



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
**ESCOLA DE ARTES**

**Mestrado em Música**  
*Interpretação*

**Dissertação**

**A assimilação de influências de cariz popular na escrita contemporânea  
para saxofone**

Tiago Jorge Cordeiro

**Orientador:**

Prof. Doutor Eduardo Lopes

**Co-Orientador:**

Prof. José Massarrão

Évora - 2012

**Mestrado em Música**  
*Interpretação*

**Dissertação**

**A assimilação de influências de cariz popular na escrita contemporânea  
para saxofone**

Tiago Jorge Cordeiro

**Orientador:**

Prof. Doutor Eduardo Lopes

**Co-Orientador:**

Prof. José Massarão

*À memória de Emílio Cordeiro Júnior*

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha família, em especial aos meus Pais e Irmão, pelo apoio e confiança que demonstram e sem o qual não seria possível ter concluído este trabalho. À Carla pela paciência e apoio ao longo de todo o processo, desde o ingresso no Mestrado até à entrega da dissertação. Aos meus Avós por me terem feito contactar com a tradição popular.

Ao Prof. Eduardo Lopes, orientador deste trabalho, pela dedicação, disponibilidade e conhecimento transmitido. Ao Prof. José Massarrão, co-orientador deste trabalho, pela preciosa ajuda na escolha de repertório e pela sapiência na orientação e aconselhamento no meu percurso académico e musical, assim como na dedicação e dinamização que imprimiu ao saxofone em Portugal.

Aos compositores Eurico Carrapatoso e Daniel Schvetz pela disponibilidade e generosidade revelada desde o primeiro contacto, assim como pelos conhecimentos que me passaram enquanto meus professores.

Aos professores e colegas que me têm acompanhado no meu percurso com votos de incentivo.

Aos meus amigos pela generosidade e apoio.

## Índice

<b>Resumo/Abstract</b>	<b>2</b>
<b>Introdução</b>	<b>3</b>
<b>1 MÚSICA POPULAR</b>	<b>4</b>
1.1 A PROBLEMÁTICA DA DEFINIÇÃO DA MÚSICA POPULAR	4
1.2 A EVOLUÇÃO DA MÚSICA POPULAR AO LONGO DAS DIFERENTES ÉPOCAS	8
1.2.1 A “DESCOBERTA”, A CRIAÇÃO E EVOLUÇÃO DA MÚSICA POPULAR	8
1.2.2 A EXPANSÃO DAS DIFERENTES MÚSICAS DAS CULTURAS NO MUNDO E A SUA CONSEQUENTE ASSIMILAÇÃO NAS LINGUAGENS MUSICAIS CONTEMPORÂNEAS	11
<b>2 O SAXOFONE E A MÚSICA POPULAR</b>	<b>16</b>
2.1 A PRESENÇA DO SAXOFONE NAS DIFERENTES CULTURAS DO MUNDO	16
<b>3 ESTUDO DE CASOS PRÁTICOS</b>	<b>22</b>
3.1 “SETE PEÇAS EM FORMA DE BOOMERANG” PARA SAXOFONE E CORDAS DE EURICO CARRAPATOSO	23
3.1.1 APRESENTAÇÃO GERAL DA OBRA	23
3.1.2 APRESENTAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS <i>POPULARES</i> MAIS EVIDENTES NA OBRA	25
3.2 “LUDIC V” PARA SAXOFONE E ACORDEÃO DE DANIEL SCHVETZ	34
3.2.1 APRESENTAÇÃO GERAL DA OBRA	34
3.2.2 APRESENTAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS <i>POPULARES</i> MAIS EVIDENTES NA OBRA	35
3.3 “IMPROVISATION I” PARA SAXOFONE ALTO SOLO DE RYO NODA	43
3.3.1 APRESENTAÇÃO GERAL DA OBRA	43
3.3.2 APRESENTAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS <i>POPULARES</i> MAIS EVIDENTES NA OBRA	44
<b>Conclusão</b>	<b>51</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>54</b>
<b>Anexos</b>	<b>56</b>

## **Resumo**

A assimilação de influências de cariz popular na escrita contemporânea para saxofone é o tema desta dissertação. No primeiro capítulo são abordadas as definições de *Música Popular* e as problemáticas que advêm desse exercício de definição. São também exploradas as formas como a *Música Popular* se origina, renova e expande pelo globo e é transmitida de geração em geração. O segundo capítulo enuncia e expõe alguns factos históricos relacionados com a presença do saxofone nas diferentes culturas do globo e sua rápida e geral expansão. No terceiro e último capítulo são analisados três casos práticos de estudo contendo três obras de compositores diferentes.

## **Abstract**

*The influence of Popular Music in the contemporary music for saxophone*

The influence of *Popular Music* in the contemporary music for saxophone is the main theme of this dissertation. The first chapter focus on the problematic and hard task of create a final definition for *Popular Music*. Also explored in this dissertation are the ways *Popular Music* originates, renews and expands around the globe and how it is transmitted from generation to generation. The second chapter lists and explains some historical facts related to the presence of the saxophone in different cultures and its rapid expansion and general acceptance. The third and final chapter reviews three case studies containing three works of different composers.

## Introdução

A influência de aspectos relacionados com a *Música Popular* nas obras que compõem o repertório contemporâneo do saxofone é o objecto deste trabalho que se encontra dividido em três partes.

A primeira parte está relacionada com a *Música Popular* no qual exponho, comparo e relaciono os diferentes conceitos da *Música Popular* e as problemáticas referentes à sua definição. É igualmente focado o aspecto da 'origem' da *Música Popular* e a sua continuidade e expansão no paradigma erudito, utilizando as manifestações contemporâneas do mesmo como herdeiras do seu legado histórico secular, e no paradigma popular realçando a sua consecutiva expansão para o conhecimento e reconhecimento de outras culturas de pontos mais ou menos distantes do globo.

Na segunda parte exploro as características intrínsecas do saxofone que o levaram a ter rápida e fácil assimilação nas diferentes culturas e nas suas expressões musicais. São enunciados factos históricos relevantes, desde a sua criação até a sua reconhecida aceitação nos dias de hoje através de músicos célebres de várias correntes e estilos musicais, cobrindo os mais emblemáticos períodos de expansão do instrumento pelo Mundo.

A terceira e última parte do trabalho trata da análise de três obras do repertório contemporâneo para saxofone: "*Sete peças em forma de boomerang*" de Eurico Carrapatoso, "*Ludic V*" de Daniel Schwetz e "*Improvisation I*" de Ryo Noda. São obras que de uma forma mais ou menos directa contêm referências à *Música Popular*, quer seja de forma conceptual, estrutural, rítmica e melodicamente ou à mais 'flagrante' inclusão de temas musicais oriundos da *Música Popular*. Procedo a uma breve introdução das obras onde são focados alguns dados históricos interessantes sobre as mesmas. De seguida são expostos e relacionados os gestos musicais que evidenciem a influência da *Música Popular*.

# 1 Música Popular

## 1.1 A problemática da definição da Música Popular

Definir o conceito de *Música Popular* sempre se apresentou como uma tarefa difícil. Já a meio do Século XX, foi dito por Brown (1959: 17-18): "'Popular' is admittedly a difficult word. Everyone knows what it means and yet no one can define it quite precisely.(...)." Do mesmo modo, reiterando a mesma ideia, também Cantrick (1965: 100) disse: "(...) everyone talks about popular music but no one knows what it is."

Grande parte das dificuldades, em definir *Música Popular*, estão relacionadas com os diferentes significados que o termo pode assumir nas diferentes línguas e culturas, como é referido pelos autores Jones e Rahn (1977: 81):

"(...) One difficulty which must be confronted in any attempt to define popular music is that the term itself does not have a determinate meaning. It is a part of a living language, not a strictly technical term. Accordingly, the referents of the phrase "popular music" are bound to change with the culture in which it is embedded. Some languages do not have an equivalent for the term, thus further confounding the issue. For example, the French *chanson populaire* includes both popular song and what is now termed the *chanson folklorique*. The German *volkstümlich*- and *Volks*, although close to the English popular and folk, respectively, possess special Teutonic connotations. In Iran there is no synonym for popular music, yet there is a phenomenon which, as Bruno Nettl demonstrates, clearly parallels that of Euro-American popular music. In India, it is more appropriate to discuss film or "folk" music. (...)"

Se atentarmos nas traduções para a língua inglesa, deparamos logo com uma dificuldade: *Música Popular* terá uma tradução mais próxima de *Folk Music* e *Traditional Music* do que em *Popular Music*. Esta problemática surge associada ao facto de na língua inglesa o termo



*Popular Music* está muitas vezes associado a música de cariz “comercial”, com forte cotação no mercado e indústria musical, assim como surge vulgarmente associada a consumos de grandes massas humanas (vendas discográficas, concertos, etc.), excluindo assim a música exclusivamente de tradição oral e com pouca repercussão fora da sua região de origem.<sup>1</sup>

O termo *Traditional Music* surge associado a música praticada no passado, muitas vezes na ruralidade e associada a uma determinada acção da vivência humana (trabalho, casamento, festas, etc.).

*Folk Music* é um termo que pode ter interpretações ambíguas. Surge muitas vezes associado a música composta e praticada nos dias de hoje, caracterizada pela recuperação (sonora ou ideológica) da já referida *Traditional Music*. É igualmente utilizado para definir a música que teve origem em meios mais rurais (e logicamente mais remotos) e que é do conhecimento de algumas pessoas nos meios urbanos contemporâneos.

Segundo Nettl (1973: 1-3), podemos encontrar ainda um termo novo com o intuito de diferenciar a música concebida e conhecida em meios urbanos e mais letrados, de uma música mais associada ao meio rural e onde a presença de indivíduos não letrados e sem tradição na aprendizagem académica musical é relevante. O autor apelida a primeira de *Folk Music* e a segunda de *So-Called Primitive Music*.

Os diferentes termos utilizados para definir a *Música Popular* variam de autor para autor consoante seja também diferente o seu objecto de estudo. Tal falta de rigor pode levar os leitores a uma confusão de termos, no entanto no campo da Etnomusicologia são frequentemente utilizados os termos de *Folk Music* e *Tribal Music*.

Na maioria das vezes os termos “popular”, “folk” e “primitive music” estão associados a factores históricos, sociais, políticos e culturais. São igualmente determinados na sua adaptação e mudança por esses factores e não se podem assim tratar como termos que definem e designam uma música clara e distinta entre cada definição. Este facto,

---

<sup>1</sup> Para uma melhor compreensão deste conceito ver Continuum Encyclopedia Of Popular Music Of The World Volume II, Nova Iorque, Continuum, 2003, p. viii

torna assim as barreiras difíceis de definir bem como de explicar onde acaba um e começa outro tipo de música.

Podemos ainda encontrar autores que sugerem definições mais baseadas nos aspectos musicais e formais, do que nos aspectos sociológicos, como é o caso de Theodor Adorno, referido e analisado no artigo de Jones e Rahn (1977: 84):

“According to Adorno, the need for trademarks in popular music arises from standardization: stereotyped forms dominate the larger structural units of strophes and stanzas, and formulas permeate the smaller parts. Restricted deviations from these brief formulas provide the music's appeal, so that the trademarks are transitory rather than enduring. Much of baroque and pre-classical music and Middle Eastern court music, then, would be popular by virtue of their stock forms and semi-standardized ornaments.”

Há ainda autores que defendem ser através da criação de um estereótipo de um determinado público que se define Música Popular, como é o caso de Denisoff (1975: 39):

“Popular music is the sum total of those taste units, social groups and musical genres which coalesce along certain taste and preference similarities in a given space and time. These taste publics and genres are affected by a number of factors, predominantly age, accessibility, race, class and education.”

Perante as diferentes opiniões e correntes sobre a definição de *Música Popular* importa referir que algumas podem ser criticadas por acarretarem temas polémicos. Temas esses relacionados com os conflitos sociais e com a exclusão, na formulação da definição, de aspectos exclusivamente musicais.

Os conflitos sociais estão presentes na corrente que sugere “*primitive music*” e “*folk music*” como definições. A aplicação do termo *primitivo* gera um desconforto social resultante da marginalização que o termo aplica à música dos meios mais rurais e onde a presença de

indivíduos alfabetizados e com conhecimentos académicos musicais é escassa.

Por outro lado a aplicação do termo “*popular*” pretende fazer fundamentar a definição pela perspectiva do público. Dessa forma baseia-se na classificação pelo número de indivíduos que conhecem e apreciam determinada música, criando estereótipos dominantes que a tornam igualmente polémica já que são excluídas as características intrínsecas da música e da sua prática.

Para o restante trabalho irá ser adoptado o termo *Música Popular*, excepto em alguns casos devidamente assinalados, como algo abrangente que contém na sua essência a música proveniente das práticas rurais, do quotidiano urbano e resultante de uma certa espontaneidade social, conhecidas ou não por um número significativo de indivíduos e que têm vindo a ser objecto de estudo de inúmeras investigações na área da sociologia, etnomusicologia, antropologia e ciências musicais.

## **1.2 A Evolução da Música Popular ao longo das diferentes épocas**

### **1.2.1 A “descoberta”, a criação e evolução da Música Popular**

A forma como a *Música Popular* chega até nós e se transforma ao longo do tempo, assume diversas correntes de opinião e possibilidades, sendo umas mais historicamente comprovadas que outras. É sabido que a maioria do património presente na *Música Popular* é bastante antigo e que no entanto têm-se alterado através do tempo, sendo que entre culturas se torna diferente o tempo de mudança e as características da mesma.

Como disse Nettl (1973: 5), “In some cultures, many new songs are composed every year or every generation; in others, only a few new ones may appear in a century.”

Deve ser tido em conta, que por mais antiga que nos pareça a origem de determinada composição, ela foi possivelmente objecto de grande mudança, motivada pela vontade de melhorar a mesma, por esquecimento de partes ou ainda por os indivíduos sentirem a necessidade de torna-la mais parecida com composições suas contemporâneas, como é referido igualmente por Bruno Nettl (1973: 5).

A *Música Popular* tem a característica especial, e única, de poder ser uma música antiga na sua concepção ou composição e uma música recente e contemporânea na forma como é apresentada através de arranjos ou ornamentos mais modernos. De igual modo apresenta-se como uma música capaz de reunir o individual e o colectivo, sendo o aspecto do colectivismo algo muito próprio desta música e um factor diferenciador e enriquecedor, já que do ponto de vista técnico e musical, muitas vezes não pode sequer “rivalizar” com obras criadas por gestos individuais de compositores sobejamente conhecidos do grande público.

Foi durante algum tempo referenciado por alguns autores, que qualquer canção cujo o autor fosse desconhecido, tratava-se de *Música Popular*. Essa afirmação, para Bruno Nettl (1973: 6), está longe de ser totalmente verdadeira já que o autor embora considere existir alguma validade na mesma se pensarmos nas culturas europeias, onde muitas vezes os estudantes de música desconhecem o autor de determinada composição de *Música Popular* e até no próprio meio onde ela surgiu o seu autor é desconhecido. No entanto é sabido que muitas tribos Indígenas recordam-se e sabem quem escreveu uma determinada canção.

“(...) a song a composer is unknown is a folk song. Of course there is a fallacy here; should our ignorance of the identity of a composer make such a difference in our classification of musics? Still, there is some truth in this view, for the composers in European folk music and in most nonliterate cultures are indeed not known to scholars. Moreover, they are not usually known to the members of their own culture (...) in some Plains Indian tribes people remember very specifically who “made” a particular song (...)”

Durante um certo período de tempo julgou-se que muitas das composições populares tinham sido criadas através de improvisação colectiva. No entanto, e tal como é referido por Nettl (1973: 6), a probabilidade de essa ideia não passar de uma crença é bastante reduzida. Apesar de se encontrarem alguns registos de improvisações, conduzidas por um “mestre”, em alguns pontos do globo como são exemplos algumas orquestras de Java e do Bali, aconteceram em condições muito específicas e bastante esporádicas.

