



Aspetos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder

Mário Dinis Marques

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música
Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR : *Eduardo Lopes*

ÉVORA, Outubro de 2013



Índice Geral

Volume I

Resumo

Agradecimentos

Introdução	1
Capítulo 1 O saxofone	9
1.1 Aspectos históricos	9
1.2 A definição de jazz e de Música Erudita	11
1.2.1. Música Erudita	12
1.2.2 Jazz	13
1.3 Escola clássica e seu contributo	15
1.4 Escola de jazz, novas valências	17
1.5 O resultado de diferentes abordagens	18
1.6 O saxofone e <i>Third Stream</i>	19
1.7 O papel da notação musical	24
Capítulo 2 Daniel Schnyder	27
2.1 Aspetos biográficos	27
2.1.1 A composição	28
2.1.2 A descoberta de uma nova música rumo a um novo percurso: o Jazz	29
2.1.3 O início de uma carreira profissional	31
2.1.4 A consolidação de um estilo musical	32
2.2 A obra para saxofone	36
2.3 Discografia	40
2.4 Daniel Schnyder e o saxofone	43
2.5 O <i>Third Stream</i> como ponto de partida.	44
2.6 O estilo musical do intérprete, na perspetiva do próprio Schnyder	47
Capítulo 3 Processo, conteúdos e procedimento de análise	50
3.1 Processo de análise	50
3.2 Repertório utilizado para o estudo	51
3.2.1 Sonata para saxofone soprano e piano.	51
3.2.2 Zoom In Suite para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão	52
3.2.3 SongBook para saxofone tenor e soprano com orquestra.	52
3.2.4 Worlds Beyond, suite para saxofone soprano, trombone baixo e piano	54
3.3 Espectrogramas e sua leitura	55
3.4 Legenda gráfica de análise espectral	56
3.5 <i>Sonic Visualiser</i> como <i>software</i> base de análise	57
3.6 Procedimento de análise	58

Capitulo 4	Estudo do padrão nas técnicas de execução	62
4.1	Conteúdos de técnica instrumental a analisar	62
4.1.1	Frequência do som (<i>Pitch</i>)	63
4.1.2	Intensidade do som	64
4.1.3	Duração do som e seu enquadramento na pulsação (Ritmo)	65
4.2.	Frequência de som, aspectos curvilíneos	66
4.2.1	Vibrato	66
4.2.2	Oscilações de frequência em torno de um som longo com vibrato	72
4.2.3	<i>Short Gliss down</i>	76
4.2.4	<i>Short Gliss up</i>	81
4.2.5	Acompanhamento implícito do <i>pitch</i> no sentido direccional da frase.	83
4.3	Frequência de som de características retilíneas	85
4.3.1	<i>A appoggiatura</i> inferior	86
4.3.2	O mordente	88
4.3.3	O grupeto	92
4.4	Intensidade do som	95
4.4.1	Intensidade e forma de execução da articulação	95
4.4.2	<i>Ghost Note</i>	99
4.4.3	Acentuação	101
4.5	Duração do som e seu enquadramento na pulsação (Ritmo)	108
4.5.1	Conceito gravitacional e <i>Forward Motion</i>	108
4.5.2	Proporções Rítmicas das colcheias	116
4.6	Técnicas de execução das articulações em ritmos iguais e sucessivos em complementaridade	123
Capitulo 5	Realização de efeitos estilísticos de Schnyder em abordagens menos comuns	127
5.1	Articulações múltiplas nas várias partes da língua	128
5.2	Acompanhamento direccional implícito do <i>pitch</i> no sentido da frase	132
Conclusão		134
Bibliografia		142
Discografia		147
Índice de figuras		148

Volume II

Anexo A. Partituras

- A 1.** Zoom In
- A 2.** Worlds Beyond
- A 3.** SongBook for saxophone and orchestra
- A 4.** Sonate for soprano saxophone and piano
- A 5.** Sonate for alto saxophone and piano
- A 6.** Cairo
- A 7.** Mr.M
- A 8.** Yellow Beach Birds
- A 9.** Wedding Song
- A 10.** No smoking
- A 11.** No tuba today

Anexo. B Gravações áudio (CD)

- B 1.** Zoom In suite
- B 2.** Worlds Beyond Suite
- B 3.** SongBook for saxophone and orchestra
- B 4.** Sonate for soprano saxophone and piano

Anexo. C Gravação Vídeo do segundo recital de doutoramento (DVD)

- C 1.** Cairo
- C 2.** Zoom in I
- C 3.** Zoom in II
- C 4.** Zoom in III
- C 5.** Zoom in IV
- C 6.** Zoom in V
- C 7.** Mr.M
- C 8.** Yellow Beach Birds
- C 9.** Wedding Song
- C 10.** No smoking
- C 11.** No tuba today

Resumo

Refém de uma dicotomia na forma de tocar, o saxofone tem vindo desde a sua criação a percorrer um caminho de convergência num conseqüente estreitar de diferentes abordagens técnicas e interpretativas que definem quer a escola clássica quer o jazz. Com a multiplicação de géneros musicais e uma prolífera produção de compositores motivados para essa inclusão de géneros, torna-se fundamental definir em que medida e com que critérios, é também necessária uma atitude inclusiva de escolas, na técnica de execução interpretativa deste novo género. Através deste estudo deu-se provimento a essa necessidade, com uma análise dos padrões de execução de técnicas variadas, na obra de um compositor e saxofonista de géneros inclusivos com inúmeras referências de múltiplos quadrantes musicais: Daniel Schnyder. Pretendeu-se porém encontrar não uma metodologia de interpretação, mas um critério para a utilização de ferramentas interpretativas, que de alguma forma orientam para uma interpretação inclusiva do género musical.

Palavras Chave

Daniel Schnyder, Third Stream, saxofone, interpretação, espectrogramas

Aspects of interpretation in music for Saxophone in the work of Daniel Schnyder

Abstract

Historically, the saxophone has been caught up in the conflicting approaches concerning technique and interpretation that defines the schools of classical and jazz music. Because many composers were motivated to try and reconcile these differences, culminating in the Third Stream movement, it is essential to target what criteria is required to understand the inclusive attitude of technical execution and musical interpretation of this new genre. This thesis was initiated to fulfill this need by analyzing the patterns of execution of various techniques, in the musical works of composer and saxophonist Daniel Schnyder. Consequently, this study was not intended to find a methodology of interpretation, but a criterion to decide which interpretive tools are necessary to create the inclusive interpretation of this genre.

Keywords

Daniel Schnyder, Third Stream, saxophone, interpretation, spectrograms

Agradecimentos

Quero em primeiro lugar agradecer ao professor Eduardo Lopes pelo inestimável apoio que sempre me deu na persecução duma viagem que teve na sua estima, compreensão e saber, uma verdadeira atenuação dos altos e baixos a que o empreender dum trabalho destes pode levar.

A todos o músicos que colaboraram nos recitais, um enorme agradecimento pela entrega, profissionalismo e dedicação, nomeadamente: Alberto Roque, José António Lopes, José Massarrão, Cândido Fernandes, Luís Cascão, Vitor Vieira, David Lopes Ascensão, Joana Cipriano, Nuno Abreu, Rúben da Luz Santos e Daniel Bernardes.

Um especial agradecimento à Luci Pais, Michael Lauren e ao meu querido irmão Pedro Marques pela ajuda na revisão dos conteúdos, ao João Coelho na captação áudio e Gonçalo Tarquínio captação e edição de vídeo, na gravação do segundo recital.

Este resultado é dedicado aos meus pais e muito especialmente à minha mulher Rita e à nossa querida filha Inês.

Esta dissertação é dedicada à memória da minha mãe.

Introdução

O saxofone é, por razões indubitavelmente históricas, um instrumento dividido quanto à sua idiossincrasia de execução ou forma de tocar. Por um lado, temos um saxofone lírico de sonoridade expressiva, timbre equilibrado, articulações claras e precisas, cores sonoras sempre proporcionadas. Este saxofone é a herança de uma escola “Clássica”, nascida na Europa no final do século XIX.

Servindo o propósito de integrar com o mesmo critério e o colocar a par da linguagem de todos os outros instrumentos de sopro que compunham a Orquestra Sinfónica, o saxofone debateu-se no entanto com a dificuldade de quebrar os cânones estéticos da sociedade burguesa do século XIX e elevar o seu estatuto de instrumento marginal. Contudo, e graças ao esforço do seu inventor Adolph Sax, o saxofone foi alvo de uma promoção militante que se desenvolveu em três grandes frentes (Almeida 2013: 207):

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

No início do século XX e do outro lado do Atlântico, começa a aparecer, por outro lado, um saxofone de expressividade fortemente ligada à alma do intérprete, timbre dependente de variadíssimas cores sonoras, articulações muito personalizadas, na forma como integra uma frase musical. Trata-se de um saxofone de alma negra, que nasceu com os *blues* afro-americanos que, se podia encontrar nos bares, na rua ou nos salões de baile de Nova Orleães. Contextos sociais como o desemprego, bem como o desenvolvimento da indústria discográfica, projectaram este instrumento desta cidade para Chicago, Kansas City e Nova Iorque. Os resultados destas alterações foram essencialmente a prosperidade por todo o século XX até à actualidade.

Os saxofonistas que emergiam neste género musical evoluíram como instrumentistas, de uma forma rápida e contínua, em parte, resultado de uma também evolução contínua deste género musical. Com efeito, e de uma forma geral, os grandes saxofonistas a par com outros grandes instrumentistas e, desde o aparecimento da música jazz, que construíram o seu desenvolvimento com base na observação e imitação das ideias e estilos de execução dos seus predecessores, revisitando-os sempre com algo de novo e/ou inovador, produzindo assim matéria sempre nova e criativamente reinventada. A este facto não está alheio o referido desenvolvimento da indústria discográfica onde assenta muito do processo de estudo de um instrumentista de jazz.

Estes dois processos distintos de dominar o mesmo instrumento estiveram afastados durante grande parte do século XX. Cada género musical cultivou a sua genuína e histórica maneira de tocar.

Aprender saxofone, é hoje em dia, uma decisão bilateral: ou se opta por ingressar numa escola de música que adota os programas curriculares do modelo “clássico” ou se opta pela escola de jazz, na qual se aprende, essencialmente, a dominar o instrumento na abordagem técnica e teórica, bem como o desenvolvimento criativo da improvisação, à imagem do legado deixado pelos grandes nomes do saxofone, deste género musical.

Esta ambivalência remete o saxofonista para o paradigma da linguagem da interpretação musical no repertório que sofria a influência do jazz, que em meados do século XX começa a despontar, pela mão de vários compositores. Era uma evidência que o jazz começava a suscitar uma imensa curiosidade e fascínio por parte da comunidade musical do meio erudito.

Acabou por ser um género diferente de abordagem ao jazz, através do qual uma orquestra vocacionada para a interpretação de repertório clássico teria de interpretar música especificamente escrita, com um intuito próprio: a fusão de elementos destes géneros musicais.

Poder-se-á afirmar que grandes nomes da composição, como Igor Stravinsky (com o *Ebony Concert em 1945*, escrito para o clarinetista Woody Herman e a sua Orquestra de jazz), George Gershwin (com *Rhapsody in Blue* e *Porgy and Bess em 1935*), Darius Milhaud (com *La création du Monde em 1923*), Maurice Ravel, Paul Hindemith, Kurt Weill, Aaron Copland, entre muitos outros, contribuíram com obras que de alguma forma deram um forte abalo nos “divisores de escalões”, dado que estas composições significavam mais do que um mero opus de um autor.

Ao escreverem, com o intuito de experimentarem uma abordagem ambivalente em matéria estilística, estavam também a afirmar a sua compatibilidade quanto ao género musical.

Vindos de outros quadrantes musicais, compositores como Duke Ellington, Art Tatum ou Charles Mingus, e influenciados pelas correntes estéticas de compositores como Maurice Ravel, Claude Debussy ou Frederick Delius, deram o seu contributo para a mistura de elementos de ambos os géneros, criando também a sua visão de um género também ele inclusivo.

Tendo em conta que a diferença que separa os géneros musicais foi tendo uma inversão da tendência de afastamento durante todo o século XX, foi possível no entanto observar então o estabelecimento de um termo que designasse, estas abordagens na composição musical através de Gunther Schuller, o qual definiu de *Third Stream* (Sadie 1980 pp 773).

Após algumas décadas de produção de obras que fundem os dois géneros musicais, foi sendo possível observar uma clara evolução nas técnicas de orquestração e composição, arriscando na combinação destes géneros. *West Side Story*, de Leonard Bernstein, *Tanglewood concerto*, de Eddie Sauter, *The African Game*, de George Roussel, ou *Concerto for Stan Getz*, de Sir Richard Rodney Bennett, entre muitos outros exemplos, são algumas das obras que marcam essa evolução.

É um facto que a música de fusão é uma realidade implantada e que ambos os géneros necessitam da correta abordagem técnico/interpretativa ao estilo, mas não é claro para o instrumentista qual a abordagem linguístico/interpretativa a utilizar em determinado momento no decorrer da obra. O modo como se executam frases, motivos rítmicos, acentuações ou/e efeitos vários está por clarificar, tal como a agógica nas frases ou a sua ausência.

O critério com que o instrumentista deve aplicar na sua execução é, também, um aspeto de clarificação duvidosa. A interpretação da inflexibilidade de escrita ou da sua maleabilidade são outras das questões que, muitas vezes, se colocam ao intérprete. Estes aspetos são determinantes para podermos declarar - que com intérpretes dotados e vocacionados a dominar esta linguagem de fusão de géneros - o nascimento de um modelo que acrescenta algo ao *Third Stream*. Denominaremos de *Fourth Stream*¹ (Lopes 2013), como um género inclusivo que necessita de intérpretes específicos para que possa existir. Esta especificidade está implícita neste estudo.

Fazer um estudo do que é aplicado em matéria de execução nesta linguagem híbrida, contextualizá-lo com o mundo académico, dotando o saxofonista com as diversas ferramentas que poderão utilizar e, ao mesmo tempo, criar um modelo, que sirva de base de apoio à livre interpretação de cada saxofonista - seja ele de escola clássica ou de jazz -, integrando assim um género de repertório que se apoia em técnicas cruzadas destas duas escolas, é o propósito deste desafio/estudo.

Como encarar tal desafio? A idoneidade de alguém que fosse dotado de diversas valências, cruzando vários requisitos necessários à sua comprovação enquanto estudo, tornou-se uma necessidade primordial.

Para que pudéssemos encarar o estudo envolto no estilo *Fourth Stream*,

¹ "No género *Fourth Stream* os próprios músicos (intérpretes ou compositores) são já produtos da grande inclusividade cultural dos finais do Séc XX. Diferentemente do *Third Stream*, no qual os músicos eruditos tocavam um pouco de jazz em peças de cerne erudito, estes músicos contemporâneos conseguem numa só peça, assimilar vários estilos e técnicas musicais específicas de cada género, construindo eficientemente um novo género musical embebido nas mais variadas culturas artísticas da actualidade."

necessitamos de alguém que, além de compositor deste género de fusão musical, seja também ele saxofonista de créditos comprovados, pela sua carreira de mérito. Trata-se de um facto fundamental para que o cruzamento da composição com a interpretação seja atestadamente genuína e fiel aos propósitos da obra.

Muitas obras foram anteriormente escritas para saxofone, como solista ao estilo *Third Stream*, e dedicadas a intérpretes de referência, que colocaram essa mesma composição no patamar *Fourth Stream*, como por exemplo *The Tanglewood Concerto*, de Eddie Sauter, interpretado por Stan Getz, *Concerto for Stan Getz*, de Sir Richard Rodney Bennett, gravado por John Harle, *Concerto for Sanborn e Orchestra*, de Michael Kamen, interpretado pelo próprio David Sanborn, ou ainda *Suite para saxofone soprano e orquestra de cordas*, de Florian Ross interpretado por Dave Liebman.

Contudo, as obras dedicadas a alguém, levantam um sério problema/entrave à investigação neste estudo. Até que ponto a interpretação final é diferente da ideia original do compositor? Conhecendo o intérprete, a sua carreira e o estilo interpretativo, até que ponto o compositor não deixa a obra por completar em determinados aspetos, sabendo que o músico dará o seu cunho pessoal e que fará por si só uma dupla versão da substância em questão? Se assim é, temos um problema a resolver. O que queremos são ferramentas interpretativas que estimulem as versões próprias de cada intérprete, respeitando um determinado estilo, e não uma clonagem de Stan Getz ou David Sanborn, por exemplo.

Não menos importante que as anteriores exposições, e paralelamente a estes aspetos, necessitamos de um autor que edite a própria música. Que tenha a necessidade de divulgar a sua escrita, afirmando, por isso, a universalidade de opções para os diversos possíveis intérpretes.

Daniel Schnyder é o nome, no nosso entender, ideal para objeto deste estudo. Detentor de um currículo assinalável e de reconhecimento mundial indiscutível, tanto da sua obra escrita como gravada. Estamos perante um criador e

intérprete de linguagem, no nosso entender *Fourth Stream*, que, por si só, satisfaz todos os requisitos predefinidos para a elaboração do estudo.

Aparentemente contraditória, em virtude de ser um autor executante com versões de géneros inclusivos, esta opção por Daniel Schnyder engloba e encerra os propósitos para o estudo. Acresce o facto de observarmos que o repertório de música escrita para formações eminentemente de formação clássica ou de predominância de instrumentos ligados à formação de orquestra sinfónica, ser de sobremaneira procurado, fundamentalmente, por músicos de formação clássica.

O requisito “*requires advanced crossover skills*” (advertência para o saxofonista, que aquela partitura em particular, requer competências específicas quer na área do jazz como na música de execução com tradição clássica) aparece em nota de rodapé na maioria das obras.

Será este requisito e o facto de ter pouca procura, comparativamente com obras que não requerem essa valência, um fator para o aparente “desinteresse” nesse tipo de repertório? Ou, este dado reflete uma valência e um requisito difícil de encontrar na comunidade de saxofonistas? O facto dessa valência se encontrar demonstrada nas gravações, é em si mesma, desencorajadora de tornar esse repertório desejado e procurado? Existe uma essência específica ou uma valência linguística de interpretação nas obras de fusão destes dois géneros musicais? O presente estudo espera confirmar, que são necessárias valências bem equilibradas das duas linguagens bem como e onde se obtém esse equilíbrio.

Desta forma, o estudo irá contribuir para a dotação das ferramentas de execução necessárias à abordagem interpretativa no estilo *Fourth Stream*, através da análise sistematizada das variadas interpretações de Schnyder, na sua discografia editada.

A análise das diferenças de técnica, utilizadas tanto na escola “clássica” como no jazz, através dos inúmeros e significativos métodos técnicos que cada uma

delas utiliza e a sua confrontação com a utilização dada por Schnyder, no estabelecimento de padrões que a definem, irá caracterizar o método de trabalho adequado à obtenção dos objectivos propostos.

Estão a ser realizados estudos, no âmbito da literatura de Schnyder, para trombone baixo, que, significativamente, ajudam na obtenção de dados relativos tanto à sua obra como à sua biografia, não esquecendo dados sobre o estilo de execução através de Dan Barret, professor assistente na Universidade do *Maine*, e de Matthew Hoormann professor no *Lindenwood University* em *St. Charles, Missouri* ou ainda William Ross Gillespie, da *Indiana University of Pennsylvania*. Na sua abordagem ao *Third Stream*, na sua tese de doutoramento, Paulo Gaspar (2010), é também um ponto de apoio na matéria que este estudo versa.

Numa primeira fase, serão identificados, através da audição da discografia, dentro da sua obra para saxofone como solista, todos os excertos frásicos que definam um “padrão”; frase de estilo; balanceamento ou efeito, que representem, de uma forma clara um objeto de estudo, que não é claramente identificável ou conotado na escrita musical.

Numa segunda fase, e através da base de dados recolhida na primeira etapa, estabeleceremos o padrão que levará à identificação de géneros de execução sistémicos. Uma vez identificados, servirão de base para o reconhecimento de um “*modus operandi*” classificado numa lista de execuções estilísticas que definam o estilo de fraseado.

A análise e a audição, para a identificação destes elementos, serão suportadas e fundamentadas através da análise gravada do espetro áudio, que oscilograma adota em cada momento. Para que essa análise possa ser feita de uma forma clara, e porque teremos sempre de ter um oscilograma claro do saxofone, trabalharemos com base em gravações do próprio Schnyder.

Na terceira fase, será analisado cada elemento, e estabelecido, através da

metodologia relacionada com a confrontação de modelos técnicos das escolas de saxofone, um procedimento técnico adequado para a sua execução de uma forma clara, balanceada e confortável.

Na quarta fase, será elaborado um texto conclusivo que possa, de alguma forma, fornecer os critérios que determinam o uso das ferramentas, para o procedimento técnico adequado à execução “*Requires advanced crossover Skills*” na música *Fourth Stream*.

Os resultados obtidos serão quantificados através de resultados práticos, colocados ao dispor do ouvinte através de um discurso musical de conteúdos bastante voláteis ou discutíveis em matéria de estilo, na medida em que os mesmos são de execução musical eminentemente viva e atual e, por isso, em permanente evolução ou mutação, não estando por isso fechados nem pretendendo ser doutrina.

Contudo, e através dos saxofonistas motivados na descoberta deste repertório em permanente ascensão, pode este estudo ser uma ajuda, oferecendo um vasto leque de opções, tendo em conta as ferramentas de trabalho referidas anteriormente. Além da possibilidade de se criar um caminho interpretativo, sem se sentir uma necessidade de descobrir um intérprete “referência”, ao qual possam basear a sua versão interpretativa.

Este estudo não está, por isso, direcionado a nenhuma escola de saxofone em particular, mas sim a um leque de saxofonistas, ou mesmo outros instrumentos, que estão interessados neste género de linguagem musical. Desde o meio académico ao meio profissional, este estudo poderá ser sempre um documento de consulta prática, de auto-ajuda e incremento de ideias interpretativas.

Capítulo 1 O saxofone

1.1 Aspetos históricos

Tendo aparecido em meados do século XIX, e diferentemente de outros instrumentos musicais, o saxofone não tem antecessores diretos conhecidos, segundo Jean-Luis Chautemps, no seu livro *Le Saxophone*. O saxofone é também um bom exemplo das premissas que de certa forma regulavam a construção de instrumentos musicais na época, como dedilhações e suas extensões simples, facilidade de emissão sonora, afinação e preocupação com proporções de corpo.

Foi o sonho de construir um instrumento que pelas características do seu timbre e sonoridade se pudesse aproximar à dos instrumentos de cordas, mas, todavia, com uma maior projeção e intensidade sonora, o que levou o músico e construtor de instrumentos Antoine Joseph (Adolphe) Sax a desenvolver um novo instrumento, o Saxofone.

Após muitas experiências de construção, o Belga Adolphe Sax apresentou, pela primeira vez, o seu novo instrumento, numa exposição no seu país natal em 1841. Posteriormente, em Fevereiro de 1844, foi apresentado em Paris. Em Junho de 1846, foi registada a patente deste novo instrumento, o Saxofone.

Além da ideia inicial de Adolphe Sax sobre as características deste, acabou também por se posicionar facilmente entre os instrumentos de então, preenchendo uma seção intermédia entre os metais e as madeiras. A profusão do saxofone como instrumento, sucedeu-se um pouco por todo o lado.

O aperfeiçoamento técnico dos “novos” músicos de saxofone, bem como a divulgação deste novo instrumento, foi levado a cabo inicialmente por força das circunstâncias por músicos militares, na sequência da introdução do saxofone nas bandas militares belgas, após decreto governamental. O próprio Sax acabou também por contribuir para a divulgação do instrumento, tendo sido

professor principal da classe de saxofone do conservatório de Paris, formando cerca de 150 alunos (Ingham 1998).

Devido às circunstâncias económicas da I Guerra Mundial, muitos saxofones começaram a aparecer em leilões. Vendidos a custo muito baixo, eram uma aquisição muito procurada pelos soldados norte-americanos que estavam colocados em França.

As baixas e destruição da guerra também se fizeram sentir na construção do saxofone, em França. Mais de dois terços da mão-de-obra especializada desapareceram. Paralelamente, do outro lado do Atlântico, os Estados Unidos intensificaram e aperfeiçoaram tecnicamente a sua própria produção de saxofones.

A par desta realidade, despontava do outro lado do Atlântico uma referência que iria, na ocasião, influenciar, de uma forma determinante, a explosão de saxofonistas nos Estados Unidos. Rudy Wiedoeft (nascido em Detroit, em 1893) tornar-se-ia no nome mais prolífico na composição e execução do saxofone.

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

Mercê de uma necessidade de contextualização histórica do saxofone em ambos os vértices dos campos de desenvolvimento que determinam uma viagem de aproximação relativamente ao saxofone “clássico” e o saxofone “jazz”, pareceu-me importante fazer uma abordagem sucinta onde os valores de pesquisa se mantivessem estritamente localizados no essencial.

O campo de desenvolvimento dos contextos históricos deste instrumento são embora historicamente breves, repletos de desenvolvimentos e contornos já anteriormente estudados e relatados.

Desta forma podemos, retrospectivamente falando, sintetizar a história do saxofone em três períodos (Almeida 2013: 37):

“A invenção e promoção inicial, com alguma visibilidade e interesse no meio musical (durante o tempo de vida activa de Adolphe Sax), latência (até ao final da I Grande Guerra), renascimento e afirmação definitiva, quer no jazz quer na música erudita (da década de 20 do século XX até à actualidade).”

1.2 A definição de jazz e música erudita

A definição de termos complexos e abstratos, como música erudita e jazz, pode parecer uma tarefa impossível e de, certa forma arrogante, enquanto exercício de síntese. Todavia, e com a missão de tentarmos perceber em que sentido estas duas formas de pensar a música se foram aproximando, convergindo e inspirando mutuamente, torna-se fundamental criar bases que definam os elementos que caracterizam e distinguem um universo do outro.

As definições que se seguem, tratam-se de um breve olhar sobre os elementos que caracterizam os dois géneros, que desejavelmente, sejam um importante ponto de partida para a compreensão de uma vasta e complexa diferença, que, com toda a certeza, irá muito além do que este estudo pretende aprofundar.

1.2.1 Música erudita

O dicionário *Merriam-webster's Collegiate Dictionary*² define música erudita como um termo relacionado com música de tradição europeia na vertente erudita e educativa, que inclui formas como *Lied*, Música de Câmara, Ópera e Sinfonia, sendo estas, distintas da música folclórica, popular ou jazz³.

Através das palavras de Gunther Schuller (Norman 2002), a música de tradição europeia é exemplificada por compositores como Johann Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, entre muitos outros. Não existe contudo um nome generalista adequado para esta família “Erudita” de géneros musicais, sendo uma expressão genericamente mais ampla e menos ofensiva do que música “Sinfónica” ou “Séria” ou, ainda, “Clássica”, que são por si só, termos demasiado redutores.

A música erudita é, assim, música de tradição europeia, que tem como base uma aprendizagem e treino tradicionalmente assentes na performance e composição, sustentada numa escola regida pelos fundamentos e programas estabelecidos, pelo próprio legado de anteriores gerações.

Compartimentada em várias escolas de pensamento, a música erudita tem como efeito transmitir a sua técnica e forma de pensar a música, através dos seus discípulos, quer sejam eles intérpretes ou compositores. Esta forma de transmitir a música, sustentada por vários séculos de legado, permite preservar de certa forma a consistência e “veracidade” interpretativa da mesma tendo ela séculos de existência.

² Dicionário generalista utilizado no meio universitário com uma definição equidistante dos diferentes dicionários da especialidade.

³ “of, relating to music in the educated European tradition that such forms as, art song, chamber music, opera, and symphony as distinguished from folk, or popular music or jazz.”

Devido ao facto de esta forma de arte performativa se poder preservar na escrita mas não na substância, como por exemplo a arquitetura, é fundamental que a tradição de pensamento por detrás das escolas, a francesa ou a alemã, se preservem com a responsabilidade que implica a manutenção de uma tradição que nos revela hoje e, um pouco por todo o mundo, uma Paixão Segundo São Mateus, de Johann Sebastian Bach, incólume de contágios estilísticos de outros géneros musicais.

Torna-se importante referir a interpretação de um instrumento e todo o papel que as escolas do mesmo tiveram, têm e terão, como veículo fundamental para a preservação desta definição de música erudita.

1.2.2 Jazz

Demasiado diverso, tal como o termo erudito, sob um ponto de vista estilístico, para uma única definição, o jazz é, sobretudo, uma forma de expressão musical que tem evoluído desde os seus primórdios, em finais do século XIX, sendo por isso também muito vago definir algo que tem estado em constante evolução, construção e, especialmente, diversificação.

Ainda assim, o jazz é música de contrastes rítmicos vincados, por atitudes muito personalizadas de técnicas performativas na execução de um instrumento musical seja ele qual for e que, normalmente, inclui a improvisação. Misturando aspetos teórico-musicais, tanto do âmbito e tradição folclórica, como do erudito, tende a uma estética fortemente marcada pela cultura afro-americana, independentemente de quem ou onde é executada.

Uma das formas mais tocadas e com maior enraizamento histórico no jazz é o *Blues*, que podemos considerar tanto uma forma musical como uma tradição oral, com um forte vínculo afro-americano⁴.

Com uma estrutura harmónica baseada em simples três acordes⁵, esta forma musical é o ponto de partida para um sem número de versões que podemos encontrar em toda a história da música. A razão, pela qual existe uma tal necessidade, prende-se com o facto de o jazz ser um meio de expressão que não depende dessa estrutura, mas da atitude com que se encara a mesma.

Assim, podemos considerar que uma performance em jazz se opera a vários níveis, em determinados lugares e num determinado tempo. E muito dificilmente se voltará a repetir por muitas vezes que se execute. O jazz reflete, como nenhuma outro género musical, sob o ponto de vista interpretativo, o estado do espírito e do intelecto de todos os indivíduos que compõem determinado grupo e a maneira como se relacionam entre si durante a atuação.

Os vários níveis de interação relacionam-se com o que se pode ouvir numa determinada versão de um *Rhythm Changes*, por exemplo, e oferecer ao ouvinte inúmeras variáveis, que criam a identidade de cada uma das versões.

A construção melódica de cada tema, a estrutura musical que a seção rítmica adota, para acompanhar a mesma melodia, e o modo como todos eles se relacionam e interagem são aspetos importantes na identidade musical do jazz.

A composição harmónica e a sua complementaridade, com extensões de acordes ou a sua substituição por outros mais complexos ou simplesmente menos óbvios, são atitudes comuns na abordagem a determinado tema de jazz.

⁴ Designação utilizada para os cidadãos dos Estados Unidos da América descendentes de africanos.

⁵ Acordes construídos sobre os graus I, IV, V.

Tanto a apresentação do tema, como a estrutura de solos improvisados com adornos à melodia, ou melodias que abandonam o tema original, ou as citações, os padrões de acompanhamento da secção rítmica, as escalas e os modos utilizados, são, também eles, meios de composição de um tema de jazz e refletem o carácter de construção diversa, que este género musical proporciona aos seus intérpretes.

1.3 Escola clássica e seu contributo

Não obstante o trabalho notável subjacente à invenção de Adolph Sax, foi através da criação de contextos de utilização, a criação de repertório e a formação de saxofonistas que a ação de posteriores intérpretes de referência tornaram o saxofone como um exponencial caso de sucesso.

O percurso deste instrumento teve contornos que importa nesta matéria valorizar, contudo e dada a natureza sintética desta fase do estudo, abordarei esta matéria enquanto evidência de resultados inequívocos no que concerne ao percurso genealógico da escola clássica de saxofone.

No início dos anos 30 do século XX, três instrumentistas tornaram-se figuras de proa no ensino do saxofone. O francês Marcel Mule e o alemão Sigurd Rascher e, posteriormente, Cecil Leeson, nos Estados Unidos, tiveram um papel determinante no desenvolvimento de técnicas de execução, metodologias de trabalho, de ensino e de divulgação de repertório. Devido ao seu sucesso, captaram a atenção de seguidores e, conseqüentemente, foram desenvolvendo 'escolas' (estilos de tocar saxofone), cada um com as suas idiossincrasias.

Estas três figuras incontornáveis no desenvolvimento do saxofone foram os responsáveis pelo interesse deste instrumento por parte de compositores, que, até então, não estavam motivados para compor repertório para saxofone. A

excelência do domínio técnico que estes saxofonistas apresentavam, fez com que todos os registos existentes das performances ao vivo e registos fonográficos, resultassem numa fundamental contribuição que estes nomes deram à divulgação do repertório 'clássico' deste instrumento, obviamente marcando, nas décadas seguintes, todos aqueles que se interessavam por este instrumento.

A existência inequívoca de árvores genealógicas que partilham uma origem técnico-interpretativa comum (Almeida, 2003, p 211):

“Independentemente das múltiplas opções interpretativas, estéticas ou técnicas assumidas por cada ramo ou por cada elemento ou da interacção e interseções dos diferentes ramos e das diferentes escolas. Fragmentação, descontinuidade, antagonismo: as escolas de interpretação constituem, assim, narrativas identitárias inscritas na história.”

O resultado é eminentemente (Almeida, 2003, p 208):

“Uma consolidação pedagógica, que consiste no estabelecimento de padrões de interpretação transmitidos de forma sistemática, quer oralmente, quer através de métodos, manuais e repertório, enquadrada institucionalmente e resultando na formação de várias gerações de saxofonistas, ligados pela partilha daqueles padrões no quadro de uma filiação, ou de uma genealogia, pedagógica, pode ser enquadrada no conceito de Escola de Interpretação.”

Podemos no entanto definir três diferentes escolas de saxofone através do trabalho de Carlos Almeida, que foram predominantes no século XX como sendo as mais importantes na consolidação da identidade basilar de um conceito estético na execução do instrumento saxofone: A escola Francesa (ou de Paris), a escola Americana (ou Nórdica) e a escola japonesa (ou asiática). conforme define Carlos Almeida.

Estas diferentes escolas de saxofone assentam fundamentalmente em práticas performativas efectivamente audíveis e que se diferenciam por aspectos como o timbre, o vibrato e do fraseado (Almeida, 2003, p 218).

Sustentado ainda na pesquisa de Carlos Almeida (Almeida, 2003, pp 221):

“Partindo da definição de Leonard B. Meyer (1996, p. 3), segundo a qual *estilo* é uma replicação de padrões que resulta de escolhas perante constrangimentos, verifica-se que as escolas são produtoras de estilos próprios, na medida em que procuram replicar padrões de interpretação, constituindo esses padrões repertórios performativos e expressivos, incorporados por mimesis. Esses repertórios são o produto das narrativas identitárias das escolas e, no caso do saxofone clássico, refletem-se na realidade performativa através dos parâmetros auditivos timbre, vibrato e fraseado”.

1.4 Escola de jazz, novas valências

No início do século XX, surgiram saxofonistas que, através do jazz, desenvolveram técnicas de embocadura, fraseado e de articulação diferentes das abordagens do instrumento no género ‘erudito’. Terá sido, para muitos, a evolução destas novas e diferentes técnicas, o principal impulso para tornar o saxofone num dos mais expressivos, empolgantes e divulgados instrumentos deste género musical.

Não querendo deixar de referir nomes como Charlie Parker, John Coltrane, Dexter Gordon, Sonny Rollins, Stan Getz, Michael Brecker e David Sanborn entre outros, importa dizer que, ao longo da história do jazz, têm sido inúmeros os saxofonistas cuja singularidade estilística é tal, que muito embora não construíssem uma deliberada ‘escola’ de saxofone, todos tiveram um grande número de discípulos que avidamente consumiam os seus discos tentando a sua imitação.

