

Metamorfoses Musicais em Concerto

José Pedro de Sousa Gonçalves Oliveira

Monografia

Orientador: Doutor Gilberto Bernardes

Coorientador: Professora Doutora Daniela Coimbra

7 de junho 2016

Resumo

Uma transcrição musical consiste numa composição adaptada de uma obra original para outra instrumentação, que não a inicialmente definida pelo compositor. Nestas, o conteúdo original tende a permanecer o mais fiel possível (De Vente, 2005). A partir do século XIX esta prática tornou-se corrente e prolífica. Atualmente, o uso de transcrições é bastante comum, especialmente quando destinado a instrumentos musicais com uma história recente devido à sua falta de repertório canónico. Um instrumento característico deste último grupo é o saxofone para o qual se tem transcrito uma grande quantidade de obras com especial ênfase nos períodos barroco e romântico.

Nesta monografia detalho uma abordagem metodológica à transcrição musical que visa expandir o repertório para saxofone para além dos períodos barroco e romântico, assim como instrumentações e desafios diversos no processo de adaptação tais como: adaptar obras polifónicas para um instrumento monofónico, transcrever gestos técnicos e específicos de um instrumento de corda e criar continuidades sonoras típicas do uso do pedal no piano no saxofone.

O processo de transcrição descrito nesta monografia impõe uma metamorfose timbrica às obras originais e oferece ao ouvinte uma perspectiva diferente sobre o conteúdo musical assim como questiona conceitos de autenticidade e autoria.

Quatro composições que seguem a atual proposta de transcrição são apresentadas e documentadas. De ressaltar a diversidade de escolhas do repertório transcrito em termos de estilo, e instrumentação que se traduzem num grande desafio na adaptação ao saxofone, entre estas: *Dream*, John Cage, *Chaconne* em Sol menor, Tomaso Vitali, *Fratres*, Arvo Pärt e o *Inverno* das Quatro Estações, Antonio Vivaldi.

Palavras-Chave: Saxofone, Transcrição, John Cage, Tomaso Vitali, Arvo Pärt, Antonio Vivaldi.

Abstract

A musical transcription is a version of an original piece for an instrumentation other than the original, where the content tends to remain as close as (De Vente, 2005). From the XIX century on, this practice has become prolific. Today, musical transcriptions are common, especially featuring musical instruments with a recent history due to their lack of canonical repertoire. A typical instrument of the previous group is the saxophone, for which there are a lot of transcribed works with special emphasis on baroque and romantic periods.

In this monograph, I detail a methodological approach to musical transcription which aims to expand the saxophone repertoire beyond the common transcriptions from baroque and romantic periods repertoire written for this instrument. Furthermore, I approach unusual instrumentations and challenges in the adaptation process in comparison to previous approaches, such as: transcribing polyphonic pieces for a monophonic instrument, adapting technical and specific gestures from string instruments, and create a sound continuum on the saxophone typical of piano pedal technique. While changing the carrier of the original music message, my focus is to capture the idiosyncratic nature of each transcribed piece.

The transcription process described here results in pieces which offer to the listener a different perspective of the original content of the transcribed musical material as well as questions concepts of authenticity and authorship.

Four compositions that follow the current methodological approach are presented and documented here: *Dream* by John Cage; *Chaconne Sol m* by Tomaso Vitali; *Fratres* by Arvo Pärt; and the *Winter* from the Four Seasons by Antonio Vivaldi. These pieces were chosen based on their diversity in terms of style, instrumentation and instrumentation, thus posing additional challenges in their adaptation to the saxophone.

Keywords: Saxophone, Transcription, John Cage, Tomaso Vitali, Arvo Pärt, Antonio Vivaldi.

Índice

Resumo	i
Abstract	ii
Índice	iii
Lista de Figuras	iv
Capítulo 1 Introdução	2
1.1 Metamorfoses Musicais em Concerto	2
1.2 Motivação	2
1.3 Estrutura da monografia	3
Capítulo 2 O Repertório para Saxofone: A Transcrição e Interpretação entre a Invenção, a Autenticidade e o Determinismo	4
2.1 A transcrição	4
2.2 A transcrição de repertório para saxofone	5
2.3 Sumário crítico	6
Capítulo 3 Processos de Metamorfose	8
3.1 <i>Dream</i> de John Cage	8
3.2 <i>Chaconne</i> em Sol m de Tomaso Vitali	11
3.3 <i>Fratres</i> de Arvo Pärt	16
3.4 <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi	22
Capítulo 4 Conclusões	26
4.1 Sumário	26
4.2 Contribuições	27
4.3 Projeto futuro	28
Bibliografia	29
Anexo A: Transcrições para saxofone, Catálogo J. M. Londeix	31
Anexo B: <i>Dream</i> de John Cage	48
Anexo C: <i>Chaconne</i> em Som menor de Tomaso Vitali	50
Anexo D: <i>Fratres</i> de Arvo Pärt	57
Anexo E: <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi	73

Lista de Figuras

Figura 1	Fragmento original da obra <i>Dream</i> de John Cage seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 12-15).	9
Figura 2	Fragmento original da obra <i>Dream</i> de John Cage seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 45-47).	10
Figura 3	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 1-9).	12
Figura 4	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 59 e 60).	12
Figura 5	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 65-73).	13
Figura 6	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 121-123).	13
Figura 7	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 191).	13
Figura 8	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 85-87).	14
Figura 9	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 135).	14
Figura 10	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 134).	14
Figura 11	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 167).	15
Figura 12	Fragmento original da obra <i>Chaconne</i> de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 183).	15
Figura 13	Quinto compasso da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt no qual estão presentes as vozes melódicas.	17
Figura 14	Primeiros dois compassos da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt onde está presente a voz tintinnabuli.	17
Figura 15	Segmento de repouso da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt, com motivo percussivo com recurso a clavas.	17

Figura 16	Progressão descendente presente no compasso 11 da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt.	18
Figura 17	Progressão ascendente presente no compasso 14 da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt	18
Figura 18	Representação gráfica das notas pelas quais as linhas melódicas se regem.	18
Figura 19	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 1).	19
Figura 20	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 9).	20
Figura 21	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 41).	20
Figura 22	No compasso 50 da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt, dividi a transcrição por três vezes: a voz solista, a do alto dois e a do alto três respetivamente.	20
Figura 23	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 65).	20
Figura 24	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 3).	21
Figura 25	Fragmento original da obra <i>Fratres</i> de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 59 e 60).	21
Figura 26	Fragmento original da obra <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 65)	23
Figura 27	Fragmento original da obra <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 34).	24
Figura 28	Fragmento original da obra <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 155).	24
Figura 29	Fragmento original da obra <i>Inverno</i> das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 174).	24

A maior virtude da música está para além de meros sons. O timbre particular de um instrumento faz parte da música mas não é o seu elemento mais importante. Se fosse estaríamos perante a essência da música. A música deve existir por si própria... duas, três notas... essa essência deve lá estar independentemente da instrumentação

- Arvo Pärt

Capítulo 1

Introdução

1.1 Metamorfoses Musicais em Concerto

O repertório de saxofone inclui um leque de obras maioritariamente contemporâneas dada a curta existência. Este instrumento é bastante versátil, capaz de criar diversos timbres e ambientes sonoros, dando aos compositores dos dias de hoje a liberdade e opção de usarem um grande número de técnicas. Com o intuito de me desviar do repertório “tradicional” que é executado, decidi transcrever para saxofone obras escritas por autores pouco ou nada executados deste instrumento.

