

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO

PAULO EDUARDO SOUZA DE ALMEIDA

**Concerto para saxofone *Ibira Guira Recê* de
Edmundo Villani-Côrtes (1930):** sua gênese,
seus aspectos estruturais e interpretativos, sua
aplicabilidade pedagógica e sua edição

VOLUME I

Belo Horizonte – MG

2020

PAULO EDUARDO SOUZA DE ALMEIDA

**Concerto para saxofone *Ibira Guira Recê* de
Edmundo Villani-Côrtes (1930): sua gênese,
seus aspectos estruturais e interpretativos, sua
aplicabilidade pedagógica e sua edição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

Belo Horizonte – MG

2020

iii

A447c

Almeida, Paulo Eduardo Souza de.

Concerto para saxofone Ibirá Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes (1930) [manuscrito]: sua gênese, seus aspectos estruturais e interpretativos, sua aplicabilidade pedagógica e sua edição. / Paulo Eduardo Souza de Almeida - 2020.

3 v., enc.; il. + 1 CD.

Orientador: Mauro Chantal.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Villani-Côrtes, Edmundo, 1930 -. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Música para saxofone. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno PAULO EDUARDO SOUZA DE ALMEIDA, em 13 de julho de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Leonardo Barreto Linhares
Universidade Federal de São João del-Rei

Profa. Dra. Patrícia Valadão Almeida de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Me. Robson Miguel Saquett Chagas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas
Coordenador
Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música de UFMG

“Não basta fazer coisas boas – é preciso fazê-las bem”.
Santo Agostinho (354-430)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha querida mãe, Matilde Maria Souza de Almeida, por todo amor, confiança, apoio, e por me instruir a desfrutar o melhor que a vida tem a oferecer.

Dedico também este trabalho ao compositor, maestro, arranjador, pianista e professor, Edmundo Villani-Côrtes, por todo seu amparo, generosidade, e principalmente por transmitir a simplicidade e carinho semeados desde sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, porque sem Ele nada do que se fez poderia ter sido feito.

À minha mamãe e minha tia, Matilde Maria Souza de Almeida e Ana Maria de Souza, por todo amor, incentivo e apoio incondicional desde sempre.

A todos meus amigos que estiveram presentes durante este período, em especial aos amigos Victor Argamim e meu avô Claudir Possa Trindade.

Agradeço especialmente à minha namorada, Laís Nascimento, por toda ajuda, compreensão e motivação.

Ao meu orientador e grande amigo, Mauro Chantal, pela atenção, disponibilidade, e fundamental orientação para a realização deste trabalho.

Ao meu professor de saxofone e grande amigo, Robson Saquett, por sua amizade, companheirismo e auxílio incondicional em meu caminho como músico e pesquisador.

Ao meu querido e primeiro professor de saxofone, Leonardo Barreto, pelas primeiras orientações e por me tornar apto para ingressar ao mundo acadêmico.

Meus sinceros agradecimentos ao compositor Edmundo Villani-Côrtes, por sua generosidade, bondade e disposição em todo o auxílio para confecção desta pesquisa. Suas palavras jamais serão esquecidas e sempre terei sua figura como modelo a ser seguido no admirável caminho da música.

Agradeço ao Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João Del Rei, nas pessoas do diretor Mauro Santos, e do vice-diretor, Anthony Claret, por todo incentivo e apoio durante a realização de meu curso de mestrado.

Agradeço a todos meus amigos e colegas de profissão, em especial ao Paulo Amado, Michael Lúcio, Ana Carolina Neri, Marlon Wesley, Edmar Santos, David Almeida, Álvaro Maia, Silas Prado, Wilsinho Roberto, Marcos Alexandre e Luísa Vogt, pelo companheirismo e suporte.

Aos pianistas André Barbosa e Adriana Abid Mundim pela gentileza, *expertise* e disponibilidade.

Ao quarteto de saxofones **5 oitavas** e ao **Grupo de saxofones da UFMG**, por todo amparo e amizade.

Aos membros da banca, os professores Patrícia Valadão, Robson Saquett e Leonardo Barreto, pelos ricos subsídios e apontamentos nos exame de qualificação e defesa.

Agradeço também aos entrevistados Douglas Braga e Nailor Proveta, pela disponibilidade e ricas informações cedidas para a confecção deste trabalho.

Meus agradecimentos à Escola de Música da UFMG, por todos os amigos conquistados, pelos professores do curso e por todos que me auxiliaram para realização deste trabalho.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Geralda e Alan, sempre dispostos no auxílio para o bom funcionamento do programa.

Por fim, agradeço ao meu pai, João Oswaldo de Almeida, *in memoriam*, pelo exemplo deixado, guiando-me, mesmo em sua ausência física, pela trilha do bem, responsável por tudo que sou hoje e por tudo que um dia serei.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo de pesquisa apresentar dados sobre o concerto para saxofone *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes (1930), dispostos por: a gênese do concerto, seus aspectos estruturais e interpretativos, sua aplicabilidade pedagógica e por fim sua edição. O estudo foi estruturado em quatro partes: um breve histórico sobre o saxofone desde o Império até a República Nova e os reflexos apresentados atualmente no ensino superior e nas publicações relacionadas ao instrumento; dados sobre o compositor nos dias atuais; os estudos e análises estruturais e interpretativas sobre o concerto *Ibira Guira Recê*, com os apontamentos sobre sua aplicabilidade didática; e a edição crítica da peça supracitada com alterações feitas recentemente pelo compositor. A partir desse estudo, apontamos a escrita ímpar e transparente de Villani-Côrtes, que apresenta seus gostos e estilo de vida, assim como a significância da peça para o repertório do saxofone brasileiro.

Palavras-chave: Edmundo Villani-Côrtes; *Ibira Guira Recê*; Saxofone; Repertório brasileiro; Edição musical.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to present information about the concert for saxophone *Ibira Guira Recê* by Edmundo Villani-Côrtes (1930), with the following structure: the genesis of the concert, its structural and interpretative aspects, its pedagogical applicability and its edition. The study was structured in four parts: a brief history of the saxophone since the time of Brazilian Empire to the Nova República and the reflections on the instrument in higher education as well as in publications; current information about the composer; studies and analyzes on the structure and interpretation of the *Ibira Guira Recê* concert, with notes on its didactic applicability; and the critical edition of the piece with changes recently made by the composer. Based on this study, we pointed the unique and transparent writing of Villani-Côrtes, which reveals his tastes and lifestyle, as well as the significance of the piece for the Brazilian repertoire of saxophone.