Sobre as mudanças ocorridas nas composições de *Música Popular*, é importante perceber que diferentes culturas têm diferentes tolerâncias à mudança. Vejamos este exemplo que nos é mostrado no texto já atrás referenciado do autor Bruno Nettl (1973: 6-7):

“When speaking of the importance of change, in folk and tribal music, that is due to communal re-creation, let us not fail to realize that the amount of change that a song undergoes is also determined by the

culture's view of change. Some of the world's cultures regard change as a positive value-the modern United States is certainly a good example-while others regard an adherence to tradition as immensely important; the culture of India is one of many possible examples. On the whole, folk and tribal cultures have tended to avoid rapid change, at least until confronted with modern technology. But there is variation even within a group related and similarly complex societies. For example, the Pueblo Indians of the southwestern United States resisted change much more than did the Indians of the North American Plains, and this difference in attitude affected many aspects of their history, including the recent history of their music. Thus, while we must assume that we never find complete stability and that some change always results from oral tradition and communal re-creation, rapid and dramatic change occurs in some cultures, while slow and often barely perceptible change occurs in others."

Ainda sobre a mudança, os autores Gaynor Jones e Jay Rahn (1977: 85), referem que:

"Howard Brown asserts that a popular piece retains its germane characteristics despite considerable deviations from the original version. Rearranging and improvisation play a large role in popular music. This range of variability is probably related to aural transmission, and to the audience's and performer's lack of concern about the composer's intentions. In this regard, popular music resembles traditional folk music which has also circulated in an oral tradition and whose composers have largely been forgotten. Groups such as Liverpool, who imitate Beatles' arrangements note for note, are closer to classical performance practices than to those which we usually associate with popular music."

### 1.2.2 A expansão das diferentes músicas das culturas no Mundo e a sua consequente assimilação nas linguagens musicais contemporâneas

Para analisarmos e percebermos melhor o fenómeno da expansão das diferentes músicas das diferentes culturas, é necessário tentar explicar o *exotismo* bem como a sua percepção ao longo do tempo.

O *exotismo*, tal como nos é sugerido pelo autor Jonathan Bellman (1998: ix), trata-se de uma técnica composicional que se caracteriza por incluir matérias musicais (ritmos; acordes; melodias; timbres) de uma cultura distante e que normalmente não seria de esperar ouvir em determinada obra de determinado compositor.

A percepção do *exotismo* em determinada composição e a sua diferença perante o movimento *nacionalista*<sup>2</sup>, está directamente relacionada com quem compõe e quem escuta. Assim sendo, e como é referido pelo autor Jonathan Bellman (1998: ix-x), uma peça com elementos provenientes da tradição Russa, como a utilização de alturas graves numa determinada obra, não será resultado de uma busca do *exotismo*, caso se trate de um compositor Russo, já que o mesmo poderá ter crescido num meio musical popular onde tradicionalmente a música da igreja ortodoxa Russa contém esse elemento sonoro. No entanto, se o utilizador for um compositor de uma cultura de um país distante da Rússia, já nos podemos encontrar perante um caso onde foi de forma consciente e voluntária a busca e utilização de elementos exóticos. Da mesma forma, um ouvinte proveniente de uma cultura Russa não percebe tais elementos como *exotismo*, já que será uma componente sonora que lhe é familiar, enquanto um ouvinte de um outro país pode

---

<sup>2</sup> O *Nacionalismo* consistiu num movimento iniciado no séc. XIX, sobretudo nos países periféricos da Europa e América. Consistiu essencialmente uma resposta por parte de compositores de alguns países (Inglaterra, França, Estados Unidos, Rússia e países da Europa do Leste) ao domínio da música alemã, que era igualmente “*visto como uma ameaça à criatividade musical de cada nação*” (J. Donald Grout e V. Claude Palisca, *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1994, p. 666-667). No entanto o movimento do Nacionalismo também se podia caracterizar segundo os mesmos autores como uma vontade de alguns compositores imitarem os seus colegas da zona austro-germânica, conduzindo assim o próprio movimento a fundamentos contraditórios como é referido no livro atrás mencionado.

reconhecer essa evocação ao *exotismo* pela “distância” existente entre as duas regiões do globo.

Após breve introdução e definição dos termos *Exotismo* e *Nacionalismo*, é aconselhável realizarmos um enquadramento histórico da busca pelo *popular* por parte dos compositores.

A Europa no séc. XV e XVI era essencialmente um continente bastante homogêneo e chauvinista, segundo Miriam K. Whaples (1998: 3-5),“(…) for most Europeans, the entire non-European world was seen as no more than theater, an endless Arabian Nights entertainment. Nothing of any lasting import could happen there (...)”.

Apesar de os tempos terem mudado e o avanço tecnológico e as movimentações sociais terem contribuído para que hoje tal atitude perante os “outros” seja reconhecida como egoísmo e retrógrada, na verdade, no campo da musicologia os “outros” levaram algum tempo a serem aceites como possuidores de algo com valor e interesse Humano, como de resto é perceptível na citação de Arthur Versluis, “the Western anthropologist’s slow realization of some ethical complexities involved in representing non-European peoples”<sup>3</sup>.

Sabemos ainda segundo Miriam Whaples, que desde o séc. XVI até séc. XIX, os compositores europeus adoptaram algumas características musicais e estilísticas que recorriam ao exótico. Tais características surgiram durante esse período com frequência suficiente para poderem ser caracterizados da seguinte forma: danças; instrumentos exóticos; efeitos estilísticos; texturas não usuais; “primitivismos”.<sup>4</sup>

Mais uma vez, em semelhança ao que acontece com a definição de *Música Popular*, torna-se difícil a percepção da fronteira entre a utilização de elementos em busca do *exotismo* e da utilização de material provido da tradição popular, da sua própria cultura, como reminiscências do movimento *nacionalista* própria linguagem de um determinado

---

<sup>3</sup> Arthur Versluis, “American Transcendentalists and Asian Religions, New York, Oxford University Press, 5, p.184 - 234

<sup>4</sup> Para uma melhor compreensão deste conceito ver Miriam K. Whaples, “Early Exoticism Revisited” in *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 15



compositor. No entanto, tal assimilação só se torna possível através da globalização cultural que o séc. XXI desenvolveu e que permite que se escutem e até estudem músicas que em outro tempo nos seriam imensamente exóticas e distantes, podendo as mesmas tornarem-se “nossas” e também a música da nossa própria cultura ser cada vez mais acessível.

É conveniente referir, que entre o *Exotismo* e o *Nacionalismo*, a fronteira pode ser ténue e a sua busca ou utilização podem estar directamente relacionados com factores políticos em determinados períodos da história, como é referido por Fernando Lopes-Graça (1992: 179): “Na sua essência, as escolas clássicas italiana, alemã ou francesa eram tão nacionais como são nos nossos tempos a escola inglesa, a escola russa, ou a escola checa: existe aqui apenas uma diferença de grau, não de fundo, visto a universalidade da música italiana, alemã ou francesa ser apenas devida a circunstâncias históricas que favorecem o seu desenvolvimento e a sua expansão.”

É importante salientar o facto de as recolhas feitas, quer por antropólogos, sociólogos e músicos, têm uma importância vital no estudo, preservação e diferenciação das diferentes culturas antes de as mesmas serem apanhadas pela ‘avalanche’ da globalização, e conseqüentemente demasiadamente modificadas por outra cultura mais dominante em determinada época. Esse aspecto é igualmente referido pelo compositor Fernando Lopes-Graça (1991: 17-18):

“(…) a influência descaracterizante cada vez mais acentuada do disco, da rádio, da televisão e do repertório chamado ligeiro que aquele e estas profusamente distribuem e que já agora penetram nos mais recuados cantos das nossas províncias. Que o folclore, por esta e outras razões de ordem social e material, tenda a desaparecer como realidade vida, é coisa que não nos deve surpreender em demasia. No entanto, da mesma maneira que se preservam as relíquias literárias, plásticas e arquitectónicas do passado, não só pelo seu valor intrínseco, como por constituírem testemunhos de cultura e de civilização, também a canção popular, como produto e documento da actividade estética, que de toda a evidência é, tem jus a ser recolhida, arquivada e estudada, e tanto

mais ela pode na realidade prestar incalculáveis benefícios de ordem educativa e artística.”

Ainda sobre o domínio exercido por determinadas culturas e a assimilação de elementos provenientes da *Música Popular* nas linguagens contemporâneas, o compositor Eurico Carrapatoso considera relevante no seu trabalho a posição de ‘combate’ ao domínio e influência da cultura e política anglo-saxónica exercida sobre o mundo. Dessa forma, o Compositor não recorre ao folclore português exclusivamente pelas suas memórias enquanto indivíduo, ou pelo prazer na fruição da mesma. Existe da parte de Eurico Carrapatoso, a intenção de assumir uma posição enquanto criador, que está muito longe de ser uma posição chauvinista e que vai ao encontro de um espírito livre e com consciência política e social.<sup>5</sup>

Também o compositor Daniel Schvetz diz, sobre o recurso a elementos da *Música Popular*, que as influências podem não ser directas e sim filtradas por outro compositor que o influencia. Nesse sentido, diz recordar-se perfeitamente de que “as influências são sempre várias e lembro-me de em algumas situações ir procurar inspiração ou material, por exemplo, em Prokofiev que para mim é uma referência harmónica e rítmica importante, e às vezes deixo-me ir e não me importo, também acontece com Ligeti e Messiaen.”<sup>6</sup>

Os compositores enunciados por Daniel Schvetz foram por sua vez influenciados pela *Música Popular*. No caso de Sergei Prokofiev através do Folclore Russo, Olivier Messiaen através da Música Indiana e György Ligeti pela música de folclore europeu através da tradição de Béla Bartók.

Para Daniel Schvetz a emigração também desempenha um papel importante na expansão das diferentes músicas para outras culturas, assim como na assimilação das mesmas por parte de linguagens contemporâneas, já que ele próprio, através da sua diáspora, foi

---

<sup>5</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

<sup>6</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa.

'obrigado' a contactar com diferentes musicas, o que com o tempo se tornou em matéria musical e cultural inconsciente nele próprio.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa

## **2 O Saxofone e a *Música Popular***

### **2.1 A presença do Saxofone nas diferentes culturas do Mundo**

Desde a invenção do Saxofone e do registo da sua patente em 1845 pelo seu criador Adolphe Sax, o instrumento começou gradualmente a ser adoptado por diversas culturas e contextos musicais à volta do globo.

Tem sido constantemente referido que uma das principais características do Saxofone, no momento da sua invenção, seria o de colmatar uma “falha” existente nas bandas marciais, onde no meio de metais e madeiras seria necessário um som híbrido que estabelecesse o papel das cordas que eram instrumentos ausentes nessas formações. No entanto, a concordância relativamente à necessidade de incluir o saxofone nas bandas marciais não foi imediata, de tal forma que o mesmo foi alvo de uma “prova” pública aquando da discussão sobre a remodelação das bandas militares Francesas, e tal como nos é referido por Michael Segell (2006: 17-20), foi marcada uma “disputa” para o dia 22 de Abril, corria então o ano de 1844. Estiveram duas bandas sobre apreciação popular, uma criada por Michel Carafa<sup>8</sup> e outra por Adolphe Sax, ambas deveriam ser compostas por quarenta e cinco músicos, no entanto sete dos músicos da banda de Sax não apareceram (é importante referir que a invenção de Sax bem como a sua expansão não foram bem recebidas nos meios mais conservadores e instituídos da época) e foi então o próprio Sax a tocar o seu instrumento. A banda de Carafa saiu derrotada pela de Sax que exibia um imponente volume sonoro e que se projectava por todas as filas de público, o mesmo que em fervorosa erupção terá aplaudido a banda reforçada pelo novo instrumento e

---

<sup>8</sup> Compositor Italiano (1787-1872) residente em França por diversas vezes, onde em 1838 foi nomeado director do Gymnase de Musique Militaire.

levando assim o júri a concordar que as sugestões de reforma propostas pelo inventor eram as melhores opções.

Após a vitória de Sax, alguns modelos do seu instrumento começaram de imediato a ser adoptados por bandas militares Italianas, Espanholas e Húngaras.

A meio da década de 50 do séc. XIX o saxofone já se tinha expandido pela Bélgica, Inglaterra, Itália, Portugal, Rússia, Espanha, Suíça, Turquia e Estados Unidos.

Grande parte da expansão do saxofone pelo mundo deveu-se às bandas militares Francesas. Como nos é referido, da seguinte forma, por Segell (2006: 25):

“Thanks to French military bands, wich accompanied troops wherever they were posted, saxophones premiered in Mexico in the early 1860s and quickly migrated into new territory. In fact, the first saxophonist to take up residence in New Orleans is thought to have been a Mexican, Florencio Ramos, a former member of the Eight Cavalry Mexican Band.”

Também é exposto por Segell (2006: 29-40), que ao mesmo tempo que o saxofone tentava afirmar-se nos Estados Unidos foi levado até às Caraíbas, desenvolvendo aí um papel fundamental na evolução do merengue na Republica Dominicana. Mais tarde participou na fusão do ska Jamaicano com o calipso de Trindade originado em Barbados e na Jamaica, onde alguns protótipos do instrumento eram construídos em madeira. E sobre a presença do instrumento na China, é referido por Segell (2006: 33):

“In China, a love of the saxophone spread like a highly contagious virus. Russians refugees from the revolution established émigré communities in Shanghai, Harbin, and Beijing, where ten full-time jazz orchestras were firmly established by 1927.”

O saxofone encontrou igualmente rápida aceitação nos países da América do Sul. Como foi o caso do Peru, onde o instrumento começou a

ser utilizado nas *orquestras típicas*. Nessas orquestras, como é natural num grupo de ‘rua’, existia uma grande competição entre as mesmas para obter mais volume e mais diversidade de timbres nos seus instrumentos. Nesse sentido o saxofone era uma mais valia nos dois aspectos, especialmente se utilizado em naipe, como refere Eurico Carrapatoso, embora num contexto diferente, sobre o primeiro contacto consciente com um quarteto de saxofones: “...um dos sons mais belos que alguma vez me foi dado a ouvir na minha vida, sobre o ponto de vista de coerência tímbrica, consistência, de fusão e de unidade.”<sup>9</sup> O compositor Carrapatoso considera ainda o saxofone um instrumento extremamente generoso, no que diz respeito ao facto de ser um instrumento “infalível” e “pronto”<sup>10</sup> Essa opinião corrobora a ideia do instrumento ser extremamente útil aos músicos de ‘rua’ e a formações que requerem um volume sonoro bastante audível e articulações precisas.

Da mesma forma que anteriormente as bandas militares Francesas ajudaram a expandir o saxofone, também durante a Segunda Grande Guerra Mundial as bandas dos EUA desempenharam papel semelhante, como refere Segell (2006: 34):

“The American military extended the saxophone’s reach during World War II, often into seemingly unlikely cultures. The South Pacific island of Tonga, which the American army used as a staging area for battles in the Salomon Islands and New Guinea, is perhaps the most exotic example.”

Desde o início do séc. XX até aos dias de hoje, o saxofone tem-se manifestado em diferentes culturas e diferentes contextos. Com grande relevo para contextos de não-influência Ocidental. Como é enunciado por Stephen Cottrell (2003: 495-500), exemplos conhecidos hoje em dia são: O saxofonista Ray Carless trabalhou com o cantor Aster Aweke natural da Etiópia, com o cantor Indiano Najma Akhtar, com o cantor Polaco Basia,

---

<sup>9</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

<sup>10</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

com uma banda do Zimbabué chamada '*Bhundu Boys*' e com a banda Inglesa '*Incógnito*'; O Saxofonista Hamid Osman tocou com os vocalistas Abdel Gadir Salim e Abdel Aziz el Mubarak, naturais do Sudão; Os saxofonistas Thierno Koite e Issa Cissoko tocaram com o cantor Senegalês Youssou N'Dour; Os saxofonistas Fekade Amdemsekel, Theodorus Meteku, Philippe Herpin e Daniel Paboeuf também participaram em diversas manifestações musicais, não influenciadas pela cultura do Ocidente.

O saxofone contribuiu para o desenvolvimento dos hoje conhecidos como *movimentos de fusão*, como refere Cottrell (2003: 497):

“A further feature of popular music in countries around the world is the blending of folk music traditions with western elements from the aforementioned genres to create a kind of fusion, or world music, that is still unique to each region. Often, Western instruments such as the saxophone are added to ‘update’ the folk or traditional music or to explore the fusion itself. In such cases, the fusion draws not only on the Western instruments but also on the energetic aesthetic of Western rock, pop, soul, funk and jazz.”