Com vista ao alargamento e à diversificação do repertório praticado no saxofone e com o propósito de expandir os meus horizontes enquanto intérprete, decidi realizar o projeto que aqui descrevo e que culminará no recital final de mestrado intitulado “Metamorfoses Musicais em Concerto”. O termo Metamorfoses pretende fazer referência, mais uma vez, a adaptações para saxofone de obras originalmente escritas para outros instrumentos.

As composições escolhidas para objeto de estudo deste projeto contribuirão de diferentes formas para exploração e investigação de vários métodos de transcrição, tais como a adaptação de obras de instrumentos polifónicos para o saxofone, a exploração da possibilidade de execução de repertório nunca antes executado e pertencente a diferentes épocas da história da música, alargando assim o seu leque de obras.

1.2 Motivação

Desde cedo interessei-me e participei (como ouvinte e executante) em atividades musicais de índoles distintas. A presença mais assídua em concertos de música sacra despertou-me desde cedo o gosto por música pertencente a períodos mais distantes da atualidade. Vivaldi, por exemplo, foi um dos compositores que desde cedo me ficou gravado na memória, através da audição do vinil “Antonio Vivaldi – Le Quattro Stagioni” (1972) no qual Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz e Itzhak Perlman executam os quatro concertos (também conhecidos como as estações) para violino e orquestra de cordas. Com o passar dos anos, e com o meu desenvolvimento

enquanto saxofonista, a música contemporânea começou a estar mais presente na minha vida musical e a suscitar-me maior interesse. Aquando da definição da estrutura do meu recital e da atual monografia, decidi que gostaria de trabalhar sobre obras de períodos da música distintos. Para a sua seleção de um programa específico, defini requisitos nos quais as mesmas teriam de se enquadrar, entre os quais se destacam: i) pertencerem a períodos diferentes da história da música; ii) serem escritas para instrumentos e formações diferentes; iii) colocarem diferentes obstáculos e desafios na sua transcrição.

1.3 Estrutura da monografia

No capítulo 1 introduzo o tema desta monografia, elucidando o leitor sobre a motivação que me levou a trabalhar sobre transcrições para saxofone e cujo resultado será a base do meu recital final de mestrado.

No capítulo 2 farei uma contextualização e enquadramento da técnica da transcrição ao longo dos tempos abordando este método do ponto de vista histórico e aplicado ao caso particular do saxofone. Adicionalmente, é apresentado um resumo crítico sobre o trabalho já realizado neste campo e as áreas pouco tratadas que me proponho a abordar.

No capítulo 3 serão aprofundados e descritos os processos de transcrições de quatro obras para saxofone. Serão identificados os obstáculos e dificuldades inerentes às adaptações, assim como serão apresentadas soluções para a resolução das mesmas.

Capítulo 2

O Repertório para Saxofone: A Transcrição e Interpretação entre a Invenção, a Autenticidade e o Determinismo

2.1 A transcrição

Historicamente, a transcrição musical é entendida como a criação de versões de uma composição original para uma instrumentação diferente da inicial, onde o conteúdo permanece o mais intacto quanto possível (De Vente, 2005). Especificamente, há a salvaguarda do material melódico e rítmico, alterando as características da sua sonoridade original.

Esta prática tem vários antecedentes históricos e foi sofrendo algumas alterações ao longo da história da música, preservando-se, contudo, até aos dias de hoje, sendo inclusive prática comum entre instrumentistas de renome mundial, que inserem transcrições nos seus concertos e gravações.

A prática da transcrição vem desde os tempos de Johann Sebastian Bach (1685-1750), época esta em que a cópia manual de partituras e a transcrição de música servia como método de aprendizagem de composição. Os compositores achavam que ler e copiar uma partitura servia como processo de análise e memorização de uma determinada obra (Berlioz, 2000). Neste sentido, a transcrição seria um exercício, não só de cópia, mas de reconstrução dos modelos musicais iniciais, com um objetivo pedagógico ao colocar um aluno perante dificuldades presentes no ato de escrita musical, como a forma, harmonia e contraponto, entre outras.

Já que uma das obras que me proponho a transpor é da autoria de Antonio Vivaldi, saliento que J.S. Bach também transcreveu, por exemplo, um concerto para quatro violinos, *Concerto em Si menor*, Op. 3, no.10 do mesmo compositor, pertencente à coleção publicada em Amesterdão em 1712, conhecida como “L’estro armonico, resultando no *Concerto em Lá menor* para Quatro Cravos, BWV 1065 (Bota, 2008).

Na época de Bach, era comum não se definir a instrumentação das obras, explicitando na partitura apenas a tessitura de cada parte (Carse, 1967). Apesar disso, compositores como Monteverdi (1567-1643) combatiam esta falta de especificidade instrumental, compondo com vista a timbres específicos de um dado instrumento,

passando esta característica a ser um elemento fundamental na composição (Harnoncourt, 1988).

Em comparação com as obras originais, uma transcrição, nos tempos mais recentes, começa a ser elaborada com diferentes graus de distância perante o original, e assim goza por vezes de um maior grau de criatividade. No seu expoente máximo de criatividade, a transcrição é compreendida mais como uma adaptação da partitura original, não simplesmente como reprodução do seu conteúdo com uma instrumentação diferente. Consequentemente, esta adaptação a um novo instrumento tem de ter esse fim, assegurando que os elementos do material musical (a altura em termos melódicos da obra, respeito pelas dinâmicas, pelas técnicas específicas de cada instrumento usado, contexto em que a obra deverá ser executada, entre outros) usados pelo compositor sejam preservados e não distorcidos neste novo meio (Lloyd, 2011).

Atualmente, verifica-se na prática da escrita musical uma tendência dos compositores de criar princípios musicais fixos, até extremos e de um alto determinismo. A grande maioria dos compositores dos séculos XX e XXI, entre eles Pierre Boulez e Brian Ferneyhough, determinam exaustivamente todos os parâmetros musicais das suas obras, notando-os de uma forma rigorosa (Griffiths, 2011). Curiosamente, por oposição a esta tendência radical, nascem à sua margem compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen e Earl Brown, que privilegiam a improvisação livre a partir de estímulos gráficos que não a notação musical tradicional, elevando assim o papel ‘criativo’ do intérprete.

2.2 A transcrição de repertório para saxofone

O saxofone, criado pelo belga Adolphe Sax em 1840, é um instrumento musical que surgiu em meados do século XIX, momento histórico conhecido como o período Romântico da história da Arte Ocidental (Ingham, 2003). Rapidamente, este instrumento se afirmou como bastante versátil, permitindo tanto execuções técnicas e pormenorizadas à semelhança do clarinete, como com um volume sonoro e características tímbricas próximas dos instrumentos da família dos metais (Marques, M. & Lopes, E., 2013).

A passagem do século XIX para o século XX foi crucial para a afirmação do saxofone no que viria a ser a música Jazz. É neste estilo musical que, até hoje, mais se

evidencia a sua presença (Haine, 1980). Mais tarde, nos anos 1960 e 1970, passa a estar integrado na educação musical com o surgimento da escola Francesa do saxofone (Weiss, 2012). Desde então, vários compositores de referência do século XX abordaram e utilizaram este instrumento, tais como Claude Debussy (1919), Jaques Ibert (1935), Florent Schmit (2014), Heitor Villa-Lobos (1963), Luciano Berio (1980) e Karlheinz Stockhausen (1977). *A la française*, *A Saxophone for a Lady*, *The Solitary Saxophone*, *French style*, *Berio-Boulez: Dialogue*, *Chemins*, *Récit...* por Claude Delangle (2002, 1999, 1996) e Vincent David (2008, 2000) são exemplos de álbuns da discografia de dois dos mais reputados solistas do instrumento, nos quais constam obras transcritas para o saxofone.