É no entanto, a partir dos anos 1940, que se dá o aparecimento de escolas viradas para o ensino do saxofone no jazz, como a *Berklee School of Music*. Isto levou a uma sistematização da elasticidade de certos recursos estilísticos virados, essencialmente para a forma como se produz, com o aparelho produtor do som do saxofone, como os diferentes tipos de ataque ‘doo’⁶, ‘dit’, ‘den’, ‘dooden’, ‘dot’, ‘tu’, ‘Há’ (Bay 1979); colocação da cavidade oral, as variações tímbricas, os finais de um som e suas inflexões para afinações superiores ou inferiores.

1.5 O resultado de diferentes abordagens

Tendo em conta as diferentes abordagens que, de certa forma, distanciam o saxofone nas suas principais escolas, podemos afirmar que estas fornecem formas de estudo e aperfeiçoamento de diversas tendências e idiosincrasias estilísticas, levando à sua caracterização como um instrumento musical de acentuado ecletismo.

Muito embora não seja “possível estabelecer estilos de maneira estanque e imutável, associados ou não a escolas. Os estilos mudam com o tempo, com o contexto, com as múltiplas influências pedagógicas e artísticas que o intérprete vive em cada momento” (Almeida 2003 pp 222).

Na temática do presente estudo, podemos resumir algumas das diferenças basilares dos aspetos de execução de duas grandes correntes de ensino e interpretação do saxofone: A ‘escola clássica’ e a ‘escola de jazz’, através dos seus conceitos basilares essenciais nos quais assenta um caminho que tende em certa medida a convergir no que algum repertório escrito diz respeito e no qual Schnyder é um pilar indissociável deste conceito.

Assim, tomando como referência o essencial de cada corrente de género

⁶ Articulações que são sugeridas através da sua semelhança com a pronúncia das expressões escritas, conforme indicado no método “Mel Bay’s Jazz sax studies”.(Bay 1979)

musical atrás mencionado e assumindo as divergências que as exceções nestes casos podem divergir podemos resumir as grandes diferenças de conceito em:

Escola Clássica

- Equilíbrio técnico nas variantes do timbre, ritmo, dinâmica e articulação (a não ser que seja pedido na partitura). Materiais acessórios do saxofone que são utilizados para maximizar esse equilíbrio;
- Respeito absoluto pela notação musical;
- Conhecimento dos principais estilos musicais, ao longo da história da música ocidental, por forma a criar uma interpretação “ao estilo”;
- Execução técnica de afinações alternativas ao sistema temperado.

Escola de Jazz

- Fraseado personalizado, com um certo desequilíbrio intencional em aspetos como o timbre, ritmo, dinâmica e articulação;
- Conhecimento teórico-prático das técnicas de improvisação;
- Interpretação criativa da notação musical (que neste género é normalmente parca em indicações que não sejam de altura e duração de som);
- Domínio de técnicas de execução que pretendem reproduzir efeitos de instrumentos de sopro com raízes na música oriental e/ou africana.

1.6 O saxofone e o *Third Stream*

A sua construção de tubo cónico faz do saxofone um instrumento de amplitudes sonoras generosas, de riqueza tímbrica bastante variada e de resposta ‘fácil’ na sua emissão, resultando assim num instrumento cheio de possibilidades enquanto produtor de sonoridades. Se tivermos ainda em consideração algumas características organológicas do saxofone como suas

dedilhações relativamente simples, lógicas e intuitivas na sua aplicação podemos constatar que estas características induzem a flexibilidade.

Contudo, e por ser um instrumento de tubo cônico, o saxofone levanta sérios problemas na execução de alto nível. A delicadeza e elegância nos registos extremos, a dinâmica e seu equilíbrio de fraseado ou, ainda, a destreza técnica são aspectos relevantes e de dificuldade elevada. Don Ashton (1998:25) refere:

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

Resultado das grandes amplitudes e fruto de uma construção prodigiosamente eficaz, o saxofone tem, a par dessas características organológicas, uma diversidade de acessórios que são utilizados na produção de som. Variedades de boquilhas, palhetas, braçadeiras, apoios para os dentes, todos eles acessórios que ajudam este instrumento na sua transformação enquanto “camaleão” de timbres.

Os diferentes tipos de embocadura, de colocação das cavidades orais e de garganta, demonstram que a multiplicidade de abordagens técnicas para produção de som cria uma vasto leque de possibilidades na escolha de género musical a que o intérprete se propõe executar. Fica, por isso, ao critério do saxofonista uma panóplia de decisões que o contextualizam em diferentes géneros musicais.

As diversas técnicas utilizadas nos variados estilos musicais, podem dar ao saxofone recursos importantes para a difusão da sua mensagem musical. Contudo, a variedade de técnicas poderá confundir o intérprete menos

experiente, pois existem diferentes formas de as executar consoante o estilo de música, acrescentando o facto, de muitas delas, raramente serem contempladas na notação musical.

Um dos problemas que se coloca aos saxofonistas contemporâneos, apesar de já haver uma transversalidade no ensino e aprendizagem de técnicas específicas de vários estilos musicais, é o estudo do respetivo estilo musical de cada técnica, que está longe de ser eficazmente abordado.

Em diversos estilos ou culturas musicais, estas variadas abordagens à produção de cada nota, estão tradicionalmente ligadas a uma interpretação instrumental não escrita, sustentada num legado musical que é transmitido de geração em geração e de uma forma geral baseadas na imitação direta (em contextos mais recente também através da interação musical com gravações áudio). Considerando este facto, não é vulgar a utilização de simbologia específica em notação musical que forneça ao intérprete indicações de como e quando utilizar todas essas possibilidades, que no fundo são uma das suas características interpretativas.

A interpretação está por isso reservada ao músico que deverá dominar transversalmente técnicas e até estilos musicais que ultrapassam os domínios das várias escolas de saxofone existentes na atualidade, como por exemplo:

- Domínio técnico do saxofone dentro dos parâmetros da escola clássica;
- Domínio técnico do saxofone dentro dos parâmetros da escola de jazz;
- Conhecimento de técnicas de improvisação, incluindo com cifra anglo-saxónica;
- Conhecimento de vários estilos musicais, fora da cultura Ocidental;
- Domínio técnico do instrumento com flexibilidade no temperamento;
- Reconhecimento de uma vasta gama de efeitos e das suas variadas “nuances” de execução técnica;

- Capacidade de transição rápida entre as diversas exigências dos parâmetros anteriores;
- Estímulo constante à leitura musical, bem como à leitura criativa.

Se para muitos o conhecimento e o domínio das mais variadas técnicas de saxofone, bem como a transversalidade de estilos já apontados, pode parecer utópico, para outros, o eclectismo na formação instrumental e a abordagem transversal do género musical erudito e jazz, representam novas valências e oportunidades de confluência na execução do instrumento.

Resultado de um percurso musical de interesse invulgar destaca-se o compositor e saxofonista Daniel Schnyder, que confere à sua música e performances, características únicas, numa perspetiva interpretativa que vai além do *Third Stream*. Mas antes de abordarmos mais em detalhe Schnyder, relembremos o enquadramento para o aparecimento do conceito de *Third Stream*.

O século XX foi prolífero no aparecimento de novos estilos e estéticas musicais, é, nele mesmo, que se opera a maior revolução da música ocidental, como referem Donal J. Grout e Claude V. Palisca (1996:83):

“Se recordarmos as quatro características básicas da música ocidental que começaram a tomar forma no século XI, veremos que o século XX alterou três de entre elas ao ponto de as deixar quase irreconhecíveis. (...)

A preocupação suscitada pelo fosso entre o compositor e o ouvinte levou a uma simplificação e mesmo a uma minimização do conteúdo, à criação de estilos híbridos derivados de cruzamentos entre a música erudita e a música popular, étnica, não ocidental, ou folclórica, trazendo à superfície a organização musical, em vez de a dissimular, bem como as diversas tentativas no sentido de fazer a ponte entre a música familiar do passado e a do presente”.

O conceito *Third Stream* foi apresentado e editado pela primeira vez, por Gunther Schuller (Schuller 1986), em 1961, apontando uma fusão de dois

gêneros musicais – a música erudita e o jazz. Este novo gênero tinha alguns aspetos centrais que o caracterizavam, como a partilha de combinação de técnicas composicionais; de orquestração; de instrumentação; de harmonização; e de execução instrumental, no qual se inclui também a improvisação.

Outro aspeto central da *Third Stream* era a coabitação, no mesmo palco, de músicos de jazz e de músicos de formação clássica, onde a fusão era conseguida através do resultado sobreposto das duas formas diferentes de executar um instrumento. Ou seja, músicos de especialização diferente, com música escrita propositadamente na sua área de especialização. Tudo isto a acontecer na mesma obra.

A magra faixa de compositores que fazia o elo de ligação entre as diversas linguagens musicais, a partir do final dos anos 1950, tem-se tornado num amplo espectro de autores de misturas musicais que, todavia, se interligam e que tentando fugir ao que se possa rotular de retalhos composicionais de multi-estilos histriónicos e sem sentido de complementaridade, procuram por essa via um estilo próprio. Essa é, na verdade, o verdadeiro desafio para esta opção de escrita musical.

O *Third Stream* está, porém, refém de intérpretes capazes e relaciona-se com eles de tal forma que não progredirá se não tiver executantes específicos e à altura do desafio. O domínio transversal de técnicas instrumentais é fundamental para que se adquira um estilo homogéneo e equilibrado.

No fundo é como que o confirmar o que de alguma forma se ameaçou afirmar em diversas obras⁷, sem que se defina como idiosincrasia de um instrumento, mas sim, como “a versão” deste ou daquele intérprete. Essa idiosincrasia, na maior parte das obras, está dissimulada, dado que tem como intérprete um destinatário de carreira e estilo consolidado e que chama a si essa exclusiva

⁷ “Concerto for Stan Getz” de Richard Rodney Bennett, “Concerto for Sanborn and Orchestra” de Michael Kamen.

capacidade de com uma nova obra estabelecer a versão definitiva que não mais valerá a pena reinterpretar. O saxofone está, nesse momento, para este estilo musical, refém dos intérpretes carismáticos deste instrumento.

1.7 O papel da notação musical

A notação musical é uma forma de comunicação, que transmite todas as ideias musicais do compositor numa partitura, para que seja lida e interpretada. Essa mesma notação tem sofrido uma significativa evolução através da História da Música, fruto de uma necessidade de exatidão e, variando por isso, de compositor para compositor, na época e no género.

Uma multiplicidade de géneros musicais ampliou essa necessidade de tal forma, que é, neste momento, difícil conhecer todos os símbolos e o seu respetivo significado interpretativo, no universo da notação musical. Diferentes estilos, numa, cada vez mais, heterogénea cultura musical tornaram a notação musical recheada de símbolos gráficos, que, muitas vezes, são próprios de cada instrumento.

O jazz, neste contexto, tem sido para o saxofone, um dos géneros que melhor contribuiu para a divulgação de efeitos e técnicas de fraseado. A extrapolação dessas técnicas e efeitos para outros tipos de linguagem musical, indiciam, também, uma necessidade de convergência de linguagens e escritas musicais.

Fruto de uma técnica instrumental inovadora desenvolvida pelo próprio intérprete/criador⁸, ou, muitas vezes, da falta dela, os compositores passaram a conhecer efeitos ou peculiaridades idiomáticas deste instrumento, até então desconhecidas. O fraseado de muitos géneros musicais caracteriza-se pelo recriar de efeitos, articulações, flutuações de tempo e de afinação, ou seja, toda uma capacidade de aplicar uma maneira muito personalizada de executar

⁸ O resultado desta dicotomia relaciona-se com a consequência que muitas interpretações de músicos de jazz tiveram, consagrando-se e celebrizando-se como versões mais completas ao nível da criação, do que a própria composição original.

um instrumento, o qual, por sua vez, necessita de um instrumentista personalizado para acontecer.

Houve então uma necessidade de dotar essas inovações de simbologia respectiva para a aplicação em partitura. A notação musical torna-se, neste momento, uma ferramenta muito completa, mas, ao mesmo tempo, muito ambígua na maneira como se utiliza.

O dilema que se prende com esta problemática é: ou se aborda a escrita de uma partitura de tal forma repleta de notação, em que o compositor possa garantir que nenhum aspeto interpretativo foi descurado, ou, se parte do princípio, que os intérpretes da sua criação dominam o contexto estilístico da sua corrente musical e subentendem todas as suas peculiaridades estéticas da mesma.

Através deste segundo princípio, far-se-á um estudo baseado não num manifesto de como escrever uma partitura estilisticamente repleta de influências musicais oriundas do jazz, ou da música de carácter étnico, mas sim, no padrão estabelecido na forma como poderemos aplicar esse fraseado não escrito (na perspetiva do intérprete), enquadrado no universo estilístico do compositor.

As linguagens musicais têm, em si só, uma história de evolução, assente numa multiplicidade de intérpretes e estilos, que contribuíram para que a essência desta expressão musical extrapolasse outros universos musicais. Baseado numa forma de arte oral, muito ligada a uma espontaneidade que é alimentada pela arte da improvisação, estas linguagens musicais são, por isso mesmo, responsáveis pela forma como dotaram inúmeras obras musicais de versões históricas de interpretações de autênticos criadores de música. As suas obras mais famosas ficam para a história, mais pela versão de determinado intérprete do que a sua versão original escrita ou não em partitura.

Esta afinidade, entre a espontaneidade e a simplificação visual, é importante para o intérprete, na medida em que os aspetos emocionais, de todo um fraseado de estilo próprio, são conseguidos através da liberdade que o intérprete tem em executar técnicas diversas que, por razões históricas, estão mais adaptados ao universo musical do jazz, do que à racionalidade de interpretação de inúmeros sinais escritos e sua respetiva tradução na execução do instrumento de todos os tipos de música relacionados com a notação musical, sobretudo a música erudita. É, por essa razão, fundamental perceber que a ausência de alguma notação escrita na música de Schnyder é uma opção estética, que tem o efeito de estimular uma génese criativa ao intérprete.

A génese da essência estilística, assente numa articulação muito personalizada, mas ao mesmo tempo amplamente compreendida e facilmente aplicada pelos músicos, com larga experiência prática nestes géneros musicais, terá uma importância determinante para a interpretação desta música. Schnyder enquadra-se no lote de saxofonistas que dominam esta abordagem e, ao mesmo tempo, enquanto compositor, coloca-se na perspectiva dos que não escrevem tudo aquilo que esperam ouvir na sua música.

2.1 Aspectos biográficos

Numa recolha tão exaustiva quanto possível, a biografia Daniel Schnyder reflecte a compilação de várias fontes nas quais me fundamentei. Foram fulcrais nesta pesquisa William Ross Gillespie (Gillespie 2012), Joel Andrew Keene (Keene 2009), Liesa Karen Norman (Norman 2002) bem como a página de internet do próprio Schnyder (Schnyder 2013).

Nasceu em Zurique, na Suíça, em 1961. O seu pai, Rudolph, que era arqueólogo, historiador de arte e flautista amador, contribuiu de forma decisiva na responsabilidade de fornecer a Daniel, um modelo para a exploração cultural oriental, bem como as suas idiossincrasias específicas confrontando-o com as quais estava habituado.

Rudolph viajou, muitas vezes, até ao Médio Oriente de onde trouxe artefactos oriundos dessa cultura, incluindo instrumentos que encontrou no Afeganistão, Irão e Iraque. Ao tocá-los, para os seus filhos, despertou um interesse na música e na cultura do Médio Oriente. Facto que, mais tarde, se viria a revelar determinante na obra de Daniel Schnyder.

Daniel e os seus três irmãos envolveram-se, desde cedo, no mundo da música, do qual receberam importante formação clássica. Daniel começou no violoncelo e posteriormente na flauta transversal, o estudo do repertório destes instrumentos fê-lo ficar exposto à música de Bela Bartok, Igor Stravinski e outros compositores, que o viriam a marcar e a influenciar como futuro compositor.

A oportunidade de colaborar com a orquestra da sua escola e com a Orquestra Suíça da Juventude, significou o importar valores ao nível da execução e da disciplina, que implicava tocar em grupo e abriu o caminho para que meras

hipóteses se tornassem realidade.

O sistema escolar, em Zurique, é orientado pela tradição alemã, no qual todos os estudantes são educados para as artes, cultura e línguas, com a intenção de torná-los "cidadãos informados", embora, não necessariamente artistas. Fruto desse sistema ou não, a verdade é que Schnyder sempre alimentou o desejo de "experimentar" novas ideias no âmbito musical. A composição foi inicialmente uma experiência criativa.

2.1.1 A composição

A vontade de tocar alimentou também o desejo de escrever música. Daniel começou cedo a compor. Inicialmente, escreveu música para tocar com e em família, mais tarde, seguiram-se os seus próprios grupos, nos quais explorou toda a sua criatividade musical.

A oportunidade de compor, para a Orquestra Sinfónica da sua escola e para a Orquestra Suíça da Juventude, foi para Schnyder uma experiência particularmente valiosa no seu desenvolvimento enquanto compositor. Beneficiou de uma aprendizagem que lhe permitia ouvir os seus trabalhos com um imediatismo importante para a sua percepção e experiência prática. Como consequência natural, Schnyder colaborou, por diversas vezes, como compositor na *Tonhalle-Orchester Zurich*, "a melhor orquestra na Suíça", na sua perspectiva.

2.1.2 A descoberta de uma nova música rumo a um novo percurso: o Jazz.

Os interesses musicais de Schnyder alteraram-se, significativamente, aos 12 anos, quando começou a ouvir jazz na rádio. O jazz e a música improvisada, desde logo, tiveram um efeito potenciador numa vontade de reproduzir uma

nova linguagem musical, tentando transcrever o que ouvia e tocando no seu violoncelo, simultaneamente com a gravação.

Um dos discos que mais marcou Schnyder, neste processo, foi *Focus*, de Stan Getz, lançado em 1961. Este trabalho foi encomendado por Stan Getz a Eddie Sauter. Nascido a 2 de Dezembro de 1914;(f. 21 de Abril de 1981) Sauter foi um dos brilhantes arranjadores para música de Big band, de Benny Goodman, Woody Herman e muitos outros nomes sonantes do jazz, dos anos 30/40.

Getz pediu a Sauter para escrever uma obra, para orquestra, em que os vários andamentos se interligassem entre si, dando assim uma importante ideia de unidade ao disco. A ideia seguinte seria aproveitar as capacidades de Stan Getz como improvisador nato sobre a música orquestral, completamente livre de ideia melódicas, de acordes ou qualquer outro material.

O resultado é uma mistura fascinante de jazz e música clássica, nas vertentes de improvisação e composição. O álbum tornou-se um modelo para alguns dos principais trabalhos posteriores de Daniel Schnyder, enquanto compositor, como é o caso de *Songbook for Saxophone and Orchestra*.

Durante o processo de descoberta da música jazz, Daniel começou por tentar tocar esta nova realidade musical no seu violoncelo. Todavia, não conseguia reproduzir as cores e estilos que tinha descoberto nos discos que ouvia. A sua obstinação pelo querer tocar jazz, levou-o a convencer o seu pai, Rudolph, a comprar-lhe um saxofone. O resultado foi evidente e o entusiasmo fez com que Daniel progredisse os estudos no saxofone.

À semelhança do que Gil Evans fez, ao adicionar instrumentos não convencionais aos padrões das *Big Bands* de Jazz, Daniel cedo percebeu que queria alterar modelos de formações para outros que lhe permitissem explorar novas sonoridades, possibilidades de orquestração, as suas consequentes idiossincrasias instrumentais e naturais composições de ecletismo musical.

As orquestrações de *Big Band* frequentemente incluíam fagotes, trompas e cordas, permitindo-lhe explorar uma combinação de instrumentos de jazz e de música clássica, bem como as pessoas que nas suas vivências musicais transmitiam duas linguagens distintas a uma só partitura.

Após completar escola em Zurique, Schnyder foi para os Estados Unidos para o *Berklee College of Music*, em Boston, onde estudou Jazz nas variantes de composição, arranjo e saxofone. Após terminar os seus estudos, em Boston, voltou para a Suíça para estudar flauta no Conservatório, em Zurique, e prosseguiu, posteriormente, no curso de música antiga na Universidade de Zurique.

Em 1988, Schnyder inscreveu-se no *Banff Summer Music Camp*, no Canadá, com a intenção de estudar com Gil Evans, um dos professores convidados para esses cursos de verão. Infelizmente, Gil Evans acabou por falecer em Março desse ano o que impossibilitou Schnyder de trabalhar com uma das suas referências musicais. George Roussel foi o professor que o substituiu.

Schnyder estava, nesse momento, a acumular formação em áreas musicais opostas, o que o levava a procurar alguma especialização com nomes que o pudessem ajudar a atingir o rumo musical que desejava alcançar. Contudo, a consequência dessa experiência acabou por se tornar determinante no futuro de Schnyder, uma vez que se teve de confrontar com o seu próprio posicionamento enquanto músico num universo cheio de possibilidades, mas também de divisões. Tinha de se confrontar com o facto de ter descoberto a “dificuldade em decidir que tipo de músico queria ser”, afirmando ainda:

“Sempre foi claro para mim que queria escrever e tocar música. Queria envolver-me no processo criativo, e, não queria por isso ser músico de orquestra, esse não era o objetivo. Também não queria ser professor de música... embora gostasse de ensinar e de já o ter feito por diversas ocasiões, essa não era uma meta pela qual me queria envolver mais do que ocasionalmente. Assim, o processo de decisão para onde dirigia a minha carreira não estava contemplado em modelos com os

quais me pudesse inspirar, teria de ser eu a criar o meu próprio modelo”⁹.

De volta à Europa, Schnyder investiu em visitar, ocasionalmente, compositores proeminentes das principais Universidades da Alemanha e Suíça, no sentido de com eles perceber o sentido do seu percurso. Na generalidade das respostas encontrou um incentivo à exploração do seu próprio universo musical, enriquecido pela expansão da sua atividade por inúmeros locais e eventos de relevância musical, pois não estava provada uma fórmula de sucesso para um compositor e saxofonista *freelancer*.

2.1.3 O início de uma carreira profissional

Depois de completados os seus estudos na Suíça, Schnyder mudou-se para Munique, na Alemanha, para tentar entrar no imenso mercado Alemão, um dos maiores a nível mundial e onde existe uma Orquestra Sinfónica profissional em “cada pequena localidade”. Schnyder acreditava que a Suíça era um país demasiado pequeno e musicalmente limitado para prosperar como músico e compositor independente, tendo em conta o tipo de música que estava interessado em produzir.

O seu primeiro disco, Daniel Schnyder—*Szene Schweiz*, foi gravado na Suíça. Em Munique, Schnyder empenhou-se na gravação dos discos: *Secret Cosmos* em 1987, *The City* em 1988, *Decoding the Message* em 1989, *Winds* em 1990.

Três novos discos se seguiram: *Mythen, Mythology, and Granulat*, em 1991. Nas sessões de gravação, Schnyder ficou impressionado com o nível de entrega e energia criativa que músicos vindos de Nova Iorque transmitiram na produção destes três discos, que era integralmente feito de composições originais de Schnyder. Tratava-se de música de carácter, exclusivamente,

⁹ Barrett, Dan Michael (2009). *A new Voice for the Bass Trombone: A study and representative recording of the music of Daniel Schnyder*. Doctoral Dissertation. Arizona State University. U.S.A. Entrevista a Schnyder.

“Jazzístico”.

Para além de Schnyder no saxofone, estes trabalhos integravam Lew Soloff e Phillip Mossman no trompete, Ray Anderson no trombone, Michael Formanek no baixo, e Ronnie Burrage e Marvin “Smitty” Smith na bateria. Esta experiência de trabalho fez Schnyder perceber que o mercado de intérpretes para a sua música era feito de músicos muito versáteis, capazes de fazer música em estilos muito diversificados e de altíssimo nível técnico. Esses músicos não se encontravam na Suíça nem na Alemanha estavam sim, no entender de Schnyder, em Nova Iorque, nos Estados Unidos.

2.1.4 A consolidação de um estilo musical

Em 1992, Schnyder mudou-se para a cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, e continuou a trabalhar com estes músicos. Muitos outros se cruzaram na carreira de Schnyder, nos anos seguintes, servindo de inspiração para novas obras, onde toda a sua capacidade criativa tinha agora uma correspondência.

Schnyder refere (Barrett 2009) que como resultado da sua experiência “Nunca teria podido escrever música para instrumentos de metal desta forma...na Suíça. Porquê? Não teria havido uma razão para escrever música para a qual não conhecesse alguém capaz de a tocar”. Para além de Lew Soloff, Ray Anderson, e muitos outros, David Taylor é, neste momento, uma peça importante neste puzzle musical, pois foi o pioneiro de uma série de encomendas com as quais Schnyder foi obtendo créditos como compositor, principalmente para os instrumentos da família dos metais como o trombone baixo e o trompete.

Schnyder tem, neste momento, repertório que é referência a nível mundial para esses instrumentos: *Sonata para trombone Baixo e Piano*; “*SubZero*”, *Concerto*

para trombone baixo e Orquestra; Concerto para trompete e Orquestra. São alguns dos exemplos que integram, como peças obrigatórias, os concursos internacionais de interpretação musical destes dois instrumentos.

Por outro lado, uma *tournee* pela Europa e Austrália, com David Taylor e Kenny Drew jr., com a música de George Gershwin, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Richard Wagner e Duke Ellington, além das suas próprias composições, deu corpo a um trio que irá ser uma das bases de trabalho para desenvolver novas pontes entre os mundos da música erudita e do jazz. “Worlds Beyond” é o nome desse projeto musical, que no ano de 2011 iniciou o novo programa “Faust”, tendo como base o filme de 1926 do realizador alemão F.W. Murnau, para o qual Schnyder compôs uma banda sonora repleta de elementos musicais que cruzam mais uma vez variados estilos estéticos da música ocidental.

Com a sua ascensão, como compositor, as comissões para escrever composições alargaram-se a inúmeras formações Orquestrais, nas quais se destacam: *Orpheus Chamber Orchestra*, em Nova Iorque, a *Orquestra Tonkuenstler*, em Viena, a Orquestra Sinfónica da Rádio, de Berlim, a *Operan Norrlands*, na Suécia, a *Sinfonietta* de Chicago, a *Vienna Art Orchestra*, a *Tonhalle* Orquestra de Zurique, para a qual escreve a sua quarta Sinfonia, encomendada por David Zinman.

Para a Ópera de Berna escreveu a sua versão musical de *A Tempestade*, de Shakespeare. Seguiram-se encomendas da Orquestra *NDR*, em Hannover, a *NDR Big Band*, na Alemanha, a Orquestra Sinfónica de Milwaukee, o *Absolute Ensemble*, de Nova Iorque, sob a direção de Kristjan Jaervi, para a qual escreve o Concerto para trombone Baixo, tendo como solista o amigo David Taylor e ainda da *St. Paul Chamber Orchestra*.

Em 1997, Schnyder foi contratado para escrever a peça orquestral de abertura, da renovada sala de concertos da Orquestra Sinfónica de Milwaukee, sob

direção do Maestro Andreas Delfs, que também estreou o seu concerto para piano e a sua primeira Sinfonia, à qual se seguiu “*The Revelation of St. John*”, um trabalho de grande escala para coro, Orquestra sinfónica, órgãos e solistas. Estreou com enorme sucesso em Fevereiro, de 2001, e teve sua estreia europeia em Barcelona, em 2005, pela Orquestra Liceu e Coro sob a direção de Sebastian Weigle. No álbum *Absolution* (Enja Nova), Schnyder recebeu uma nomeação para *Grammy* com o concerto para Trombone, para *Best Classical Recording Small Ensemble*, em 2002.

Schnyder apresenta, frequentemente, o seu projeto especial de música de câmara *Zoom In*, para saxofone e quarteto de cordas, combinando composição e improvisação, jazz e música de câmara tradicional. Este projeto alavancou encomendas de importantes quartetos reconhecidos internacionalmente. O seu terceiro quarteto de cordas foi encomendado pelo Quarteto *Carmina*, o quarto para a comissão do *Quarteto Amar*, o quinto pela comissão do Quarteto *Stradivari*.

Schnyder aparece também como solista em orquestras interpretando o seu *Songbook* para Saxofone e Orquestra, fortemente inspirado num dos seus discos preferidos *Focus* de Eddie Sauter, bem como a sua *Suite Oriental*, juntamente com outras obras. Este programa tem-se mantido ativo desde 2006, na Alemanha e na Suíça, com a *Rádio NDR Philharmonic*, com a *Orquestra MDR*, e com a *Rundfunk Saarlaendische Orchestra*.

O vasto catálogo das suas obras de música de câmara tem sido interpretado por muitos músicos, como Emmanuel Pahud, o Trio *Eroica*, o trio com piano *Schweizer*, Baborak Radek, Strulev Borislav, Ole Edvard Antonsen, Friedrich Reinhold, *Quarteto Carmina*, Jolley David, David Taylor e *Ashton Graham Brass Ensemble*, entre outros, todos eles referência mundial na interpretação de música de câmara.

Como arranjador e compositor, produziu álbuns de músicos de jazz como Abdullah Ibrahim como *African Suite*, Lee Konitz com *Tribute to Billie Holiday* e

Paquito D'Rivera com *Habanera*. Trabalhou também com Simon Shaheen, Peter Herbert, Oecal Burhan, Saba Bassam, Jing Jang, Kalife Marcel e Jamey Haddad, numa variedade de projetos, misturando agora elementos de música árabe e música chinesa com elementos de jazz e música erudita.

O seu leque de estilos está agora a alargar para um nível a que poucos até agora tinham alcançado. O seu Concerto para Pipa, o Concerto para Trompa Alpina e o *Concerto para Nay*, estrearam em 2005, com grande aclamação. Schnyder escreveu também um concerto para o virtuoso Libanês, Nay Bassam Saba. Mais recentemente, em 2009, estreou a sua obra para Orquestra Sinfónica, coro e solistas africanos em forma de oratória, intitulada de *Sundiata Keita*, Oratória Africano, com a Orquestra Filarmónica de Berlim.

Para além de projetos especiais, que lhe são encomendados pela peculiaridade e capacidade que evidencia na combinação de estilos musicais, Schnyder é também um compositor procurado para escrever música em formatos ditos “convencionais” tais como: Óperas; Sinfonias; Oratórias; Concertos; complementos de obras inacabadas; obras em justaposição e inúmeros arranjos dos mais variados quadrantes musicais.

Em 2005, a Ópera *Casanova* foi estreada no *Festival Yehudi Menuhin*, na Suíça, com Wolfgang Holzmair no papel principal. Esta Ópera tem a sua estreia nos Estados Unidos, a 5 de Dezembro, do mesmo ano, em Nova Iorque.

Uma nova versão da obra-prima incompleta *Zaide*, de W.A. Mozart, foi também estreada sob a direção de Kristjan. Jarvi, em Nova Iorque. Daniel Schnyder tem sido ao longo dos últimos anos compositor residente de inúmeras Orquestras e festivais dos quais se destacam, a *Orquestra Sinfónica da Rádio de Berlim*, a *Musikfesf* em Bremen, bem como a *Orquestra de Câmara de Lausanne* e o *Absolut Ensemble* de Nova Iorque, a *Camerata de Berna*, a *Orquestra Filarmónica de Berlim* e o Festival de *Crested Butte*, no Colorado. Neste caso, para a *Big Band* da Universidade do Texas do Norte.

Tem igualmente colaborado com um programa próprio, e um pouco por todo o mundo, com os Solistas da Orquestra Filarmónica de Berlim para tocar em festivais de relevo como o *Musikfest Bremen* e os *Osterfestspiele*, em Salzburgo, entre outros. Premiado com diversas obras, Schnyder acumula o estatuto de compositor com reconhecido mérito internacional de várias associações, instituições e festivais dos quais se destacam: o *International Trumpet Guild's Contest*, *Associação Internacional de Flauta*, a *Associação Internacional de Clarinete*, em Zurique, o *Pro Helvetia*, o *Conselho Nacional de Arte da Suíça*, a *American Symphony League* e *Meet the Composer*, com o qual obteve a residência como compositor na *Orquestra Sinfónica de Milwaukee*.

Paralelamente à sua atividade de compositor e saxofonista, Schnyder colabora também com diversas escolas e academias ao nível da direção pedagógica e como consultor no *Stuttgart Crossover Academia*, na *Academia Crossover*, na *Universidade Bruckner*, em Linz, na Áustria e com o *Absolut Ensemble*, na *Absolut Academy* em Bremen, na Alemanha.

2.2 A obra para saxofone

Existe um trabalho de centenas de obras de Daniel Schnyder, todavia somente parte delas, se encontra editada e disponível para a sua aquisição. Dessas, cerca de 207 obras estão editadas e constituem até ao momento, a produção musical de Schnyder. Dessas 207, 45 são escritas para formações em que o saxofone assume um papel de solista e apenas três terão o saxofone como instrumento integrante do *tutti*.

Apresenta-se aqui uma tabela do repertório, no qual Schnyder utiliza o saxofone. Esta tabela pretende representar esse mesmo repertório pelo nome, instrumentação utilizada, observação que o autor coloca nas informações genéricas da mesma e a duração da composição.

De uma forma geral Schnyder, escreve no repertório apresentado, para saxofone como instrumento solista, mas deixa em aberto a possibilidade desse papel de solista para um outro instrumento como o clarinete, o oboé ou mesmo o fagote, nalguns casos. Observa-se também em alguns casos, que a mesma obra, com ligeiras alterações, tenha também dois nomes e seja inserida no catálogo como obra diferente, sendo o instrumento solista distinto, como é o caso da *Sonata para Saxofone Alto* que, é a mesma obra da *Sonata para flauta*.

Este facto revela, em certa medida, que este autor insere-se na linha dos criadores que, de alguma forma, dão uma grande margem de responsabilidade criativa ao solista e estimulam que este desenvolva uma atitude, face ao conteúdo. Mais do que organológica ou tímbrica, esta é uma questão de estilo musical e de fraseado inerente a este género musical.

Crê-se, portanto, que Schnyder reveja a sua música sempre como projeto inacabado e por isso necessitado da criatividade interpretativa dos intervenientes, dentro do género musical de conteúdos *Crossover*.