Alguns dos exemplos que merecem especial destaque, de movimentos de fusão, em que foi utilizado o saxofone, são segundo Cottrell (2003: 497-498): Na música da Algéria, os saxofonistas Bellemou Messaoud e Khaled tiveram uma papel importante; O músico Jorge Pardo, natural de Espanha, utilizou o saxofone para obter uma fusão do flamenco com outros estilos; No Egito os saxofonistas Ali Hassan Kuban e Mohamed Mounir; A banda Irlandesa '*Moving Hearts*' usou o saxofone para ajudar a criar para o grupo um som particular; Na Escandinávia o saxofone foi utilizado em bandas popular onde se criou fusões com jazz e rock; o grupo Alemão '*Die Interpreten*' que fundia tradições musicais da Baviera com jazz; o grupo Finlandês '*Piirpauke*' usou o saxofone na mistura de música tradicional com música latina e asiática; o grupo Sueco '*Groupa*' usou um saxofone baixo nas suas formações; Vários grupos contendo o saxofone nas suas formações misturaram música Klezmer

com outras práticas musicais; Também na antiga Jugoslávia as famosas “brass bands” continham saxofone e conquistaram diversos públicos pelo Mundo; A música *Banat* da Roménia é hoje muito considerada devido ao facto de ser reconhecida como moderna, rápida, intensa e erótica, e tal facto deve-se em grande parte à inclusão do saxofone nas suas formações; Bandas tradicionais da Macedónia que tocavam para entretenimento e dança, bem como orquestras Ciganas incluíram no final do séc. XX o saxofone nas suas formações; O saxofonista Búlgaro Yuri Yunakov colaborou com o clarinetista Ivo Papasov para criarem uma fusão entre a música tradicional Búlgara e a improvisação modal, criando assim uma nova música de casamento, enérgica e viva; Na Índia o saxofonista Kadri Gopalnath adaptou o saxofone à música clássica Indiana do Sul.

Este último exemplo, de Kadri Gopalnath, revela bem a flexibilidade do saxofone, que segundo Michael Segell (2006: 35):

“The saxophone’s ability to insinuate itself into the classical music of cultures whose traditional music predates the instrument by hundreds of years might be the most striking example of its flexibility.”

E como reforço desta ideia, Segell refere no mesmo texto, juntamente com o saxofonista Indiano Kadri Gopalnath, o saxofonista Egípcio Samir Sourour. Este último responsável pela introdução do saxofone na tradição da música Clássica Egípcia, valendo-se da variedade tímbrica do instrumento. A música era bastante exigente para o instrumentista, uma vez que na música Árabe são reconhecidas vinte e quatro notas por oitava, o que levou o saxofonista Sourour a combinar determinadas digitações com determinadas mudanças na embocadura para conseguir alcançar todas as notas e nuances desejadas.

Podemos concluir que o saxofone rapidamente foi adoptado por quase todo o globo, nas diferentes culturas e nas suas manifestações musicais. Um dos principais factores, que terá contribuído para essa rápida expansão, é a diversidade e possível *personalização* do instrumento, e assim consequentemente a sua capacidade de se adaptar



às necessidades e requisitos musicais ‘exigidos’ pelas diferentes culturas nas suas expressões musicais.

Eurico Carrapatoso parece concordar com a versatilidade e ‘segurança’ que o instrumento transmite. O Compositor embora se assuma como conservador por natureza, e não lhe sendo portanto natural assumir certos caminhos estéticos, reconhece que num cenário hipotético de assumir esses riscos, o saxofone seria um instrumento bom e ‘seguro’ para utilizar.<sup>11</sup>

Também Daniel Schvetz tem uma opinião semelhante, reconhecendo o saxofone como um instrumento com diversas correntes tímbricas. Deste modo confessa não gostar de um som mais ‘descuidado’, que inclusive anteriormente pediu aos instrumentistas que o reproduzissem em certas ocasiões específicas, como foi o caso da música que compôs para teatro. No entanto, refere que quando ultrapassado o limiar desse timbre mais ‘descuidado’, o saxofone é “capaz de ter uma capacidade tímbrica e dinâmica bestial, é um instrumento de uma nobreza equivalente ao violino ou clarinete.”<sup>12</sup> Também considera o saxofone um instrumento fiável e seguro, e reforça dizendo: “estou mal habituado pelo quarteto Saxofónia, o que eu escrevo, eles tocam”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

<sup>12</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa

<sup>13</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa.

### 3 Estudo de casos práticos

Como vimos, os factos e conceitos relacionados com a *Música Popular* e o saxofone, referidos nos capítulos anteriores, e a sua contextualização histórica fizeram com que os dois ‘universos’ se encontrassem em linguagens musicais de compositores contemporâneos. Esse encontro também pode surgir através de influências indirectas. Nesse caso um compositor pode associar ao saxofone uma determinada *Música Popular* sem que tenha escutado o instrumento no contexto ‘habitual’ dessa música. Por exemplo, um compositor, ao conhecer a obra do saxofonista John Coltrane pode estabelecer uma relação, consciente ou inconsciente, entre o saxofone e a música indiana, uma vez que o saxofonista Norte Americano foi bastante influenciado pela música indiana num certo período da sua carreira, influencia essa que se estendeu a muitos músicos de Jazz contemporâneos de John Coltrane.<sup>14</sup> O compositor Eurico Carrapatoso recorda o jazz associado ao saxofone como uma das primeiras memórias do instrumento.<sup>15</sup> E de igual modo também Daniel Schvetz conheceu o instrumento através do Jazz, mais propriamente através de Coltrane.<sup>16</sup> Os compositores estabeleceram assim uma relação indirecta, talvez inconsciente, entre o saxofone e a música popular. Este tipo de influência indirecta já havia sido referida por Schvetz anteriormente.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Para uma melhor compreensão desta relação ver Satyajit Roychaudhury, “Indian Music and Jazz: Reflections on Form”, adaptado de Gerry Farrell, “Indian Music and the West”, Oxford University Press, 1997.

<sup>15</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

<sup>16</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa

<sup>17</sup> Ver página 13.

### 3.1 “Sete Peças em Forma de Boomerang” para saxofone e cordas de Eurico Carrapatoso

#### 3.1.1 Apresentação geral da obra

Peça escrita em Maio de 2000 pelo compositor Eurico Carrapatoso,<sup>18</sup> a convite do maestro Vasco Pearce de Azevedo.<sup>19</sup>

A obra apresenta sete peças, classificadas da seguinte forma:

1. Abrupto
2. Amoroso
3. Lampeiro
4. Rude
5. Lampeiro ii
6. Amoroso ii
7. Abrupto ii

A forma da peça é, segundo o próprio compositor, “como um *boomerang*, tendo um percurso de ida e de volta ao ponto de partida com um desempenho de tipo simetrizante, assumindo-se o 4º número como uma espécie de eixo de simetria”.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Eurico Carrapatoso (n.1962) – Natural de Alvites no concelho de Mirandela. Licenciado em História pela Faculdade de Letras do Porto. Iniciou os estudos musicais com José Luís Borges Coelho, tendo concluído o Curso Superior de Composição do Conservatório Nacional de Lisboa. Galardoado no *Festival Internacional de Música Cantonigròs*, no *Cork International Choral Festival* e no *IIIº Concurso de Composição Coral da A.C.A.L.*, na 1ª edição do prémio *Lopes-Graça da cidade de Tomar*, 1ª edição do prémio *Francisco de Lacerda* e pela Sociedade Histórica da Independência de Portugal foi galardoado com o *Prémio da Identidade Portuguesa*. Representou Portugal na *Tribuna Internacional de Compositores da U.N.E.S.C.O.* em 1998, 1999 e 2006. Comendador da *Ordem do Infante Dom Henrique* desde 10 de Junho de 2004. Lecciona na Academia de Amadores de Música e no Conservatório Nacional de Lisboa.

<sup>19</sup> Vasco Pearce de Azevedo – Maestro Titular e Director musical da Sinfonietta de Lisboa. Tem dirigido na qualidade de Maestro Convidado as principais orquestras portuguesas. Lecciona Escola Superior de Música de Lisboa e na Academia Superior de Orquestra.

<sup>20</sup> Eurico Carrapatoso in EURICO CARRAPATOSO – Sinfonietta de Lisboa / LMG 2047 p. 7

A obra foi estreada em 6 de Novembro de 2000 num concerto da Sinfonietta de Lisboa<sup>21</sup> no Centro Cultural de Belém, tendo como solista o saxofonista José Massarrão,<sup>22</sup> a quem a obra foi dedicada.

A obra requisita ao saxofonista a utilização do saxofone alto (2-Amoroso;3-Lampeiro; 5-Lampeiro ii; 6-Amoroso ii) e o saxofone soprano (1-Abrupto; 4-Rude; 7-Abrupto ii).

Duas das sete peças da obra forma, o 1-Abrupto e 7-Abrupto ii, foram recuperadas de uma obra anterior, com o título “*Sete Epigramas a Francisco Lacerda*” (2000) para viola, contrabaixo e piano. No ano seguinte, e depois de serem utilizadas nas “*Sete Peças em Forma de Boomerang*”, as peças surgem na obra para guitarra solo, dedicada ao guitarrista Jimi Hendrix, intitulada “*A Jimi Hendrix*” (2001). Em todas as três obras em que o compositor Eurico Carrapatoso utilizou as duas peças referidas, surgem como os andamentos extremos, primeiro e último respectivamente.

---

<sup>21</sup> Sinfonietta de Lisboa – Orquestra fundada em 1995, tem como base 28 instrumentistas de corda, podendo integrar sopros ou outros instrumentos de acordo as exigências dos programas a executar. A sua direcção está a cargo de Vasco Pearce de Azevedo (Maestro Titular) e António Lourenço (Maestro Adjunto).

Um dos objectivos da orquestra, enquanto membro da Associação Musical Ricercare, é o da divulgação da música do Século XX.

<sup>22</sup> José Massarrão – Natural de Lisboa. Estudou saxofone na Escola de Música do Conservatório Nacional e concluindo a licenciatura na Escola Superior de Música de Lisboa. Tem desenvolvido uma estreita relação com os compositores, que se tem vindo a traduzir na produção e consequente interpretação de obras a solo e música de câmara, enriquecendo desta forma o repertório de música portuguesa para saxofone. O quarteto Saxoffnia, do qual é membro fundador, estreou algumas destas obras. Lecciona na Escola Superior de Música de Lisboa e na Universidade de Évora.

### 3.1.2 Apresentação das características *Populares* mais evidentes na obra

A obra apresenta elementos oriundos da *Música Popular*, quer seja pela re-harmonização de temas populares recolhidos por outros autores e que o compositor utilizou, quer seja pelos próprios títulos das diferentes peças que sendo bem “portugueses”, fazem assim alusão à tradição oral.

A única exceção ao primeiro facto, são as peças extremas da forma em “boomrang”, o 1-Abrupto e 7-Abrupto ii, que como já foi referido anteriormente, foram peças já utilizadas pelo compositor em outras duas obras, onde ocupavam a mesma posição da forma geral das obras.

Essas duas peças representam um lado mais ‘*rockeiro*’ de Eurico Carrapatoso, segundo ele são “Jimi Hendrix, John Petrucci dos Dream Theater e todo esse universo da guitarra eléctrica”.<sup>23</sup>

A primeira peça com características populares na obra é a segunda (2-Amoroso). A peça começa com a apresentação do tema nas cordas em forma de coral. É privilegiada a melodia através de um contraponto homofónico, onde o compositor realiza uma harmonização até à entrada do saxofone alto no compasso 9 (Fig. 1):

2 - AMOROSO

1

♩ = 54 moderato e con suavità, amoroso e sedutor

Eurico Carrapatoso

sax alto Eb

piano

*p*

*espress.*

Fig. 1 - Excerto da segunda peça da obra “*Sete Peças em Forma de Boomerang*” de Eurico Carrapatoso.

<sup>23</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

O saxofone inicia a melodia sendo acompanhado pelas cordas, mais uma vez num contraponto homofónico e privilegiando a melodia (Fig. 2):

The image shows a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, starting at measure 7. It is marked 'molto cantabile, con dolore' and 'p vibrato'. The piano accompaniment is in the lower staves, featuring chords and moving lines in both hands.

Fig. 2 - Excerto da segunda peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

Esse factor pode apontar-se como a grande característica musical deste andamento, em que o solista e as cordas alternam a predominância, atingindo um clímax no compasso 25, antecedida por uma preparação nas cordas e onde o saxofone atinge a oitava superior reproduzindo assim a melodia um pouco mais ornamentada no final (Fig. 3):

The image shows a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, starting at measure 21. It is marked 'f ma dolciss.'. The piano accompaniment is in the lower staves, featuring a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Fig. 3 - Excerto da segunda peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

O compositor extraiu a referida melodia do livro “Cantares do Povo Português” de Rodney Gallop (1960: 133). A melodia surge identificada no livro como “cantiga bailada recolhida dos ‘pauliteiros’ de Sécio” e intitula-se ‘A rolinha’, tendo as seguintes quadras como texto:

A rolinha. Sim, sim, sim,  
Caíu no laço, meu bem.  
Dá-me um beijo. Sim, dou dois,  
Dá-me um abraço. Darei.

A rolinha vai chorando,  
Que lhe roubaram o ninho.  
Não o fizesses tu, rola,  
Tanto ao pé do caminho.

A peça seguinte tem por nome 'Lampeiro'. É interpretada no saxofone alto. Apresenta igualmente uma melodia retirada das recolhas de Gallop (1960: 132), chamada 'rabatida', referida no livro também como uma cantiga bailada dos "pauliteiros" de Sécio<sup>24</sup>. A melodia 'canta' a seguinte letra:

Rabatida, rabatida.  
Rabatida na calçada:  
O ladrão do meu *amôri*  
Já tem outra namorada.

Rabatida, rabatida,  
Isto é para quem é.  
Amar a quem não nos ama,  
É romper contra a maré.

---

<sup>24</sup> Nota sobre o nome da região "Sécio", já anteriormente referida e citada. Deveria o autor querer referir-se à região de Cécio, como surge referenciada noutras publicações, no entanto, tratando-se de uma citação, apresentamos o nome como foi escrito pelo autor.

Do ponto de vista composicional a peça inicia-se de forma semelhante à anterior, com o tema exposto nas cordas. É no entanto mais polifónico e apresenta um contraponto imitativo e cânone simples, em contraste com as características homofónicas da peça anterior (Fig. 4 ):

The image shows a musical score for sax alto and piano (pn). The sax alto part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The sax alto part begins with a triplet of eighth notes, followed by a section marked 'in rilievo' and 'dolce'. The piano part includes a triplet of eighth notes and a section marked 'f'.

Fig. 4 - Excerto da terceira peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

Na peça seguinte, ‘Rude’, encontramos o eixo de simetria da obra, a partir do qual se reflectem as peças. Assim sendo, temos um andamento bastante *fortíssimo* e *marcato*. A melodia está sempre presente no saxofone soprano. Melodia extraída das recolhas de Gallop (1960: 131), recolhida na mesma zona e com o seguinte comentário: “Um dos ‘llaços da dança dos paulitos’, recolhido em Sércio, da execução na gaita de foles dos ‘pauliteiros’.” Nas palavras do Compositor, “esta peça quando escutada à posteriori, fez-me recordar a sonoridade de um grupo que escutava na adolescência, os Jethro Tull”.<sup>25</sup>

Na quinta peça, 5-Lampeiro ii, temos a harmonização de uma melodia popular presente no referido livro de Gallop (1960: 137), com a seguinte indicação: “Cantada no ‘Auto de Adão e Eva’, de carácter absolutamente medieval, em Sércio, onde foi recolhida.” (Fig. 5):

<sup>25</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.



I I 8. Cantada no «Auto de Adão e Eva», de carácter absolutamente medieval, em Sécio, onde foi recolhida.

Andante.

O - ve - lhas, car - nei - ros, Que pas - tais ver -  
 du - ra: Lem - brai - vos de mim, E de mi - nha tris - tu - ra.

