (Ibidem, 2023).

A obra é composta por três movimentos: o primeiro, denominado *Corpos Presentes* (com o subtítulo *Canção da Distância*); o segundo, *Sixties Song* (subtítulo *Corsas*); e o terceiro, *Leoa*. Em comunicação pessoal, o compositor explicou que, originalmente, cada movimento

⁷³ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

⁷⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem.

era uma canção com letra, composta em parceria com o poeta mineiro Gildes Bezerra (1937), que posteriormente foram transformadas por Cavalcanti em temas instrumentais.

A partitura apresenta duas datas: 1999 e 2008. Segundo Cavalcanti, a primeira corresponde à criação da versão para saxofone barítono e piano, enquanto a segunda refere-se a uma revisão realizada posteriormente. Até fevereiro de 2021, não havia registro de que a obra tivesse sido estreada. É possível que eu tenha realizado sua estreia nesta data, ao gravá-la como parte dos requisitos do edital 707/2021 para o processo seletivo de ingresso no PROMUS/UFRJ, que exigia a apresentação de um vídeo artístico com repertório condizente com o anteprojeto apresentado.



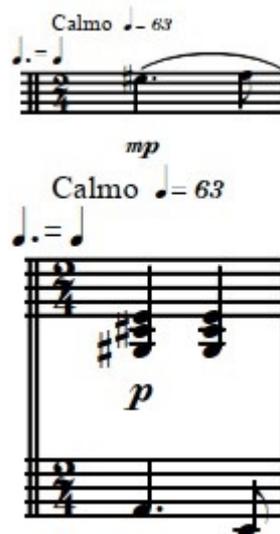
O primeiro movimento inicia-se com uma introdução de quatro compassos em 6/8, executada de forma vigorosa pelo piano, em um andamento de 63 semínimas pontuadas por minuto. Nessa introdução, alternam-se pausas de semicolcheia e figuras de colcheia na mão direita com figuras de colcheia e semicolcheia na mão esquerda, criando um caráter rítmico. O próprio compositor caracteriza esse trecho inicial como “*enérgico*”

Energico ♩ = 63

Piano

Exemplo 12 – 3 *Canções Populares, Quase Eruditas. I – Corpos Presentes (Canção da Distância)*. Compassos 1 e 2. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

No quinto compasso, ocorre uma mudança de caráter, com a métrica passando para um binário simples (2/4), embora mantendo a mesma pulsação da unidade de tempo (63 semínimas por minuto). Nesse trecho, o compositor indica a expressão “*calmo*” como característica predominante. É fundamental que a interpretação não seja influenciada pelo caráter enérgico da introdução, evitando que o andamento a partir desse ponto se torne apressado.



Exemplo 13 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. I – Corpos Presentes (Canção da Distância)*. Compasso 5. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

Na gravação realizada em fevereiro de 2021, optei por interpretar o trecho a partir do compasso 5 a 69 semínimas por minuto.

A partir do compasso 42, decidimos realizar um *accelerando* para criar uma sensação de movimento, diminuindo o andamento no compasso 51, onde o compositor indica um *poco rall*. No compasso 55, com a indicação de *poco meno* na partitura, optei por executar em um andamento *largo*, com semínima a 52, seguido de um *rallentando* a partir do compasso 58.

O segundo movimento possui a indicação de andamento *Andantino*, a 72 semínimas por minuto, que se mantém ao longo de todo o movimento. No entanto, optei por realizar algumas modificações para diferenciar os caracteres em determinados trechos. Iniciamos com um andamento um pouco mais rápido do que o indicado, devido ao caráter rítmico inicial, marcado por um ostinato em semicolcheias no piano durante os primeiros 8 compassos. O andamento escolhido foi de 86 semínimas por minuto, mantido até o compasso 9, quando a pianista realiza um *rallentando* para introduzir as colcheias do compasso seguinte. Nesse ponto,

onde a obra adquire um caráter mais expressivo (indicação do compositor na partitura), optamos por diminuir o andamento, aproximando-o de 74 semínimas por minuto.

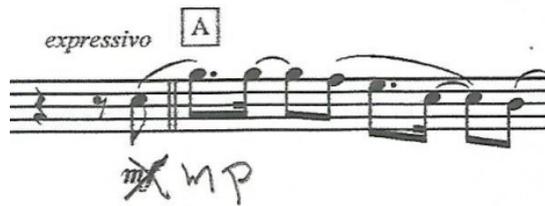
The image displays a musical score for 'Sixties Song (Corsas)' from '3 Canções Populares, Quase Eruditas. II'. The score is in 2/4 time and marked 'Andantino' with a tempo of 72. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with dynamics *pp*, *mf*, *f*, and *mf*. The saxophone part begins with a *mp* dynamic. The second system features a red arrow pointing to the start of a *rallentando* section, with the text 'ponto do início do rallentando executado pela pianista' in red. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *mf*. The third system is marked 'expressivo' and features a *ff subito* dynamic in the piano part and a *f* dynamic in the saxophone part.

Exemplo 14 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. II – Sixties Song (Corsas)*. Compassos 1 a 11. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

A partir do compasso 43, a melodia principal é conduzida pelo piano. Embora a partitura indique a dinâmica *mezzo piano*, optei por executar *piano* no saxofone, adicionando leve intensidade nas notas em movimento, de forma a acompanhar a linha melódica do piano. No final desse trecho, o piano realiza um *rallentando* nos compassos 58 e 59, encerrando o período.

Entre os compassos 59 e 60, há uma barra dupla que indica a reexposição da ideia inicial. Neste ponto, realizamos uma cesura para evidenciar a mudança de caráter do movimento. Retomamos o andamento inicial, que se mantém por seis compassos. No compasso 65, há a indicação *lontano*⁷⁵, e decidimos iniciar o *ritardando* a partir desse compasso, ao invés de seguir a indicação que aparece somente no compasso 67.

O terceiro movimento apresenta a indicação de andamento *moderato*, com 86 semínimas por minuto. Optamos por realizar este movimento em um andamento ligeiramente mais rápido, por volta de 102 semínimas por minuto. Apesar de não possuir muitos detalhes anotados na partitura, nota-se a ausência de indicações de dinâmica em alguns momentos. Por conta disso, decidi implementar algumas alterações. Após a introdução do piano, o saxofone inicia sua entrada em anacruse na cifra A. Nesse ponto, escolhi começar com a dinâmica *mezzo piano*, em vez do *mezzo forte* indicado na partitura.



Exemplo 15 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. III – Leoa*. Compasso 3. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

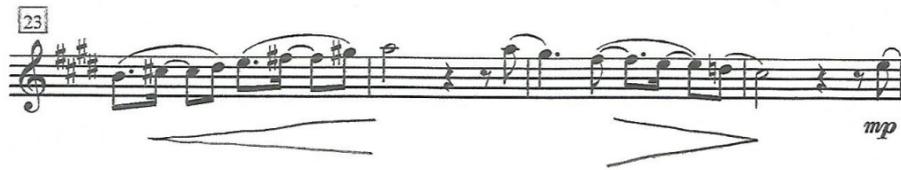
Essa decisão foi baseada na ideia de realizar um *crescendo* na anacruse do compasso 11, criando a sensação de condução da frase até seu ápice no compasso 12.



Exemplo 16 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. III – Leoa*. Compassos 11 e 12. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

Outro trecho onde julguei importante fazer uma diferenciação na dinâmica foi entre os compassos 23 e 26:

⁷⁵ Longe, distante, afastado. Remoto. Ausente.



Exemplo 17 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. III – Leoa*. Compassos 23 a 26. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

No compasso 34, há um crescendo para *mezzo forte*, conduzindo ao compasso 35, seguido de outro crescendo em 38 para alcançar *forte* no compasso 39. Para dar um contraste maior a esse último crescendo, optei por fazer um *decrescendo* para *mezzo piano* do compasso 35 para 36.

Exemplo 18 - 3 Canções Populares, *Quase Eruditas. III – Leoa*. Compassos 34 a 39. (Fonte: Cavalcanti, 2008)

No trecho final, fiz uma alteração na dinâmica, substituindo o *forte* por *mezzo forte*. Essa escolha foi motivada pela intenção expressiva de transmitir uma sensação de suavidade e desvanecimento, refletindo a natureza intimista da canção. O *pianíssimo* escolhido para a última nota sugere uma saída gradual da música, criando um efeito poético que se alinha à narrativa da peça. Além disso, essa modificação estabelece um contraste dinâmico mais sutil, permitindo que a frase anterior se integre de forma mais harmoniosa ao decrescendo subsequente, evitando um encerramento abrupto.



3.2 CHÔRO RAPSÓDIA Nº 1 – HUDSON NOGUEIRA

Chôro Rapsódia nº 1, de autoria de Hudson Nogueira, foi a primeira obra encomendada por mim para a formação de saxofone barítono e piano. Composta em 2016, foi estreada em fevereiro de 2021 em uma gravação realizada exclusivamente para o ingresso no PROMUS/UFRJ e, posteriormente, apresentada em recital no dia 3 de fevereiro de 2023 no Teatro Procópio Ferreira do CT, com a gravação desta apresentação disponível no final deste capítulo. Segundo Nogueira, a obra – com duração aproximada de 6 minutos e 14 segundos – foi escrita a partir do tema de um choro tradicional de sua própria autoria.

Chôro
(2016)

Hudson Nogueira

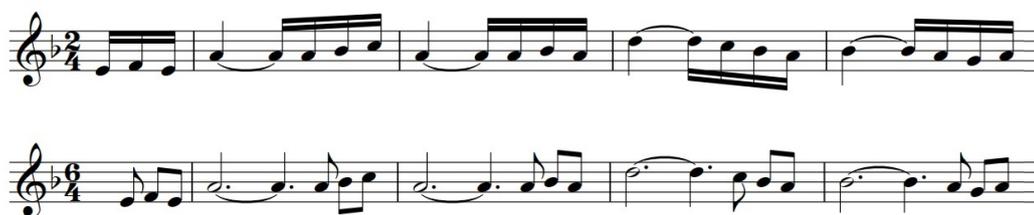
© Copyright Hudson Nogueira
- All Rights Reserved -

Exemplo 19 – Choro que deu origem à obra *Chôro Rapsódia nº 1*. (Fonte: Nogueira, 2016)

O choro, segundo Cazes (1999, p. 19), inicialmente se desenvolveu como uma técnica de execução musical. Durante a década de 1910, passou a ser reconhecido como um

gênero musical distinto. Tradicionalmente, o choro é composto por três partes (embora, mais recentemente, a forma de duas partes tenha se tornado comum) e se destaca pela sua natureza modulante. Mais recentemente, o termo “choro” também passou a ser utilizado para descrever uma abordagem de fraseado, aplicável a diversos estilos da música brasileira. A rigidez da estrutura de *rondó*, onde a peça retorna sempre à primeira parte, tem gradualmente cedido lugar a uma maior flexibilidade.

Nogueira declarou que escreveu esta obra no formato *rapsódia* porque isso permite uma extrapolação da forma tradicional, ou seja, a composição se distancia da linguagem convencional do choro, que geralmente começa e termina no mesmo andamento. Essa característica da obra é evidente desde o início, quando o compositor apresenta o tema original em 6/4 durante os primeiros 23 compassos.



Exemplo 20 – AUTORIA PRÓPRIA. Na pauta superior, o tema original; na inferior, a variação em 6/4 (partitura já transposta para o saxofone barítono em mi bemol). (Fonte: Nogueira, 2016)

Os temas que usei no Choro Rapsódia nº 1 foi baseada em um choro tradicional, que é um A e um B. Então, na forma tradicional, ele seria tocado A-A-B-B-A. Dentro da rapsódia, ele já começa em 6/4 – que já é uma extrapolação da forma tradicional da execução do choro, que, sendo música popular, não tem essa mudança de fórmula de compasso, ele é 2/4 ou 3/4 sempre (...). Depois de uma introdução pequena, bem simples com o piano, quando o saxofone entra no tema, é o tema A, mas adaptado de 2/4 para 6/4, mas é exatamente o mesmo tema. Não tem aumento, não tem diminuição, nada disso. É só uma adaptação rítmica do tema. (NOGUEIRA, 2022).⁷⁶

Em 12 de janeiro de 2021, após a estreia da obra, realizei uma entrevista com o compositor para entender melhor sobre sua concepção da peça e suas expectativas em relação à interpretação. Durante essa conversa, algo me chamou muito a atenção:

Na parte em 6/4, você tem toda a liberdade de tocar os ornamentos que você quiser, porque é um 6/4 inspirado em choro. É importante em termos de interpretação não achar que onde pode explorar os recursos estilísticos é só no 2/4. Não, não é verdade. A obra se chama “*Choro Rapsódia*”, então aquele 6/4 não remete ao choro tradicional, porém ele é extraído do choro e a peça assumidamente é um choro rapsódia. Então,

⁷⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

tudo que você quiser acrescentar em termos de ornamento, como *glissandos*, *appoggiaturas*, está valendo no 6/4, está valendo no 4/4. (NOGUEIRA, 2021)⁷⁷

Constatei então que o compositor oferece uma grande liberdade para a interpretação da obra, especialmente no que diz respeito aos recursos estilísticos utilizados na linguagem do choro, algo que não havia explorado na estreia. No entanto, algo me preocupava: não sou um músico habituado à linguagem do choro, um verdadeiro “*chorão*”, como são popularmente denominados os músicos que dominam esse estilo.

O compositor também fez algumas considerações sobre a interpretação de sua obra:

Uma coisa que é muito comum no choro também é você atrasar ou adiantar às vezes algumas frases. Agora, isso depende de um estudo quase que exclusivo no choro, porque tem muita coisa para explorar dentro da linguagem que o choro permite ser explorado. (NOGUEIRA, 2021)⁷⁸

Com as informações obtidas e por não ter tempo suficiente para me aprofundar no estilo, optei por continuar executando a obra para este trabalho da forma como havia preparado desde o início. Não quis correr o risco de a interpretação se tornar caricata ou excessivamente rígida. Compreendi que, para explorar adequadamente os recursos estilísticos do choro nesta obra, seria necessário um estudo minucioso do gênero, algo que provavelmente farei no futuro. É importante ressaltar que, embora Nogueira ofereça liberdade para a interpretação da obra, utilizando os recursos estilísticos do choro, ele ficou muito satisfeito ao ouvir a minha execução, compreendendo e aprovando minha escolha de, neste momento, manter a interpretação conforme a preparei inicialmente para este trabalho.

A obra começa com uma introdução do piano, que Miriam Braga interpretou com um *rubato*, de forma bem tranquila. Mantive esse caráter ao longo de todo o trecho em 6/4, buscando transmitir um aspecto mais *cantabile*. Para toda essa seção, em que o compositor indica um andamento de 80 semínimas por minuto, procurei adotar uma interpretação intensa e emotiva. A melodia do saxofone inicia no compasso 4, com uma *anacruse* de três colcheias para a cifra 1, logo após a conclusão da introdução do piano. Neste compasso, há um *rallentando*, o que me levou a interpretar as três colcheias de forma bem tranquila e lenta. Essa ideia se repete no compasso 12, na *anacruse* para a cifra 2.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

Exemplo 21 – *Chôro Rapsódia n° 1*. Compassos 3 a 5. (Fonte: Nogueira, 2016)

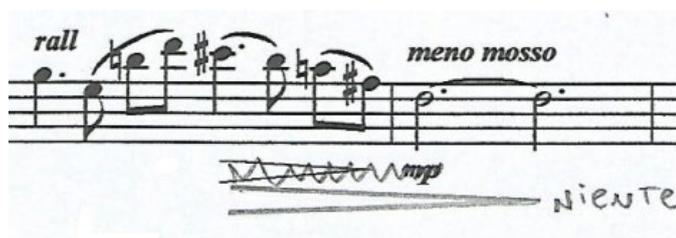
Por se tratar de uma melodia de caráter expressivo durante todo o trecho em 6/4, busquei trabalhar com as dinâmicas de forma contrastante. As três colcheias do início, por exemplo, ao invés de executar em um *mezzo piano*, como o compositor indica na partitura, optei por iniciar em *pianíssimo*, conduzindo um crescendo para a nota longa e imediatamente diminuindo a dinâmica.

Exemplo 22 - *Chôro Rapsódia n° 1*. Compassos 4 a 8. (Fonte: Nogueira, 2016)

O tema é reexposto na *anacruse* de cifra 2, a partir da qual a melodia vai se tornando mais intensa até alcançar os compassos 17 e 18, que marcam o ponto culminante da passagem.

Exemplo 23 - *Chôro Rapsódia n° 1*. Compassos 16 a 18. (Fonte: Nogueira, 2016)

No compasso 19, há um *rallentando* e um *decrescendo* até o compasso 20, onde estão duas semínimas pontuadas ligadas por uma ligadura de valor (ré 4). Neste compasso, com a indicação de *mezzo piano*, optei por interpretá-la com um *decrescendo* até um *niente*.



Exemplo 24 - *Chôro Rapsódia n° 1*. Compassos 19 e 20. (Fonte: Nogueira, 2016)

O choro que originou esta obra surge em uma *anacruse* do saxofone barítono para a cifra 3. Esse tema corresponde à parte B do choro original, com indicação de andamento de 85 batidas por minuto. A forma como interpretei essa seção foi buscando deixar a articulação o mais leve possível, transmitindo um caráter delicado, mas ao mesmo tempo brejeiro. Além disso, apliquei um *decrescendo* nas colcheias pontuadas e semínimas que aparecem. Na *anacruse* de cifra 5, o tema se repete por sete compassos com o piano, e na *anacruse* de cifra 6, o saxofone barítono retoma o tema.

Na *anacruse* para cifra 7, surge o tema A, mas agora é o piano quem o apresenta inicialmente, estendendo-o por sete compassos, antes de entregá-lo ao saxofone barítono, que o replica na *anacruse* de cifra 8. Embora haja uma anotação de *forte* no início do trecho, optei por executar com uma dinâmica menor, realizando um *crescendo* que culmina em *fortíssimo* no compasso anterior à cifra 9.

Musical notation for Example 25. The top staff shows a melodic line with notes and rests, marked with 'f' and 'f'. The bottom staff shows a bass line with notes and rests, marked with 'f' and 'f'. A box with the number '8' is above the top staff, and a box with the number '9' is above the bottom staff.

Exemplo 25 - *Chôro Rapsódia n° 1*. Compassos 64 a 72. (Fonte: Nogueira, 2016)

O compositor desenvolve improvisos dos temas A e B duas vezes cada um. O improviso do tema A ocorre pela primeira vez a partir do *levare* de cifra 10 e, em seguida, a partir do *levare* de cifra 11. Neste ponto, embora teoricamente permaneça o *forte* vindo de cifra

10, optei por reduzir a dinâmica para *mezzo forte*, intensificando-a até o final da frase (um compasso antes de cifra 12), aproveitando as quiáleras de semicolcheias.