Nome da Obra	Instrumentação	Observações	Tempo (aprox.)
<i>Alto Saxophone Sonata</i>	para saxofone alto e piano		(20")
<i>Empty Games</i>	Para orquestra sinfónica com soprano; saxofone tenor e piano		(25")
<i>Baroquelochness</i>	para saxofone soprano e piano com baixo contínuo ad lib (violoncelo; fagote ou tuba)		(3")
<i>Beep Hop</i>	para trombone baixo e saxofone soprano		(2")
<i>Blues Variations</i>	para flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, e contrabaixo	<i>requires advanced crossover skills</i>	(6")

<i>Cairo</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5 ")
<i>Colossus of Sound</i>	para saxofone soprano e trombone baixo	<i>requires advanced crossover skills</i>	(4")
<i>Dance</i>	para tuba e saxofone soprano	<i>requires advanced crossover skills</i>	(4")
<i>Epilogue</i>	Para saxofone tenor e Orquestra	<i>requires advanced crossover skills</i>	(6")
<i>Family Fotos</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5")
<i>Faust</i>	para saxofones, trombone baixo e piano, banda sonora para o filme "Faust" de F.W. Murnau	<i>requires advanced crossover skills</i>	(120")
<i>Isabelle</i>	para flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo e contrabaixo	<i>requires advanced crossover skills</i>	(7")
<i>Little Songbook</i>	Suite para saxofone soprano e quinteto de sopros	<i>requires advanced crossover skills</i>	(20")
<i>Memoires</i>	Para saxofone tenor e orquestra de cordas	<i>requires advanced crossover skills</i>	(6")
<i>Mr. M (for Charles Mingus)</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5")
<i>Mythology</i>	para quarteto de cordas e quinteto de jazz composto por piano, contrabaixo, dois trompetes e saxofone.		(50")
<i>No Smoking</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5")
<i>No Tuba Today</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5")
<i>Saxophone Quartet</i>	para quarteto de saxofones		(20")
<i>Secret Cosmos</i>	Para septeto composto por flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, baixo e bateria	<i>requires advanced crossover skills</i>	(5")

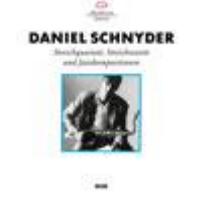
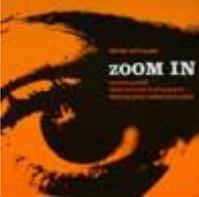
<i>Secret Cosmos - Jazz Chamber Music Suite</i>	Para septeto composto por flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, baixo e bateria	requires advanced crossover skills	(38")
<i>Septet 1</i>	Para septeto composto por flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, baixo e bateria	requires advanced crossover skills	(6")
<i>Septet 2</i>	Para septeto composto por flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, baixo e bateria	requires advanced crossover skills	(6")
<i>Song for My Grandfather</i>	Para septeto composto por flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone, trombone baixo, baixo e bateria	requires advanced crossover skills	(8")
<i>Songbook for Saxophone and Orchestra</i>	Para saxofone e Orquestra Sinfónica	requires advanced crossover skills	(20")
<i>Soprano Saxophone Sonata</i>	<i>Para saxofone soprano e piano</i>		(12")
<i>Suite for Jazz Soloist and Orchestra</i>	<i>Saxofone e Orquestra</i>	requires advanced crossover skills	(60")
<i>Suite for Jazz Soloist and String Quartet, complete</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	requires advanced crossover skills	(40")
<i>Symphony 3</i>	Saxofone em Orquestra		(25")
<i>Symphony 4 (Colossus of Sound)</i>	Saxofone e Orquestra		(22")
<i>Trio</i>	<i>Para saxofone soprano, trombone baixo e piano</i>		(6")
<i>Wedding Song</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	requires advanced crossover skills	(5")
<i>Who Nose</i>	Para saxofone soprano e piano		(3")
<i>Worlds Beyond</i>	<i>Para saxofone soprano, trombone baixo e piano</i>	(5 movements)	(20")
<i>Yellow Beach Birds</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas.	requires advanced crossover skills	(5")

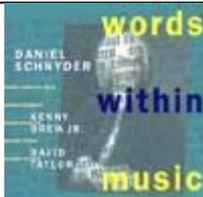
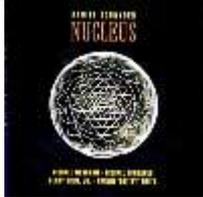
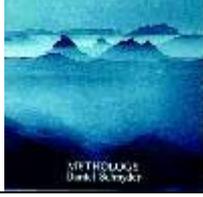
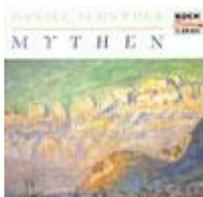
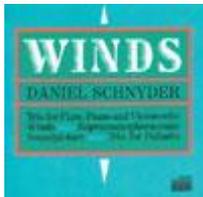
<i>Zoom in</i>	para saxofone solo e quarteto de cordas ou quinteto com contrabaixo e percussão	(5 movements)	(20")
<i>The City</i>	Big Band	Dificuldade elevada	(6")
<i>Da Kord (7")</i>	Big Band		
<i>Oriental Suite</i>	Orquestra clássica e saxofone		(30")
<i>KOPFBALL</i>	Concerto Orquestra de Cordas percussão, saxofone e jogador de Futebol	Encomenda do festival Lucerne Festival Strings	(10")
<i>EUPHORIA</i>	Quinteto de metais e saxofone soprano	Manhattan Brass Quintet	(25")
<i>AROUND THE WORLD</i>	Ensemble de sopros e saxofone	Encomenda dos Soloistas da Orquestra filarmónica de Berlin - 2008	(15")
<i>Reflexions</i>	Saxofone tenor e Orquestra	requires advanced crossover skills	(10")
<i>Hello Hubert</i>	Big Band e flauta solo		(5")
<i>Concerto para saxofone, trombone baixo e orquestra</i>	Concerto para saxofone , trombone baixo e Orquestra	Encomenda do Mahlerfest 2010	(25")
<i>'Sphinx'</i>	Concerto para Saxofone Tenor e Orquestra		(20")

Tabela 1:Repertório com saxofone

2.3 Discografia

Daniel Schnyder tem, até ao presente, 36 discos editados, nos quais colaborou como compositor e arranjador. Destes 36 discos, duas dezenas têm-no como solista para as suas próprias composições.

Capa de disco	Nome	Intérpretes	Editora/Ano
	<i>Around the World</i>	Daniel Schnyder - saxofone Stefan Schulz- trombone Tomoko Sawano - piano	Agosto 2011 <u>BIS-CD 1774</u>
	<i>Brass</i>	Daniel Schnyder NDR Radio Philharmonic Orch. Absolute Ensemble / K. Järvi, Manhattan Brass,	2006 <u>MAR-1802 2</u>
	<i>Streichquartett I, Streichsextett und Jazzkompositionen</i>	Daniel Schnyder ZieEuler Quartett, Kammermusiker Zürich The Modern Art Septett.	1987 <u>MGB CD 4015</u>
	<i>Colossus of Sound</i>	Daniel Schnyder NDR Radio Philharmonic Orchestra dir. by Kristjan Järvi,	2004 ENJa
	<i>Zoom In</i>	Daniel Schnyder Carmina Quartett, Jamey Haddad (perc).	2003 Universal Switzerland
	<i>Da Skale</i>	Daniel Schnyder/Kenny Drew Jr. Quartet DS (as/ts/fl), Kenny Drew Jr. (p), Raetus Flisch (b), Toni Renold (dr), Gilad (perc).	2002 TCB
	<i>Songbook</i>	Daniel Schnyder Symphony Orchestra of Norrlands Opera dir. por Kristjan Järvi, solistas. Kenny Drew Jr. p, Daniel Schnyder sax,	CCnC 2002
	<i>Jazz meets Weill and Gershwin</i>	Daniel Schnyder saxofone Kenny Drew, jr. piano Dave Taylor trombone baixo.	2000 Koch Jazz

	Words Within Music	Daniel Schnyder saxofone soprano , tenor e flauta Kenny Drew, jr. piano Dave Taylor trombone baixo	1998 ENJA
	Tarantula	Daniel Schnyder NDR Symphony Orchestra, dir. George Gruntz.	1996 ENJA
	Nucleus	Daniel Schnyder ts,fl Michael Mossman tp,flh,p-tp,tb Kenny Drew Jr. piano Michael Formanek baixo Marvin "Smitty" Smith bateria	1994 ENJA
	Granulat	Daniel Schnyder s/fl, Mike Mossman tp, Wladislaw Senddecki piano Hämi Hämmerli baixo Guido Parini bateria	1991 Red Records 240
	Mythology	Daniel Schnyder fl, ss, ts / Mark Feldman viol / Lew Soloff tp, piccolo tp / Michael Mossman tp, tb / Mary Rowell 1st viol / Lois Martin viola / Erik Friedlander cello / Michael Formanek b / Jeff Hirshfield dr.	1991 ENJA
	Mythen	Daniel Schnyder ss / Alejandro Rutkauskas vln / Adam Taubitz vln / Jürg Dähler vla / Valerie Dähler vla / Daniel Pezzotti cello / Wladislaw Senddecki p / Simon Nabatov p / Michael Mossman tp,flgh / "The Guitar Quartet": Marcel Ege, Martin Pirktl, David Sautter, Michael Winkler.	1991 Koch-Schwann
	Winds	Daniel Schnyder ss / Matthias Ziegler fl / Simon Nabatov p / Daniel Pezzotti cello / Max Helfenstein tp / Hugo Helfenstein tb / Hanspeter Haas b-tb / Hansulrich Schläpfer p / Christian Meldau org / Robert Mark perc / Christian Lambour harpsichord.	1990 Koch-Schwann
	Decoding the Message	Daniel Schnyder ts, fl / Lew Soloff tp / Michael Mossman tp / Ray Anderson tb / Wladislaw Senddecki p / Michael Formanek b / Ronnie Burrage dr / Daniel Pezzotti cello / Matthias Ziegler fl / Robert Mark perc.	1989 ENJA

	The City	Daniel Schnyder ss, fl, ts / Lew Soloff tp / Michael Mossman tp / Ray Anderson tb / Wladislaw Sendecki p / Michael Formanek b / Ronnie Burrage dr.	1988 ENJA
	Secret Cosmos	Daniel Schnyder & Modern Art Septet Daniel Schnyder ss, ts / Matthias Ziegler fl / Max Helfenstein tp / Hugo Helfenstein tb / Hans Bergström fr-h / Hans Peter Haas b-tb / Hämi Hämmerli	1987 ENJA

Tabela 2: Discografia de Schnyder enquanto saxofonista

2.4 Daniel Schnyder e o saxofone

A forma como Schnyder executa as suas próprias composições, é esclarecedora quanto às suas influências musicais. O jazz é de facto a linguagem mais próxima no seu léxico interpretativo, muito embora, enquanto instrumentista de escola *clássica*, no violoncelo, e com um percurso académico bastante completo e cheio de experiência musical de elevado estatuto nesta área da música, demonstre uma larga competência no domínio da música erudita.

Flautista de formação na *Universidade de Zurique* e ainda autodidata de muitos instrumentos originais de diversas etnias orientais, Schnyder é um saxofonista cheio de referências descomprometidas, em que a diversidade quase total de vários quadrantes musicais, o influenciaram e inspiraram para desenvolver a seu gosto pessoal. É formado pelo *Berklee College of Music*, em *Boston*, nos Estados Unidos, em saxofone, com o saxofonista e pedagogo Joe Viola, e ainda na variante de composição e arranjo. É nesta fase do estudo que se consolida e complementa como músico, agora com as valências técnico-teóricas do jazz.

Essencialmente, virado para a execução do saxofone soprano e tenor, Schnyder suporta a sua obra escrita para este instrumento, numa plataforma estética de instrumento solista, na esmagadora maioria de obras catalogadas.

Admirador confesso de saxofonistas, essencialmente de jazz (Schnyder 2010), Schnyder é um instrumentista que adota um estilo próprio, pouco maniqueísta e um intérprete de estilo *crossover* convicto.

Sendo o saxofone um instrumento sujeito em larga medida ao material com que se executa, devido ao largo espectro de diferente construção de acessórios como as boquilhas e/ou as palhetas, é importante referir que, também aqui, Schnyder adota uma posição equidistante quanto ao material mais extremo dos saxofonistas, puristas clássicos ou de jazz, utilizando boquilhas de abertura intermédia e também palhetas de corte e resistência mediana.

Tendo uma relação com a música assente num ecletismo assumido, este autor/intérprete coloca também na forma como executa o saxofone, uma equidistância na mistura das técnicas usadas para tocar as suas obras. Não poderemos considerá-lo nunca um saxofonista de escola clássica, na medida em que a sua formação enquanto saxofonista é de jazz. Contudo numa perspectiva de individuo eclético na sua formação, podemos propor que a música que para si escreve, nunca terá um vínculo estilístico associado à escola clássica, sem estar articulado também com outros géneros musicais.

2.5 O Third Stream como ponto de partida

A maneira como Schnyder domina vários estilos de escrita musical e os coloca em prática na forma como os executa, leva a um exercício de correspondência

entre o Third-stream¹⁰ na composição e “Requires Advanced Crossover Skills”¹¹ na execução.

Dentro dos parâmetros que este estudo procurará identificar, cabe ao saxofonista encontrar correspondências razoáveis e adequadas entre o âmbito técnico/estilístico da execução e a evolução composicional de Third-Stream.

A propósito destes valores Gunther Schuller (1981:120) referia Third-Stream:

- “- Não é jazz com orquestra;
- Não é jazz tocado em instrumentos “clássicos”;
- Não é música clássica tocada por músicos de jazz;
- Não são estruturas harmônicas de *be-bop* onde se insere um pouco de Ravel ou Schoenberg;
- Não é jazz em forma de fuga;
- Não é uma fuga tocada pelos músicos de jazz;
- *Third-stream* não foi idealizado para acabar com o jazz ou a música erudita, é apenas uma opção entre muitas outras para músicos criativos de hoje”.

Schnyder não se confinou a esta fusão de géneros, originalmente associados à mistura entre música erudita e música jazz, ele introduz novos elementos musicais de tradição “oriental” e “africana” ou mesmo “pop-rock” ou “judaica”. Como refere no seu artigo, Don Banks (1970:60) a evolução natural deste

¹⁰ “Third Stream” . A term coined by Gunther Schuller in the late 1950s for a musical style which, through improvisation or written composition or both, synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary western art music and various types of ethnic music. It was originally used for a style that had existed for some years and that attempted to fuse basic elements of jazz and western art music, these two mainstreams joining to make a “third stream”. Sadie, Stanley, ed, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, volume I8, p. 773. 1980

¹¹ Termo utilizado por Daniel Schnyder quando se refere às capacidades instrumentais necessárias para executar algumas das suas obras e que poderemos definir como: capacidades instrumentais de grande exigência técnica (alusão à técnica de nível superior da escola francesa/americana ligada á escola erudita), com as capacidades técnicas de improvisação e de estilo criativo no fraseado (alusão á escola de Jazz), ou ainda de temperamento tonal (alusão a afinações próprias da vários géneros musicais de proveniência folclórica). <http://www.danielschnyder.com/compositions.php>. Obtido em 10 de Maio de 2010.

sistema, evolui agora para outros caminhos tendo como ponto de partida essa mistura de duas correntes:¹²

Estas considerações acerca do *Third-stream* encontram um certo paralelismo, no que este estudo propõe ao saxofonista, na abordagem interpretativa da música de Schnyder.

Quando ouvimos as suas obras gravadas, percebemos também, que o *Third-Stream* se reconhece em muitas delas como influência base e na perspectiva do executante, enquanto estética a base de um género musical.

As competências necessárias à execução deste tipo de música, correspondem, dentro da natural evolução do *Third-stream*, a um requisito que neste momento transpõe as valências naturais de um bom músico de jazz, formado nas melhores escolas ou um saxofonista de escola clássica com alguma competência e gosto na abordagem à linguagem Jazz.

A execução da obra de Schnyder é, no entender do que este estudo procura provar, uma elegante combinação de vários aspetos de interpretação, compilando assim múltiplas técnicas instrumentais aliadas às competências necessárias pela via da formação eclética e abrangente e enquadrado nas suas díspares exigências estéticas. Contudo, uma audição menos analítica, poderá induzir uma avaliação superficial a conclusões como:

- Solista de jazz acompanhado por grupos de músicos clássicos;
- Música clássica tocada com boquilha de jazz;

12 “Nos últimos quinze anos ou mais a situação foi alterada por três desenvolvimentos que, no seu conjunto, têm contribuído para a subsistência e evolução da música “third Stream”. Em primeiro lugar, existe agora um grupo de músicos de jazz que são capazes de interpretar uma vasta gama de música(...). Em segundo lugar, houve o aparecimento de compositores que não tiveram apenas com background técnico a experiência do jazz, mas também, são bem formados tecnicamente nos variados estilos de composição da música dita “Séria”. Finalmente tem havido uma mudança do paradigma no sentido em que os artistas estão mais dispostos a usar quaisquer materiais que lhes pareçam disponíveis como formas de composição – um tempo de interesse na cultura pop-rock onde o som, o ruído, está inevitavelmente em crescente importância; e uma configuração social dentro do qual o avant garde Jazz procura ser levado mais a sério. Não querem ser classificados como músicos de entretenimento ou fornecedores da dance music, mas como artistas intelectualmente capazes de algo que possa contribuir para a cultura do seu tempo “.

- Jazz tocado por saxofonistas “clássicos”;
- Frases de recorte técnico, só ao alcance dos virtuosos, com secções abertas para improvisação;
- O intercalar a linguagem jazz com a linguagem “clássica” em curtas secções da estrutura composicional;
- A introdução de elementos de música *folk*; *pop* ou *klezmer* em composições com forma sonata;
- A imitação do “*Shehnai*¹³” indiano, com um saxofone soprano em elementos musicais do Médio Oriente.

Este tipo de considerações transportam esta música para uma análise superficial e maniqueísta, quando o que se pretende é qualificar um género musical mais abrangente e vasto com recurso técnico a idiomas musicais diferentes.

2.6 O estilo musical do intérprete na perspetiva de Schnyder

É curioso, no entanto, observarmos um facto, que é relatado em entrevista (Schnyder 2010), pelo próprio Schnyder, e que está relacionado com o objeto desta tese, o saxofone. A não obtenção de reconhecimento ou especial interesse por parte da comunidade académica dos saxofonistas de formação clássica pelo seu repertório escrito para saxofone. Este afastamento pode considerar-se atípico, pois existe uma grande *décalage* entre a procura do seu repertório escrito para instrumento solista, que é imensa e a procura da sua escrita para saxofone que é reduzida.

Com este relato surge uma nova perspetiva na abordagem da problemática a analisar. Tendo em conta a confrontação da partitura de Schnyder, com a

¹³ Shehnai -é um instrumento de sopro originário da Índia, similar ao oboé ocidental. Apresenta um corpo tubular de madeira medindo entre 45 e 60 cm de comprimento, com um bocal metálico na extremidade terminal. Geralmente possui entre seis e nove buracos. Bastante popular no norte indiano, é frequentemente utilizado em cerimónias de casamentos e procissões.

gravação da sua obra, podemos constatar uma clara diferença do que escreve para o que executa, na visão académica de um saxofonista de formação clássica.

Schnyder introduz nas suas gravações uma linguagem e um fraseado, nada confortáveis ao saxofonista de formação clássica. Por sua vez, essa notação não é especificada nas suas partituras de saxofone. Esse facto em si, não representa uma falha ou incompetência de escrita, mas sim um *modus operandi* na escrita de conotação jazzística, que tem por base o pressuposto de que o estilo é uma condição adquirida, por via da individualidade técnica de quem pretende tocar jazz. Ao contrário na notação musical de raiz clássica, essa não é a forma natural de escrever uma partitura.

A divisão de idiomas musicais existentes, por via das naturais diferenças de duas escolas, que historicamente têm dois caminhos de evolução bastante diferentes, tem, nos dias de hoje, a necessidade de se aproximar e de encontrar um padrão que estabeleça um rumo a tomar no que diz respeito à interpretação musical deste género musical. Esta matéria torna-se num facto relevante a ter em conta, no que de específico tem a música escrita de Schnyder.

A expressão *requires advanced crossover skills* - uma advertência para o saxofonista sobre aquela partitura em particular, requerendo competências específicas na área do jazz, nomeadamente a improvisação - é visível na sua *webpage*, junto das especificações da peça.

Será este requisito, a razão da pouca procura, comparativamente com obras que não requerem essa valência é, um fator para o aparente “desinteresse” nesse tipo de repertório?

Ou, por outro lado, esse dado, reflete uma valência e requisito difícil de encontrar na comunidade de saxofonistas?

Ou, o facto dessa valência se encontrar demonstrada nas gravações, é desencorajadora de tornar esse repertório tão procurado como o escrito para

os demais instrumentos?

Existe uma essência específica ou uma valência linguística de interpretação nas obras de fusão destes dois géneros musicais?

Estas questões que se levantam como pertinentes, prevalecem numa resposta a uma certa inquietação de Schnyder sobre esta matéria.

O testemunho do próprio acerca da sua Sonata para Saxofone Alto e Piano, revela essa mesma inquietude¹⁴: “Se não encaixarem bem os ritmos e as articulações, a música parecerá caótica densa e sobretudo tensa, quando deverá soar descontraída como um chorinho brasileiro”. Acrescenta ainda: “esta música é extremamente dura para saxofonistas clássicos e só será interpretada a cem por cento dentro de uma ou duas gerações”.

“Neste momento temos uma divisão de idiomas que não nos permite cruzar géneros musicais”(…) “Algo está a ficar para trás na música clássica” profere, quando fica desapontado com algumas interpretações gravadas em disco por alguns dos maiores solistas de instrumentos como a flauta, o oboé, o clarinete ou o fagote. É para mim um mistério como estes músicos conseguem tocar tão bem uma sonata de Boulez e lutar tanto para interpretar a minha música” (….)”Todos eles fazem um excelente trabalho com o ritmo e as notas, mas deparam-se com enormes problemas com o balanço”. Defende: “Nela, está tudo relacionado com balanço rítmico e com articulação”.

É nesta multiplicidade de géneros musicais, que a originalidade e transversalidade criativa que Schnyder merece atenção. O domínio do seu saxofone toma um lugar de relevo, num conjunto de fraseados típicos de várias linguagens, fundidos em material musical de géneros diversos. A essência de um estilo, analisada através do confronto das gravações com a partitura, leva-nos ao âmago do objeto de estudo.

¹⁴ Daniel Schnyder em entrevista dada ao autor da tese por email em 10-09-2010.

Capítulo 3 Processo, conteúdos e procedimento de análise

3.1 Processo de análise

De uma forma geral, os procedimentos técnicos executados com determinado efeito e intenção, criam na linguagem do instrumentista uma personalização do seu fraseado musical. Esse efeito é perceptível sobretudo através da audição e não tanto na escrita. Não que esses processos não tenham notação correspondente, mas porque se trata de gestos técnicos, desenvolvidos pelos intérpretes e estilisticamente enquadrados no género musical que, por essa razão, devem ser entendidos como contextualizáveis e não como processuais de uma intenção prévia do compositor. Será pouco comum encontrar material musical de género Third-Stream com todos os efeitos de estilo, escritos para o solista.

Tomaremos por princípio que o padrão seja um gesto técnico repetido em contextos musicais semelhantes. Como prova para o referido padrão, três gestos técnicos serão no nosso entender suficientes. Este número justifica-se com base no que se considera um enquadramento não casual. Provavelmente, encontraremos em alguns casos pouco mais de três exemplos, noutros casos, centenas deles. Não é relevante ou um absoluto *sine qua non* a quantidade de situações em que os gestos técnicos aparecem, mas sim o seu enquadramento processual.

Frequentemente designado de estilo pela comunidade social e pela comunidade académica musical, este padrão de processos técnicos, enquadrados num determinado género musical, é a idiosincrasia do intérprete e uma assinatura musical que o diferencia dos demais.

Dentro da obra escrita e editada de Schnyder e gravada pelo próprio, procurou escolher-se para esta análise as obras necessárias para obter o padrão de idiosincrasia estilística. Dada a imensa obra para saxofone que Schnyder tem

atualmente, foram para este estudo escolhidas obras que obedecessem a três critérios: a obra no tempo cronológico, a instrumentação e a forma musical.

3.2 Repertório utilizado para o estudo

Desta forma julgou-se suficiente o número de quatro obras para uma análise demonstrativa da diversidade na obra do compositor. Dentro dessa escolha, esperam atribuir-se aos resultados um grau de fidedignidade superior, com um padrão interpretativo/estilístico, objetivamente comprovado dentro destas quatro obras selecionadas. Assim, tomou-se como repertório, a ser estudado, as seguintes obras (ver volume II):

- *Sonata* para saxofone soprano e piano – 1984;
- *Zoom In*, Suite para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão – 1998;
- *SongBook*, concerto para saxofone soprano/tenor e Orquestra – 2003;
- *Worlds Beyond*, suite para saxofone soprano, trombone baixo e piano. -2002.

3.2.1 *Sonata* para saxofone soprano e piano.

Originalmente escrita em 1894. Segundo o autor, surgiu da necessidade de complementar um recital que o próprio teria preparado, com a sonata para flauta de Poulenc e a Sonata para flauta em Si menor de J.S.Bach.

Com um caráter ainda embrionário relativamente aos cruzamentos de géneros musicais, podemos ainda assim encontrar um quarto andamento a abordar claras técnicas composicionais da música de dança latina contemporânea como a *Rumba*.

A atitude interpretativa de Schnyder é no entanto marcadamente transversal quanto aos estilos com que aborda toda a sonata.

3.2.2 *Zoom In*, Suite para saxofone soprano, quarteto de cordas e percussão.

Escrita em 1998 para o disco homónimo editado em 2000, esta *Suite* é composta por cinco andamentos:

I - *At the Masters Party*

II - *Twiligth Zone*

III - *Harlequin*

IV - *The Island*

V – *Chorus*

Focado na combinação de vários elementos que envolvem um modelo de mistura na música, Schnyder tem nesta *Suite* vários aspetos pensados na abordagem dessa questão. Se, por um lado, o quarteto de cordas representa o lado “clássico” em estética, sonoridade, linguagem, a percussão, nesta gravação interpretada pelo percussionista, de origem libanesa Jamey Haddad, é aqui representada pela estética dos elementos rítmicos com origem no Médio Oriente.

Muito embora exista uma partitura base para o instrumento de percussão, é na entrega musical, com todas as suas valências técnicas e intuitivas, que o resultado é conseguido. O saxofone é, neste contexto, a ponte estética que une e faz contrastar estas duas abordagens musicais, intervindo musicalmente de forma a reforçar uma panóplia de informação diversa. Através de gestos técnicos de diversos âmbitos, o saxofone soprano tem, nesta suite, um diálogo intercultural, que cumpre aqui estudar e contextualizar numa busca de personalização interpretativa diversas vezes neste estudo referida.

3.2.3 *SongBook* para saxofone tenor, soprano e orquestra.

A obra *Songbook* é, segundo o autor, um trabalho que tenta cruzar em termos da forma, o concerto clássico com o formato de canção conhecido como

Songbook Americano. Este concerto tem as características que definem o autor como alguém que procura na sua formação multifacetada uma solução muito própria para o que pretende criar.

Tendo o concerto para solista como base, a utilização da orquestra sinfónica como parte do conceito, a forma de canção do *Songbook* Americano, os espaços abertos à improvisação, revela uma obra que é matéria importante neste estudo e essencial no que se procura analisar.

Schnyder procura a construção musical baseada em personagens, poemas, questões, ou mesmo um banquete.

I - *Be Not Afeard the Island Is full of Sound*

Este andamento descreve o mundo de Caliban, um escravo selvagem e deformado, personagem da obra de William Shakespeare “A tempestade”.

II - *She Walks In Beauty Like the Night*

Inspirado num célebre poema de Lord Byron, “*She Walks in Beauty*”.

III - *Can you tell what I am dreaming?*

Este andamento é uma materialização musical da interpretação que Schnyder faz de uma pergunta que o chefe da igreja budista Dalai Lama fez a um grupo de neurocirurgiões, com quem tem mantido uma base de trabalho desde há vários anos.

IV - *Moon-Calf Speak Once In Thy Life If Thou Beest a Good Moon-Calf*

Novamente baseado no personagem Caliban, este andamento relata uma conversa disparatada com colegas marinheiros embriagados.

V - *Epitaph - He Could Have Had Any Job In Rome But Didn't*

Neste andamento final, Schnyder descreve aquilo que interpreta de um banquete que o escritor romano Petrônio narra na sua obra *Satírico*, descrições detalhadas do banquete de Trimalquião são feitas como tendo

sido um jantar extravagante, luxuoso e decadente.

3.2.4 ***Worlds Beyond*, suite para saxofone soprano, trombone baixo e piano.**

Suite composta depois de 2001 em Nova Iorque, reflete de certa forma as consequências dos ataques do após 11 de Setembro. Composta por cinco andamentos, esta obra reflete o léxico musical, estético, técnico, típico da sua escrita dedicada a grupos de música de câmara, nos quais também ele é intérprete.

I - *Worlds Beyond*

Este primeiro andamento, que dá o nome à obra, caracteriza-se por ser um andamento bastante rápido, construído sobre a forma A B C B A, à qual se antecede uma *introdução* e sucede uma *coda*.

II – *Blues for Schubert*

Neste andamento, a base inspiradora é, como o nome indica, o compositor romântico Franz Schubert, mais precisamente na sua obra *Six Moments Musicaux* D.780 (op.94). Esta influência está patente na mão direita da parte de piano e embora não exista uma verdadeira citação a esta obra do compositor austríaco é notória a presença desta motivação em Schnyder.

III – *Chase*

O terceiro andamento, de *Worlds beyond Suite*, intitula-se *Chase*. Como o nome sugere, trata-se de um andamento muito rápido, quase frenético. O tempo marcado é de 288 semínimas por minuto e o andamento é inteiramente baseado nas primeiras três notas da escala de Dó menor.

IV– *Afterthought*

O 4º andamento de *Worlds Beyond Suite* intitula-se *Afterthought*. Trata-se de um andamento lento e o mais curto desta *Suite*. Escrito em 32 compassos, está baseado numa progressão harmónica de um tradicional *Blues* em Fá menor.

V – *We Should know Better*

O quinto, que é também o último andamento, *We Should know better*, está construído na Forma *Rondó*. É um andamento bastante rápido, distinto dos anteriores pela utilização constante de transições de compassos irregulares e de pulsação balanceada na semicolcheia. No aspeto melódico, este andamento, é assente em material temático que recorre constantemente ao efeito de *hemiola*.

3.3 Espectrogramas e sua leitura.

Espectrograma é uma ferramenta de análise de gravações onde se pode representar visualmente o áudio gravado com uma escala de frequências no sentido vertical e de tempo no sentido horizontal. Através de uma gradação cromática de cores visualiza-se também a intensidade do áudio representado bem como a afinação exata (*pitch*) de cada som.

O espectrograma tem como principal função, neste estudo, analisar e interpretar gestos expressivos com um grau de detalhe relativamente elevado. Podendo mostrar a frequência, a duração e a intensidade de todos os sons, os espectrogramas tornam possível visualizar a interpretação dos executantes, em parâmetros difíceis de analisar de outras formas, tais como: a relação entre a intensidade de cada harmónico de uma determinada nota e por conseguinte a alteração tímbrica entre notas iguais, a intensidade de cada uma, o vibrato, portamentos, timbre diferenciado e ataques.

Espera-se assim, que esta ferramenta tenha uma utilidade de superlativa importância para a matéria a analisar, demonstrando de uma forma objetiva todas as *nuances* da linguagem e fraseado de Schnyder.

3.4 Legenda gráfica de análise espectral.

A análise de qualquer espectro sonoro é feita a partir de imagens das frequências sonoras. Toda e qualquer mudança de som aparece graficamente num desenho único, como se de uma impressão digital se tratasse.

As cores são por isso um recurso fundamental de diferenciação, no que diz respeito ao som correspondente e, o contraste entre as mesmas, o veículo que nos ajuda a diferenciá-las para que se consiga uma análise explícita. Todavia, as análises espectrais são díspares quanto ao conteúdo sonoro e, muitas vezes o cromatismo de cores que serve para um tipo de análise, não é o indicado para outros conteúdos. Os menus do *software* utilizado oferecem diferentes paletes de cores consoante a necessidade do conteúdo analisado, para que o utilizador se sirva do que melhor representa o contraste de sons.

Assim, neste estudo e porque se trata de uma investigação com diversos conteúdos sonoros com diferentes gravações de diferentes formações, serão utilizadas várias configurações na paleta de cores, sendo fundamental perceber que o que realmente interessa analisar estará fundamentado no contraste das cores e não na cor em si mesma. O que nuns exemplos estará representado como mais intenso a laranja, poderá estar noutro exemplo diferente representado a lilás.

A justificação das figuras dos espectrogramas serve neste caso para assinalar o momento onde determinada técnica é utilizada em confrontação com o excerto da partitura que a acompanha. Assim, e porque o espectrograma assinala esse momento, é realçado através de traços apontadores ou círculos, tendo estes meramente um propósito de identificação no espectrograma, não

correspondendo a uma regra de cores ou proporções de tamanhos ou de figuras relacionadas com a notação do gesto em si. O que umas vezes se assinala a vermelho, noutra circunstância assinalar-se-á noutra cor.

3.5 *Sonic Visualiser* como software base de análise.

Recentemente desenvolvido, o *Sonic Visualiser* é um programa especificamente projectado para analisar gravações. Criado para satisfazer as necessidades analíticas de musicólogos, arquivistas e investigadores de processamento de sinal-sonoro, este software de plataforma gratuita foi criado por Chris Cannam do departamento *Centre for Digital Music*, da Universidade Queen Mary, em Londres. Os arquivos de áudio são apresentados no *Sonic Visualizer* numa representação gráfica do áudio em forma de oscilograma (*wave*), idêntica à de um software de edição áudio com as funções de *play*, *stop*, *pause*, juntamente com algumas opções mais sofisticadas.

Todavia *Sonic Visualizer* não é um software de edição, como o próprio nome indica, um programa projectado para oferecer diferentes visões gráficas espectrais de um arquivo áudio e, sua respectiva análise. A sua aparência é baseada na lógica da representação gráfica de camadas sobrepostas transparentes, onde o grafismo da onda sonora aparece como primordial.

A sobreposição de várias visualizações diferentes dos critérios a analisar, tais como, o tempo, a frequência do som, a dinâmica, a intensidade e muitos mais consoante o grau de complexidade analítica pretendida, complementam as funcionalidades deste programa. Outro conceito chave são os painéis que são apresentados sobre cada camada sobreposta, que se dispõem do topo para o fundo do ecrã.

Estes, apresentam um conjunto de controladores que ajudam na definição localizada de aspetos que se afinam para uma melhor análise, tais como a

intensidade e cromatismo da paleta das cores representativas de cada som, do seu grau de detalhe ou da percentagem de representação de cada um no ecrã.

Grande parte das funcionalidades do *Sonic Visualizer* derivam do desenvolvimento de *plug-ins* desenvolvidos por terceiros, nomeadamente o CHARM (*The AHRC research Centre for the History and Analysis of Recorder Music*) e que acrescentam novas possibilidades de análise aos conteúdos áudio. Contudo e por se tratar de uma análise representativa visualizada através dos espectrogramas da interpretação de Schnyder nas suas gravações, tomaremos o *Sonic Visualizer* na sua versão mais simplificada com programa de referência. Por essa razão, seria demasiado extensa e porventura desnecessária a explicação de todas as instruções do *Sonic Visualizer* uma vez que a sua utilização neste estudo, apenas irá utilizar parte dos seus recursos técnicos para a análise.

3.6 Procedimento de análise.

Como anteriormente referido, este estudo pretende definir um padrão, na atitude interpretativa de Schnyder. Este padrão reveste-se de pequenos gestos que se repetem como definição, de uma idiosincrasia da sua linguagem e, como tal, precisam de uma identificação cabal para a qual o *Sonic Visualizer* está vocacionado.

Para que as condições de análise se mantenham inalteradas durante o processo, definiu-se um local único onde esta audição fosse sempre feita nas mesmas condições, elas próprias revestidas de critérios de qualidade. O local foi isolado para não sofrer perturbações acústicas, garantida assim uma boa insonorização e, revestido com material de tratamento acústico com placas de lã de rocha - *Rockwool Crossrock 60mm*, prevenindo assim as desnecessárias reverberações de frequências inexistentes nas gravações.

