



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRN  
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E DIMENSÕES DA  
PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

**KLEBER DESSOLES MARQUES**

**TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA SAXOFONE EM OBRAS  
COMPOSTAS POR MEIO DE COLABORAÇÃO COMPOSITOR -  
INTÉRPRETE**

Natal  
Fev / 2015

**KLEBER DESSOLES MARQUES**

**TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA SAXOFONE EM OBRAS  
COMPOSTAS POR MEIO DE COLABORAÇÃO COMPOSITOR -  
INTÉRPRETE**

Dissertação de mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em Música,  
da Universidade Federal do Rio Grande do  
Norte, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos e  
Dimensões da Produção Artística

ORIENTADOR: Prof. Dr. Durval da  
Nóbrega Cesetti.

Natal  
Fev / 2015

KLEBER DESSOLES MARQUES

**TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA SAXOFONE EM OBRAS  
COMPOSTAS POR MEIO DE COLABORAÇÃO COMPOSITOR –  
INTÉRPRETE**

Esta dissertação foi julgada adequada para a  
obtenção do título de Mestre em Música e  
aprovada em sua forma final pelo Orientador e  
pela Banca Examinadora.

Orientador: Prof. Dr. Durval da Nóbrega Cesetti, UFRN  
Doutor pela McGill University - Canadá

Banca Examinadora:

Prof. \_\_\_\_\_

Prof. \_\_\_\_\_

Prof. \_\_\_\_\_

Coordenador do PPGMUS: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes

Natal  
Janeiro de 2015

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria, neste momento de intensa alegria da minha vida, agradecer a algumas pessoas que, direta e indiretamente, fizeram com que esse trabalho pudesse ser escrito. Primeiro a minha família - mãe, pai (em memória), irmãos e namorada - que me apoiou, incentivou, repreendeu e principalmente me amou, fazendo com que eu pudesse ter forças para seguir com as minhas obrigações. Ao meu Orientador pela liberdade que me deu para pesquisar e escrever ao meu modo. À direção da ETA – UFAL (Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas) nas pessoas de Rita Namé, Eduardo Xavier, e aos meus colegas professores que me acolheram e compreenderam a minha situação enquanto estudante e docente, organizando meus horários de trabalho no período em que precisei estar viajando rotineiramente.

Alguns amigos também compartilharam comigo momentos de alegrias e aflições e me deram força para superar as adversidades, obrigado, Agamenon de Moraes, Amandy Bandeira, Christina Bogiages, Caio França, Cristian Brandão, LÍlian Pereira, Liana Monteiro, Kalyne Valente, JP, Ronaldo Lima, Guilherme Rodrigues, Anderson Pessoa, Ranilson Farias, Túlio Dantas, Ismael Lima, Thiago Lucion, Flávio Nascimento, Mário Marochi, Kristiane Lima, Tarcísio Filho... é muita gente!

Há alguns profissionais, os quais tenho extremo respeito e admiração, que eu não poderia deixar de agradecer pela hombridade de tentar me ajudar mediante os repetidos chamados via telefone, e-mail e redes sociais. Muito obrigado Connie Frigo, Douglas Braga, Jasson Sobrinho, Jesiel Pinheiro, Marco Túlio, Pedro Bittencourt, Rodrigo Capistrano e Vadim Arsky.

Muito obrigado a todos(as)!

## RESUMO

Esta dissertação aborda o uso de técnicas estendidas para saxofone na obra *Minus*, para saxofone soprano em Bb solo, composta por meio de colaboração compositor-intérprete, entre Agamenon de Moraes e o saxofonista Kleber Dessoles. O texto está organizado da seguinte maneira: a primeira parte traz um apanhado histórico do repertório de música de concerto para saxofone, desde o início do século XX, passando pelo uso de técnicas estendidas para o instrumento e pelos principais personagens e fatos históricos desse período de tempo, dados esses obtidos a partir de pesquisa bibliográfica e documental; a segunda parte trata da colaboração compositor-intérprete, desde os casos documentados nos séculos XVIII e XIX até chegarmos aos dias de hoje, explorando de que maneiras as colaborações podem acontecer e as suas motivações, por meio de pesquisa bibliográfica; a terceira e última parte versa sobre a obra em si, seguida de um relato pormenorizado da colaboração entre o compositor e o intérprete, bem como explicações minuciosas das técnicas estendidas que constam na obra (multifônicos e *flutterzunge*), por meio de pesquisa bibliográfica, documental e relatos dos encontros entre compositor e intérprete. Ao final do processo de colaboração, pode-se dizer que o resultado final da obra foi derivado da soma dos conhecimentos do compositor e do intérprete, combinados, quase como se a composição tivesse uma dupla autoria. O documento resultante do relato do processo pode auxiliar compositores e intérpretes a comporem para saxofone, bem como a nortear futuras experiências de colaboração.

## ABSTRACT

This dissertation deals with the use of extended techniques for the saxophone in the piece *Minus* (for solo saxophone in Bb), composed through a composer-performer collaboration between Agamenon de Moraes and the saxophonist Kleber Dessoles. The text is organized in the following manner: the first part brings the historical background of the concert music written for the saxophone since the beginning of the 20th-century, exploring the use of extended techniques and the main characters and historical facts of this period, with data obtained through a literature review; the second part deals with the issue of the composer-performer collaboration, since cases documented in the 18th and 19th centuries until nowadays, exploring in which different ways collaborations may happen and the motivations behind them; the third and final part is about the specific work, followed by a detailed description of the collaboration between the composer and the interpreter, as well as detailed explanations about the extended techniques present in the work (multiphonics and *flutterzunge*), through bibliographic and documental research, as well as descriptions of the meetings between composer and interpreter. At the end of the collaborative process, one may say that the final result was created from a sum of the composer's knowledge with the interpreter's, almost as if the composition had double authorship. The document describing this process may help composers and interpreters in composing for the saxophone, as well as guide future collaborative experiences.

# SUMÁRIO

1 ABORDAGEM HISTÓRICA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA SAXOFONE .....	8
1.1 As Técnicas Estendidas e o Saxofone .....	11
2 COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE .....	19
2.1 Dos Tipos de Colaboração e das Suas Motivações .....	23
3 <i>MINUS</i> DE AGAMENON MORAIS .....	25
3.1 A Parceria.....	25
3.2 <i>Minus</i> .....	25
3.2.1 Colaboração em <i>Minus</i> .....	26
3.2.2 Multifônicos para Saxofone .....	30
3.2.3 Multifônicos em <i>Minus</i> .....	34
3.2.4 <i>Flutter-tonguing</i> ou <i>Flutterzunge</i> para Saxofone .....	35
3.2.5 <i>Flutterzunge</i> em <i>Minus</i> .....	37
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	38
ANEXOS.....	40
Anexo 1: versão 0.3 de <i>Minus</i> de Agamenon de Moraes.....	40
Anexo 2: versão 0.5.8 de <i>Minus</i> de Agamenon de Moraes.....	44
Anexo 3: versão 0.6.0 de <i>Minus</i> de Agamenon de Moraes.....	50
Anexo 4: versão 0.6.1 de <i>Minus</i> de Agamenon de Moraes.....	54
REFERÊNCIAS .....	58

## 1 ABORDAGEM HISTÓRICA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA SAXOFONE

O saxofone é um instrumento de sopro, da família das madeiras, que utiliza boquilha e uma palheta simples para a produção do som, acoplados a um corpo metálico em forma de cone, para a ampliação, projeção e definição das alturas sonoras. Foi inventado por volta de 1840, pelo belga Adolphe Sax, e logo passou a ser usado nas bandas militares por se mostrar mais eficaz, quanto ao volume de som, que os oboés e os fagotes utilizados à época (RAUMBERG; VENTZKE, 2013).

Na música de concerto, o saxofone foi introduzido em 1844, na ópera bíblica *Le Dernier Roi de Juda*, do compositor francês Georges Kastner (1810-1867). Na ocasião, o compositor utilizou o saxofone baixo em C, tipo raro de saxofone, não mais fabricado hoje. Mais tarde, começou-se a utilizar os outros membros da família do saxofone, em especial o saxofone alto, com maior notoriedade em solos como os do *Hamlet* (1968) e da *L'Arlésienne* (1872), dos também franceses Ambroise Thomas (1811-1896) e George Bizet (1838-1875), respectivamente.

Desde então, o saxofone vem ganhando popularidade e ampliando seu repertório, tanto na música sinfônica quanto na música solista ou de câmara, de maneira que muitos compositores passaram a escrever obras importantes que utilizaram o instrumento de forma marcante. Dentre estas, pode-se destacar a *Rhapsodie* (1904) para Orquestra e Saxofone de Claude Debussy, o *Romeu e Julieta* (1936) de Sergei Prokofiev, o *Concerto para Violino* (1935) de Alban Berg, o *Quarteto Op. 22* de Anton Webern, o *Gruppen* (1955-57) de Karlheinz Stockhausen, a *West Side History* (1961) de Leonard Bernstein, o *Uirapuru* (1917) de Heitor Villa-Lobos, a *Sequenza IXb* (1980) de Luciano Berio, o *Bolero* (1928) de Maurice Ravel, o *American in Paris* (1928) de George Gershwin, a *Sinfonia no. 1* (1933) de Aaron Copland, o *The Wooden Prince* (1914-16) de Béla Bartók e a *Neues vom Tage* (1929) de Paul Hindemith, dentre muitas outras.

Do repertório que utiliza princípios estéticos mais tradicionais, destacam-se obras importantes para a história e mesmo para afirmação do saxofone como instrumento solista. Dentre estas, pode-se citar: o *Concerto em Eb* (1933) do compositor russo Alexander Glasunov (1865-1936), escrito para saxofone alto em Eb e orquestra de câmara, dedicado a Sigurd Raschèr<sup>1</sup>; o *Concertino da Câmara* (1938) do compositor francês Jacques Ibert (1890-

1962), escrito em dois movimentos, para saxofone alto solista acompanhado por uma pequena orquestra de cordas e sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e trompete), também dedicado a Sigurd Raschèr; e a Fantasia (1948) do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1958), escrita para saxofone soprano em Bb e orquestra de câmara e duas trompas, dedicada a Marceu Mule<sup>2</sup>.

Nos anos 80, a música para saxofone solo ganhou grande visibilidade, principalmente na França, graças ao *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), grupo criado e coordenado por Pierre Boulez<sup>3</sup> no final da década de 1970, um estúdio de música computadorizada com a finalidade de “trazer a ciência e a arte juntas, a fim de ampliar a instrumentação e rejuvenescer a linguagem musical” (IRCAM SOLO INSTRUMENTS, [2013], p.8; GRIFFITHS; SANTARRITA; BRANDÃO, 1995, p.29). Essa ampliação do próprio conceito de música trouxe consigo a necessidade de potencializar o aprimoramento dos instrumentos musicais, bem como a expansão das possibilidades técnicas de tocá-los. Assim, começou-se a escrever não mais apenas para o saxofone alto, mas também para o restante da família, com destaque para as vozes extremas como o saxofone baixo em Bb e saxofone sopranino em Eb (CHATEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 37).