Fig. 5 – Melodia extraída do livro de Rodney Gallop e utilizada na quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

A melodia é acompanhada com o seguinte texto:

Ovelhas. Carneiros,  
 Que pastais verdura:  
 Lembrai-vos de mim.  
 E de minha tristura

A peça inicia com uma harmonização do tema nas cordas (Fig. 6):

5 - LAMPEIRO ii Sete peças em forma de boomerang Eurico Carrapatoso

1  $\bullet = 66$  *andante leggiero*

sax alto Eb

piano *p* *amoroso*

Fig. 6 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

No compasso 10 o saxofone entra reproduzindo um acompanhamento arpejado. Mantendo-se a melodia nas cordas, mas desta vez surge apresentada num cânone a duas vozes (Fig. 7):

The image shows a musical score for Figure 7. It consists of three staves. The top staff is for the saxophone, starting at measure 11 with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The piano part features a complex arpeggiated accompaniment with many beamed notes and slurs. The saxophone part plays a melodic line that is a canon of the piano's accompaniment.

Fig. 7 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

O saxofone surge a tocar a melodia finalmente no compasso 19 até 26 (Fig. 8):

The image shows a musical score for Figure 8. It consists of three staves. The top staff is for the saxophone, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The saxophone part plays a melodic line starting with a *pp* dynamic marking. The piano part features a complex arpeggiated accompaniment with many beamed notes and slurs, marked *amoroso*.

Fig. 8 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

A partir do compasso 27 a melodia é re-exposta nas cordas, e o saxofone inicia novamente uma posição de acompanhamento, desta vez mais activa e realçando o contorno da própria melodia (Fig. 9):

Fig. 9 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

No compasso 35 a melodia é distribuída na orquestração em *stretto*, com o saxofone a realçar a mesma no registo agudo (Fig. 10):

Fig. 10 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.

No compasso 43 mantém-se a apresentação da melodia nas cordas em *stretto*, mas com o saxofone a acompanhar e novamente a realçar o contorno melódico da vozes (Fig. 11):

Fig. 11 - Excerto da quinta peça da obra “Sete Peças em Forma de Boomerang” de Eurico Carrapatoso.



O saxofone surge no compasso 17 com a melodia, sendo acompanhado pelas cordas em coral (Fig. 13):



Fig. 13 - Excertos da sexta peça da obra “*Sete Peças em Forma de Boomerang*” de Eurico Carrapatoso.

A orquestração mantém-se assim até ao final, privilegiando a melodia num contraponto homofónico.

Na obra “*Sete Peças em Forma de Boomerang*”, o compositor Eurico Carrapatoso assume a influência notória da *Música Popular* e reconhece que o saxofone encaixa bem no papel de solista, no entanto, isso terá sido uma realização feita à posteriori, uma vez que, tirando o Jazz Norte Americano, não o associa à *Música Popular* como associa, por exemplo, muito mais o clarinete.<sup>26</sup>

Este aspecto realizado por Carrapatoso vem corroborar a ideia, já anteriormente referida, do saxofone enquanto um instrumento versátil e capaz de se adaptar às mais variadas manifestações musicais.

Podemos concluir que a influência da *Música Popular* na obra de Eurico Carrapatoso se manifesta essencialmente no recurso a melodias tradicionais, sobre as quais o Compositor trabalha e aplica técnicas composicionais que vão ao encontro da sua vontade de expressão artística. Dessa forma Eurico Carrapatoso assimila na sua linguagem o referido material temático. Fá-lo através de memórias de infância e investigação de recolhas já existentes.

---

<sup>26</sup> Entrevista a Eurico Carrapatoso em 18/ii/2011, Lisboa.

## 3.2 “Ludic V” para saxofone e acordeão de Daniel Schvetz

### 3.2.1 Apresentação geral da obra

Obra escrita entre 2002 e 2003 pelo compositor Daniel Schvetz,<sup>27</sup> a convite do saxofonista João Pedro Silva.<sup>28</sup>

A obra “*Ludic V*” está inserida num grupo de obras com o mesmo título, onde o compositor começou por explorar duetos entre instrumentos ‘improváveis’. O Compositor já abandonou, no entanto, a ideia inicial e criou dentro da série “*Ludic*” vários ciclos. “*Ludic V*” está inserida no primeiro ciclo, seguindo-se um ciclo dedicado à Guitarra Portuguesa e a última peça, “*Ludic VXII*”, que representa o terceiro ciclo foi escrita para Banda Sinfónica.

A obra foi estreada no exame final de Licenciatura do saxofonista João Pedro Silva na Escola Superior de Música de Lisboa.

A composição apresenta quatro andamentos de carácter diferente, onde é pedido ao saxofonista e acordeonista diferentes técnicas e recurso a diferentes timbres.

---

<sup>27</sup> Daniel Schvetz (n.1955) – Natural de Buenos Aires (Argentina). Diplomado em piano e composição no Conservatório Nacional López Bouchardo e na Universidade Católica de Buenos Aires. Trabalhou com mestres destacados como Roberto Brando e Moisés Makaroff em piano; Guillermo Graetzer em Contraponto e Composição e Femina Cassanova em Harmonia. Participou nos cursos latino-americanos de música contemporânea e nos cursos de electroacústica da Universidade Ricardo Rojas. Participou como compositor em várias obras para teatro, tendo composto música para vários poetas de língua espanhola, em especial Federico García Lorca e Jorge Luís Borges, além de Neruda, César Vallejo e outros; na língua portuguesa, Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio, em particular. Leccionou no Sindicato dos Músicos e na Escola Nacional de Danzas nº 2, em Buenos Aires. É, actualmente, professor na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, no Conservatório Regional de Tomar e na Escola de Música de Santarém.

<sup>28</sup> João Pedro Silva – Natural de Palmela. Licenciado em Saxofone pela Escola Superior de Música de Lisboa. Foi-lhe atribuída em 2003, pela *Yamaha Music Fondation Of Europe* a ‘*Yamaha Scholarship*’; 3º prémio do *Concorso Internazionale di musica ‘Marco Florindo*’; 3º Prémio do *Concurso ‘Revelação Jovens Músicos*’, atribuído pela *Rotery Internacional*. É director artístico do *Festival Internacional Saxofone de Palmela*. Lecciona na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo, no Conservatório Regional de Palmela e na Escola Profissional de Música da Metropolitana.

### 3.2.2 Apresentação das características *Populares* mais evidentes na obra

A obra apresenta em três dos andamentos, referências mais ou menos directas à *Música Popular*. O segundo andamento é o único que não teve por parte do compositor essa intenção, e que segundo o mesmo “é uma peça de carácter abstracto”.<sup>29</sup>

É importante referir, que ao contrario do anterior caso de estudo (obra de Eurico Carrapatoso), a obra de Daniel Schvetz não contém citações de melodias populares.

O primeiro andamento, *moderato* e *agitado*, não apresenta nenhuma referência directa a nenhum estilo popular, pretende captar uma ambiência do ‘tango’. A tentativa de captação desse ambiente, advém de alguns gestos melódicos e sugestões rítmicas. Isso está presente em diversos sítios de forma pouco clara, no entanto, podemos observar mais concretamente um exemplo, a linha que o saxofone toca no compasso 9 (Fig. 14):

The image shows a musical score for saxophone (A. Sx.) in measure 9. The saxophone part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with three accents (>) and slurs over the notes. The piano accompaniment is shown in two staves: the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords, while the left hand plays a simpler bass line.

Fig. 14 - Excerto do primeiro andamento da peça “*Ludic V*” de Daniel Schvetz.

O saxofone toca uma linha em colcheias, sendo as mesmas acentuadas no padrão de 3+3+2, o que representa uma das acentuações

<sup>29</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa.

rítmicas mais usadas no tango. A mesma linha volta a surgir no compasso 44.

O segundo andamento é consideravelmente mais lento e lânguido que o primeiro. Tem na partitura a indicação de carácter de *Adágio estático*. É notório que neste andamento, o Compositor Daniel Schvetz tentou explorar as possibilidades tímbricas dos dois instrumentos, recorrendo-se de diferentes técnicas e formas de produzir som. No que diz respeito à dinâmica, o andamento apesar de conter alguns ‘rasgos’ em *fortíssimo*, na sua maioria apresenta uma dinâmica entre *mezzo piano* e *pianíssimo*. Como já foi referido, trata-se de um andamento de carácter abstracto, sem intenção por parte do autor de evocar directa ou indirectamente alguma característica popular.

No terceiro andamento, o Compositor retoma a busca de motivos oriundos da *Música Popular*. Neste andamento com referências mais directas e identificáveis a uma primeira análise. O compositor tentou na primeira parte deste evocar a música da diáspora Cigana, que nas palavras do mesmo é uma música que “não é só uma, Liszt escreveu rapsódias e Enescu outras coisas, mais recentemente temos Kusturica que representa nos seus filmes os músicos de rua”.<sup>30</sup> O saxofone apresenta ao longo do andamento, uma característica bastante comum na música Cigana, as *apogiaturas*. (Fig. 15):

Fig. 15 - Excerto do terceiro andamento da peça “Ludic V” de Daniel Schvetz.

<sup>30</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa.



Tal característica já havia sido captada pelo compositor Franz Liszt. (Fig. 16):

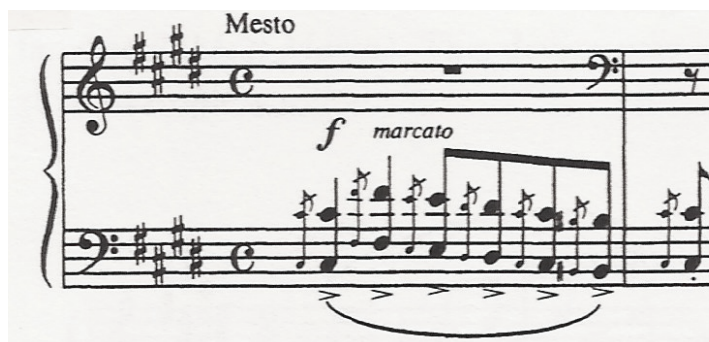


Fig. 16 – Excerto do início da “Rapsódia Húngara” de Franz Liszt.

Os dois instrumentos, alternam entre si um movimento melódico muito caracterizado pela figura das semicolcheias, o que aliás também é uma característica da música Cigana que quase sempre é enérgica e festiva.

No compasso 29, acontece uma mudança de métrica passando de 3/4 para um 2/4 (Fig. 17):



Fig. 17 – Excerto do terceiro andamento da obra “Ludiv V” de Daniel Schvetz.

Surge então uma nova secção, onde o Compositor explora a música da diáspora Judaica (Fig. 18):



Fig. 18 – Excerto do terceiro andamento da obra “*Ludiv V*” de Daniel Schvetz.

Nesta secção, mais uma vez, o saxofone alterna com o acordeão movimentos melódicos. No entanto, de uma forma geral, neste andamento prevalece o saxofone enquanto instrumento ‘solista’. Os desenhos melódicos desta segunda secção, contêm bastantes segundas aumentadas (Fig. 19):



Fig. 19 – Excerto do terceiro andamento da obra “*Ludiv V*” de Daniel Schvetz.

Esse intervalo está bastante presente nos principais modos utilizados na música Judaica (Fig. 20):

## Ahavah Rabbah



## Ukranian Dorian



Fig. 20 – Exemplos de modos utilizados na música Judaica que contêm o intervalo de segunda aumentada.

Podemos então concluir que a presença no andamento desse intervalo melódico é característica inidentificável da relação com a música Judaica.

O tema inicial volta a surgir no compasso 75 numa reexposição mais curta (Fig. 21):

Fig. 21 – Excerto do terceiro andamento da obra “Ludiv V” de Daniel Schvetz.

Podemos observar que neste andamento houve, segundo o compositor, uma intenção clara de “juntar a música de duas diásporas, a Cigana e Judia. É um andamento do ‘Centro Europa’”.<sup>31</sup>

O quarto e último andamento é uma referencia directa às *milongas*<sup>32</sup> de Astor Piazzolla.<sup>33</sup> Essa referencia pode ser percebida no inicio do

<sup>31</sup> Entrevista a Daniel Schvetz em 18/iii/2011, Lisboa.

andamento onde o acordeão toca um acompanhamento em colcheias, com reminiscências de arpejo e o saxofone uma melodia lenta e lânguida (Fig. 22):

Fig. 22 – Excerto do quarto andamento da obra “Ludiv V” de Daniel Schvetz.

Essa forma composicional é típica em *milongas* de Piazzolla, como é o caso da sua composição “Milonga en Re” (Fig. 23):

Fig. 23 – Excerto do obra “Milonga en Re” de Astor Piazzolla.

Como se pode observar através da comparação dos dois excertos, existe uma referência directa e de fácil percepção.

A partir do compasso 13 o acompanhamento no acordeão é feito em seminímas staccato (Fig. 24):

<sup>32</sup> Ritmo oriundo da América do Sul e Espanha. Canção muito ligada à expressão do sentimento.

<sup>33</sup> Astor Piazzolla (1921 - 1992) – Compositor Argentino e virtuoso do *badoneón*. É apontado como inovador do tango, criando um estilo chamado *Novo Tango*, tornando-o mais sofisticado e para ser escutado em vez de dançado

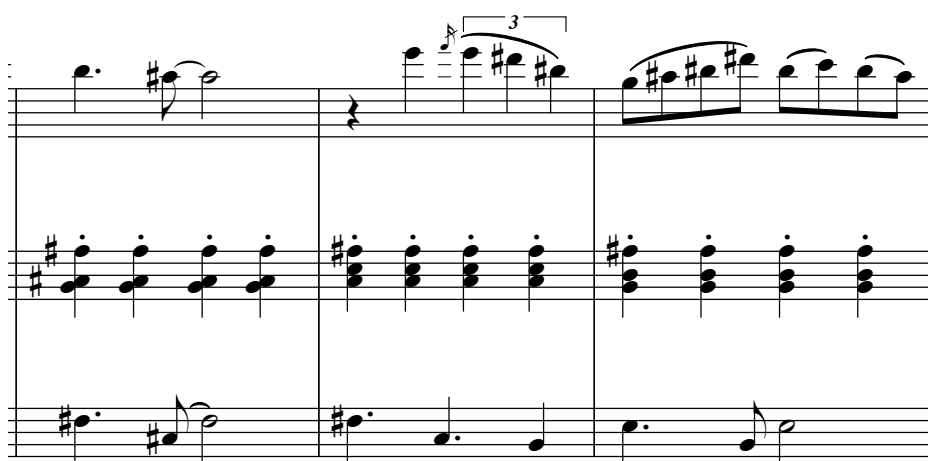


Fig. 24 – Excerto do quarto andamento da obra “*Ludiv V*” de Daniel Schvetz.

Este tipo de acompanhamento é também dos mais comuns no tango clássico, como podemos observar em diversas versões do famosíssimo tango “*La Cumparsita*” da autoria de Gerardo Rodríguez (Fig. 25):



Fig. 25 – Excerto do obra “*La Cumparsita*” de Ernesto Rodríguez.

A melodia, no saxofone, vai ficando mais ornamentada e movimentada, produzindo um ligeiro crescendo que culmina no compasso 22 a partir do qual com um tempo mais rápido, o acompanhamento produz um ritmo típico nas *milongas* quando crescem de intensidade e se tornam mais ‘dramáticas’<sup>34</sup> (Fig. 26):

---

<sup>34</sup> Para uma melhor compreensão ver discografia de Astor Piazzolla.

Fig. 26 – Excerto do quarto andamento da obra “Ludiv V” de Daniel Schvetz.

Existem alturas do andamento em que surge o conhecido acompanhamento rítmico, em que o agrupamento de colcheias é de 3+3+2 (Fig. 27):

Fig. 27 – Excerto do quarto andamento da obra “Ludiv V” de Daniel Schvetz.

Como se pode perceber, o somatório das duas linhas do acordeão reproduz o referido agrupamento de colcheias.

Podemos concluir que a influência da *Música Popular* na obra “Ludic V” de Daniel Schvetz está representada através da criação de ambientes e/ou pequenos motivos rítmicos dissimulados na linguagem do compositor.

É importante referir que nem sempre a música de “Ludic V” pretende criar ambientes que remetam para a *Música Popular*. Em muitos momentos da obra o objectivo composicional tratou-se da criação de música com um carácter abstracto. Esta mistura é recorrente em algumas obras de Daniel Schvetz.