A curta existência do saxofone e do seu repertório num contexto em que a interpretação do repertório canónico dos séculos XVI-XIX é a grande tónica das linhas de programação das grandes salas de concerto do mundo Ocidental, torna a prática da transcrição uma ferramenta que pode ser adotada como forma de abordar repertório ‘antigo’. Marcel Mule, um dos mais conceituados saxofonistas do século XX, foi pioneiro nesta prática (Clarl, 1999). Constatamos este facto pelas inúmeras entradas de catálogo da editora Henry Lemoine, para a qual Mule transcreveu várias obras. Notavelmente, Jean-Marie Londeix, saxofonista Francês de alto mérito, catalogou e compilou todo o repertório transcrito e original para saxofone num livro chamado *Londeix Guide the Saxophone Repertoire* (Londeix, 2012) no qual estão presentes mais de 29.000 entradas de repertório para saxofone onde 642 são transcrições (consultar Anexo A).

2.3 Sumário crítico

Contrariamente a épocas anteriores, na atualidade, a prática da transcrição está confinada essencialmente aos períodos barroco e romântico da história da música (séculos XVIII e XIX) e assenta em estratégias em que o conteúdo musical é visto como fonte suprema a materializar num novo timbre (diferentes instrumentações) a que esta se tenta ajustar. Por outras palavras, as transcrições, até à data, devem manter-se o mais fiéis possível ao texto original do compositor e é dever do intérprete respeitar o contexto histórico-cultural original da obra.

Seguindo esta tendência, irei dar continuidade a esta expansão do repertório tocado no saxofone, tentando usar como objeto obras nunca antes transpostas e de épocas distintas, com o intuito de abranger uma grande quantidade de estilos musicais, instrumentações, e timbres. Para isto, irei fundamentalmente, transcrever e moldar as obras escolhidas ao saxofone, respeitando sempre o seu contexto histórico-cultural e a sua essência musical. No entanto, irei dar sempre prioridade a uma transcrição musicalmente e gestualmente fiel, em detrimento de uma transcrição tecnicamente rigorosa do ponto de vista de material. Para me explicar um pouco melhor, apresento um exemplo concreto: no início da obra *Fratres* de Arvo Pärt, está presente uma introdução em que o instrumento solista tem de executar vários arpejos com notas repetidas nas suas extremidades. Dada a pulsação rápida neste momento da obra, na transcrição para o saxofone irei ter que retirar a nota repetida pois a sua articulação iria levar a uma perda de pulsação e conseqüente perda da fluidez e clareza do gesto.

Será este tipo de abordagem que irá ao encontro do projeto que aqui apresento e no qual me proponho a transcrever para o saxofone obras originalmente escritas para outros instrumentos, tanto de períodos históricos mais remotos como de repertório recente.

Capítulo 3 Processos de Metamorfose

Neste capítulo aprofundo detalhadamente e examino o processo de transcrição para saxofone das seguintes obras: *Dream* de John Cage para piano solo irá ser transcrita e apresentada no saxofone alto, *Chaconne* em Sol menor de Tomaso Vitali para violino e continuo será transcrita e apresentada no saxofone soprano e órgão, *Fratres* de Arvo Pärt para violino e orquestra de cordas com percussão será transcrita e apresentada no saxofone soprano acompanhado por orquestra de saxofones com percussão e o *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi para violino e orquestra de cordas será transcrito e apresentado no saxofone soprano e quinteto de cordas. Cada secção deste capítulo abordará exaustivamente os problemas específicos levantados na transcrição para saxofone de cada uma das quatro obras escolhidas assim como as soluções encontradas para os contornar. As partituras transcritas encontram-se na íntegra nos anexos B, C e D e E.

3.1 *Dream* de John Cage

Dream é uma obra do compositor John Cage que foi escrita para acompanhar uma coreografia de Merce Cunningham (Pritchett, 1993). Esta especificidade da génese da obra define grandemente a sua estrutura que tem por característica um enorme enfoque no ritmo.

Neste projeto irei usar o livro “Piano works 1935-48”, Edition Peters, uma coletânea com obras de John Cage.

Esta obra foi escrita originalmente para piano e usa uma técnica específica deste instrumento, que permite sustentar uma harmonia enquanto executa outras linhas melódicas em simultâneo. O próprio compositor indica na partitura: “sempre com ressonância; sem silêncios; as notas devem ser livremente sustentadas, manualmente ou com o pedal, para além da notação escrita”.

Ao longo da obra, esta constante massa sonora é sustentada para criar uma continuidade, que no piano é feita de forma manual através da não libertação dos martelos pela pressão exercida nas teclas ou através da ativação do pedal. No caso desta composição, a técnica transporta os ouvintes para um ambiente meditativo, fazendo

lembrar o estilo impressionista de Erik Satie (Jo, 2015), espelhando o interesse do compositor pelo Budismo.

O primeiro grande desafio que encontrei no processo de transcrição desta obra foi a recriação deste *continuum* sonoro num instrumento não polifónico como o saxofone e que não tem nenhum recurso semelhante ao pedal do piano.

Com o objetivo de contornar esta limitação, estudei três diferentes meios para conseguir respeitar as indicações do compositor, que poderão ser igualmente usados dependendo do contexto em que a performance se desenvolve: i) através de meios eletrónicos (especificamente para o aumento da reverberação); ii) usando a acústica original do local de concerto com tempos de reverberação elevados (igreja); iii) tocar virado para um piano com a caixa de ressonância aberta e pedal premido.

Todas as alternativas eram viáveis, mas possuem vantagens e desvantagens. Partindo do princípio de que uma igreja será o local onde realizarei o meu recital, o primeiro meio tornar-se-ia redundante e dadas as características reverberantes do espaço. Se a apresentação fosse realizada numa outra sala de concertos, onde estas características não se verificassem, seria, provavelmente, a opção mais fiável. A necessidade do transporte de equipamento eletrónico e, no caso da terceira alternativa, de um piano causaria um grande problema de logística (apesar de o transporte do piano ser uma obstrução à escolha da terceira alternativa, esta também se enquadraria bem na execução da obra, a *Sequenza* de Luciano Berio para trompete é um ótimo exemplo da aplicação desta técnica).

Esta obra será executada no saxofone alto porque, comparando com os outros saxofones (soprano, tenor e barítono), é o único e que consegue executar a obra (salvo uma rara exceção) na sua tessitura original.

Os problemas encontrados na transcrição e adaptação da obra ao saxofone são os seguintes: i) sustentação de notas; ii) execução de fragmentos polifónicos; iii) presença de notas fora da tessitura do saxofone alto.



Figura 1: Fragmento original da obra *Dream* de John Cage seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 12-15).

A Figura 1 expõe a solução encontrada para os problemas i), sustentação de notas; ii), execução de fragmentos polifónicos. Para promover a sustentação das notas ao longo do tempo, optei por usar, por um lado, a acústica natural da sala de concerto onde decorrerá o meu recital, isto é, na Igreja da Lapa, no Porto (Portugal), dado o seu tempo de reverberação ser extremamente alto e por outro explorar a dinâmica para criar um jogo de planos diferentes entre vários elementos estruturais da composição.