Com a necessidade de tocar instrumentos de dimensões diferentes e até mesmo de trocá-los, algumas vezes, numa mesma música com rapidez, surge uma nova noção de *virtuose*: o saxofonista que consegue adaptar-se, em frações de segundos, a diferentes tamanhos de instrumentos e suas embocaduras. Sendo assim, o instrumentista *virtuose* não é simplesmente aquele capaz de tocar o máximo de notas em um curto período de tempo, e sim

---

<sup>1</sup> Sigurd Raschèr (1907-2001): saxofonista e professor alemão erradicado nos Estados Unidos no final da década de 1930, onde trabalhou como solista de diversas bandas e orquestras. Era conhecido, principalmente, pela sua habilidade em tocar os sobreagudos. Raschèr também fundou o *Raschèr's Saxophone Quartet*, grupo com o qual gravou muitas obras de compositores como Berio, Glass e Xenakis. Teve mais de 140 composições dedicadas a ele por compositores como Glazunov, Ibert, Hindemith, Milhaud entre outros. Deu aulas na Juilliard School, na Manhattan School e na Eastman School (GELLES; SCHMELZ, 2002).

<sup>2</sup> Marcel Mule (1901- 2001): saxofonista e professor francês, foi o primeiro a ganhar notoriedade tocando saxofone à maneira clássica e influenciou todos os seus contemporâneos. Construiu o que hoje chamamos de quarteto de saxofones francês - utilizando os saxofones soprano em Bb, alto em Eb, tenor em Bb e barítono em Eb - adaptando e arranjando o repertório tradicional dos quartetos de cordas (dois violinos, uma viola e um violoncelo). Em 1942 assumiu o posto de professor de saxofone do Conservatório de Paris tendo sucedido o próprio Adolphe Sax. Mule conciliou as carreiras de professor e solista até o ano de 1968, quando aposentou-se, mas a sua maneira de tocar e pensar o saxofone continua, ainda hoje, a influenciar saxofonistas e professores da escola clássica (ROSSEAL, 1985).

<sup>3</sup> Pierre Boulez (1925-) Compositor e regente francês, autor de diversos trabalhos sobre a música contemporânea. No início de sua carreira estudou com Messiaen (1944-5) no conservatório, em seguida estudou as obras de Schoenberg com René Leibowitz (1945-6). Nesse período, suas composições combinavam dodecafonismo e a influência de Messiaen, tendo assim desenvolvido em 1952, o serialismo total. Também é fortemente influenciado pelo trabalho literário de René Char (GRIFITHIS; SANTARRITA; BRANDÃO, 1995, p.29).

aquele que consegue dominar as diversas possibilidades de execução dos vários instrumentos da família dos saxofones (CHATEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 37).

Das obras mais importantes escritas para saxofone nos últimos anos, com as mais diversas estéticas musicais, pode-se citar: *Tre Pezzi* (1984) do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), escrita em três movimentos para saxofone soprano em Bb; *Sonata* (1970) do compositor russo Edison Denisov (1929-1996), para saxofone alto em Eb e piano; *Sequenza IXb* (1980) do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), escrita para saxofone alto em Eb solo; *Épisode Quatrième* (1983) da compositora francesa Betsy Jolas (1926), escrito para saxofone tenor em Bb solo; *Le Frêne Égaré* (1978) do compositor francês François Rossé (1945), escrita para saxofone alto em Eb solo e dedicada a Jean-Marie Londeix<sup>4</sup>.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Épisode Quatrième'. Each staff begins with a tempo marking '(ca mm 44)'. The first staff shows a saxophone line with dynamics ranging from *pp* to *mf*, *ppp*, *f*, and *mf*. The second staff includes vibrato markings ('vib.') and dynamics such as *pp*, *poco*, *pp*, *al niente*, *pp*, *fp*, *ppp*, and *ff*. The third staff features a 'Rit.' (ritardando) marking, vibrato, and dynamics including *ppp*, *ff*, *pp*, *ppp*, *ff*, *pp*, *ppp*, and *f*. A vocal part labeled 'VOIX' is shown below the third staff with a *ff* dynamic.

Exemplo 1: trecho da peça *Épisode Quatrième*, para saxofone tenor em Bb solo, da compositora francesa Betsy Jolas (1926) (JOLAS, 1984, p. 4).

<sup>4</sup> Jean-Marie Londeix (1932-): saxofonista e professor francês que estudou com Marcel Mule no Conservatório de Paris em sua adolescência, onde recebeu inúmeros prêmios. Como solista teve cerca de 250 obras dedicadas a ele. É fundador da *French Saxophonists Association* e do *International Saxophone Committee*, além de ter escrito diversos livros e métodos sobre o saxofone e suas possibilidades sonoras (JEAN-MARIE, 2013).

The image displays four staves of musical notation for saxophone alto in Eb solo. The first staff features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*, marked with a tempo of  $\text{♩} = 60$ . It includes fingering diagrams for the right hand (circled I) and left hand (circled II). The second staff continues the melody with dynamics *p* and *mf*, marked with a tempo of  $\text{♩} = 50$ , and includes a fingering diagram for the right hand (circled II). The third staff shows a more rhythmic passage with dynamics *mf* and *pp*, marked with a tempo of  $\text{♩} = 60$ , and includes fingering diagrams for the right hand (circled I, II, II, II, L) and left hand (circled I, II). The fourth staff features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *f*, and *p*, marked with a tempo of  $\text{♩} = 72$ , and includes a fingering diagram for the right hand (circled J).

Exemplo 2: trecho da peça *Sequenza IXb* do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), escrita para saxofone alto em Eb solo (BERIO, 1980, p. 6).

## 1.1 As Técnicas Estendidas e o Saxofone

As últimas obras citadas têm um ponto em comum ligado à *performance*: o uso de técnicas não usuais para o saxofone, as chamadas Técnicas Estendidas, termo que refere-se “a todos os sons, cores ou requisitos da *performance* que exploram além dos parâmetros normais do instrumento” (MURPHY, 2013, tradução nossa).

Segundo Padovani e Ferraz (2011, p.11):

“[...] a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico.”

Os dois autores definem que essas seriam “a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p.11).

É necessário esclarecer que, historicamente, desde a consolidação da composição instrumental e da notação musical, a partir do Renascimento Tardio e do início do século XVII, o uso de técnicas estendidas se tornou inerente a toda prática instrumental, tendo em vista que elas são derivadas da experimentação dos recursos instrumentais e vocais. Sendo assim pode-se dizer que o surgimento dessas técnicas é um processo natural e funciona em ciclos. Portanto, o que antes era tido como técnica estendida hoje pode ser considerado como “lugar comum” da prática instrumental, como, por exemplo, o *tremulo* e o *pizzicato* para instrumentos de corda, que foram aplicados na música de concerto pela primeira vez em 1624 na obra *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (1567-1643), com a intenção de produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística (PADOVANI, FERRAZ, 2011, p. 12). Ou seja, a utilização das técnicas estendidas, oriundas das experimentações de instrumentistas e cantores, não é um fim em si mesmo, pois elas são aparatos técnicos disponíveis a compositores e intérpretes, que, quando utilizadas como reforço do desenho dramático de uma obra, podem potencializar o discurso musical e trazer referências extramusicais.

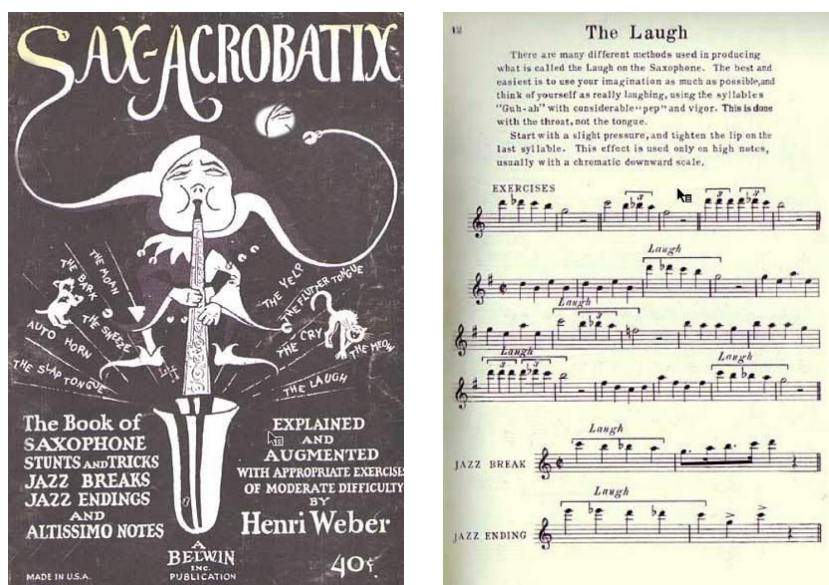
Assim como no caso das cordas, anteriormente citado, compositores exploraram os recursos instrumentais do saxofone a fim de reforçar os discursos musicais nos mais diversos contextos. As técnicas geradas pela experimentação têm sido utilizadas no saxofone desde a sua criação, tendo em vista que a maioria delas não são oriundas desse instrumento e sim importadas de outros mais antigos, como é o caso da respiração circular, técnica que já era utilizado há cerca de 1500 anos, na Austrália, para se tocar o *didjeridu*, ou mesmo o *staccato* duplo e triplo e o *flutterzunge*, que já eram utilizados por outros instrumentos de sopro como trompetes, trombones, trompas e flautas.

Em meados de 1920, com a popularização do saxofone e sua utilização em bandas militares, de *Jazz* e *Swing* nos Estados Unidos, começaram a surgir os chamados “efeitos” sonoros do instrumento. Os ditos “efeitos” remetiam ou imitavam situações do cotidiano das pessoas e eram geralmente tocados pelos solistas dos naipes dos saxofones, de forma jocosa e virtuosística, dando um toque bem-humorado aos seus solos. Eram tidos como os principais efeitos da época: o rosnado, a buzina de carro, a risada, o choro, o espirro, o miado, entre

outros (WEBER, 1926). Pode-se citar como principal expoente desse tipo de técnica o saxofonista Rudy Wiedoeft<sup>5</sup>.

Apesar dos saxofonistas do início do século XX utilizarem técnicas não usuais em suas práticas musicais, esses elementos só foram absorvidos pela música de concerto a partir de sua sistematização, em forma de livros e métodos com fins didáticos. Nesse sentido, deve-se citar alguns trabalhos que fizeram com que as técnicas estendidas, utilizadas à época, fossem popularizadas e consequentemente assimiladas como prática usual dos saxofonistas e, por conseguinte, aplicadas por diversos compositores em suas obras.