Keywords: Edmundo Villani-Côrtes; *Ibira Guira Recê*; Saxophone; Brazilian repertoire; Music edition.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** – Fotografia de Adolphe Sax, inventor do saxofone, s.d.....9
- Fig. 2** – Fotografia de Villani-Côrtes, atualmente, s.d.....41
- Fig. 3** – Carta de Villani-Côrtes, cedendo os direitos da obra *Ibira Guira Recê* para performance em Belo Horizonte-MG.....43
- Fig. 4** – Fotografia do concerto do VII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais: a performance do concerto *Ibira Guira Recê*.....44
- Fig. 5** – Carta do Maestro Roberto Tibiriçá endereçada a este autor em referência à sua interpretação do concerto *Ibira Guira Recê*.....45
- Fig. 6** – Novo trecho do concerto *Ibira Guira Recê*, composto em 2019, c.192 a 200.....46
- Fig. 7** – Estreia mundial da peça *Porquê* (2019), de Edmundo Villani-Côrtes, no II Congresso Internacional de Música Sacra, no Salão Leopoldo Miguez.....49
- Fig. 8** – Villani-Côrtes tecendo comentários sobre a performance do saxofonista Paulo Eduardo S. de Almeida que interpretou sua composição, a saber: *Monólogo 96* (1996).....56
- Fig. 9** – Fotografia do saxofonista Dale Underwood, disponível no site: <<https://centerstage.conn-selmer.com/artists/dale-underwood>>. Acesso em 20 de abril de 2020.....59
- Fig. 10** – Capa manuscrita do concerto *Ibira Guira Recê*, em sua versão para saxofone e piano.....60
- Fig. 11** – Trecho do início da cadência do saxofone do concerto *Ibira Guira Recê*, c.141 a 143.....62
- Fig. 12** – Trecho composto em 2019, em razão da visita deste pesquisador a casa de Villani-Côrtes, c.189 a 200.....62
- Fig. 13** – Excerto da partitura do concerto *Ibira Guira Recê*, versão para saxofone e piano. Motivos rítmicos referentes à música popular brasileira, c.1 a 5.....66
- Fig. 14** – Exemplo do ritmo samba-canção por Marco Pereira (PEREIRA, 2006, p. 21).....66
- Fig. 15** – Excerto da partitura do concerto *Ibira Guira Recê*, versão para saxofone e orquestra. Motivos rítmicos referentes à música popular brasileira, c.1 a 13.....68
- Fig. 16** – Deslocamento da articulação para o saxofone no concerto *Ibira Guira Recê*, c.1 a 20.....69
- Fig. 17** – A escrita para *tambourine* no concerto *Ibira Guira Recê*, c.10 a 13.....70

Fig. 18 – Linha de referência de instrumentos percussivos no choro (FARIA; KORMAN, 2001, p.54).....	70
Fig. 19 – Diálogo entre os instrumentos oboé e trompetes I e II com o saxofone no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.14 a 26.....	71
Fig. 20 – A preparação para a mudança entre as seções 1 e 2 no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.27 a 38.....	72
Fig. 21 – Introdução da segunda seção do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , motivos melódicos e primeira intervenção do saxofone.....	73
Fig. 22 – Ápice da Seção 2 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.47 a 53.....	75
Fig. 23 – Final da seção 2 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , versão para saxofone e piano, c.56 a 64.....	76
Fig. 24 – Seção 3 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> (versão para saxofone e piano), diálogo entre o piano e o saxofone, c. 62 a 73.....	77
Fig. 25 – Seção 4 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> (versão para saxofone e orquestra), diálogo entre o piano e o saxofone, c.62 a 73.....	79
Fig. 26 – Seção 5 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> (versão para saxofone e orquestra), linha de referência rítmica do baião, c.96 a 100.....	81
Fig. 27 – Linha de referência de instrumentos percussivos no baião. (FARIA; KORMAN, 2001, p.68).....	82
Fig. 28 – Modificação da articulação na parte do saxofone no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.93 a 97.....	82
Fig. 29 – Junção entre o choro e o baião no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.93 a 97.....	83
Fig. 30 – Repetição do tema principal do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , em outra tonalidade, c.121 a 125.....	83
Fig. 31 – Motivos finais da seção 5 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.131 a 140.....	84
Fig. 32 – Interlúdio para a Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.131 a 140.....	85
Fig. 33 – Início da Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.141 a 145.....	86
Fig. 34 – Desenvolvimento e ápice da Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.146 a 158...87	87
Fig. 35 – Grande saltos intervalares e mudança do padrão rítmico da Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c. 187 a 198.....	87
Fig. 36 – Conclusão da Cadência I e interlúdio do final da cadência de <i>Ibira Guira Recê</i> , c.199 a 208.....	88

Fig. 37 – Início da seção 6 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c. 209 a 216, destaque para a melodia principal do violino e contraponto do saxofone.....	89
Fig. 38 – Seção 6 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , interposição de melodias, c.217 a 222.....	89
Fig. 39 – Trecho da segunda parte da seção 6 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.226 a 234.....	91
Fig. 40 – Terceira parte da seção 6 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.235 a 242.....	93
Fig. 41 – Seção 7 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , mudança de tonalidade e repetição do motivo melódico inicial da peça, c.243 a 251.....	94
Fig. 42 – Adição do instrumento reco reco na seção 7 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.239 a 242.....	95
Fig. 43 – Cadência II e interlúdio final da segunda cadência do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.249 a 260.....	96
Fig. 44 – Primeira parte da seção 8 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.261 a 265.....	97
Fig. 45 – Segunda parte da seção 8 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.267 a 275.....	99
Fig. 46 – Comparação entre os motivos rítmicos da seção 3 e 9 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.68 276.....	100
Fig. 47 – Seção 9 do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.276 a 276.....	101
Fig. 48 – Diferentes tipos de articulação do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.77 a 125.....	103
Fig. 49 – Diferentes padrões de articulações propostos ao estudo. (LONDEIX, 1989, p.83)...	104
Fig. 50 – Exercício de escala em toda extensão do saxofone. (LONDEIX, 1962, p.4).....	104
Fig. 51 – Grandes saltos intervalares presentes na Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.190 a 209.....	105
Fig. 52 – Exercício de escala em toda extensão do saxofone. (LONDEIX, 1962, p.4).....	106
Fig. 53 – O primeiro superagudo no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , a nota Sol 5, c.65.....	107
Fig. 54 – Tabela da nomenclatura do saxofone. (BOIS; DELANGLE, 2004, p.7).....	108
Fig. 55 – Fragmento do método <i>Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player</i> (LUCKEY, 1992, p.33). Possibilidades de digitação do Sol 5.....	109
Fig. 56 – Segundo trecho com a utilização de superagudo no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , a nota Fá dobrado sustenido, c.73.....	110
Fig. 57 – O superagudo Sol# 5 no concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , c.165 a 167.....	110