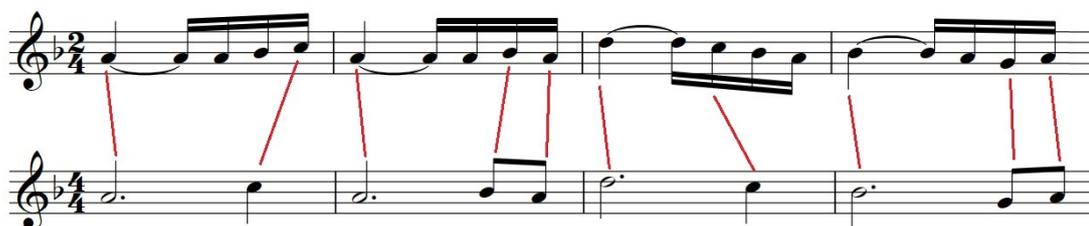


Exemplo 26 - *Chôro Rapsódia nº 1*. Compassos 88 e 89. (Fonte: Nogueira, 2016)

O improviso do tema B surge no *levare* de cifra 12 e também no *levare* de cifra 13, finalizando com fusas no compasso 113. Os *sforzandos* deslocados do tempo devem ser enfatizados, conferindo um gingado brincalhão à passagem.

O piano faz uma transição de 8 compassos até a cifra 15, onde o compositor apresenta o tema em 4/4, utilizando a técnica de diminuição. Essa redução rítmica intensifica a expectativa e prepara o ouvinte para o desenvolvimento do tema, criando uma sensação de aceleração antes da retomada do motivo principal.

Quando ele aparece em 4/4, aí ele aparece por diminuição, que é uma técnica bastante simples, mas que você consegue criar uma situação quase que nova. Aí o músico vai precisar realmente pegar a partitura para fazer uma análise. Aí tem duas questões: eu usei o tema A e o tema B por diminuição, então são as notas mais importantes de cada parte, de cada compasso ou de cada frase. Então você elimina a parte da frase musical e fica só com as notas que basicamente dão o apoio harmônico e que mais chamam a atenção na melodia, que aí está em fá menor. O tema está em fá maior na primeira parte e aí em fá menor. (NOGUEIRA, 2021)⁷⁹

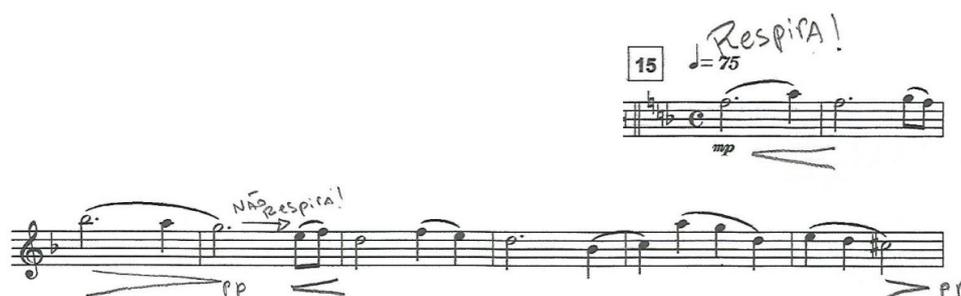


Exemplo 27 - *AUTORIA PRÓPRIA*. Na pauta superior, o tema original; na inferior, a variação em 4/4, utilizando a técnica de diminuição (partitura sem transposição). (Fonte: Nogueira, 2016)

Este excerto, que vai de cifra 15 a 19, possui uma indicação de 75 batidas por minuto, mas até a cifra 16, optei por interpretá-lo a cerca de 66 batidas por minuto, não

⁷⁹ Ibidem.

mantendo um andamento fixo. Em vez disso, oscilei o tempo para mais ou para menos, conferindo maior liberdade à passagem. Executei também os 8 compassos sem respirar, o que contribuiu para um fluxo contínuo e sem interrupções. Em relação às dinâmicas, não me limitei às marcações da partitura, buscando uma interpretação mais flexível e expressiva, ajustando as intensidades conforme a natureza do trecho.



Exemplo 28 - *Choro Rapsódia nº 1*. Compassos 121 a 128. (Fonte: Nogueira, 2016)

A partir da *anacruse* de cifra 19, o compositor faz uma reexposição do tema A do choro original, agora em um andamento mais rápido de 120 batidas por minuto. Este trecho se caracteriza por uma abordagem virtuosística tanto para o saxofone barítono quanto para o piano, exigindo grande destreza e agilidade dos intérpretes. A aceleração do tempo e a exigência técnica conferem um contraste dinâmico com os momentos anteriores da obra, trazendo uma energia renovada e um clímax que prepara o fechamento da peça

Com base com o que foi apresentado, podemos concluir que *Choro Rapsódia nº 1* expande as fronteiras do choro tradicional ao incorporar uma estrutura flexível, característica da rapsódia. Essa liberdade formal permite ao compositor explorar diferentes andamentos e abordagens interpretativas, variando entre trechos *cantábiles* e expressivos, até momentos de grande virtuosismo. A obra, portanto, destaca a versatilidade tanto do saxofone barítono quanto do piano, ao conjugar a expressividade e o vigor técnico característicos do choro, culminando em uma interpretação rica em nuances e contrastes.



<https://www.youtube.com/watch?v=d5Fo2ookN2s>

3.3 ORQUÍDEA – PATRÍCIA LOPES

“Intitulada com um tema floral, *Orquídea* foi inspirada pelo ciclo de vida da flor, sua graciosidade e delicadeza.”

É com este prólogo na capa da partitura, logo abaixo do título, que a compositora Patrícia Lopes apresenta seu trabalho. Graciosidade e delicadeza são adjetivos que expressam e sintetizam de uma forma incrivelmente marcante o caráter desta obra. Além do mais, estes adjetivos também já evidenciam de antemão os desafios que serão encontrados em sua execução. Originalmente escrita para saxofone barítono e piano sob minha encomenda em 2019, possui dois movimentos, sendo o primeiro solo e o segundo com o acompanhamento do piano.

O primeiro movimento, *introspectivo*, que traz a ideia de um equilíbrio entre momentos de delicadeza e outros de maior expressividade, sem perder o tom reflexivo, explora o saxofone barítono em um solo desafiador, cheio de intervalos compostos que exigem tanto precisão técnica quanto controle de afinação. A melodia se desenvolve em 6/8, com uma indicação de andamento de 80 batidas por minuto, mas, devido à natureza solo da peça, optei por uma abordagem mais fluida e livre, respeitando o caráter introspectivo da peça. Pequenas variações de tempo entre as frases ajudaram a reforçar a sensação de reflexão pessoal e de uma narrativa musical que se desdobra naturalmente

Apresenta também desafios técnicos significativos, sobretudo nos intervalos amplos que exigem controle rigoroso de afinação e timbre, especialmente nas passagens de registro agudo para o grave.

O primeiro compasso já apresenta um desafio: um intervalo descendente entre o dó# 5 e o mi 3. O dó# 5 é produzido com o tubo totalmente aberto, com o registro de oitava acionado, enquanto para o mi 3 é necessário fechar três chaves da mão esquerda e duas da direita. Essa mudança significativa no tamanho do tubo, combinada com o crescendo de *mezzo piano* para *mezzo forte* entre as duas notas, exige um controle preciso e um suporte firme da coluna de ar para manter o foco no mi 3, evitando o risco de soar um harmônico indesejado.

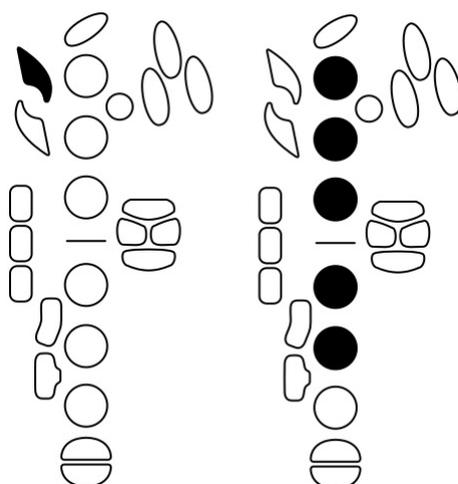


Figura 9 – À esquerda, dedilhado do dó# 5; à direita, dedilhado do mi 3. (Fonte: Fingering Diagram Builder, 2023)

A partir do compasso 11, busquei estabelecer uma sensação de fluxo contínuo, criando uma narrativa sonora que fosse natural. Esse movimento fluido é conseguido pela suavidade com que as frases se entrelaçam, com o *rallentando* nas quiálteras de colcheia dos compassos 17 e 18, guiando o ouvinte para a semínima pontuada do compasso 18, para logo após fazer uma pausa no compasso 19.

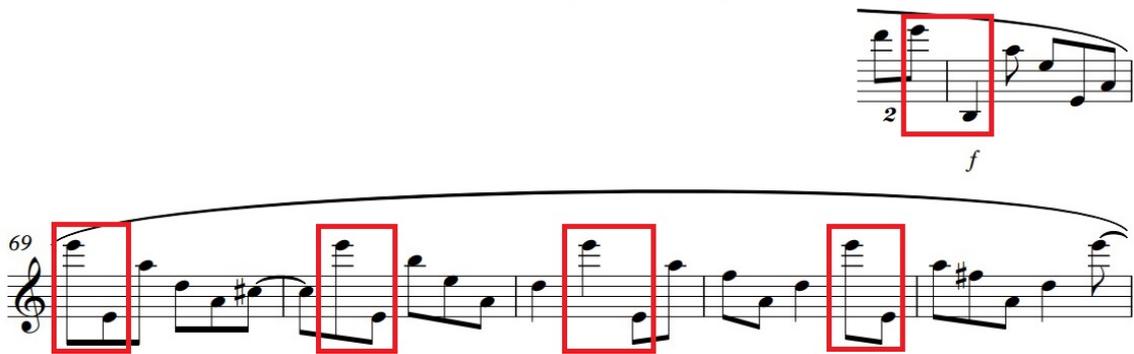
Essa mesma abordagem se repete em momentos-chave da obra. Em todos os trechos, procurei criar uma continuidade expressiva, dando ênfase à delicadeza da execução sem prender-me rigidamente ao tempo. A leveza e flexibilidade da interpretação trazem à tona a introspecção presente na obra, como se a melodia flutuasse suavemente, evocando a fragilidade da flor. Ao distender o tempo nesses momentos, permito que as nuances melódicas e dinâmicas se revelem com maior clareza, enriquecendo a narrativa musical e destacando o caráter contemplativo do movimento

No trecho entre os compassos 63 e 76, surgem algumas dificuldades, sendo a primeira delas a frase mais longa do movimento, com 14 compassos. Embora haja uma ligadura neste trecho, optei por fazer uma respiração após a primeira semínima do compasso 68, criando uma sensação de resolução, para, a partir da próxima colcheia, retomar a frase.



Exemplo 29 – *Orquídea. I movimento*. Compassos 63 a 68. (Fonte: Lopes, 2019).

Outro desafio é que surgem também intervalos compostos partindo da nota mi 5 para si 2 e para mi 3. No saxofone barítono, esses saltos demandam um trabalho minucioso de preparação técnica, mas também oferecem uma oportunidade interpretativa de explorar contrastes. Esses intervalos são utilizados para construir uma narrativa musical que transita entre diferentes registros emocionais, como se representassem reflexões internas e suas mudanças súbitas e imprevisíveis.



Exemplo 30 - *Orquídea. I movimento*. Compassos 67 a 73. (Fonte: Lopes, 2019)

O segundo movimento, por outro lado, apresenta uma mudança marcante de atmosfera. Introduzido por um sutil toque do piano, ele traz um caráter etéreo. Lopes utiliza as palavras *iludidamente/ludicamente* para descrever o início, evocando a sensação do desabrochar delicado de uma flor. Esse movimento contrasta significativamente com o primeiro, sendo mais definido em termos de pulsação rítmica. Apesar desta definição, exige uma atenção especial para manter a contagem de tempo, especialmente devido à natureza fluida da peça. Essa dicotomia entre os movimentos reflete o ciclo de vida da flor, onde a força interior contrasta com a fragilidade e beleza exterior. Miriam Braga relata sua impressão sobre o movimento:

A peça *Orquídea*, de Patrícia Lopes, foi um grande achado! O segundo movimento, com o acompanhamento do piano, funciona como um grande “looping”, sem apresentar “pontas”, onde as vozes se complementam e dialogam durante toda a obra. Isso cria uma sensação de inconstância dentro de uma constância rítmica — uma

espécie de magia especial que envolve a melodia plena do saxofone, fechando e completando a proposta apresentada pelas vozes do piano. (PAIS, 2025)⁸⁰

O saxofone barítono inicia no segundo tempo do segundo compasso, com um ré 4. Esta nota nos saxofones geralmente possuem a afinação alta, de forma que necessita fazer as correções com chaves e embocadura para afinar com o piano. Além disso, a dinâmica indicada na partitura é *piano*, porém, para transmitir maior delicadeza, optei por fazer *pianíssimo*.

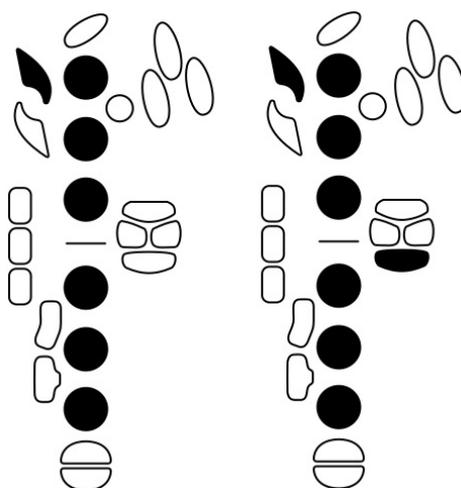


Figura 10 - Do lado esquerdo, a nota sem correção; do lado direito, a nota com a correção escolhida. (Fonte: Fingering Diagram Builder, 2023)

As dinâmicas do trecho inicial são extremamente suaves, exigindo do saxofonista um controle preciso do fluxo de ar para manter a delicadeza do som. Essa técnica é fundamental para equilibrar a sonoridade do saxofone barítono com a do piano, permitindo que este último se destaque de maneira fluida e natural. A sustentação da dinâmica controlada contribui para a criação de um caráter leve e fluido que define o movimento.

O movimento necessita de uma intensa concentração para não perder a contagem dos tempos. Para referenciar onde estávamos juntos, fiz algumas anotações como referência em alguns trechos onde o barítono toca junto com o piano, como por exemplo a última semínima do compasso 13.

⁸⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025.

A musical score snippet for Example 31. It consists of three staves. The top staff has a red rectangular box highlighting a single note. Below this note, the dynamic marking 'mf' is written. The middle and bottom staves contain rhythmic accompaniment. At the bottom of the page, there are two asterisks with the word 'Ped.' written between them.

Exemplo 31 - *Orquídea. II movimento*. Compasso 13. (Fonte: Lopes, 2019)

Lopes trabalha com uma delicada variação entre *piano*, *mezzo piano* e *mezzo forte*, criando uma sensação de leveza e fluidez. Essa gradação de dinâmica vai se intensificando gradualmente até o compasso 40, onde, por uma única vez, surge um *forte*. Esse contraste marca um ponto de destaque expressivo na peça, trazendo uma mudança de intensidade que enriquece o caráter lúdico e etéreo do movimento.

Na interpretação do compasso 64, tanto o saxofone barítono quanto o piano realizam um *decrecendo* até um *niente*, criando uma sensação de completa suspensão. Em seguida, optamos por uma cesura, seguida de um breve silêncio, que gera uma atmosfera de expectativa. Após esse momento de pausa, sinalizei para Miriam, e juntos entramos no segundo tempo do compasso 65, conduzindo a frase de maneira tranquila até o final do movimento. A execução em *pianíssimo*, com um *decrecendo* contínuo, faz com que o som desapareça suavemente, reforçando o caráter sutil e sereno do final da peça.

A musical score snippet for Example 32, starting at measure 62. It features three staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of 'mp' and a handwritten 'SINAL' above it. The middle staff has a piano accompaniment with a dynamic marking of 'mp' and a handwritten 'NIENTE' above it. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom, there are two asterisks with the word 'Ped.' written between them.

Exemplo 32 - *Orquídea. II movimento*. Compassos 62 a 67. (Fonte: Lopes, 2019)

Em síntese, *Orquídea* revela-se uma obra profundamente expressiva, na qual Lopes traduz a suavidade e as fases de transformação da flor através de contrastes sonoros. Combinando técnica e sensibilidade, a obra se estabelece como uma importante contribuição ao repertório para saxofone barítono, refletindo a estreita relação entre compositor e intérprete.



<https://www.youtube.com/watch?v=T69WR194AFM>

3.4 LÚDICA SUÍTE – JACKSON LÚCIO

Escrita e dedicada a mim por Jackson Lúcio em 2022, *Lúdica Suíte* foi estreada em 3 de fevereiro de 2023 no Teatro Procópio Ferreira do CT. Através de uma conversa pessoal com o compositor, ele relata a forma que é habituado a compor:

Eu costumo escrever – esta é uma vertente desde que eu comecei escrever, na verdade - sempre pesquisando sobre o instrumento a fundo, mesmo que eu não toque o instrumento. Eu fico “em cima” da pessoa que toca o instrumento, observando cada movimento, perguntando, ouvindo o timbre, sabendo as posições, o que fica mais fácil, o que fica mais difícil, e quando eu vejo alguma coisa que me interessa e eu vejo que é difícil de fazer, aquilo eu marco para que eu não faça aquilo nas minhas composições, porque a coisa mais chata que tem é quando você escreve algo que não é tocável. Agora, ao mesmo tempo eu sou o cara que gosta de desafiar o músico (LÚCIO, 2024)⁸¹

O desafio aqui mencionado pelo compositor se concretizou ao conhecer a obra. Lúcio explora ao limite todas as possibilidades do instrumento, como relataremos neste capítulo.

Lúdica Suíte é composta por três movimentos: *Brincadeira no Jardim*, *Bolhas de Sabão* e *Fuga*. O primeiro movimento oferece uma representação musical de crianças se divertindo em um ambiente de liberdade e espontaneidade, características que são refletidas nas escolhas composicionais do autor. Caracterizado por um andamento rápido, em torno de 116 batidas por minuto, sugere a energia e o dinamismo de uma brincadeira infantil. A peça utiliza frequentemente a escala hexafônica, alternando compassos e empregando um cânone de diálogo entre o saxofone e o piano, criando uma textura musical que simula o jogo e a interação entre crianças no jardim.

Exemplo 33 – *Lúdica Suíte*. I movimento, “*Brincadeira no Jardim*”. Compassos 1 a 3. (Fonte: Lúcio, 2022)

⁸¹ Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa.