O primeiro trabalho ao qual se pôde ter acesso ao longo desta pesquisa foi o *Sax-Acrobatics* (1926) de Henri Weber. Trata-se de um libreto escrito com linguagem simples e descontraída, que teve como finalidade explicar, por meio de exemplos musicais e pequenos textos descritivos, como aprender a tocar os principais efeitos/técnicas da época anteriormente citados.



Exemplo 3: capa e página 12 do libreto *Sax-Acrobatics* de Henri Weber publicado em 1926. Na página 12 o autor explica como tocar a técnica que simula uma risada.

Nos anos subsequentes, diversos trabalhos foram publicados sobre o assunto. Alguns abordavam as novas técnicas de maneira mais detalhada, outros de forma mais geral,

<sup>5</sup> Rudy Wiedoeft (1893-1940): natural de Detroit nos Estados Unidos, originário de uma família de músicos, foi mais conhecido por utilizar um saxofone *Melody* em C e pelas suas notáveis aptidões técnicas quanto aos *staccatos* duplo e triplo, o *slap tong*, as digitações falsas e a “risada”. Dentre as suas mais notáveis composições estão *Saxophobia*, *Saxemia* e *Saxarella*. (CHATEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 43).

enquanto que alguns nem mesmo citavam tais técnicas. Entre esses trabalhos, pode-se citar: *Staccatos and Legatos* de Jascha Gurewich (GUREWICH, 1927), *Modern Method for the Saxophone* (WIEDOEFT, 1927) e *Advanced Etudes & Studies for the Saxophone* (WIEDOEFT, 1928) de Rudy Wiedoeft, *Tongue Gymnastix for the Developement of Speed in Single-Double and Triple Tongueing* de Henri Weber (WEBER, 1927), *The Henri Lindeman Method for Saxophone* (LINDEMAN, 1934a) e *A Detailed Analysis of Embouchure, Breathing, Tone Production, Vibrato, Tonguing, Phrasing, Articulation* de Henry Lindeman (LINDEMAN, 1934b).

Alguns trabalhos ganharam notoriedade por terem sido escritos com o intuito de abordar apenas uma técnica de maneira bastante aprofundada. Nesse sentido, o primeiro trabalho de grande repercussão no meio foi a primeira edição do *Top-Tones for the Saxophones* de Sigurd Raschèr (RASCHÈR, 1941). No livro, o autor trata especificamente de um aspecto das técnicas estendidas, os sobreagudos ou *overtones*, que são as notas que ultrapassam o registro normal do instrumento, ou seja, as notas posteriores ao F5<sup>6</sup> (Fá cinco). Na referida obra, Raschèr trabalha inicialmente a qualidade sonora, por meio de exercícios de variações súbitas de dinâmicas, passando por estudos de *legato* em diferentes registros do instrumento e finalmente chegando aos sobreagudos. Para tanto, Raschèr sugere exercícios que utilizam os lábios e as cordas vocais para obter os harmônicos naturais do instrumento. Na segunda parte do livro, os sobreagudos são amplamente trabalhados por meio dos harmônicos naturais do instrumento e finalmente, o autor traz dedilhados específicos para os sobreagudos.

O que difere o trabalho de Raschèr dos outros da sua época é justamente o fato de que ele visava dar mais possibilidades sonoras ao instrumento, expandindo a extensão do saxofone para além das duas oitavas e meia habituais (RASCHÈR, 1977, p.11). Saxofonistas como Marcel Mule restringiam os seus trabalhos a estudos de mecanismo nas duas oitavas e meia (de Bb 2 ao F 5) do instrumento, usando como base adaptações de melodias escritas para flauta, violino e clarinete.

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, tomou-se como referência o saxofone alto da época, que ia regularmente do Sib 2 ao Fá5.

# TOP-TONES for the SAXOPHONE

Four-Octave Range  
(Third Edition)

Mit deutschem Text/with German Text



Sigurd  
M.  
Raschèr

CARL FISCHER.

12

## Overtone Exercises

Before the student begins to study the exercises on pages 12-18, he is well advised to try the following:

Play slowly a C scale from middle to high C, up and down. Now sing (DON'T PLAY!) the fourth tone of this scale. If necessary, begin to sing on C and sing step by step to the fourth tone of the scale. Be certain that you sing exactly the fourth tone in THAT octave. (This is not within the normal voice range for men, but it is quite easy to produce this tone with "falsetto" voice.) When this fourth tone of the C scale has been sung, finger (again, DON'T PLAY!) low Bb. Now, without any change of the finger position (no octave key please!) sound on the saxophone the tone you just sang. For best results don't force; the tone will come quite easily. It might be necessary to select our tone from several tones, offering themselves. But this selection will not be difficult. If our aim, that is, the tone we sang, was then and still is clear in our mind. Remember: it is the mind, that gives the order; diaphragm, embouchure, etc. will carry it out only when and if it is clearly given. The activity of the mind must precede that of our bodily organs.

We have just produced the third partial (the fourth tone in the C scale, i.e., middle F) on the fundamental (finger position) low Bb. The following exercises will serve to develop great facility in this endeavor. Whole notes indicate the tones to be produced. Where they appear above a black note or a horizontal line (below the staff), they are played as overtones. Black notes indicate only finger positions, not pitch. They represent the fundamentals on which the overtones are built.

Accurate intonation is of extreme importance. Always compare a harmonic within the normal range with the same tone, produced with the usual fingering, and control with octaves and fifths. The pitch of harmonics above the normal range should be compared with the pitch of the octave and fifth below the aimed-for tone. Begin each tone smoothly. Tongue release as well as air-stream release should be practiced.

Now I hear someone ask, "Can these exercises be played at all? Are they possible? Why must I waste my time on such childish 'quartz'?" All are well-known bursts of anguish. But even for a student who does not aim to play a single tone above "top" F, there is no better single exercise to develop tone production and intonation than the playing of a few overtones each day. As said above, this corresponds to the lip slur on a brass instrument.

\*The horizontal line indicates unchanged finger position.

\*\*Any flat, sharp or natural sign is valid for the tone to which it is given for the remainder of the exercise, unless changed.  
☞ indicates end of exercise.

Exemplo 4: capa e página 12 do método *Top-Tones for the Saxophone* de Sigurd Raschèr publicado em 1941. Exemplo dos estudos de harmônicos naturais sugeridos pelo autor.

Nos anos seguintes à publicação de Raschèr, surgiram diversos métodos de estudos para desenvolver os sobreagudos, dos quais pode-se citar: *Ted Nash's Studies in High Harmonics* de Ted Nash (NASH, 1946), *Beginning Studies in the Altíssimo Register* de Rosemary Lang (LANG, 1971), *Saxophone High Tones* de Eugene Rousseau (ROUSSEAU, 1978), *Voicing: an approach to the saxophone's third register* de Donald J. Sinta e Denise C. Dabney (SINTA; DABNEY, 1992), e o *Los Armonicos em el Saxofon* de Pedro Iturralde (ITURRALDE, [199-?]).

A segunda publicação de grande repercussão entre os saxofonistas foi o *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone* (1980) de Ronald L. Caravan (1946). Conforme o próprio autor, o livro tem o intuito de assistir o desenvolvimento de técnicas não usuais para saxofonistas, técnicas estas que o autor considera necessárias para a prática da música contemporânea. Os estudos e exercícios trazidos por Caravan abordam, de maneira bastante didática, principalmente os dedilhados não convencionais utilizados para variação de timbre, a produção de quartos de tom, e a execução de sons múltiplos ou multifônicos (CARAVAN, 1980).

III

*Preliminary Exercises in Linking Multiphonics and Single Tones*

1. Linking multiphonics and single tones with no fingering change.

Exemplo 5: páginas 14 e 23, respectivamente, do *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone* de Ronald L. Caravan (CARAVAN, 1980).

O Livro de Caravan faz uma ligação direta entre a música contemporânea, a notação musical específica dessa música e a sistematização do ensino das novas técnicas instrumentais. O autor fornece explicações técnicas e uma série de sugestões de exercícios destinados ao aprimoramento necessário do interprete, para que ele possa atingir as sonoridades idealizadas pelos compositores.

Em 1985, Hubert Prati partiu do mesmo princípio que Caravan e publicou o *Approche de la Musique Contemporaine*. Trata-se de 15 estudos melódicos que têm por finalidade introduzir progressivamente os saxofonistas às técnicas estendidas para o instrumento, bem como familiarizar os intérpretes aos sinais de notação musical de cada uma das técnicas expostas no livro. Desta forma, o foco deste trabalho de Prati não está somente na exploração das técnicas estendidas, mas sim na escrita de música contemporânea para o saxofone (PRATI, 1985).

**TABLE DES DIFFÉRENTS GRAPHISMES**

**6**

**BA**

**BATTLEMENTS = BISBILGLIANDO**

**EXEMPLE:**

**NOTE JOUÉE**

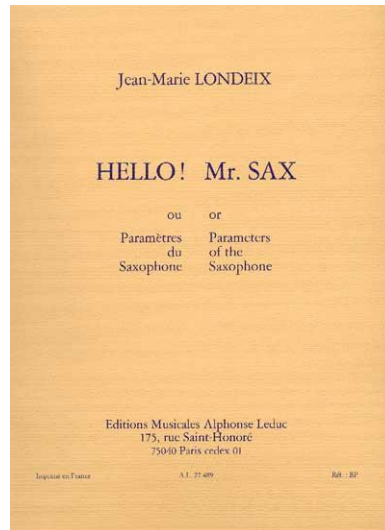
doigté à faire simultanément avec la main droite  
(jouer le do aigu avec la main gauche et faire  
simultanément les doigts de la, mi, ré, do, avec la  
main droite)

OCT OCT OCT OCT OCT OCT OCT etc.  
2 2 2 2 2 2 2 2  
4 4 4 4 4 4 4 4  
5 5 5 5 5 5 5 5  
6 6 6 6 6 6 6 6  
7 7 7 7 7 7 7 7

BA  
(456)

Exemplo 6: páginas 3 e 11, respectivamente, do *Approche de la Musique Contemporaine* de Humbert Prati (PRATI, 1985).

Somente em 1989 surgiria na França a primeira publicação escrita por Jean-Marie Londeix, que abordava de maneira abrangente as técnicas estendidas para o saxofone, um livro chamado *Hello! Mr. Sax or Parameters of Saxophone*. A obra traz informações pertinentes sobre os recursos idiomáticos do instrumento, delimitando o que é ou não possível tocar, inclusive as técnicas estendidas anteriormente citadas, de modo que compositores e intérpretes poderiam utilizá-lo para nortear os seus trabalhos. Diferentemente dos escritos anteriores, o livro de Londeix não traz exercícios nem estudos técnicos e sim um texto sólido sobre acústica do instrumento, mecânica, técnica e recursos instrumentais.