Tal como está indicado na obra, esta é para ser executada numa dinâmica “pp”. Facto é que, quanto mais forte for a dinâmica que tocamos, maior será o tempo de reverberação. Dado isto, se eu tocar as notas que deverão ser mais sustentadas numa dinâmica mais forte, por si só irá criar a dimensão contrapontística pretendida pelo compositor. Comparando com o resultado final criado pelo piano, a sua execução no saxofone tem a desvantagem de não ser possível o controlo a cem por cento da duração das notas que serão sustidas.

Dada a limitação do saxofone em executar várias notas em simultâneo, optei por arpear os acordes existentes na obra sob a forma de apogiaturas para não perder referências harmónicas. Estes arpejos adoptam direções diferentes: ascendente ou descendente de acordo com a direção da melodia que se segue no compasso. Desta forma insiro o material declarativamente harmónico nas linhas melódicas da obra.



Figura 2: Fragmento original da obra *Dream* de John Cage seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 45-47).

Na Figura 2 está presente a solução do problema iii), presença de notas fora da tessitura do saxofone alto. Dada a impossibilidade de executar todas as notas reais da partitura de piano no saxofone, coloquei todos os acordes dos últimos seis compassos da obra uma oitava acima.

Mesmo após adoptar a solução anteriormente descrita, ainda restam algumas notas que não encaixam dentro da tessitura do saxofone alto. Exemplo destas são as notas ré 3 e sol 3 da partitura do piano, que aparecem nos compassos 45 e 46. Visto que estas notas são duplicações aparecendo no mesmo compasso uma oitava acima, optei em última instância por omiti-las.

Apesar das alterações realizadas nesta transcrição, penso que a génese e o espírito da obra permaneceram intactas, confirmando assim o que propus fazer no fim do capítulo anterior (consultar Anexo B).

3.2 *Chaconne* em Sol menor de Tomaso Vitali

Tomaso Antonio Vitali foi um compositor e violinista italiano que ficou conhecido pela escrita instrumental. Ordenado padre em tenra idade, Vitali foi o primeiro organista da catedral de Udine (Suess, 1980). Uma das obras mais notáveis a si atribuída é a *Chaconne* em Sol menor para violino e contínuo aqui abordada e que recentemente algumas pesquisas questionam ser da sua autoria. A comparação desta obra com outras que definitivamente lhe pertencem também vem levantar essa hipótese (Boyden 1990; Suess, 1980).

Sendo a *Chaconne* uma obra escrita para violino e contínuo, será feita a transcrição para o saxofone soprano, pois possui uma tessitura muito semelhante à do violino e, por constrangimento da própria logística inerente ao recital no qual me proponho a apresentar a obra, será acompanhado por um órgão que terá um papel igual ao do contínuo na música barroca, ou seja, de suporte harmónico (Grout & Claude, 2001).

A existência de polifonia na voz do violino representa a maior dificuldade levantada na transcrição desta obra e será resolvida de diferentes formas recorrendo às seguintes técnicas: i) utilização de apogiaturas como meio de sugerir polifonia, ii) omissão de notas que estejam repetidas simplificando, em termos de número de vozes, os segmentos polifónicos e iii) criar um movimento melódico monofónico que respeite a harmonia em questão.

Os problemas encontrados na transcrição e adaptação da obra ao saxofone são os seguintes: i) execução de segmentos polifónicos; ii) execução de vários segmentos polifónicos onde cada um conduz uma melodia; iii) presença de notas fora da tessitura

do saxofone soprano; iv) momentos de presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano nos quais estão presentes movimentos a uma pulsação rápida; v) notas fora da tessitura do saxofone soprano e ao mesmo tempo com polifonia presente; vi) fragmentos polifónicos com uma pulsação rápida.

Para resolver os obstáculos levantados no parágrafo anterior, desenvolvi um conjunto de soluções que passo a enumerar e que foram as diretrizes principais para a realização da transcrição da obra:

Referente à alínea i), execução de segmentos polifónicos, arpejar sob a forma de apogiatura foi a solução encontrada para sugerir esta polifonia dada a impossibilidade do saxofone em executar esta técnica (ver Figura 3);

Referente à alínea ii), execução de vários segmentos polifónicos onde cada um conduz uma melodia, com o intuito de manter o máximo de conteúdo polifónico possível adotei quatro estratégias diferentes: no primeiro caso coloquei apenas as notas mais graves como apogiatras não adulterando muito o resultado auditivo final em relação ao obtido na versão original (ver Figura 4); no segundo caso mantive a linha melódica superior executando em forma de apogiatura das notas mais graves sempre que estas sugerem uma mudança de harmonia (ver Figura 5); no terceiro caso optei apenas por manter a linha superior na transcrição porque a inferior já está presente no acompanhamento (ver Figura 6); no exemplo da Figura 7 transcrevi as notas presentes na harmonia do compasso. Começando na tônica, arpejei o acorde de forma simples mantendo o movimento ascendente e, nos compassos seguintes apliquei o mesmo processo respeitando as mudanças na progressão harmónica, contribuindo para a fluidez que a o autor sugere tendo em conta as indicações.

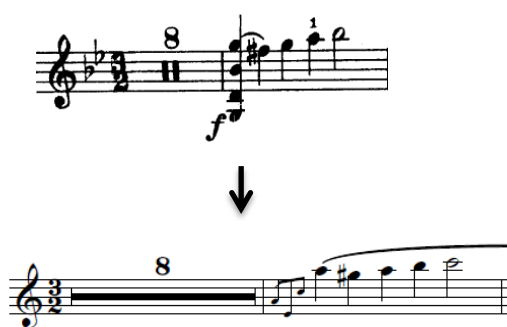


Figura 3: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 1-9).

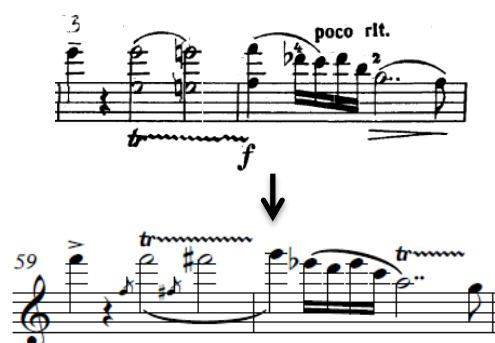


Figura 4: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 59 e 60).



Figura 5: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 65-73).



Figura 6: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 121-123).

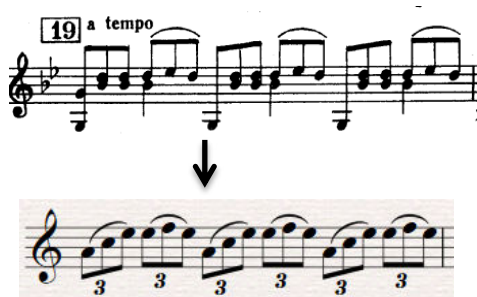


Figura 7: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 191).

Referente à alínea iii), presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano, a Figura 8 mostra um exemplo em que a nota sol 3 aparece. Perante isto, optei por colocá-la na oitava superior. Os arpejos do 2º tempo dos compassos 85, 86 e 87 (assumindo como unidade de tempo a mínima) sofreram uma adaptação, passando a ser executados na segunda metade do segundo tempo dos respetivos compassos, sob a forma de apogiatura, aproveitando assim a pausa de colcheia, salientando ainda mais a acentuação presente no lá 4 (mínima) dos compassos, não sofrendo muitas consequências em termos harmónicos. Desta maneira, é mantida a direção frásica.



Figura 8: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 85-87).