### 3.3 “Improvisation I” para saxofone alto solo de Ryo Noda

#### 3.3.1 Apresentação geral da obra

Escrita em 1975, “*Improvisation I*” trata-se da primeira obra publicada de Ryo Noda.<sup>35</sup>

Obra para saxofone alto solo e dedicada a Jean-Marie Londeix.<sup>36</sup>

A obra apresenta uma forma em arco. O material temático inicial volta a surgir no final com ligeira modificação, tendo no meio uma secção mais agitada e menos contemplativa. A obra exige do saxofonista o recurso a diversas técnicas de produção de som.

O título da obra é representado nos gestos musicais que sugerem um carácter de improvisação, através da forma de tocar Shakuhachi.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ryo Noda – Compositor natural de Amagasaki no Japão. Formado pelo *Osaka College of Music* como saxofonista e pela *Northwestern University* e *Conservatoire de Bordeaux* onde estudou com os professores Fred L. Hemke e Jean-Marie Londeix respectivamente. Autor de várias obras enquadradas em diferentes estilos e correntes musicais foi galardoado em 1973 com o prémio *SACEM Composition Prize*.

<sup>36</sup> Jean-Marie Londeix – Saxofonista Francês a quem foram dedicadas um grande número de obras do repertório contemporâneo e cujo o próprio registou em disco. Publicou livros de referencia no estudo do saxofone e é presidente e fundador da *Association des Saxophonistes de France* e presidente eleito do *International Committee of Saxophone*

<sup>37</sup> Shakuhachi – Instrumento de origem Asiática que inicialmente terá surgido associado ao Budismo e aos seus rituais de meditação e servia igualmente propósitos religiosos. Em 1871 perdeu a sua ligação com a religião. Foi também usada para acompanhar teatro e dança. Durante a segunda metade do Séc. XX ganhou muita popularidade no Japão e surgiu associada a novos movimentos musicais.

### 3.3.2 Apresentação das características *Populares* mais evidentes na obra

Através das indicações dadas pelo Compositor para a interpretação da obra, é claramente declarada a influenciada da *Música Popular* Japonesa (Fig. 28), nomeadamente da flauta tradicional ‘*Shakuhachi*’.



Fig. 28 – Excerto das indicações dadas por Ryo Noda para a interpretação da sua obra “*Improvisation I*”.

Para uma melhor compreensão da influencia da música tradicional Japonesa, através da *Shakuhachi*, no compositor Ryo Noda, é necessário salientar algumas diferenças entre a música Ocidental e Japonesa. Assim sendo, Wen (1995: 31) salienta algumas características da música Japonesa em contraste com a Ocidental:

“The Japanese have a preference for irregular, ambiguous, indefinite, and asymmetrical forms...complex, dynamic concept of musical tone...constraint...complex tonal beginnings and endings...ornamentation as a prominent part of the music...expressive use of silence...sound valued for its own sake.”

O arranque da obra corresponde também à primeira referencia da *Música Popular* Japonesa (Fig. 29):

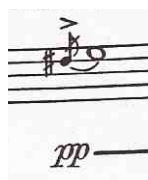


Fig. 29 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda.

O gesto musical de começar a primeira nota com uma appoggiatura meio tom abaixo e posteriormente sustentada e longa, corresponde a



uma forma típica de começar uma composição na shakuhachi. Esse gesto, como é referido por Bunte (2010: 16), em Japonês, tem o nome de *Nayashi* e é tocado como um portamento até à nota pretendida. Ainda no mesmo gesto inicial, Ryo Noda representa graficamente o vibrato pretendido para a nota sustentada (Fig. 30):

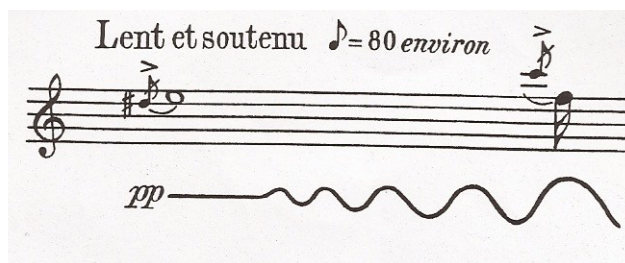


Fig. 30 – Excerto da obra "Improvisation I" de Ryo Noda.

O vibrato pretendido por Noda vai aumentando a amplitude, o que segundo Bunte (2010: 19) corresponde a uma técnica da shakuhachi intitulada de *Yuri*. Nessa técnica o vibrato vai aumentando a amplitude de forma improvisada e dramática. O gesto inicial termina com uma característica típica da shakuhachi: uma appoggiatura descendente até uma nota curta e 'seca'. Esta característica é das mais perceptíveis na audição de uma peça para shakuhachi.

O gesto seguinte na obra corresponde na shakuhachi, segundo Bunte (2010: 21), às técnicas apelidadas de *Meri* e *Kari* (Fig. 31):



Fig. 31 – Excerto da obra "Improvisation I" de Ryo Noda, assinalada com as técnicas de shakuhachi.

Este gesto pretende obter nuances de quarto de tom, na shakuhachi é obtido através da alteração do ângulo entre a cabeça e a flauta.

O gesto seguinte trata-se da referência directa à Música Japonesa por parte do Compositor (ver Fig. 28). É descrito por Noda como

“Japanese Cutting Tone” e corresponde a um final de nota abrupto de forma ascendente (Fig. 32):

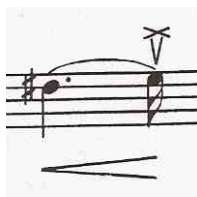


Fig. 32 – Excerto da obra “Improvisation I” de Ryo Noda.

O gesto encontra, segundo Bunte (2010: 22), paralelo na forma de tocar shakuhachi, com o nome Japonês de *Kitte* e aplica-se terminando a nota com uma explosão de ar abrupta.

O próximo gesto com referência à *Música Popular* aplica a técnica contemporânea de ‘*flutterzung*’ que corresponde à execução de um tremolo com a língua (Fig. 33):



Fig. 33 – Excerto da obra “Improvisation I” de Ryo Noda.

O gesto equivalente na shakuhachi tem, segundo Bunte (2010: 23-24), o nome Japonês de *Tamane*. A técnica aplicada no instrumento popular não é feita com língua como na tradição erudita e sim com um efeito semelhante ao gargarejar.

A próxima referência à *Música Popular* e à shakuhachi a surgir, encontra-se na segunda linha da partitura (Fig. 34):



Fig. 34 – Excerto da obra “Improvisation I” de Ryo Noda.

O Compositor pede ao saxofonista que toque uma nota acentuada, em *sforzando*, de forma sustentada e em *diminuendo*. A técnica paralela na forma de tocar shakuhachi tem o nome Japonês de *Muraiki*. Trata-se

segundo Bunte (2010: 24-25) de um explosivo ataque de ar que normalmente aparece associado a uma nota grave ou a uma *appogiatura* grave para uma nota aguda sustentada. Mais uma vez esta técnica é de carácter improvisatório na shakuhachi.

A próxima referência à shakuhachi na obra de Ryo Noda trata-se de um portamento ascendente (Fig. 35):

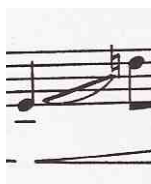


Fig. 35 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda.

A técnica correspondente na shakuhachi chama-se, segundo Bunte (2010: 25) *Suriage* e apresenta uma tradução simples já que *Suri* significa portamento e *-age* significa ascendente. Noda representa graficamente como um portamento normal acrescido de uma linha redonda (semelhante à ligadura) para dar ênfase a que deve ser tocado um som *legato* e provavelmente sem o recurso a um *glissando* cromático. Na shakuhachi, como em qualquer flauta com semelhante estrutura, é relativamente ao saxofone fácil e natural a obtenção deste efeito já que basta abrir lentamente os buracos para obter um efeito suave de portamento. A mesma técnica e referência voltam a surgir de forma sucessiva na penúltima linha da obra (Fig. 36):



Fig. 36 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda.

Esta secção termina com uma inversão na direcção (Fig. 37):

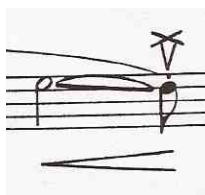


Fig. 37 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda.

Trata-se exactamente da aplicação da mesma técnica só que de forma descendente, tem segundo Bunte (2010: 27) o nome Japonês de *Surisage*. É visível na fig. 37 que o gesto termina com a técnica já atrás referida de *Kitte*.

Regressamos agora atrás na partitura de *Improvisation I* para continuar com as indicações das referências à *Música Popular*, através da flauta shakuhachi, por parte de Ryo Noda. Assim sendo o próximo gesto surge no final da segunda linha com uma sucessão de trilos e tremolos (Fig. 38):

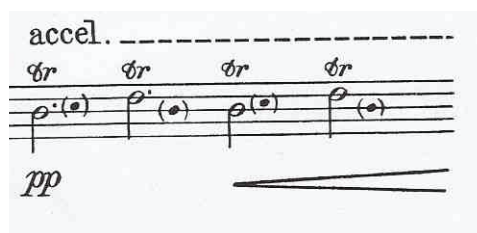


Fig. 38 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda.

Segundo Bunte (2010: 27) esta técnica tem como paralelo na shakuhachi a técnica de *Koro Koro* e corresponde à execução de um tremolo tradicional ou de um efeito semelhante a um multifónico com uma variação timbrica.

O próximo gesto musical a referir surge na terceira linha e corresponde a uma melodia em que todas as notas são precedidas de *appoggiatura* (Fig. 39):



Fig. 39 – Excerto da obra “Improvisation I” de Ryo Noda.

Esta técnica na shakuhachi, segundo Bunte (2010: 28), tem o nome de *Atari*. Bunte refere ainda que a técnica é encarada na performance de shakuhachi como uma articulação e como maioritariamente na execução de shakuhachi os ataques dispensam o uso da língua, utilizando o ar como o principal influente na articulação. Na sequência desta exposição de Bute, podemos referir as *appoggiaturas* devem de ser encaradas mais como um efeito percussivo do que notas com uma altura definida.<sup>38</sup>

O gesto musical seguinte a analisar trata-se de um *bisbigliando* criando um som percussivo com as chaves (Fig. 40):

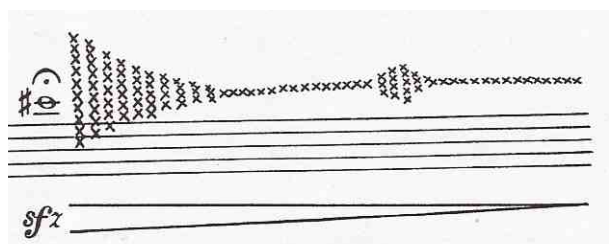


Fig. 40 – Excerto da obra “Improvisation I” de Ryo Noda

Este gesto tem é referido por Bunte (2010: 29) com o nome de *Kara Kara* e é executado na shakuhachi realizando um trilo no primeiro buraco da flauta causando uma ligeira alteração na altura da nota de forma a que se torne um som percussivo.

Existe, na segunda linha da partitura de “*Improvisation I*”, uma secção reservada à improvisação no que diz respeito ao ritmo, intensidade, timbre e articulação. Este gesto define conceptualmente a obra derivando do próprio título. (Fig. 41)

<sup>38</sup> Para uma melhor compreensão deste conceito ver Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers. Perspectives of New Music, Vol. 27, 2, Summer, 1989, p. 232-251.

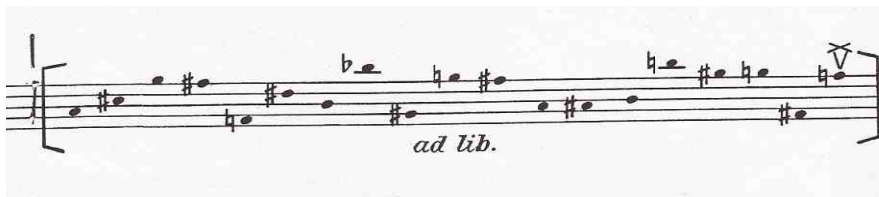


Fig. 41 – Excerto da obra “*Improvisation I*” de Ryo Noda

Este gesto embora possa estar mais relacionado com a aplicação de uma tradição da escrita contemporânea para saxofone, não o podemos dissociar completamente da *Música Popular*, já que segundo Martin (2003: 139-141) a improvisação, apesar de ter sido negligenciada pelo ensino da música, desempenha um papel importante em muitas tradições com especial relevo na Índia, Indonésia, Médio Oriente e África.

Podemos facilmente observar que a influência mais directa da *Música Popular* na obra de Ryo Noda surge através do recurso à evocação de técnicas utilizadas na flauta tradicional shakuhachi. Para perceber essa evocação é conveniente estar-se familiarizado com a música oriental em geral e a flauta shakuhachi em particular. Devido a essa necessidade de conhecimento prévio, podemos concluir que a influência da *Música Popular* na obra de Roda se concretiza, apesar de bem fundamentada com gestos musicais paralelos na shakuhachi, num plano conceptual através da utilização do silêncio que é uma característica típica da música asiática.

## Conclusão

Podemos concluir com esta dissertação que o saxofone, devido à sua versatilidade e adaptabilidade, se expandiu rapidamente desde a sua criação. Esse facto levou-o a ser adoptado por diferentes culturas e estilos musicais. Embora não seja na maioria das vezes associado à *Música Popular* a sua presença em quase todas as manifestações da mesma nos dias de hoje é inegável.

Para um compositor contemporâneo o saxofone pode servir como um excelente instrumento para romper barreiras, correr riscos estéticos e outros e ainda assim poder contar com uma enorme fiabilidade, já que o instrumento é conhecido com diversas correntes tímbricas e com uma personalização muito forte conseguindo adaptar-se a diversas 'exigências' musicais.

A percepção da influência da *Música Popular* na obra de determinado compositor está directamente relacionada com a música que ouvimos e conhecemos. Consequentemente o sitio onde nascemos, crescemos e o onde vamos adquirindo o nosso 'background' musical é de extrema importância.

A escolha dos compositores para os estudos de casos práticos teve por base a sua origem geográfica e posição pública sobre a *Música Popular*.

Após a análise das obras de Eurico Carrapatoso, Daniel Schvetz e Ryo Noda, concluímos que se tratam de diferentes abordagens, tratamentos e assimilações da *Música Popular*.

Na obra "*sete peças em forma de boombrang*" de Eurico Carrapatoso observamos uma directa e assumida referência à *Música Popular* através da inclusão de temas musicais recolhidos junto da tradição rural portuguesa. Com especial relevo, mas não exclusivo, na região de Trás-Os-Montes, terra Natal do Compositor.

Em "*Ludic V*" de Daniel Schvetz encontramos a influência baseada na criação de ambientes ou motivos rítmicos. Sendo natural da Argentina o compositor tem no Tango uma forma de expressão muito familiar. Em

alguns momentos da sua obra e sobretudo de forma rítmica sente-se essa raiz. No entanto também no papel de emigrante, Daniel Schvetz, contactou com outras culturas da Europa e isso é assumido por ele em algumas partes da obra através de referências a músicas de povos que realizaram tal como ele migrações e diásporas como é o caso do povo Judeu e povos Nómadas como é o caso do povo Cigano. É justo referir que certos momentos na obra têm a intenção de serem puramente abstractos.

Na obra *"Improvisation I"* de Ryo Noda a influência surge através do gesto formal e geral da obra onde é explorado o silêncio que representa uma característica muito desenvolvida na música asiática onde se encontram as raízes do Compositor. A influência da *Música Popular* na escrita da obra para saxofone solo manifesta-se ainda na utilização de técnicas que encontram paralelo na forma de tocar shakuhachi, e que em si encerram o título da obra já que contêm muitos parâmetros de improvisação.

As *Músicas Populares* intrínsecas de cada região do globo e cultura, expandem-se na 'aldeia global' em que vivemos à velocidade da luz. Conhecemos a tecnologia como uma constante revolução, e bases de dados audiovisuais como o *YouTube* e restante internet são de uma importância incalculável no que diz respeito à expansão de informação. Assim sendo, um compositor como qualquer ser humano pode transformar essa informação em conhecimento e dessa forma assimilar na sua linguagem própria enquanto criador características de natureza diversa e com origem em culturas 'distantes' que de outra forma seriam quase impossíveis de assimilar e talvez até conhecer.