Fig. 58 – Fragmento do método <i>Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player</i> (LUCKEY, 1992, p.34). Possibilidades de digitação do Sol# 5.....	111
Fig. 59 – Assinatura de Villani-Côrtes e datas de início e término da composição do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> para saxofone alto e piano. Acervo do compositor Villani-Côrtes.....	116
Fig. 60 – Primeira página manuscrita do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> para saxofone alto e piano. Acervo do compositor Villani-Côrtes.....	117
Fig. 61 – Primeira página do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> para saxofone alto e piano. Edição: Edson Lopes.....	118
Fig. 62 – Primeira página de nossa edição do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> para saxofone alto e piano.....	119
Fig. 63 – Excerto do novo trecho composto por Villani-Côrtes em 2019 para o concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	120
Fig. 64 – Comparação entre o vigésimo compasso da Cadência I para o saxofone entre o manuscrito e a edição confeccionada por Edson Lopes.....	121
Fig. 65 – As duas possibilidades de Cadência I do concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	121

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Nome e período de atuação dos professores de saxofone no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. (ALMEIDA, 2017, p.5).....	15
Quadro 02 – Instituições de ensino superior que possuem cursos de saxofone e seus respectivos docentes.....	18/19
Quadro 03 – Pesquisas acadêmicas relacionados ao saxofone desde 2017 até o presente.....	21/22
Quadro 04 – Professores de Saxofone que orientam na pós-graduação e suas respectivas instituições.....	24
Quadro 05 – Volume de publicações nos Anais/Revistas 1998-2020.....	26
Quadro 06 – Produções acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil, entre 1998 e 2020.....	29/30
Quadro 07 – Atualização de composições de Villani-Côrtes com a presença do saxofone.....	32
Quadro 08 – Seções do concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , com informação dos compassos compreendidos em cada seção e indicação de expressão.....	65
Quadro 09 – Instrumentação do concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	124

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Evolução das publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone entre os anos de 1998 e 2020.....	23
Gráfico 02 – Publicações acadêmicas anuais relacionadas ao saxofone entre os anos de 1998 e 2020.....	23
Gráfico 03 – Volume de publicações por categoria entre os anos de 1998 e 2020.....	25

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. O SAXOFONE DESDE O IMPÉRIO ATÉ A REPÚBLICA NOVA DO BRASIL: REFLEXOS NO ENSINO SUPERIOR E EM PUBLICAÇÕES REALACIONADAS AO INSTRUMENTO.....	5
1.1 A invenção de Adolphe Sax (1814 – 1894): criação, propagação, chegada do saxofone ao Brasil e o início do ensino formal desse instrumento na academia.....	6
1.2 As publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil entre os anos de 1998 e 2019.....	20
1.3 Dados sobre a escrita de Villani-Côrtes para o saxofone em pesquisas acadêmicas.....	31
2. O COMPOSITOR EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES NA ATUALIDADE.....	37
3. CONCERTO PARA SAXOFONE <i>IBIRA GUIRA RECÊ</i>.....	57
3.1. A gênese e a trajetória do concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	58
3.2. Análise de aspectos estruturais do concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	64
3.2.1 Seção 1.....	65
3.2.2 Seção 2.....	72
3.2.3 Seção 3.....	76
3.2.4 Seção 4.....	78
3.2.5 Seção 5.....	80
3.2.6 Interlúdio para Cadência I, Cadência I, Interlúdio do final da Cadência I..	84
3.2.7 Seção 6.....	88
3.2.8 Seção 7.....	94
3.2.9 Cadência II, Interlúdio do final da Cadência II.....	95
3.2.10 Seção 8.....	96
3.2.11 Seção 9.....	100
3.3. Possível aplicabilidade didática do concerto <i>Ibira Guira Recê</i>	102
4. UMA EDIÇÃO DO CONCERTO <i>IBIRA GUIRA RECÊ</i>.....	112
4.1 Considerações sobre nossa edição.....	113
4.1.1 A partitura para piano.....	115
4.1.1.1 1ª Etapa : Melhor visualização da partitura.....	118
4.1.1.2 2ª Etapa: Modificação estrutural - inserção do trecho composto em 2019 para este autor.....	120
4.1.1.3 3ª Etapa: Disponibilização de duas opções de cadência I.....	120
4.1.1.4 4ª Etapa: Correção de notas de grafia incorreta ou incertas.....	121
4.1.2 A partitura para orquestra.....	123
4.1.2.1 Correção de notas de grafia incorreta ou incerta.....	124

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Com a demanda crescente pelo estudo do saxofone no Brasil por meio da academia, o desenvolvimento de pesquisas sobre esse instrumento tem permitido o acesso a obras observadas em trabalhos que envolvem análises diversas e, principalmente, edições. Almeida (2017, p.11) afirma que “fica patente que a inserção do saxofone nos cursos superiores de música incentiva o desenvolvimento da prática do instrumento, inclusive através da pesquisa”. Entretanto, ainda são escassos os trabalhos que abordam temas como a música brasileira de concerto para o saxofone. Destarte, este trabalho contempla um estudo sobre a obra *Ibira Guira Recê*, nominado pelo compositor mineiro Edmundo Villani-Côrtes (1930) como “concerto”.