Exemplo 7: capa do livro *HELLO! Mr. Sax or Parameters of Saxophone* de Jean-Marie Londeix (LONDEIX, 1989).

Mais recentemente, outros dois importantes trabalhos, similares ao de Londeix, foram publicados. O primeiro chama-se *The Techniques of Saxophone Playing*, de Marcus Weiss e Giorgio Netti (WEISS; NETTI, 2010), e o segundo é *Un Saxophone Contemporain* de Jean-Denis Michat e Gérald Venturi (MICHAT; VENTURI, 2010). Este último difere dos demais por se propor a ampliar as discussões pedagógicas em torno das técnicas estendidas, em forma de exercícios, e por trazer diagramas sobre a anatomia relacionada à prática das técnicas estendidas (MURPHY, 2013).

## 2 COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

Diferentemente do que acontecia em outras épocas, nas quais compositores comumente também eram exímios instrumentistas (como é o caso de Paganini ao violino, Telemann à flauta, ou J. S. Bach ao órgão, etc), a prática instrumental e a composição vêm apresentando-se, já há algum tempo, em separado. A dissociação dessas duas práticas criou uma divisão de trabalho e uma especialização a tal ponto que as atividades de compositores e intérpretes ganharam currículos próprios, visando o desenvolvimento de aptidões específicas (DOMENICI, 2013, p.11). Desse modo, para que um compositor possa escrever música para um instrumento específico, ele precisa, em muitos casos, consultar um especialista, ou seja, um intérprete deste instrumento.

A colaboração compositor-intérprete, nesse aspecto, é um modelo de fazer musical que foi bastante utilizado, ao longo da história, para compor música para um instrumento ou formação musical sobre os quais o compositor não tenha domínio prático, ou mesmo para novos instrumentos que não tenham parâmetros de referência anteriores. Não são raros os exemplos, na história da música, onde grandes compositores têm algum tipo de relação (profissional ou de amizade) com algum instrumentista, e desse encontro, nasceram grandes obras dedicadas a um instrumento solista. É o caso, por exemplo, da relação entre Wolfgang Mozart (1756-1791) e o clarinetista Anton Stadler (1753-1812), no final do século XVIII, que resultou no Quinteto para Clarineta e Quarteto de Cordas K. 581 (1789) e no Concerto em A K. 622 (1791), para clarineta e orquestra. Pode-se citar também os relacionamentos de Carl Weber (1786-1826) e o clarinetista Heinrich Baermann (1784-1847), nas composições de duas grandes obras, seus primeiro e segundo concertos para clarineta e orquestra, Op. 73 e Op. 74 (1811), além de outras obras como um concertino, um quinteto e um duo concertante; e de Johannes Brahms (1833-1897) e o violinista Joseph Joachim (1831-1907), na elaboração do seu Concerto para Violino e Orquestra, Op. 77 (1878) (HOEPRICH, 2008; WEDERQUIST, 1961).

Alguns fatores têm aumentado o distanciamento entre compositores e intérprete, seja em relação às suas atividades artísticas e de trabalho, ou mesmo a respeito de suas formações musicais. O processo de formação de músicos vem mudando ao longo dos séculos de maneira que, se traçarmos um paralelo entre os perfis de músicos do passado e de hoje, encontraremos poucos pontos de convergência além das suas atividades básicas, compor e tocar. Ao falar sobre o assunto, Harnoncourt (1990, p. 29) discorre sobre a relação de mestre e aprendiz que

se tinha na música antiga e de como, com a Revolução Francesa e a criação do modelo de ensino de música conservatorial, no início do século XIX, essa relação transformou-se drasticamente.

Quanto à formação dos músicos, esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade, quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música, similar àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos. [...] tratava-se, antes de mais nada, da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloquente. Sempre se pregou, especialmente no barroco musical, desde cerca de 1600 até as últimas décadas do século XVIII, que a música é uma linguagem de sons, que nela se trava um diálogo, uma discussão dramática. O mestre ensinava ao aprendiz sua arte, todos os aspectos dessa arte. Ele não ensinava somente a tocar um instrumento, ou cantar, mas também a interpretar a música. Nestas circunstâncias, não havia problemas, a evolução dos estilos se processava gradativamente, passando de uma geração a outra, de maneira que qualquer mudança nos conceitos, nas ideias, não era uma mudança propriamente dita, mas sim um crescimento e uma transformação orgânicos. [...] Dentre as transformações que a Revolução promoveu, se distingue a função fundamentalmente nova que passaram a ter a formação e a vida musical de modo geral. A relação mestre-aprendiz foi então substituída por um sistema, por uma instituição: o conservatório. Poder-se-ia qualificar o sistema deste conservatório de educação político musical. [...] No método francês, tratava-se de integrar a música ao processo político geral, através de uma minuciosa uniformização dos estilos musicais. O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida (contudo, a palavra “compreender” perde aqui o seu sentido próprio); ela deve tocar, excitar, adormecer... seja a pessoa culta ou não; ela deve ser uma “língua que todos entendam, sem precisar aprendê-la (HARNONCOURT, 1990, p. 29).

Para Harnoncourt (1990), a uniformização dos estilos musicais e de sua escrita trouxe à música um novo modo de compositores e intérpretes expressarem-se musicalmente. O desaparecimento da relação mestre-aprendiz, dentre outras coisas, acentuou o processo de distinção dos currículos de compositores e instrumentistas, de tal modo que, nos dias de hoje, não são raros os casos em que o instrumentista não compõe e vice-versa.

Tendo em vista essa necessidade dialógica entre compositores e intérpretes, na qual os seus trabalhos se inter-relacionam de maneira complexa, em um jogo de dependência mútua, a prática colaborativa apresenta-se como uma tentativa de diminuir o distanciamento entre essas duas partes do mesmo discurso, viabilizando a produção.

Desde a separação das atividades de composição e performance musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e *performers* acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho

colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção (DOMENICI, 2013, p.11).

Percebendo a importância do processo colaborativo para a produção atual de música, pode-se dizer que muito pouco tem sido feito, na história da música, para documentar e/ou mesmo mencionar esse tipo de processo. Catarina Domenici (2010, p. 1142) acredita que a falta de documentação sobre a participação do intérprete no processo composicional é fruto de descaso com o papel dos intérpretes. Além disso, as raras menções feitas a esse respeito denotam a pouca importância que é dada ao processo colaborativo, tanto para a composição quanto para a interpretação, de modo geral.

A prática colaborativa pertence a um campo eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e *performer* na qual processos composicionais e processos interpretativos não podem ser considerados isoladamente (DOMENICI, 2013, p.11).

Domenici (2013, p.1) afirma que este tipo de conduta, relacionada à colaboração mediada por notação musical, está ligada “às relações de poder estabelecidas na divisão de trabalho entre quem cria/compõe e quem reproduz/toca”. Sendo assim, os dois indivíduos têm diferentes posições hierárquicas que os definem socialmente, traçando uma dinâmica vertical, na qual o trabalho de um está subjugado ao do outro. Essa postura de subordinação é repassada ao intérprete desde os seus primeiros anos de aprendizagem musical, no conservatório. Porém, o que acontece num processo colaborativo real é justamente o contrário. Os trabalhos de compositores e intérpretes têm a mesma importância, mesmo com a divisão do trabalho, fazendo com que se crie uma relação horizontal de poderes, minimizando ou quase eliminando o fator hierárquico desta relação.

Para o instrumentista, o processo de enculturação na música de concerto traduz-se em uma aprendizagem de obediência à autoridade, seja esta da partitura ou da tradição, de acordo com um modelo no qual o *performer* é concebido como um mediador transparente entre o compositor/obra e o público. Em contraste, o trabalho colaborativo coloca compositor e *performer* em uma relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação (DOMENICI, 2013, p.2).

Para Borém e Ray (2012, p. 146) a colaboração compositor-*performer* é “uma das vertentes que mais contribuem com o desenvolvimento de um repertório musical de qualidade”. Nos últimos anos, as pesquisas relacionadas à colaboração vêm ganhando espaço

no Brasil e em todo o mundo, de maneira que pode-se notar, em periódicos e anais de congressos da área, uma quantidade maior de estudos relacionados ao tema, mesmo assim, os números ainda são tímidos em relação à produção de estudos relacionados ao assunto. É o que foi constatado por Borém e Ray (2012, p. 137) em um estudo a respeito da pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI, onde os dois autores apontaram que em periódicos de circulação internacional como a *Per Musi*, por exemplo, nos últimos de 15 anos de sua história, apenas 3,9% das pesquisas versam sobre colaboração compositor-*performer*. Um número bem pequeno quando comparado ao índice de artigos sobre abordagens analíticas, que no mesmo período foi de 20,9%.

Para Sonia Ray (2010, p. 1310), o processo colaborativo vem se mostrando uma excelente maneira de “compositores e intérpretes aprenderem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro”. Sendo assim, a colaboração também se apresenta como um método dialético, por meio do qual os dois indivíduos envolvidos expõem suas experiências individuais sobre um determinado assunto, com o intuito de fazer com que o outro possa acrescentar informações pertinentes aos seus próprios conceitos. Dessa maneira, as duas partes envolvidas ganham e cada uma segue o seu caminho sem necessariamente mudar de opinião sobre o assunto.

Falando mais especificamente sobre o papel do intérprete no processo colaborativo contemporâneo, Ray acredita que:

“No século XXI, o *performer* toma a frente desta colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de ‘x’ compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música ‘contemporânea’ do início do século XX. A colaboração do *performer* então era ainda de executante ‘experimentador’ de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um *performer*, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua auto-promoção artística mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive” (RAY, 2010, p.1312).

Nesse caso, o intérprete é realmente (re)situado (DOMENICI, 2012), saindo da posição de mediador transparente, entre a obra musical e o público, passando a ter voz neste processo, como bem destacou Sonia Ray. Destaca-se aqui, em especial, o que se refere à escrita idiomática para o instrumento, pois, com a colaboração, é mais provável que se escreva algo dentro das possibilidades do instrumento em questão, de maneira exata, com propriedade, sem equívocos da notação musical. Muitas vezes essa associação entre

compositor e intérprete também gera a exploração das técnicas estendidas, pois elas geralmente não constam nos tratados de orquestração e é por meio da colaboração que as mesmas são acrescentadas ao repertório de música de concerto.

## **2.1 Dos Tipos de Colaboração e das Suas Motivações**

Ao longo do processo de escrita deste trabalho pode-se verificar que há diversas maneiras de produzir música de maneira colaborativa e que as motivações para as parcerias são tão diversas quanto estas.