A escolha pela escala hexafônica é um dos elementos centrais desse movimento. Composta por seis notas, essa escala traz uma sonoridade incomum, que foge da tonalidade tradicional e cria um ambiente harmônico instável e lúdico. Esse recurso aproxima a peça de uma atmosfera de descoberta, semelhante ao comportamento das crianças que exploram o espaço do jardim com curiosidade e liberdade. A utilização desta escala pelo compositor auxilia a quebrar expectativas e oferecer ao ouvinte uma sensação de imprevisibilidade, característica que reforça a temática do movimento. Além disso, a alternância de compassos também contribui para a criação dessa sensação de brincadeira. Essa variação rítmica traz um caráter imprevisível, que dialoga com o conceito de movimentos espontâneos e repentinos das crianças enquanto correm e interagem no jardim. O recurso dos compassos alternados impede uma leitura completamente fluida e linear da peça, exigindo maior atenção tanto do intérprete quanto do ouvinte, reforçando o caráter lúdico da obra.

O compositor faz uso frequente do *staccato*, o que traz um caráter ágil ao movimento. No entanto, para o saxofone barítono, essa articulação requer um controle técnico específico para garantir clareza e leveza. Devido à natureza grave e encorpada do barítono, o risco de um *staccato* pesado é maior, e a articulação precisa ser feita com suavidade, de forma que as notas curtas não percam sua definição nem comprometam a fluidez da melodia.

O desafio aqui reside em encontrar o equilíbrio entre a pressão da língua e o fluxo de ar. A língua deve atuar de maneira rápida e precisa, interrompendo o fluxo de ar momentaneamente, mas sem exagerar, permitindo que as notas se destaquem, porém com leveza. A manutenção de uma boa sustentação do ar é fundamental, pois mesmo em notas curtas, o suporte respiratório contínuo contribui para uma execução mais fluida e homogênea.

Ao combinar essa articulação delicada com o caráter expressivo do movimento, é possível transmitir a leveza e a vivacidade que o título *Brincadeira no Jardim* sugere, criando uma interpretação que seja ao mesmo tempo técnica e expressiva.



Exemplo 34 - *Lúdica Suíte. I movimento, "Brincadeira no Jardim"*. Compassos 4 e 5. (Fonte: Lúcio, 2022)

Aliado ao controle técnico da articulação, é fundamental ter um cuidado especial com a sonoridade dos graves, que, no saxofone barítono, podem facilmente “explodir” se não forem

tratados com delicadeza. Para evitar esse efeito indesejado, especialmente em alguns trechos, fiz anotações sobre a dinâmica, lembrando-me de executar o *piano* no compasso 20 e o *mezzo piano* no 21. Essa gradação controlada da dinâmica é crucial para manter a sutileza e a fluidez na passagem. Já no compasso 23, a primeira semínima, que possui um *staccato*, requer atenção especial para que não haja acentuação excessiva. Mesmo com a articulação curta, a intenção aqui é manter a leveza e a uniformidade, sem comprometer o caráter suave da frase.



Exemplo 35 - *Lúdica Suíte. I movimento, "Brincadeira no Jardim"*. Compassos 20 a 24. (Fonte: Lúcio, 2022)

Este movimento naturalmente induz a uma aceleração do andamento, o que representa um risco constante durante a execução. Um trecho específico que exige atenção extra é o que se inicia no compasso 41, onde o compositor apresenta uma sequência de colcheias, sendo as primeiras de cada tempo precedidas por *appoggiaturas*. Essa ornamentação cria uma tendência de acelerar a passagem.

Para evitar esse aceleração indesejado, fiz uma anotação importante, lembrando-me de manter o controle do tempo e resistir à tentação de apressar o andamento. O desafio aqui é equilibrar a precisão rítmica com a fluidez das *appoggiaturas*, preservando a clareza da articulação sem comprometer o andamento geral da peça.



Exemplo 36 - *Lúdica Suíte. I movimento, "Brincadeira no Jardim"*. Compassos 41 a 43. (Fonte: Lúcio, 2022)

A cadência do saxofone barítono neste movimento é um momento de destaque que revela a virtuosidade e a expressividade do instrumento. Durante essa seção, o saxofonista tem a oportunidade de explorar uma ampla gama de técnicas e nuances que demonstram as características únicas do barítono.

Após a cadência, no compasso 91, o compositor rerepresenta os temas utilizados ao longo do movimento, trazendo uma sensação de resolução à obra. Essa reprise dos temas não

apenas reforça a estrutura musical, mas também oferece uma oportunidade de reflexão sobre as ideias exploradas, encerrando o movimento de maneira satisfatória e harmoniosa. Assim, a conclusão do movimento se dá de forma integrada, com todos os elementos anteriores se unindo em uma síntese que destaca a riqueza da composição e a virtuosidade de ambos instrumentos.

O segundo movimento, denominado *Bolhas de Sabão*, destaca a sutileza e o controle técnico do saxofonista, contrastando com o virtuosismo rápido do primeiro movimento. Segundo Lúcio, nesta seção ele utiliza recursos como saltos de oitavas em espelho e dinâmicas extremas para criar uma atmosfera delicada, evocando a imagem de bolhas flutuando e estourando suavemente. Ao contrário de peças que exigem agilidade técnica, este movimento desafia o instrumentista com demandas de controle de ar, precisão no ataque de notas graves e agudas e uma dinâmica muito refinada.

Os saltos de oitavas em espelho são um dos recursos mais marcantes deste movimento. Jackson nos explicou que os utiliza tanto em ascensões quanto em descensos, sugerindo o movimento aleatório e imprevisível das bolhas de sabão no ar. Esses saltos ajudam a criar uma sensação de leveza e flutuação, enquanto o tempo moderado facilita a conexão entre as frases e a fluidez da execução.

The image shows a musical score for the second movement, "Bolhas de Sabão", from the "Lúdica Suíte II". The score is in 3/2 time and marked "ADAGIO". It features two staves: the top staff is for the saxophone and the bottom staff is for the piano. The music is divided into measures 116, 117, and 118. Red boxes highlight specific passages in both instruments where mirrored octave leaps occur. In measure 116, the saxophone has a leap from a high note to a low note, and the piano has a leap from a low note to a high note. In measure 117, the saxophone has a leap from a low note to a high note, and the piano has a leap from a high note to a low note. In measure 118, the saxophone has a leap from a high note to a low note, and the piano has a leap from a low note to a high note. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *p*, and *pp*.

Exemplo 37 - *Lúdica Suíte. II movimento, "Bolhas de Sabão"*. Saltos de oitava em espelho nas partes do saxofone barítono e do piano. Compassos 116 a 118. (Fonte: Lúcio, 2022)

A escolha de dinâmicas extremas é outro aspecto central do movimento, sendo responsável por criar uma atmosfera delicada e frágil, em sintonia com a natureza efêmera das bolhas. O saxofonista deve manter um controle preciso de cada frase, dosando o ar com grande sutileza para alcançar os pianíssimos exigidos pelo compositor, e aumentar a intensidade em momentos pontuais, como quando as "bolhas" estouram com as notas graves.



Exemplo 38 - *Lúdica Suíte. II movimento, “Bolhas de Sabão”*. Compassos 141 a 144. (Fonte: Lúcio, 2022)

A breve cadência do movimento, que abrange cinco compassos, é um momento de pura exploração da delicadeza do saxofone barítono. Nesse trecho, o compositor evoca o caráter breve e sutil das bolhas, utilizando a variedade dinâmica que vai do *mezzo piano* ao *forte*. Essa gradação dinâmica reflete a fragilidade das bolhas, que podem facilmente se dissipar, mas também a intensidade que podem alcançar. Além disso, a cadência permite a exploração de toda a extensão do instrumento, abrangendo notas graves profundas e ressonantes até agudos cintilantes. Essa amplitude não só demonstra a versatilidade do saxofone barítono, mas também cria uma sensação de movimento fluido e leve, como se as bolhas estivessem flutuando no ar. O clímax da cadência culmina em um *fortíssimo*, simbolizando o estourar das bolhas, um momento de explosão e intensidade que contrasta com a fragilidade anterior.

O terceiro movimento, *Fuga*, apresenta uma construção complexa e inovadora. Jackson afirma que embora utilize a forma tradicional da fuga em seu sentido tonal, ele subverte as expectativas ao aplicar fórmulas rítmicas não convencionais, explorando a extensão completa do saxofone barítono. As conexões entre as frases criam uma sensação de "corrida ordenada", como se a música seguisse um caminho firme, mas em constante movimento, reforçando o caráter lúdico da suíte.

Esse movimento é altamente virtuosístico, tanto para o saxofone quanto para o piano. Ele se inicia em um compasso de 5/4, onde o compositor organiza os acentos de forma a destacar a primeira colcheia do primeiro tempo, a segunda colcheia do segundo tempo, e a primeira colcheia dos tempos quatro e cinco. Esse padrão rítmico, com o acento especial na segunda colcheia do segundo tempo, traz um gingado interessante e diferenciado, enquanto o piano reforça a sensação ao tocar somente essas colcheias, dando sustentação ao ritmo.

Exemplo 39 - *Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”*. Compassos 179 a 181. (Fonte: Lúcio, 2022)

A partir do compasso 210, o compositor traz outra novidade, agora em compasso de 6/8 por 29 compassos. Este trecho adquire um caráter dançante, enriquecido por *appoggiaturas* e *mordentes* que acrescentam um toque especial à passagem, tornando-a expressiva e cativante.

Exemplo 40 - *Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”*. Compassos 210 a 219. (Fonte: Lúcio, 2022)

O tema inicial em 5/4 é retomado, mas partir do compasso 256 a peça se move para o compasso de 3/4, conduzindo a um final inesperado e delicado, concluído em *mezzo piano*. Esse desfecho surpreendente coroa a peça, encerrando o movimento de forma sutil e contrastante com a energia e virtuosismo que o precederam.

Exemplo 41 - *Lúdica Suíte. III movimento, “Fuga”*. Compassos 264 a 272. (Fonte: Lúcio, 2022)

Em suma, esses três movimentos formam uma narrativa musical rica e multifacetada, na qual cada um contribui para a totalidade de *Lúdica Suíte*. A diversidade de estilos, técnicas e emoções não apenas revela a profundidade da composição, mas também proporciona ao intérprete uma oportunidade de expressar sua própria interpretação e sensibilidade.

Lúdica Suíte, de Jackson Lúcio, é uma surpresa maravilhosa. Além de ter títulos inspiradores, apresenta uma conversa intensa entre o saxofone e o piano, com mudanças métricas e uma enorme riqueza de contracantos. A sensação é realmente a de uma brincadeira — às vezes uma disputa, às vezes um riso compartilhado — criando uma atmosfera lúdica muito forte e uma música feliz. Os principais desafios estiveram em garantir que a dificuldade técnica não se sobrepusesse à leveza da execução. Para isso, foi necessário um trabalho aprofundado de estudo técnico e ensaios, buscando uma interpretação fluida e espontânea. O segundo movimento, chamado *Bolhas de Sabão*, é tão plástico que dá vontade de desenhar a música no ar — e imaginar bolhas flutuantes e coloridas no palco. Nossa intenção ao tocar essa obra tão bem escrita é justamente realçar o prazer da complementaridade entre os instrumentos. Já a *Fuga* tem um caráter dançante, como se, ao final, as brincadeiras no jardim e as bolhas de sabão se transformassem em uma grande festa — uma festa virtuosística que complementa toda a obra e torna a escuta ainda mais interessante.

Na apresentação dos três movimentos, há uma complementaridade brilhante que nos faz esquecer o desafio técnico e nos permite apenas desfrutar da leveza do soar. (PAIS, 2025).⁸²

Assim, a obra se destaca não apenas como um desafio técnico, mas também como uma plataforma para a exploração artística e a conexão emocional entre os músicos e o público.



<https://www.youtube.com/watch?v=mY7CSJbNs28>

⁸² Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

3.5 CONTRASTE – FERNANDO DE OLIVEIRA

Contraste, composta por Fernando de Oliveira e finalizada em junho de 2021, foi dedicada a mim e estreada em 3 de fevereiro de 2023 no Teatro Procópio Ferreira do CT. A obra segue a forma ternária (A – B – A) e incorpora elementos dos ritmos musicais tradicionais da região sudeste do Brasil, especificamente o *cateretê* e a *canção romântica*.

Cateretê, segundo Mário de Andrade, trata-se de uma

Dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Sua existência no médio São Francisco foi comprovada pelo folclorista e compositor Oswaldo de Souza. Artur Ramos afirma que o *cateretê* se estende “por vários estados do Nordeste”. (O negro brasileiro, 1934, p. 154). Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em que a bugrada dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi. Entretanto, não há nenhuma descrição coreográfica de tal *cateretê* primitivo. As primeiras referências rápidas a alguns elementos de coreográfica do *cateretê* datam do fim do século XIX; as descrições detalhadas são todas recentíssimas. A dança se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres do outro, ou por homens apenas. O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia. (ANDRADE, 1989, p. 120).

Marco Pereira (2007, p. 49) exorta que o ritmo que embala essa dança é composto de três elementos principais: o *rasgueado* da viola caipira (viola de dez cordas), o palmeado e o sapateado. Todos estes elementos seguem a mesma figura rítmica que é bastante simples.

Buscando me aprofundar no estilo, entrevistei o violeiro José dos Santos Colares da Silva⁸³:

[...] *Cateretê* é ritmo. E o que é o *cateretê*? É tudo aquilo que você bate com o pé junto. A dança que você bate o pé junto. É a dança que você usa os pés como percussão. E não existe uma pesquisa acadêmica (...) o cara vai lá, vê aquilo, mas assim, se você analisar a cultura caipira, você não sabe quando nasceu, de onde veio...tem a mistura – misturou tudo, com o índio, com o europeu, o português, mas você não tem uma certeza absoluta. De tudo o que a gente fala é o que a gente escuta, essa coisa do *cateretê*. (COLARES, 2022)⁸⁴

⁸³ Zeca Collares, como é mais conhecido no meio artístico, é músico, compositor, instrumentista, produtor musical, bacharel em cinema pelo CEUNSP (Centro Universitário N.S. do Patrocínio/SP) e professor de viola caipira, possui 10 CDs gravados. Em suas composições, apresenta uma fusão entre a música de raiz brasileira, caipira, barroca e elementos contemporâneos do Jazz e Blues. Foi premiado em 2004 como o melhor CD Instrumental do ano no Brasil, dentro do universo popular de raiz. Em 2008, foi indicado ao Prêmio Dynamite de Música Instrumental, ao lado do bandolinista Hamilton de Holanda e Yamandú Costa. Já se apresentou com grandes nomes da música brasileira, como Renato Teixeira, Xangai, Hermeto Pascoal, MPB4, Duofel, Pena Branca (Pena Branca e Xavantinho), entre outros, além de realizar shows na Itália e na Holanda. Atualmente, desenvolve um trabalho de pesquisa focado na transmissão de saberes por meio da oralidade no universo da viola caipira.

⁸⁴ Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa.

Sobre a obra, compositor explica que

Na introdução e dentro da seção A, o *cateretê* tradicional (bastante rítmico), inicia-se com um motivo que vai perdurar por toda a peça. O chamado do saxofone barítono (primeiros 8 compassos da obra) precede dos acordes do piano construindo uma atmosfera livre e nostálgica para seguir na base rítmica do *cateretê* na levada de 4/4; seção dividida entre os temas A (16 compassos) e tema B (16 compassos) e separados sempre pelo motivo rítmico apresentado logo de início dessa seção pelo piano. (OLIVEIRA, 2022)⁸⁵

No início da obra, há uma indicação de *moderato*, com 92 semínimas por minuto. No entanto, os oito primeiros compassos constituem uma introdução que, como o próprio compositor menciona, é um trecho de atmosfera livre e nostálgica. Por conta disso, interpretei de maneira bem tranquila. Nas fermatas da introdução, fiz um *decrescendo* até um *niente*. Nos compassos 3 e 4, embora não haja nenhuma mudança de dinâmica (a única indicação é um *mezzo piano* no início da obra), optei por fazer *forte* no compasso 4, a fim de contrastar com a tensão obtida pela mudança de tonalidade dos acordes neste compasso (o primeiro é Si bemol maior, seguido por Si bemol menor).

Exemplo 42 – *Contraste*. Compassos 3 e 4. (Fonte: Oliveira, 2021)

No compasso 6, emprego um *poco acellerando* para dar a sensação de movimento. Embora haja um *ritardando* no compasso 8, eu segurei o andamento a partir da tercina do compasso anterior. Na finalização do compasso 8, onde se encerra a introdução, optei por fazer um *decrescendo* até a fermata, onde novamente executei um *niente*.

Na cifra A, aparece a indicação de *a tempo* (92 bpm), porém optamos por fazê-lo um pouco mais rápido (100 bpm), para dar um caráter mais enérgico. Também há a indicação do compositor a respeito do ritmo (*cateretê*).

⁸⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

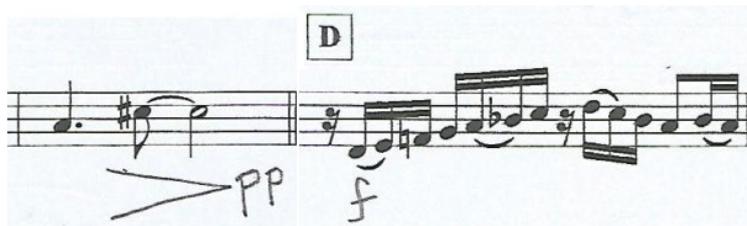
Exemplo 43 - *Contraste*. Compassos 9 a 11. (Fonte: Oliveira, 2021)

O saxofone barítono, nesta seção, permanece com todas as melodias, enquanto o piano segue nos ritmos tradicionais do *cateretê* e suas variações, que se mantém quase como um *ostinato*, sem um diálogo direto das frases entre os instrumentos.

Toda esta seção foi executada com uma articulação mais curta, para transmitir o ritmo da dança do *cateretê*, que, como citada anteriormente, é baseada no sapateado e no palmeado. Nos exemplos abaixo, anoto *staccatos* nas colcheias.

Exemplo 44 - *Contraste*. Compassos 11 e 13. (Fonte: Oliveira, 2021)

Do compasso 22 ao 36, embora o piano mantenha o caráter rítmico, o tema do saxofone adota uma característica mais *cantábile*, razão pela qual utilizo uma articulação mais leve. Ademais, entre os compassos 29 e 36, embora o compositor indique um *mezzo forte*, optei por fazer *mezzo piano*, para contrastar com a cifra D (compasso 37), onde é indicado um *mezzo forte*, mas interpreto a passagem em *forte*, pois retoma uma natureza rítmica.



Exemplo 45 - *Contraste*. Compassos 36 e 37. (Fonte: Oliveira, 2021)

Na transição para a seção B, o piano com seus 12 compassos vai conduzindo o ouvinte com motivos sonoros muito parecidos com a introdução da peça para adentrar com uma breve introdução de 4 compassos na mesma levada de 4/4, a *Canção Romântica*. (OLIVEIRA, 2022)⁸⁶

Nesta transição mencionada pelo compositor, embora não haja nenhuma indicação, a partir do compasso 43 começamos a introduzir uma diminuição do andamento.