Referente à alínea iv), momentos de presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano nos quais estão presentes movimentos a uma pulsação rápida, na Figura 9 está presente um desses exemplos. Com o intuito realizar esta passagem com a leveza e com a dinâmica (*pp*) que é sugerida pelo compositor irei realizá-la na oitava inferior e para tornar esta alteração mais coerente e natural no contexto da obra usei a escala descendente presente no compasso anterior e alonguei-a uma oitava descendente (Figura 10).

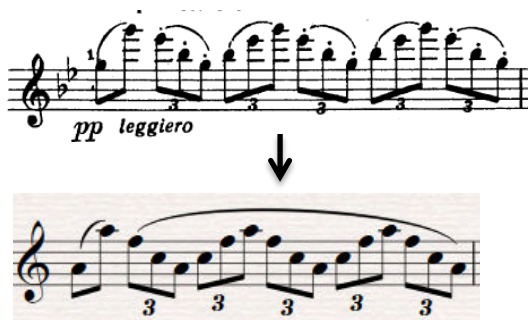


Figura 9: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 135).

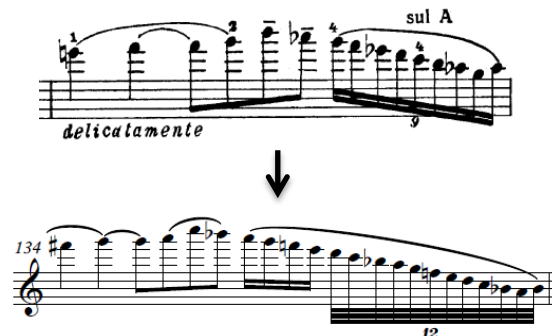


Figura 10: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 134).

Referente à alínea v), notas fora da tessitura do saxofone soprano e ao mesmo tempo com polifonia presente, na Figura 11 encontra-se um desses exemplos. Dada a complexidade deste movimento, optei por comprimi-lo o mais possível em termos de âmbito com o objetivo de fugir às notas fora de tessitura do saxofone soprano e, quando

a polifonia está presente, optei por manter somente a voz superior, pois ambas fazem parte da mesma harmonia.

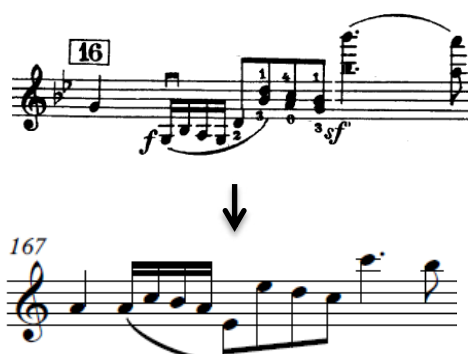


Figura 11: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 167).

Referente à alínea vi), fragmentos polifónicos com pulsação rápida, na Figura 12 verifica-se um desses exemplos. Tendo em conta que, em termos de pulsação, esta passagem tem de ser executada de forma rápida e precisa, irei tocar apenas a nota superior do arpejo para preservar a direção do gesto sequencial da melodia.

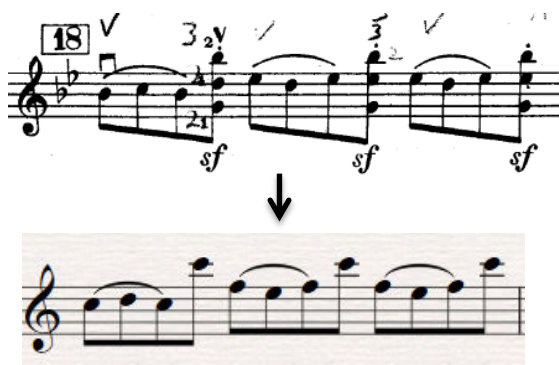


Figura 12: Fragmento original da obra *Chaconne* de Tomaso Vitali seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 183).

Apesar das alterações que fiz na transcrição da obra, tais como a alteração da oitava de algumas notas que estavam fora da tessitura do saxofone soprano, redução da polifonia para uma linha melódica e omissão de algumas notas por estarem presentes no acompanhamento, penso que consegui capturar o espírito harmónico sempre que possível, adaptando-o a uma linguagem melódica de um instrumento monofónico (consultar Anexo C).

3.3 *Fratres de Arvo Pärt*

Pärt, compositor Estoniano com uma forte conotação minimal, dado as suas obras se basearem no mínimo de elementos (estruturas musicais longas a partir de um só acorde são exemplo disso) é conhecido pela sua linguagem peculiar, denominada *Tintinnabuli*. Este termo vem da palavra latina *Tintinnabulum* e significa “pequeno sino a badalar” (Hillier, 1997).

Para percebermos melhor o estilo das suas obras, ajuda compreender o contexto geográfico, histórico e religioso do seu país de origem. Após a ocupação da Estónia por parte da União Soviética em 1940, este país sofreu vários tipos de repressões, entre as quais religiosa e musical. Toda a música pertencente a um tempo antecedente a este período foi erradicada do ensino desta arte. Este embargo à cultura do passado fez com que Pärt, crente na religião ortodoxa russa, tivesse contacto pela primeira vez com o canto Gregoriano em 1968-69, aos 30 anos de idade. Esta descoberta teve um enorme impacto na sua música, começando posteriormente a compor linhas melódicas baseadas neste canto (Susanna, 2001).

Contrastando com estas primeiras obras e baseado em todo o conhecimento adquirido do seu passado, começou a criar e a compor segundo o seu estilo *Tintinnabuli*. Passa a usar apenas uma tonalidade, ou mais precisamente, em cada obra usa um único centro tonal (a partir apenas de um acorde). Contudo, apesar da sua música possuir características tonais, Pärt não fez questão de, durante a criação da sua própria identidade, se enquadrar nas regras que regem a música tonal e a harmonia funcional (Mattner, 1985). Pärt usa o estilo *Tintinnabuli* para expressar as suas emoções e o seu fascínio pela beleza do “timbre” característico dos instrumentos. Para ele, este estilo da sua autoria, é um processo único de escrita musical (Susanna, 2001) sendo caracterizado por possuir duas texturas diferentes, uma composta por uma ou mais vozes melódicas e outra pela voz *tintinnabuli*. A voz melódica (ver Figura 13) é baseada numa progressão gradual que se move em direção ou em sentido oposto ao centro tonal (centro este que consiste na nota através da qual se constrói o acorde presente na obra). A voz *tintinnabuli* (ver Figura 14) possui exclusivamente notas do acorde fundamental da obra (Susanna, 2001).

Fratres foi escrita originalmente em 1977 para quinteto de sopros e quinteto de cordas (ensemble com conotação barroca). Seguiram-se várias versões adaptadas pelo

próprio compositor para violino solo e orquestra (será a usada para a transcrição) e violino solo e piano, com a exceção da versão para violoncelo e piano realizada por Dietmar Schwalke.



Figura 13: Quinto compasso da obra *Fratres* de Arvo Pärt no qual estão presentes as vozes melódicas.

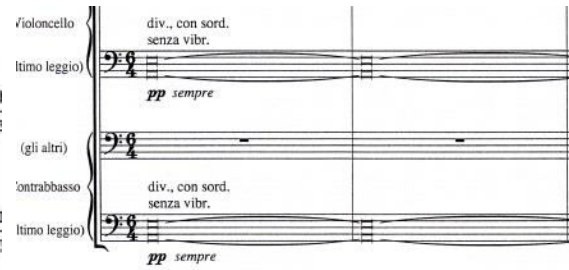


Figura 14: Primeiros dois compassos da obra *Fratres* de Arvo Pärt onde está presente a voz tintinnabuli.