A colaboração pode se dar em diferentes momentos da composição musical. Pode ocorrer durante a etapa pré-composicional, na escolha de elementos sonoros, motivos, gestos e ruídos em geral, que irão fazer parte da obra, como se fosse uma paleta de cores de um pintor momentos antes de começar a pintar um quadro. Nessa fase, o intérprete pode demonstrar ao compositor recursos sonoros do instrumento, diferenças entre registros, diferenças de timbres e demais possibilidades que apenas instrumentistas geralmente conhecem. Dessa maneira, o compositor pode se interessar por algum material sonoro que pode vir a ser utilizado na obra de alguma maneira.

Também pode ocorrer colaboração durante o processo composicional, com base nos primeiros manuscritos, por exemplo. Mediante a exposição das ideias iniciais do compositor, o instrumentista pode explanar sobre certos trechos da obra, explicando o que pode ou não funcionar, sanar dúvidas sobre a notação de determinadas sonoridades e/ou técnicas, dentre outras contribuições. Assim pode-se fazer com que a composição se torne a mais idiomática possível. Além disso, ao ouvir o intérprete tocando suas ideias iniciais, o compositor pode alterar algumas passagens, seja por achar que não soou da maneira como esperava, ou por ter ouvido uma outra possibilidade vinda da performance.

O intérprete também pode colaborar com o compositor após o término da fase composicional, na revisão da partitura escrita. Nessa fase, o intérprete pode adicionar à partitura informações relevantes às próximas pessoas que vierem a tocar a obra, tal como sugestões de dedilhados, uso de pedal, surdinas ou quaisquer outros acessórios, de modo a facilitar o trabalho do intérprete.

As motivações para que se dê uma colaboração podem ser as mais diversas, por exemplo, a necessidade do compositor poder ouvir suas obras pode muito bem justificar uma parceria. Compositores, especialmente no início de suas carreiras, têm muita dificuldade de

conseguir fazer com que suas obras sejam tocadas, sendo assim, o trabalho em colaboração com intérpretes pode dar a esses compositores possibilidades, tanto de experimentação de técnicas composicionais quanto de visibilidade do grande público.

Compositores e intérpretes também podem ser motivados a trabalhar em colaboração por meio de um laço afetivo de amizade, empatia ou outro qualquer. Nesses casos, os sujeitos podem desenvolver aspectos musicais que sejam análogos às suas relações, tendo como resultado musical obras que retratem características desses relacionamentos.

Outro tipo de colaboração bastante recorrente é a encomenda de obras ou *comissioning*, que ocorre quando intérpretes vão a compositores e encomendam que os mesmos componham peças para seus instrumentos e/ou grupos. A encomenda pode ser motivada pela poética do compositor ou gosto pessoal do intérprete. Nesses casos, há a possibilidade de pedir ao compositor (caso ele aceite) que utilize uma peculiaridade como, por exemplo, tonalidade, timbre, técnica, dentre outras, e após a fase composicional, ainda revisar a partitura para a edição final. Há também a possibilidade de firmar um contrato com o compositor a respeito da estreia da obra, da quantidade de vezes que o intérprete vai poder tocá-la, quando outras pessoas vão poder tocá-la também, etc.

Sendo assim, o processo colaborativo de composição configura-se como uma ferramenta eficaz de produção de ideias musicais que pode acontecer de diversas maneiras, por vários motivos, mas que em todos eles há sempre o intuito de produzir música tendo como foco a escrita idiomática para um instrumento em particular ou uma formação musical.

### **3 MINUS DE AGAMENON MORAIS**

A próxima sessão deste texto consiste de um relato descritivo do processo colaborativo vivenciado pelos sujeitos da pesquisa, nas fases pré-composicionais, composicionais e da performance da obra *Minus*, para saxofone soprano em Bb solo. No texto são enfatizadas as contribuições feitas pelo intérprete na colaboração, acompanhadas por uma exposição detalhada sobre as técnicas estendidas para o saxofone utilizadas em cada obra, bem como sugestões voltadas à *performance* dessas técnicas baseadas na literatura específica para saxofone.

#### **3.1 A Parceria**

A ideia de trabalhar em parceria com o compositor Agamenon Clemente de Moraes Júnior não veio por meio de uma discussão elaborada sobre composição musical, ou por meio de um documento formal que oficializasse tal tarefa, mas sim pela afinidade pré-existente entre os dois indivíduos. Agamenon Moraes e o intérprete são colegas de curso no Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Por diversas vezes trabalharam em colaboração indireta em outras composições e discutiram sobre os recursos idiomáticos do saxofone dentro do contexto das peças de Agamenon que o intérprete teve a possibilidade de tocar. Segundo Foss (1963, p.46 apud DOMENICI, 2013, p. 5), essa interação extraprofissional é um fator importante para que possa acontecer uma boa colaboração. Dessa forma, o trabalho colaborativo e a divisão do trabalho puderam acontecer de modo igualitário e benéfico para ambas as partes. Sendo assim, a colaboração entre os dois sujeitos aconteceu de maneira natural e, com a formalização da interação e estabelecendo objetivos definidos, eles intensificaram o trabalho que já vinha sendo feito até então.

#### **3.2 *Minus***

Segundo a descrição do próprio compositor:

*Minus* é o primeiro movimento da Suíte Grega, composta entre 2013 e 2014, como atividade vinculada às disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mesmo sendo o

primeiro movimento, ele foi o último a ser composto, como encomenda de um colega de curso, participante da formação prevista para a execução da suíte. A composição do movimento já estava prevista e a encomenda consistiu na sugestão de uso de técnicas idiomáticas para o saxofone. (MORAIS JÚNIOR; SILVA, 2014).

Para que o compositor pudesse utilizar as técnicas idiomáticas acima citadas, o intérprete disponibilizou materiais de referência sobre o assunto, tais como livros, partituras, livros, libretos e métodos. Além disso, intérprete e compositor tiveram diversas conversas sobre os recursos do saxofone e suas possibilidades acústicas, timbrísticas, mecânicas e ergonômicas, bem como a aplicação dos mesmos no repertório do instrumento por meio de demonstrações e apreciação de obras.

### **3.2.1 Colaboração em *Minus***

A colaboração, do ponto de vista do intérprete, aconteceu durante o processo composicional da obra, em três momentos específicos. No primeiro momento, o compositor apresentou uma versão da partitura (versão 0.3, anexo 1) contendo, basicamente, as alturas dos sons e pediu para que o intérprete indicasse trechos e/ou alturas, passagens melódicas que fossem muito difíceis de tocar, ou mesmo que não pudessem ser tocados pelo saxofone. Nessa ocasião, o intérprete indicou que os trechos mais difíceis de tocar seriam os saltos de mais de uma oitava, envolvendo o uso de sobreagudos em movimentos rápidos.



Exemplo 8: trecho do material composicional onde que constam os saltos de mais de uma oitava, por vezes atingindo os sobreaugudos.

Vale salientar que *Minus* foi composta em etapas bem definidas, planejadas em forma de camadas. A esse respeito Morais Júnior e Silva (2014) explicam que:

O material que serviu para iniciar a realização dos procedimentos técnicos da composição de *Minus* consistiu na seleção de todas as alturas mais agudas de Icarus, independentemente de qual instrumento estivesse tocando originalmente, dispostas em uma única pauta para saxofone tenor (*piano reduction*). Neste ponto, as durações originais foram respeitadas e as alturas sofreram mudanças de oitava para que permanecessem dentro da tessitura do instrumento. O passo seguinte consistiu em adicionar mais duas pautas de saxofone tenor à partitura solo. Em cada uma delas foram escritas durações e alturas correspondentes a paralelismos cromáticos, em relação à pauta do meio. Na pauta superior é utilizado o intervalo de 7m ascendente em relação à pauta do meio. Na pauta inferior é utilizado o intervalo de 7m descendente. (...) Após esse procedimento, a pauta original, que funcionou como canto firme para o contraponto paralelo, foi retirada (...)

Sendo assim, essa primeira colaboração serviu apenas para a delimitação da tessitura da peça dentro das possibilidades do saxofone, para que o compositor pudesse acrescentar as próximas camadas à obra.

A próxima colaboração aconteceu quando o compositor já havia finalizado as etapas de duração de tempo das notas, dinâmicas, articulações, e multifônicos (versão 0.5.8, anexo

2). A essa altura, já se tinha um desenho claro da obra em si e também de suas especificidades musicais e principais demandas técnicas.

Inicialmente, *Minus* foi composta para saxofone tenor em Bb, assim como os outros dois movimentos da Suíte Grega (*Trius* e *Icarus*) em que aparece o saxofone. Mas nunca foi realmente tocada com o saxofone tenor em Bb, pois houve uma impossibilidade, por parte do intérprete, pois o mesmo não tinha um instrumento a sua disposição. Além disso, a maior parte dos multifônicos escritos na peça não funcionou no instrumento utilizado pelo intérprete na fase de leitura da peça (saxofone tenor Selmer Paris, *Serie III*). A esse respeito, o compositor informou que utilizou como referência uma lista de multifônicos contida no *Hello Mr. Sax! parameters of the saxophone*. (LONDEIX, 2010)

Com o intuito de descobrir o motivo pelo qual os multifônicos escritos em *Minus* não funcionaram, o intérprete verificou que em Londeix (2010) o autor afirma que “os multifônicos podem ser afetados pela boquilha ou palheta usada, e também pela marca e modelo do próprio instrumento”. E ainda mais, que no referido trabalho “toda pesquisa foi realizada com os saxofones Selmer Super-Action, e com as boquilhas Selmer S-80 C\*” (LONDEIX, 2010, p. 2, tradução nossa), material fabricado no início da década de 1980. Sendo assim, foi levantada a hipótese de que os modelos de saxofone, do intérprete e o utilizado na pesquisa de Londeix (2010) tenham diferenças estruturais e/ou acústicas que impossibilitam a aplicação da mesma tabela de multifônicos para ambos. Todavia, para afirmar como verdadeira tal ideia seriam necessárias mais pesquisas que pudessem tornar essa hipótese conclusiva, de maneira que o alongamento dessa discussão foge ao escopo deste trabalho, mas o surgimento de tal questão abre possibilidades para pesquisas futuras.

Havendo a impossibilidade de tocar o que fora escrito até então, o intérprete sugeriu que a obra fosse adaptada para saxofone soprano em Bb, pois o mesmo possuía o instrumento e o compositor não iria precisar transpor a composição. Para a resolução do problema dos multifônicos escritos na peça, compositor e intérprete resolveram substituí-los, um a um, mantendo a nota de base de cada multifônico por multifônicos extraídos de Kientzy (1982) e testados cuidadosamente pelo intérprete, a fim de aferir a sua usabilidade no contexto da obra. Além de disso, ainda foram feitos ajustes nas dinâmicas da obra onde aparecem os multifônicos, pois como pode-se ver na próxima sessão deste trabalho, cada multifônico selecionado tem uma gama de dinâmica possível catalogada por Kientzy (1982) e a indicação incorreta de dinâmica poderia gerar problemas na *performance*. Dessa forma, o resultado

musical final desse processo (versão 0.6.1, anexo 4) deu origem a uma obra de aproximadamente quatro minutos, escrita de forma idiomática para o saxofone.