Exemplo 46 - *Contraste*. Compassos 43 e 44. (Fonte: Oliveira, 2021)

A “*Canção Romântica*” inicia-se no compasso 54 (cifra E). Novamente não há nenhuma indicação de mudança de velocidade, entretanto decidimos empregar um andamento de 88 semínimas por minuto, pois segundo o próprio compositor,

Na forma ternária, a seção B como de costume é sempre muito contrastante com o material melódico e rítmico da exposição da peça e nos 43 compassos dessa seção, construo uma atmosfera mais triste, saudosa como nos cenários das fotos da cidade de São Paulo, a terra da garoa, que inspirou muitos compositores nas suas mais variadas canções românticas. Comparada com a seção A, a seção B é bem irregular nas frases. A marca desta seção é o diálogo dos temas entre o saxofone barítono e o piano. (OLIVEIRA, 2022).⁸⁷

Essa característica saudosa e triste foi predominante na escolha de reduzir o andamento. Por se tratar de uma canção, interpretamos de forma *cantabile*, com articulações mais suaves, além de empregar *rubatos* e agógicas em alguns trechos. Outra característica é que o compositor apresenta poucas dinâmicas nesta seção, o que proporcionou maior liberdade de interpretação, como no exemplo abaixo:

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.



Exemplo 47 - *Contraste*. Compassos 79 a 82. (Fonte: Oliveira, 2021)

Regressando à seção A, Oliveira reapresenta na íntegra os elementos rítmicos e melódicos já vistos, conduzindo à uma *coda* final com 9 compassos. Embora a partitura indique uma dinâmica de *forte* no início da *coda*, optei por fazer *mezzo forte* para evidenciar o caráter rítmico executado pelo piano.

Exemplo 48 - *Contraste*. Compassos 100 e 101. (Fonte: Oliveira, 2021)

O compositor explora os graves e os agudos do saxofone barítono com as ideias melódicas da seção A, ascendendo para um final enérgico e imprevisível, apresentando nos 2 compassos finais motivos que não foram utilizados anteriormente na obra.

A pianista Miriam Braga relata sua impressão sobre a obra:

Sobre a obra *Contraste*, do compositor Fernando de Oliveira, nos deparamos com uma introdução belíssima, de atmosfera fluida e livre. A peça segue com um *cateretê* dançante, que progride para uma canção romântica, totalmente urbana, evocando lirismo e paz. Como conclusão, a dança retorna. É importante destacar que a obra propõe uma viagem sonora interessante, marcada pelo equilíbrio entre todas as partes, que fluem sem arestas dentro de uma unidade estética muito consistente. (PAIS, 2025)⁸⁸

Assim sendo, em *Contraste*, Oliveira constrói uma obra que celebra a diversidade rítmica e cultural da região sudeste do Brasil, utilizando a forma ternária para alternar entre o *cateretê* enérgico e a expressividade melancólica da *canção romântica*. A introdução nostálgica estabelece uma atmosfera emocional, preparando o ouvinte para a riqueza rítmica que se segue.

⁸⁸ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

A transição entre os dois estilos musicais oferece ao intérprete a oportunidade de explorar diferentes facetas expressivas, desde a vivacidade rítmica até a introspecção melódica. O retorno ao cateretê e a *coda* final trazem um encerramento surpreendente e energético, proporcionando uma interpretação vibrante e cheia de nuances do saxofone barítono e do piano.



<https://www.youtube.com/watch?v=Uu6TjmPOCDU>

3.6 SERESTA Nº 22 – LIDUÍNO PITOMBEIRA

Composta em 2021, *Seresta nº 22* foi escrita e dedicada a mim por Liduíno Pitombeira em 2021 e estreada em 3 de fevereiro de 2023 no Teatro Procópio Ferreira do CT.

Pitombeira possui uma série de obras denominadas “*Seresta*”, com formações instrumentais variadas. Inspirou-se ao conhecer as obras da série *Brasilianas*, do compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011). Lacerda empregou os seguintes gêneros em sua série:

Tabela 3 - Gêneros brasileiros utilizados na série *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda (Fonte: Di Cavalcanti, 2006)

Title	Genre	Year	Title	Genre	Year
<i>Brasiliansa No. 1</i>	<i>Dobrado</i>	1965	<i>Brasiliansa No. 7</i>	<i>Samba</i>	1976
	<i>Modinha</i>			<i>Valsa</i>	
	<i>Mazurca</i>			<i>Pregão</i>	
	<i>Marcha de Rancho</i>			<i>Arrasta-pé</i>	
<i>Brasiliansa No. 2</i>	<i>Romance</i>	1966	<i>Brasiliansa No. 8</i>	<i>Canto de Trabalho</i>	1980
	<i>Chote</i>			<i>Frevo</i>	
	<i>Moda</i>			<i>Abôio</i>	
	<i>Côco</i>			<i>Terno de Zabumba</i>	
<i>Brasiliansa No. 3</i>	<i>Cururú</i>	1967	<i>Brasiliansa No. 9</i>	<i>Ponteio</i>	1984
	<i>Rancheira</i>			<i>Polca</i>	
	<i>Acalanto</i>			<i>Bendito</i>	
	<i>Quadrilha</i>			<i>Forró</i>	
<i>Brasiliansa No. 4</i>	<i>Dobrado</i>	1968	<i>Brasiliansa No. 10</i>	<i>Cantoria</i>	1987
	<i>Embolada</i>			<i>Recortado</i>	
	<i>Seresta</i>			<i>Canto de Cego</i>	
	<i>Candomblé</i>			<i>Marchinha</i>	
<i>Brasiliansa No. 5</i>	<i>Desafio</i>	1969	<i>Brasiliansa No. 11</i>	<i>Tango</i>	1989
	<i>Valsa</i>			<i>Maxixe</i>	
	<i>Lundú</i>			<i>Chôro</i>	
	<i>Cana-verde</i>			<i>Polca Sertaneja</i>	
<i>Brasiliansa No. 6</i>	<i>Roda</i>	1971	<i>Brasiliansa No. 12</i>	<i>Cateretê</i>	1993
	<i>Ponto</i>			<i>Canto de Bebida</i>	
	<i>Toada</i>			<i>Canção</i>	
	<i>Baião</i>			<i>Maracatú</i>	

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 apud ANGELIM, 2018, p.24).

Tabela 4 - Instrumentação e títulos dos movimentos das 21 Serestas de Pitombeira. (Fonte: Pitombeira 2021)

Título	Instrumentação	Movimentos			
Seresta No.1	Violoncelo (ou sax) e piano	Lamento	Choro		
Seresta No.2	Flute (ou sax) solo	Noel Rosa	Pixinguinha		
Seresta No.3	Viola e piano	Aboio	Batuque		
Seresta No.4	Trompete e piano	Modinha	Zambê		
Seresta No.5	Quarteto com piano	Incelença	Embolada		
Seresta No.6	Fagote e fita magnética				
Seresta No.7	Orquestra Sinfônica				
Seresta No.8	Quarteto de flautas doces (ou cordas)	Valsa	Samba		
Seresta No.9	Voz, flautas doces, flautas, violão, viola-da-gamba, saltério e cravo	Incelença	Desafio		
Seresta No.10	Violino	Delicado	Caprichoso		
Seresta No.11	Voz, clarinete (ou violoncelo) e piano	Incelença do amor-azul	Toada Matutina	Bachiana Infinita	Eterna Modinha
Seresta No.12	Eufônio, 2 violinos e violoncelo				
Seresta No.13	Oboé, violino, violoncelo e piano	Modinha	Maculelê		
Seresta No.14	Tuba e piano	Cantiga	Baião		
Seresta No.15	Violoncelo, piano, voz e percussão	Bendito	Xaxado	Modinha	Maracatu
Seresta No.16	Voz, flauta e piano				
Seresta No.17	2 Oboés, Oboé d'Amore, Corne Inglês, Oboé Baixo e Musette	Forrobodó	Lamento	Frevo	
Seresta No.18	Oboé e Violoncelo	Modinha	Baião		
Seresta No.19	Sax e Piano	Chorinho	Cantiga	Caboclinhos	
Seresta No.20	Sax e Piano	Frevo	Incelença	Embolada	
Seresta No.21	Viola e Harpa	Ponteio	Lamento	Baião oculto	

Seresta é a designação para serenata⁸⁹ brasileira. Segundo Maria José Bernardes Di Cavalcanti,

O nome surgiu no início do século XX no Rio de Janeiro e está relacionado com músicos e cantores boêmios que costumavam realizar canções de amor nostálgicas (modinhas) à noite nas ruas ou sob as janelas de suas mulheres. Essa tradição tem origem em Portugal, onde já se encontram referências a ela desde 1505. (DI CAVALCANTI, 2006, p. 44)

A *Seresta n° 22* possui três movimentos: *Lundu, Acalanto e Cana-Verde*. O nome do primeiro movimento está relacionado a uma dança africana oriunda de Angola e Congo, que chegou ao Brasil com os povos escravizados, sendo mencionada pela primeira vez em 1780, quando o Governador de Pernambuco fez referência às danças africanas – incluindo o lundu – que foram censuradas pela Inquisição por serem consideradas despudoradas. Com o tempo, o lundu passou por um processo de estilização, influenciado pelas danças espanholas, tornando-se a primeira dança afro-brasileira aceita nos salões aristocráticos. Aos poucos, o lundu como dança foi desaparecendo e sendo substituído quase integralmente pelo lundu na forma de canção. (DI CAVALCANTI, 2006, p.52).

Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) foi uma figura importante no estabelecimento do lundu como uma canção (juntamente com a modinha), especialmente entre a aristocracia de Portugal. O lundu tornou-se mais melancólico e triste quando evoluiu

⁸⁹ Segundo Mário de Andrade (1989, p.471), é a execução de trechos musicais depois do anoitecer. Câmara Cascudo ([s.d.] p. 818) define como canto e música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa de quem dedica a homenagem.

de dança para canção. Também adquiriu textos maliciosos e sensuais com um toque de humor. No final do século XIX, o lundu fundiu-se com outras danças de compasso binário, como o tango, a habanera e a polca, dando origem ao maxixe, dança genuinamente brasileira. O lundu também inspirou o fado. (DI CAVALCANTI, 2006, p. 53. Tradução nossa).⁹⁰

No planejamento composicional da Seresta nº 22, Pitombeira explana que o primeiro movimento

trabalha, além de uma ideia original, com uma breve citação transformada do Lundú *Ma Malia* (Figura 1) e com uma série de doze notas (Figura 2), que aparece nesse movimento somente em uma das seções. A matriz dodecafônica para essa série, que será utilizada no decorrer de toda a obra, é mostrada na Tabela 3. O hexacorde gerador da série, [013568], apresenta combinatoriedade apenas retrógrada e é complementar do [012479]. O vetor intervalar é 233241 (PITOMBEIRA, 2021).

Ma Ma-li - a, mi - a mui - é, Ma-ma - li - a, mi-amui - é. Um fa - vô eu vai ti pi - di: Um fa - vô eu vai ti pi - di: Qua-no ron-da vié mi bu-sun - cá, Qua-no ron-da vié mi bu-sun - cá, O-cê fa-la qui'eu num tá aí O-cê fa-la qui'eu num tá aí Sa-la cu - sa-co, Ma Ma-li - a, mi'a mui - é Pe-lo si - ná di San-ta Cruz, li-va num Deu'

Exemplo 49 – Lundú *Ma Malia*. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Tabela 5 – Matriz dodecafônica para a série da *Seresta No.22*. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Ab	B	E	Eb	Bb	Db	C	G	Gb	F	D	A
F	Ab	Db	C	G	Bb	A	E	Eb	D	B	Gb
C	Eb	Ab	G	D	F	E	B	Bb	A	Gb	Db
Db	E	A	Ab	Eb	Gb	F	C	B	Bb	G	D
Gb	A	D	Db	Ab	B	Bb	F	E	Eb	C	G
Eb	Gb	B	Bb	F	Ab	G	D	Db	C	A	E
E	G	C	B	Gb	A	Ab	Eb	D	Db	Bb	F
A	C	F	E	B	D	Db	Ab	G	Gb	Eb	Bb
Bb	Db	Gb	F	C	Eb	D	A	Ab	G	E	B
B	D	G	Gb	Db	E	Eb	Bb	A	Ab	F	C
D	F	Bb	A	E	G	Gb	Db	C	B	Ab	Eb
G	Bb	Eb	D	A	C	B	Gb	F	E	Db	Ab

⁹⁰ Domingos Caldas Barbosa (1738–1800) was an important figure in the establishment of the *lundu* as a song (along with the *modinha*), especially among the aristocracy of Portugal.¹⁰⁷ The *lundu* became more languid and sad when it evolved from dance to song.¹⁰⁸ It also acquired malicious and sensual texts with a sense of humor.¹⁰⁹ At the end of the 19th century, the *lundu* merged with other dances in duple meter, such as the *tango*, the *habanera*, and the *polca*, giving birth to the *maxixe*, the first genuine Brazilian dance.¹¹⁰ The *lundu* also inspired the *Fado*.

Para a interpretação deste movimento, que possui um andamento de 150 semínimas por minuto, observei um caráter enérgico, o qual busquei transmitir através da acentuação e também pelo maior contraste entre as dinâmicas.

O compasso 5 possui um trecho com um cromatismo descendente. Para garantir total sincronia com o piano, decidi fazer um pequeno apoio na primeira semicolcheia da passagem (segundo tempo) e, em seguida, um leve acento na primeira semicolcheia do terceiro tempo.



Exemplo 50 – *Seresta n° 22*. I movimento, “Lundú”. Compasso 6. (Fonte: Pitombeira, 2021)

No compasso 11 (cifra B), onde há uma sequência de colcheias, procurei produzir uma sonoridade com um timbre mais escuro e com uma dinâmica levemente abaixo do *forte* precedente, a fim de criar um caráter distinto do apresentado no compasso anterior (10).



Exemplo 51 - *Seresta n° 22*. I movimento, “Lundú”. Compassos 9 a 12. (Fonte: Pitombeira, 2021)

No compasso 14, coloco em evidência o que mencionei anteriormente sobre o maior contraste de dinâmicas. O compositor apresenta um *mezzo forte*, mas optei por iniciar o trecho em *mezzo piano*, não apenas para enfatizar o *crescendo* que levará ao *forte* na cifra C, mas também para realçar o que ocorre no piano, tanto as colcheias da mão direita quanto a síncope que acontece no terceiro tempo dos compassos 15 e 16.

Exemplo 52 - *Seresta n° 22*. I movimento, “*Lundú*”. Compassos 14 a 18. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Observa-se também no exemplo acima uma seta sobre a nota mi 5, com sentido para cima. Esta é uma marcação que adotei para redobrar o cuidado com a afinação de determinadas notas. No meu instrumento, a afinação do mi 5 tende a ser baixa, e, para ajustá-la, preciso trabalhar a embocadura de forma a garantir a afinação correta.

A partir do compasso 50 (cifra H), o saxofone executa a mesma melodia uma oitava acima da mão esquerda do piano por 4 compassos. Neste trecho, fiz uma anotação para ressaltar a importância de equalizar o timbre do saxofone com o do piano, buscando um som mais escuro.

Exemplo 53 - *Seresta n° 22*. I movimento, “*Lundú*”. Compassos 49 a 53. (Fonte: Pitombeira, 2021)

O trecho da cifra I apresenta um desafio à parte. Trata-se de um compasso alternado (7/8), no qual as colcheias se agrupam em 2+2+3. Além da execução em um andamento rápido (150 semínimas por minuto), o desafio reside nos intervalos, que saltam da 2ª oitava para a 1ª oitava do instrumento (e vice-versa), além das articulações exigidas



Exemplo 54 - *Seresta n° 22*. I movimento, “*Lundú*”. Compassos 56 a 59. (Fonte: Pitombeira, 2021)

No compasso 86, optamos por fazer um *decrescendo* a partir do 3º tempo, continuando até o compasso seguinte. Em seguida, a dinâmica cresce nas duas colcheias do 4º tempo do compasso 87, retornando ao *forte* no compasso 88.



Exemplo 55 - *Seresta n° 22*. I movimento, “*Lundú*”. Compassos 86 a 88. (Fonte: Pitombeira, 2021)

O segundo movimento é denominado *Acalanto*. Segundo Mário de Andrade (1989, p. 6), trata-se de uma cantiga para adormecer crianças, frequente em todo o Brasil. Câmara Cascudo complementa:

É uma palavra erudita, designando o ato de acalantar, de embalar. No seu sentido musical, equivalente, por exemplo, à palavra francesa *berceuse* e à inglesa *lullaby*, foi utilizada por extensão e pela primeira vez pelo compositor brasileiro Luciano Gallet. (CASCUDO, [s.d.], p.27).

A maior parte dos acalantos no Brasil tem origem em Portugal, sendo transmitidos através da tradição oral, e em alguns deles encontramos palavras de origem africana misturadas ao português (DI CAVALCANTI, 2006, p. 36).

Os acalantos de origem ameríndia são doces e envolvem elementos místicos no texto. Comumente, encontram-se passagens melismáticas nas quais o texto consiste em vogais no final do acalanto, criando monotonia, o que facilita o sono da criança. Outras características do acalanto incluem melodia simples, alcance vocal limitado,

uso de onomatopéias, monotonia e frequentemente o uso de textos que incorporam elementos de medo (DI CAVALCANTI, 2006, p. 36. Tradução nossa).⁹¹

Na *Seresta n° 22*, segundo Pitombeira, o segundo movimento se inicia também com uma ideia original, e nos compassos 138, 139 e 140 cita o acalanto *Boi da Cara Preta* de forma invertida.



Exemplo 56 - Acalanto tradicional *Boi da cara preta*. (Fonte: Pitombeira, 2021)



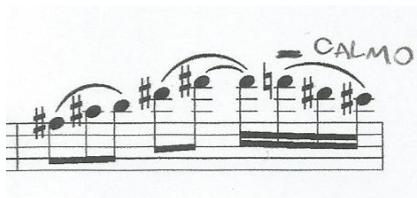
Exemplo 57 - *Seresta n° 22*. II movimento, "Acalanto". Compassos 138 a 140. Fonte: Pitombeira, 2021

Pensando no caráter de uma cantiga de ninar, busquei deixar a sonoridade mais escura neste movimento. Também me utilizei de imagens mentais para interpretar melhor este trecho. Visualizava em minha mente o quarto de um bebê, e a parte do piano era um móvel musical acima do berço de uma criança. Além disso, escrevi à lápis na partitura um aviso para prestar mais atenção nas dinâmicas, enfatizando as que estão abaixo de *piano*. Aliás, um dos grandes desafios deste movimento é explorar as dinâmicas mais sutis, controlando a coluna de ar para desaparecer com o som gradativamente (inclusive nos pontos onde o compositor indica *al niente*), sem perder o controle. De comum acordo com Miriam Braga, decidimos não interpretar este movimento estritamente a tempo, mas de forma mais livre, fazendo alguns *rubatos*, como nos compassos 107 (exemplo 58), 121 e 124 (exemplos 59 e 60 - nestes, inclusive, fiz um pequeno apoio na segunda semicolcheia do quarto tempo).