Ao observarmos o resultado de nossa pesquisa anterior, apresentada em 2017 e que trata de diversos aspectos do saxofone no âmbito acadêmico, a saber, *Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: Levantamento, organização e disponibilização online* (ALMEIDA, 2017), podemos constatar que não havia pesquisas relacionadas à obra de Villani-Côrtes para saxofone, algo que acabou por despertar nossa atenção para esse tema. Ao verificarmos com mais atenção o acervo do compositor, deparamo-nos com o concerto para saxofone e orquestra *Ibira Guira Recê*, objeto de investigação nesta dissertação de mestrado. Composta em 2001, essa obra apresenta em sua estrutura características da música erudita e também da música popular brasileira, além de exibir certas referências ao *jazz*.

Desde o início deste trabalho, contamos com o auxílio precioso do compositor Villani-Côrtes, que nos concedeu o acesso às partituras do concerto *Ibira Guira Recê* em suas três versões: para saxofone e orquestra sinfônica, para saxofone e piano e para saxofone e banda sinfônica. Ainda pudemos contar com a realização de entrevistas presenciais e por mídia eletrônica, de maneira a reunir dados para a realização deste trabalho.

Durante o percurso no curso de Mestrado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, este autor foi presenteado pelo compositor com um trecho inédito do concerto, que será abordado nos capítulos 3 e 4 desta dissertação. Esse trecho foi executado pela primeira vez quando da premiação em primeiro lugar, na categoria saxofone, conquistado por este autor no VII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em apresentação ocorrida no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no dia 24 de julho de 2019, sob regência de Roberto Tibiriçá

(1954).

Villani-Côrtes tem recebido um crescente e constante olhar acadêmico sobre sua obra, em trabalhos que serviram como fonte de material bibliográfico para esta pesquisa. Desta maneira, podemos citar os autores Hamond (2005), Cordão Neto (2010), Araújo Filho (2011), Giardini (2013) e Sobreiro (2016), além dos títulos referentes à literatura do saxofone: *O saxofone na música de Câmara de Heitor Villa-Lobos* (SOARES, 2001); *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (PINTO, 2005); *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil* (SCOTT JR., 2007); *L'école française de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008* (GONTIJO, 2011); e também nossa pesquisa, Almeida (2017) citada anteriormente.

A pesquisa que ora apresentamos foi estruturada em quatro capítulos, para os quais foram acrescentados anexos julgados por este autor como de grande importância sobre o tema abordado. Neste sentido, optamos por disponibilizar no primeiro capítulo dados sobre o histórico de publicações acadêmicas no Brasil que tratam do saxofone sob diversos olhares. Justificamos a importância da investigação sobre compositores brasileiros, visto que foram encontrados apenas três trabalhos no âmbito de dissertação/tese sobre a música de concerto nacional para saxofone diretamente ligados à performance musical: *O saxofone na música de Câmara de Heitor Villa-Lobos* (SOARES 2001), *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (PINTO, 2005) e *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil: propostas interpretativas* (PINTO, 2011)

O segundo capítulo consta de dados biográficos recentes sobre o compositor Villani-Côrtes, visto que outros trabalhos em nível de mestrado e doutorado já apresentaram dados sobre sua trajetória artística. Esses títulos podem ser verificados nas referências deste trabalho, bem como em dois artigos escritos por este autor e seu orientador, o professor Mauro Chantal, a saber, *O concerto Ibirá Guira Recê, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra* (2018) e *O concerto para saxofone Ibirá Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes: dados sobre sua gênese e sua trajetória* (2019). Destarte, esperamos contribuir com novos dados sobre a biografia do compositor a partir do último registro encontrado sobre sua trajetória. Ainda sobre o segundo capítulo, os dados biográficos que apresentamos não foram até agora disponibilizados em pesquisas acadêmicas desde o último trabalho defendido sobre o compositor, *Edmundo Villani- Côrtes: o mestre educador* (SOBREIRO, 2016).

No terceiro capítulo, apresentaremos dados sobre a criação e o percurso que o concerto *Ibira Guira Recê* tem percorrido em palcos nacionais, juntamente com dados sobre a estrutura composicional, acrescidos de aspectos técnicos que apresentam características que possam contribuir para sua aplicação e desenvolvimento da técnica do saxofone, confirmando nossa suspeita de que essa obra apresenta características didáticas relevantes e que pode ser utilizada não somente como peça de concerto, mas também com fins didáticos.

Por fim, no quarto e último capítulo apresentaremos dados sobre nossa edição do concerto *Ibira Guira Recê* em sua versão para piano e também para orquestra sinfônica. Para tal, foi realizada uma revisão das partituras disponibilizadas pelo compositor, que gentilmente contribuiu para com as dúvidas surgidas nesta etapa.

Como Anexos, disponibilizaremos nossa edição da partitura do concerto *Ibira Guira Recê* em duas versões: para saxofone e piano e para orquestra sinfônica e piano, que contêm um novo trecho dessa composição, citado anteriormente, composto para este autor.

Poucas são as pesquisas que contam com a presença do compositor em sua confecção. A palavra certa do compositor Edmundo Villani-Côrtes esteve presente como um farol durante todo o percurso de realização de nosso trabalho, cujo objetivo maior foi investigar e promover a música brasileira por meio do concerto *Ibira Guira Recê*.

Capítulo I:
O saxofone desde o Império até a República Nova
do Brasil: reflexos no ensino superior e em
publicações relacionadas ao instrumento

1 – O SAXOFONE DESDE O IMPÉRIO ATÉ A REPÚBLICA NOVA DO BRASIL: REFLEXOS NO ENSINO SUPERIOR E EM PUBLICAÇÕES RELACIONADAS AO INSTRUMENTO

Para entendermos melhor a chegada do instrumento saxofone no Brasil, faz-se necessária uma contextualização histórica desde sua criação até o momento no qual foi introduzido em terras brasileiras, bem como uma abordagem dos primeiros precursores desse instrumento em alguns lugares do mundo, como França, Estados Unidos e também no Brasil. Para isso, contamos como fonte bibliográfica o livro escrito pelos autores Chautemps, Kientzy e Londeix (1990), *El Saxofón*; assim como as pesquisas de Pinto (2005), *O saxofone na música de Radamés Gnattali*; Scott Jr. (2007), *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*; Gontijo (2011), *L'école française de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008*; Amorim (2012), *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional*; Pinto (2014) *O saxofone clássico nos cursos de bacharelado no Brasil*; Carvalho (2015), *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial*; e Almeida (2017) *Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: Levantamento, organização e disponibilização online*.