Tomadas as medidas de otimização do local de trabalho, foram também garantidas as condições técnicas para uma ótima audição dos conteúdos

referidos. Após uma importação das gravações para um programa de edição de áudio o *Samplitude ProX* procedemos à configuração do *Hardware* necessária para a sua audição através da placa de som, *Tascam US.1641* ligada aos monitores *Genelec 8020A Bi-Amplified monitoring system*.

Reunidas a condições necessárias ao estudo, o procedimento para a análise será o seguinte: após uma audição das gravações, serão localizados e identificados os gestos padrão, posteriormente o isolamento desses gestos musicais, (normalmente não mais do que dois compassos) através de um editor áudio, neste caso o *Samplitude proX*, segue-se então a sua importação para o *Sonic Visualizer* para a sua análise dentro da representação gráfica, na qual o áudio é transformado. Consequentemente proceder-se-á, dentro do programa, a uma afinação gráfica, através do *zoom* e da intensidade da paleta de cores, que melhor representem graficamente esse momento.

A representação gráfica é então fixada em imagem (*.jpg*) pelo programa *Snipping Tool*. Esta imagem é representativa do momento que acompanha a sua confrontação com a notação musical da partitura em questão. Consequentemente, e através de uma leitura analítica desse momento são tomadas as referidas notas que, na imagem, nos ajudam a fazer uma leitura do que se identifica no texto analítico que acompanha as referidas imagens. Para estas notas utilizar-se-á a aplicação do *Windows: Paint*.

Este processo multiplicar-se-á tantas vezes quantos os exemplos identificados de cada gesto característico da interpretação de Schnyder e constituirá o corpo do processo de investigação.

Este *software* oferece-nos a possibilidade do isolamento gráfico do que o saxofone de Schnyder nos transmite concretamente, destacando os desenhos que a onda de som de cada instrumento utilizado representa em cada áudio analisado. Esse isolamento é fundamental como meio de prova de todos os aspectos analisados, constituindo um valor acrescido para a fundamentação da análise, que de outra forma seria difícil de comprovar.

Na figura1 podemos observar o aspeto do ambiente de trabalho do *Sonic Visualizer*.

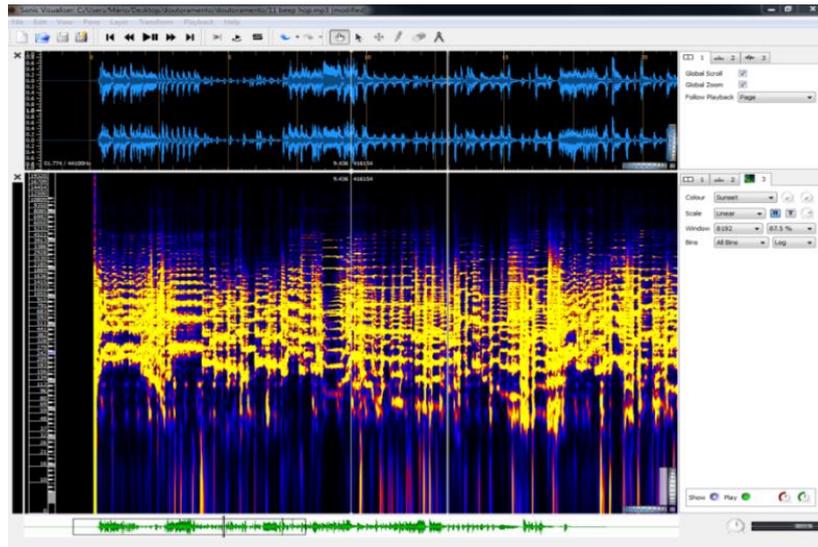


Figura 1: Aspeto do ambiente de trabalho do *Sonic Visualizer*.

Podemos ainda observar através da figura 2, a distribuição gráfica que é dada aos sons e seus harmónicos. É representada na vertical, a sua dimensão de distribuição harmónica e, na representação horizontal a sua distribuição no tempo.

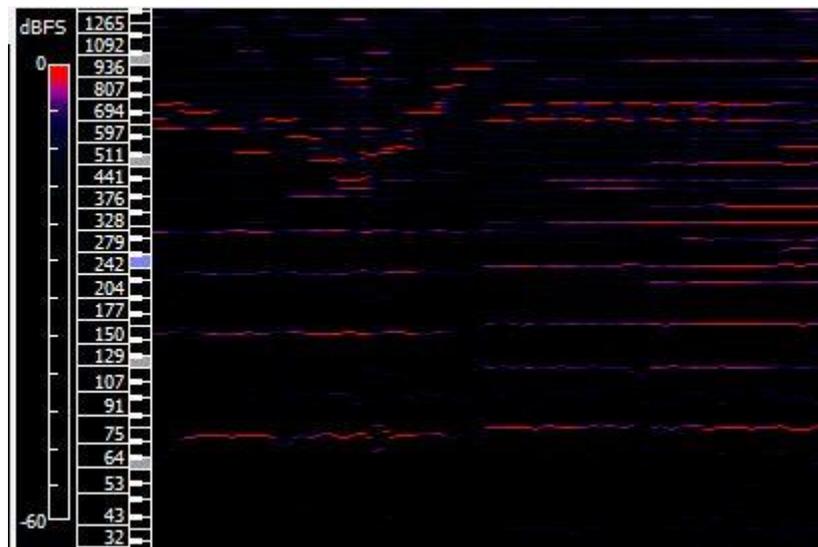


Figura 2: Pormenor do ambiente de trabalho do *Sonic Visualizer* onde se pode observar a correspondência do som numa escala de notas e sua respetiva frequência. Pode observar-se também numa escala à esquerda do quadro a intensidade e sua correspondência na escala de cores.

Ainda na figura 2 apresenta-se um pormenor mais detalhado do aspeto do programa. Como podemos confirmar, os harmónicos mais intensos são representados com a cor vermelha que se vai gradando de intensidade para o azul, aqui representado com níveis de intensidade muito diminuta e próximas do silêncio que é representado a negro.

É interessante observar que a capacidade do programa, permite-nos afinar através dos painéis de controlo ao ponto de percebermos exatamente sons destacados numa envolvência sonora mais complexa e de instrumentação variada.

A figura 3 representa aqui, num medidor gráfico, a sua gradação cromática de cores e sua correspondência em intensidade sonora medida em *dbfs* (*Decibels relative to full scale*). A sua exposição será visível pelos contrastes que o som e/ou sua ausência representam graficamente em cores. O interesse desta gradação, revela-se pela oportunidade que nos dá, de conseguirmos identificar intensidades diversas dentro de vários sons e dentro da própria nota de cada instrumento perceber a hierarquia dos harmónicos que compõem a próprio som e o próprio timbre.



Figura 3: Medidor gráfico de intensidades

Capítulo 4 Estudo do padrão nas técnicas de execução

4.1 Conteúdos de técnica instrumental a analisar

Centrado na audição das obras propostas, esta secção do estudo pretende, de uma forma objetiva, identificar/encontrar o padrão e contextualizá-lo com os exemplos propostos. Para que esse objetivo fosse realizado, chegou-se ao encontro de três grupos de técnicas. Todas elas são subdivididas em parâmetros individuais. Não estando escritas na partitura, como foi anteriormente referido, estas técnicas estão inerentes ao próprio estilo do compositor, que deixa ao critério do intérprete, a aplicação que este faz das mesmas, contribuindo assim, cada intérprete, para a reinvenção de cada peça executada.

Esta dicotomia de aspetos, que se reforça um no outro, são fundamentais para este estudo, sendo o compositor e o instrumentista o mesmo indivíduo, a prova de que tudo o que é analisado reside nessa mesma verdade do autor que o intérprete executou.

Dos conteúdos analisados, identificamos três categorias que se relacionam com características básicas do som. A frequência do som (pitch), a intensidade do som e a duração do som e seu enquadramento na pulsação (ritmo).

Relativamente à categoria frequência do som, centrou-se este estudo nas oscilações de frequência que, efetivamente, se podem descrever como movimentos técnicos de alteração de som, mais concretamente modulações de frequência que modificam ou adornam o discurso musical escrito. Denominou-se esta categoria de oscilações de frequência em torno de um som.

Na categoria Intensidade de um som, foram descritos aspetos que se associam a uma oscilação de intensidades no discurso musical e que se destacam como forma importante de criar um desequilíbrio controlado de assinatura idiossincrática.

Por fim, e na categoria de duração do som e seu enquadramento na pulsação (ritmo), identificaram-se aspetos de natureza relativa à proporção temporal da duração de um som. Estes aspetos contextualizam-se de uma forma mais complexa em virtude de se manifestarem isoladamente, como um gesto único e, por outro lado, manifestando-se como um pensamento mais complexo de natureza cognitiva que reflete todo um raciocínio implícito na natureza da percepção musical de Schnyder.

Posteriormente, e englobados nestes, identificaram-se aspetos de execução técnica, relativos a três categorias, nas quais se tornou necessária uma intervenção de explicação técnica no seu procedimento. Esta necessidade teve como motivo a ausência de metodologia apropriada descrita em manuais ou métodos de ensino nas pesquisas efetuadas.

Nesta fase do estudo, abriu-se um subcapítulo que se designou: Efeitos técnicos menos comuns no discurso interpretativo de Schnyder – metodologia de execução.

4.1.1 Frequência do som (*pitch*)

Na categoria da frequência do som, centrada nas oscilações de frequência em torno de um som, identificaram-se duas subcategorias: numa primeira, os aspetos de frequência curvilínea. Esta expressão é adotada para definir uma oscilação de frequência num determinado som, no qual se identificou claramente desenhada uma curva no espectrograma da onda sonora, onde à partida se observaria um espectrograma em linha reta.

O processo aparece no discurso musical de Schnyder, atenuando o efeito retilíneo (*pitch*) que uma frase musical encerra na sua escrita. Neste sentido, e dentro deste discurso, analisaram-se os seguintes aspetos:

- O *vibrato* e suas variáveis de execução, integradas na frase musical;
- A oscilação da frequência em torno de uma nota mais e/ou menos longa,

com e sem *vibrato* e seus aspetos individuais, *Short Gliss Up*, *Short Gliss down*;

- O acompanhamento paralelo na oscilação da frequência no mesmo sentido da direção de uma frase musical.

Numa segunda fase, identificaram-se aspetos relativos à frequência de som, de características retilíneas. Esta designação está ligada a aspetos mais convencionais na tradição do adorno a frases musicais. Nestes, porém, o critério de estudo mantém-se ligado a um padrão contextualizado musicalmente com uma utilização criteriosamente equilibrada:

- A *appoggiatura* inferior e sua integração no discurso musical;
- O *mordente* e o *grupeto* como figura de adorno musical.

4.1.2 Intensidade do som

Muito embora o conjunto de aspetos identificados na categoria intensidade do som tenha um carácter diverso, de uma forma geral aparece no discurso musical de Schnyder com uma intenção padronizada, que se encontra justificada mais em conjuntos de notas do que em notas isoladamente.

A intensidade variada de sons, num discurso escrito em proporções equilibradas, é utilizada como forma de criar uma frase individualizada através dos desequilíbrios de intensidade sonora.

Estes efeitos aparecem complementando-se uns aos outros multiplicando assim um efeito uno. O desequilíbrio provocado intencionalmente resulta, assim, numa frase de ritmos iguais e sucessivos.

Dos aspetos analisados:

- Intensidade e forma de execução da articulação. A descrição aparece, de uma forma geral, no discurso musical de Schnyder como uma técnica

que se executa num conjunto de notas articulando as mesmas com diferentes partes da língua ou abertura da garganta. É um processo que se tratará como gesto de várias notas. Nesse sentido, é natural que se avaliem graus de intensidade de um som e suas disparidades, em função da comparação que se faz de todos, muito embora o gesto em si seja analisado e posteriormente explicado como um ato isolado.

- *Ghost note*. Embora este efeito seja em si uma forma de intensidade variada do som, em relação às notas que o precedem e sucedem, difere objetivamente na sua técnica de execução e no facto de se identificar, pontualmente, a sua aplicação, não se verificando, por isso, sucessivas notas produzidas com o efeito *Ghost Note*.
- *Acentuação*. Consistente com o conceito dos efeitos anteriormente referidos, tem no entanto uma intenção deliberada de interagir com o processo de índole rítmica que se cria com o destaque que é feito através da diferenciação criada no discurso musical de uma frase de notas de ritmos iguais e sucessivos.

4.1.3 Duração do som e seu enquadramento na pulsação (ritmo)

As questões ligadas a esta categoria encerram em si não só aspetos técnicos, como também de conceito musical. *Agógica, fraseado, balanço ou groove* são palavras muito frequentes na qualificação de determinada interpretação relativamente ao domínio rítmico.

A generalização de qualificação reflete a natureza da força, que o ritmo e sua manipulação intencional, programada ou emocional, têm na perceção auditiva do destinatário, o ouvinte.

- Conceito *Forward motion* e conceito *gravitacional* são designações que, pela sua natureza cognitiva, estão ligados ao processo rítmico, na

interpretação musical. Embora conceitos anteriormente apresentados por Hal Galper (2003) e Eduardo Lopes (2003), respetivamente, é, no padrão de execução de Schnyder que se centra esta parte do estudo. A realização técnica dos mesmos para que melhor resultem numa perceção auditiva, é objeto de estudo.

- A proporção rítmica das colcheias. Este aspeto é basilar para a compreensão e explicação de uma dicotomia de estilos presente na música de Schnyder. A identificação de uma norma de execução de colcheias, consoante se executa uma frase ou secção de corrente mais ligada à escrita de tradição classica ou, por outro lado, ligada à escrita conotada com a linguagem jazz.

Evidentemente não se pretende fazer considerações musicológicas sobre este assunto, mas, mais uma vez, tentar perceber o padrão e de que forma ele se relaciona com a envolvência no género musical.

4.2 Frequência de som, aspetos curvilíneos

Esta expressão é adotada para definir uma oscilação de frequência num determinado som, no qual se identificou, claramente desenhando uma curva no espectrograma da onda sonora, onde à partida se observaria um espectrograma em linha reta.

4.2.1 *Vibrato*

A técnica denominada *vibrato* consiste na oscilação ou flutuação de um som afinado e que é transversal a muitos géneros musicais. É considerada uma forma de expressão musical que tem o intuito de dar mais amplitude e riqueza ao som. Embora de utilização extemporânea, foi a partir do século XIX que a sua constante utilização passou a sistema de uso. Apesar de transversal, o

vibrato pode ter várias aplicações e técnicas de execução.

A escola clássica de saxofone faz uso do *vibrato* (se tivermos em consideração como conceito geral e sem notação que o contrarie) de uma forma constante e equilibrada, na maneira como é distribuída pelas frases musicais, não havendo nuances significativas na frequência demasiado abruptas ou desproporcionadas das suas oscilações. Esta afirmação baseia-se na minha observação experienciada da escuta de repertório e intérpretes de referência, vinculando esta afirmação à minha experiência pessoal de professor, músico e ouvinte no que se refere ao generalismo que a afirmação comporta.

Schnyder adota um tipo de *vibrato* com uma utilização situada apenas em notas relativamente longas, o suficiente para o poder criar, atitude esta que difere do *vibrato* constante.

Dentro do que foi analisado, nas obras selecionadas, e que de alguma forma caracterizam todo o género interpretativo de Schnyder, observou-se um uso do *vibrato* de intenção deliberadamente pontual. Constatou-se uma ideia de controlo sobre a amplitude e frequência de oscilação. Predominantemente ligado à textura mais ou menos densa e intensidade do momento musical, consoante ele é mais ou menos tenso, o *vibrato* acompanha essas premissas de conteúdo musical.

Num primeiro exemplo analisado, aqui se encontra apresentado na figura 4, pudemos confrontar o momento como seu espectrograma correspondente (figura 5). Esta figura representa o momento analisado com uma harmonia de construção tensa e no qual o *vibrato* utilizado é mais intenso e com uma oscilação mais rápida.

The image shows a musical score for measures 324 to 328. The top staff is for Saxophone/Clarinet (Sax/Ci.), and the bottom four staves are for Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The Sax/Ci. part starts with a *librement* marking and a *legato* instruction. The dynamic marking *p* (piano) is used for the Sax/Ci. and Vc. parts, while *mf* (mezzo-forte) is used for the string parts. A red box highlights a vibrato in the Sax/Ci. part in measure 325, which is also marked with *mf*. The string parts are marked with *(arco)* and *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 4: Zoom in, II andamento, compasso 4

Podemos observar, através do quadro da figura 5, as características do *vibrato* analisado. As seis oscilações de frequência, assinaladas com indicadores a vermelho, durante um espaço muito aproximado dos dois segundos, conforme indicado entre o ponto A e o ponto B, confere a intensão de Schnyder acompanhar com um vibrato relativamente rápido, um momento embora lento, com tensão harmónica suficiente para impulsionar esse ímpeto mais tenso no *vibrato*.

A sua produção caracteriza-se por uma oscilação que tem uma amplitude de cerca de 34 cêntimos relativos ao intervalo de meio-tom e que, neste caso, ronda as três oscilações por segundo. Não se observaram alterações significativas da amplitude e da velocidade de oscilação, durante o som analisado.

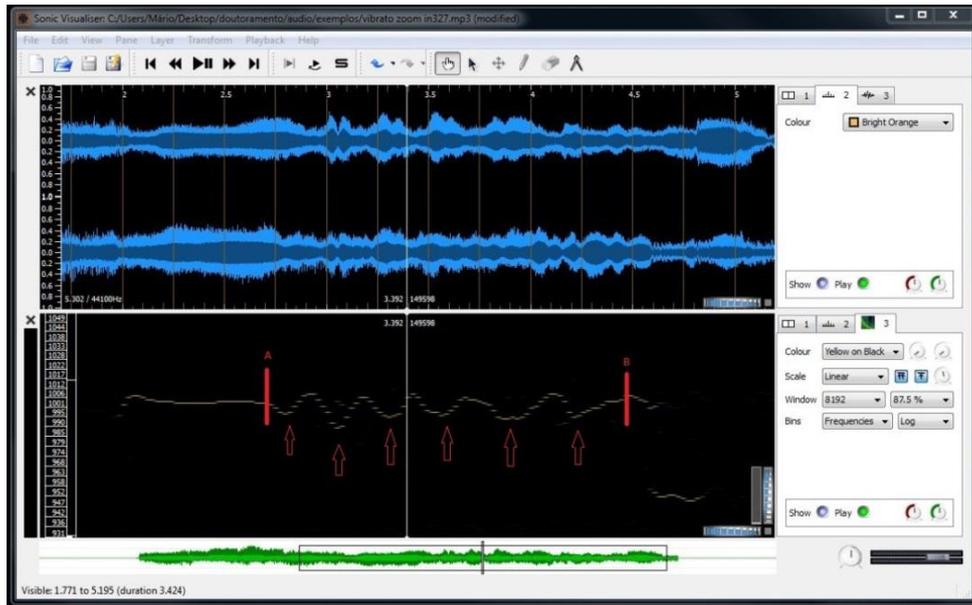


Figura 5: Espectrograma referente a *Zoom in*, II andamento, compasso 4

Na figura 6 (II Andamento da Suíte *Zoom In*, compasso 615), podemos observar o momento harmonicamente menos tenso, no qual Schnyder opta por um *vibrato* mais tranquilo, conseqüentemente com uma oscilação mais larga.

Esta opção interpretativa é consistente com a ideia atrás referida do acompanhamento de tensão relativamente à ideia musical, ou seja, transmitir na execução a ideia de não intensificar numa oscilação de frequência do vibrato mais rápida uma ideia musical da escrita também ela pouco tensa.

Figura 6: *Zoom in*, II andamento, compasso 615

Verificou-se que o *vibrato* (figura 7) aparece na segunda metade da nota, demonstrando uma diferença significativa em relação ao vibrato constante. Verificou-se ainda que este tinha uma maior amplitude, cerca de 50 cêntimos de meio-tom e com uma oscilação mais larga, cerca de três por 1,75 segundos, relativamente ao caso descrito na figura 10, consolidando assim a teoria de ser considerado como intenção interpretativa de não tensão nesse momento musical.

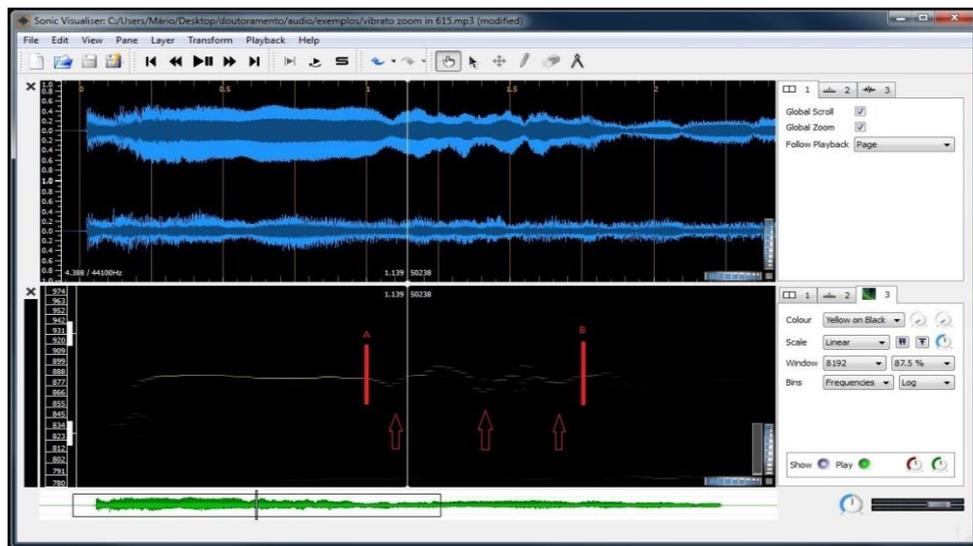


Figura 7: Espectrograma relativo a *Zoom in*, II andamento, compasso 615

Num terceiro caso, tal como podemos observar no espectrograma da figura 8, encontrou-se um vibrato rápido, com uma gradação de amplitude mais ou menos constante, que se pode observar nos indicadores a vermelho entre o ponto A e o ponto B. Esta atitude interpretativa parece ter uma ideia de destaque interpretativo pela via tímbrica, o que confere, ao mesmo tempo, uma sobrevalorização de determinada nota na sua respetiva função tonal.

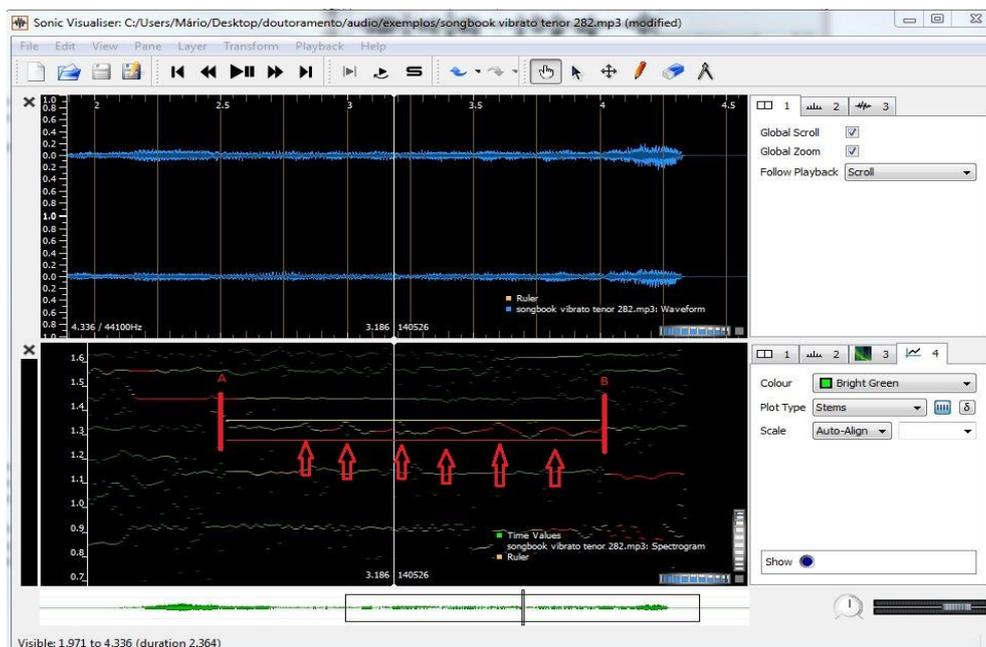


Figura 8: Espectrograma referente a *SongBook* para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 283

Podemos observar, na figura 9, assinalado pelo indicador vermelho, o momento ao qual corresponde o exemplo analisado. Nele configura-se um andamento lento, de textura pouco densa. Nestes compassos, em particular, podemos destacar o momento pouco intenso, no qual uma primeira ideia melódica é apresentada.

O *vibrato* analisado aparece na última nota desta apresentação melódica, reforçando, mais uma vez, a ideia da utilização esporádica e pontual, de reforço de uma ideia musical timbricamente intensificada na nota que a representa.

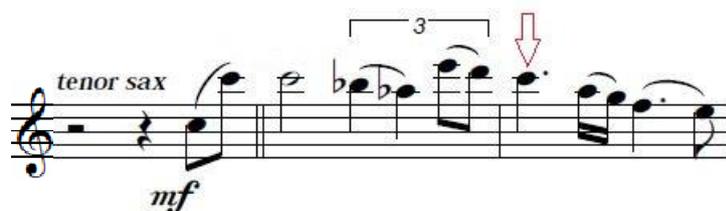


Figura 9: *SongBook* para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 283

Pode concluir-se que a utilização do *vibrato* se caracteriza por critérios expressivos da própria música. Schnyder utiliza um *vibrato* de três formas possíveis: interpretação que dá ênfase tímbrica ao momento quando realça com *vibrato* apenas notas pontuais; a interpretação de reforço da intensidade harmónica que se caracteriza por uma variação de oscilação mais ou menos rápida; uma amplitude de oscilação também ela maior ou menor, consoante o momento musical é mais ou menos tenso.

4.2.2 Oscilações de frequência em torno de um som longo com vibrato.

Como se pode aferir, através da biografia de Schnyder, percebe-se que o apelo pela criação musical não se confina ao universo da música ocidental e nem tão pouco ao sistema temperado de afinação. A influência da música oriental, e seus sistemas de afinação, têm um lugar importante no processo criativo de Schnyder. Não se trata, porém, de sistemas de afinação inovadores ou alternativos do temperado, mas sim de uma mistura de conceitos que permitem uma coexistência pacífica nestas combinações tanto organológicas como de temperamento.

Observaram-se desvios do conceito retilíneo de afinação de determinadas notas e a procura de conceitos curvilíneos no prolongamento das mesmas.

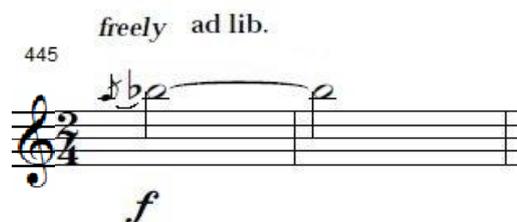


Figura 10: *SongBook* para saxofone e orquestra, V andamento, compasso 445.

Pudemos observar, no V andamento do concerto “*SongBook*”, para saxofone e orquestra (figura 10), que Schnyder interpreta a nota Sib num conceito peculiar. A identificação do vibrato existente no Sib, revela uma duplicidade de intenções no temperamento.

Por um lado a oscilação produzida pelo vibrato evidencia uma linha curvilínea na parte inferior da oscilação, por outro lado a oscilação superior apresenta um desenho retilíneo. Assim, se por um lado temos a indução de uma nota estabilizada por outro lado a percepção de uma nota que flutua, fazendo assim uma combinação de conceitos de afinações que se complementam.

Pudemos observar, esses dois conceitos na figura 11. A vermelho temos as frequências com um desenho curvilíneo e a amarelo o desenho retilíneo.

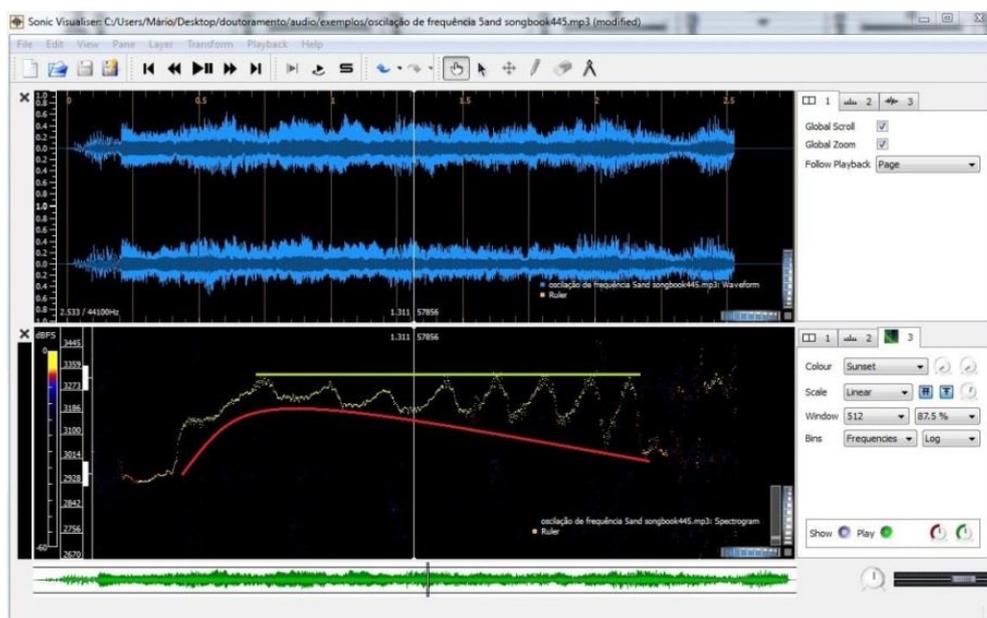


Figura 11: Espectrograma do Sib do compasso 445, *SongBook* para saxofone e orquestra, V andamento

Observou-se ainda um certo paralelismo na abertura da amplitude da oscilação do vibrato com uma abertura de amplitude dinâmica (crescendo) na interpretação de toda a orquestra.

Referente ao mesmo processo de execução do vibrato, constatou-se que

noutros exemplos se pode observar a mesma atitude interpretativa.

Relativamente a um outro exemplo analisado (figura 12), observou-se o vibrato no Sol# que se enquadra no processo atrás descrito, como indica o espectrograma da figura 13. É, no entanto, de realçar que, neste exemplo, o contexto musical é bastante diferente. Trata-se de um andamento lento e menos tenso musicalmente. A formação do ensemble é composta por piano, saxofone soprano e trombone baixo, com menos textura instrumental, parecendo permitir a Schnyder uma flutuação no vibrato mais oscilante e mantendo a intenção de fazer flutuar todo o seu discurso melódico.

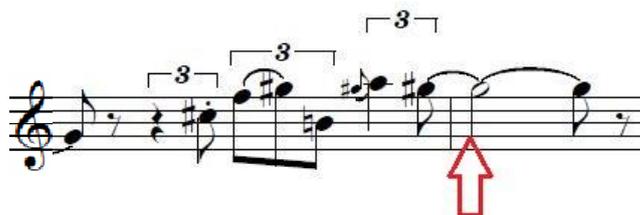


Figura 12: Exemplo de vibrato curvilíneo, compasso nº 5 do andamento *Blues for Schubert*

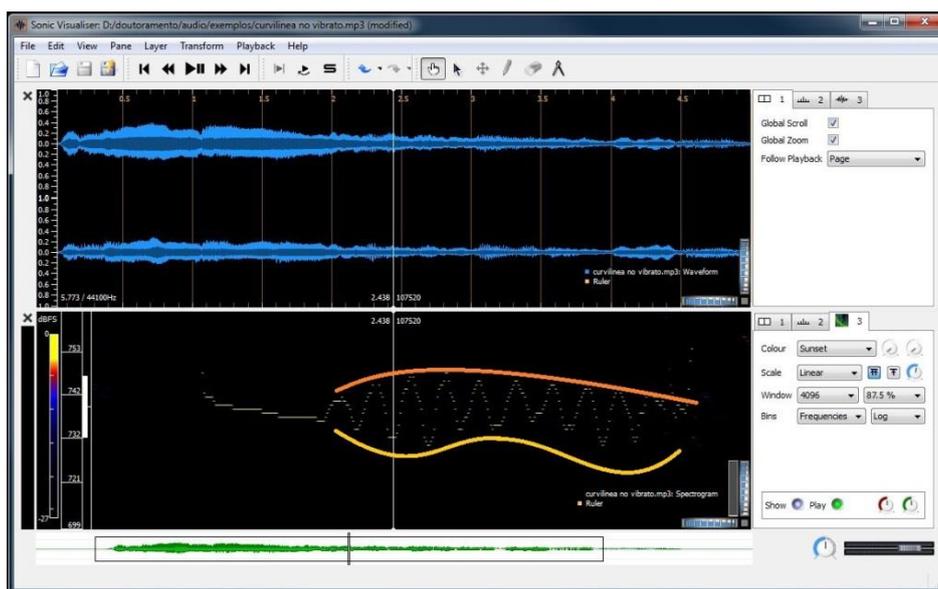


Figura 13: vibrato curvilíneo, compasso nº 5 do andamento *Blues for Schubert*

Na figura 13, podemos observar que as oscilações de frequência se mantêm curvilíneas mantendo por isso uma mesma atitude interpretativa com outros

exemplos descritos.

No terceiro exemplo, referente ao terceiro andamento do *SongBook*, para saxofone e orquestra, compasso 304, na figura 14, observou-se, mais uma vez, uma intensão deliberada de oscilação de frequência dentro de uma nota com vibrato. A este momento, descrito na figura 14, está assinalada a nota Sib (Láb - concert) que se refere ao som do momento analisado no espectrograma. Andamento lento de textura instrumental pouco densa e antecedendo uma cadência II m – V7 – I, induz, em certa medida, a uma resolução de secção no andamento, aumentando assim o efeito de tensão que se desvanece em repouso harmónico.