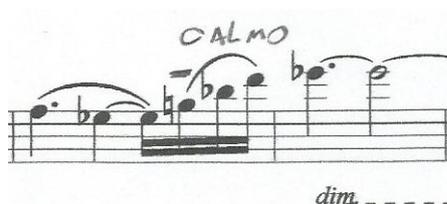
⁹¹ The *acalantos* of Amerindian origin are sweet and involve mystical elements in the text. One commonly finds melismatic passages in which the text consists of vowels at the end of the *acalanto* to create monotony, which makes the child sleep easily. Other characteristics of the *acalanto* are simple melody, small range, use of onomatopoeia, monotony, and often the use of texts that incorporate fear.



Exemplo 58 - *Seresta n° 22*. II movimento, “*Acalanto*”. Compassos 107 e 108. (Fonte: Pitombeira, 2021)



Exemplo 59 - *Seresta n° 22*. II movimento, “*Acalanto*”. Compasso 121. (Fonte: Pitombeira, 2021)



Exemplo 60 - *Seresta n° 22*. II movimento, “*Acalanto*”. Compasso 124. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Anotei um grande sinal de respiração para iniciar a frase da cifra C, pois este trecho, com 13 compassos, em minha avaliação, não tem nenhum ponto de respiração que não seccione a frase. É necessário inspirar profundamente para que haja ar suficiente não só para tocar todo o trecho, mas também para realizar as nuances de dinâmicas, finalizando com uma nota ré 4, que exige um *diminuendo* até desaparecer em um *al niente*. É fundamental ter apoio suficiente para que esta nota não falhe nem fique distorcida.

No compasso 137, nas sete semicolcheias cromáticas descendentes que conduzem ao compasso seguinte, decidimos criar uma sensação de movimento, fazendo um pequeno *accelerando*, mantendo um andamento ligeiramente mais rápido do que o inicial até o compasso 144, quando, nas quiálteras com notas cromáticas ascendentes que levam ao próximo compasso, voltamos ao andamento anterior.

Na cifra G, há uma indicação *a tempo*, porém decidimos executá-la um pouco mais lentamente até o penúltimo compasso, onde aplicamos um *ritardando* para o último compasso, que apresenta um fá# 4. Esta nota, por sua vez, tende a ter uma afinação naturalmente alta, exigindo uma atenção especial para garantir a afinação correta.

percebi que minha dinâmica estava sobrepondo a parte do piano, por isso anotei que precisava ouvi-lo melhor, o que me levou a adotar uma dinâmica mais contida nesse trecho.

Na cifra I, fiz uma anotação de “*mais*” no *forte* indicado pelo compositor, pois percebi que estava perdendo a energia nesse ponto. Logo depois, no compasso 209 e 210, há uma sequência de quiálteras de 5 colcheias. Miriam me pediu que eu acentuasse a primeira colcheia do conjunto de quiálteras no compasso 210, pois no compasso anterior ela está com um trinado na mão direita, que se prolonga para o compasso seguinte. Esse acento ajudaria a orientá-la a atacar a primeira colcheia do compasso 211 exatamente no tempo.

Exemplo 63 - *Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”*. Compasso 210. (Fonte: Pitombeira, 2021)

De cifra I (compasso 205) até o compasso 224, decidi fazer uma respiração no compasso 217, entre o primeiro e o segundo tempo. No final desta passagem, há um *levare* de três semicolcheias para a cifra K. Percebi que estava correndo, então anotei “*tranquilo*” na partitura para me lembrar de manter o tempo.

Desde o início do movimento, a fórmula de compasso é 2/4. Há uma mudança de fórmula de compasso no compasso 224, que passa para 3/8, e no compasso seguinte, para 7/8. Decidi aglutinar os compassos 223 (2/4) e 224 (3/8) como se fosse um compasso 7/8, pois o piano já apresenta um ritmo semelhante a um 7/8 a partir deste ponto, o que me auxilia nos dois compassos de contagem posteriores e na minha entrada na cifra L.

Exemplo 64 - *Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”*. Compassos 221 a 225. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Neste fragmento de três compassos da cifra L, que está em 7/8, nos compassos 227 e 229, há ligaduras de prolongação deslocando o tempo, o que torna um desafio sincronizar o trecho com o piano. Para que o trecho ficasse ritmicamente justo, sinalizei com *sforzandos* as semicolcheias em que se iniciam as ligaduras de prolongação, de modo que eu entendesse que precisava colocar um pouco mais de apoio para dar um ponto de referência à pianista.

Exemplo 65 - *Seresta n° 22. III movimento, “Cana-verde”*. Compassos 227 a 229. (Fonte: Pitombeira, 2021)

A partir do compasso 284, estendendo-se até o compasso 317, inicia-se um trecho em que o saxofone barítono fica sem o acompanhamento do piano. Embora o compositor não tenha inserido nenhuma indicação de mudança de andamento nem sinalização sobre cadência, optei por interpretá-la como tal, ou seja, de uma forma mais livre.

No compasso 288, a primeira semínima da quiáltera é um sol 4. Esta é uma nota fora da extensão normal do instrumento:



Exemplo 66 - *Seresta n° 22. III movimento, "Cana-verde"*. Compassos 287 e 288. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Escolhi o dedilhado exposto na figura abaixo, de forma que facilitasse a passagem:

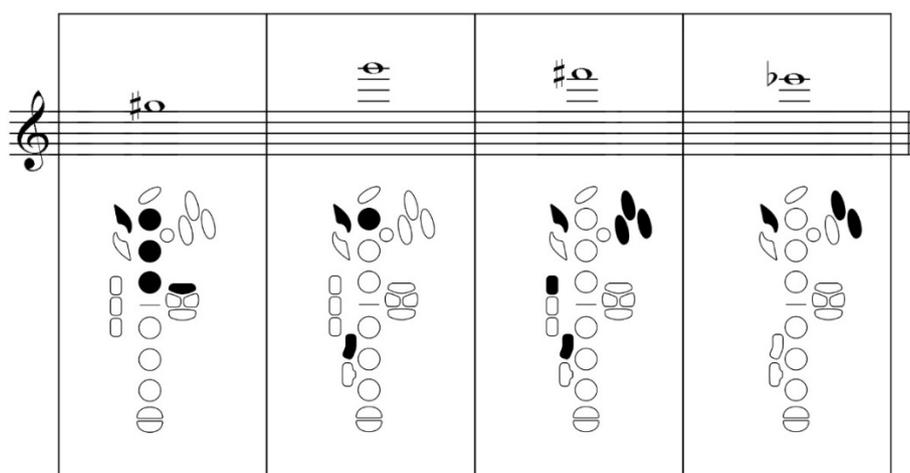


Figura 11 – Dedilhados utilizados na passagem dos compassos 287 e 288. (Fonte: Elaborado por Simeão Munier, 2024)

Conforme mencionado, este trecho é interpretado de forma mais livre. O sib 3 nos compassos 289, 290 e 291 é prolongado um pouco mais. Apesar da dinâmica indicada ao final da nota ser *piano*, optei por ir diminuindo a dinâmica até alcançar um *al niente*.

Pitombeira utiliza-se de dois multifônicos⁹² na cadência. A partir do compasso 292 (prolongando por 2 compassos), há o primeiro multifônico, em que o compositor disponibiliza o dedilhado abaixo da passagem, conforme vemos na figura abaixo:

⁹² Caravan (1980, p.18) explana que na segunda metade do século XX, surgiram na literatura do saxofone diversos recursos sonoros não convencionais, sendo a produção simultânea de múltiplos tons audíveis talvez a mais fascinante e acusticamente intrigante. Esses sons compostos são conhecidos como "sonoridades múltiplas", "sons múltiplos" ou "multifônicos". Neste trabalho adotaremos o termo "multifônico". O autor também explica como esses multifônicos são produzidos: "Além da modificação do equipamento, existem duas maneiras básicas de alcançar sons múltiplos com o saxofone. Uma técnica é combinar a produção do tom convencional do saxofone com tons vocais produzidos simultaneamente pelo executante. A outra fonte básica para a produção simultânea de mais de um tom não está em introduzir outro gerador de tom (por exemplo, a voz), mas em alterar a ressonância da coluna de ar dentro do instrumento para que dois ou mais tons sejam produzidos em vez de apenas um. Isso

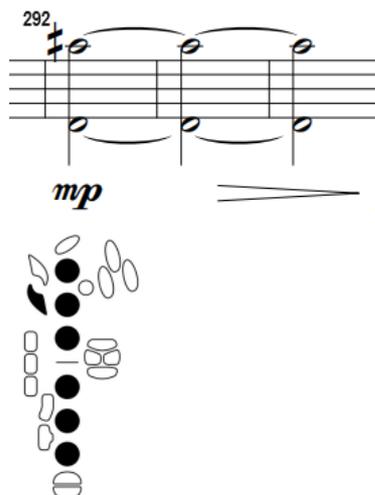


Figura 12 - Dedilhado utilizado no multifônico dos compassos 292 a 294. (Fonte: Pitombeira, 2021)

No compasso 314 aparece outro multifônico. Neste ponto, o mi 3 do compasso 312 já é executado com a digitação indicada na partitura, isolando esta nota e excluindo as demais, para que não haja uma mudança de dedilhado que comprometesse a passagem.

Figura 13 - Dedilhado utilizado no multifônico dos compassos 312 a 318. (Fonte: Pitombeira, 2021)

Estes multifônicos existentes na obra foram explorados com a minha participação. O compositor perguntou-me sobre as opções de multifônicos possíveis naquele trecho e

pode ser executado pelo executante utilizando um máximo de distorção na produção de tom (por exemplo, embocadura, cavidade oral, velocidade do ar) em digitações tão improváveis quanto as normais, tradicionais, de único tom, ou utilizando digitações especiais e não convencionais que tendem a aprimorar essas ressonâncias mais complexas, muitas vezes exigindo um mínimo de ajuste na produção de tom. (No uso geral, é este tipo de som, em vez do uso simultâneo do instrumento e da voz, que geralmente é considerado produção multifônico)”.

concluimos que os mais apropriados seriam os escolhidos. As digitações de dedilhado foram baseadas no trabalho de Daniel Kientzy, denominado *Les sons multiples aux saxofones* (1982).

A pianista Miriam Braga relata suas impressões sobre esta obra:

Liduino Pitombeira, na *Seresta 22*, apresenta uma escrita surpreendente, com forte característica formal. À primeira leitura, a obra pode parecer um pouco árida, especialmente na forma como os diferentes motivos se apresentam. No entanto, aos poucos, eles se entrelaçam de forma orgânica e dançante no primeiro movimento. Após várias performances públicas, a peça passou a soar natural — como se a tocássemos desde sempre. Acredito que isso seja um indicativo do quão bem escrita é essa obra: na conversa com o saxofone, nas tantas nuances e nas diversas camadas de expressividade. O segundo movimento, um acalanto, é uma verdadeira cantiga de ninar. Traz uma citação invertida do tema tradicional do *Boi da Cara Preta*, que, quando percebida e incorporada à performance, inspira uma atmosfera encantadora. Esse início delicado dá lugar a um desafio musical de diálogo, complementaridade e expressividade circular — quase como uma forma perfeita em si mesma. A *Cana Verde*, terceiro movimento, revelou-se mais desafiadora e, até hoje, exige muita concentração para fluir bem. É uma peça mais dramática que as anteriores. É muito interessante como o compositor faz o solo de saxofone soar como uma pausa no vento que sopra pela plantação, até que, ao final, a obra se conclui de forma brilhante e contundente. (PAIS, 2025)⁹³

Concluimos que a obra apresenta uma rica diversidade estilística e técnica, exigindo do intérprete uma abordagem detalhada e sensível em cada movimento. No primeiro movimento, o caráter enérgico é realçado pela exploração completa da extensão do saxofone barítono e pelos contrastes dinâmicos, oferecendo uma interpretação vigorosa e cheia de nuances. O segundo movimento, com seu caráter suave e introspectivo, requer uma atenção especial à sutileza sonora, evidenciando a expressividade delicada do instrumento. Já o terceiro movimento, ao aplicar a série dodecafônica e incorporar multifônicos, exige um domínio técnico considerável e uma compreensão profunda das transformações rítmicas e melódicas. Essa obra, em sua totalidade, proporciona um desafio artístico rico, permitindo que o saxofone barítono explore sua versatilidade técnica e expressiva ao máximo.



<https://www.youtube.com/watch?v=tVWDgQZh1Jc>

⁹³ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

3.7 CANTIGA – EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

“Acho que uma peça musical existe para ser tocada pelas pessoas que gostam dela, e os instrumentos musicais são feitos para executá-las; as melodias não podem ser aprisionadas a um só instrumento e os instrumentos também não foram feitos para serem aprisionados a uma só melodia” (VILLANI-CÔRTEZ, 2021).

Com esta maravilhosa epígrafe do compositor, abro este capítulo. Esta foi a resposta de Edmundo Villani-Côrtes, recebida por e-mail em 1º de outubro de 2021, quando lhe perguntei se as obras que ele me dedicou foram escritas originalmente para saxofone barítono. “*Cantiga*” faz parte do “*Concerto para Contrabaixo e Orquestra*” (1996-2000), sendo o segundo movimento desta obra. De acordo com o compositor, trata-se de um tema que ele aprecia muito e que considerou adequado para o saxofone barítono. Essa foi a primeira versão dessa obra transcrita para outro instrumento pelo próprio compositor. Recebi as partituras manuscritas por e-mail no dia 28 de setembro de 2021 e realizei a editoração por meio do programa *Sibelius*.

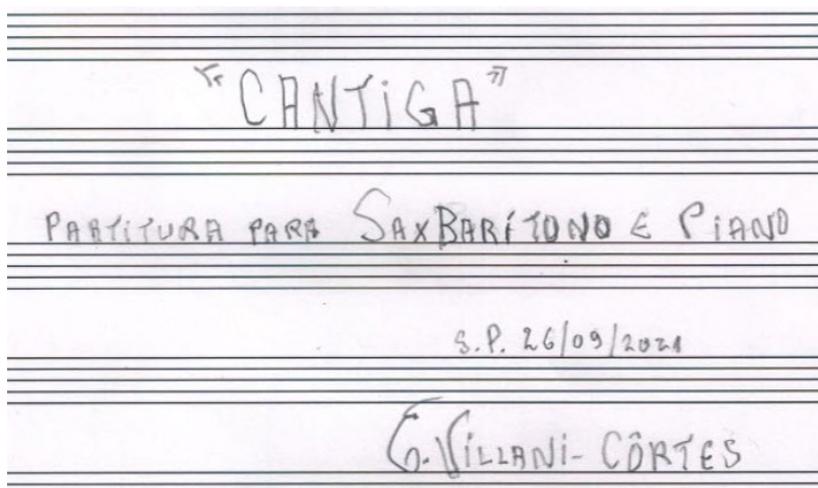


Figura 14 - Capa do manuscrito do próprio compositor. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

A obra foi estreada em 3 de fevereiro de 2023 no Teatro Procópio Ferreira e, posteriormente, tive o privilégio de tocá-la para o próprio compositor por ocasião de uma homenagem a ele no CT, no dia 22 de maio de 2023. A peça possui 52 compassos e, apesar de ser breve, ela desafia os intérpretes a explorar uma ampla gama de técnicas expressivas e a mergulhar nas nuances emocionais cuidadosamente tecidas pelo compositor. Embora a obra tenha uma indicação de *moderato* e uma marcação de metrônomo de 88 a 92 semínimas por minuto, optamos por iniciar a obra com um andamento um pouco abaixo disso,

aproximadamente a 82 semínimas por minuto. Também escolhemos interpretá-la de forma mais livre, tranquila, sem seguir estritamente o pulso.

O compositor não costuma colocar muitas informações sobre dinâmicas em suas partituras, o que confere maior liberdade para a interpretação. A obra começa na tonalidade de Dó menor, com dois compassos de preparação do piano para que o saxofone barítono inicie o tema no compasso 3. Neste ponto, o compositor apresenta um *crescendo* em um compasso, seguido de um *decrescendo* no compasso seguinte, repetindo esse processo mais uma vez. Finalmente, há um *crescendo* no compasso 7, que culmina no *forte* do compasso 8. Para este trecho, a cada dois compassos, fiz a dinâmica um pouco mais intensa para alcançar o ponto culminante do compasso 8.



Exemplo 67 – *Cantiga*. Compassos 3 a 8. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

No longo trecho entre os compassos 9 e 23, há pouquíssimas indicações de dinâmicas. Apenas um *piano* no compasso 9, um *crescendo* no compasso 21, culminando em um *forte* no compasso 22. Analisando esse trecho, optei pela interpretação mostrada no exemplo abaixo, na qual diminuí a dinâmica nas notas longas, intensifiquei as notas mais rápidas e apliquei maior intensidade nas quiáleras de semínimas, conduzindo ao ápice no compasso 22, onde está indicado o *forte*, seguido de um *decrescendo* e um *poco rall.* para finalizar a frase no compasso 24.

Exemplo 68 - *Cantiga*. Compassos 8 a 23. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Explorar o contraste entre as dinâmicas foi um foco importante nesta obra, pois ela exige técnicas que permitem explorar os limites das dinâmicas abaixo de *piano* no saxofone barítono. No compasso 24, por exemplo, o final de uma frase termina em uma semibreve em *piano*, ligada a uma colcheia no compasso seguinte. Embora não haja indicação de *decrescendo*, optei por fazê-lo, finalizando a frase em *niente*, pois o barítono cede espaço para um trecho que terá um solo de piano por sete compassos.

Exemplo 69 - *Cantiga*. Compassos 24 a 26. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Assim que o piano finaliza seu trecho solo, retomamos em um andamento tranquilo. No compasso 33, novamente sem indicação de dinâmica, optei por tocar em *piano*. O compositor só apresenta uma indicação no compasso 38, mas, na minha interpretação, toda a passagem a partir do compasso 33 precisa ser construída com uma sensação de movimento e tensão. Isso passa pelo *accelerando* e *crescendo* no compasso 38, seguido por um *poco più* no compasso 44, culminando na energia das quiálteras de semínimas nos compassos 46 e 47. O trecho dos compassos 48 e 49 é muito dramático, culminando no compasso 50, onde ocorre um arpejo de *fá#* diminuto, com o barítono sustentando um *mi* bemol por quatro tempos (que soa como *sol* bemol, enarmonicamente correspondente ao *fá#* do arpejo), seguido de um *decrescendo* que leva ao compasso seguinte em *dó* maior, onde finalizei a obra com um *niente*.

A obra destaca-se por uma transcrição que respeita e valoriza a essência expressiva do instrumento, ao mesmo tempo que explora de maneira exemplar a rica paleta sonora do saxofone barítono. Segundo Miriam Braga,

Cantiga soa quase como uma improvisação — uma melodia natural e inevitável, apoiada por uma base harmônica simples e de bom gosto. É uma peça que dispensa ensaios e convida a brincar com a inspiração interpretativa. (PAIS, 2025)⁹⁴

Embora tecnicamente acessível, a peça oferece ao intérprete a oportunidade de explorar contrastes dinâmicos sutis, com especial atenção às nuances de *piano* e *pianíssimo*. A simplicidade técnica permite um foco na pureza melódica e na sonoridade delicada do instrumento, proporcionando uma performance íntima e profundamente expressiva.