1.1 A invenção de Adolphe Sax (1814-1894): criação, propagação, chegada do saxofone ao Brasil e o início do ensino formal desse instrumento na academia

Em Paris, no início da década de 1840, o belga Antoine-Joseph Sax, conhecido como Adolphe Sax, realizou as primeiras demonstrações públicas desse instrumento durante a primeira exposição da indústria de instrumentos belga (ALMEIDA, 2017). Naturalmente, como percebemos em criações e descobertas no universo da ciência, seu sobrenome ficou ligado à sua invenção. À época, Sax apresentou um instrumento confeccionado em cobre, em formato de um cone cilíndrico, com a emissão de seu som produzido por uma boquilha e palheta simples de cana. Sua digitação é bastante simplificada, assemelhando-se à flauta e à clarineta (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990; PINTO, 2005; AMORIM, 2012; ALMEIDA, 2017). O próprio Adolphe Sax o descreveu como um instrumento com várias possibilidades de timbre e digitação. No

livro produzido por Chautemps, Kientzy e Londeix (1990), *Le Saxophone*¹, podemos verificar a seguinte descrição de Adolphe Sax sobre sua criação:

O fiz de cobre e em formato de cone parabólico. O saxofone tem como embocadura uma boquilha de palheta simples. A digitação é como a da flauta e do clarinete. Dessa forma, se podem aplicar todas as digitações possíveis². (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p.18).

Devido a isso, grande parte dos pesquisadores como Pinto (2005), Amorim (2012), Carvalho (2015) e Almeida (2017) consideram o saxofone como um instrumento híbrido, “uma espécie de cruzamento entre os naipes de madeiras e metais” (CARVALHO, 2015, p.20). Entretanto, antes mesmo de sua criação, Chautemps, Kientzy e Londeix (1990) apontaram que essa já era a meta de Adolphe Sax:

Desde 1840, Adolphe Sax, [...] estava obcecado por um sonho quimérico: criar um instrumento de sopro com caráter que seu som pudesse se aproximar dos instrumentos de madeira, entretanto que tenha mais força e intensidade. Então construiu o saxofone³. (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p.17).

Podemos adicionar a essa informação o fato de que o saxofone, além de situar-se entre os instrumentos de cordas e sopro, ocupa também uma posição entre os instrumentos de madeiras (que se destacam por sua velocidade e agilidade) e metais (que se destacam pela potência sonora), sendo considerado por alguns como um “cruzamento genético como um filho bastardo na genealogia dos instrumentos”, como registrou Carvalho (2015, p.20). A partir desse dado, percebemos que desde sua criação o saxofone encontrou grande dificuldade para estabelecer-se em grupos tradicionais como orquestras sinfônicas, ao menos nos primórdios de sua inserção. Escrita por Carvalho (2015), julgamos necessária a inclusão da seguinte afirmação sobre o instrumento:

[...] por sua qualidade híbrida, pela sua proposta de estabelecer uma ponte timbrística funcional, no sentido de misturar-se com facilidade tanto às madeiras quanto aos metais, quanto às cordas (talvez o naipe mais ‘sagrado’ da orquestra sinfônica enquanto instituição sonora) e neste sentido por sua natureza ‘impura’, o resultado sonoro do saxofone colocou em campo uma ambiguidade e uma *diferença*, o que talvez representasse também uma ameaça à autonomia, ao equilíbrio e ao lugar de status dos naipes tradicionais cristalizados no modelo de orquestra sinfônica da segunda metade do século XIX. (CARVALHO, 2015, p.20).

¹ Utilizamos nesta pesquisa sua tradução em espanhol (Ver Referências).

² Tradução nossa.

³ Idem.

Em relação às bandas marciais/militares, o instrumento foi introduzido para substituir oboés e fagotes, atingindo sucesso em 19 de agosto de 1845, data da criação da resolução ministerial na qual foram inseridos dois saxofones da família⁴, a saber, o saxofone alto e o saxofone barítono. Sobre esse dado, Amorim (2012) afirmou que:

Outra tentativa de aceitação de seus inventos pela comunidade musical aconteceu em 1845. Sax enviou ao ministro da guerra, Marshal Soult, um documento criticando e propondo a substituição dos instrumentos utilizados nas bandas militares que, segundo ele, não eram apropriados para execuções ao ar livre. A reforma defendida por Sax era radical e o episódio aconteceu mediante um duelo musical em praça pública, que buscava provar que o seu projeto de formação instrumental para bandas era mais consistente que o vigente. Sob os olhares atentos de aproximadamente vinte mil pessoas, no dia 22 de abril de 1845, a banda de Sax venceu o desafio, alterando e interferindo decisivamente, a partir daí, na estrutura instrumental das bandas militares. (AMORIM, 2012, p.48).

Todavia, o saxofone foi extinto das bandas de infantaria francesas por seis anos, durante o período de 1848 a 1854, retornando apenas no ano de 1854 com o decreto imperial, deliberação essa que reorganizou as bandas de música dos regimentos, aderindo então à família completa dos saxofones (ALMEIDA, 2017, p.4).

Apesar de não ter sido aceito de maneira efetiva nas tradicionais orquestras sinfônicas, o saxofone foi inserido vigorosamente nas bandas civis e militares após o ano de 1854 (CARVALHO, 2015). Ainda na França, muitas críticas foram direcionadas ao instrumento criado por Adolphe Sax, gerando uma difícil aceitação por parte de alguns compositores e instituições, sendo apenas inserido tardiamente. Por conta disso, podemos fazer uma comparação com a realidade sobre a inserção do saxofone na academia, as pesquisas relacionadas a esse instrumento, e até mesmo sua atuação em concursos para solistas, dados que serão abordados posteriormente neste capítulo.