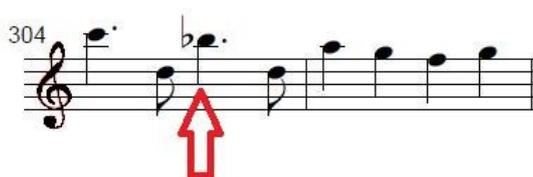


Figura 12: Exemplo de vibrato curvilíneo, *SongBook*, III andamento, compasso nº 304

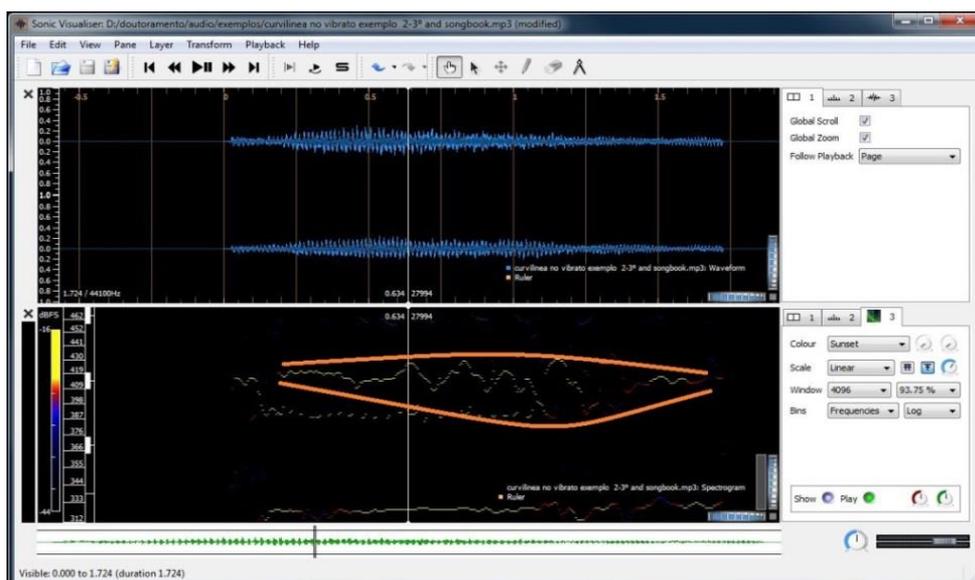


Figura 13: Espectrograma de vibrato curvilíneo, compasso nº 304, III andamento, *SongBook*

No exemplo atual, (figura 15) a evidência espectral não é tão clara como nos exemplos anteriores, em virtude de um contraponto existente nas madeiras da orquestra adicionarem, de certa forma, ruído no espectrograma. Este caso teve um processo mais complexo, com um resultado menos evidente na filtragem do desenho espectral da onda sonora relativa à nota do saxofone. Todavia, auditivamente claro, como se poderá constatar através da audição do anexos referentes a este momento.

Esta secção, pretende demonstrar o interesse de Schnyder pela busca de momentos na qual o desapego ao efeito retilíneo do prolongamento na afinação, que tem por virtude do seu saxofone importância devida na sua idiossincrasia como executante e autor, fazendo deste aspeto uma constante que lhe confere uma estética acrescentada.

4.2.3 *Short Gliss down*

Com um significado afeto ao nome *short gliss down*, significa a expressão de um efeito produzido numa oscilação descendente da frequência de uma nota. O gesto técnico, deste efeito, é utilizado na saída de uma nota e requer um controle eficaz da afinação da nota que se pretende atingir, em virtude de uma elasticidade que descontrolada perde o efeito por excesso.

Como podemos observar na figura 16 (compasso 15 e 16 do andamento *Blues for Schubert* da obra *World Beyond*), a notação correspondente nada pede em relação ao efeito descrito.

Neste caso, tal como na esmagadora maioria, a oscilação na afinação ronda os 15Hz, o suficiente para uma percepção de curva na nota executada. Note-se que estes 15Hz são também a oscilação utilizada por Schnyder quando executa o seu vibrato mais largo.

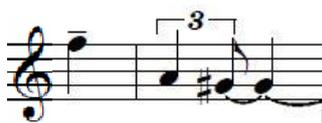


Figura 16: *Worlds Beyond*, II andamento, compasso 15,16

Podemos observar ainda, e através da figura 17, que o conceito de curvinealidade aplicado, através do *short gliss down* por Schnyder, se encontra salientado pelo traço vermelho que acompanha o desenho da onda sonora.

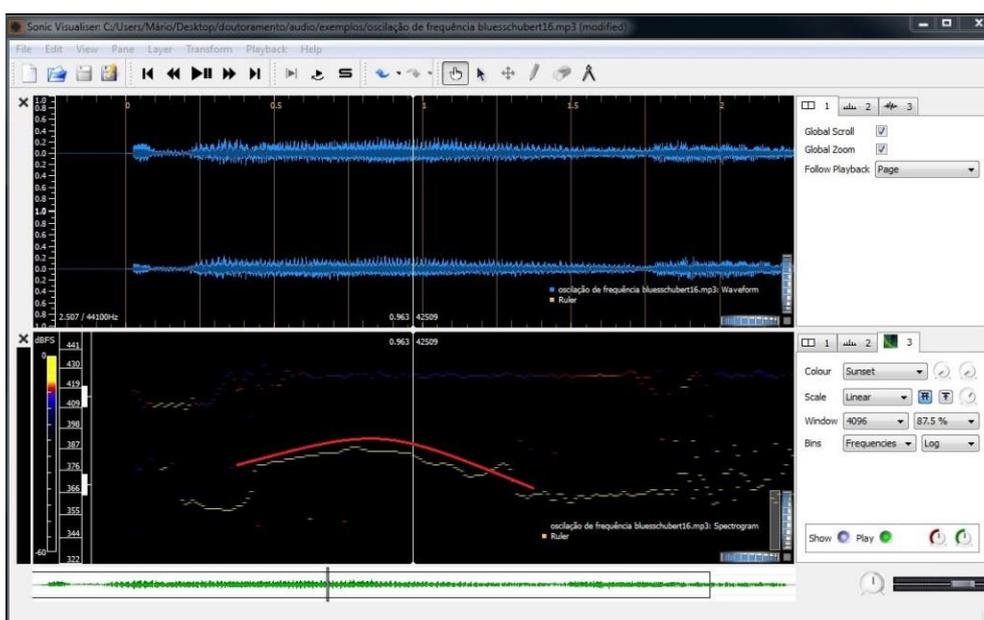


Figura 17: Espectrograma do exemplo, *Worlds Beyond*, II andamento, compasso 15,16

Este gesto enquadra-se num procedimento regular que não acontece por mero acaso ou em qualquer momento da obra musical. Verificou-se que se tivermos em conta as ideias musicais, as frases ou *leitmotiv*, estes gestos acontecem sempre nas notas que precedem as resoluções destas ideias musicais, todas em andamentos lentos.

Observou-se ainda uma preferência, pela utilização deste efeito, numa região média do registo do saxofone, bastante mais elástico e de controlo mais eficiente.

Podemos, ainda, e relativamente a este aspecto, considerar dois outros exemplos (figura 18 e 19) que atestam uma utilização deste efeito, considerando os propósitos e situações anteriormente descritos. O *short gliss down* é executado onde se encontra assinalado pela apontador a vermelho, ou seja, a transição de uma nota para a outra.



Figura 18: *SongBook* para saxofone e orquestra, II andamento, compasso 130

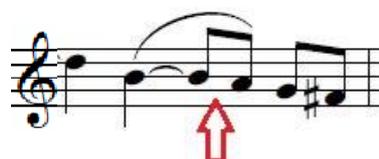


Figura 19: *Zoom In*, IV andamento, compasso 595

Verificou-se também uma recorrência de *short gliss down*, em notas curtas de final de frase. Todavia, esta situação acontece quando estes gestos são curtos. Entendam-se curtos como, dentro do contexto musical, gestos seguidos de pausa para o saxofone.

Pode observar-se, na figura 20 (4º tempo do compasso 48, III andamento de *Worlds Beyond*), que Schnyder faz uso deste efeito, que se configura numa das várias situações em que uma nota relativamente curta é seguida de pausa. O efeito é produzido no final da nota apontada (Ré).

The image shows a musical score for three instruments: S. Sax. (Soprano Saxophone), B. Tbn. (Baritone Trombone), and Pno. (Piano). The score is for measures 48 and 49. A red arrow points to a note in the S. Sax. part at measure 48, which is a quarter note with a sharp sign (F#) on the staff. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a sequence of notes and the left hand playing a similar sequence. The S. Sax. and B. Tbn. parts have a similar melodic line.

Figura 20: *Worlds Beyond*, III andamento, compassos 48,49

Este efeito é, perfeitamente, visível na figura 21, salientado pelo traço vermelho, que descreve claramente o sentido descendente da nota.

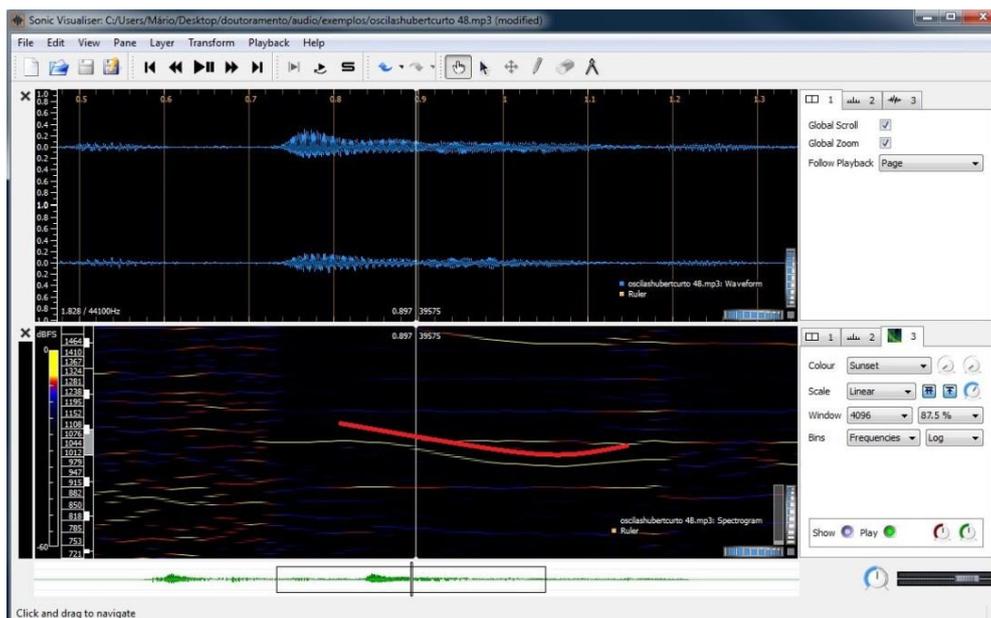


Figura 21: Espectrograma do exemplo, *Worlds Beyond*, III andamento, compassos 48,49

Dois outros exemplos atestam, também, uma utilização deste efeito considerando os propósitos e situações anteriormente descritos. O *short gliss down* é executado onde se encontra (figuras 22 e 23) assinalado pela apontador a vermelho, ou seja, no final da nota.



Figura 22: Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compasso 47



Figura 23: *Worlds Beyond*, I andamento, compasso 52

Coincidente, com todos estes exemplos, está o facto de estes se encontrarem em andamentos rápidos, no qual a articulação utilizada é, predominantemente, mais curta e agressiva. De notar ainda que este efeito, nestes casos específicos, está aplicado em notas onde a dedilhação do instrumento se apresenta de tubo fechado. Este aspeto está relacionado com o facto do sentido descendente, destas notas, caminhar para uma abertura considerável do tubo do instrumento.

Esta constatação parece destacar o carácter idiomático duma utilização de efeitos, no qual estes melhor resultam e onde melhor produzem efeito acentuado, uma procura de Schnyder pelo conforto técnico da interpretação musical.

4.2.4 *Short Gliss Up*

Menos frequente é a utilização do efeito inverso ao *Short Gliss Down*, o *Short Gliss Up* que se caracteriza pela forma como é atingido o *Pitch* da nota com um ataque cerca de meio-tom baixo. Podemos observar, através da figura 23, a sua utilização na nota assinalada pelo apontador vermelho sobre a nota Mib no compasso 187 (figura 24), no II andamento *She walks in beauty like the night*, da obra concertante para saxofone e orquestra: *Songbook*.



Figura 24: *SongBook* para saxofone e orquestra, II andamento, compasso 187

Como podemos observar na figura 25, este efeito tem a particularidade de se repercutir com alguma destreza técnica, já que a simultaneidade com que o *glissando* e o crescendo acontecem indicia uma qualidade assinalável de domínio técnico. Se observarmos com atenção, a gradação de cores acontece na medida em que o *glissando* acontece.

Este aspeto está assinalado na figura 25, pelos apontadores que destacam, por um lado, a escala de referência de intensidades à esquerda e, no outro indicador, a representação gráfica das cores dessa mesma escala no espectrograma na curva de onda que representa esse momento específico.

O efeito preconiza uma audição de um som que aparece do silêncio, sem ataque e com a conseqüente aproximação à nota pretendida. Se repararmos na escala de tons à esquerda, na qual o silêncio é preto e onde a intensidade cresce na mesma medida dos tons azul, vermelho e amarelo, respetivamente. Podemos comprovar, este facto, na gradação da respetiva frequência desenhada no espectrograma.

Tomemos ainda como observação adicional que este efeito se efetua, mais uma vez, dentro de uma gama de 15hz.

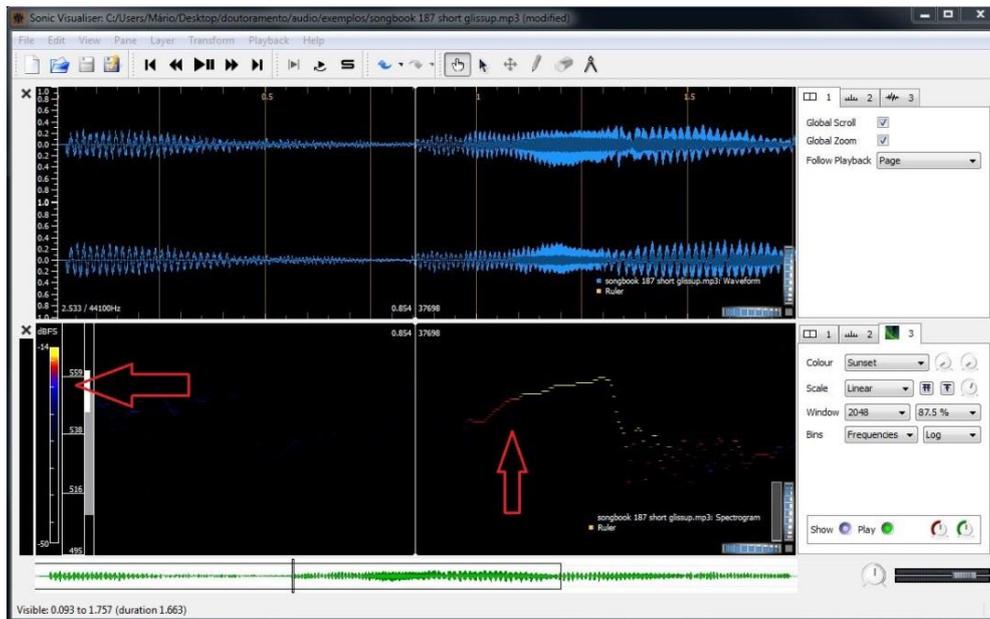


Figura 25: Espectrograma de *SongBook* para saxofone e orquestra, II andamento, compasso 187

Recorrentemente utilizado, este efeito é apresentado em variadas circunstâncias e em momentos musicais, prevalecendo o padrão atrás descrito e identificado nos exemplos das figuras 26 e 27.

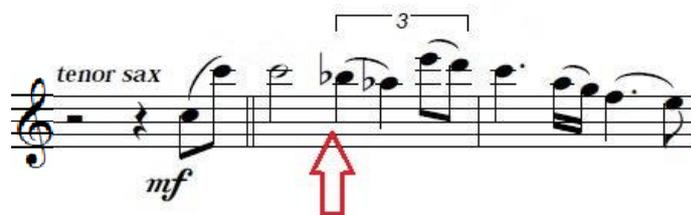


Figura 26: *SongBook* para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 282

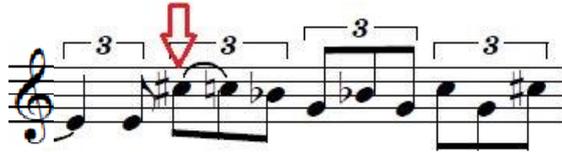


Figura 27: Worlds Beyond Suite, II andamento, compasso 28

Como padrão, encontrou-se o facto de este efeito se fazer representar em Schnyder pela sua utilização em momentos que precedem um intervalo descendente de segunda maior ou menor. Este aspeto parece estar relacionado com uma intenção recorrente que, pretende introduzir elementos que contrariam algum estaticismo na afinação base de diversas notas do discurso musical.

4.2.5 Acompanhamento implícito do *pitch* no sentido direcional da frase.

Este efeito muito ténue mas existente, com um efetivo acompanhamento da subida do *pitch* de cada nota quando a frase está no sentido ascendente e o seu contrário quando a frase está no sentido descendente. Detetou-se um padrão relacionado com o conjunto rítmico de notas, que compõem a frase onde este aspeto acontece. As notas de igual valor rítmico são, assim, o padrão para a sua utilização.

De influência subtil e de audição difícil de detetar, esta técnica aqui evidenciada pelo software *sonicvisualizer*, demarca-se pela importância da exclusividade organológica, que permite que se produza tecnicamente no saxofone. A elasticidade do saxofone tem, assim, uma relevância que o distingue de muitos outros instrumentos musicais.

Musicalmente, este aspecto, destaca o direcionamento da frase, através duma relação do *pitch* com o sentido direcional da frase.

Schnyder é um defensor do conceito instrumental que confere importância e valor acrescentado ao balanceamento e arredondamento das frases: “*Try to play the rhythms as exact as possible, then round them out and make them like a vocal line.*”¹⁵

No aspeto visual pode considerar-se que este conceito se aproxima mais da configuração de uma rampa e menos de uma escada com os respectivos degraus que a compõem, estando, mais uma vez, implícita uma necessidade de fugir ao ângulos retos que se desenham nos espectrogramas, na transição das notas entre si.

O momento musical analisado refere-se às notas assinaladas da figura 28.



Figura 28: *Worlds Beyond*, I andamento, compassos 79-82

Numa visualização de pormenor, do espectrograma referido na figura 29, pode comprovar-se que este efeito é, embora subtil, de evidência indiscutível.

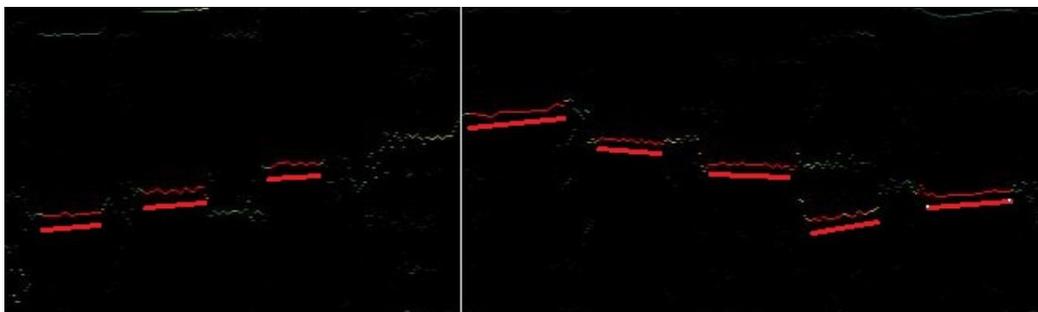


Figura 29: Pormenor do espectrograma de *Worlds Beyond*, I andamento, comp. 79-82

¹⁵ Gillespie, William: *A performance analysis of saxophone trios by William Albrigh and Daniel Schnyder*, master-thesis, Indiana University of Pennsylvania (EUA), 2012.

Nos dois exemplos complementares, que confirmam um padrão, podemos observar que, tanto na figura 30 como na figura 31, esse princípio de uniformidade rítmica é respeitado, o que configura matéria de facto para o podermos afirmar.

Os traços assinalados a vermelho, nas respectivas figuras, indicam o sentido do acompanhamento do *pitch* nas frases exemplificadas, tal como anteriormente descrito.



Figura 30: Zoom In, I andamento , compassos 81,82



Figura 31: Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 109,110

Este efeito estará implicitamente relacionado com outros aspetos, como a acentuação ou o *foreword motion*, a analisar no presente estudo numa fase posterior, bem como o próprio efeito conjunto.

4.3 Freqüência de som de características retilíneas.

Numa segunda subcategoria, identificaram-se efeitos relativos à frequência de som, de características retilíneas. Esta designação está em linha com as tradicionais ornamentações de frases musicais, como a *appoggiatura inferior*, o *mordente* e o *grupeto*. As características retilíneas referem-se à transição de som para som com um desenho de onda sonora de ângulo reto.

4.3.1 A appoggiatura inferior

A appoggiatura inferior, semelhante no resultado performativo, com o *short gliss up* é um gesto a que Schnyder recorre com relativa frequência. Do resultado desta forma interpretativa de abordar determinado nota musical, registou-se, na frequência com que é utilizado, um padrão que indiscutivelmente parece ser concordante com o padrão do *short gliss up*, ou seja, com o mesmo significado interpretativo.

Como podemos observar na figura 32, referente ao compasso dezoito do I Andamento da Sonata para saxofone soprano e piano, e reforçada pela figura 33 referente ao espectrograma correspondente, encontramos um de entre muitos exemplos dessa utilização da ornamentação através da appoggiatura inferior.



Figura 32: Sonata para saxofone soprano e piano, I andamento, compasso 18

Na figura 33, podemos observar o espectrograma correspondente ao momento assinalado pelo ponteiro, no qual Schnyder executa a appoggiatura. Note-se ainda que o padrão referido é perfeitamente visível, quando observamos o desenho da onda sonora. Observamos então uma linha que se prolonga, que sobe e que volta à mesma frequência de onde partiu. Temos assim o resultado de uma appoggiatura Ré # seguida de Mi e posteriormente do Ré# tal como se encontra escrito na partitura.

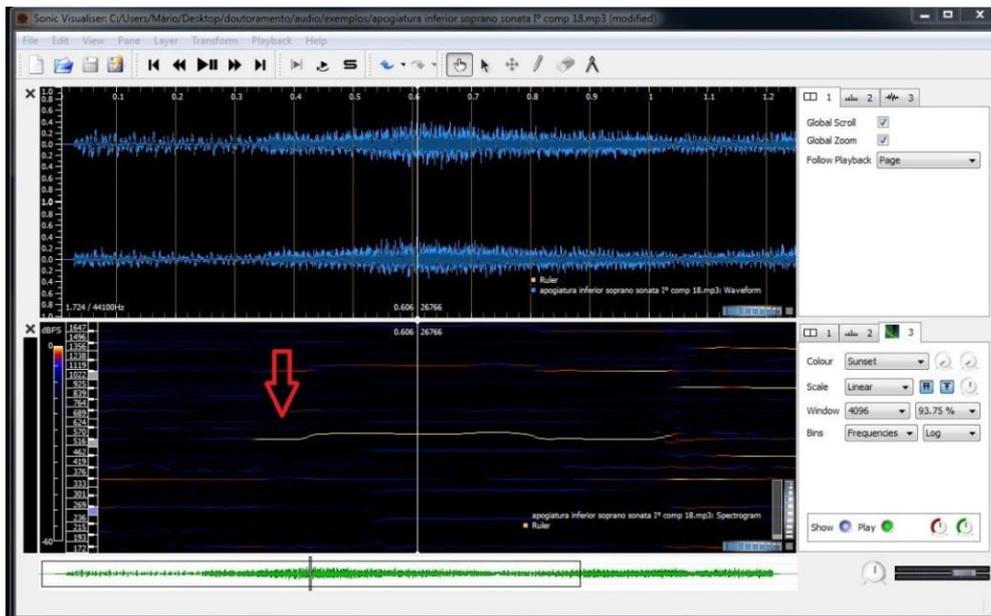


Figura 33: Espectrograma correspondente à Sonata para saxofone soprano e piano, I andamento, compasso 18

De entre os casos observados, pode-se observar determinado comportamento interpretativo, que de certa forma influencia a utilização destas apogiaturas. De entre esse comportamento, destaca-se a preferência pelos andamentos lentos e o já referido adorno a uma nota à qual se irá seguir uma segunda menor ou maior descendente.

Estes padrões, anteriormente referidos, podem identificar-se nas figura 34 e 35, respectivamente.

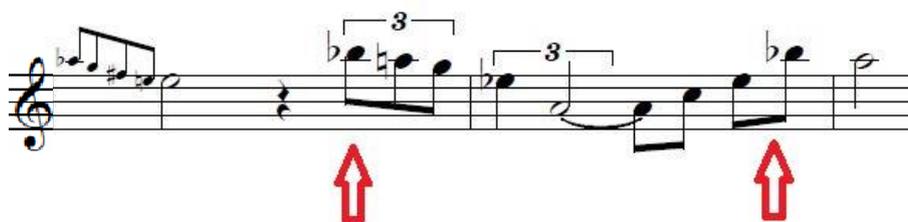


Figura 34: *Worlds Beyond*, IV andamento compassos 14,15



Figura 35: Zoom In suite, IV andamento, compassos 601,602

O procedimento habitual encontra-se nestes exemplos retratado. A abordagem a determinada nota, pela sua segunda menor inferior, quando a nota volta a uma segunda menor ou maior descendente.

Esta appoggiatura utilizada sempre com uma nota de execução leve e rápida, com um intervalo de segunda menor, parece ter um significado meramente ornamental, à semelhança da ornamentação utilizada no período barroco.

Esta afirmação é sustentada pelo recorte que as appoggiaturas frequentemente utilizadas em determinada obra musical, incutem no carácter estético da mesma.

Conclui-se por essa razão que é determinado pelo número de vezes com que é utilizada a inclusão da appoggiatura, como um aspeto idiossincrático da interpretação de Schnyder.

4.3.2 O mordente

Tal como a apoggiatura, o mordente é um ornamento utilizado frequentemente por Schnyder, nas suas gravações sem que esteja editado nas suas partituras. A sua utilização tende a registar-se com critérios de comodidade técnica, em linguagem idiomática no saxofone e com predominância pelas texturas de orquestração menos densas ou pelos movimentos cadenciais com que Schnyder termina muitas das suas frases musicais.

Após apreciação e análise dos diversos exemplos, pôde observar-se que a sua

utilização é um recurso que Schnyder utiliza sem que se possa outorgar exagero estilístico. Com o efeito de adorno, o mordente é, a par da appoggiatura e o grupeto, um conjunto de ornamentos musicais que interagem numa linguagem que se percebe desprendida de conceptualismos matemáticos induzidos pelo rigor rítmico da escrita musical, enfatizando o efeito que a agógica produz no discurso musical.

Estes aspetos de interpretação estão também relacionados com uma certa liberdade interpretativa, com que este autor e intérprete sugere como conduta para uma linguagem inclusiva do seu género musical.

Assim, observou-se nesta secção, o mordente como efeito interpretativo. Na figura 36, observa-se um exemplo de *mordente*, caracterizado pela utilização da nota superior diatónica (Sib).

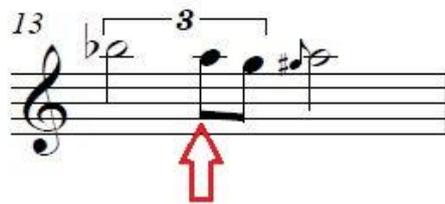


Figura 36: *Worlds Beyond*, IV andamento, compasso 13

Podemos observar, na figura 37, essa evidência assinalada no espectrograma correspondente. Percebe-se no espectrograma que as nota utilizadas para realizar o mordente são as mesmas que antecedem e sucedem o mesmo, ou seja, Lá e Sib.

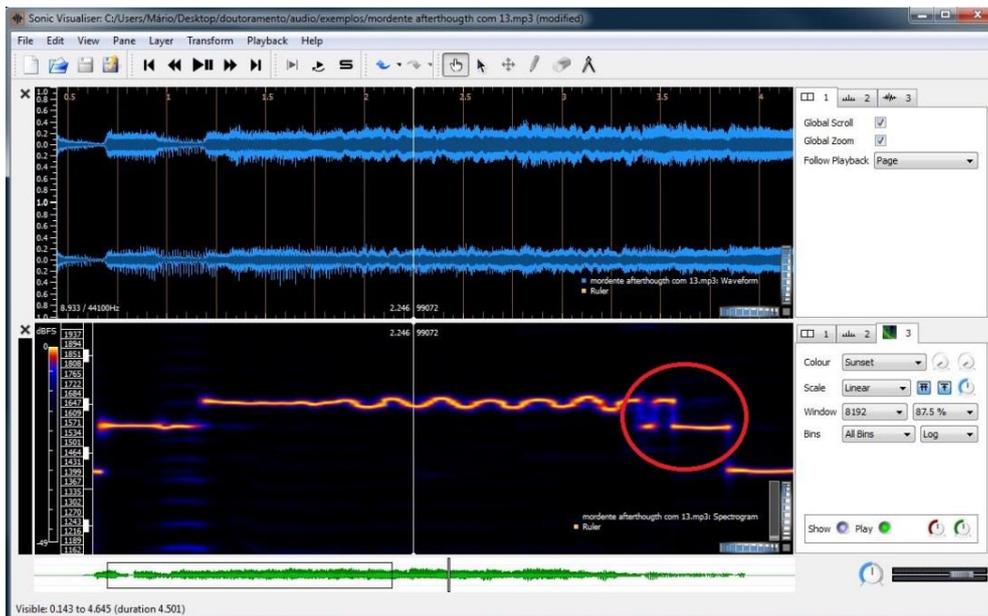


Figura 14: Espectrograma correspondente a *Worlds Beyond, IV* andamento, compasso 13

Nos seguintes exemplos, podemos constatar na partitura a localização da execução do mordente através do apontador. Referente à figura 38, a sua realização é feita na transição da nota Dó# para o Si, através da utilização das mesmas notas Si e Dó# num intervalo de segunda maior e na transição para o intervalo descendente igualmente de segunda maior.

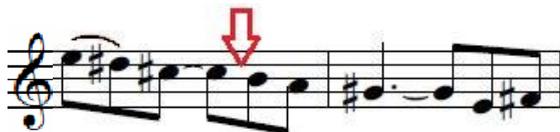


Figura 15: *SongBook* para saxofone e orquestra, II andamento, compassos 122,123

Relativamente, à figura 39, o procedimento é exatamente igual nos intervalos alterado apenas nas notas utilizadas.



Figura 39: *Zoom in*, II andamento, compassos 358,359

Como padrão, pode concluir-se que o apelo à execução do mordente está, como noutros casos anteriormente analisados, intrinsecamente relacionado com o intervalo de segunda maior ou menor descendente, num procedimento que o mordente é aplicado na transição de uma nota mais longa para uma nota de valor rítmico menor. A utilização deste efeito preponderantemente em andamentos lentos é também uma característica padrão deste aspeto interpretativo.

Outra característica destes ornamentos, embora não muito relevante, é o facto serem executados numa antecipação do tempo. Esta afirmação baseia-se nas diversas situações em que se encontrou uma evidência, na qual a fronteira entre um mordente executado antes do tempo e uma appoggiatura dupla é, na maior parte dos casos observados, muito ténue ou irrelevante.

Como mostra a figura 40, o mordente é executado sobre Lá, mas com uma antecipação em relação aos restantes ataques do trombone e do piano no tempo forte do compasso 26.

Figura 40: *Worlds Beyond*, IV andamento, compasso 25

Podemos comprovar através da figura 41 o espectrograma correspondente em que o mordente (apontador A) tem o referido efeito de antecipação em relação aos demais instrumentos que na partitura têm simultaneidade rítmica escrita (apontador B).

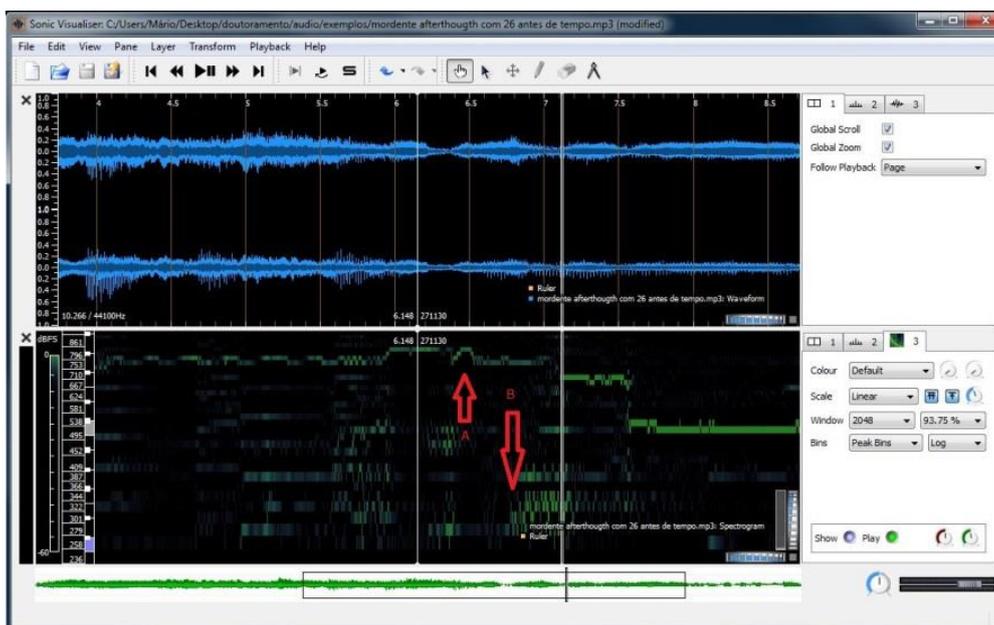


Figura 41: Espectrograma de *Worlds Beyond*, IV andamento, compasso 25

4.3.3 O grupeto

À semelhança dos ornamentos anteriormente referidos, o grupeto rege-se pelos mesmos critérios de aplicabilidade no discurso musical do saxofone de Schnyder. A comodidade técnica na linguagem idiomática do saxofone e a sua predominância pelas texturas de orquestração, menos densas ou pelos movimentos cadenciais com que Schnyder termina muitas das suas frases, são os denominadores comuns que encontramos para localizar os grupetos.

Utilizado em diversos momentos das suas obras, o grupeto é utilizado com duas e/ou três notas diatónicas. Como se pode observar, na figura 43, um ornamento de duas notas (Dó, Si) é executado no momento de transição da nota Si para a nota Lá (figura 42). Este é o procedimento comum para os grupetos que Schnyder utiliza.



Figura 42: *SongBook* para saxofone e orquestra, I andamento, compasso 16

A figura 43 demonstra, assim esse aspeto, no qual se pode observar a execução do mordente referido. As notas utilizadas são de intervalo de segunda maior, Dó# e Si, respetivamente.

Pode-se também confrontar com a imagem, que o espectrograma nos oferece, que esse grupeto é do ponto de vista da dinâmica, reforçado em relação à nota anterior (Si). Esse facto é comprovado pela leitura que se pode fazer na escala gradativa de *decibéis* ao lado esquerdo da tabela. O traço longo que precede o grupeto (assinalado a vermelho) varia em intensidade dinâmica entre vermelho, azul e amarelo.

No grupeto pode observar-se um evidente traço amarelo que não deixa margem de dúvida para se concluir esse reforço dinâmico. Esta observação tem tendência em parecer predominante nos exemplos analisados, tornando-se assim em matéria de facto para a definição de um padrão.