<https://www.youtube.com/watch?v=LqkVMSSRvyk>

⁹⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

3.8 A RENASCENÇA – EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

Originalmente composta para canto e piano em 1979, a canção foi executada pela primeira vez em 1981, conforme relatam Andréa Peliccioni Sobreiro e Guilherme Nascimento (2012, p. 79). Posteriormente, venceu o concurso Feira Livre da MPB, patrocinado pela TV Cultura. A versão para saxofone barítono e piano foi escrita em 25 de setembro de 2021, especialmente para este trabalho.

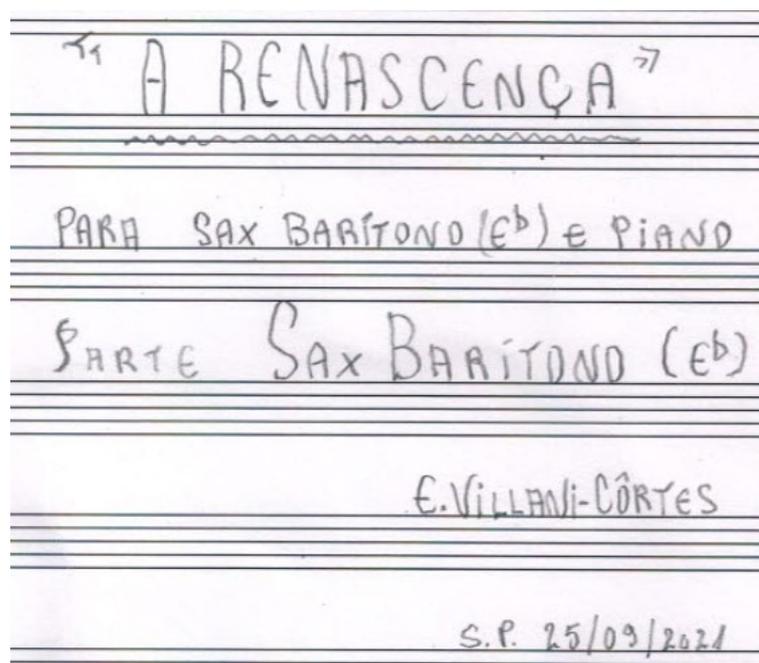


Figura 15 - Capa do manuscrito do próprio compositor. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Assim como a *Cantiga*, mencionada no capítulo anterior, recebi as partituras manuscritas por e-mail no dia 28 de setembro de 2021 e realizei a editoração através do programa *Sibelius*. Esta também é uma versão inédita, transcrita para outro instrumento pelo próprio compositor.

Em entrevista a Sobreiro, Villani-Côrtes expressa a forma como compõe:

Procuro fazer um encadeamento harmônico que tenha uma certa lógica, originalidade e uma certa beleza. Com esse encadeamento harmônico eu tenho uma melodia que anda de mãos dadas com ele [...]. A Renascença foi escrita desta maneira [...], pela ordem natural das coisas. O meu jeito de compor está ligado à minha vida. A composição surgiu para mim como forma de expressão. Descobri que aquelas coisas que eu tinha vontade de dizer eu ia conseguir através da música. (Villani-Côrtes, 2010, apud Sobreiro, 2012).

A partitura do saxofone não apresenta um valor metronômico, apenas a indicação do andamento *moderato*. Ao verificar a partitura da versão para canto, constata-se o mesmo. Já na parte do piano, há uma marcação de 88 semínimas por minuto. No rodapé da capa, o compositor faz a seguinte observação:

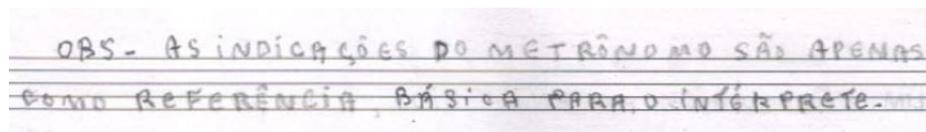
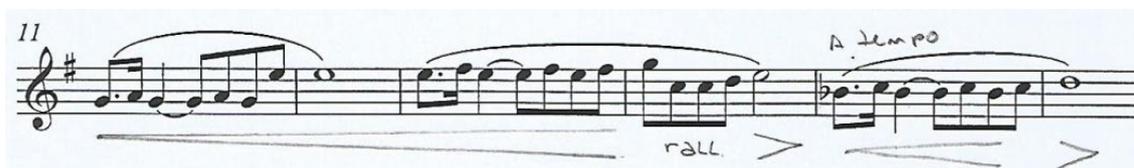


Figura 16 – Rodapé da capa, manuscrito do próprio compositor. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Isso nos proporcionou uma liberdade interpretativa para toda a obra. Miriam Braga interpretou a introdução – que consiste nos primeiros 6 compassos – em um andamento *Largo*, aplicando um *rubato*, o que deixou a introdução intensamente expressiva.

A partitura original apresenta poucas informações sobre dinâmicas e variações de andamento. Na parte do saxofone, há apenas a indicação de um *piano* no início, um *Vivo* no compasso 55 e um *menos no levare* para o compasso 116. Já a parte do piano contém mais informações. Ao realizar a editoração da partitura, acrescentei os elementos presentes na parte do piano à do saxofone. A escassez de indicações na partitura original ampliou as possibilidades de construção de uma interpretação conjunta com Miriam Braga.

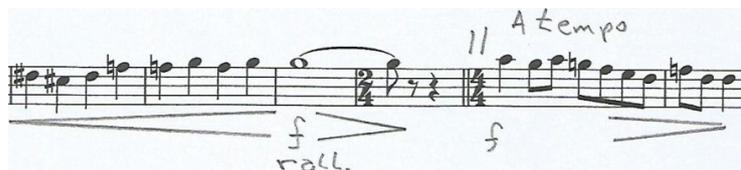
O saxofone barítono inicia no compasso 7 (início da seção A), com um andamento aproximado de 96 semínimas por minuto. Há uma indicação de *piano*, que mantenho por 4 compassos. A partir do compasso 11, inicio um *crescendo* até a primeira colcheia do compasso 14, quando começo a diminuir a intensidade, fazendo um *rallentando*, para retomar a frase a tempo no compasso seguinte.



Exemplo 70 – *A Renascença*. Compassos 11 a 16. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

A partir do compasso 15, quando a frase reinicia, começo a empregar não apenas uma maior intensidade na dinâmica, mas também uma sensação de movimento, acelerando ligeiramente o tempo. A dinâmica se intensifica nas oito semínimas que antecedem a semibreve do compasso 24, ponto culminante do final da seção A. Ao alcançar esta nota, aplico

imediatamente um *decrecendo* que leva até a colcheia do compasso 25, finalizando a seção com uma *cesura* antes de iniciar a seção B a tempo no compasso 26.



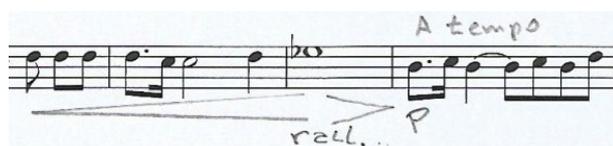
Exemplo 71 - *A Renascença*. Compassos 22 a 27. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

A seção B (compassos 26 a 37) é muito intensa e *cantabile*. Devido a essa característica, faço uso da agógica até o segundo tempo do compasso 33. O ponto culminante dessa passagem ocorre na semínima pontuada do compasso 32, onde alcanço um *forte*, após um *crescendo* de três compassos. Em seguida, o compositor apresenta uma transição para a seção A', na qual faço uma anotação para executar com menos intensidade e em um andamento mais lento.



Exemplo 72 - *A Renascença*. Compassos 29 a 33. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Para finalizar a seção B, conduzo um *crescendo* até a semibreve do compasso 37, para imediatamente começar um *decrecendo e rallentando*, retomando o tempo no início da seção A'



Exemplo 73 - *A Renascença*. Compassos 35 a 38. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Na seção A', notei a necessidade de uma condução para a próxima seção. Assim, a partir do compasso 42, começo um *crescendo* (partindo de um *piano*) e um *poco accelerando*, para criar a sensação de movimento, até o compasso 49, onde chego em um *forte* e faço um *rallentando*. Na transição para a próxima seção, adoto um andamento mais lento (onde anoto “menos”) a partir do *levare* no compasso 51, seguido de um *decrecendo* para *pianíssimo* no compasso seguinte. Logo em seguida, nas cinco semínimas que conduzem ao compasso 55

(onde ocorre uma mudança de andamento), aplico um *accelerando*, combinado com um grande crescendo até o *forte*.



Exemplo 74 - *A Renascença*. Compassos 48 a 55. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

No compasso 55, há uma indicação de caráter (*Vivo*) e metronômica (112 semínimas por minuto). No compasso 58, inicia-se uma seção denominada *intermezzo*, que se estende até o compasso 90. No trecho entre os compassos 58 e 71, mantive o tempo estável, com caráter bem rítmico e articulado, como nas colcheias da sincopa e na primeira colcheia do segundo tempo (compassos 58 e 61), bem como nas colcheias dos compassos 65 e 67:



Exemplo 75 - *A Renascença*. Compassos 58 e 65. (Fonte: Villani-Côrtes, 2021)

Miriam realiza um *rallentando* ao piano no compasso 72, e, a partir do compasso seguinte, executamos o trecho até o compasso 76 de forma um pouco mais lenta. Novamente, há uma intervenção do piano nos compassos 77 a 79, onde Braga insere um *rallentando* até o compasso 80. A partir deste ponto, até a indicação de *crescendo e affrettando* no compasso 86, fazemos o trecho explorando a agógica.

No compasso 91, inicia-se a seção B', que se estende até o compasso 102. Assim como a seção B, esta também apresenta um trecho muito intenso e *cantabile*, por isso aplicamos agógica para que a seção soe expressiva. A finalização desta seção, para retomar a próxima (A''), foi realizada de forma semelhante à finalização da seção B.

A seção A'' se estende do compasso 103 até o final. Ela se assemelha à seção A', que conduz ao *intermezzo*, com a diferença de que no compasso 105 o compositor anota uma dinâmica *piano*. Contudo, optei por fazer *pianíssimo* para explorar melhor o *crescendo* que se estende até o compasso 115. Para finalizar a obra, realizo um *crescendo* para *fortíssimo* e um

accelerando nas cinco semínimas que antecedem a nota final, que se estende por 12 tempos e meio.

Concluindo, obra *A Renascença*, originalmente composta para canto e piano, demonstra sua expressividade por meio de linhas melódicas fluídas e marcantes, adaptadas de forma eficaz para o saxofone barítono.

A Renascença apresenta uma complexidade um pouco maior que *Cantiga* e traz desafios de equilíbrio dinâmico entre o saxofone e o piano — possivelmente por se tratar de uma redução de arranjo. Em alguns momentos, isso compromete a clareza entre os dois instrumentos. (PAIS, 2025)⁹⁵

A simplicidade técnica da peça permite ao intérprete focar na sutileza das nuances interpretativas, favorecendo uma execução expressiva e detalhada, especialmente no andamento moderato inicial. A mudança para um caráter mais vivo no compasso 55, seguido pelo retorno ao tema inicial, cria um contraste dinâmico que enriquece a interpretação, evidenciando a beleza e a fluidez da composição.



<https://www.youtube.com/watch?v=ovLRfe3IL1w>

⁹⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar e fomentar o repertório brasileiro para saxofone barítono acompanhado de piano, um nicho que, historicamente, tem sido pouco explorado dentro da música de câmara e da produção musical contemporânea. A constatação dessa escassez reforçou a necessidade de um estudo aprofundado sobre as obras existentes, ao mesmo tempo em que instigou um movimento de ampliação desse repertório por meio da encomenda e da divulgação de novas composições.

Ao longo deste trabalho, buscou-se não apenas mapear e analisar as peças já compostas para essa formação, mas também estabelecer um diálogo direto com compositores brasileiros, incentivando a criação de novas obras e promovendo uma troca rica de ideias sobre estilo, técnica e interpretação. Esse contato revelou-se essencial para compreender as intenções dos compositores e para o desenvolvimento de estratégias interpretativas que respeitassem suas propostas estéticas, ao mesmo tempo em que explorassem ao máximo os recursos expressivos do saxofone barítono.

A relevância deste estudo pode ser compreendida sob diversas perspectivas. Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa contribui significativamente para a documentação e análise do repertório do saxofone barítono no Brasil, oferecendo um material inédito para futuros estudos musicológicos e interpretativos. No âmbito da performance, o trabalho permite que saxofonistas tenham acesso a um repertório ampliado, incentivando a execução dessas obras em concertos, festivais e concursos. Além disso, a pesquisa tem um impacto direto na prática composicional, ao despertar o interesse de mais compositores pela escrita para o saxofone barítono e estimular a criação de peças que explorem de maneira inovadora as possibilidades do instrumento.

Outro aspecto fundamental desta investigação foi a gravação das obras encomendadas, que permitiu não apenas a difusão do repertório, mas também a experimentação e refinamento de soluções interpretativas. A documentação dessas gravações representa um legado importante para a comunidade musical, oferecendo referências para saxofonistas, professores e pesquisadores interessados na interpretação do repertório brasileiro para o instrumento.

Os resultados alcançados demonstram que, embora o saxofone barítono ainda não tenha o mesmo reconhecimento que outros instrumentos dentro da música de câmara e da produção solista, ele possui um vasto potencial expressivo que pode ser explorado em diferentes contextos musicais. A pesquisa evidenciou a necessidade de maior divulgação desse repertório e apontou caminhos para que novos estudos possam aprofundar questões técnicas, estéticas e interpretativas relacionadas ao instrumento.

Além disso, este estudo levanta reflexões importantes sobre o papel da música brasileira na construção da identidade sonora do saxofone barítono. Ao incluir composições que dialogam com diferentes estilos e linguagens, a pesquisa contribui para a valorização da diversidade cultural do Brasil e para a inserção desse instrumento em um cenário musical mais amplo. A ampliação do repertório para saxofone barítono também se insere em um movimento maior de democratização do acesso a novas obras, permitindo que músicos de diferentes formações possam interpretar e difundir essa produção.

Essa necessidade de ampliar a visibilidade do saxofone barítono é reforçada pelo relato de Fernando de Oliveira, que, ao ouvir minhas gravações, expressou uma nova visão sobre o instrumento:

Acho que nunca ouvi saxofone barítono com piano. Então foi a primeira vez que eu realmente vi um repertório rico, um vídeo sério, então falei: 'opa, esse projeto é legal, vale a pena fazer'. (OLIVEIRA, 2022)⁹⁶

Esse depoimento evidencia o ineditismo e a relevância deste trabalho, não apenas ao expandir o repertório do instrumento, mas também ao reposicioná-lo dentro do cenário musical. Ao evidenciar as múltiplas possibilidades técnicas e expressivas do saxofone barítono, a pesquisa colabora para a valorização do instrumento e estimula o interesse de novos saxofonistas e compositores.

O impacto desta pesquisa se estende para a formação de um repertório brasileiro que, embora ainda incipiente, começa a ganhar corpo com as 11 obras encomendadas a compositores contemporâneos. Este acervo inédito é uma contribuição crucial não apenas para o saxofone barítono, mas também para a música brasileira como um todo, fomentando o diálogo entre a tradição e a contemporaneidade. A originalidade da pesquisa reside na sua abordagem voltada para uma formação instrumental pouco explorada, o que a torna um projeto inovador e relevante.

Ademais, ao estabelecer um contato direto com compositores, a pesquisa criou uma rede de colaboração que incentivará a escrita de novas obras para o saxofone barítono, contribuindo para a ampliação das possibilidades criativas e estéticas do instrumento em diversas configurações musicais. A esperança é que as gravações realizadas, além de servirem como um registro sonoro dessas obras, também funcionem como um recurso motivacional para outros compositores, estimulando a exploração do saxofone barítono em suas criações.

⁹⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência.

Além disso, a investigação das técnicas de interpretação e as experiências compartilhadas ao longo da pesquisa, principalmente nas colaborações com a pianista Miriam Braga e nos ensaios da Orquestra de Sopros Brasileira e do Quarteto de Saxofones SaxBrasil, proporcionaram uma rica troca de conhecimentos e práticas que se refletem na execução das obras. Esse aprendizado não apenas reforça a importância da música de câmara, mas também destaca o papel vital de uma formação musical diversificada e colaborativa na construção de um repertório mais amplo e acessível.

No futuro, espera-se que este trabalho sirva de base para outras pesquisas voltadas à investigação do repertório do saxofone barítono, incentivando a produção de novas obras e o reconhecimento do instrumento como uma voz relevante na música contemporânea. Além disso, sugere-se que estudos futuros abordem a interação do saxofone barítono com outras formações instrumentais, bem como a exploração de novas possibilidades sonoras.

Também é essencial considerar o impacto pedagógico dessa pesquisa. A inclusão dessas novas obras em currículos acadêmicos e em métodos de ensino pode fortalecer a formação de saxofonistas, proporcionando um repertório mais amplo e desafiador. Com isso, espera-se que os músicos em formação tenham mais opções para desenvolver sua expressividade técnica e artística, consolidando o saxofone barítono como uma escolha viável e respeitada dentro do universo acadêmico e profissional.

Dessa forma, o presente estudo não apenas contribui para a ampliação do repertório do saxofone barítono, mas também abre espaço para novas discussões sobre o papel do instrumento no cenário musical brasileiro e internacional. A esperança é que, a partir deste trabalho, o saxofone barítono conquiste maior projeção e se consolide como um instrumento de grande versatilidade e expressividade na música de concerto. Espera-se que futuras pesquisas continuem a explorar esse campo, garantindo que o repertório do saxofone barítono siga em expansão e que o instrumento ganhe cada vez mais reconhecimento no meio acadêmico e artístico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de. **Concerto para saxofone Ibirá Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes (1930): sua gênese, seus aspectos estruturais e interpretativos, sua aplicabilidade pedagógica e sua edição.** 2020. 187f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2020.
- ALONSO, Roberto Benitez. **Saxofón, Guia Metodológica.** México D.F.: Interpreteí S.A., 2003.
- AMORIM, Bruno Barreto. **A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional.** 2012. 169 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2012.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.
- ANGELIM, Jonatas Weima Cunha. **A música de Câmara com Saxofone de Liduíno Pitombeira: estudo técnico-interpretativo de quatro obras.** 2018. 76f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2018.
- BARBOSA DA SILVA, Rômulo José. **Três Novas Obras para Quinteto de Sopros: Construção da Performance.** Rio de Janeiro, 2019. 161f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Profissional em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2019.
- BARNES, James. **Third Symphony, op. 89.** San Antonio: Southern Music, 1997. 1 partitura. Banda Sinfônica.
- BERENDT, Joachim E. **O jazz: do rag ao rock.** 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRAGA, Douglas Pereira. **Quarteto nº 1 – em três peças.** Quarteto de Saxofones. São Paulo: Edição do compositor, 2013. 1 partitura.
- CALVO, Dario Sotelo. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em janeiro de 2022.
- CARAVAN, Ronald L. **Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone.** Medfield: Dorn Publications, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., [s.d.].
- CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. **3 canções populares, quase eruditas.** Saxofone barítono e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013. 1 partitura.
- _____. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em novembro de 2021.