Retomando as críticas que eram dirigidas à criação de Adolphe Sax, Carvalho (2015) registrou que sua trajetória pessoal contou com inúmeras perturbações, abalos, censuras e até mesmo processos judiciais:

Somando forças para ridicularizá-lo, obter seus segredos de fabricação e derrubar suas patentes, os adversários de Sax empreenderam verdadeiras campanhas de difamação contra o artista, literalmente amaldiçoando o saxofone, tamanho era o ciúme e o impacto da mudança da oficina de Sax para Paris em 1842. Este fator certamente contribuiu muito para a relutância de orquestras e bandas em incorporar o saxofone em suas formações, além de transformar sua carreira profissional em uma grande guerra judicial, com ingredientes de romance policial: a vida de Adolphe Sax foi carregada de intrigas, sabotagens, intensos

⁴ A família dos saxofones se constitui pelos saxofone sopranino, saxofone soprano, saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, saxofone baixo e saxofone contrabaixo.

sentimentos de vaidade, inveja, e cobiça, em um período da história europeia de revoluções sociais e políticas de grande intensidade. (CARVALHO, 2015, p.27).

Em contraposição às críticas escritas para inferiorizar sua criação, alguns compositores teciam elogios ao instrumento de Sax. Como exemplo, podemos citar os também franceses Hector Berlioz (1803-1869) e Eugène Bozza (1905-1991). Amorim (2012) aponta o seguinte sobre os elogios de Berlioz:

Um dos grandes incentivadores e responsáveis pela difusão do saxofone no meio musical [...] foi Berlioz. Esse compositor, mediante a crítica constante de oponentes de Sax, tecia incansáveis elogios ao instrumento através de seus artigos. (AMORIM, 2012, p.51).

Igualmente, Bozza registrou sobre o saxofone: “Se o violino é o rei dos instrumentos de cordas, o saxofone é o mais comovente, o mais cativante, o mais agradável de ouvir dos instrumentos de sopro e palheta” (BOZZA *apud* PINTO, 2005, p.21).

A seguir, na Figura 1, apresentamos uma fotografia de Adolphe Sax:



Fig. 1 – Fotografia de Adolphe Sax, inventor do saxofone, s.d.

Sobre a inserção do saxofone em terras brasileiras, alguns anos depois de seu surgimento na França, destacamos o trabalho de Carvalho (2015), que nos conta que “a chegada do saxofone no Brasil deveria estar sendo aguardada”. Para esse autor, o saxofone aportou no Brasil no período que abrange o final da década de 1840 e o início da década de 1850.

Antes mesmo da invenção do saxofone, outras criações de Adolph Sax já eram vistas como modernas e atuais para época. Carvalho (2015) afirmou que:

Como fator que em grande parte contribuiu para a rápida disseminação do instrumento, podemos constatar que mesmo antes da invenção do saxofone, as inovações de Adolphe Sax (‘o gênio do cobre’) já estavam em campo com uma forte insígnia de modernidade, encaixando-se perfeitamente nos discursos políticos-ideológicos de civilização e modernização em voga no Brasil no final do século XIX. (CARVALHO, 2015, p.12).

Embora muitos investigadores, como Pinto (2005), Spielmann (2008) e Amorim (2012) atribuam saxofonistas como Viriato Figueira da Silva (1851-1883) e Anacleto de Medeiros (1866-1907) como pioneiros do saxofone no Brasil, observamos um excerto da dissertação de Carvalho (2015) que nos informa sobre outro *performer* desse instrumento no Brasil, João José Pereira da Silva (s.d.), como podemos verificar logo a seguir:

Entre os primeiros indícios historiográficos do saxofone no Brasil, encontramos no *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal* de agosto de 1854, o anúncio do teatro São Pedro de Alcântara de um “espetáculo variado *em português e francês*” no qual em meio a diversas atrações, executa o “Sr. João José Pereira da Silva, igualmente por obséquio no seu novo instrumento – Saxofone – umas *difíceis* variações”. (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político e Universal*. Rio de Janeiro, 30 de set. 1854. Espetáculos. P.4. – grifos meus), (CARVALHO, 2015, p.9).

Um dos questionamentos possíveis sobre esse dado histórico se apresenta na dúvida de como teria sido introduzido tão rapidamente o saxofone ao Brasil. Segundo Thomasi *apud* Amorim (2012): “o saxofone chegou ao Brasil antes de ter chegado aos Estados Unidos e antes do choro ter se firmado como gênero. Ele veio junto às outras novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo na época” (THOMASI *apud* AMORIM, 2012, p.54), na qual está evidente a existência de um mercado no Brasil atento às invenções e novidades francesas. Isso está evidenciado também como fato verídico no texto de Carvalho (2015):

[...] a evidência de que desde pelo menos o início dos anos 1830, as relações comerciais na área de instrumentos entre Rio de Janeiro e Paris eram mesmo intensas; os fornecedores franceses tinham no mercado brasileiro um negócio lucrativo. Em segundo lugar, a exemplo desta “crônica diária” e de seções tipo

“revistas dos jornais estrangeiros” no *Diário do Rio de Janeiro*, muito do que se publicava na imprensa carioca da época era extraído de jornais europeus; parte dos anúncios classificados dos jornais cariocas do período eram escritos em francês, e vários teatros apresentavam “espetáculos variados em português e francês”. (CARVALHO, 2015, p.30).

Concomitantemente na Europa e no Brasil, os primeiros estudantes de saxofones eram clarinetistas ou flautistas que adotaram o mesmo como segundo instrumento (CARVALHO, 2015; ALMEIDA, 2017), músicos que, em sua grande maioria, integravam bandas militares. Vale salientar que, à época, na Europa, havia uma intensa competição entre bandas militares que buscavam certa notoriedade em avanços como aprimoramento na mecânica dos instrumentos, afinação, introdução de novos instrumentos e solução para problemas de volume sonoro em ambientes ao ar livre (CARVALHO, 2015). Esses músicos que se empenharam em tocar o instrumento criado por Adolphe Sax utilizavam técnicas de clarineta e flauta, como a embocadura, a digitação e a emissão e controle da coluna de ar, surgindo, a partir disso, a necessidade de se criar um curso de saxofone, com uma metodologia e livros desenvolvidos pelo próprio inventor. Posteriormente, no ano de 1857, houve a inauguração da primeira cadeira de saxofone anexada ao Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, sob orientação de seu próprio criador, Adolphe Sax.