Minus

Agamenon de Moraes

©2014

Minus

Agamenon de Moraes

©2014

Exemplo 9: primeira pagina de *Minus* nas versões 6.0 e 6.1, consecutivamente, depois das alterações dos multifônicos.

### 3.2.2 Multifônicos para Saxofone

O saxofone é instrumento melódico; como tal, costuma tocar apenas uma altura sonora por vez. A ideia de ampliar os recursos musicais do instrumento dando-lhe a possibilidade, por vezes, de soar como um instrumento harmônico tem motivado diversos compositores e saxofonistas a pesquisar, compor e desenvolver o repertório do instrumento sob esta perspectiva.

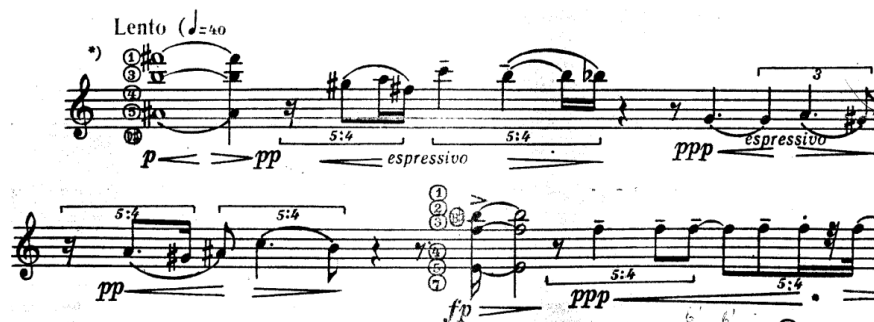
A produção das ditas sonoridades múltiplas, sons múltiplos ou apenas multifônicos é um recurso originário das culturas orientais, utilizado em instrumentos como o *didjeridu*<sup>7</sup>, geralmente associado a instrumentos de sopro (metais e madeiras) e teve uma de suas primeiras aparições, na música de concerto ocidental, na *Senquenza I* (1958), para flauta solo de Luciano Berio. Desde então, os multifônicos vêm sendo aplicados aos diversos instrumentos das famílias das madeiras e dos metais.



Exemplo 10: multifônicos da *Senquenza I* (1958) de Luciano Berio, para flauta solo (BERIO, 1958, p.5).

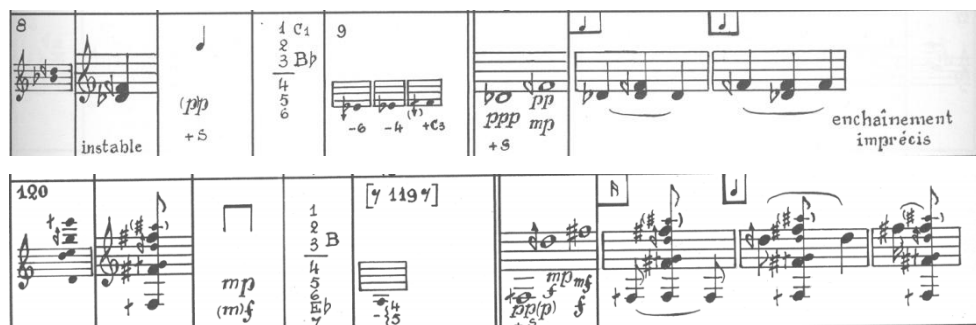
Para o saxofone, a primeira obra de grande importância que utilizou multifônicos foi a Sonata (1970), para saxofone alto e piano de Edison Denisov. (LONDEIX, 2010, p.2). A sonata foi dedicada a Jean Marie-Londeix, pertence à fase serial de composição de Denisov e apresenta multifônicos duplos e triplos em seu segundo movimento. (KHOLOPOV; TSENOVA, 2005, p. 114).

<sup>7</sup> Instrumento de sopro muito antigo, datado há cerca de 1500 anos, oriundo das tribos aborígenes australianas. É um aerofone, ou seja, um instrumento cilíndrico feito de madeira onde o som é produzido pela vibração dos lábios e por outros sons produzidos pelo instrumentista (KNOPOFF, 2015).



Exemplo 11: multifônicos no início do segundo movimento da Sonata (1970) para saxofone alto e piano de Edison Denisov. (DENISOV, 1970)

Há inúmeras sonoridades múltiplas que podem ser obtidas pelo saxofone. Para Chautemps, Kientzy e Londeix (1990, p. 82), existem dois tipos de multifônicos para saxofone. O primeiro tipo são os multifônicos formados por dois ou três sons consonantes (geralmente em intervalos de segundas e terças, acompanhados ou não da nona), tocados em dinâmica suave (*piano*). O segundo tipo são os multifônicos formados por quatro, cinco ou seis sons, muito ruidosos, podendo conter intervalos de sétimas e nonas menores, tocados em dinâmica *forte*.



Exemplo 12: primeiro e segundo tipo de multifônico, num quadro indicando transposição, som real, repetições e dinâmicas, dedilhado, batimentos possíveis, sons separados e outras possibilidades. (KIENTZKY, 1982, p.33-46).

Para obter um multifônico com o saxofone, fazem-se necessários diversos procedimentos técnicos na produção sonora, como a manipulação da coluna de ar, da cavidade oral e da embocadura simultaneamente, além de dedilhados específicos, escolha de equipamentos como boquilhas, palhetas e até mesmo o modelo do instrumento. Todos esses fatores, combinados à habilidade do intérprete, fazem com que seja possível a produção dos multifônicos (CARAVAN, 1980, p.18).

Muitas vezes, o intérprete desavisado acredita que basta utilizar a digitação de um multifônico indicada numa partitura para obter a sonoridade desejada pelo compositor. Na verdade, na maioria das vezes, o intérprete irá precisar aliar o dedilhado específico e a técnica de emissão sonora aos equipamentos apropriados para a produção do som desejado.

Para Caravan (1980, p.18) existem duas maneiras de se obter os multifônicos. A primeira delas parte do princípio de que a resultante sonora que escutamos quando tocamos uma nota da região média do saxofone é composta por diversas parciais, que podem ser isoladas pelo intérprete por meio de manipulação da coluna de ar, da embocadura e por vezes do uso de equipamentos especiais. Dessa maneira pode-se obter sons múltiplos com a mesma digitação de um som regular.

Na produção de sons múltiplos a partir de dedilhados convencionais, provavelmente a mais frequentemente empregada, bem como mais acessível para o saxofonista é usar um dedilhado de uma nota do registro superior (segunda parcial) e fazê-lo produzir uma fundamental, bem como a nota da segunda parcial. Muitas vezes, um ou mais sons mais agudos (ou seja, mais agudo do que o som do segundo registro associado com o dedilhado) também são ouvidos como parte da sonoridade composta. Do ponto de vista acústico, o que basicamente acontece é que a produção de som distorcida do performer afeta as ressonâncias no instrumento de tal maneira que o registro principal aberto funciona como um tubo determinante de comprimento (fazendo com que registre o "som" das fundamentais), ao mesmo tempo em que age como um registro (fazendo com que apareçam as parciais superiores) (CARAVAN, 1980, p. 19, tradução nossa).

Em outras palavras, a partir da manipulação da coluna de ar, da embocadura e escolha de equipamentos, pode-se tocar multifônicos utilizando um dedilhado do segundo registro do instrumento, de modo que soe um som mais grave do que geralmente se ouve. Dessa maneira, pode-se ouvir o som da segunda oitava do instrumento e o som grave, ao mesmo tempo (exemplo 13). Assim como também é possível ouvir parciais mais agudas do que o som normalmente obtido por esse dedilhado, simultâneas às outras parciais anteriormente citadas (exemplo 14).

## Preliminary Exercises

### 1. Fundamental-register tones with octave key depressed.

(Continue with these fingerings)

[N - Use normal or regular fingering]

Exemplo 13: parte do exercício sugerido para estudo dos multifônicos utilizando dedilhados convencionais (CARAVAN, 1980, p. 19).

### 4. Introduction of fundamental and second register tones simultaneously.

(Continue with these fingerings)

Exemplo 14: parte do exercício sugerido para estudo dos multifônicos utilizando dedilhados convencionais (CARAVAN, 1980, p. 21).

A segunda maneira apontada por Caravan (1980), e mais abordada pela maioria dos outros autores como Kientzy (1982) e Londeix (1989), de obter multifônicos no saxofone, também utiliza a manipulação da coluna de ar, da embocadura e o uso de equipamentos específicos, mas tem o acréscimo de dedilhados especiais, que geralmente, facilitam a obtenção dos multifônicos.

(...) [Estes multifônicos] são produzidos por meio de configurações de dedilhados não convencionais que parecem estimular um equilíbrio peculiar de ressonâncias na coluna de ar o que resulta em mais do que um som audível. Multifônicos produzidos com dedilhados especiais geralmente requerem menos desvio da técnica usual, dependendo de quão eficientemente os padrões de dedilhado afetam a coluna de ar. (CARAVAN, 1980, p. 22, tradução nossa)

1. Approaching multiphonics from second-register tones.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The first staff contains three measures of music, each with a slur over a pair of notes. Below each measure is a fingering diagram. The diagrams consist of two vertical columns of dots representing fingers (T for thumb, N for index, C for middle). The first diagram shows T on the first line and N on the second line. The second diagram shows T on the second line and N on the first line. The third diagram shows T on the second line and N on the second line. The second staff also contains three measures of music with slurs, and its diagrams show T and N fingers in various positions across the first and second lines.

Exemplo 15: parte do exercício sugerido para estudo dos multifônicos utilizando dedilhados especiais (CARAVAN, 1980, p. 23).

### 3.2.3 Multifônicos em *Minus*

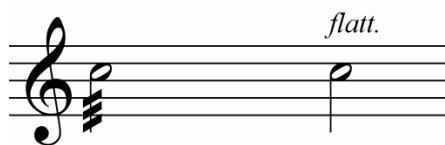
Os multifônicos contidos em *Minus* têm entre dois e seis sons. São assim categorizados na primeira e segunda categorias, citadas anteriormente por Chautemps, Kientzy e Londeix (1990, p. 82) por terem intervalos de segundas, terças, sétimas e nonas maiores e menores, podendo ser de pouco a muito ruidosos; e na segunda categoria para Caravan (1980, p.22) por utilizarem dedilhados especiais. Sendo assim, as dinâmicas possíveis inerentes a esses multifônicos estão entre o *pianissimo* e o *fortíssimo*.

Dessa forma, acredita-se que o trabalho colaborativo pôde contribuir para que o compositor tivesse uma gama maior de possibilidades sonoras, a partir do material teórico sobre os multifônicos para saxofone, tendo como base a experimentação dos mesmos pelo intérprete, fazendo que a obra pudesse ser, de fato, tocável.