CAZES, Henrique. Choro: **Do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1999.

CERQUEIRA, Daniel Lemos, ZORZAL, Ricieri Carlini, ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. In: Per Musi: **Revista Acadêmica de Música**. Nº 26, p. 94-109. Belo Horizonte, 2012.

CHAUTEMPS, Jean-Louis ; KIENTZY, Daniel ; LONDEIX, Jean-Marie. **El Saxofón**. Barcelona: Labor, 1990.

CUPPER, Alain. **About the Baritone Sax**. JazzBariSax.com. 2011. Disponível em <http://www.jazzbarisax.com/articles/about-the-baritone-sax/>. Acesso em 13 jul. 2023.

CULLUM, Jim. **Ernie Caceres**. JazzBariSax.com, 2023. Disponível em <http://www.jazzbarisax.com/baritone-saxophonists/pre-bop-style/ernie-caceres/>. Acesso em 13 jul. 2023.

DELANGLE, Claude; MICCHAT, Jean-Denis. The contemporary saxophone. In: INGHAN, Richard (Ed.). **The Cambridge Companion to the Saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 193-218.

DI CAVALCANTI, Maria José Bernardes. **Brazilian Nationalistic Elements in the Brasilianas of Osvaldo Lacerda**. 2006. 136 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Louisiana State University, Baton Rouge, 2006.

DOMENECH, Mauro. **Música de Câmara na Formação do Músico Profissional: aspectos pedagógicos, escolha e adaptação do seu repertório**. 2018. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

DRYER-BEERS, Thomas. Influential Soloists. In: INGHAN, Richard (Ed.). **The Cambridge companion to the saxophone**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 58 - 72.

FERRAN, Ferrer. **La Passió de Crist – Sinfonia nº 2**. Valência: Es Música, 2001. 1 partitura. Banda Sinfônica.

GANDELMAN, Léo. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em setembro de 2023.

GIARDINI, Mônica. **A Banda Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo, sua organização, trajetória e importância na formação de instrumentistas de sopros e percussão**. 2005. 191 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

GIL, Eunice Cristina Rijo. **A Importância da Música de Câmara na Aprendizagem Individual do Clarinete**. 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado em Ensino) – Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2017.

GILLINGHAM, David R. **Cantus Laetus**. Greensboro: C. Alan, 2000. 1 partitura. Banda Sinfônica.

HOMEM, Silas. Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail. Mensagem recebida por: <silashomem@gmail.com>. em: 23 ago. 2023.

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). **Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85 – 103.

JUNIOR, Pedro Paulo. Bocato – **Trombonista Leva Para o Mundo seu Samba Contemporâneo**. Áudio, Música & Tecnologia, 2002. Disponível em: <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=948>. Acesso em: 08 ago. 2023.

KIENTZY, Daniel. **Les sons multiples aux saxophones**. Paris : Editions Salabert, 1982.

LANDRUS, Bryan. **The evolution of the baritone saxophone concerto**. 2019. 116f. Dissertação (Mestrado em Música) – School of Graduate Studies Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick: 2019.

LINDA BANGS-URBAN. Das Suedwest-Web. Disponível em http://www.suedwest-web.de/aka/wind_neu/workshops/dozenten/bangsurban.htm. Acesso em 09 ago. 2023.

LONDEIX, Jean-Marie. **Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone**. Paris: Alphonse Leduc. 1989.

_____. **Londeix Guide to the Saxophone Repertoire: 1844-2012**. Glenmoore: Northeastern Music Publications, Inc 2012.

LOPES, Patrícia. **Orquídea**. Saxofone barítono e piano. São Paulo: Editoração da compositora, 2019. 1 partitura.

LOPEZ, Omar. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em setembro de 2023.

LÚCIO, Jackson. Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa em fevereiro de 2024.

_____. **Lúdica Suíte**. Saxofone barítono e piano. Sorocaba: Editoração do compositor, 2021. 1 partitura.

MALTA, Carlos. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em novembro de 2023.

MARQUES, Celso. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em agosto de 2021.

_____. **Equilíbrio**. Saxofone barítono e piano. São Paulo: Editoração do compositor, 2019. 1 partitura.

MARQUES, Ederson. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em janeiro de 2022.

MARQUES, Fernando. **Um “Monstro” chamado Renato Perez**. Diário da Região, São José do Rio Preto, 16 set.2018. Rio Preto em Foco. Disponível em

<https://www.diariodaregiao.com.br/opinia/riopretoemfoco/um-monstro-chamado-renato-perez-1.193525>. Acesso em 30 jul. 2023.

MARTÍ-FRASQUIER, Joan. **Pedagogy of the baritone saxophone**. Disponível em: <https://joanmf.com>. Acesso: 21 jun. 2021

_____. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em outubro de 2023.

MARTINS, José Ildfonso; MARTINS, José Pedro Soares. **Big Bands Paulistas: história de orquestras de baile do interior de São Paulo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MIRANDA, Ronaldo. **Mobile**. Quarteto de saxofones. Rio de Janeiro e São Paulo, 2010: Academia Brasileira de Música, 2011.

MONAHAN, D.S. **Serge Chaloff**. Music Museum of New England, 2023. Disponível em <http://www.mmone.org/serge-chaloff/>. Acesso em 09 jul. 2023.

MONTROSE, Jack. **Bob Gordon**. JazzBariSax.com, 2023. Disponível em <http://www.jazzbarisax.com/baritone-saxophonists/cool-jazz-style/bob-gordon/>. Acesso em 13 jul. 2023.

NOGUEIRA, Hudson. **Chôro rapsódia nº1**. Saxofone barítono e piano. Tatuí: Editoração do compositor, 2016. 1 partitura.

_____. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em janeiro de 2022.

NICK BRIGNOLA. **All About Jazz**, 2016. Disponível em <http://www.allaboutjazz.com/musicians/nick-brignola/>. Acesso em 08 ago. 2023.

OLIVEIRA, Fernando. **Contraste**. Saxofone barítono e piano. São Paulo: Editoração do compositor, 2021. 1 partitura.

_____. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em janeiro de 2022.

OLIVEIRA, José de Carvalho. **Fantasia para Saxofone Soprano e Pequena Orquestra, de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento**. 2019. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

PAIS, Miriam Braga Guimarães Heimann. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em janeiro de 2025.

PEREIRA, Jairo Moraes. **A Prática de Banda no Processo de Aprendizagem Musical dos Alunos de Sopro e Percussão da Escola de Música do Estado do Maranhão**. 2018. 135 f.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação – Mestrado Profissional em Artes (PROF – ARTES) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luis, 2018.

PEREIRA, Marcos. **Ritmos Brasileiros, para violão**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PIMENTEL, Bret. **Fingering Diagram Builder**. Disponível em: <https://fingering.bretpimentel.com/>. Acesso em 12 ago. 2023.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **O saxofone na obra de Radamés Gnattali**. 2005. 237 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

PIRES JÚNIOR, José Carlos. Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa em setembro de 2024.

PITOMBEIRA, Liduíno. **Pau Brasil**. Quarteto de Saxofones. Baton Rouge: Editoração do compositor, 1999. 1 partitura.

_____. **Seresta nº 22**. Saxofone barítono e piano. Rio de Janeiro: Editoração do compositor, 2021. 1 partitura.

RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. **Sobre os instrumentos sinfônicos: e em torno deles**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RICE, Albert. **Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone**. In: Journal of the American Musical Instrument Society. Volume 35. p. 81 - 122, 2009

RODRIGUES, Eleonora Fortunato. **O Violoncelo em Performance Colaborativa: um estudo interpretativo de obras de compositores brasileiros**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2018.

ROSSETTI, Danilo. Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail. Mensagem recebida por: <d.a.a.rossetti@gmail.com>. em: 20 fev. 2022.

_____. **Ligações Neutras**. Saxofone barítono e piano. Cuiabá: Editoração do compositor, 2021. 1 partitura.

ROVERSI, César Antônio. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em novembro de 2021.

RUA, José. Entrevista concedida para esta pesquisa por aplicativo de mensagem em setembro de 2021.

SANTOS, Clara Lúcia dos. **Obras Camerísticas Brasileiras Comissionadas para Viola: processos criativos e construção de performance**. 2022. 120 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, José dos Santos Colares. Entrevista concedida pessoalmente para esta pesquisa em fevereiro de 2022.

SILVA, Rômulo José Barbosa da. **Três novas obras brasileiras para quinteto de sopros: construção da performance**. 2019. 161 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2019.

SINTA, Donald; DABNEY, Denise C. **Voicing: An approach to the saxophone's third register**. Laureu, MD: Sintafest Music Company, 1992.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni, NASCIMENTO, Guilherme. Revisão e Edição Crítica da Canção Renascença, de Edmundo Villani-Côrtes. In: Modus: **Revista da Escola de Música da UEMG/Universidade do Estado de Minas Gerais**. – Ano 7, n.11, nov.2012. Barbacena MG: EdUEMG, 2012.

SPARKE, Philip. **Dance Movements**. London: Studio Music, 1997. 1 partitura. Banda Sinfônica

TICHELI, Frank. **Vesuvius**. New York: Manhattan Beach Music, 1999. 1 partitura. Banda Sinfônica.

TRAVASSOS, Alexandre Fracalanza. Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail. Mensagem recebida por: < muladhara2004@yahoo.com >. em: março de 2019

_____. **Suíte Elemental**. Saxofone barítono e piano. São Paulo: Editoração do compositor, 2019. 1 partitura.

VAN DER ROOST, Jan. **Poeme Montagnard**. Heerenveen: De Haske, 1997. 1 partitura. Banda Sinfônica.

VAN TWILLERT, Henk. Entrevista concedida a esta pesquisa por aplicativo de mensagem em agosto de 2023.

VERSOLATO, Ubaldo. Entrevista concedida para esta pesquisa por videoconferência em fevereiro de 2022.

VILLAFRUELA, Miguel. **El Saxofón en la música docta de América Latina**. Santiago: Andros, 2007.

_____. **Saxofón Latinoamericano: El saxofón en America Latina**. Santiago: 2002. Disponível em: <http://www.saxofonlatino.cl/>. Acesso: 18 jan. 2021.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **A Renascença**. Saxofone barítono e piano. São Paulo, manuscrito do compositor, 2021. 1 partitura.

_____. **Cantiga**. Saxofone barítono e piano. São Paulo, manuscrito do compositor, 2021. 1 partitura.

_____. Entrevista concedida para esta pesquisa por e-mail. Mensagem recebida por: < villanicortes@gmail.com >. em: 31 mar. e 01 out. 2021.

YANOW, Scott. **Jack Washington**. JazzBariSax.com, 2023. Disponível em <http://www.jazzbarisax.com/baritone-saxophonists/pre-bop-style/jack-washington/>. Acesso em 13 jul. 2023.

ANEXO 1 – BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES

ALEXANDRE FRACALANZA TRAVASSOS

Natural do Rio de Janeiro, iniciou seus estudos musicais na Escola Municipal de Música, onde estudou clarinete com Rafael Caro, música de câmara com Walter Bianchi e harmonia e contraponto com o compositor Osvaldo Lacerda. Também participou de cursos com os clarinetistas Sergio Burgani e Otinilo Pacheco. Ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1988, tendo aulas de clarinete com Leonardo Righi e composição com renomados professores como Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Mario Ficarelli e Willy Correa de Oliveira. Como compositor e arranjador, ganhou vários prêmios nacionais e internacionais, como o 1 Concurso de Composição da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, o Concurso Sinfonia para Mario Covas para orquestra, o Concurso de Composição para Banda Sinfônica da Penfield Music Comission Project (Penfield, NY nos Estados Unidos), o 3 Prêmio Guerra-Peixe de composição para orquestra, o Otto-Ditscher-Art Award na Alemanha, o Prêmio FUNARTE de Composição Clássica da FUNARTE dentre outros. Suas obras, arranjos e transcrições são frequentemente encomendadas e executadas em salas de concertos do Brasil, Argentina, Portugal, Holanda, Espanha e Estados Unidos. Foi clarinetista e arranjador da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e atualmente é monitor de clarinete da Orquestra Experimental de Repertório.

CELSO MARQUES

Doutorando em poéticas contemporâneas pelo PPGECO-UMT, com mestrado pela USP de São Paulo na área de musicologia (2011), ênfase em composição musical. Bacharel em Saxofone (2007), Licenciatura Plena em música (2008) pela Faculdade Fundação Instituto Tecnológico de Osasco. Flautista e saxofonista, em sua experiência profissional além de instrumentista atua como compositor, arranjador, produtor musical e educador. Diretor artístico e musical dos Encontros de Sopros do Conservatório Villa-Lobos de Osasco 2014, 2016 e 2017. Integrou o grupo de música instrumental brasileira Aquilo Del Nisso, se apresentando no Free Jazz Festival de 1990 e por duas vezes indicado ao prêmio Sharp de Música. Dividiu o palco com artistas que se destacam no cenário musical como Hermeto Pascoal, Renato Braz, Fabiana Cozza, Nailor Proveta, Bocato, Nana Caymmi, Virginia Rosa, Vânia Bastos, Suzana Sales, grupo Pau Brasil, Dominginhos, Naná Vasconcelos, Jaques Morelenbaum, Angela Maria, Caubi Peixoto, Guinga, Filó Machado, João Donato entre outros. Participa do grupo Germine de música instrumental, Trio Vórtices de flautas, Brasiliano e Gibão Alaká. Professor de improvisação musical, arranjo, composição, história da música Ocidental, saxofone e flauta transversal nas instituições UniSant'Anna, Centro Universitário Ítalo Brasileiro, Escola Municipal de Vargem Grande Paulista e pós-graduação da Faculdade Unyleya.

DANILO ROSSETI

Professor, pesquisador e compositor, seu trabalho enfoca o uso da tecnologia e pesquisa interdisciplinar em processos criativos, performances e análises musicais. É autor de peças para diferentes formações instrumentais, acusmáticas, mistas e multimodais (instalações audiovisuais, música e dança) e música telemática, além de autor e coautor de vários artigos sobre processos criativos em música e análises musicais. Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e docente colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é líder do grupo de pesquisa “Criação, análise e performance musical com suporte computacional” (UFMT/CNPq). Doutor em Música pela Unicamp com estágio doutoral no Centre de Recherche en Informatique et Création Musicale (CICM) da Universidade Paris 8, realizou pesquisa de pós-doutorado no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da unicamp com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Suas composições foram apresentadas em diversos eventos, como SMC, ICMC, CMMR, NYCEMF, CICTeM, NIME, NowNet Arts, Bimesp, SBCM, Anppom, File Hipersônica e Bienal de Música Contemporânea da Funarte.

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 8 de novembro de 1930. Iniciou-se na música aos nove anos, tocando cavaquinho, violão e piano. Estudou no Conservatório Brasileiro de Música, concluindo o curso em 1954. Durante esse período, atuou em casas noturnas e na Orquestra da Rádio Tupi, sob a regência de Orlando Costa (Cipó). Entre 1954 e 1959, morou em Juiz de Fora, onde se formou em Direito e foi diretor do Conservatório Estadual de Música. De 1960 a 1963, aperfeiçoou-se em piano com José Kliass e estudou composição com Camargo Guarnieri. Em São Paulo, atuou como pianista e arranjador nas orquestras de Osmar Milani e Luiz Arruda Paes. A partir de 1970, integrou a orquestra da TV Tupi como pianista e arranjador. Em 1975, passou a lecionar arranjos e improvisação na Academia Paulista de Música e venceu concursos importantes, como o promovido pelo Instituto Goethe, com a peça Noneto. Lecionou contraponto e composição no Instituto de Artes da UNESP em 1982 e concluiu o mestrado em composição pela UFRJ em 1988. Entre 1988 e 1991, foi pianista do programa "Jô Soares Onze e Meia". Recebeu prêmios como o A.P.C.A. por Ciclo Cecília Meireles e foi homenageado como compositor do ano pela Escola de Música Arte Livre, em 1992. Em 1993, venceu o concurso da Prefeitura de São Paulo com Rua Aurora, baseada em texto de Mário de Andrade. Entre seus prêmios, destacam-se o A.P.C.A. de 1995 por Postais Paulistanos e o terceiro lugar no II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo em 1996. Concluiu o doutorado pela UNESP em 1998 e foi novamente premiado pela A.P.C.A. com o Concerto para Vibrafone e Orquestra. Villani-Côrtes ocupa a cadeira 11 da Academia Brasileira de Música.

FERNANDO DE OLIVEIRA

Clarinetista, arranjador e compositor; bacharel em clarinete pela Unesp, atuou em diversas orquestras, entre elas Orquestra Sinfônica de Santo André e Orquestra Sinfônica de São Bernardo do Campo. Vencedor três vezes do concurso de composição ritmo e som promovido pela Unesp com as obras *Elegia para clarinete e piano*; *Quarteto para clarinetes e Quinteto*. Foi clarinetista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e exerce trabalhos de arranjos e composições para orquestras, bandas e grupos de câmara com diversas obras estreadas no Brasil, Espanha, Estados Unidos, Canadá e China; sua primeira obra para Banda Sinfônica “Intróito” foi estreada no 1º encontro sul-americano de Compositores, Arranjadores e Regentes de Banda Sinfônica, *no Conservatório de Tatuí, Teatro Procópio Ferreira em novembro de 2004 sob a regência de Dwight Satterwhite (EUA)*. Sua composição “Impressões Brasileiras para quinteto de clarinetes” foi contemplada e gravada no Projeto Rumos do Itaú Cultural em 2001 com o quinteto Madeira de vento aonde atualmente é compositor, arranjador e clarinetista. Possui também obras e arranjos gravados pelas gravadoras: CPC UMES, Paulinas e Itaú Cultural. Participou junto ao Quinteto Madeira de Vento em 2006 e 2007 do Encontro mundial de clarinetistas denominado “ClarinetFest” que ocorreu nas cidades de Atlanta (EUA) e Vancouver (Canadá) e posteriormente em 2013 em Assis, Itália. Em São Paulo atuou também como clarinetista principal em musicais como “Into the Woods”; “Marlene Dietrich” (2016) e Fantasma da Ópera como 2º clarinete e flauta transversal (2019). Como educador, já lecionou em 1999 a 2000 aulas de clarinete na Escola Municipal de Música em São Paulo e a partir de 2010 na Emesp Santa Marcelina e Guri Santa Marcelina como professor de madeiras e clarinete. De 2016 em diante, além de integrar o quadro de clarinete piccolo (requinta) na Banda Sinfônica de Cubatão, exerce sua atividade musical nas escolas particulares como Intermezzo, Atelier de La Musique e Colégio El – Shaday e Loja Perin instrumentos musicais.