Diferindo da formalização ocorrida na França, no Brasil os professores pioneiros desse instrumento eram clarinetistas ou flautistas, sendo essa considerada a primeira geração de saxofonistas brasileiros, a saber: João José Pereira da Silva, Domingos Miguel (s.d.) Viriato Figueira da Silva, Cesário Vilela (s.d.), Anacleto de Medeiros, Abdon Lyra (1888-1962), entre outros. A mudança no cenário de professores clarinetistas que ensinavam saxofone só ocorreu muitos anos depois, no final do século XX, com o retorno da França do saxofonista Dilson Florêncio (1961), que foi o primeiro professor de saxofone diplomado no instrumento, assunto que abordaremos com profundidade mais adiante neste mesmo capítulo.

Empenhado no ato de lecionar seu próprio instrumento, Sax orientou mais de 130 saxofonistas, “número significativamente elevado para um instrumento criado e que, intuitivamente, é justificado pelo fato de o saxofone ser instrumento garantido nas bandas de música militares da época” (ALMEIDA, 2017, p.4). Adolphe Sax intentou que o saxofone também estivesse presente em instituições sinfônicas, como as orquestras, ao direcionar encomendas de obras para diversos compositores. Segundo Pinto (2014):

Para promover e preservar sua maior criação, Sax não poupou esforços. Tornou-se o primeiro professor do Conservatório de Paris e encomendou obras a compositores como Jean Baptiste Arban (1825-1889), Jules Demesserman

(1833-1866) e Jean Baptiste Singelée (1812-1875) entre outros. (PINTO, 2014, p.2).

Apesar de esforços no sentido de promover o saxofone, por falta de recursos financeiros em decorrência da guerra Franco-Prussiana⁵, sua classe de saxofone foi extinta no ano de 1870, sendo retomada apenas em 1942 pelo professor Marcel Mule (1901-2001) (GONTIJO, 2011; CARVALHO, 2015; ALMEIDA, 2017). Segundo Carvalho (2015), ao comentar sobre essa passagem histórica:

Este gigantesco hiato limitou o surgimento de novos saxofonistas e professores que pudessem contribuir na disseminação do novo instrumento, aumentando o seu repertório e elevando o nível artístico de sua execução. (CARVALHO, 2015, p.21).

A essa informação de Carvalho (2015), podemos agregar o comentário de Stephen Trier (*apud* Pinto, 2014), explanando que não havia na época instrumentistas com domínio da técnica do saxofone, o que ocasionou uma lacuna no repertório ocasionada pela falta de interesse dos compositores daquele período.

Voltando nossa atenção às terras brasileiras, a referência de sonoridade e técnica de saxofone continuaram sendo de músicos de outros instrumentos. Na dissertação de Carvalho (2015), o autor citou uma crítica de Julio Huelvas (1875) sobre a performance de um concerto de Viriato Figueira da Silva, realizado no mesmo ano, sobre o qual relatou que o intérprete dispôs de uma execução regular e bastante ágil, mas necessitava de muito estudo sobre sonoridade para que se comparasse ao som de Neuparth e Domingos Miguel. Os saxofonistas em questão são os portugueses Augusto Neuparth (1830-1887), que introduziu o saxofone em Portugal no ano de 1852 e era considerado um excelente “fagotista, clarinetista e oboísta [...] assumiu a cadeira de professor de instrumentos de palheta do Conservatório de Lisboa em 1870, e pela forma como é citado na crítica musical carioca, tornou-se referência de sonoridade e técnica de saxofone no Brasil” (CARVALHO, 2015, p.30), e Domingos Miguel Rodrigues Bastos (s.d.), que integrava a cena musical do Rio de Janeiro em meados dos anos de 1860. Apesar de ser considerado um dos primeiros artistas que se dedicou ao saxofone no Brasil, Carvalho (2015) evidenciou que em “um programa de concerto no teatro S. Pedro de Alcântara anunciado no *Correio Mercantil* de abril de 1864 informa-nos de sua origem portuguesa” (CARVALHO, 2015, p.41).

^{4 5} No ano de 1870-1871 ocorreu um conflito armado envolvendo o Império Francês contra um conjunto de estados germânicos liderados pela Prússia.

Por volta do ano de 1920, chegou ao Brasil o fenômeno das *jazz-bands*, desenvolvendo novas concepções sobre a performance do saxofone em terras brasileiras. O instrumento assumiu, então, o papel de protagonista no meio da música popular e da música urbana. Segundo Carvalho (2015), o saxofone:

(...) ganhou um signo de ‘modernidade’, não mais figurado entre ‘as novidades francesas que encantavam e dominavam o mundo’, mas sim oferecendo ao público brasileiro ‘as últimas novidades musicais norte-americanas’. (CARVALHO, 2015, p.13).

Entretanto, desde aquela época já se pensava em uma música de identidade brasileira. Mario de Andrade foi um dos precursores desses conceitos:

(...) que, em sua militância nacionalista, contribuiu muito para a construção da ideia de que a música composta no Brasil nos períodos anteriores ao advento do movimento modernista na década de 1920 era destituída de brasilidade”. (CARVALHO, 2015, p.23).

No período em questão, vários saxofonistas defendiam o instrumento como uma peça importante na música popular brasileira. Dentre eles, os quais podemos considerar como a segunda geração de saxofonistas do país, destacam-se: Pixinguinha (1897-1973), Luiz Americano (1900-1960), Abel Ferreira (1915-1980), K-Chimbinho (1917-1980), José Ferreira Godinho Filho, que atendia pela alcunha de Casé (1932-1978), Paulo Moura (1933-2010) e Nivaldo Ornelas (1941).

Um dos saxofonistas que caminhou no sentido inverso das tendências de caracterizar o instrumento como protagonista da música popular brasileira foi Ladário Teixeira (1895-1964), considerado por pesquisadores como Pinto (2005), Gontijo (2011), Amorim (2012) e Carvalho (2015) como o primeiro saxofonista clássico brasileiro. Cego de nascença, Ladário era autodidata, tendo estudado em métodos de violino na idade de onze anos. Posteriormente, foi admitido em um conservatório em São Paulo, encerrando seus estudos no ano de 1915 (GONTIJO, 2011). Ladário Teixeira foi considerado um revolucionário do instrumento. Segundo Carvalho (2015), esse performer:

(...) elevou a técnica do saxofone a um grau de excelência sem precedentes, e executou, em colaboração com a fábrica Selmer, um projeto original de aperfeiçoamentos na mecânica e extensão do projeto original de construção do instrumento. (CARVALHO, 2015, p.107).