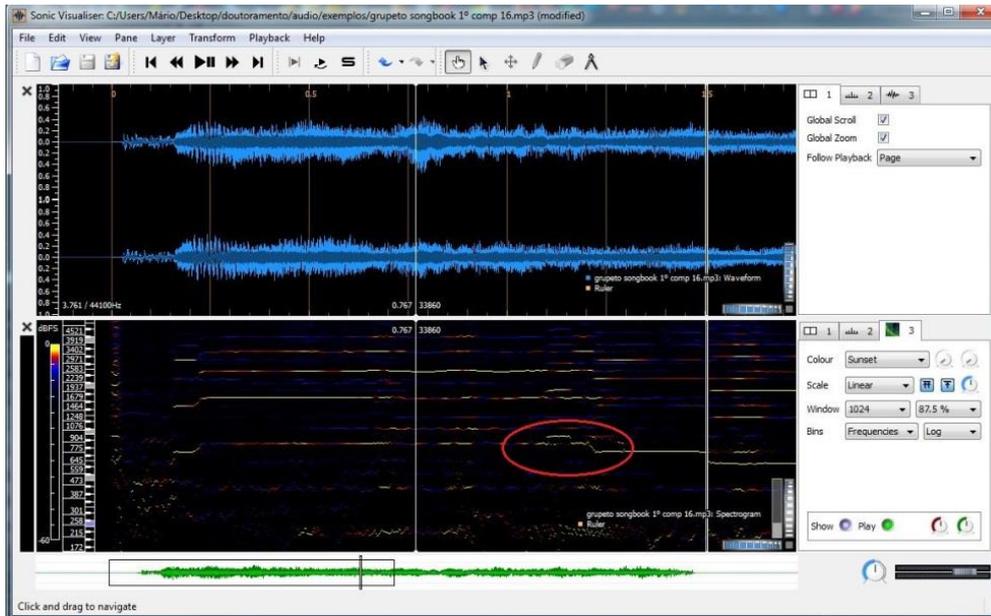


Figura 43: Espectrograma relativo a *SongBook* para saxofone e orquestra, I andamento, compasso 16

Nos exemplos seguintes, figura 44 e 45 respectivamente, apresentam-se excertos no qual o grupeto é utilizado nas mesmas circunstâncias e pelas mesmas razões.

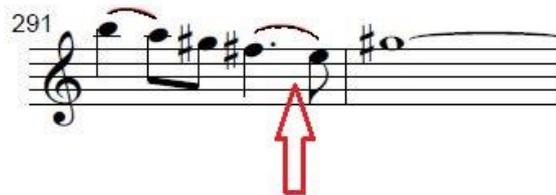


Figura 44: *Songbook* para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 291



Figura 45: *Worlds Beyond*, I andamento, compasso 189

Como padrão, pode-se concluir que o apelo à execução do grupeto está, como noutros casos anteriormente analisados, também relacionado com o intervalo de segunda maior ou menor descendente. Todavia, ao contrário do mordente, esta segunda é aplicada sobre a nota e não na transição para a nota seguinte.

Constatou-se, no entanto, que a sua utilização já não se remete exclusivamente a andamentos lentos, mas também, em alguns casos, a andamentos moderadamente rápidos, como é o caso do exemplo apresentado na figura 45.

4.4 Intensidade do som

Tal como anteriormente referido, a intensidade variada de sons, num discurso escrito em proporções equilibradas, é utilizada como forma de criar uma frase individualizada através dos desequilíbrios de intensidade sonora.

4.4.1 Intensidade e forma de execução da articulação

O grau de complexidade analítica salienta-se pela qualidade da intensidade de duração em cada som. Este aspeto é evidente sempre que a frase musical analisada contém notas ritmicamente iguais e sucessivas. Este facto é relevante na medida em que se pode comparar desequilíbrio entre si, em notação de notas escritas com o mesmo valor e intensidade.

Assim, e por uma questão de equidade, interpretou-se a intensidade num valor médio próximo do seu máximo de intensidade para cada nota. Dado que em cada nota descrita no espectrograma existem vários momentos de intensidade, teve-se em consideração um momento específico que revela a intensidade média de todas as notas.

Dos casos analisados aferiu-se um procedimento particularmente revelador desta intenção de Schnyder, o afirmar interpretando, que aquelas notas iguais ritmicamente e sucessivas que estão escritas como iguais entre pares, devem ser executadas como diferentes entre si.

Na figura 46, podemos observar as colcheias que posteriormente se analisaram como espectrograma.



Figura 46: *Worlds Beyond, I* andamento, compassos 79,80

Quando o espectrograma revela esse momento de intensidade, filtrado de todos os outros, consegue perceber-se através da figura 47 que os sons analisados revelam disparidade na sua intensidade/duração. Circunscritos na imagem por retângulos a vermelho, estes sons mostram, inequivocamente, essa disparidade na diferença.

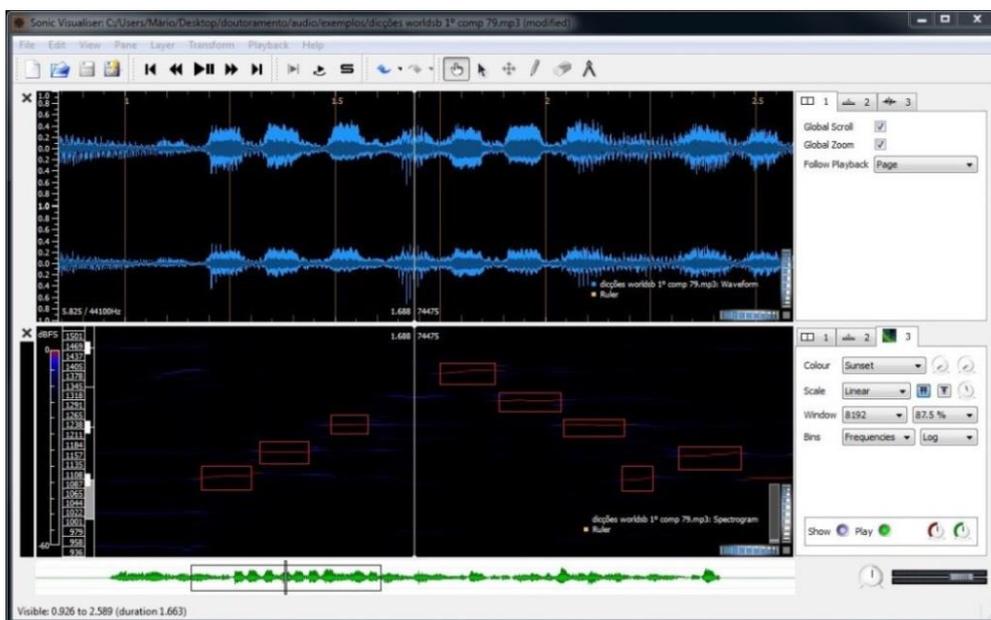


Figura 47: Espectrograma relativo a *Worlds Beyond, I* andamento, compassos 79,80

Seguindo o mesmo princípio, de atribuir exemplos para encontrar um padrão na escrita de Schnyder, é frequente encontrar variados momentos que respeitam este aspeto interpretativo. Dos muitos que se poderiam enquadrar apresentam-se dois que respeitam uma multiplicidade de enquadramentos de textura, andamento ou desenho métrico.

No primeiro exemplo (figura 48), encontramos uma frase de tercinas que antecede o final do andamento lento, *Afterthought*, com uma instrumentação de saxofone soprano, trombone-baixo e piano.



Figura 48: *Worlds Beyond*, IV andamento, compassos 30, 31

No segundo exemplo (figura 49), encontra-se um movimento em semicolcheias de carácter enérgico, em andamento rápido num contexto instrumental de quarteto de cordas e percussão.

The image shows a musical score for measures 538-541. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Saxophone/Clarinet (Sax/Cl.) and contains a complex melodic line with many notes and slurs. The second staff is for Violin I (Vln. I) with the instruction 'pizz.' (pizzicato). The third staff is for Violin II (Vln. II) with the instruction 'arco' (arco). The fourth staff is for Viola (Vla.). The fifth staff is for Violoncello (Vc.). The sixth staff is for Bassoon (Bs.). The seventh staff is for Percussion (Perc.). The score is in 3/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes across the strings and woodwinds.

Figura 49: Zoom In, III andamento, compassos 538-541

Este efeito, dissuasor de equilíbrio, está presente de uma forma muito significativa no aspeto auditivo. A perceção auditiva, deste acontecimento, é evidente e embora as notas musicais em causa sejam relativamente rápidas, indiscutivelmente associado à intenção interpretativa. Tendo em conta a necessidade de aferir um padrão para este efeito, pode concluir-se que os sons iguais ritmicamente e sucessivos são a principal condição para que Schnyder opte por esta atitude interpretativa.

Outro denominador comum é a evidência de uma linha melódica principal conduzida pelo saxofone, sempre que não existe um contraponto de outros instrumentos de igual ou superior importância melódica.

Como foi referido anteriormente, este facto não é inédito ou exclusivo como recurso em si, no entanto, é de salientar que para música de câmara escrita esta atitude interpretativa é singular. A frequente utilização deste argumento

técnico pelo próprio autor é a assunção de que esta é uma atitude de interpretação subjacente à própria obra.

4.4.2 *Ghost Note*

Relativamente, ao momento assinalado, na figura 50, refere-se o efeito designado como *ghost note*. Este efeito é produzido ao nível da articulação e é nada mais do que um efeito de surdina operado pela colocação da língua na palheta de forma a não a deixar vibrar na sua totalidade. Desta forma, o resultado é um som timbricamente muito abafado ou quase mudo, tendo, no entanto, uma ressonância sobretudo dos harmónicos inferiores bem definidos da nota que se executa. O resultado é um desequilíbrio acentuado de intensidade e timbre da nota com as precedem e as que a sucedem.



Figura 50: *Worlds Beyond*, I andamento, compassos 79,80

Referente aos compassos 79 e 80 do primeiro andamento do trio para saxofone, trombone e piano *Worlds Beyond*, observa-se nesta frase de ritmos iguais e sucessivos a aplicação do efeito *ghost note* na nota, assinalada, F#.

Este efeito tem uma aplicação comedida por parte de Snyder, mas de eficácia auditiva no que concerne ao conteúdo temático das frases. Neste caso ela parece ter um efeito de evidenciar a nota que a sucede e que está no vértice da frase, Sol.

Como podemos observar, no espectrograma da figura 51, correspondente ao efeito referido, está evidenciado pela forma como a nota executada se perfila de uma forma muito menos evidente das restantes. De notar ainda, como foi

anteriormente referido, que existe uma ressonância da nota executada bem visível, fruto do resultado otimizado desse efeito, eliminando assim qualquer possibilidade de considerar esta ausência, uma pausa de nota.

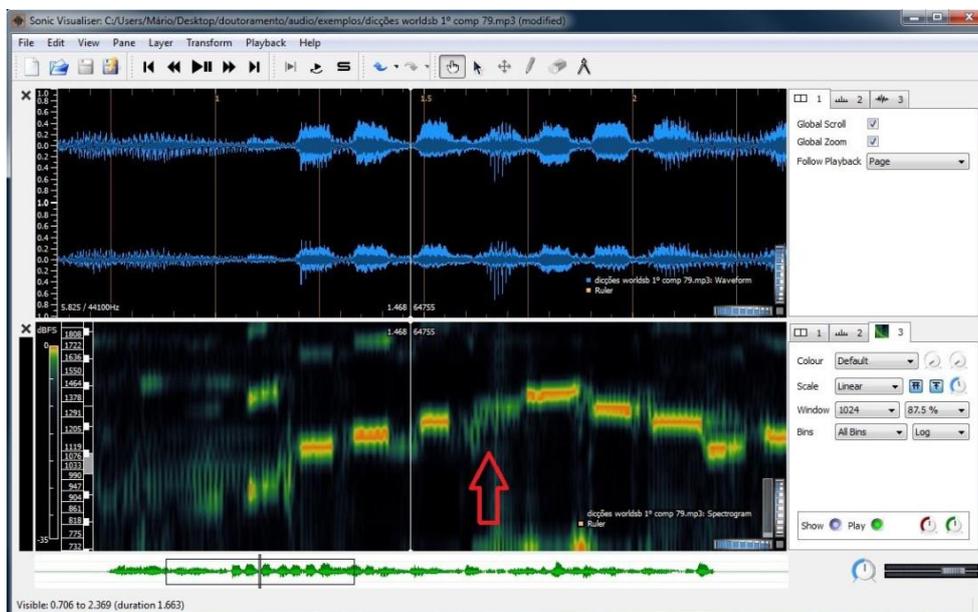


Figura 51: Espectrograma referente a *Worlds Beyond*, I andamento, compassos 79,80

Nos casos observados da aplicação da técnica *ghost note*, dentro dos propósitos analisados, nos quais a sua utilização como forma complementar de desequilíbrio deliberado dentro de frases de ritmos iguais e sucessivos, identificaram-se dois exemplos característicos de uma utilização padrão.

No primeiro caso, referente à figura 52 a nota *Si*, assinalada com o apontador, é o som que Schnyder utiliza para a aplicação do efeito *Ghostnote*. Aparecendo na parte final de uma célula melódica, exponencia o efeito de crescendo até à nota *Dó#* no final da célula melódica. Observou-se que, como em todos os outros exemplos, a aplicação deste efeito aparece sempre numa parte fraca do tempo.

Podemos constatar, em diversas circunstâncias, que esta característica vem destacar o caráter contrapontístico da linguagem de Schnyder, fazendo das frases que são normalmente tecnicamente rápidas também ritmicamente influentes nesse mesmo contraponto.

Num primeiro exemplo identificado, correspondente à figura 54, podemos observar que numa frase de semicolcheias existe uma ação deliberada de acentuação que parece querer evidenciar uma isorritmia inerente na frase. Schnyder efetua este processo através de acentuações nas notas Fá# ; Lá; Dó# ; Dó# ; Lá; Dó#, deliberadamente contrastantes com as demais.

Note-se ainda que aparece uma quebra desse padrão isorritmico que condiz com o início do compasso seguinte, reposicionando o balanço da frase e que seguidamente reintroduz nova isorritmia nos gestos seguintes.

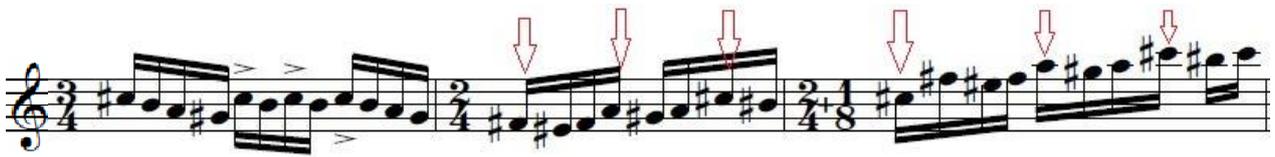


Figura 54: *Songbook* para saxofone e orquestra, V andamento, compassos 547-549

Podemos observar através da figura 55 e seu espectrograma estas acentuações sinalizadas pelos apontadores vermelhos que incidem precisamente nas notas assinaladas na figura 54. Consegue assim visualizar-se um reforço espectral de tonalidade vermelha a sobressair num contexto azul, correspondente às restantes notas não acentuadas.

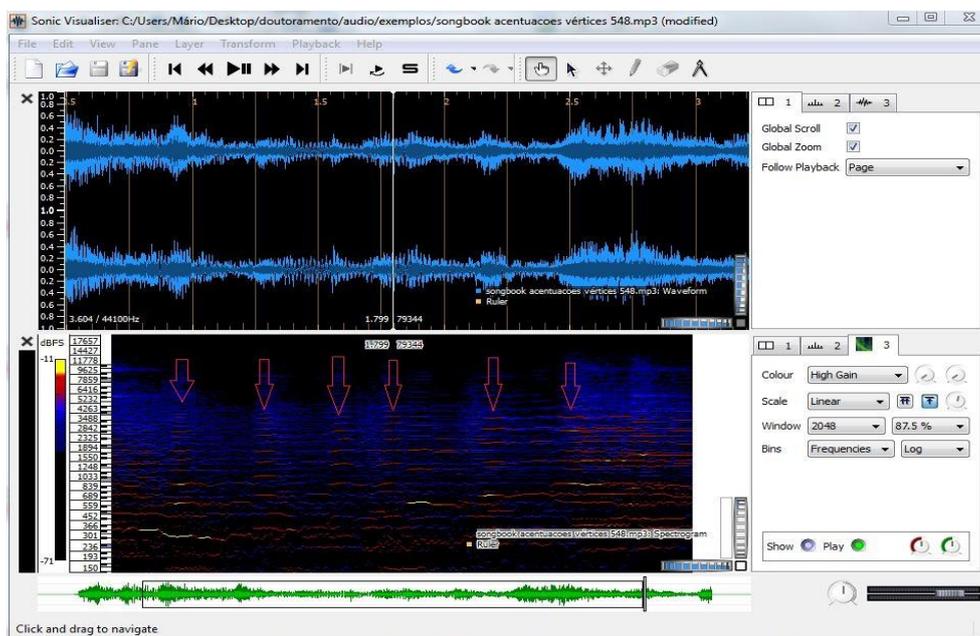


Figura 55: Espectrograma de *Songbook* para saxofone e orquestra, V andamento, compassos 547-549

Relativamente, à figura 56 e reforçada pelo respetivo espectrograma da figura 57, temos mais um exemplo da evidência rítmica do isoritmo através da execução. Note-se que as notas acentuadas, assinaladas pelos apontadores vermelhos, reforçam um efeito de compasso binário, num contexto de compasso ternário. Nestes dois compassos, Schnyder impulsiona, através das acentuações mostradas, um compasso binário composto.

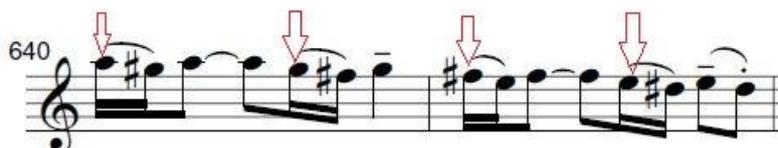


Figura 56: *Zoom In*, V andamento, compasso nº 640, 641

Como podemos observar, na figura 57, o espectrograma revela uma intensidade espectral mais acentuada que os apontadores vermelhos evidenciam.

Estes apontadores coincidem com os apontadores da figura 56, revelando por isso a clareza das acentuações anteriormente descritas.

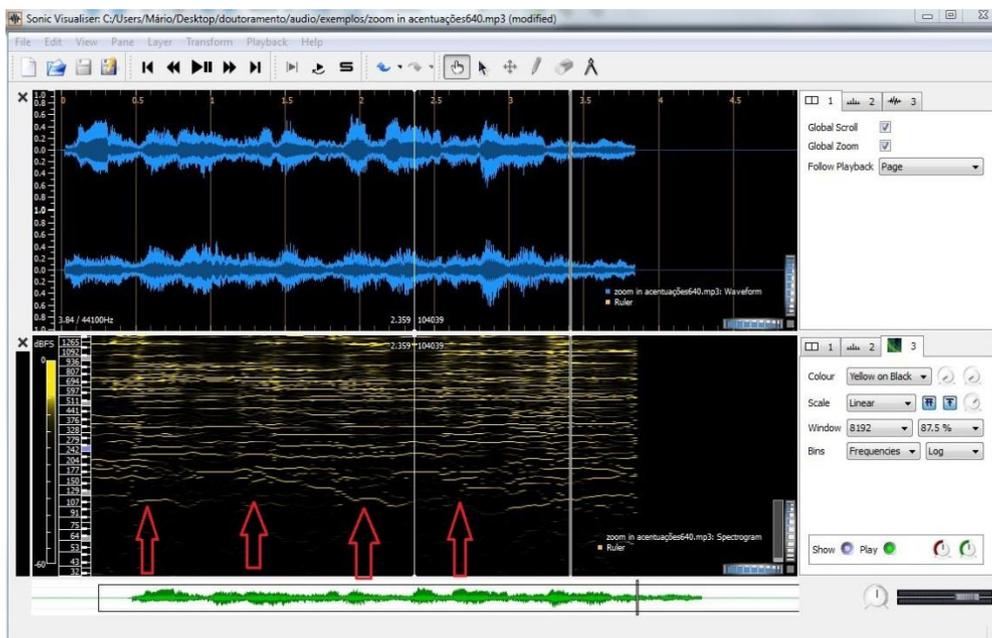


Figura 57: Espectrograma correspondente a *Zoom In*, V andamento, compasso 640, 641

No exemplo relativo à figura 58 reforçada pelo espectrograma da figura 59, observa-se uma situação distinta. As acentuações reforçam os gestos que de alguma forma refletem uma inversão na direção da frase. Estes reforços são evidentes pelo aparecimento de um outro harmónico da nota, visível no espectrograma, dando por isso uma cor tímbrica diferente das demais.



Figura 58: Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 108-110

Pode observar-se, numa leitura vertical da figura 59, que os espectrogramas mudam a sua reorganização de harmónicos nos momentos da acentuação, assinalados pelos apontadores vermelhos. Esta evidência mostra-nos influência das acentuações num padrão organizado de percepção diferente da notação apresentada na partitura.

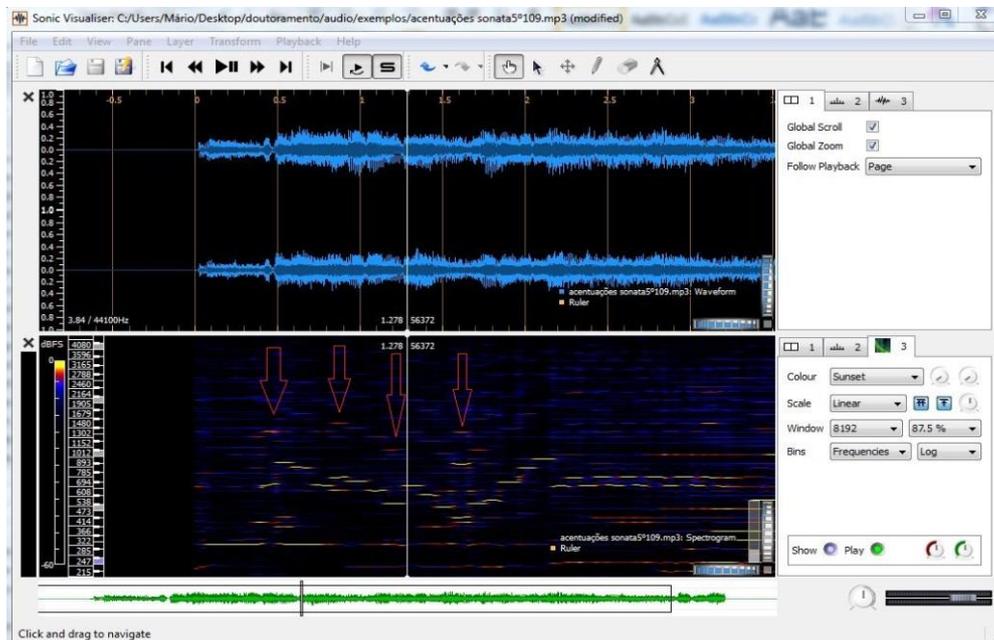


Figura 59: Espectrograma da Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 108-110

O segundo exemplo, relativo a este móbil de acentuação (figura 60), pode observar-se acentuação dupla, reforçando assim ainda mais uma intenção de realçar a inversão do sentido da frase.

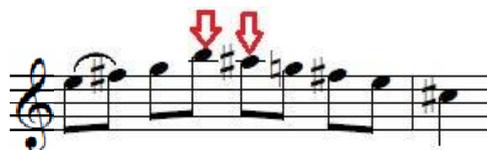


Figura 60: *Worlds beyond*, I andamento, compasso 114

No terceiro exemplo (figura 61), podemos observar inequivocamente a mesma intenção ao acentuar os vértices da frase.



Figura 61: Zoom In, I andamento, compassos 88,89

No exemplo que se segue, referente à figura 62, reforçada pelo espectrograma da figura 63, podemos analisar outro momento de reforço com acentuações. Neste caso, parece haver uma intenção deliberada de criar padrões rítmicos que se evidenciam com esses gestos interpretativos. Podemos observar as notas acentuadas e o padrão rítmico que criam.

Esta atitude mostra-nos que Schnyder revela um especial interesse por uma função algo percussiva, na medida em que ao criar células rítmicas através do destaque que dá a estas notas, complementando desta forma e nesse sentido a partitura geral.



Figura 62: Zoom In, III andamento, compassos 533-535

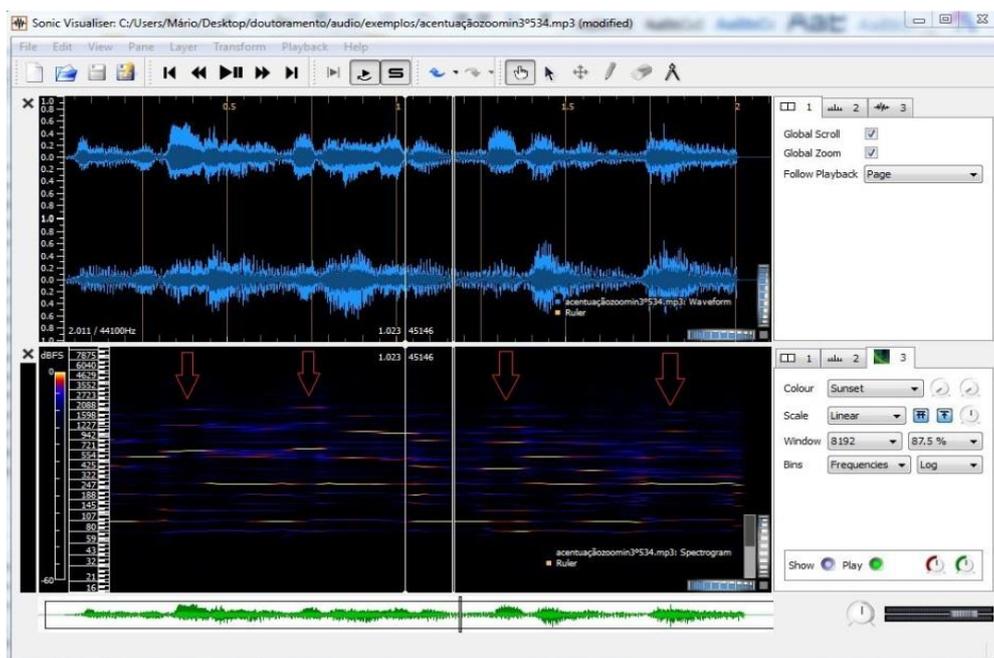


Figura 63: Espectrograma de Zoom In suite, III andamento, compassos 533-535

Dentro da mesma génese, observou-se um outro exemplo descrito na figura 64 e que retrata, mais uma vez, a evidência da acentuação de carácter de ênfase rítmica.

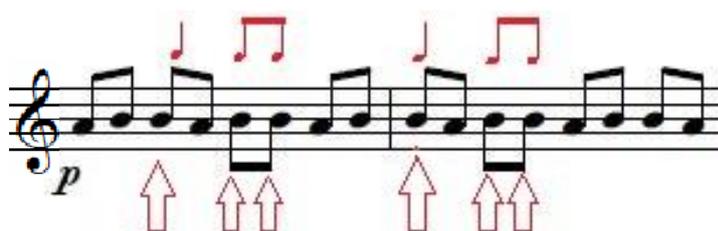


Figura 64: SongBook para saxofone e orquestra, I andamento, compassos 68, 69

No padrão observado, encontraram-se três formas distintas para o processo de acentuação. A observação destes gestos tornou clara a evidência de três atitudes distintas na abordagem desta técnica interpretativa: a criação de isorritmos, a acentuação dos vértices das frases quando estas invertem a direção do sentido quer ascendente quer descendente e a criação de células rítmicas que reforçam, de certa forma, a polirritmia das suas obras.

Aspeto de utilização múltipla, a acentuação, é também a mais observada das técnicas utilizadas por Schnyder. Podemos concluir assim que as acentuações têm um papel importante na execução e interpretação de frases do repertório analisado e que se configuram como basilares no processo inclusivo de técnicas e na forma como se relacionam entre si.

A acentuação tem, assim, uma forte influência na relação complementar de técnicas de execução entre articulações em ritmos iguais e sucessivos e são, porventura, um dos aspetos mais marcantes na linguagem de saxofonistas de estilos inclusivos como é o caso de Schnyder.

4.5. Duração do som e seu enquadramento na pulsação (Ritmo)

4.5.1 Conceito gravitacional e *Forward Motion*

Abordagens interpretativas, com diferentes percepções de movimento, na qualidade da cinética musical, são espaços que requerem uma observação necessária à compreensão de determinados gestos e opções rítmicas.

Eduardo Lopes (2003), propõe um abordagem direcional na qual avalia o processo e suas qualidades (maioritariamente saliência e cinética) da métrica e ritmo e sua interação com outros parâmetros musicais.

Lopes (2006) aborda também a questão da percepção de movimento (cinética) e da sua importância na organização rítmica de uma determinada peça musical e/ou parte dela. A forma como uma determinada peça parte de um ponto e se dirige para um outro, de uma forma mais rápida ou mais lenta, ordenada ou desordenadamente, é, embora não exclusivamente, uma percepção de movimento da responsabilidade da sua estrutura rítmica.

Hal Galper (2003), pianista, compositor e autor, descreve aquilo que se pode considerar como uma atitude na performance musical. Mais do que uma teoria, *Forward motion* é a maneira prática de colocar ênfase no discurso musical e de como este se balanceia na sua execução tendo em conta a métrica harmónica. Isto significa que mais do que ter a partitura treinada temos de saber ouvir o que nela está descrito.

Sentir os momentos de tensão e encaminhar para a sua resolução. Tal como na música de J.S. Bach, também a música de Schnyder é construída fundamentalmente sobre os princípios do tonalismo, com uma condução harmónica e um fio condutor que carece ser compreendido pelo intérprete ao qual o conceito gravitacional e *forward motion* estão intrinsecamente ligados.

Através destas prévias considerações teóricas, validadas cientificamente, como o conceito gravitacional e *forward motion*, consolidam-se conceitos abstratos em realidades estudadas, com pertinente interesse académico.

Do que genericamente e outrora podíamos chamar de balanceamentos musicais, devemos agora, na música e interpretações de Daniel Schnyder e de tantos outros autores e intérpretes, encontrar aspetos relacionados com estas matérias que se afirmam como importante fator idiossincrático na música.

No volume 1, da página 312 da biografia de J.S.Bach, de Albert Schweitzer's (1966:312), descreve o conceito de fraseado da seguinte forma:

“If we follow the principle indicated by Bach's manner of writing his phrases, we see that he usually conceives four consecutive notes as grouped in such a way that the first is detached from the others by an imperceptible break, and belongs rather to the previous group than to the one that follows.”

Tomemos como exemplo, as seguintes figuras:



Figura 65: Exemplo clássico de organização escrita de semicolcheias



Figura 66: Exemplo de organização interpretativa com o conceito Forward Motion

O balanceamento que se dá às semicolcheias na figura 65 é diferente daquele que é necessário para a figura 66. No primeiro caso pressupõe-se que o ponto tonal estará na primeira semicolcheia de cada tempo e que as seguintes serão uma “distensão” desse ponto aguardando o próximo. Na segunda figura interpreta-se que a segunda semicolcheia e as seguintes fazem um encaminhamento com tensão para a primeira do tempo seguinte.

Assim, segundo o autor Galper (2005), o seu conceito de *forward motion* poder-se-á resumir nestes dois parágrafos:

“One” is a resolution beat, a point of rest for the ear and stops the line. When starting a melody on a tension beat, the ears want to resolve the tension by jumping ahead to it's nearest resolution beat. If you start on the “and” of “two,” your ear will want to hear towards the resolution on the up-coming beat, “three” of the bar.

Forward motion is a practicing technique that takes advantage of this innate tendency to hear an idea in motion toward future rhythmic and harmonic resolution points. This ability can be developed to a highly sophisticated degree”.

Assim, tomemos como exemplo o seguinte excerto musical na escrita e consequente interpretação de Schnyder.



Figura 67: Zoom in, I andamento, compassos 88,89

O enquadramento melódico que a partitura sugere na figura 67, agrupa claramente as semicolcheias pela ordem 1,2,3,4,1-2,3,4,1-2,3,4,1 de cada tempo a partir do 1º compasso apresentado.

A análise da gravação sugere-nos um reforço melódico tendo em conta essa mesma sequência. Como podemos observar através do espectrograma da figura 68, Schnyder agrupa as frases em 2,3,4,1, durante os três tempos seguintes.

Observamos essa evidência tendo em conta que o primeiro tempo está assinalado no oscilograma (*wave*) a azul realçada pelos apontadores vermelhos na parte superior da figura 68 observa-se então o reforço enfático das seguintes semicolcheias que está bem patente na evidência que o oscilograma (*wave*) assinala ainda na parte superior do espectrograma. A amarelo, os traços vermelhos destacam no espectrograma propriamente dito, uma ênfase dada a um agrupamento de quatro notas atrás mencionadas como uma sucessão de 2;3;4; 1.

Destacou-se ainda o facto, embora num andamento rápido ($\text{♩}=130$), de Schnyder executar as semicolcheias com ritmo de *swing*. Essa observação tem evidência clara na duração de cada semicolcheia alternadamente mais longa e mais curta na parte fraca e forte do tempo, respetivamente. Essa diferença de duração, assinalou-se no espectrograma com traços vermelhos o que demonstra esse facto.

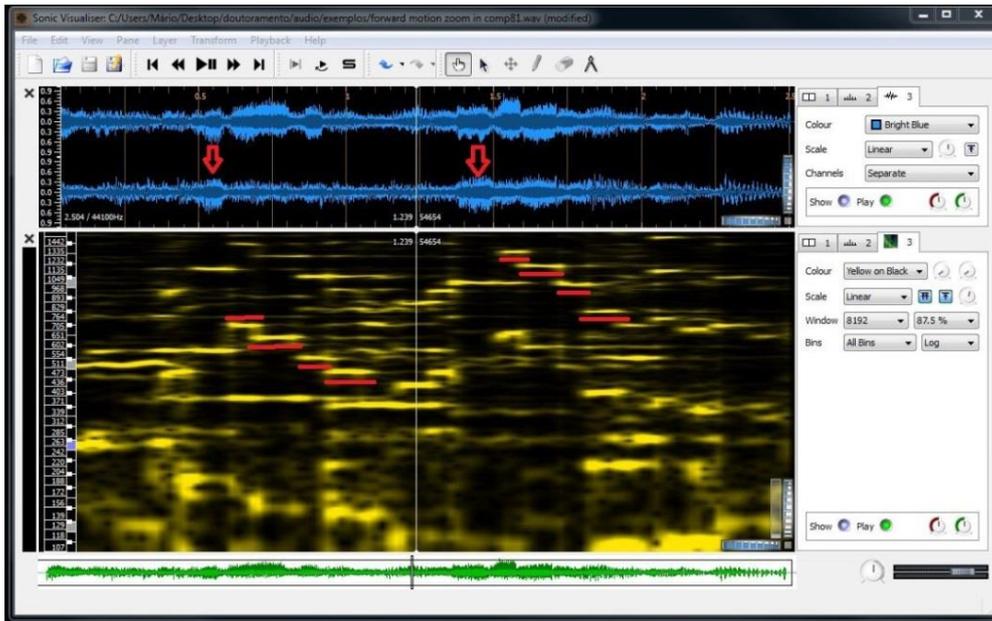


Figura 68: Espectrograma de *Zoom in*, I andamento, compassos 88,89

No exemplo seguinte, relativo à figura 69, dentro do mesmo âmbito, constatou-se que o reforço enfático é feito através da sequência 1,2,3 - 4,1,2,3,4,1 - 2,3,4 - 1,2,3,4,1. Esta sequência menos evidente é reforçada por acentuações nas notas que dão início a cada sequência.