Para onde irá o saxofone no futuro? Podemos imaginar futuros compositores a utilizarem o saxofone electrónico, conhecido como EWI (Electronic Wind Instrument)? Vários saxofonistas como Michael Brecker e Bob Mintzer celebrizaram esse aparelho, cujo funcionamento é baseado na linguagem MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Também o recurso à electrónica para adicionar efeitos e manipular o som do instrumento tem vindo a ganhar cada vez mais adeptos junto dos saxofonistas de várias áreas, assim como de compositores. Exemplo disso



é o recurso que o saxofonista Daniel Kientzy faz desses materiais e a forma como incentivou compositores a escreverem para o instrumento utilizando esses suportes de auxílio, como foi o caso do compositor português Jorge Peixinho.

Podemos também tentar estabelecer uma relação entre o saxofone e o EWI com o piano acústico e o piano electrónico, digital e teclado sintetizador? E com a guitarra acústica e a guitarra eléctrica? Todos estes 'novos' instrumentos revolucionaram o panorama musical no Séc. XX em diversas áreas musicais, alterando até a forma como se passaram a encarar e utilizar os instrumentos na sua versão acústica. Dessa forma será que os EWI no futuro poderão mudar a perspectiva de um compositor ao escrever para saxofone? Estas perguntas podem ser investigadas num futuro trabalho e tentar perceber para onde pode caminhar a escrita para saxofone e a adaptabilidade do instrumento em diversos contextos e novas 'exigências' que o futuro da Música em particular e da Arte em geral podem trazer em paralelo com o continuo avanço tecnológico.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor. (1941). "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. 9, 1941. p.
- Bellman, Jonathan. (1998). "Introduction" *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston, 1998. p. ix-xiii.
- Bellman, Jonathan. (1998). "The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion" *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston, 1998. p. 74-103.
- Brown, Howard. (1959). "The Chanson rustique: Popular Elements in the 15th and 16th Century Chanson". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 12, 1959. p. 17-18.
- Bunte, James. (2010). *A Player's Guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of Improvisation I and Mai*, University of Cincinnati, 2010.
- Cantrick, Robert B. (1965). "The Blind Men and the Elephant: Scholars on Popular Music". *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 2, University of Illinois Press, 1965. p.100.
- Carrapatoso, Eurico. Entrevistado por Tiago Cordeiro. Lisboa, Portugal, Fevereiro 2010.
- Cottrell, Stephen. (2003). "Wind instruments: Saxophone", *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World volume II: Performance and Production*. Continuum, London, 2003. p.495-500.
- Denisoff, R. Serge. (1975). *Solid Gold: The Popular Record Industry*. Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, 1975.
- Farrell, Gerry. (1997). *Indian Music and the West*. Oxford University Press, 1997.
- Gallop, Rodney. (1960). *Cantares do povo português*. Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1960.
- Jones, Gaynor & Rahn, Jay. (1977). "Definitions of Popular Music: Recycled". *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 4, University of Illinois Press, 1977. p. 81.
- Lopes-Graça, Fernando. (1991). *A canção popular portuguesa*. Editorial Caminho, SA, Lisboa, 1991.
- Lopes-Graça, Fernando. (1992). *Musicália*. Editorial Caminho, SA, Lisboa, 1992. (p. 179)
- Lopes-Graça, Fernando. (1992). *Nossa companheira música*. Editorial Caminho, SA, Lisboa, 1992.
- Lopes-Graça, Fernando. (2006) *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*, organização: Weffort, Alexandre Branco, Editorial Caminho, Lisboa, 2006.

- Martin, Peter. (2003). "Performance Techniques: Improvisation", *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World volume II: Performance and Production*. Continuum, London, 2003. p. 139-141.
- Moro, Pamela. (2003). "How music becomes classical". *IIAS Newsletter*, 31, 2003. ([www.ias.nl/iasn/31/IIASN31\\_18.pdf](http://www.ias.nl/iasn/31/IIASN31_18.pdf))
- Nettl, Bruno. (1973). *Folk and traditional music of western continents*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1973.
- Schindler, Kurt. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute in the United States, New York, 1941.
- Schvets, Daniel. Entrevistado por Tiago Cordeiro. Lisboa, Portugal, Abril 2010.
- Segell, Michael. (2006). *The devil's horn: The story of the saxophone from noisy novelty to king of the cool*. Picador, New York, 2006.
- Shepherd, John. (2003). "Introduction", *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World volume II: Performance and Production*. Continuum, London, 2003. p. vii-viii.
- Strothers, Sarah Renata. (2010). *Shakuhachi in the United States: Transcending Boundries and Dichotomies*. Graduate College of Bowling Green State University, 2010.
- Versluis, Arthur. (1993). *American Transcendentalists and Asian Religious*. Oxford University Press, New York, 1993.
- Wen, Andy Young-Run. (1995). *Improvisation I and Pulse 72+- by Ryo Noda: An analytical and interpretive study*. University of Geórgia, 1995. p. 189.
- Whaples, Miriam K. (1998). "Early Exoticism Revisited", *The Exotic in Wester Music*. Northeastern University Press, Boston, 1998. p. 3-25.

# Anexos

**Eurico Carrapatoso**

## **Sete peças em forma de boomerang para saxofone e cordas**

(sassofono muta in soprano in Bb e alto in Eb)

**transcrição para saxofone e piano**

1. **abrupto i**
2. **amoroso i**
3. **lampeiro i**
4. **rude**
5. **lampeiro ii**
6. **amoroso ii**
7. **abrupto ii**

- **dur.: ca. 11 min.**

- *esta peça é dedicada ao meu querido amigo José Massarrão em prova da minha amizade e da elevada consideração artística que me merece.*

*Eurico Carrapatoso, Lisboa, Quinta, 1 de Junho de 2000*

ed. Montemel / Maio-Junho de 2000, E.C. ©

1 - ABRUPTO

Sete peças em forma de boomerang

Eurico Carrapatoso

vivo, marcatis. e un poco brutale

1

Sax.sop.

fff

piano

fff

4

sax.sop.

pn

7

sax.sop.

pn

10

sax.sop.

pn

This system contains measures 10, 11, and 12. The saxophone part (sax.sop.) features a melodic line with a long, sweeping slur over measures 11 and 12. The piano accompaniment (pn) consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing a steady bass line.

13

sax.sop.

pn

This system contains measures 13, 14, and 15. The saxophone part (sax.sop.) has a melodic line with accents and slurs. The piano accompaniment (pn) features a complex rhythmic texture with many beamed notes in both hands, creating a dense accompaniment.

16

sax.sop.

pn

This system contains measures 16, 17, and 18. The saxophone part (sax.sop.) begins with a melodic phrase in measure 16, followed by a more active line. The piano accompaniment (pn) has a rhythmic pattern with some rests in the right hand and a consistent bass line in the left hand.

19

sax. sop.

pn

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The saxophone part (sax. sop.) is written on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and a fermata over measure 20. The piano accompaniment (pn) consists of two staves (treble and bass clefs) with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

22

sax. sop.

pn

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The saxophone part (sax. sop.) starts with a whole rest in measure 22, followed by a melodic line in measures 23 and 24. A long slur covers the saxophone line from measure 22 to the end of the system. The piano accompaniment (pn) continues with its rhythmic pattern across all three measures. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

25

sax. sop.

pn

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. The saxophone part (sax. sop.) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The piano accompaniment (pn) maintains the complex rhythmic pattern. The key signature and time signature are consistent with the rest of the page.

29

sax. sop.

libero

*sfz*

pn

*sfz*

*sfz*

Detailed description: This system covers measures 29 and 30. The saxophone part (sax. sop.) features a melodic line with a long slur over measures 29-30, marked 'libero'. The piano part (pn) consists of two staves, both with a long slur over measures 29-30, marked 'sfz'. The key signature has one sharp (F#).

31

sax. sop.

a tempo

*mp*

leg.

pn

a tempo

*mp*

leg.

a tempo

*mp*

leg.

Detailed description: This system covers measures 31 and 32. The saxophone part (sax. sop.) has a melodic line with a slur over measures 31-32, marked 'a tempo', 'mp', and 'leg.'. The piano part (pn) consists of two staves, both with a slur over measures 31-32, marked 'a tempo', 'mp', and 'leg.'. The key signature has one sharp (F#).

34

sax. sop.

*sfz*

pn

*sfz*

*sfz*

Detailed description: This system covers measures 34 and 35. The saxophone part (sax. sop.) features a melodic line with a slur over measures 34-35, marked 'sfz'. The piano part (pn) consists of two staves, both with a slur over measures 34-35, marked 'sfz'. The key signature has one sharp (F#).



37

sax.sop.

pn

40

sax.sop.

pn

43

sax.sop.

pn

*ff* *fff*

*ff* *fff*

*ff* *fff*

46

sax.sop.

pn

49

sax.sop.

pn

52

sax.sop.

pn

55

sax.sop.

pn

58

sax.sop.

pn

61

sax.sop.

pn

64

sax.sop.

pn

67

sax.sop.

pn

70

sax.sop.

pn

73

sax. sop.

libero

*sfz*

pn

*sfz*

*sfz*

libero

libero

75

sax. sop.

pn

*p*

2 - AMOROSO

Eurico Carrapatoso

1  $\bullet = 54$  moderato e con suavità, amoroso e sedutor

sax alto Eb

piano

*p espress.*

7

sax alto

*molto cantabile, con dolore*

*p vibrato*

pn

14

sax alto

pn

*p*

21

sax alto

pn

*f ma dolceiss.*

28

sax alto

pn

*p*

35

sax alto

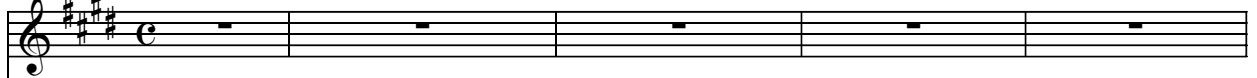
pn

## 3 - LAMPEIRO

1

♩ = 108 *allegretto, lampeiro*

sax alto Eb

*con brio e eleganza*

piano

6

sax alto

*p leg. e molto semplice*

pn

11

sax alto

pn



16

sax alto

*in rilievo*

*dolce*

pn

*f*

21

sax alto

*p*

*con eleganza*

pn

*p*

26

sax alto

pn

*leg. e molto semplice*

30

sax alto

pn

34

sax alto

pn

*in rilievo*

*dolce*

39

sax alto

pn

*cresc.*

*f*

*p*

*dim.*

*muta in sax sop in Bb*

4 - RUDE

Sete peças em forma de boomerang

Eurico Carrapatoso

1 LIBERO

sub.  $\bullet = 144$  *allegro vivace, molto strepitoso e in modo popolare*

sop Bb

*fff marcatiss.*

piano

*f marcatiss.* *sempre simile*

8 *sempre simile*

sax sop

pn

16 *tr*

sax sop

pn

23

sax sop

pn

30

sax sop

pn

*p staccatiss.*

37

sax sop

pn

*tr*

*sempre simile*

44

sax sop

tr

pn

Detailed description: This system covers measures 44 to 50. The saxophone part begins with a trill (tr) over a quarter note, followed by eighth notes and triplet eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and chords with triplets in the left hand.

51

sax sop

fff

pn

Detailed description: This system covers measures 51 to 57. The saxophone part features eighth-note triplets and slurs. The piano accompaniment is marked *fff* and features eighth-note triplets in both hands.

58

sax sop

pn

Detailed description: This system covers measures 58 to 64. The saxophone part features eighth-note triplets. The piano accompaniment features eighth-note triplets in both hands.

62

sax sop

3

*pp sub.* *dim.*

muta in sax alto in Eb

pn

The image shows a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of notes with accents and slurs. The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with slurs and accents. Dynamics include *pp sub.* and *dim.* A key signature change to Eb is indicated at the end of the saxophone line.

5 - LAMPEIRO ii

Sete peças em forma de boomerang

Eurico Carrapatoso

♩ = 66 *andante leggiero*

1

sax alto Eb

piano

*p amoroso*

sax alto

pn

sax alto

pn

11

16

sax alto

pn

*pp*

*amoroso*

21

sax alto

pn

26

sax alto

pn

*mf* *dolciss.*



31

sax alto

pn

*p*

36

sax alto

pn

*p*

41

sax alto

pn

*leggieriss.*

46

sax alto

pn

51

sax alto

pn

## 6 - AMOROSO ii

## Sete peças em forma de boomerang

1 lento molto tranquillo e dolci.

Eurico Carrapatoso

Sax alto Eb

piano

*p espress.*

7

Sax alto

pn

*cresc.*

*dim.*

13

Sax alto

pn

*p*

*in rilievo*

*dolci.*

19

Sax alto

pn

25

Sax alto

pn

*cresc.*

*dim.*

28

Sax alto

pn

*p*

33

Sax alto

*sottovoce*

*in rilievo*

pn

*cresc.*

39

Sax alto

*dim.*

*muta in sax sop in Bb*

pn

7 - ABRUPTO II

E. Carrapatoso

1  $\bullet = 112$  *allegro ritmico e molto feroce*  
*marcatiss.* *sempre simile*

sax sop Bb

piano

8

sax sop

pn

15

sax sop

pn

*mf* *cresc.*

22

sax sop

*fff*

pn

*fff*

29

sax sop

pn

36

sax sop

*mp*

pn

*mp* *fff*

43

sax sop

pn

*mp*

*mp* *fff*

50

sax sop

pn

*mp*

*mp*

57

sax sop

pn

*sempre simile*

*fff*

*fff*



64

sax sop

pn

71

sax sop

pn

*mf*

78

sax sop

pn

*fff*

85

sax sop

pn

Detailed description: This system covers measures 85 to 91. Measure 85 features a saxophone solo with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a half note rest. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chromatic movement in the bass line.

92

sax sop

pn

*mf*

*mp* *fff*

Detailed description: This system covers measures 92 to 98. The saxophone part begins in measure 92 with a melodic line marked *mf*. The piano accompaniment starts in measure 92 with a pattern marked *mp* and transitions to *fff* in measure 95. The saxophone part has rests in measures 93, 94, 97, and 98.

99

sax sop

pn

*mf*

*mp* *fff*

Detailed description: This system covers measures 99 to 105. The saxophone part begins in measure 99 with a melodic line marked *mf*. The piano accompaniment starts in measure 99 with a pattern marked *mp* and transitions to *fff* in measure 102. The saxophone part has rests in measures 100, 101, 104, and 105.

106

sax sop

pn

*mp*

*mp*

113

sax sop

pn

*fff*

*fff*

*sempre simile*

120

sax sop

pn

127

sax sop

pn

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 127 through 131. The saxophone part (sax sop) is written on a single staff in treble clef. The piano part (pn) consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the saxophone and a harmonic accompaniment in the piano. Dynamics include mezzo-forte (mf) and a crescendo (cresc.).

132

sax sop

pn

*fff*

*fff*

Detailed description: This system contains measures 132 through 136. The saxophone part (sax sop) is written on a single staff in treble clef. The piano part (pn) consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the saxophone and a harmonic accompaniment in the piano. Dynamics include fortissimo (fff).

137

sax sop

pn

Detailed description: This system contains measures 137 through 141. The saxophone part (sax sop) is written on a single staff in treble clef. The piano part (pn) consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the saxophone and a harmonic accompaniment in the piano.

♩ = 75

# Ludic V

Saxo Alto

Acordeão

*mp*

dasch

A. Sx.

*mp*

*mf*

A. Sx.

*mf*

A. Sx.

*f*

A. Sx. 11

*mf* *f*

A. Sx. 13

*mp*

A. Sx. 15

*mf*

A. Sx. 17

*f* *p* *mf*

3 Ftz Ftz

A. Sx. 20

Musical score for measures 20-21. The system includes a vocal line (A. Sx.) and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note runs with sixteenth and thirty-second note groupings, and a bass line with a triplet. Dynamics range from *mp* to *f*.

A. Sx. 22

Musical score for measures 22-23. The system includes a vocal line (A. Sx.) and a piano accompaniment. The piano part features sustained chords in the right hand and bass line. Dynamics range from *mf* to *f*.

A. Sx. 25

Musical score for measures 25-26. The system includes a vocal line (A. Sx.) and a piano accompaniment. The piano part features chords with sixteenth-note runs in the right hand and bass line. Dynamics range from *f* to *mp*.