Atualmente o compositor possui 44 obras para diversas formações de câmara, orquestra e banda sinfônica; A Obra “Maxixe Urbano para Banda Sinfônica” recentemente foi gravada pela gravadora Karupp em São Paulo, SP.

HUDSON NOGUEIRA

Nasceu em 9 de junho de 1968. Bacharel em clarinete pela Faculdade Mozarteum de São Paulo, estudou saxofone com José Carlos Prandini e composição com Edmundo Villani-Côrtes.

Como clarinetista, integrou durante sete anos a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, e como saxofonista foi integrante da Banda Savana.

Participou do Projeto Arranjadores, apresentando-se com os Maestros Moacir Santos, Cipó, Duda do Recife e José Roberto Branco, entre outros.

Em 2005, fez várias apresentações no Japão como solista convidado, executando suas composições, inclusive no Clarinet Fest, realizado pela primeira vez na Ásia.

Já escreveu arranjos para: Marvin Stamm, Leila Pinheiro, Bete Carvalho, Nana Caymmi, Ivan Lins, Jane Duboc, Guilherme Arantes, Toquinho, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Boca Livre, Sujeito a Guincho, Banda Savana, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra de Sopros Brasileira, Orquestra Paulista e Banda Sinfônica da CSN, entre outros.

Entre os vários artistas, grupos e instituições para quem já compôs destacamos: Fernando Dissenha, Dale Underwood, Fred Mills, Paulo Sérgio Santos, James Gourlay, Eugene Rousseau, Madeira de Vento, Quinteto Villa-Lobos, Osland Saxophone Quartet, University of Minnesota, University of Geórgia, University of Central Florida e University of St. Thomas.

Participou como arranjador e compositor do projeto Série Música Brasileira para Banda, realizado pela FUNARTE, além de escrever um artigo sobre arranjo para o 1º Guia Prático para Bandas de Música, dentro do mesmo projeto.

Seus arranjos e composições estão presentes em mais de 20 CDs gravados no Brasil e no exterior.

Suas obras já foram executadas na Argentina, Paraguai, Hungria, Ucrânia, Suíça, Noruega, Espanha, Itália, França, Alemanha, Rússia, Japão e Estados Unidos.

Atualmente, conta com mais de quarenta obras, escritas para diversas formações musicais e publicadas no exterior pelas editoras Ruh Music, filial da Americana Barnhouse na Europa, e pela Brazilian Music Publications nos Estados Unidos.

Está contratado desde 1998 como professor de arranjo do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí, onde ocupou a função de compositor e arranjador residente durante dez anos.

JACKSON LÚCIO

Iniciou seus estudos musicais ainda na infância, na cidade de Ipeúna-SP, com o professor João José Leite. Em 2006, ingressou no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí como trompista, sob a orientação do professor Joaquim Antônio das Dores, formando-se em 2009.

Estudou Pedagogia na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e Licenciatura em Música na Universidade Metropolitana de Santos (UNIMES). Além disso, fez aperfeiçoamento em Metodologia do Ensino de Música pela Faculdade UNINA.

Adquiriu um conhecimento abrangente com professores renomados, como Luiz Garcia (OSESP), Philip Doyle (OMRJ), Ozéas Arantes (OSESP), Dante Yanque (OSESP) e Fred Mills (University of Georgia).

Tocou sob a batuta de maestros como Luiz Fernando Malheiro (Brasil), Roberto Tibiriçá (Brasil), Roberto Duarte (Brasil), Emiliano Patarra (Brasil), Adriano Machado (Brasil), Dario Sotelo (Brasil), João José Leite (Brasil), André dos Santos (Brasil), Rodrigo de Carvalho (Brasil), Alessandro Sangiorgi (Itália), Steven Mercurio (EUA), Silvio Viegas (Brasil), Sergio Monterisi (Itália), Vito Clemente (Itália), Knut Andreas (Alemanha), entre outros.

LIDUÍNO PITOMBEIRA

Nascido em 06 de outubro de 1962, na cidade de Russas, Ceará, teve seu primeiro contato com a música por meio de aulas de violão com seu amigo Paulo Santiago, iniciando sua trajetória como autodidata até ingressar no curso de Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Ceará (UECE) no ano seguinte. Antes disso, concluiu sua formação na área tecnológica em eletricidade e eletrônica pela antiga Escola Técnica Federal do Ceará (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará). Segundo o compositor, essa formação técnica teve papel significativo em sua trajetória, especialmente ao explorar a música eletroacústica.

De 1991 a 1998, estudou disciplinas como contraponto, formas musicais, estética, orquestração, harmonia e composição sob a orientação do professor José Alberto Kaplan. Em 1999, após concluir a licenciatura em Música, Liduino prestou concurso para professor substituto na UECE, passando a lecionar as disciplinas de harmonia, contraponto, análise e organologia no curso de Música.

Seguiu seus estudos em Baton Rouge, Louisiana (EUA), onde cursou mestrado e doutorado na Louisiana State University (LSU) sob a orientação de Dinos Constantinides e Jeffrey Perry. Em 2004, obteve o título de Ph.D. em Composição e Teoria Musical e, durante esse período, atuou como professor assistente visitante na mesma universidade.

Durante sua permanência nos Estados Unidos, destacou-se pela dedicação às composições, recebendo importantes premiações, como o Primeiro Prêmio no Concurso Nacional de Composição “Sinfonia dos 500 Anos”, realizado em Recife, em 2000, com a obra *Uma Lenda Indígena Brasileira*, opus 40, para orquestra sinfônica; o Primeiro Prêmio no Segundo Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri, realizado em São Paulo, em 1998, com a *Suíte Guarnieri*, opus 30, para orquestra de cordas; e a seleção de *Four Brazilian Songs*, opus 31, executada pelo Quinteto de Sopros Arta durante a conferência da International Society for Contemporary Music, realizada em Luxemburgo, em 2000.

Em agosto de 2006, retornou ao Brasil e ingressou como docente na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde lecionou nos cursos de graduação e pós-graduação. Lecionou também na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e, atualmente, atua na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na cadeira de composição.

Com vasta produção acadêmica e artística, Liduino Pitombeira publica regularmente artigos sobre composição musical e teoria em revistas especializadas e apresenta-se em conferências no Brasil e no exterior.

NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

Nascido no Rio de Janeiro em 1949, iniciou seus estudos musicais em 1963, aprendendo com José Miranda Pinto (trompete) e Elpídio Pereira de Faria (teoria). Entre 1967 e 1973, estudou com renomados professores, incluindo Maria Aparecida Ferreira (leitura e escrita) e Guerra-Peixe (composição). Frequentou cursos de "Música Brasileira" e "Prosódia Musical" na UFRJ e outras iniciativas culturais. Foi professor de violão no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola de Música Villa-Lobos (1975-1979). Atuou como diretor e professor no Esquimbau - Núcleo de Estudos Musicais (1984-1986) e trabalhou no Instituto Nacional de Música da Funarte, onde foi pesquisador e coordenador do Pro-Memus. Publicou artigos em periódicos como Viva Música! e Jornal da Música, destacando-se em trabalhos como "Teses sobre a música" e "Guerra-Peixe, seu maestro". Como arranjador e diretor musical, foi responsável por projetos que renovaram o canto coral no Brasil e produziu álbuns reconhecidos, como "Yes, nós temos Braguinha". Participou de festivais de música no Brasil e no exterior, incluindo a Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Suas obras, premiadas em concursos nacionais e internacionais, foram comissionadas por diversas instituições e têm sido apresentadas em países da América Latina, Europa, Estados Unidos e África. Entre 1995 e 1996, foi Diretor da Divisão de Música do Instituto Municipal de Arte e Cultura - RIOARTE, promovendo eventos musicais no Rio de Janeiro. Atualmente, dedica-se à composição, arranjos e revisão de suas obras anteriores.

PATRÍCIA LOPES

Pianista e compositora brasileira, iniciou seus estudos de piano aos 6 anos de idade em Londres, cidade onde nasceu. Suas mais recentes composições são o ciclo de canções “O feminino em Pessoa” inspirado em poesias de Fernando Pessoa e escrito para voz e ensemble, e o ciclo de composições instrumentais “Jardim das Flores” inspirado por temas florais para ensemble de madeiras e cordas. O concerto “O feminino em Pessoa” foi apresentado no Seeds - Brooklyn em Nova Iorque em outubro de 2015, onde o espetáculo teve sua estreia e contou com a participação especial do saxofonista e compositor Ohad Talmor. Em dezembro do mesmo ano, o concerto foi apresentado pelo Ensemble OCAM (Orquestra de Câmara da ECA/USP) na Sala Itaú Cultural. A pianista também apresentou este concerto em Portugal em outubro de 2017, no Festival de Jazz de Caldas da Rainha e na Casa da América Latina de Lisboa com participação especial da violista Lyda Chen Argerich.

Em janeiro de 2018 a pianista lançou o álbum deste ciclo de canções e contou com a participação de renomadas cantoras e músicos do cenário musical paulista e também da cantora portuguesa Sofia Vitória. Este álbum está hoje nas principais plataformas musicais digitais e o CD físico encontra-se disponível em lugares de relevância o que inclui a Casa Fernando Pessoa de Lisboa.

Foi vencedora, em 2020, do prêmio de composição pelo LunArt Festival em Madison, EUA, com o ciclo de canções “O feminino em Pessoa”. O vídeo da canção “Tenho Tanto Sentimento”, que compõe este ciclo, também foi premiado pela Music and Stars Awards, vídeo este realizado pelo cineasta português João Vasco.

A pianista, que concluiu o curso de Doutorado sobre o universo musical de Tom Jobim na Universidade de São Paulo (USP), apresentou em 2016, ao lado de Dori Caymmi e a Orquestra de Câmara da ECA/USP a canção Matita Perê (1973) de Tom Jobim e Paulo Cesar Pinheiro, sob direção artística do maestro Gil Jardim. Ao longo de sua formação, estudou com a concertista Linda Bustani e concluiu o Mestrado em Composição Musical na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob orientação da compositora Marisa Rezende

ANEXO 2 – PRIMEIRA PÁGINA DAS PARTITURAS

A Gildes Bezerra
parceiro nas canções.

Ao meu Senhor
À minha Miriam,
parceira na vida.^a

3 Canções populares, quase eruditas para sax barítono e piano

A Giancarlo Medeiros e
Miriam Braga Heimann

Nestor de Hollanda Cavalcanti

I - Corpos Presentes (Canção da distância)

Energico ♩ = 63

Sax barítono

Energico ♩ = 63

Piano

f

3

Calmo ♩ = 63

mp

3

Calmo ♩ = 63

p

II -Sixties Song (Corsas)

Andantino ♩ = 72

Sax barítono

Piano

pp *mf* *f*

Detailed description: This block contains the first system of music for 'Sixties Song'. It features a Sax barítono part and a Piano accompaniment. The Sax part is a whole rest. The Piano part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics range from *pp* to *f*.

mp

mf

6

Detailed description: This block contains the second system of music. The Sax part has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' in a box. The Piano part continues with the rhythmic pattern. Dynamics include *mp* and *mf*. The measure number '6' is indicated at the start of the system.

III - Leoa

Moderato ♩ = 86

Sax barítono

Piano

ff *f*

10

Detailed description: This block contains the first system of music for 'Leoa'. The Sax part has a whole rest. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 86 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *ff* and *f*. The measure number '10' is indicated at the start of the system.

(Obra comissionada por Giancarlo Medeiros)

Chôro Rapsodia nº1

Piano

(2016)

Hudson Nogueira

6:40 min.

♩ = 80

Baritono Sax

Piano

1

B.S.

Pno.

a tempo

B.S.

Pno.

rall

Partitura com transposição

Orquídea
"Orchid Flower"
- para saxofone barítono -

I - introspectivo

Patrícia Lopes

Saxofone Barítono

♩ = 80

mp < mf > mp p < mf >

p < mf > p < 2 mf > p <

mf > p < mf > p <

4

Partitura com transposição

Orquídea
 "Orchid Flower"
 - para saxofone barítono e piano -

II - iludidamente / ludicamente

Patrícia Lopes

1 $\text{♩} = 100$

Saxofone Barítono

Piano

$\text{♩} = 100$
legato

p

p

ped.

4

p

ped.

8

p

ped.

2

Equilíbrio

Celso Marques / 2019

I $\text{♩} = 60$

Sax. bar.

Pno.

f

7 *p* 3 3 *f* 3 5

11 *p* 3 3 3

13 *accel.* 3

10
99 multifônico (a escolher) nota e som de voz oscilação de afinação harmônico

batucar nas cordas do piano
(procurando obedecer a direção das hastes)

mp

100 **Largo** II II

mp
Ped.

101 *p*

102

Score

Suite Elemental

para saxofone barítono e piano

I-γη (TERRA)

Alexandre F. Travassos

2019

Allegro brutale ♩ = 140

ff

Baritone Sax

Piano

B. Sx.

Pno.

B. Sx.

Pno.

Score

Suite Elemental

para saxofone barítono e piano

II-Υδωρ (água)

Alexandre F. Travassos

Adagio gocciolante ♩ = 55

Baritone Sax

Piano

pp

come gocce d'acqua

B. Sx.

Pno.

pp

rubato

Score

Suite Elemental

para saxofone barítono e piano

III-άρ (ar)

Alexandre F. Travassos

Presto tempestoso ♩ = 140

Baritone Sax

Piano *pp*

B. Sx.

Pno. *mf*

B. Sx.

Pno. *pp*

Score

Suite Elemental

para saxofone barítono e piano

IV-Πύρ (fogo)

Alexandre F. Travassos

Baritone Sax

Piano

B. Sx.

Pno.

B. Sx.

Pno.

pp

Glissando sulle corde

pp *f*

12

Rubato

pp

Pizzicare le corde

mf

mf

1-Multifônico: $\frac{1}{8 \frac{3}{4} \frac{5}{5}}$

PIANO

LÚDICA SUÍTE

1º MOVIMENTO - (BRINCADEIRA NO JARDIM)

JACKSON LUCIO

ALLEGRO

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature, starting with a forte (f) dynamic and a melodic line. The middle and bottom staves are in bass clef, with the middle staff starting with a forte (f) dynamic and a chordal accompaniment. The system concludes with a 3/4 time signature change.

The second system continues the piece with three staves. It features a melodic line in the treble clef and a more active bass line in the bass clef, including a sixteenth-note run. The system ends with a 6/8 time signature change.

The third system of the score includes a section marked with a circled 'A'. It consists of three staves with complex rhythmic patterns and dynamics. The system concludes with a 3/4 time signature change and the instruction 'vs.'.

LÚDICA SUÍTE
PIANO
2º MOVIMENTO - (BOLHAS DE SABÃO)

11
JACKSON LUCIO

116 *ADAGIO*

119

123

VS.

16

LÚDICA SUÍTE
PIANO
3º MOVIMENTO - (FUGA)

171 ALLEGRO

Musical score for measures 171-173. The score is in 5/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *CRESC...*

174

Musical score for measures 174-176. The score continues the fugue with a more active melody in the right hand and a supporting bass line. Dynamics include *f*.

177

Musical score for measures 177-179. The score continues the fugue with a more active melody in the right hand and a supporting bass line.

Dedicated to
Giancarlo Medeiros

Contraste

para saxofone barítono e piano
Contrast for baritone saxophone and piano

Fernando de Oliveira
June, 2021 - Brazil

6'23"

Moderato ♩ = 92

Baritone Sax

Piano

B. Sax.

Pno.

B. Sax.

Pno.

mp

mp

mf

rit.

A $\frac{3}{8}$ *a tempo*

ritmo de cateretê

mf ritmo de cateretê

Para Giancarlo Medeiros
Seresta No.22

1. Lundú

LIDUINO PITOMBEIRA
 Op.267 (2021)

♩ = 150

Baritone Sax

Piano

f

f

p *cresc.*

f

mp

2. Acalanto

$\text{♩} = 54$

101 *p*

pp

106 *ppp*

mp

A *pp cresc.* *mp* *ppp*

pp

3. Cana-verde

♩ = 120

177 *f*

179 *mf*

187 *dim.* *pp* *mp* *f*

H

Detailed description: The score is for a piece titled '3. Cana-verde' in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 120. It consists of three systems of music. The first system (measures 177-178) features a piano part starting with a forte (*f*) dynamic and a violin/cello part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 179-186) continues the piano and violin/cello parts, with various articulations like slurs and accents, and a dynamic of mezzo-forte (*mf*). The third system (measures 187-188) shows a piano part with a dynamic of mezzo-piano (*mp*) and a violin/cello part with a dynamic of forte (*f*). A rehearsal mark 'H' is placed above measure 187. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A Renascença

para saxofone barítono e piano
São Paulo, 2021

Edmundo Villani-Côrtes

Moderato (♩=88)

Baritone Saxophone

Piano

mf

6

Bari. Sax.

p

Pno.

p

10

Bari. Sax.

Pno.

Cantiga

para saxofone barítono e piano
São Paulo, 2021

Edmundo Villani-Côrtes

Moderato (♩=88-92)

Baritone Saxophone

Moderato (♩=88-92)

Piano

6

Bari. Sax.

Pno.

11

Bari. Sax.

Pno.

LIGAÇÕES NEUTRAS

para saxofone barítono e piano

Danilo Rossetti

♩ = 45 - tempo liso

Piano

região grave
ppp
 sem pedal
Ped. abrindo gradualmente

Sax. bar.

5
 eólico
pp < *p*
 slap
mp < *p*
 eólico
 key clicks
sf

P.

sem pedal
p
pp
Ped. abrindo gradualmente
 sem pedal
 região média

Sax. bar.

10
 eólico
p < *mp*
 pizz (unha)
pp < *mp*
 slap
p < *mf*

P.

golpear com as mãos nas cordas (região grave)
 L.V.
mp
 com baqueta na lateral L.V.
sf
 simile L.V.
sf

Sax. bar.

14
 n.v. → v.
p < *mp*
 ord. → eólico
pp < *mp*
 n.v. → v.
pp < *p*

P.

mp
 com as mãos regiões grave/média
Ped.
 com baqueta região média
gliss.
mp

Sax. bar.

19
 slap 5:4
mp < *p*
 key clicks
 ord. → eólico
p

P.

gliss.
 simile
mp
Ped.

ANEXO 3 – E-MAIL DOS COMPOSITORES PARA CONTATO

Para eventual contato com os compositores, segue a lista de e-mails abaixo:

Alexandre Fracalanza Travassos: muladhara2004@yahoo.com

Celso Marques: marques.c@uol.com.br

Danilo Rossetti: d.a.a.rossetti@gmail.com

Edmundo Villani-Côrtes: villanicortes@gmail.com

Fernando de Oliveira: fernando_clarinete@hotmail.com

Hudson Nogueira: hudsonogueira@gmail.com

Jackson Lúcio: jacksontrompista@hotmail.com

Liduínio Pitombeira: pitombeira@musica.ufrj.br

Nestor de Hollanda Cavalcanti: nhcavalcanti.compositor@gmail.com

Patrícia Lopes: pat.almeidalopes@gmail.com