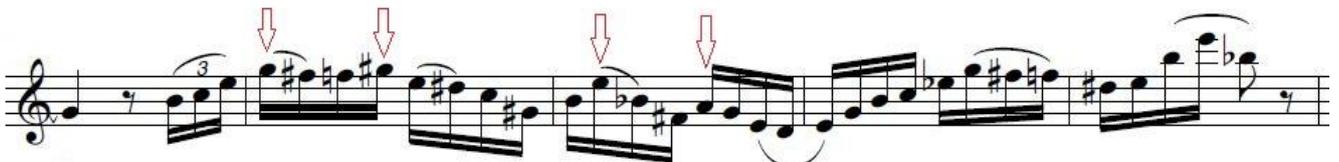


Figura 69: *Zoom in*, I andamento, compassos 533-536

Desta forma podemos observar, na figura 70, esse reforço no oscilograma representada a azul (*wave*), no qual essas notas se destacam pela obesidade que apresentam em relação às restantes. No espectrograma esse reforço aparece representado numa alteração clara de aspeto gráfico relativo aos compassos referidos.

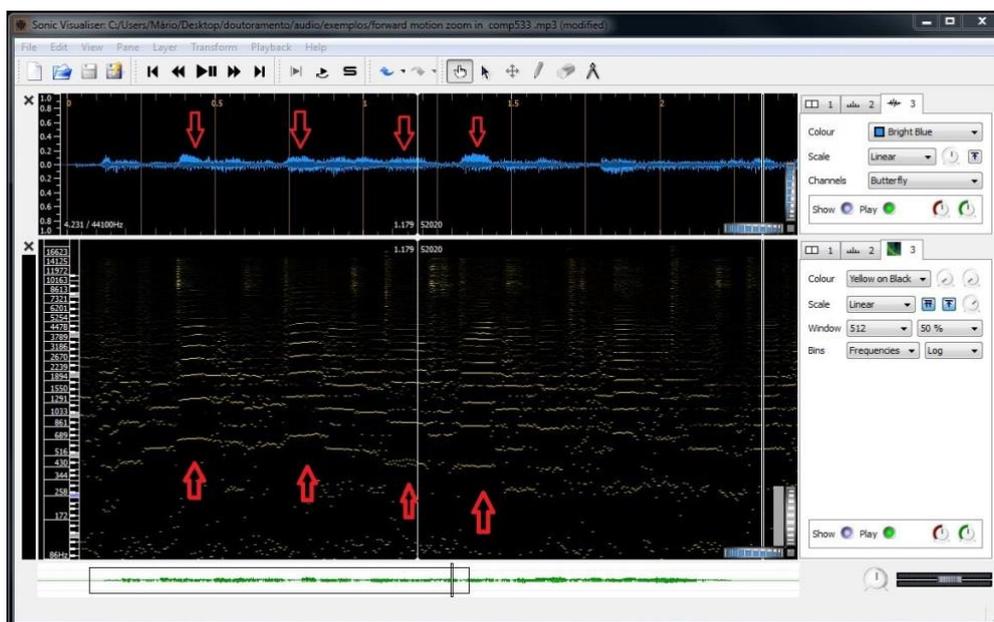


Figura 70: Espectrograma de *Zoom in*, andamento, compassos 533-536

A demonstração do uso do conceito *forward motion*, através de um espectrograma, parece estar enquadrada na aplicação de duas técnicas de execução distintas. Por um lado, a reorganização enfática de intensidades sonoras do grupo de notas que se quer enquadrar nesse conceito e, por outro, um agrupamento cinético do ritmo envolvido nesse grupo de notas. Assim, podemos observar, através de um espectrograma, duas ordens de sinais que o espectrograma nos oferece. Por um lado, a intensidade que se mede pela coloração organizada do referido grupo de notas e seus harmónicos, por outro a medição horizontal que mede a sua organização na duração das mesmas.

No exemplo que se mostra na figura 71 tentou-se assinalar pelas secções numeradas o balanceamento que Schnyder evidencia através duma frase agrupada por uma escrita de duas em duas notas. Esse balanceamento é invertido na secção 3, 4 e 5, para se agrupar novamente no compasso seguinte. Assim o *forward motion* parece estar presente na secção 4 e 5 uma vez que reagrupa as notas num grupo de quatro começando na parte fraca do tempo na secção 4. Na secção 5, esse reagrupamento é de três notas que também começam na parte fraca.

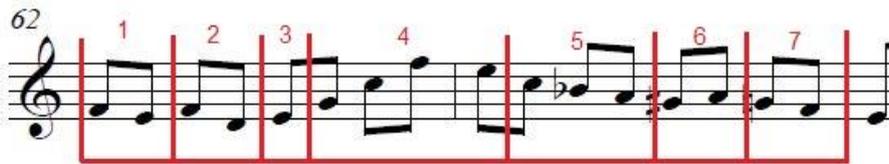


Figura 71: *Worls Beyond*, III andamento, compassos 62,63

A figura seguinte corresponde aos espectrograma relativo aos dois compassos da figura 72. Tendo em conta o que atrás foi descrito torna-se evidente que:

- Na secção 1, a nota Fá tem uma intensidade superior à nota mi;
- Na secção 2, a nota Fá tem uma intensidade também superior à nota Ré.

Este agrupamento nas secções 1 e 2 revela um balanceamento cinético, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à parte fraca durante os dois tempos que a compõem;

- A secção 3 aparenta ser uma secção de transição para a troca do balanceamento;
- Na secção 4, o reagrupamento parece refazer-se agora na parte fraca do tempo. Destaca-se inclusivamente uma sobrecarga espectral na terceira nota da secção 4 que reorganiza essa tendência de valorização interpretativa das notas em tempo fraco;
- Na secção 5, esse agrupamento aparece como contra gesto do movimento anterior. As três notas ali executadas estão agrupadas pela intensidade discreta no aspeto dinâmico antevendo um contraste com a secção seguinte;
- Na secção 6, a nota Sol# tem uma intensidade superior à nota Lá;
- Na secção 7, a nota Sol tem uma intensidade superior à nota Fá.

Este agrupamento, nas secções 6 e 7, revela, tal como na secção 1 e 2, um balanceamento cinético, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à

parte fraca durante os dois tempos que a compõem, reorganizando todo o balanceamento para o original no início do compasso 62.

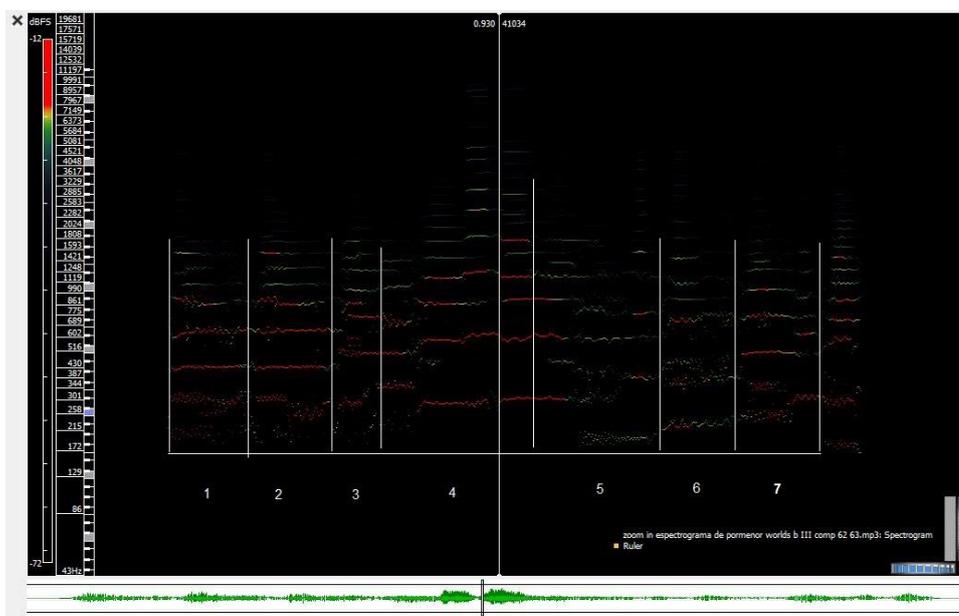


Figura 72: Pormenor do espectrograma de *Worls Beyond*, III andamento, compassos 62,63

Com uma organização muito própria nas frases e no seu conteúdo, o *forward motion* ou mesmo o conceito cinético estão reféns, por um lado, de uma notação musical que atualmente não os contempla na escrita dedicada a este género musical de repertório, mas, por outro lado, a autenticidade do intérprete será sempre respeitada enquanto a notação lhe fornecer essa oportunidade.

A ideia implícita é a de um repertório que vive da individualidade das escolhas de aspetos agógicos, de frequência ou de intensidade do som. O que estará em causa, e respeitando determinados padrões, será sempre a propriedade de uma liberdade suficiente para articular “*dah*”, *ghost note*, apoggiatura, mordente e/ou muitos outros aspetos, num critério aberto e de certa forma ligado ao universo cognitivo de cada intérprete.

4.5.2 Proporções rítmicas das colcheias

Com abordagens diferentes quanto à sua interpretação, na subdivisão do tempo, as colcheias (ou outra figura rítmica, desde que configure como subdivisão da pulsação) assumem-se na música atual, como um dos mais interessantes fenómenos rítmicos de disparidade interpretativa. As proporções rítmicas na interpretação da música de Schnyder são também significativas quanto à sua característica idiossincrática.

A subdivisão rítmica do tempo em partes desiguais como o *Swing*¹⁶ não são obviamente uma característica idiossincrática exclusiva de Schnyder, muito pelo contrário, tal como também não o são na subdivisão igualitária das mesmas. Todavia, importa sobre este aspeto referir que existe um critério para cada momento em que Schnyder utiliza a subdivisão rítmica igual e desigual. É, exatamente, sobre esse critério que a investigação se debruça.

Na maior parte da música jazz, nomeadamente em ritmos associados ao *swing*, as colcheias têm uma leitura diferente daquela que lhe é dada na música dita erudita. Se, por um lado, no *swing*¹⁷, estas apresentam uma proporção desigual, sendo a colcheia da parte forte do tempo mais longa e a colcheia da parte fraca do tempo mais curta mas mais intensa, na música erudita isso não acontece, uma vez que a proporção da subdivisão do tempo é, por definição e, se circunstâncias agógicas não interferirem, matematicamente dividida em duas partes iguais.

As Proporções Rítmicas das colcheias têm uma importante relevância quando se trata de música que mistura os dois géneros musicais, como no caso de compositores como Daniel Schnyder. Assim, podemos observar que no repertório de Schnyder, aparecem vários momentos no qual este aspecto é

¹⁶ Género musical característico dos anos 30, desenvolvido por músicos de jazz, Norte-Americanos onde uma das características era, a ênfase dada à colcheia da parte fraca do tempo.

¹⁷ Considerando neste aspecto que nos referimos a *Swing*, como o conceito de cultura geral, no frasear ao estilo, num domínio comum dos músicos de jazz e por norma associado à esmagadora maioria do repertório deste género musical.

uma realidade interpretativa. Dentro do género musical que se debruça sobre várias linguagens, encontramos momentos onde Schnyder executa colcheias no modelo *Swing* e poucos compassos, depois executa-as na forma tradicional.

Tendo em conta este enquadramento, na figura 73, apresentam-se quatro compassos do 2º andamento *Blues for Schubert*, da obra *Worlds Beyond*, na qual observamos um exemplo da utilização de duas formas distintas de executar as colcheias.

No compasso 19, temos dois grupos de colcheias interpretados com o estilo *swing*. No já compasso 22, estas são interpretadas pela forma tradicionalmente clássica.

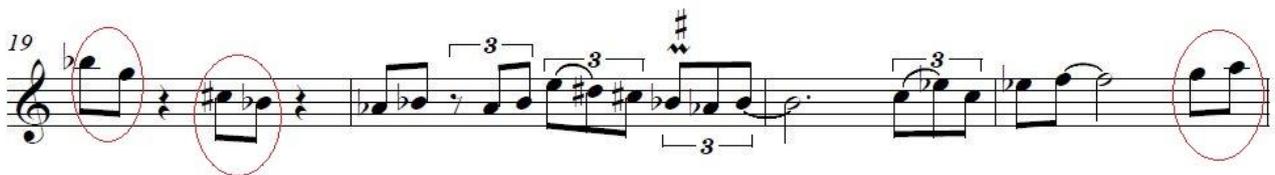


Figura 73: *Worlds Beyond*, II andamento, compassos 19-22

Quando analisamos a figura 73, não é claro que a partitura indique o que quer que seja a favor de uma interpretação da colcheias, com a proporção atrás referida e identificada. Podemos, no entanto através da figura 74, na qual se reconhecem claramente as diferenças de duração de tempo, entre a colcheia da parte forte do tempo e a colcheia da parte fraca, ou seja, mais longa e mais curta, respectivamente, identificar através do espectrograma evidenciado pelo traço vermelho posicionado por baixo o referido aspeto.

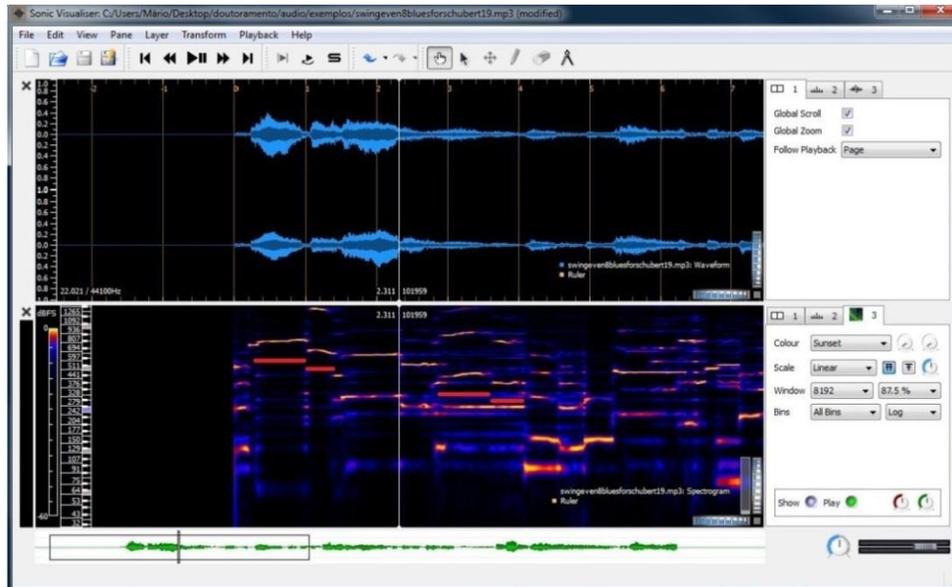


Figura 74:Espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, compassos 19,20

Podemos no entanto aferir, e observando a figura 75 (referente ao compasso 19 do andamento *Blues for Schubert* da obra *Worlds Beyond*), que existe neste momento um ostinato na mão esquerda do piano juntamente com uma harmonia fundamentalmente apoiada na verticalidade e não no contraponto, que e nos remete para uma textura base, característica do *blues*. Por essa razão, através desta interpretação das colcheias, parece ser um reforço natural deste momento, tendo em conta a anteriormente referida interligação desta forma de tocar colcheias com o jazz.

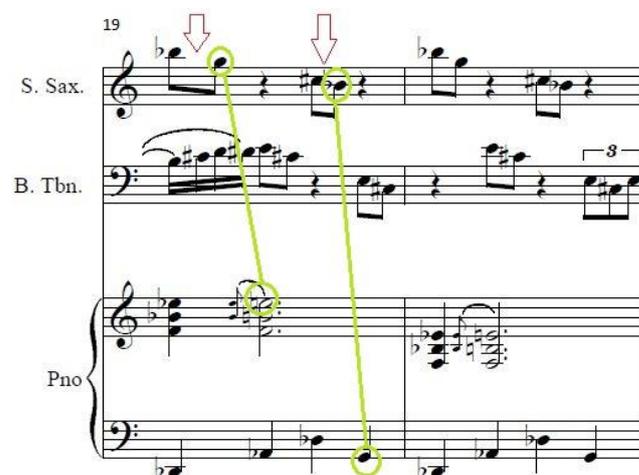


Figura 75: *Worlds Beyond*, II andamento, compassos 19,20

Ainda referente a este momento, é interessante observar na figura 75 a correlação de uma resolução harmónica assinalado a verde. Neste caso, um movimento cinético que percebe a ligação entre as colcheias da parte fraca do tempo na parte do saxofone (respectivamente Fá e Lab) com as notas da parte forte do tempo seguinte no piano (respectivamente Mi e Sol), como resolução de tensão, parece ter, uma relação direta com o conceito gravitacional, que Lopes (2006) propõe defendendo uma preferência percetual da organização binária.

Neste caso da colcheia da parte fraca do tempo para a colcheia existente na parte forte do tempo. Esta percepção da organização binária, ligada à subdivisão da unidade de tempo, está reforçada pela análise da imagem 76 e 77 (referentes ainda ao mesmo momento).

The image shows a musical score for three instruments: S. Sax., B. Tbn., and Pno. The score is for measure 19. The S. Sax. part is in treble clef and shows two notes, F and A-flat, with a yellow box around them and a yellow arrow pointing down to the piano accompaniment. The B. Tbn. part is in bass clef and shows a series of notes with a yellow arrow pointing up to the piano accompaniment. The Pno. part is in treble and bass clefs and shows a series of notes with three yellow arrows pointing up to the saxophone part.

Figura 76: *Worlds Beyond*, II andamento, compasso 19

Analisando a figura 77, podemos constatar que não se trata de um movimento agógico o que se ouve na gravação, mas sim de uma deliberada intenção de proporcionar a referida percepção de organização binária no movimento gravitacional que ocorre da colcheia da parte fraca do tempo para a colcheia da parte forte do tempo.

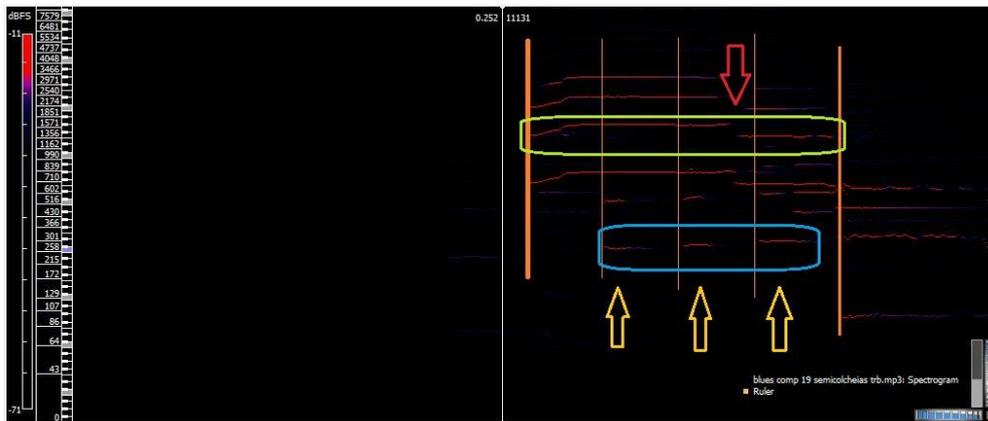


Figura 77: Pormenor do espectrograma de *Worlds Beyond*, Il andamento, compasso 19

Esta análise é corroborada pelo facto de, ainda na figura 77 se distinguir claramente o momento onde se observa a mudança de nota (assinalado a linha do saxofone com o apontador vermelho) que não ocorre a meio da unidade de tempo. Esta opção, é no entender desta análise, deliberadamente consciente da atribuição à frase de um intuito cinético e não um movimento agógico. Através da mesma figura 77, podemos observar a organização vertical do ritmo escrito.

Conclui-se nesta medida que não se trata de um movimento agógico. Se de um movimento agógico se tratasse, este seria acompanhado pela linha do trombone, que obedece ao critério de uniformidade rítmica no movimento de semicolcheias, deliberadamente executadas sem perceção cinética. Podemos observar, então, que os apontadores amarelos, relativos à linha melódica do trombone, não coincidem com a organização das colcheias (apontador vermelho) do saxofone.

Relativamente à figura 78, temos um quarto tempo do compasso onde Schnyder abandona por completo conceito anteriormente observado. A subdivisão de conceito *clássico*, aparece aqui também por opção estética ao remeter este momento para um género musical, no qual se poderá enquadrar o romantismo de Schubert ao qual o título deste andamento faz referência “*Blues for Schubert*”.

22

S. Sax.

B. Tbn.

Pno.

Figura 78: *Worlds Beyond*, II andamento, compasso 22

A figura 79 mostra-nos o espectrograma deste momento, no qual se assinalam as colcheias (sublinhadas por traços vermelhos), com subdivisão de orientação tradicionalmente clássica. Este facto encontra-se aqui retratado em virtude de entrar em contraste com aquele que acontece três compassos antes. Noutra circunstância seria uma mera interpretação convencional do que na partitura está escrito.

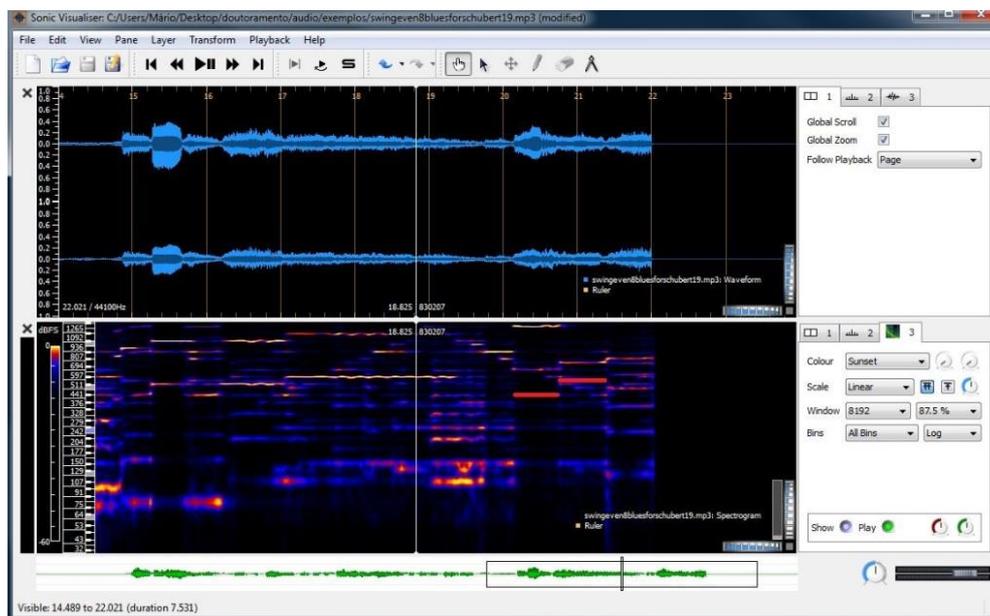


Figura 79: Espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, compasso 22

Dentro da dicotomia das proporções métrica das colcheias, os dois exemplos seguintes, relativos às figuras 80 e 81, mostram a mesma atitude interpretativa.

Na figura 80, encontram-se sublinhadas com os traços vermelhos com uma proporção dada no critério duração, na execução das colcheias Fá, Sol, Fá, Sol, nas quais se percebe uma clara intenção de evidenciar uma duração métrica superior dos Fá em relação aos Sol. No desenho rítmico de colcheias, que se segue, essa diferença é abandonada.



Figura 80: *Songbook para saxofone e Orquestra, IV andamento, compasso 375*

Na figura 81, observou-se novamente a mesma atitude interpretativa. Das notas sublinhadas a vermelho podemos constatar uma diferença métrica de valor rítmico nas notas Sol# e Sol no quarto tempo do compasso 70, respectivamente. O facto reside na articulação atrasada deliberadamente afectuada na parte fraca do tempo, configurando assim uma multiplicidade de interpretação rítmica nas referidas notas.



Figura 81: *Worls Beyond, I andamento, compassos 69,70*

Como padrão podemos constatar que neste gesto interpretativo existe uma predominância pelos blocos de duas ou mais figuras de colcheia, em que a fluência do discurso é quebrado pela de alternância valor dado a esta figura rítmica na parte fraca do tempo.

Este aspecto vem por isso determinar a importância da interpretação musical na obra de Schnyder, nos momentos em que se reflete a dicotomia de gêneros e a sua relação com a escrita enquanto grafismo, perdurante da própria obra revelando assim, mais uma vez, o seu carácter idiossincrático.

4.5.3 Técnicas de execução das articulações em ritmos iguais e sucessivos em complementaridade

A utilização de várias técnicas de execução de articulações, em ritmos iguais e sucessivos em complementaridade entre si, são objeto de uma observação de conteúdo merecedora de uma atenção complementar aos aspetos individuais. Esta matéria é uma das mais complexas de colocar em prática mesmo depois da sua compreensão.

A multiplicidade de processos na execução é intensificada pela relação que estes têm com a ausência de indicações na sua escrita, acresce que no aspeto processual de execução, esta matéria requer o controlo de várias técnicas dominadas e alternadas entre si, numa assimilação múltipla do gesto musical ou frase. Estas técnicas, anteriormente observadas, interagem para tornar uma frase num momento de carácter idiossincrático do instrumentista.

Observou-se que, uma frequente utilização das três diferentes categorias do som, identificados dentro da frase musical, relacionados entre si pela execução desta mesma frase e, como foi referido, requerem o controlo de várias técnicas dominadas e alternadas entre si, numa assimilação múltipla do gesto musical ou frase. Sejam aspetos de frequência do som, de intensidade ou de enquadramento na pulsação, todos eles interagem em passagens com estas características.

Frases com células rítmicas iguais, como colcheias, semicolcheias ou ainda tercinas, relacionadas entre elas maioritariamente por intervalos relativamente curtos e que tanto podem ter quatro notas como várias dezenas, reúnem as

condições necessárias para aferir estes aspetos interpretativos.

Tome-se como ponto de partida a observação da figura 82. Neste excerto da partitura, pode-se notar uma uniformidade rítmica, dinâmica e uma predominância de intervalos entre as notas relativamente curtos, sobretudo entre a 2ª menor e a 3ª maior. O âmbito da frase, encontra-se entre a 10ª, num registo que se pode designar de intermédio e confortável ao nível da execução.



Figura 82: *Worlds Beyond*, I andamento, compasso 78-81

Nesta medida, em relação à figura 83, e através do apontador 1, a evidência da nota mais curta, configura um enquadramento do som na pulsação e por consequência o fator ritmo é a categoria relacionada.

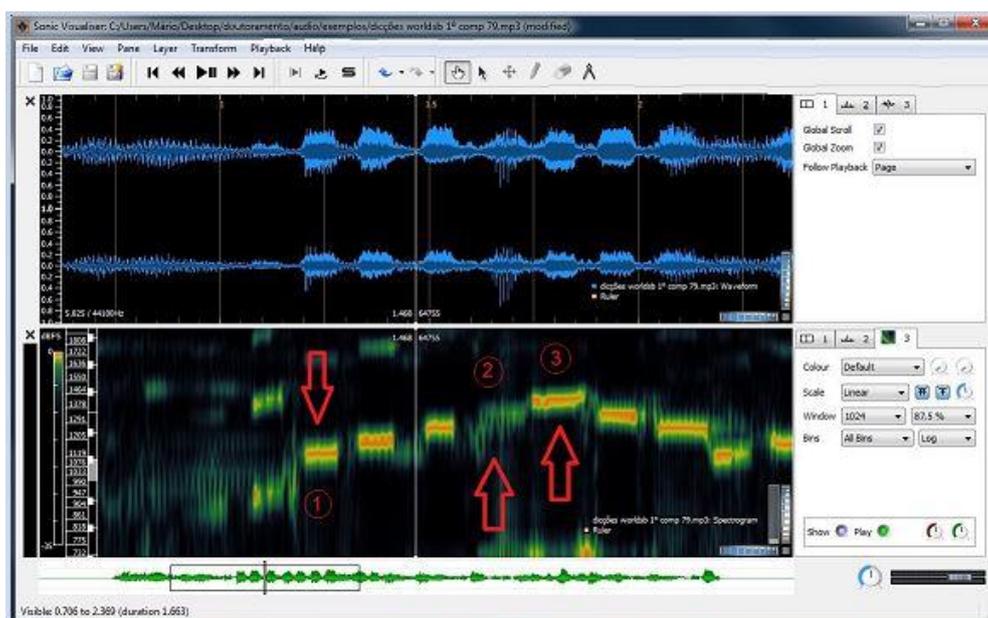


Figura 83: Espectrograma relativo a *Worlds Beyond*, I andamento, compasso 79-80

No apontador 2, a evidência da nota menos intensa, configura um enquadramento na intensidade do som, categoria à qual a *ghost note* está relacionada.

No apontador 3, a evidência do acompanhamento implícito do *pitch* na direção da frase, é um aspecto relacionado com a categoria de frequência de som. Esta atitude interpretativa é recorrente na escrita de Schnyder, na qual as frases se configuram como de lógica rítmica equitativa.

Os dois exemplos seguintes, relativos às figuras 84 e 85, são dois de muitos casos em que esta atitude interpretativa se manifesta.



Figura 84: *Zoom in*, III andamento, compassos 534-538



Figura 85: *Worlds Beyond*, III andamento, compassos 62-65

Independentemente do andamento ou contexto instrumental, na obra deste autor, parece haver apetência a frases que se prestam a este tipo de discurso de multiplicidade na articulação, emissão, proporção ou ainda na oscilação dos sons executados.

Os exemplos aqui mostrados revelam uma atitude repetida em inúmeras frases atrás referidas como suporte musical para a aplicação desta multiplicidade de técnicas ou aspetos interpretativos. Estão por isso relacionadas e valem pelo conjunto que representam na execução inclusiva de géneros musicais, valorizando-se como aspetos que individualmente poderão parecer efémeros mas aplicados em conjunto adquirem uma característica idiossincrática do intérprete.

Dada a enorme quantidade de exemplos podemos concluir que é uma lógica de discurso onde melhor se revêm as aptidões a uma enorme impressão da idiossincrasia de execução e onde melhor se pode individualizar um discurso musical.

Capítulo 5

Realização de efeitos estilísticos de Schnyder em abordagens menos comuns

Muitos dos efeitos técnicos efectuados por Schnyder são relativamente convencionais, quando se observam individualmente. Quanto à sua execução, é relativamente fácil de encontrar um método de ensino do saxofone que explique o processo de aprendizagem e exercícios para o seu aperfeiçoamento.

Como já foi referido, o objecto deste estudo visa enquadrar os padrões de utilização numa idiosincrasia de execução, todavia, no processo de análise foram identificados dois gestos de Schnyder que não se encontram, na perspectiva deste estudo, descritos em métodos de saxofone.

Tendo em conta a especificidade dos gestos bem como a área de especialização do autor deste texto, entendeu-se pertinente, enquadrar numa lógica descritiva o processo de execução dos gestos identificados.

Articulações múltiplas em diferentes partes da língua e constante flexibilidade da mesma dentro da cavidade oral, é um primeiro gesto técnico identificado. Como característica principal tem o facto de ser aplicado em várias notas, normalmente de ritmo igual e sucessivo.

O segundo gesto identificado é o acompanhamento direccional implícito do *pitch* no sentido da frase e tem como característica principal também o facto de ser aplicado em várias notas, normalmente de ritmo igual e sucessivo.

Uma reflexão mais atenta pode facilmente explicar esta paridade de característica nos dois gestos. O facto de se tratar de gestos executados numa série de notas e não em gestos individuais, implica uma relação sequencial de técnicas que se vão alternando entre si, desenvolvendo uma serie de possibilidades que criam um gesto único. Essa sequência vive do já referido desequilíbrio intencional criando assim uma idiosincrasia única em cada grupo

de gestos.

Tendo estes movimentos técnicos a relação estabelecida entre si com ligeiras disparidades de desequilíbrio técnico, é compreensível que não se encontrem explicados em métodos que explicam a execução de cada um deles individualmente. Provavelmente por essa razão não foi encontrada uma referência desta matéria em métodos de saxofone.

5.1 Articulações múltiplas nas várias partes da língua

O posicionamento da língua dentro da cavidade oral, na pronúncia das vogais, tem uma relação directa no saxofone com o timbre que se produz consoante o posicionamento da língua, dependendo do volume e do espaço que ocupa, na antecâmara que envia o ar pressurizado. Assim, como podemos observar através da figura 86 nas vogais que estão assinaladas, podemos perceber que variando o posicionamento da língua o saxofonista varia o timbre do seu som.

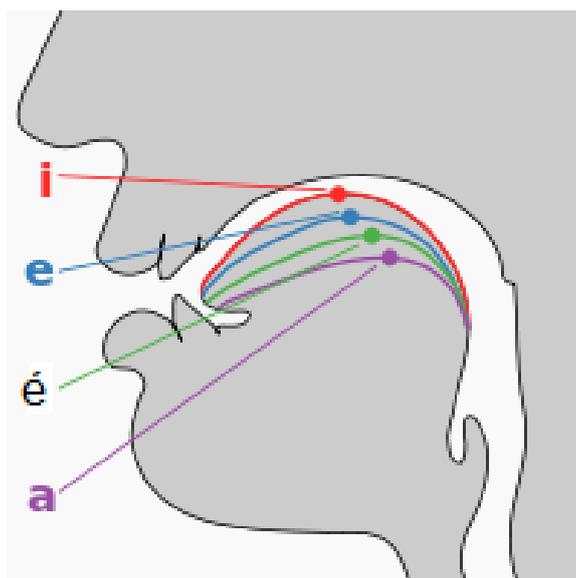


Figura 86: Imagem representativa da posição da língua para os diferentes sons fonéticos

Para além do posicionamento da língua dentro da cavidade oral, também os diferentes pontos de contacto desta com a palheta, são fundamentais para a criação de um discurso musical de individualidade técnica.

Como se pode observar na figura 87, existem três partes da língua que o saxofonista utiliza para a articulação de sons. Consoante a parte da língua que entre em contacto com a palheta, o resultado do som de ataque é diferenciado.

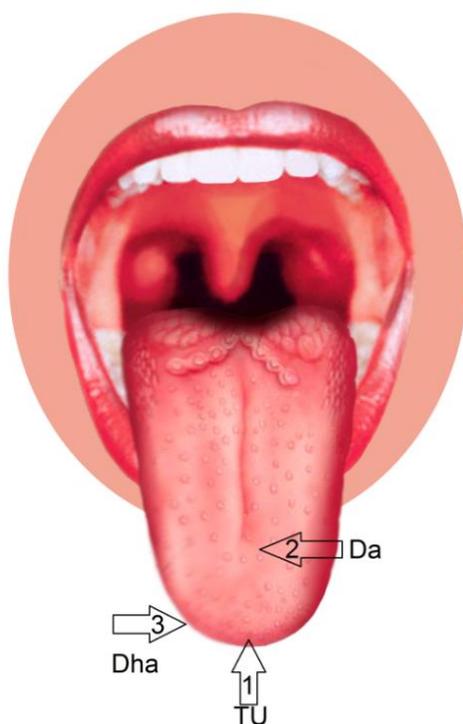


Figura 87: Figura da língua e suas diferentes áreas de articulação

Ainda na figura 87, a zona 1, está associada ao ataque mais comum: mais directo; nas notas curtas; *sforzando* ou ataques *fortepiano* e ainda, na maior parte das acentuações. A zona 2, está associada a um tipo de ataque mais suave, utilizado em dinâmicas menos intensas como o *p* e *pp* dos registos graves, nas articulações *legatto* ou algumas acentuações. Por fim temos a zona 3, menos utilizada e que tem a utilidade de criar um género de articulação alternativo às anteriores, mas em contexto de interação com as mesmas, ou seja, não se registam articulações da zona 3 em notas isoladas.

mono articulativo.