A. Sx. 28

Musical score for measures 28-29. The system includes a vocal line (A. Sx.) and a piano accompaniment. The piano part features chords with sixteenth-note runs in the right hand and bass line. Dynamics range from *ff* to *pp*.

A. Sx.

31

*mf*

*mf*

This system contains measures 31 and 32. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a rest in measure 31, followed by a series of eighth notes in measure 32, marked *mf*. The middle staff (treble clef) has a whole note chord in measure 31 and a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 32, also marked *mf*. The bottom staff (bass clef) has a whole note chord in measure 31 and a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 32.

A. Sx.

33

This system contains measures 33 and 34. The top staff (treble clef) has a whole rest in both measures. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in both measures. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in both measures.

A. Sx.

34

*mp*

This system contains measures 35 and 36. The top staff (treble clef) has a whole rest in both measures. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in both measures, marked *mp*. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in both measures.

A. Sx.

35

*mf* *f* *pp*

This system contains measures 37 and 38. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a rest in measure 37, followed by eighth notes in measure 38, marked *mf* and *f*. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 37 and a whole note chord in measure 38, marked *pp*. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 37 and a whole note chord in measure 38.



A. Sx. 36

mf

This system covers measures 36 and 37. The top staff is a single whole rest. The middle staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and rests.

A. Sx. 37

*pp* *f* *mf*

*mp*

This system covers measures 37 and 38. The top staff has a melodic line starting with a *pp* dynamic, increasing to *f*, and then settling at *mf*. The middle staff has a whole rest. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *mp* and crescendo hairpins.

A. Sx. 39

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

This system covers measures 39, 40, 41, and 42. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *mf* section. The middle staff has a complex chordal texture with dynamics *p* and *pp*. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *mf*.

A. Sx. 43

This system covers measures 43, 44, 45, and 46. The top staff has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The middle staff has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *mf*.

45  
A. Sx.

Musical score for measures 45-47. The score is for Alto Saxophone (A. Sx.) and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 45 features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass staff. Measure 46 continues the melodic development. Measure 47 concludes the phrase with a final note in the treble staff marked with an accent (>).

48  
A. Sx.

Musical score for measures 48-51. The score is for Alto Saxophone (A. Sx.) and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 48 begins with a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic, with a fermata (*Ftz*) over the first measure. Measure 49 continues with *f* and *ff* dynamics. Measure 50 is marked *Rallentando*. Measure 51 is marked *Rit* and ends with a fermata (*Ftz*).

♩ = 30

# Ludic V - 2

dasch

Adagio estático

Sax.Sopr

Acordeón

First system of the score. The Saxophone part (Sax.Sopr) begins with a dynamic of *p* and features a triplet of eighth notes followed by a five-note slur. The Accordion part (Acordeón) is marked *pp* and consists of a single sustained chord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the score. The Saxophone part starts with a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a dynamic shift to *p* and another five-note slur. The Accordion part is marked *mf* and *pp*, with a piano accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature and time signature remain the same.

Third system of the score. The Saxophone part begins with a dynamic of *pp* and includes a triplet of eighth notes. The Accordion part is marked *pp* and *ppp*, with a piano accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction "articulação subtil e etérea" is written above the Accordion part. The key signature and time signature remain the same.

7

3 3

*mf*

*pp*

Ftz

I

9

vibrato con o fole, abrindo lentamente

10

*pp*

*ff*

*pp*

*mp*

Ftz

Ftz

fechando lentamente

(vibrato lento com fole)

12

mp *f* *pp*

3 *fz*

15

*p* *f* *ff* *mp* *f*

5 5 *Ftz*

18

*p* *f* *mp* *mf* *ff* *mp*

ftz , ftz ftz

20

O saxofonista indica a mudança

*pp* *mf* *f* *ff*

tr ftz

vibrato

vibrato com fole

vibrato por abrir e fechar rapidamente

canta este som

21

# Ludic 5

[Composer]

♩ = 130

Sax. Sopr

Acordeón

*mf*

*mf*

*mp*

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. The Saxophone Soprano part is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 5 marked *mf*. The Accordion part consists of two staves. The right staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. The left staff has a bass line with some accents (>) in measures 2, 3, and 5, marked *mp*. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

A. Sax.

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. The Alto Saxophone part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The Accordion part continues with the same rhythmic accompaniment as in the previous system, with accents (>) in measures 7 and 9. The key signature and time signature remain the same.

A. Sax.

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The Alto Saxophone part features a more complex melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The Accordion part continues with the same rhythmic accompaniment, with an accent (>) in measure 10. The key signature and time signature remain the same.

14  
A. Sx.

*mp* *f* *mp*

18  
A. Sx.

21  
A. Sx.

*f* *mf*



$\bullet = 90$

A. Sx.

Musical score for measures 25-28. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante da meno mosso' with a metronome marking of 90. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'rallentando' (rushing). A hairpin crescendo is shown over measures 25-27.

A. Sx.

Musical score for measures 29-34. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is 'Andante da meno mosso'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). A triplet of eighth notes is indicated in measure 34.

A. Sx.

Musical score for measures 35-38. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is 'Andante da meno mosso'. The dynamics are 'mf'. Triplet markings are present in measures 35 and 36, and a sextuplet marking is present in measure 37.

39  
A. Sx.

Musical score for measures 39-43. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 39 features a saxophone line with a grace note and a piano accompaniment with chords and eighth notes. Measures 40-43 show the saxophone playing a melodic line with eighth notes and the piano accompaniment providing harmonic support with chords and moving lines.

44  
A. Sx.

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature is two sharps. Measure 44 has a rest for the saxophone and piano accompaniment with chords. Measures 45-47 feature the saxophone playing a melodic line with eighth notes and triplets, while the piano accompaniment continues with chords and moving lines.

48  
A. Sx.

Musical score for measures 48-52. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature is two sharps. Measure 48 has a rest for the saxophone and piano accompaniment with chords. Measures 49-52 feature the saxophone playing a melodic line with eighth notes and the piano accompaniment providing harmonic support with chords and moving lines.

53  
A. Sax.

Musical score for measures 53-56. The saxophone part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

57  
A. Sax.

Musical score for measures 57-59. The saxophone part has a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment includes triplets in the right hand and rests in the left hand.

60  
A. Sax.

Musical score for measures 60-63. The saxophone part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and includes chords and a bass line.

A. Sax. 64

mp

A. Sax. 68

tr

A. Sax. 72

mf

mf

Allegro

tpo i°

A. Sx.

Musical score for measures 74-76. The system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 74 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 75 changes to a 3/4 time signature. Measure 76 continues the 3/4 time signature. The piece is marked 'Allegro' and 'tpo i°'.

A. Sx.

Musical score for measures 77-80. The system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 77 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 78 changes to a 3/4 time signature. Measure 79 continues the 3/4 time signature. Measure 80 continues the 3/4 time signature. The piece is marked 'Allegro' and 'tpo i°'.

A. Sx.

Musical score for measures 81-84. The system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass clef staff has a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 81 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 82 changes to a 3/4 time signature. Measure 83 continues the 3/4 time signature. Measure 84 continues the 3/4 time signature. The piece is marked 'Allegro' and 'tpo i°'.

85  
A. Sx.

*mp*

*mp*

89  
A. Sx.

*p*

ritenuito

# Ludic V - 4

dasch

1

♩ = 55

*lento-distante*

Saxo Alto

Acordeón

*mf*

S . alt .

S . alt .

S . alt .

13

3

S . alt .

17

Piu mosso

$\bullet = 75$

S . alt .

21



S . alt .

25

Musical score for system 1, measures 25-28. It features a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a dotted quarter note on G5, followed by a quarter note on F#5, and then a series of quarter notes: E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note chords and a left hand with a simple bass line.

S . alt .

29

*mf*

Musical score for system 2, measures 29-31. It features a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note on G5, and then a series of quarter notes: F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4. The piano accompaniment features a right hand with eighth-note chords and a left hand with a simple bass line. A dynamic marking of *mf* is present.

S . alt .

32

Musical score for system 3, measures 32-34. It features a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The piano accompaniment features a right hand with eighth-note chords and a left hand with a simple bass line.

S . alt .

35

Musical score for measures 35-36. The system includes a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment (piano). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata on the final note of measure 36. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in measure 36. A breath mark (>) is placed above the vocal line in measure 36.

S . alt .

37

Musical score for measures 37-39. The system includes a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment (piano). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a fermata in measure 37, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a long, sweeping melodic line in measure 39. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in measure 37. A breath mark (>) is placed above the vocal line in measure 37.

S . alt .

40

Musical score for measures 40-42. The system includes a vocal line (S. alt.) and a piano accompaniment (piano). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata on the final note of measure 42. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

5 43

S . alt .

44

S . alt .

*mf*

47

S . alt .

6 50

S . alt .

*mp* *mf*

53

S . alt .

*mp*

56

S . alt .

*mp*

7 59

S. alt.

System 1 (Measures 59-62):

- Measures 59-60: Vocal line has a melodic phrase with slurs and ties. Piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.
- Measures 61-62: Similar melodic and accompaniment structure.

63

S. alt.

System 2 (Measures 63-67):

- Measures 63-64: Vocal line has a melodic phrase. Piano accompaniment continues.
- Measures 65-67: Vocal line has rests. Piano accompaniment continues. The word "expressivo" is written above the piano part in measure 65, and "mf" is written below it.

68

S. alt.

System 3 (Measures 68-72):

- Measures 68-71: Vocal line has rests. Piano accompaniment continues with chords and a bass line.
- Measure 72: Vocal line has a melodic phrase. Piano accompaniment continues.

8 73

S. alt.

*mf*

*mp*

76

S. alt.

*mp*

80

S. alt.

Quase Ad Lib

3

9 84

S. alt.

3

87

S. alt.

In Tempo

In Tempo

91

S. alt.

♩ = *MG*<sub>vo</sub>

Accelerando

Accelerando

10 95

S. alt.

Musical score for measures 95-97. The vocal line (S. alt.) features a melodic line with a slur and a fermata on the final note. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

98

S. alt.

Rallent. de a poco - - - - -

*f*

*mf* 3 3

Rall. de a poco - - - - -

*f*

Musical score for measures 98-100. The vocal line (S. alt.) has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a "Rallent. de a poco" instruction and a crescendo hairpin. The right hand has triplets marked "mf" and "3". The left hand has a "Rall. de a poco" instruction and a crescendo hairpin.

101

S. alt.

Musical score for measures 101-102. The vocal line (S. alt.) has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.





## **Entrevista ao compositor Eurico Carrapatoso**

**Tiago Cordeiro (TC):** Lembra-se da sua primeira memória com o saxofone?

**Eurico Carrapatoso (EC):** Lembro-me que a primeira vez em que ouvi o saxofone, tendo consciência que estava a ouvir aquele instrumento com aquele carisma e com um timbre particular, foi no Festival de Jazz de Cascais possivelmente em 1980.

**TC:** Lembra-se de que músico se tratava?

**EC:** Lembro. Era um saxofonista que vinha incluído no grupo de um grande trompetista Norte Americano de quem era irmão, o trompetista Wynton Marsalis.

**TC:** Branford Marsalis?

**EC:** É esse mesmo, de certeza. Também me lembro de um outro grande saxofonista que ouvi nesse festival que era o Dexter Gordon e ainda um outro que me impressionou bastante mas do qual não me recordo o nome que veio incluído no grupo do vibrafonista Gary Burtun.

Lembro-me também de associar aquele som do saxofone a umas versões extraordinárias de peças da Bossa Nova de Tom Jobim e não só, mas dele principalmente, que escutava e passavam muito na rádio em meados de 1970 com um saxofonista esplêndido Norte Americano...

**TC:** Stan Getz?

**EC:** Ele e o seu saxofone tenor num som inconfundível. Portanto na altura lembro-me de associar o saxofone a esse som particular que está cavado na minha memória, que é o som do Stan Getz a tocar no registo melífero, mais *cool* e mais calmo e não virtuoso sem aquela fúria característica que vim a encontrar no Jazz, mais tarde e ao vivo principalmente. Vi aqui (Festival Jazz Cascais) coisas espantosas, autênticas feras.

**TC:** Então a primeira memória que o professor tem é...

**EC:** Stan Getz que eu venho a reconhecer mais tarde em termos de identificação porque eu não sabia quem era.

Associei sempre o saxofone a uma corrente mais “ligeira” ou com o Jazz do que propriamente com a música Erudita, essa associação surge muito mais tarde.

Tomei consciência da beleza do saxofone integrado num paradigma erudito ainda não músico teórico. Foi a perguntar “que instrumento é aquele?” que toca numa determinada passagem de uma obra muito famosa que à muito tempo conheço e que adoro do Mussorgsky com a orquestração de Ravel. Há um número nessa obra em que o saxofone alto toma voz, e sempre me perguntei que maravilha de instrumento seria aquele e claro que depois acabei por reconhecer que era o saxofone. Mas realmente num registo novo, num fraseado novo, som novo e mesmo um timbre novo...*dolcissimo, legatissimo*, super discreto e subtil e coberto... Sem ter nada que haver com a articulação e o tipo de fraseado do Dexter Gordon e até do Stan Getz que me parece ser sempre, logo à partida, mais descontraída mas sem ser necessariamente menos virtuoso.

Havia mais um sitio onde o saxofone me impressionava muito que era na obra *Um Americano em Paris* onde existe um trio de saxofones na orquestração. Aquele som absolutamente esplêndido, que sempre que eles de qualquer forma assumem o protagonismo acontece ali qualquer coisa de muito nobre e que se torna a coisa mais importante que está ali a acontecer invariavelmente. É aquilo que depois me leva, confesso pelo meu gosto pessoal e o gosto que tem o valor que tem, a procurar de novo a obra porque queria ouvir aquela passagem já que há lá uma altura que é particularmente flagrante em que eles assumem a voz e eu quis sempre procurar de novo essa secção.

Eu estou-lhe a falar da minha memoria antes de tomar consciência teoricamente, antes dos meus estudos musicais que começam nos anos 1985/1986.

**TC:** Lembra-se da primeira vez que escreveu para saxofone?

**EC:** Lembro perfeitamente. Foi um quarteto de saxofones chamado *Indiana Tones* para o quarteto Saxofínia com o José Massarão, Alberto Roque, José Lopes e Mário Marques.

Quando eu escrevi essa peça, que deve de ter sido em 1997, foi na sequência de uma escuta fortuita do Saxofínia quando eles estavam a ensaiar numa sala do Conservatório e eu passava nesse corredor e ouvi um dos sons mais belos que alguma vez me

foi dado a ouvir na minha vida, sob o ponto de vista de coerência timbríca, consistência, de fusão e de unidade. Estavam a ensaiar uma peça de António Pinho Vargas, sei disto porque a dada altura interrompi para saber o que se estava a passar ali, porque tinha que conhecer aquilo melhor, queria trabalhar e usar aquele timbre. Portanto, isso aconteceu já professor de composição no conservatório. O quarteto de saxofones em termos de fusão e consistência é das coisas mais maravilhosas e o quarteto mais capaz de todos, com o qual só comparo com o quarteto de vozes masculino com dois tenores, um barítono e um baixo.

Na altura eu acompanhei a carreira dos Saxofónia e lembro-me perfeitamente que o Indiana Tones foi uma das peças estivais escrita durante o Verão em Trás-os-Montes. Foi lá que a escrevi em Julho de 1997 sempre com muito calor.

A peça é um bocadinho como um tapete de Arraiolos...porque começa com uma referência memorial, uma referência da área do Jazz se bem me lembro.

**TC:** Por ser especificamente o saxofone?

**EC:** Com certeza. Mas tudo muito bem misturado em sínteses que uma pessoa é capaz de fazer ou não. Lembro-me perfeitamente que o ritmo do primeiro andamento tem um esquema de acentuações que segue rigorosamente o esquema ritimico do *Ragavardhana*, que é aquela famosa Talea rítmica Hindu que é usada também por Messiaen na sinfonia *Turangalila* pela caixa chinesa no quarto andamento ou então usada por ele no primeiro andamento do quarteto para o fim do tempo na parte do piano que tem aquele ritmo recorrente.

Não é uma influência directa Oriental, conheço isso através de Messiaen.