Horizontalmente a obra está dividida em nove secções separadas por momentos de “repouso” (ver Figura 15) caracterizados por um padrão rítmico. Cada uma destas secções está dividida em duas partes. Cada uma delas possui um total de oito acordes construídos, em primeiro lugar, em progressão descendente (ver Figura 16) e, seguidamente, ascendente (ver Figura 17). Estas progressões começam em dó # (voz mais grave) e no mi (voz mais aguda transposta para uma oitava superior) movendo-se por graus conjuntos, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, como está ilustrado na Figura 18. O ciclo desta primeira progressão (descendente) fica completo quando voltamos à nota inicial. Na progressão ascendente, a melodia é composta pelas notas da Figura 18, partindo do mi e do dó #, desta vez movendo-se no sentido dos ponteiros do relógio.

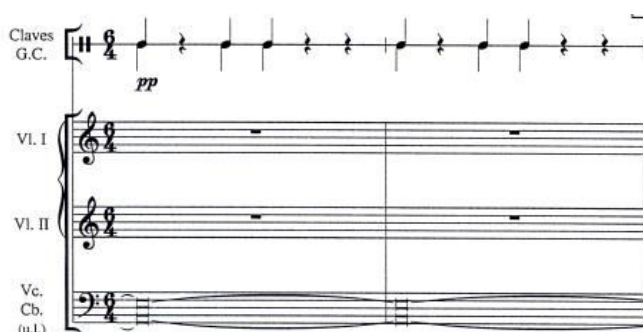


Figura 15. Segmento de repouso da obra *Fratres* de Arvo Pärt, com motivo percussivo com recurso a clavas.



Figura 16. Progressão descendente presente no compasso 11 da obra *Fratres* de Arvo Pärt.



Figura 17. Progressão ascendente presente no compasso 14 da obra *Fratres* de Arvo Pärt

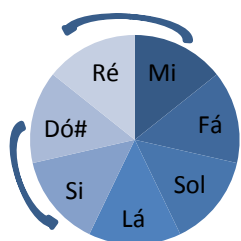


Figura 18. Representação gráfica das notas pelas quais as linhas melódicas se regem.

Os problemas encontrados na transcrição e adaptação da obra ao saxofone foram: i) a execução de passagens rápidas com diferentes articulações, de difícil execução no violino mas extremamente difícil no saxofone; ii) a execução de polifonia; iii) a presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano.

Para resolver os obstáculos levantados no parágrafo anterior, delineei um conjunto de soluções que foram as diretrizes principais para a realização da transcrição da obra e que passarei a enumerar nos parágrafos seguintes.

A Figura 19 ilustra um exemplo referente à alínea i), execução de passagens rápidas com diferentes articulações, de difícil execução no violino mas extremamente difícil no saxofone. A repetição deste padrão inúmeras vezes na introdução da obra representa um momento de elevada dificuldade neste instrumento. São de ressaltar as complicações que se prendem com o alargado registo do gesto e com a nota central repetida, de difícil articulação a uma pulsação rápida. Apesar de ser um segmento de

clara complexidade técnica, a sua execução deve parecer fluída. Na minha transcrição preservei esta fluidez e adaptei-a à linha melódica dando prioridade à harmonia e às características do gesto.

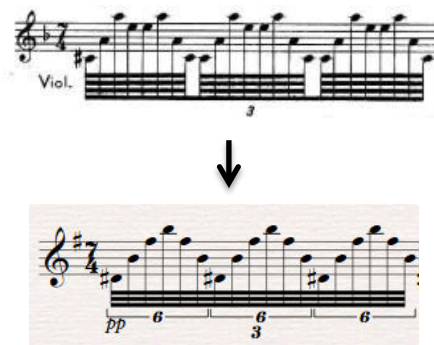


Figura 19. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 1).

Referente à alínea ii), execução de polifonia, com o intuito de manter o máximo de conteúdo polifónico possível, adotei quatro estratégias distintas representadas nas Figuras 20, 21, 22 e 23. A solução encontrada para contornar o problema levantado no compasso nove da obra (ver Figura 20) foi a transposição da nota real mi 5 para a oitava superior, passando a ser possível a execução de ambas as notas simultaneamente no saxofone usando a série de harmónicos da nota real lá, não me afastando, desta forma, do resultado final obtido na versão original. Já no exemplo da Figura 21 encontramos um momento de polifonia intenso e dramático. Dado o seu carácter optei por executar a voz superior, atribuindo a voz inferior a um instrumento acompanhador.

Atribuir a voz média e a voz inferior a dois instrumentos acompanhadores foi a solução encontrada para o caso da Figura 22. Quanto ao exemplo da Figura 23, deparamo-nos com uma forma diferente de escrita para instrumentos de corda, caracterizada pela execução de uma determinada nota, aflorando apenas a corda, obtendo um harmónico. Neste caso específico, a primeira nota que auditivamente vai aparecer é um sí 6 real, portanto, na adaptação para saxofone irei executar esta linha melódica começando no sí 5 real dada a impossibilidade em termos de registo de a tocar na oitava original.



Figura 20. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 9).



Figura 21. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 41).



Figura 22. No compasso 50 da obra *Fratres* de Arvo Pärt, dividi a transcrição por três vozes: a voz solista, a do alto dois e a do alto três respetivamente.



Figura 23. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 65).

No que concerne ao problema levantado na alínea iii), presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano, encontramos um exemplo no compasso três representado na Figura 24. Neste caso transpus apenas a nota real sol 3 para a oitava superior, não perdendo a fluidez do movimento. Já no exemplo da Figura 25, que se encontra na oitava secção da obra, aparece o arpejo de lá menor estendendo-se a oitavas superiores. Como o limite superior da tessitura do saxofone é perto do ré 7 real, não é possível executar alguns destes arpejos tal e qual como originalmente foram escritos para violino. A solução encontrada foi a quebra para a oitava inferior de todos os arpejos a partir do dó # 5 real, contribuindo assim para a preservação do desenvolvimento destes arpejos ao longo desta secção.



Figura 24. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 3).



Figura 25. Fragmento original da obra *Fratres* de Arvo Pärt seguido da respetiva transcrição para saxofone (compassos 59 e 60).

No que toca ao acompanhamento, usei um arranjo escrito para orquestra de cordas e percussão (1991), adaptando-o a uma orquestra de saxofones e percussão. Cada voz da partitura original foi mantida de forma a não alterar as lógicas melódica e harmónica nas quais se baseia o estilo Tintinnabuli. Para este fim, estudei o âmbito de cada saxofone e escolhi a instrumentação do ensemble tendo em conta este princípio, ou seja, a cada instrumento de corda da instrumentação original corresponde um saxofone com igual registo (consultar Anexo C).

3.4 *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi nasceu em Veneza e foi um compositor e violinista italiano que marcou o período barroco da história da música (Kolneder, 1970). Ficou conhecido como “The Red Priest” por ter cabelos vermelhos e ter sido ordenado padre em 1703. Possui um vasto leque de obras no qual se incluem cerca de quatrocentos e setenta e sete concertos e quarenta e seis óperas das quais se destacam os concertos “Quatro Estações” (Everett, 1996).

Este conjunto de quatro concertos para violino e orquestra, escrito em 1723 e publicado em 1725, refere-se às estações do ano. Com o intuito de acompanhar as suas obras, pensa-se que Vivaldi terá escrito poemas ilustrativos dos cenários representados na música (Everett, 1996), uma prática comum na época e característica daquela que se denomina música representativa¹.