Exemplo 16: multifônicos utilizados em *Minus*, num quadro indicando transposição, som real, repetições e dinâmicas, dedilhado, batimentos possíveis, sons separados e outras possibilidades. (KIENTZY, 1982).

### 3.2.4 Flutter-tonguing ou Flatterzunge para Saxofone

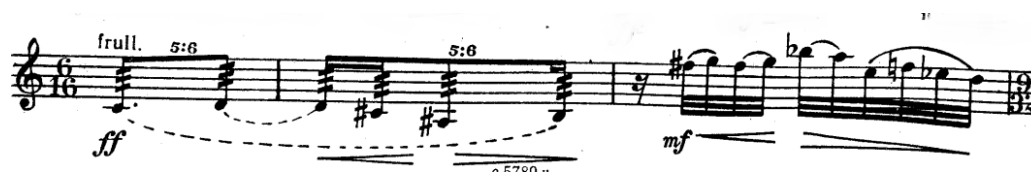
Ordinário do idioma alemão, esse termo é a junção da palavra *flattern*, que quer dizer vibração, com a palavra *zunge*, que quer dizer língua. O recurso sonoro consiste em executar uma determinada altura sonora, acrescida de um elemento rítmico constante (batimento) a fim de gerar um efeito que lembra um trêmulo dos instrumentos de cordas, ou um rulo de um instrumento de percussão. A técnica pode ser utilizada por todos os instrumentos de sopro, pois o princípio técnico para produção desta é o mesmo em qualquer um dos instrumentos, mas há especificidades técnicas que devem ser empregadas em cada instrumento. O *flatterzunge* “é geralmente indicado pela notação simples, *flatt.* escrito acima ou abaixo da nota, muitas vezes marcada precisamente” (LONDEIX, 1989, p. 45, tradução nossa). Mas não é raro de se encontrar indicações divergentes da afirmação de Londeix (1989), podendo deparar-se com indicações similares ao termo como: *frull.*, *flatterz.*, etc.



Exemplo 17: exemplo de dois tipos de notação do *flatterzunge* (MICHAT; VENTURI, 2010).

Um dos primeiros registros de utilização da técnica, na música de concerto, é o do balé *O Quebra Nozes* (1892), do compositor russo Pyort Thaikovsky (1840-1893), no qual o *flatterzunge* aparece na parte das flautas.

Para o saxofone pode-se encontrar diversas obras, desde o início do século XX, que contêm o uso de *flatterzung*, como a *Sonata* (1970) do compositor russo Edison Denisov (1929-1996), a *Improvisation I* (1972) do compositor japonês Ryo Noda (1948-) dedicada a Jean-Marie Londeix e a *La Soletude Du Coureur de Found* (2000) do compositor Franck Bedrossian (1971-).



Exemplo 18: indicação de *flatterzunge* no primeiro movimento da *Sonata* (1970) para saxofone alto e piano de Edison Denisov (DENISOV, 1970).



Exemplo 19: indicação de *flatterzunge* em *Improvisation I* (1972) para saxofone alto solo de Ryo Noda (NODA, 1974).

Há duas maneiras básicas de se obter o *flatterzunge*. A primeira delas consiste em vibrar a ponta da língua contra o palato duro (céu da boca) como se estivesse pronunciando a consoante “r” da palavra t[r]ovão, por exemplo. Desta forma, a coluna de ar é diretamente afetada pela vibração da língua, gerando assim um resultante sonoro contínuo, similar ao trêmulo para instrumentos de cordas ou a um rulo de um instrumento de percussão.

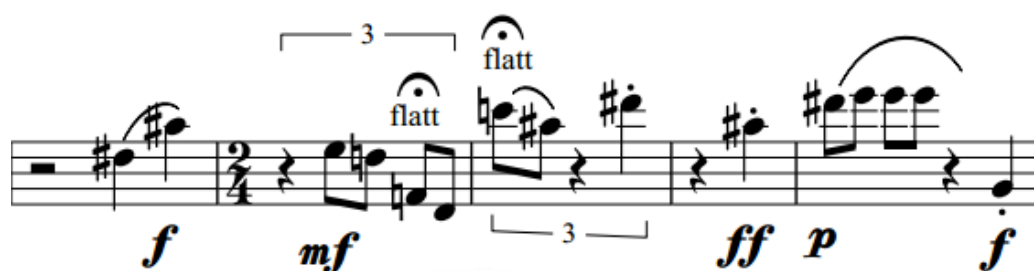
Pode-se tocar em toda a extensão do saxofone, menos no sobreagudo, mas é necessário dizer que os resultados são medíocres se utilizados nas regiões graves dos saxofones barítonos, baixos e contrabaixos. (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 81, tradução nossa)

Londeix (1989, p. 45, tradução nossa) afirma que o *flutterzunge* do primeiro tipo “pode ser produzido apenas quando há tempo suficiente de preparação para posicionar a boquilha na boca da forma adequada”, ou seja, o intérprete precisa posicionar a boquilha de uma forma que a mesma fique com uma porção menor de seu corpo dentro da boca, para que assim ele possa posicionar a língua no local correto.

A segunda maneira de se produzir o *flutterzunge* consiste em fazer vibrar o palato mole (garganta) com se estivesse gargarejando.

### 3.2.5 *Flutterzunge* em *Minus*

Em *Minus* o compositor utilizou o *flutterzunge* em um pequeno trecho por duas vezes, onde o recurso sonoro é acompanhado por fermatas. No caso específico deste trecho o intérprete optou por utilizar o *flutterzunge* do segundo tipo (de garganta), produzido na região do palato mole, por se tratar de um trecho onde não há tempo suficiente para reposicionar a boquilha na cavidade oral e, desta maneira, utilizar a língua para produzir o efeito.



Exemplo 20: *flutter-tonguings* utilizados em *Minus*, no trecho entre os compassos 46 e 50. (MORAIS, 2014, p. 2).

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa, as consultas bibliográficas e documentais forneceram informações a respeito de três aspectos: (1) a história do repertório de música de concerto para saxofone, desde suas primeiras aparições no final do século XIX até a sua intensa atuação nas músicas do século XX e contemporânea; (2) a colaboração compositor-intérprete, desde casos na música antiga, passando pela separação dos currículos, até os dias de hoje; e (3) as técnicas estendidas para saxofone. A análise da bibliografia gerou um documento descritivo de seus conteúdos, discussões e metodologias, que poderá ser utilizado para nortear, de forma histórica e metodológica, professores e alunos da área interessados em ampliar seus conhecimentos acerca das técnicas estendidas para saxofone e do processo de colaboração entre compositores e intérpretes.

Mediante o conteúdo apresentado no capítulo 1, pode-se verificar que as técnicas estendidas para saxofone vêm sendo utilizadas, com muita frequência, no repertório contemporâneo de música de concerto, o que torna o estudo dessas técnicas indispensável para o aprimoramento técnico e o fazer artístico/profissional do intérprete nos dias de hoje. Com a análise dos dados encontrados em livros, libretos e métodos pode-se traçar uma possível linha de tempo, na qual as técnicas estendidas para saxofone, pouco a pouco, foram inseridas no repertório de música de concerto. As principais técnicas estendidas utilizadas hoje no instrumento são: som de percussão de chaves, *gliss* ou portamento, microintervalos, *destimbrado* ou *subtones*, manipulação de *vibratos*, *slap*, *flutterzung* ou *flutter-tonguing*, *bisbigliando*, sons múltiplos ou multifônicos, respiração circular, *estaccatos* duplo e triplo, *aeolion sound* e *overtones* ou sobreagudos. (CHATEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990; LONDEIX, 2010).

Sobre a colaboração compositor-intérprete, apresentada no capítulo 2, pode-se concluir que ela surgiu da necessidade de diálogo entre compositores e intérpretes, dentro de um contexto de distinção de currículos e especialização de fazeres, o qual vem sendo marcado pela divisão do trabalho e pela verticalização das relações entre os sujeitos. Sendo assim, a colaboração entre compositores e intérpretes vem, desde suas primeiras aparições documentadas nos séculos XVIII e XIX, tentar suprir as lacunas, no que diz respeito ao fazer profissional do outro, de forma que se possa diminuir a separação do trabalho e tornar a relação entre compositores e intérpretes mais horizontal, podendo-se assim produzir música de maneira mais idiomática. Desse modo, pode-se chegar à conclusão que há diversas

maneiras de produzir música de maneira colaborativa e que as motivações para que se firmem as parcerias entre os sujeitos são tão diversas quanto estas.

No capítulo 3, foi feita uma descrição detalhada do processo colaborativo de composição da obra *Minus*, para saxofone soprano em Bb solo, desde o estágio inicial que vai do surgimento da parceria, à motivação, às etapas composicionais e aos detalhes da colaboração do ponto de vista do intérprete. Na segunda parte do capítulo, foi feita uma minuciosa descrição sobre as técnicas estendidas para saxofone existentes na obra (multifônicos e *flutterzunge*), a fim de obter explicações teóricas sobre as técnicas contidas na obra, para só assim poder utilizá-las, tanto do ponto de vista da composição quanto da performance, de maneira consciente.

A colaboração mostrou-se extremamente benéfica para ambos os sujeitos. O compositor pôde experimentar as suas ideias musicais diretamente com o intérprete, reestruturá-las ou até mesmo utilizar novas ideias que antes ele ainda não tinha tido, devido à vivência com o intérprete, dentre outras coisas. Para o intérprete, a possibilidade de trabalhar com o compositor minimiza os riscos de uma performance equivocada, ou de um mau entendimento dos sinais grafados na partitura, além de poder influenciar o trabalho de composição de novas obras para o seu instrumento. O resultado final da obra é derivado da soma dos conhecimentos do compositor e do intérprete, combinados, quase como se a composição tivesse uma dupla autoria.

Por fim, espera-se ter estabelecido e apontado um possível caminho para outras pesquisas relacionadas ao objeto de estudo deste trabalho e, ao mesmo tempo, ter gerado um material de referência sobre as técnicas estendidas para saxofone e o processo colaborativo de composição musical.

# ANEXOS

Anexo 1: versão 0.3 de *Minus* de Agamenon de Moraes.