**TC:** O saxofone dá-lhe segurança ou conforto ao tomar algum “risco” ou desafio mais arrojado?

**EC:** Sim. A mensagem que eu tenho do saxofone e com estes músicos que conheci é que é um instrumento pronto e infalível. Coloca alguns problemas de afinação mas no balanço final eu diria que o saxofone está nos antípodas da trompa que é um instrumento delicado. O saxofone nesse sentido é um instrumento que nos resguarda e que por natureza nos faz pedir mais e assumiu um papel importante numa obra minha posterior às *Sete peças em forma de boomerang* que é a *Floresta*.

**TC:** Se lhe falar em saxofone e música tradicional consegue associar de alguma forma?

**EC:** Não necessariamente. Associo com o Jazz que acaba por ser uma música tradicional muito cultural Norte Americana mas com música Popular não. Associo muito mais o clarinete. Por acaso até associo o instrumento com um timbre muito erudito é dos timbres que mais me interessam.

Na obra “*sete peças em forma de boomerang*” o instrumento fica a “matar” nessa influência da música popular, mas essa é uma consideração feita posteriori e não uma realização à priori. A influência popular presente na obra resulta da minha vivência e não por ser o saxofone o instrumento trabalhado.

**TC:** Sobre a sua obra “sete peças em forma de boomerang”, tem muita influência da música popular?

**EC:** Sim, excepto o primeiro e último andamento.

**TC:** Os andamentos com o nome de *Abrupto I* e *Abrupto II*.

**EC:** Sim, são peças completamente catárticas e que reinventam num certo sentido a alma de “*rocker*” que eu tenho.

Isto obedece a uma arquitectura. A peça tem uma forma clara que vai de um abrupto poderoso a um abrupto final e a partir daqui os andamentos reflectem-se relativamente a um eixo central.

**TC:** Surgiu primeiro a forma?

**EC:** Em primeiro lugar é a arquitectura como em tudo o que eu faço. A peça tem um programa claro e o programa é mais gesto. Tenho um abrupto inicial e um final e então vou gizar um esquema simples de contrastes, do tipo a seguir a um abrupto um amoroso que vai ter um amoroso na posição simétrica do outro lado, depois no espelho segue-se um lampeiro que terá um simétrico novamente no outro lado e depois um eixo de simetria que é uma coisa rude e muito popular e está feito, tem um programa.

**TC:** Então depois do *Abrupto* surge-nos este *Amoroso*...

**EC:** Sim, música popular portuguesa Transmontana! Com uma melodia extraída de um livro chamado “*Cantares do Povo Português*” de Rodney Gallop. Um livro editado nos anos cinquenta e o Rodney Gallop era um curioso e um musicólogo mas que estava em Portugal na altura em actividade diplomática,

e fez prospecção da musica popular portuguesa no interior de modo muito importante, e que é muito interessante porque acabou por pesquisar com uma distancia sociológica e musicológica impecáveis, tudo muito bem feito e numa época que o interior de Portugal era relativamente seguro em termos de não estar infectado radiofonicamente, portanto era puro.

**TC:** Depois temos o *Lampeiro*.

**EC:** Aqui a grande diferença é que esta peça, tal como a correspondente do lado de lá, é homofónica. Temos uma melodia acompanhada em coral e tudo se constrói e joga em prol de uma melodia que é completamente imperial que nada nem ninguém contesta. Eu refuto essa melodia de maravilhosa. E o tratamento que eu faço harmónico, e nomeadamente na versão para cordas, é das páginas mais maravilhosas que eu alguma vez escrevi na minha vida sob o ponto de vista do tratamento da harmonia e a forma como ele cresce para a última apresentação é muito comovedor. Porque a certa altura há uma última apresentação em que o saxofone finalmente vai para o registo mais agudo e fica brilhante e com vibrato, ficando muito lírico. É um momento que *tira o ar* por tudo o que se passa nas cordas e a forma como a harmonia ajuda o saxofone a guindar-se é uma das páginas mais bonitas que escrevi. Trata-se de um tema Mirandês.

**TC:** Chegamos ao andamento do eixo central, que também é um tema Mirandês?

**EC:** Sim é um *laço* dos pauliteiros.

**TC:** O professor reconhece algumas destas melodias da sua infância?

**EC:** Em boa verdade existem casos de recolhas em que eu conheci perfeitamente determinada peças musicais porque a minha Mãe as cantava, há uma famosa melodia chamada “ó menino ó” que é a melodia popular portuguesa mais conhecida, trata-se de um embalo. Essa melodia foi recolhida pelo Kurt Schindler, estou-lhe a dar um caso, na terra da minha mãe na década de vinte, cerca de trinta anos antes do Rodney Gallop, mais concretamente numa aldeia chamada Tuizelo do concelho de Vinhais, e a minha Mãe sendo de Vinhais conhece como toda a gente essa melodia, mas sempre me cantou a melodia com voltas diferentes.

**TC:** Que também é umas das características da música popular.

**EC:** Claro, é movediço o território. Este andamento, *rude*, faz lembrar claramente, e nomeadamente no timbre do sax soprano, uma influência da minha adolescência que é o grupo os Jethro tull. Essa associação surgiu-me à posteriori e não à priori, ou seja, confrontei a minha memória à posteriori e não à priori, entende? Assim que escutei o sax soprano a tocar isto veio-me à memória a sonoridade desse grupo, não só pelo saxofone mas também pelo tipo de harmonia que criei, nomeadamente o paralelismo e o chamado “wrong bass” que é uma coisa muito *Stravinskiana* que consiste em usar harmonias ‘erradas’ *ma non tanto*, não é cromática a relação, nós percebemos que há um campo diatónico parente só que as funções estão descoladas...

**TC:** Onde esperaríamos uma função de tónica temos dominantes e Etc...

**EC:** Exactamente, temos muitas vezes até situações onde temos uma parte aguda da orquestração a definir um acorde de dominante mas o baixo está a dar a tónica.

**TC:** Depois do espelho temos o Lampeiro ii.

**EC:** Sim, aqui o saxofone assume ele próprio o papel de acompanhamento muitas vezes e tudo isto é um cânone. Há uma primeira vez que é lançada uma harmonização do tema: “*Obelhas carneiros que pastais verdura, lembrai-vos de mim e de minha tristura*”. E tem a certa altura um tratamento em *stretto* que é uma das coisas mais felizes que eu consegui encontrar na minha vida e o próprio saxofone está a fazer o contorno dos principais acontecimentos nesse *stretto* a quatro vozes.

Depois o Amoroso seguinte é das coisas mais belas que temos na música popular portuguesa, recolhido por Rodney Gallop, é um tema de Serpa, Alentejo. Esta é uma melodia absolutamente mágica que diz: “*A morte vem e não tarde e eu não me agonizo...*” é um encanto, é comovedor. Uso dezenas de vezes essa tema.

**TC:** Depois na obra volta a surgir o “rock” na última peça.

**EC:** Claro o rock. É uma peça que funciona admiravelmente e desgraçadamente poucas vezes tocada.

Há outras dimensões filosóficas, de ética e civismo muito importantes que devem ser referidas no que a mim diz respeito e à minha relação com a música popular portuguesa. Eu sou profundamente contra a capitulação pura e simples da

globalização da cultura pelo modelo anglo saxónico. Eu uso a música e a harmonização da melodia popular portuguesa não apenas como uma fruição puramente artística e de um meio de expressão artístico mas como uma afirmação de cidadania. Hoje estamos num contexto de hipér informação à velocidade da luz e chegámos a uma fase claramente pré filosófica sob o ponto de vista civilizacional, estamos a bater no fundo porque não se discute, hoje somos repositórios porque somos bombardeados por uma mensagem subliminar e expressa e também consciente que tem um carimbo: Norte América. Deixámos de discutir, é a *pax* Americana e basicamente esquecemos coisas fundamentais que são um conjunto de crimes hediondos contra a humanidade que são completamente e à partida limpos numa espécie de purga automática e de uma complacência natural. Guerras ilegítimas, ocupações ilegítimas de países, matança de inocentes a começar por crianças. De modo que trata-se de uma posição que assumo.



## **Entrevista ao compositor Daniel Schvetz**

**Tiago Cordeiro (TC):** Lembra-se da sua primeira memória com o saxofone?

**Daniel Schvetz (DS):** Foi no mundo do Jazz. Eu transformei-me aos treze/catorze anos num *jazzófilo* mortal. A minha mãe recomendou-me uma série de coisas, e no campo de jazz eu comecei a ouvir muito uns ciclos que havia de jazz todos os Sábados e nesse âmbito a formação que mais gostava era a de Miles Davis com trompete, sax e secção rítmica. Depois mais tarde também participei num grupo com a mesma formação e tocávamos standards do *Real Book*.

Então o meu primeiro contacto com o saxofone foi dentro do âmbito do jazz e custou-me depois pensar no saxofone que não fosse no contexto *jazzístico*.

**TC:** Lembra-se do primeiro saxofonista que ouviu?

**DS:** Eu ouvia muito um saxofonista que acho que foi o primeiro, que era o Coleman Hawkins e Lester Young, esse tipo de saxofonistas mais antigos e num tipo de estética que eu depois não tinha tanta afinidade mas era música que havia em casa. Não era um saxofone que a mim me conquistasse mais mas foi a primeira coisa que ouvi. Depois mais tarde fiquei ‘preso’ a Charlie Parker, Coltrane e Ornette Coleman e etc.

**TC:** A primeira obra que o professor escreveu para saxofone?

**DS:** Foi música que escrevi para Teatro, várias peças para saxofone, clarinete e flauta. Foi algo que fiz à trinta anos atrás. E depois fiz música para saxofone e piano para uma peça com uma ambiência a Nino Rota com uma característica humorística e nostálgica.

**TC:** Portanto o estilo que mais associa ao saxofone é o jazz?

**DS:** Sim, apesar de depois ouvindo o jazz eu lembrar-me da orquestração do Ravel dos “*quadros de uma exposição*” onde ele mete aquele saxofone no tema (canta o tema), e foi uma marca. Eu ouvi aquilo em algum sitio e não me chamou a atenção porque tenho a certeza que ouvi os “*quadros de uma exposição*” antes de entrar no mundo do jazz.

**TC:** Que aspectos presentes na música popular o atraem mais enquanto compositor?

**DS:** Tenho várias, evidentemente que eu sou filho da geração de Beatles e Rolling Stones mas há uma certa musica popular com a qual sempre tive, desde pequenino, uma grande afinidade que é com o folclore, e primeiro o da Argentina claro. E esse folclore tem uma tradição importante com arranjos vocais, é musica folclore feita com quarteto de vozes, quintetos de vozes ou sextetos de vozes e é uma tradição que eu aderi muito e nós cantávamos enquanto alguém tocava guitarra.

As influências são sempre várias, e eu tenho a lembrança muito clara de que em diferentes situações eu ir procurar propositadamente inspiração ou material. Por exemplo, para mim Prokofiev é uma referencia harmónica e rítmica importante e eu em algumas circunstancias deixo-me ir e não me importo que apareça Prokofiev.

**TC:** Por sua vez o Prokofiev já tinha a influência do folclore Russo...

**DS:** Sim, com uma rítmica bestial. Depois por momentos digo “não, isto é uma cortina que se mexe subtilmente” e é Ligeti e as suas texturas e tecidos, o Ligeti tem qualquer coisa que a mim me chama imenso a atenção. Depois em Messiaen aquilo que me interessa bastante e que me deixo levar por isso é a forma de ele construir padrões rítmicos. Ele tem quatro influências grandes: por um lado a música Indiana, por outro o Cristianismo, depois os modos que ele inventou e por fim os pássaros. As recolhas dos pássaros são para ele o que as recolhas de Giacometti são para Lopes-Graça. No “*quarteto para fim do tempo*” ele tem uma *talea* e depois um ‘pássaro’ e etc. Então em Messiaen a parte rítmica e timbrica é o que me interessa mais.

Eu acho que fui contagiado sucessivamente e propositadamente por várias estéticas e correntes. Houve uma altura, quando tinha dezoito ou dezanove anos que eu era louco por Ravel, tinha grande fascínio. Então eu copiava, imitava, tocava e analisava. Ravel para mim era o máximo com aqueles acordes com as extensões de nona, décima primeira e décima terceira e os paralelismos eram de um perfeccionismo...

**TC:** O saxofone dá-lhe segurança ou conforto ao tomar algum “risco” ou desafio mais arrojado?

**DS:** Sim, absolutamente. Eu estou mal habituado por José Massarão e por Alberto Roque porque o que eu escrevo eles tocam e se não dá para tocar dizem-me, mas eu escrevi atrocidades tocáveis para o instrumento.

O saxofone pode ter tido uma história análoga parecida ao da guitarra portuguesa e *bandoneón* que em alguma altura entraram como disciplina no conservatório mas não quando nasceram. Também com a guitarra clássica tem um certo paradigma e uma relação análoga com por uma razão diferente, ou seja, quando nasceu tocava na rua e no circo mas com grande volume, por outro lado a guitarra no romantismo perdeu pela falta de volume mas depois no séc. XX é impensável um compositor que não tenha escrito para guitarra ou saxofone.

Eu confesso que há um som do sax alto que eu detesto que é o som de circo e que eu pedi em algumas circunstâncias esse som, como foi no caso da música para teatro. Depois custou-me tirar o tique de esse tipo de som descuidado. Mas depois por outro lado o instrumento é capaz de ter uma capacidade timbríca e dinâmica bestial. Há um limiar que quando ultrapassado torna o saxofone um instrumento de uma nobreza equiparada ao violino ou ao clarinete.

**TC:** Sobre a sua peça “*Ludic V*” para acordeão e saxofone, ela tem uma influência consciente de música popular?

**DS:** Essa peça está presente no primeiro terço de um conjunto de peças escritas para formações pouco habituais que começou com um duo guitarra e piano. O principio inicial nessas peças *Ludic*, depois não foi seguido à letra, era para ser lúdico com brincadeira e etc.

A peça não tem citações de música popular. O primeiro andamento capta uma ambiência de Tango com gestos ‘*tangueiros*’ sem ser uma peça ‘*tangueira*’. Tem formalmente uma apresentação típica de primeiro andamento de sonata ou concerto. O segundo andamento não tem nenhuma intenção de referencias à música popular, é um andamento abstracto com um jogo muito timbríco. O terceiro andamento é uma espécie de andamento centro Europa com música Cigana, que não é só uma, Liszt escreveu as suas rapsódias e Enesco também tem qualquer coisas mas eu tentei resgatar um pouco o que seria a música cigana, aquela que conheço e aquela que eu imagino como tendo algum tipo de relação ou referência. E depois é como aquela

história dos filmes do Kusturica com os músicos de rua que tocam um pouco bêbados e etc. Depois, ainda no terceiro andamento, quando passa para o 2/4 tem um pouco que haver com o Klezmer. A música Judaica tem em comum com a música Cigana a diáspora. Nós temos muitas diásporas, os Africanos também têm, portanto não é património só dos Judeus. Eu também fiz uma certa diáspora e os meus parentes estão espalhados um pouco pelo mundo.

**TC:** E o quarto andamento?

**DS:** Este foi um pouco a pedido do João Pedro que achava que podia escrever mais um andamento e então peguei de novo na ideia do tango, mas desta vez mais declaradamente e mais '*Piazzoleiro*', recorrendo às ambiências das *milongas*.

Esta peça não é uma obra que considere experimental. Não é uma peça com pesquisa rítmica e timbrica com excepção do segundo andamento em certos momentos.

**TC:** Neste caso o professor busca uma cultura que é a sua...

**DS:** Não, o facto de haver a '*tanguidade*' foi um pouco produto de conversas com o João Pedro.

**TC:** E o Klezmer e a música Cigana?

**DS:** Está no sangue. Aconteceu-me de apresentar algumas peças e ler na critica algo a falar do fulgor ou do brilhantismo latino americano quando na peça não havia nada. E eu às vezes tive de explicar ou comentar que uma coisa é que a pessoa seja influenciada e outra coisa é recorrer ou utilizar porque me interessa um espírito, melodia ou candência ou até agarrar numa música inteira e trabalhar sobre isso. Há diversos níveis de relacionamento com as diferentes influências. A determinado momento tive um período em que tentei desligar-me do tango para que não me relacionassem.