A “estação do ano” que transcrevi para o saxofone soprano foi o *Inverno*. Exponho o poema² que lhe é inerente:

Allegro non molto

Tremendo, entre a neve gelada

e o vento cortante,

correndo para lá e para cá para marcar os pés,

o bater dos dentes no frio amargo;

Largo

Descansar ao aconchego da lareira, enquanto que quem está lá fora é

encharcados pela chuva torrencial;

Allegro

Nós desfolhamos os caminhos de gelo de forma lenta e cautelosa, com medo de

tropeçar e cair.

¹ Música representativa tem por objetivo evocar ideias ou imagens extramusicalis na mente do ouvinte,

² Allegro non molto: Agghiacciato tremar trà neri argenti / Al Severo Spirar d' orrido Vento,/ Correr battendo i piedi ogni momento;/ E pel Soverchio gel batter i denti.

Largo: Passar al foco i di quieti e contenti / Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

Allegro: Caminar Sopra 'l giaccio, e à passo lento / Per timor di cader gersene intenti; / Gir forte Sdruzziolar, cader à terra / Di nuove ir Sopra 'l giaccio e correr forte / Sin ch' il giaccio si rompe, e si disserra; / Sentir uscir dalle ferrate porte / Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra / Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporta.

De seguida vira abruptamente, escorrega, cai no chão e erguendo-se, apressa-se pelo gelo antes que este quebre.

Sentimos o frio dos ventos do norte que passam através da casa, apesar das portas fechadas e trancadas...isto é o inverno, que no entanto traz os seus próprios encantos.

Os problemas encontrados na transcrição e adaptação da obra ao saxofone: i) necessidade de efetuar pontualmente o corte de algum motivo com vista à respiração (não necessária no violino); ii) a existência de notas num registo muito agudo, articuladas numa pulsação muito rápida e de impossível execução no saxofone; iii) a presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano. As soluções encontradas para resolver estes obstáculos ilustram-se nas Figuras que se seguem.

Referente à alínea i), necessidade de efetuar pontualmente o corte de algum motivo com vista à respiração, aproveitarei algumas situações em que o primeiro violino está a dobrar a voz solista para fazer uma pausa. (ver Figura 26).

Figura 26. Fragmento original da obra *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 65).

No que diz respeito à alínea ii), existência de notas num registo muito agudo, articuladas numa pulsação muito rápida e de impossível execução no saxofone, dada a impossibilidade de articular num registo tão agudo no saxofone o segmento rápido que

se encontra na Figura 27, optei por simplificar a notação rítmica do gesto, reduzindo assim a velocidade e não perdendo as referências melódicas.

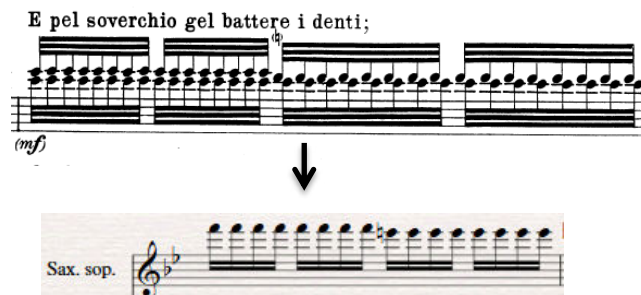


Figura 27. Fragmento original da obra *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 34).

Referente à alínea iii), presença de notas fora da tessitura do saxofone soprano, duas soluções foram adotadas para solucionar este problema e ambas recorrem à transposição para diferentes oitavas dentro do registo do saxofone soprano. A diferença entre elas reside no que podemos denominar a âncora melódica do gesto. A primeira consiste em oitavar notas pontuais (ver Figura 28) e a segunda em alterar toda uma secção ou sequência (ver Figura 29). Ambas têm como propósito ou objetivo final conservar a estrutura melódica da obra o mais coerente possível, mantendo uma direção melódica das sequências no registo, de modo a ter o clímax musical o mais agudo ou grave possível.



Figura 28. Fragmento original da obra *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 155).

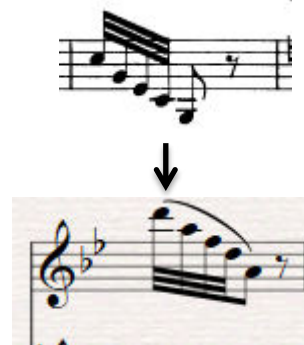


Figura 29. Fragmento original da obra *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi seguido da respetiva transcrição para saxofone (compasso 174).

No que toca ao seu acompanhamento, irei recorrer a um arranjo de Gian Francesco Malpiero escrito para violino e quinteto de cordas e órgão.

Trata-se da obra em que precisei de fazer menos alterações para a sua transcrição, mantendo o material original praticamente intacto e respeitando a essência da obra (consultar Anexo D).

Conclusões

4.1 Sumário

A transcrição das obras *Dream* de John Cage, *Chaconne* em Sol menor de Tomaso Vitali, *Fratres* de Arvo Pärt e *Inverno* das Quatro Estações de Antonio Vivaldi para o saxofone é o grande motor desta monografia acompanhada de um recital.

Na componente escrita do projeto, discuto a prática da transcrição musical numa perspetiva histórica e no caso particular do saxofone. É meu propósito contribuir para uma expansão do repertório praticado neste instrumento, utilizando métodos com vista à aproximação da polifonia à monofonia, e ainda ampliar o âmbito de técnicas usadas no processo de transcrição.

Nesta monografia começo com a exposição das minhas motivações para abordar o tema em questão, assim como as contribuições para ao universo do saxofone e da transcrição. Seguidamente, abordei a questão da prática da transcrição ao longo da história da música, dando uma visão global da importância que esta técnica teve em períodos como o Barroco, contrapondo com a atualidade. Posteriormente, é apresentada uma contextualização histórica do saxofone, na qual constam a evolução deste instrumento e quando foi implementado na prática na educação musical, a discografia de saxofonistas na qual encontramos obras originais de compositores de relevo do século XX, um catálogo de referência (compilado por J. M. Londeix) onde constam todas as transcrições realizadas para saxofone e ainda é feita a ponte entre o saxofone e a transcrição, na qual é mencionada um dos pioneiros desta prática, Marcel Mule. Na última secção deste capítulo é exposta uma visão crítica sobre a transcrição, sendo explicada a minha abordagem perante a aplicação deste processo no capítulo seguinte.

Breves caracterizações dos autores e das obras transcritas são apresentadas no terceiro capítulo. Neste, exponho os problemas inerentes à transcrição das obras, discriminando detalhadamente as soluções encontradas para as adaptar ao saxofone. Técnicas idiossincráticas presentes em obras abordadas nesta monografia, como a utilização do pedal do piano em Cage ou os fragmentos polifónicos de Vitali e Pärt, constituíram obstáculos ultrapassados nas transcrições realizadas. Dados os recursos instrumentais que tinha previsto para a realização deste projeto/recital, penso que espírito das obras foi preservado.

É importante referir que os métodos usados para a transcrição destas obras não são singulares. Foram explicadas e justificadas as escolhas que fiz, tendo em conta o instrumento para o qual a transcrição foi feita e a minha perspetiva sobre o material musical a preservar. Todavia, uma outra visão sobre o assunto poderia trazer diferentes soluções para este processo.

Dream de John Cage, *Chaconne* em Sol menor, *Fratres* de Arvo Pärt e *Inverno* das Quatro Estações de Vivaldi foram as obras que transcrevi e serão estreadas nas formações propostas, no dia 8 de julho, na Igreja da Lapa, no Porto (Portugal).