Agamenon de Moraes

T. Sax.

47

51

55

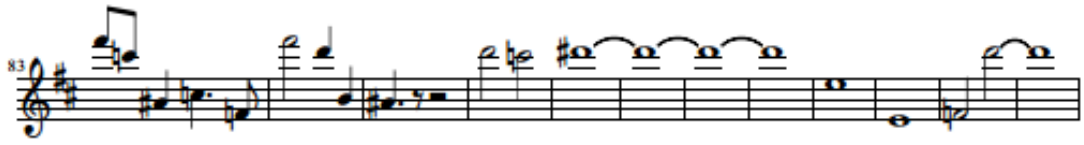
59

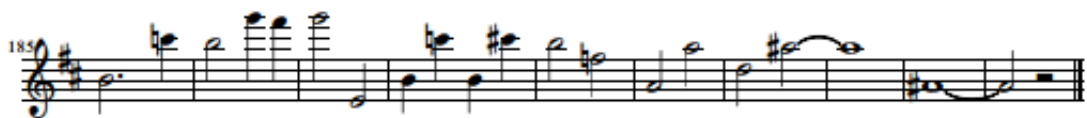
63

71

75

79





## Minus

Agamenon de Morais

T. Sax.

$\text{♩} = 120$

ppp

pp

5

fratt

p

mf

10

tr

fratt

ppp

pp

16

tr

fratt

ppp

pp

ppp

pp

p

©2014

Detailed description: This is a musical score for a Tenor Saxophone (T. Sax.) in 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of ppp (pianissimo) and ends with pp (piano). The second staff starts at measure 5 with a dynamic of p (piano) and ends with mf (mezzo-forte). The third staff starts at measure 10 with a dynamic of ppp and ends with pp. The fourth staff starts at measure 16 with a dynamic of ppp and ends with p. The score includes various articulations such as trills (tr) and grace notes (fratt), and fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Above the staves, there are diagrams showing the saxophone keys and fingerings for specific notes.

22

pp p ppp pp

26

ppp ppp pp p ppp

32

pp p mf pp p mf p mf

40

mf p f ff p f

44

p f mf ff

50

p f mf mf f p f

55

ppp mf > p>mf

62

p ff f fff > p

68

mf p f > p mf ff

72 *fratt*  
*f* *mf* *f* *p* *ff* *mf*

78 *fratt*  
*p* *mf* *p* *ff* *fff* *ff*

83 *ff*

86 *f* *ff* *f* *mf*

90 *ff* *f* *mf*

93 *p* *f*

95 *fratt*  
mf p

97 mf p

100 *Rubatto*  
pp

103 p f mf ppp

107 f *fratt* ppp mf

111

f p

Tempo I

113

pp f

♩ = 90

118

mf p

124

pp ppp

# Minus

Agamenon de Morais

Musical score for T. Sax. in 4/4 time, featuring dynamics like *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and trills (*tr*). The score is divided into four systems of five measures each. The first system starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . Fingerings are indicated by numbers 1-2 above notes. The second system includes dynamics *p* and *mf*. The third system includes trills (*tr*) and dynamics *ppp* and *pp*. The fourth system includes trills (*tr*) and dynamics *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-2 above notes.

©2014

22 *pp* *p* *ppp* *pp*

28 *ppp* *pp* *p* *ppp*

32 *pp* *p* *mf* *pp* *p* *mf* *p* *mf*

40 *mf* *p* *f* *ff* *p* *f*

44 *p* *f* *mf* *fratt* *fratt* *ff* *p* *f*

51 *mf* *mf* *f* *p* *f*

55 *tr*  
*ppp* *mf* *p* *ff* *f*

62 *mf* *p* *f* *p* *mf* *ff*

66 *p* *ff* *p* *p*

72 *ff*

75 *f* *ff* *f* *ff* *f* *mf* *f*

82 *mf* *p*

84 *mf* *p*

87

*pp* *p* *f* *mf* *ppp*

94

*f* *ppp* *mf*

98

*f* *p* *ppp* *f*

103

*J* = 90

*mf*

108

*p*

# Minus

Agamenon de Moraes

S. Sax.

$J = 120$

*ppp* *pp*

5 *p* *mf*

10 *tr* *ppp* *pp* *tr*

16 *tr* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *p*

©2014

22 *pp* *p* *ppp* *pp*

28 *ppp* *pp* *p* *ppp*

32 *pp* *p* *mf* *pp* *p* *mf* *p* *mf*

40 *mf* *p* *f* *ff* *p* *f*

44 *p* *f* *mf* *flatt* *flatt* *ff* *p* *f*

51 *mf* *mf* *f* *p* *f*

55 *tr*  
*ppp* *mf* *p* *f*

62 *mf* *p* *f* *p* *mf* *ff*

66 *p* *ff* *p* *p*

72 *ff* 3 3 5

75 *f* *ff* 3 *f* 3 *ff* *f* *mf* *f*

82 *mf* *p*

84 *mf* *p*

©2014

87

*pp* *p* *f* *mf* *ppp*

93

*f* *ppp* *mf*

98

*f* *p* *ppp* *f*

103

*J* = 90

*mf*

108

*p*

## REFERÊNCIAS

BERIO, L. **Sequenza I**: para flauta solo. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

\_\_\_\_\_. **Sequenza IX b**: per sassofono contralto. Milano: Universal Edition, 1980.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduação em Música. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

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

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, D.; LONDEIX, Jean-Marie. **El Saxofón**. Traducción de Carles Lobo e Sastre. Barcelona: Editora Labor, 1990.

DENISOV, Edison. **Sonata**: pour saxophone alto et piano. Paris: Alphonse Leduc, 1970.

DOMENICI, C. L. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, No. 6, p.1 – 14, 2013.

\_\_\_\_\_. O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: **ANPPOM**, XX, 2010, Florianópolis. p. 1142.

\_\_\_\_\_. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário de John Cage”. In: **Revista Música Hodie**, Goiânia – V.12, n.2, 2012, p. 171 -187.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and Dialogue. **Perspectives of New Music**. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 45-53.

GELLES, G.; SCHMELZ, P. Sigurd Raschèr. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2002. Disponível em: <[www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>. Acessado em: 01 mai. 2014.

GRIFFITHS, Paul; SANTARRITA, Marcos; BRANDÃO, Eduardo. **Enciclopédia da música do século XX**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUREWICH, Jascha. **Staccatos and Legatos**: studies for the saxophone. Cleveland: Sam Fox Publishing, 1927.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HARRISON, Iain. **An Exploration Into the Uses of Extended Techniques in Works For the Saxophone, and How Their Application May Be Informed By a Contextual Understanding of the Works Themselves**. 2012. 244f. Tese de Doutorado. University of Huddersfield.

HOEPRICH, Eric. **The Clarinet**. London: Yale University Press, 2008.

**IRCAM SOLO INSTRUMENTS**. [S.l.]: Uvi Sounds & Software, v. 1, [2013]. Disponível em: <[http://cdn.waycom.net/media/universsons/uvisoundsources.com/demo/doc/Ircam\\_Preset.pdf](http://cdn.waycom.net/media/universsons/uvisoundsources.com/demo/doc/Ircam_Preset.pdf)>. Acesso em: 03 out. 2014.

ITURRALDE, Pedro. **Los Armonicos en el Saxofon**. Madrid: Musicinco, [199-?].

JEAN-MARIE Londeix Saxophonist. Biography. Disponível em: <<http://www.jm-londeix.com/en/biography-londeix.htm>> Acesso em: 13 dez. 2013

JOLAS, Betsy. **Épisode Quatrième**: pour saxophone tenor seul. Paris: Alphonse Leduc, 1984.

KHOLOPOV, Y.; TSENOVA, V. **Edison Denisov**. Newark: Harwood Academic, 2005.

KIENTZY, D. **Les Sons Multiples aux Saxophones**: pour saxophones, soprano, alto, tenor et baryton. Paris: Éditions Salabert, 1982.

KNOPOFF, Steven. Didgeridu. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <[www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>. Acessado em: 26 jan. 2015.

LANG, Rosemary. **Beginning Studies in the Altissimo Register**. Indianapolis: Lang Music Publications, 1971.

LINDEMAN, Henry. **A Detailed Analysis of Embouchure, Breathing, Tone Production, Vibrato, Tonguing, Phrasing, Articulation.** New York: Mills Music. 1934a.

\_\_\_\_\_. **The Henri Lindeman Method for Saxophone.** New York: Mills Music. 1934b.

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

MICHAT, Jean-Denis; VENTURI, Gérald. **Un Saxophone Contemporain.** Lion: Jdmichat.com, 2010.

MORAIS JÚNIOR, A. C.; SILVA, A. R. Uso de paralelismo cromático na geração de material temático em Minus para Sax solo. In: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina - EnCom2014. **Anais...** Londrina: UEL/FML, 2014.

MORAIS JÚNIOR, A. **Minus**, para saxofone soprano solo. Partitura. Natal: Muse Score (Ed. Agamenon de Morais, 2014) 2014.

MURPHY, Patrick. **Extended Techniques for Saxophone an Approach Through Musical Exemplos.** 2013. 223 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctor Of Musical Arts, Arizona State University, Arizona, 2013.

NASH, Ted. **Ted Nash's Studies in High Harmonics.** New York: Leeds Music Corporation, 1946.

NODA, Ryo. **Improvisation I:** pour saxophone alto seul. Paris: Alphonse Leduc, 1974.

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

PRATI, Humbert. **Approche de la Musique Contemporaine.** Paris: Gérard Billaudot, 1985.

RASCHÈR, S. M. **Top-tones for the Saxophone:** four-octave range. New York: Carl Fischer, Third Edition, 1977.

RAUMBERG, C.; VENTZKE, K. Saxophone. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <www.grovemusic.com>. Acessado em: 15 jan. 2013.

RAY, Sonia. Colaborações Compositor-Performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: **ANPPOM**, XX, 2010, Florianópolis. p. 1310.

ROUSSEAU, Eugene. Marcel Mule: his life and the saxophone. **Saxophone Journal**, volume 10, number 3, 8-16, 1985.

\_\_\_\_\_. **Saxophone High Tones**. San Diego: Kjos Music, 1978.

SINTA, Donald J.; DABNEY, Denise C. **Voicing**: an approach to the saxophone's third register. [S. l.]: Sintafest Music. 1992.

TAYLOR, Matthew Jeffrey. **Teaching Extended Techniques on the Saxophone**: a comparison of methods. 2008. 187f. Tese de Doutorado. University of Miami.

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

\_\_\_\_\_. **Tongue Gymnastix**: for the Development of Speed in Single-Double and Triple Tongueing. New York: Belwin Inc. 1927.

WEDERQUIST, Marsha Jones. **The Brahms, Schumann, and Joachim Violin Concert**: an analysis of relationships. 1961. 137 f. Tese (Doutorado) - Curso de Music, University Of Wyoming, Laramie, 1961.

WEISS, Marcus; NETTI, Giorgio. **The Techniques of Saxophone Playing**. New York: Bärenreiter, 2010. Disponível em: <[https://www.baerenreiter.com/materialien/weiss\\_netti/saxophon/](https://www.baerenreiter.com/materialien/weiss_netti/saxophon/)>. Acesso em: 07 out. 2014.

WIEDOEFT, Rudy. **Modern Method for the Saxophone**. New York: Robbins Music Corporation, 1927.

\_\_\_\_\_. **Etudes & Studies for the Saxophone**. New York: Robbins Music Corporation, 1928.