Dentro dos processos de execução instrumental, a repetição é um factor determinante na procura de equilíbrio frásico/musical. Contudo, também o é o seu contrário, ou seja a procura do desequilíbrio frásico é um aspecto relevante para o instrumentista que procura uma assinatura pessoal na articulação, uma maneira própria de dizer determinada frase musical.

Os processos físicos de desempenho repetido (tal como o “*andar*” por exemplo) têm uma natureza equilibrada, em virtude da prática recorrente e, é por essa razão, também na música, normal esse processo designar equidade e equilíbrio sonoro. Podemos observar neste aspecto que Schnyder procura precisamente o inverso, ou seja, a busca pelo processo físico de desempenho único.

Em certa medida pode afirmar-se que o treino prévio de aperfeiçoamento através da repetição, e sua resultante equilibrada destreza técnica que qualquer instrumentista augure alcançar no seu processo académico de aperfeiçoamento, dentro da aprendizagem instrumental, cria neste género de escrita musical um entrave técnico que terá de se corrigir, para encontrar uma linguagem criativa e individual. Neste aspecto pretende evidenciar-se, que Schnyder alcança como uma mais-valia, esta procura de individualidade frásica ao invés de uma deficiência técnica, como poderá à partida poder parecer.

Assim, e dentro do que se pode investigar neste sentido, pode afirmar-se que é a cavidade oral e suas variantes, juntamente com a língua e as suas diversas possibilidades de articulação junto da palheta, uma opção frequente nos domínios utilizados por Schnyder na obtenção de tais resultados.

5.2 Acompanhamento direccional implícito do *pitch* no sentido da frase.

Relativamente ao aspecto da execução desta peculiar técnica observada no discurso de Schnyder, ter-se-á de ter em conta dois domínios fisionómicos da execução do instrumento.

A função do diafragma no processo de produção de som, aqui ilustrado na figura 89, e a transição da posição da língua dentro da boca de uma forma recolhida e encolhida, para a forma em que está mais expandida. Este movimento pode, aliás, facilmente perceber-se, se, ao pronunciar um som se fizer a transição entre as vogais *Á-É-I* de uma forma contínua .

É precisamente a conjugação destes dois elementos técnicos de execução que resultam neste efeito do acompanhamento direccional implícito do *pitch* no sentido da frase.

Assim, e de uma forma o mais clara possível, podemos descrever o processo da seguinte forma: quando o sentido da frase é ascendente temos uma combinação de figura 90- B com figura 89 - movimento transitório de B para A. Quando o sentido da frase é descendente temos uma combinação de figura 89 numa pequena desaceleração do movimento e figura 90 movimento transitório de A para B.

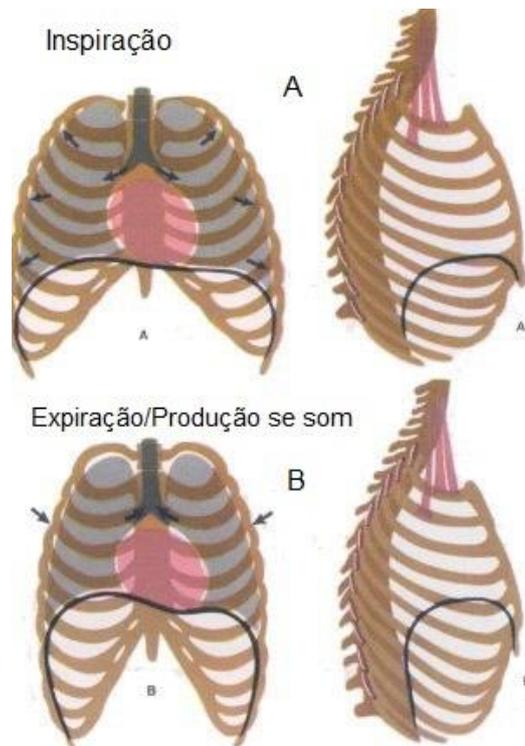


Figura 89: Figura representativa da caixa torácica com o sistema de funcionamento do diafragma bem como o sistema respiratório na inspiração A e Expiração B.

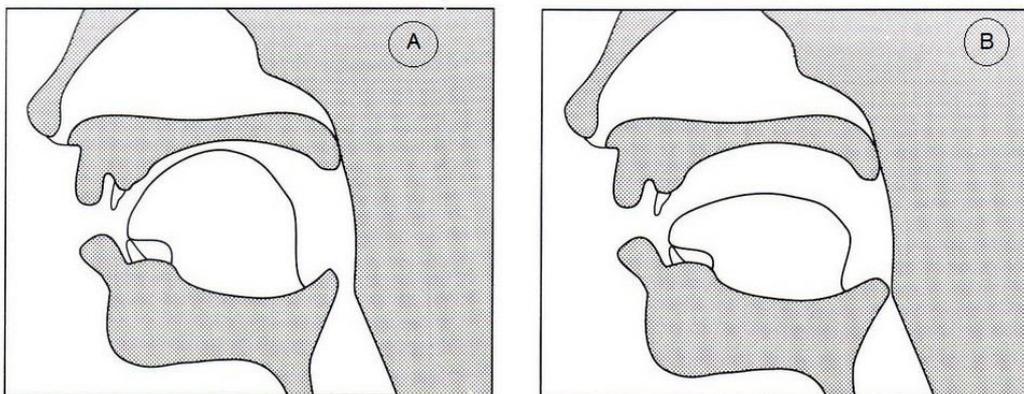


Figura 90: Figura representativa da amplitude de movimentos da língua dentro da boca

Tal como no caso anterior das articulações múltiplas nas várias partes da língua, a cavidade oral e suas variantes, juntamente com a a pressão descendente e ascendente do diafragma são, uma opção frequente nos domínios utilizados por Schnyder na obtenção do resultado relativo ao acompanhamento direccional implícito do pitch no sentido da frase.

Conclusão

Instrumento de origens recentes, o saxofone tem vindo, ao longo dos últimos 150 anos, a trilhar um percurso que se estende, evolui e alarga, numa multiplicidade de géneros musicais. Simultaneamente, tem vindo a aproximar os idiomas que o separaram quase à nascença, duas formas completamente diferentes de tocar este instrumento.

A escola clássica e o jazz foram dois géneros que, por razões históricas, cultivaram cada uma delas diferentes formas de pensar e de executar a música que, observada e ouvida descontextualizadamente nos dão uma maniqueísta perspectiva de um instrumento que não parece sequer ser da mesma família.

Uma caracterização destas duas formas de pensar a música, de a tocar e de a perpetuar, bem como um caminho que se percorreu ao longo do século XX e que, de certa forma, se qualificou por uma convergência direcionada do pensamento musical, são relatadas neste primeiro capítulo, abrindo espaço a uma reflexão sobre a atitude interpretativa em repertório com características inclusivas de vários géneros.

Ao longo do primeiro capítulo estabeleceu-se assim com base em evidências históricas o enquadramento dos diferentes percursos dos géneros musicais e suas correspondentes necessidades interpretativas bem como aspectos de convergência na notação musical.

No segundo capítulo, dedicado ao autor Daniel Schnyder, objecto do corrente estudo, é tratado o enquadramento biográfico do mesmo e explicada a pertinência desta escolha para a sua realização.

Se por um lado como saxofonista, compositor de música inclusiva de géneros e editor com uma obra por si gravada, Daniel Schnyder não contempla uma exclusividade superlativa em cada um destes aspetos, é na

complementaridade de todas num mesmo indivíduo que reside a verdadeira razão desta escolha.

A reunião do pensamento criativo como compositor num género *fourth stream*¹⁸, a sua edição musical em partitura disponível para venda¹⁹ refletem com alguma segurança o material que outros intérpretes têm à disposição para posteriores performances.

O seu registo áudio, utilizando ele próprio o instrumento em análise, evidencia todos os aspectos interpretativos relacionados com a génese idiomática deste género musical e deu-nos a oportunidade de confrontar o processo criativo com o processo interpretativo, transformando todos estes num único e exclusivo processo que reflecte todo um ciclo onde o mesmo indivíduo estabelece um não desvirtuar do pensamento criativo em várias individualidades.

Este aspeto pareceu-nos de extrema importância para um estudo analítico pois o desejo de encontrar uma interpretação do género *Third stream* dificilmente apresentaria desvios do processo criativo a não ser que executados pelo próprio compositor. O registo áudio de toda a sua obra fixa essa evidência no raciocínio interpretativo.

Uma ponte que contribua para a convergência é o que este estudo pretende fornecer ao saxofonista através da obra de Daniel Schnyder. Um conjunto de técnicas idiossincráticas que influenciam uma linguagem de género e que apoiam a criação de uma identidade própria na execução.

No terceiro capítulo explorou-se a metodologia, os meios técnicos de apoio que puderam produzir prova das conclusões tiradas da análise, bem como o seu procedimento. O *software Sonic Vizualizer* foi o principal meio de análise

¹⁸ A inclusão do termo *Fourth Stream* está relacionada com a convicção de que este termo melhor se enquadra num género *Third Stream* que se completa com uma interpretação inclusiva de um instrumentista de preparação também ela inclusiva de escolas e idiomas musicais como é o caso de Daniel Schnyder.

¹⁹ Aparentemente irrelevante, este aspeto realça a importância que tem para este autor a divulgação e recriação da sua obra aberta a muitas interpretações.

utilizado na compilação dos diferentes gestos técnicos, tornando possível uma visualização gráfica dos processos auditivamente inalisáveis.

Uma contextualização foi feita em relação ao repertório utilizado, quer ao nível da instrumentação que acompanha o saxofone, quer da própria linguagem utilizada pelo autor/intérprete, tentando ainda incluir no espectro da sua obra, um alargado período de tempo.

No quarto capítulo procurou-se encontrar um conjunto de técnicas com um padrão associado, coadjuvado pela utilização de uma metodologia utilizando os referidos *softwares* específicos, que, no nosso entender, permitiram essa identificação. Um conjunto significativo de gestos técnicos foi observado, prosseguindo assim numa identificação de um padrão correspondente através dos referidos capítulos IV e V.

Identificaram-se quinze aspectos em padrões de utilização de técnicas instrumentais de índole interpretativa, que se encontram nas obras analisadas e, estamos em crer, em toda a obra escrita para saxofone de Schnyder. Este grau de intervenção interpretativa que o compositor solicita ao intérprete descreve-o como autor que começa a sua música na notação musical, mas espera que o processo criativo a encerre no palco ou no estúdio.

Começou por se dividir os gestos técnicos em três categorias: a frequência do som; a intensidade do som; a duração do som e seu enquadramento na pulsação.

Na frequência de som identificaram-se gestos de carácter curvilíneo, ou seja, gestos em que a frequência ou *pitch* das notas sofre alterações durante as mesmas. Assim, o vibrato; as oscilações de frequência de um som longo com vibrato; o *Short Gliss down*; o *Short Gliss up* e o acompanhamento implícito no *pitch* no sentido direcional da frase, revelaram padrões de utilização que denotam uma atitude deliberadamente interpretativa. Estes aspectos estão intrinsecamente ligados a uma vontade de frasear com uma elasticidade quase

permanente, afastando por isso uma atitude rigorosa na progressão do som em si mesmo e entre pares.

Ainda na categoria da frequência de som identificaram-se gestos na subcategoria: rectilíneos. Em determinados contextos musicais, foi possível encontrar padrões na utilização destes gestos. Apogiaturas inferiores, mordentes e grupetos, foram os gestos analisados nesta subcategoria.

Numa segunda categoria foram identificados aspectos relacionados com a intensidade do som: intensidade e forma de execução da articulação, *gohst note* e acentuações.

Na terceira categoria, a duração do som e o seu enquadramento na pulsação, foram descritos como padrão o conceito gravitacional bem como *forward motion*, a porporção rítmica de colcheias e técnicas de execução das articulações em ritmos iguais e sucessivos em complementaridade.

No quinto capítulo, identificou-se, contextualizou-se e explicou-se a forma de execução de duas técnicas de realização de determinados efeitos que se entendeu dar a conhecer, uma vez que não se tinha, até à data, encontrado em métodos do instrumento referências sobre os mesmos. Este é assim um contributo também no aspeto técnico, inovador.

Estes padrões encerram toda uma mistura de referências musicais que ajudam a definir a própria música de Schnyder que, como ele próprio refere, se pode considerar: "*Latin music, ethnic music, arabic music, jazz, rock music, avantgarde music, experimental music, the sound of nature, and the great masters (jazz and classical) of the past.*"²⁰

²⁰ Entrevista de Schnyder em: Gillespie, William Ross (2012). *A performance analysis of saxophone trios by William Albright and Daniel Dchnyder*. Master dissertation. Indiana University of Pennsylvania. U.S.A. (pag 43)

No âmago dos géneros inclusivos, na música de Schnyder, está um padrão de técnicas e gestos de índole interpretativa na execução, que se interligam com a própria música, criando uma identidade de idiosincrasia proveniente da execução.

Nesta perspetiva – e de uma forma sucinta – pode retirar-se várias conclusões do presente estudo:

- A identificação de técnicas de execução e seu padrão de utilização no repertório de Schnyder com o assumir de uma clara diferença no que se escreve e no que se interpreta;
- A relação e possível transposição de padrões identificados, neste estudo, como contributo no auxílio interpretativo no repertório de autores de corrente e estética musical em linha com Daniel Schnyder, para o saxofone ou outros instrumentos capazes de aplicar as técnicas abordadas;
- Através dos dados históricos de convergência de género musical na obra de vários autores, e uma possível influência do jazz no seu processo criativo, a consideração de uma viabilidade de reinterpretação de obras anteriores, que de alguma forma se configuram numa corrente *third Stream*, como o “*Concerto for Getz*”, de Sir. Richard Rodney Bennett, dedicado ao saxofonista de jazz *Stan Getz* e nunca interpretado pelo mesmo, em virtude de ter falecido antes de uma estreia;
- A contribuição para uma maior valorização do intérprete como valor ativo no processo criativo de obras deste género musical. Músicos inclusivos quanto ao género musical e criativos na reinterpretação são o intérprete proposto para este repertório;
- A identificação de técnicas ausentes de métodos e estudos para saxofone nas diferentes escolas deste instrumento;
- A afirmação de um género musical capaz de se diferenciar dos demais, através do contributo dos intérpretes de estilos inclusivos de várias géneros musicais, designando esse ativo criativo nas obras de estilos inclusivos de géneros musicais: *fourth Stream*;

- O fornecimento de ferramentas interpretativas, que configuram uma idiossincrasia musical especifica para um repertório emergente no saxofone que não tem correspondência na especificidade dos idiomas de cada escola deste instrumento, contribuindo por isso para uma convergência destas diferentes formas de tocar;
- De referir ainda, uma consequente conclusão a retirar deste estudo, contido no facto de nele se poderem obter ferramentas de auxílio interpretativo, obras escritas por Schnyder e gravadas por outros instrumentos, nomeadamente flauta, clarinete, trompete ou fagote.

Tendo em conta o desenrolar de todo o estudo, pudemos ainda identificar, no processo do estreitar de fosso que separa os idiomas já referidos, uma não clarificação de vários aspetos que ficam, no nosso entender, por responder.

Quando se aplica, num determinado nome de andamento, um léxico do género jazz, como por exemplo *Dans l'esprit "jazz"*, numa obra concertante²¹, para instrumento no universo e âmbito da música erudita, uma leitura pode tirar-se deste facto: o compositor em causa ouviu Jazz e, numa determinada circunstância, decidiu recrear o efeito que essa música lhe causou, numa obra sua. Este facto não contempla porém, muitas das idiossincrasias que jazz detém para que seja jazz e que a interpretação não descortina integralmente na notação que a escrita fornece.

Até que ponto algum trabalho de investigação, sobre determinados compositores, o contexto em que escreveram determinadas obras e quais os músicos de jazz que o influenciaram, podem fornecer novos dados para novas e fundamentadas interpretações?

Aplicado este mesmo princípio de inclusão estilística do idioma jazzístico no repertório escrito por compositores que tentam estreitar o fosso entre géneros musicais, rapidamente chegaremos à conclusão que existe muito trabalho pela

²¹ Bonneau, Paul (1944) *Piece Concertante, dans l'esprit "jazz" pour saxophone alto et Orchestre*. Alphonse Leduc. Paris

frente.

Um caso exemplificativo desta problemática é o *Concerto for Getz*, de Sir. Richard Rodney Bennett, escrito e dedicado ao saxofonista de jazz Stan Getz, com o intuito de uma estreia pelo próprio que nunca se chegou a efetuar em virtude de Getz ter falecido antes que esta pudesse acontecer.

Seria interessante aproveitar alguma metodologia deste estudo, analisar discos de Getz encontrar padrões de execução técnica e fornecer estes dados, para uma interpretação do que poderia ter sido a versão de Stan Getz.

A mesma atitude e consequência lógica se devem aplicar em repertório com os mesmos princípios de género inclusivo, ainda que tenham sido escritos recentemente. A aproximação de idiomas de género musical não estão implícitos na data das obras, apenas deverão obedecer aos critérios composicionais descritos, para merecerem uma reflexão sobre aspetos de interpretação.

Outros casos houve, em que os objetivos não foram exatamente conseguidos por duas ordens de razões: não se conseguiu estabelecer um padrão significativo da utilização e realização de determinado efeito, muito embora este se pudesse identificar claramente na audição prévia, como foi o caso do feito *Growl*²², por exemplo; não se conseguiu, em alguns efeitos e através do espectrograma, um cabal isolamento gráfico suficientemente claro, por forma a que as evidências do mesmo se pudessem comprovar num resultado visualmente credível, como foi o caso das dedilhações múltiplas (*alternative fingering*) para uma mesma nota repetida.

Ainda sobre esta matéria, devemos referir que novos *software* estão atualmente a aparecer no mercado, em que esta investigação poderia eventualmente ir mais longe. Estamos conscientes que um espectrograma a

²² *Growl*. Efeito produzido no saxofone e que se caracteriza por uma mistura de *flutterzunge* e nota cantada simultaneamente.

três dimensões daria uma maior profundidade de análise nos exemplos identificados, como é o caso do recente *Spectral Layers - Advanced Audio Spectrum Editing* da empresa Sony.

Como matéria para futuros objetivos, está a possibilidade da gravação da obra de Schnyder, *Sonata for alto saxophone*, a única deste autor que não está registada em áudio, pois Schnyder é um saxofonista que se dedica, exclusivamente, ao saxofone soprano e Tenor.

Um eventual registo da mesma terá um duplo propósito: por um lado, a oportunidade que esta obra oferece em tentar colocar em prática a idiossincrasia de Schnyder enquanto intérprete, através dos dados que este estudo nos fornece, sem que de uma clonagem de uma gravação existente se tratasse. Por outro lado, quando acontecer, tal gravação servirá para confrontar o próprio Schnyder acerca da idiossincrasia, do estilo, da linguagem nela aplicada e dele conhecer a opinião que, a ser favorável e condicente com os objetivos da mesma, credibilizariam a substância e conteúdo deste estudo.

Este estudo pretendeu dar um contributo evolutivo numa aproximação de géneros, respeitando simultaneamente o estilo e o género musical do compositor e saxofonista em estudo, bem com os dos intérpretes interessados em executar estas mesmas obras. Este repertório é eminentemente inclusivo em diversas influências de géneros musicais e requer por isso competências específicas ao saxofonista que pretenda executá-las.

Estas competências estão assim descritas em padrões de determinados gestos técnicos observados nas audições da discografia proposta e fornecem ferramentas de auxílio interpretativo a este repertório ou de outros autores com características de género inclusivo semelhante.

Bibliografia

Almeida, Carlos (2003). *As Escolas de Saxofone Clássico como Narrativas de Identidade*. Dissertação de Doutoramento. Universidade de Aveiro.

Ashton, Don (1998). *In the Twentieth Century*. In *The Cambridge Companion to the Saxophone*, ed. Richard Ingham, pp. 20-36. Cambridge University Press.

Banks, Don (1970/71). *Third-Stream Music*. Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 97 (1970 - 1971), pp. 59-67. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association.

Barrett, Dan Michael (2009). *A new Voice for the Bass Trombone: A study and representative recording of the music of Daniel Schnyder*. Doctoral Dissertation. Arizona State University. U.S.A.

Bay, Bill (1979). *Mel Bay's Sax Studies*. Mel Bay Publications inc. Pacific Mo. U.S.A.

Bennett, Richard Rodney (1990). *Concerto for Stan Getz*. Novello and Co.Ltd.

Belfiglio, Anthony (2008). *Fundamental rhythmic characteristics of Improvised straight-ahead jazz*. Doctoral Dissertation. University of Texas, Austin, U.S.A.

Bonneau, Paul (1944) *Piece Concertante, dans l'esprit "jazz" pour saxophone alto et Orchestre*. Alphonse Leduc. Paris.

Chautemps, Kientzy e Londeix.(1987). *El Saxofón*. Barcelona. Editorial Labor,S.A.

Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

Galper, Hal (2003). *Forward Motion. From Bach to Bebop. A corrective approach to Jazz Phrasing*. Sher Music Co. Petaluma. U.S.A.

Gaspar, Paulo (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação*. Dissertação de Doutoramento. Universidade de Évora.

Gillespie, William Ross (2012). *A performance analysis of saxophone trios by William Albright and Daniel Schnyder*. Master dissertation. Indiana University of Pennsylvania. U.S.A.

Harbison, Pat (2002). *Jazz Style and Articulation: Speaking the Language*. International Trumpet Guild Journal.

Hasbrook, Vanessa Rae (2005). *Alto saxophone mouthpiece pitch and its relation to jazz and Classical tone qualities*. Doctoral Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign. U.S.A.

Ingham, Richard. (1998). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press. U.K.

Leech-Wilkinson, D. (2009b). *Recordings and histories of performance style*. Em N. N. Cook (Ed), *The Cambridge companion to recorded music* (pp 246–262). Cambridge: Cambridge University Press.

Liebman. David (1989). *Developing a personal saxophone sound*. Dorn Publications, Inc. U.S.A.

- Levine, Mark (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Company.
- Lindeman, Henry (1934). *Henry Lindeman Method*. Mills Music, Inc. N.Y. U.S.A.
- Lopes, Eduardo (2003). *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis, Music Department, University of Southampton.
- Lopes, Eduardo (2006). *A métrica musical na percepção de movimento: o conceito gravitacional*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, vol. 5 nr. 2, pp. 32-41.
- Lopes, Eduardo (2013). *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*. Fundação Luis de Molina
- Long, Jeremy (2008). *Sonata for alto Saxophone and Piano by Phill Woods: An Improvisation-Specific performer`s Guide*. Doctoral Dissertation, University of Cincinnati, U.S.A.
- Keene, Joel Andrew (2009). *A recital paper on the influence of jazz harmony and jazz style on selected bass trombone solo literature*. Doctoral Dissertation. University of Miami. U.S.A.
- Klosé, Hyacinthe. *Méthode Complète pour tous les Saxophones*. Editions Musicales Alphonse Leduc. Paris . France
- Marques, Mário e Lopes, Eduardo (2013). *O género musical na identidade dos instrumentos: o saxofone no sec.XX*, em *Pluralidade no ensino do instrumento musical*, (pp. 149-175)

Merriam-Webster, n.d.. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/classical>>.

Obtido a 29 Janeiro de 2012

Meyer, Leonard B. (1996). *Style and music: Theory, history, and ideology*.

Chicago: University of Chicago Press.

Norman, Liesa Karen (2002). *The respective influence of Jazz and Classical Music on each other, the evolution of Third Stream and Fusion, and the effects thereof into the 21st Century*. Doctoral Dissertation, University of British Columbia. U.S.A.

Parsonage, Catherine (2003). *Approaching jazz-influenced wind music*. Journal of the World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles, 10 pp. 79–94.

Perrine, John M. (2002) *Crossover considerations: Performing three works by Ludmila Ulehla, Phil Woods and Bill Dobbins*. Doctoral Dissertation.

Lousiana State University. U.S.A.

Pinson, Heather Koren (2002). *Aspects of jazz and classical music in David N. Baker's Ethnic variations on a theme of Paganini*. Master Dissertation.

Louisiana State University. U.S.A.

Sadie, S. (1980). *The New Grove, Dictionary of music & musicians*.

London: MacMillan Publishers Limited.

Schuller, Gunther (1986). *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*,

Oxford University Press, pp. 120

Smith, Walker. (1974). *The Saxophone Embouchure: An Analytical*

Approach. The Instrumentalist 28, no. 8 (Mar.) pp. 75-78.

- Schnyder, Daniel (2001). *Song Book*, for saxophone and String Orchestra.
Edição de autor.
- Schnyder, Daniel (2003). *Zoom In Suite, for saxophone string quartet and percussion*. Edição de autor.
- Schnyder, Daniel (1995). *Sonata for soprano saxophone and piano*. Edition Kunzelmann.
- Schnyder, Daniel (1990). *Sonata for Alto saxophone & Piano*. Edição de autor.
- Schnyder, Daniel (2002). *Worlds Beyond Suite*. Edição de autor.
- Schnyder, Daniel (2002). *Suite for Jazz Soloist and String Quartet*. Edição de autor.
- Schnyder, Daniel (2010). Entrevista obtida a 16 de dezembro de 2010.
- Schnyder, Daniel (2013). <http://www.danielschnyder.com/> Webpage oficial.
Consultas obtidas entre 2008 e 2013.
- Schweitzer, Albert (1966). *J.S. Bach* (1 vol.) New York Dover Publications.
- Smith, Walker (1974). *The Saxophone Embouchure: An Analytical Approach*.
The Instrumentalist 28: pp. 75-78.
- Teal, Larry (1963). *The Art of saxophone Playing*. Birch Tree Group Ltd. New Jersey. U.S.A.
- Tyson, Rebecca (2003). *Classical, Modern Saxophone Performance: jazz*

and Crossover Style, Griffith University. AUS.

Vanderheyden, Joel Patrick (2010). *Approaching the Classical Style: a resource for Jazz Saxophonists*. Doctoral Dissertation. University of Iowa. U.S.A.

Viola, Joseph (1965). *Technique of the saxophone*, Vol. 1, 2, 3. Berklee Press.

Weber, Henri (1926). *Sax-Acrobatic*. Belwin Publication. U.S.A.

Discografia

Bennett, Richard Rodney (2003). Richard Rodney Bennett, The British Music Collection. Decca.

Schnyder, Daniel (2003). *Zoom In*. Universal Music.

Schnyder, Daniel (2011). *Around the World*. Bis.

Schnyder, Daniel (2002). *Songbook*. CCnC.

Schnyder, Daniel (2000). *Words Within Music*. Koch Jazz.

Schnyder, Daniel (1996) *Tarantula*. Enja.

Índice de figuras

Figura 1	<i>Aspecto do ambiente de trabalho do Sonic Visualizer.</i>	59
Figura 2	<i>Pormenor do ambiente de trabalho do Sonic Visualizer onde se pode observar a correspondência do som numa escala denotas e sua respectiva frequência. Pode observar-se também numa escala à esquerda do quadro a intensidade e sua correspondência na escala de cores.</i>	60
Figura 3	Medidor Gráfico de intensidades.	61
Figura 4	<i>Zoom in, 2º andamento, compasso 4.</i>	68
Figura 5	<i>Espectrograma referente a Zoom in, II andamento, compasso 4.</i>	69
Figura 6	<i>Zoom in, II andamento, compasso 615.</i>	69
Figura 7	<i>Espectrograma relativo a Zoom in, II andamento, compasso 615.</i>	70
Figura 8	<i>Espectrograma referente a SongBook para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 283.</i>	71
Figura 9	<i>SongBook para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 283.</i>	71
Figura 10	<i>SongBook para saxofone e orquestra, V andamento, compasso 445.</i>	72
Figura 11	<i>Espectrograma do Sib do compasso 445, SongBook para saxofone e orquestra, V andamento.</i>	73
Figura 12	<i>Exemplo de vibrato curvilíneo, compasso 5 do andamento Blues for Schubert.</i>	74
Figura 13	<i>Espectrograma de vibrato curvilíneo, compasso 5 do andamento Blues for Schubert.</i>	74
Figura 14	<i>Exemplo de vibrato curvilíneo, SongBook, III andamento, compasso 304.</i>	75
Figura 15	<i>Espectrograma de vibrato curvilíneo, compasso 304, III andamento, SongBook.</i>	75
Figura 16	<i>World Beyond, II andamento, compasso 15,16.</i>	77
Figura 17	<i>Espectrograma do exemplo, Worlds Beyond, II andamento, compasso 15,16.</i>	77
Figura 18	<i>SongBook para saxofone e orquestra, II andamento compasso 130.</i>	78
Figura 19	<i>Zoom In, IV andamento, compasso 595.</i>	78
Figura 20	<i>Worlds Beyond, III andamento, compassos 48,49.</i>	79
Figura 21	<i>Espectrograma do exemplo, Worlds Beyond, III andamento, compassos 48,49.</i>	79
Figura 22	<i>Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compasso 47.</i>	80
Figura 23	<i>Worlds Beyond, I andamento, compasso 52.</i>	80
Figura 24	<i>SongBook para saxofone e orquestra, II andamento, compasso 187.</i>	81
Figura 25	<i>Espectrograma de SongBook para saxofone e orquestra, II andamento, compasso 187.</i>	82

Figura 26	<i>SongBook para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 282.</i>	82
Figura 27	<i>Worlds Beyond, II andamento, compasso 28.</i>	83
Figura 28	<i>Worlds Beyond, I andamento, compassos 79-82.</i>	84
Figura 29	<i>Pormenor do espectrograma de Worlds Beyond Suite, I andamento, compassos 79-82.</i>	84
Figura 30	<i>Zoom In, I andamento, compassos 81,82.</i>	85
Figura 31	<i>Sonata para Saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 109,110.</i>	85
Figura 32	<i>Sonata para saxofone soprano e piano, I andamento, compasso 18.</i>	86
Figura 33	<i>Espectrograma correspondente à Sonata para saxofone soprano e piano, I andamento, compasso 18.</i>	87
Figura 34	<i>Worlds Beyond, IV andamento compassos 14,15.</i>	87
Figura 35	<i>Zoom In, IV andamento, compassos 601,602.</i>	88
Figura 36	<i>Worlds Beyond, IV andamento, compasso 13.</i>	89
Figura 37	<i>Espectrograma correspondente a Worlds Beyond, IV andamento, compasso 13.</i>	90
Figura 38	<i>SongBook para saxofone e orquestra, II andamento, compassos 122,123.</i>	90
Figura 39	<i>Zoom in, II andamento, compassos 358,359.</i>	91
Figura 40	<i>Worlds Beyond, IV andamento, compasso 25.</i>	92
Figura 41	<i>Espectrograma de Worlds Beyond, IV andamento, compasso 25.</i>	92
Figura 42	<i>SongBook para saxofone e orquestra, I andamento, compasso 16.</i>	93
Figura 43	<i>Espectrograma relativo a SongBook para saxofone e orquestra, I andamento, compasso 16.</i>	94
Figura 44	<i>Songbook para saxofone e orquestra, III andamento, compasso 291.</i>	94
Figura 45	<i>Worlds Beyond, I andamento, compasso 189.</i>	95
Figura 46	<i>Worlds Beyond, I andamento, compassos 79,80.</i>	96
Figura 47	<i>Espectrograma relativo a Worlds Beyond, I andamento, compassos 79,80.</i>	97
Figura 48	<i>Worlds Beyond ., IV andamento, compassos 30, 31.</i>	97
Figura 49	<i>Zoom In., III andamento, compassos 538-541.</i>	98
Figura 50	<i>Worlds Beyond, I andamento, compassos 79,80.</i>	99
Figura 51	<i>Espectrograma referente a Worlds Beyond, I andamento, compassos 79,80.</i>	100
Figura 52	<i>Zoom In, I andamento, compasso 145.</i>	101
Figura 53	<i>SongBook para saxofone e orquestra, I andamento, compassos 68, 69.</i>	101
Figura 54	<i>Songbook para saxofone e orquestra, V andamento, compassos 547-549.</i>	102
Figura 55	<i>Espectrograma de Songbook para saxofone e orquestra, V</i>	103

	<i>andamento, compassos 547-549.</i>	
Figura 56	<i>Zoom In , V andamento, compasso nº 640, 641.</i>	103
Figura 57	<i>Espectrograma correspondente a Zoom In, V andamento, compasso nº 640, 641.</i>	104
Figura 58	<i>Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 108-110.</i>	104
Figura 59	<i>Espectrograma da Sonata para saxofone soprano e piano, V andamento, compassos 108-110.</i>	105
Figura 60	<i>Worlds beyond, I andamento, compasso 114.</i>	105
Figura 61	<i>Zoom In, I andamento, compassos 88,89.</i>	106
Figura 62	<i>Zoom In, III andamento, compassos 533-535.</i>	106
Figura 63	<i>Espectrograma de Zoom In, III andamento, compassos 533-535.</i>	107
Figura 64	<i>SongBook para saxofone e orquestra, I andamento, compassos 68, 69.</i>	107
Figura 65	<i>Exemplo clássico de organização escrita de semicolcheias.</i>	110
Figura 66	<i>Exemplo de organização interpretativa com o conceito Foward Motion.</i>	110
Figura 67	<i>Zoom in, I andamento, compassos 88,89.</i>	111
Figura 68	<i>Espectrograma de Zoom in, I andamento, compassos 88,89.</i>	112
Figura 69	<i>Zoom in, I andamento, compassos 533-536.</i>	112
Figura 70	<i>Espectrograma de Zoom in, I andamento, compassos 533-536.</i>	113
Figura 71	<i>Worls Beyond , III andamento, compassos 62,63.</i>	114
Figura 72	<i>Pormenor do espectrograma de Worls Beyond, III andamento, compassos 62,63.</i>	115
Figura 73	<i>Worlds Beyond , II andamento, compassos 19-22.</i>	117
Figura 74	<i>Espectrograma de Worlds Beyond , II andamento, compassos 19,20.</i>	118
Figura 75	<i>Worlds Beyond, II andamento, compassos 19,20.</i>	118
Figura 76	<i>Worlds Beyond, II andamento, compasso 19.</i>	119
Figura 77	<i>Pormenor do espectrograma de Worlds Beyond, II andamento, compasso 19.</i>	120
Figura 78	<i>Worlds Beyond, II andamento, compasso 22.</i>	121
Figura 79	<i>Espectrograma de Worlds Beyond, II andamento, compasso 22.</i>	121
Figura 80	<i>Songbook para saxofone e orquestra, IV andamento, compasso 375.</i>	122
Figura 81	<i>Worls Beyond, I andamento, compassos 69,70.</i>	122
Figura 82	<i>Worlds Beyond, I andamento, compasso 78-81.</i>	124
Figura 83	<i>Espectrograma relativo a Worlds Beyond, I andamento, compasso 79-80.</i>	124
Figura 84	<i>Zoom in, III andamento, compassos 534-538.</i>	125
Figura 85	<i>Worlds Beyond, III andamento, compassos 62-65.</i>	125
Figura 86	<i>Imagem representativa da posição da língua para os diferentes sons fonéticos.</i>	128

Figura 87	<i>Figura da língua e suas diferentes áreas de articulação.</i>	129
Figura 88	<i>Worlds Beyond, I andamento, compasso 78-81.</i>	130
Figura 89	<i>Figura representativa da caixa torácica com o sistema de funcionamento do diafragma bem como o sistema respiratório na inspiração A e Expiração B.</i>	133
Figura 90	<i>Figura representativa da amplitude de movimentos da língua dentro da boca</i>	133