4.2 Contribuições

A curta existência do saxofone face aos seus congéneres instrumentos de orquestra sinfónica faz com que, no seu repertório, haja lacunas em termos de obras canónicas da ‘música clássica’ ocidental, que englobam essencialmente os períodos do Barroco ao Romantismo. Para colmatar esta falta, que por conveniência aqui denominamos de *clássico* (no seu sentido mais lato) e, essencialmente, a falta de repertório do período áureo da música tonal, vários saxofonistas, compositores e editores musicais abordaram a técnica da transcrição como ferramenta essencial para fornecer a este instrumento um repertório mais alargado em número e estilo.

Tendo sido a minha intenção alargar o leque de repertório praticado no saxofone, foi meu interesse expandir o universo de transcrições num tipo de repertório menos usual a esta prática: o repertório contemporâneo. Desta forma, recuperei condutas do período barroco, no qual os aprendizes de composição copiavam obras originais com o intuito de aprender modelos de escrita e de se depararem com dificuldades inerentes à composição (Berlioz, 2000).

O conjunto de obras sobre as quais me debrucei partiu de repertório barroco, com Vivaldi (1678-1741) e Vitali (1663-1745), culminando no período da música contemporânea, com Cage (1912-1992) e Pärt (1935-).

Todas elas apresentaram diferentes particularidades na sua transposição e adaptação, pois tratam-se de obras escritas para instrumentos polifónicos, possuem um elevado grau de dificuldade para o seu instrumento original (violino e piano) e talvez ainda maior para o instrumento para o qual me proponho a realizar e utilizam técnicas

diferentes - no caso do piano, por exemplo, a sustentação de sons ao longo do tempo e no caso do violino, a execução pontual de polifonia.

O recital em que estas obras transcritas terão a sua primeira apresentação pública será realizado na igreja da Lapa no Porto (Portugal), local que teve uma grande influência na escolha das obras que irei apresentar, pelas razões que passo a enunciar: a obra *Dream* de Cage vive sobretudo da expansão que acontece naturalmente no espaço altamente reverberante da igreja; a *Chaconne* de Vitali será apresentada com o acompanhamento de um órgão, existente na igreja; a obra *Fratres* de Pärt é caracterizada pelo estilo Tintinnabuli, que significa “badalar de pequenos sinos” e que claramente se enquadra no contexto de uma igreja; por fim, a obra *Inverno* das Quatro Estações de Vivaldi foi escolhida por ir ao encontro das vivências do compositor que, a partir de 1703, se dedicaria à vida eclesiástica.

4.3 Projetos Futuros

Paralelamente às contribuições deste projeto, uma série de tópicos para trabalhos futuros foram sendo levantados como consequência da investigação. Uma das mais importantes questões que fica em aberto é a elaboração de uma clara perspetiva sobre que tipo de material foi escrito e transcrito para o saxofone. Partindo do catálogo de J. M. Londeix, seria possível estudar mais aprofundadamente o repertório existente, destacando, entre outras coisas, quais as épocas e estilos que o caracterizam.

Outro tema que poderia ser desenvolvido a partir deste trabalho, e que pretendo desenvolver nos meus trabalhos futuros, é o da aplicação de técnicas que usei neste projeto noutras obras, escritas para instrumentos polifónicos. Alguns exemplos são os restantes concertos pertencentes ao conjunto das Quatro Estações de Vivaldi ou obras de John Cage, como por exemplo a peça *In a Landscape*).

Em consonância com o tema anterior estaria a realização de um estudo aprofundado sobre a influência das salas de concerto no renascer e reinterpretar das obras do passado.

Bibliografia

- Berio, L. (1980). *Sequenza IXb for Alto Saxophone*. Universal Edition.
- Berlioz, H. (2000). *Memoires*. Flammarion-France.
- Bota, V. J. (2008). *A Transcrição Musical como Processo Criativo*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
- Boyden, D. D. (1990). *The history of violin playing from its origins to 1761: and its relationship to the violin and violin music*. Oxford University Press.
- Carse, A. (1967). *The History of Orchestration*. New York: Dover.
- Clark, D. (1999). *Appraisals of Original Wind Music: A Survey and Guide*, Greenwood Press.
- David, V. (2000) *French Style*. [CD]. Le chant du rousseau.
- David, V. (2008). *Berio-Boulez: Dialogue, Chemins, Récit...* [CD]. Aeon.
- Debussy, C. (1919). *Rhapsodie for Orchestra and Saxophone*. Occidental Graphics.
- Delangle, C., Delangle, O. (1999). *A Saxophone for a Lady*. [CD]. BIS.
- Delangle, C. (1996). *The Solitare Saxophone*. [CD]. BIS.
- Delangle, C. & Delangle, O. (2002). *A la française*. [CD]. BIS.
- Dolmetsch, A. (2005). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Dover Publications, Inc.
- Everett, P (1996). *Vivaldi: The Four Seasons and other Concertos, Op.8*. Cambridge University Press
- Griffiths, P. (2011) *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Grout, Donald J.& Claude V. Palisca (2001). *History of Western Music*, Londres, Norton.
- Haine, M. (1980). *Adolphe Sax : 1814-1894 : Sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. French Edition.
- Harnoncourt, Nikolaus (1988). *O Discurso dos Sons*. Jorge Zahar.
- Hillier, P. (1997). *Oxford Studies of Composers, Arvo Part*. Oxford University Press.
- Ibert, Jacques (1935). *Concertino da camera*. Alphonse Leduc.
- Ingham, R. (ed.). (2003). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge University Press.
- Jo, Hye-Won (2015). The Music of John Cage: Early Piano Compositions. *International Journal of Music and Performing Arts*, Vol. 3 (1), 32.

- Kolneder, W (1970). *Antonio Vivaldi, his life and work*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press,
- Londeix, Jean-Marie (2003). *Comprehensive Guide to Saxophone Repertoire*, Northeastern Music Pub Inc.
- Lloyd, D.W. (2011). *Interpreting Tango through Original Transcription: Defining a Contemporary Approach in Respect of an Historical Performing Tradition*. Tese de doutoramento, Sheffield University.
- Marques, M. & Lopes, E. (2013). *O Género Musical na Identidade dos Instrumentos: o Saxofone no séc. XX*. Fundação Luis de Molina.
- Mattner, L. (1985). *Arvo Pärt: Tabula rasa*. Melos 47 (February): 98.
- Pritchett, J. (1993). *The music of John Cage*. Cambridge University Press.
- Schmitt, F. (2014). *Légende, Op.66*, University Reprints, Music Department.
- Stockhausen, K. (1977). *In Freundschaft*. Stockhausen Verlag.
- Suess, J. G. (1980). Tomaso Antonio Vitali, In Sadie, Stanley, ed. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 19-20. Macmillan Publishers Limited.
- Susanna, W . H. Sze (2001). *Timbre and Tintinnabulation in the Music of Arvo Pärt*. Master thesis, The Chinese University of Hong Kong, China.
- Van Twillert, H. (2015). *Johann Sebastian Bach: Six Suites for Violoncello Solo: Transcription and Interpretation for Baritone Saxophone*. Tese doutoramento, Nota de Rodapé Edições.
- Villa-Lobos, Heitor (1963). *Fantasia para Saxofone*. Peter Music.
- Weiss, M. (2012). *Remarks Collected by Marcel Weiss for the Newspaper of the CNSMDP*.