Embora Ladário Teixeira não tenha estudado na França, Gontijo (2011) afirma que ele possuía uma excelente técnica e a sonoridade muito próxima dos saxofonistas eruditos

franceses. Podemos ainda evidenciar o trecho na dissertação de Carvalho (2015) nomeando-o como uma lenda:

(...) o gênero fantasia teve seu grande herói romântico, ainda que tardio, na figura de Ladário Teixeira (1895-1964). Teixeira tornou-se um dos mais destacados instrumentistas e de seu tempo um dos primeiros concertistas brasileiros a realizar turnês nacionais e internacionais de reconhecido êxito. (CARVALHO, 2015, p.107).

De fato, era uma figura inovadora e icônica para o saxofone, reconhecido por vários elogios, dentre eles o de “Paganini do saxofone brasileiro” (GONTIJO, 2011, p.28).

O cenário do saxofone teve um grande impacto por volta do ano de 1940, na França e nos Estados Unidos, mas que refletiria em todo o mundo, com os músicos Marcel Mule (1901–2001) e Sigurd Rasher (1907–2001). Pinto (2005) afirmou sobre: “A contribuição de ambos para a consolidação do instrumento no meio clássico e sua elevação ao *status* de instrumento ‘sério’ é inestimável”. (PINTO, 2005, p.24).

Com o domínio técnico do instrumento demonstrado pelos senhores Mule e Rasher, vários compositores criaram participações do saxofone em orquestras sinfônicas em várias obras, a saber: “*Bolero*, de Ravel, *L’Arlésienne*, de Bizet e *A Idade do Ouro*, de Shostakovich” (PINTO, 2015, p.2), além do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que utilizou constantemente esse instrumento em várias de suas composições para orquestra sinfônica e grupos de câmara, como “*Uirapuru*, *Bachianas N.2*, *Choros 3*, *Choros 4*, *Choros 6*, *Choros 7*, *Choros 8*, *Choros 10*, *Choros 12*, *Introdução aos Choros*, *Momoprecoce*, *A Menina das Nuvens*, *Floresta Amazonas*, *Quatro Canções*, *Sexteto Místico*, *Pro-Sax*, *Sinfonia N.4 ‘Vitória’*, *Quatuor*, *Brasil Novo*, *Noneto*, *Rudepoema* e outras” (ALMEIDA, 2017, p.5). Villa-Lobos, aliás, dedicou sua *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra* a Marcel Mule, sendo essa uma das obras de maior representatividade no repertório do saxofone até o presente.

Além de fundamentais para o crescimento do repertório do saxofone, Mule e Rasher foram essenciais para o desenvolvimento do ensino desse instrumento, sendo Mule na França e Rascher nos Estados Unidos. No ano de 1942, no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris foi oficialmente reaberta a classe de saxofones, confiada, desta vez, ao professor Marcel Mule, que permaneceu no cargo até o ano de 1968. Logo após, foi substituído pelos professores Daniel Deffayet (1922–2002) e Claude Delangle (1957), (GONTIJO, 2011). Nas palavras de Almeida (2017), essa escola foi “decisiva para o desenvolvimento do instrumento e do repertório”. (ALMEIDA, 2017, p.5).

A seguir, no Quadro 01, observamos o período e o nome de cada professor de saxofone, juntamente com seus períodos de atuação como professores de saxofone do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris:

Período	Professores do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris
1857-1870	Adolphe Sax
1942-1968	Marcel Mule
1968-1988	Daniel Deffayet
1988-atual	Claude Delangle

Quadro 01 – Nome e período de atuação dos professores de saxofone no Conservatório Nacional de Paris. (ALMEIDA, 2017, p.5).

Gontijo (2011) reforçou a importância de Marcel Mule para a consolidação da escola clássica francesa de saxofone, conforme o excerto seguinte:

O ensino de Marcel Mule é inevitável no meio do saxofone francês. Ele é oficialmente o consolidador da escola francesa de saxofone clássico, que hoje através de gerações ainda tem repercussões internacionais. Marcel Mule recebeu o título de Cavaleiro da Legião de Honra em 1958⁶. (GONTIJO, 2011, p.19).

Os quatro professores de saxofone do Conservatório Superior Nacional de Música e Dança de Paris foram cruciais para a consolidação de fundamentos desse instrumento abordados até o presente, que consistem em:

- Uma embocadura quase fixa, produção do som “completo e rico”, homogêneo em todos os registros (do grave ao agudo), mais uma coluna de ar constante com a presença de vibrato;
- Sobre a interpretação, preza-se por muita expressividade, transparência da linha musical, articulação muito clara, muito cuidado com os finais de frase, uma paleta grande de dinâmicas (*ppp* – *fff*), respeito absoluto pelo texto e um estilo equilibrado para a performance;
- Quanto ao material utilizado, recomenda-se que seja uma boquilha com abertura de câmara mais fechada, palhetas duras (entre 2 ½ a 3 ½) e utilização de um instrumento bem regulado;
- A pedagogia no estilo francês sempre tem início com a formação da embocadura e exercícios sistematizados de respiração. Após esse primeiro passo, trabalha-se notas longas com o objetivo de adquirir um som com muitos

⁶Tradução nossa.

harmônicos em todos os registros do instrumento (grave, médio e agudo). Em seguida, o saxofonista inicia um trabalho sistemático com estudos técnicos para digitação e compreensão da execução fiel do texto proposto. (GONTIJO, 2011).

O saxofone foi inserido nos Estados Unidos aproximadamente no mesmo período temporal que no Brasil, por Henry Wuille (s.d.). Ao contrário do Brasil, porém, a escola de saxofone clássico nos Estados Unidos firmou-se décadas antes. Em 1930, Sigurd Rascher transferiu-se para as terras estadunidenses e lá desenvolveu um trabalho de consolidação da escola de saxofone clássico. Em nossa pesquisa anterior, Almeida (2017), afirmamos que “Sigurd Rascher contribuiu de forma expressiva no desenvolvimento da execução do instrumento expandindo a extensão das notas do instrumento e utilizando o recurso dos superagudos”. (ALMEIDA, 2017, p.6).

Com o empenho e a evolução de novas possibilidades do instrumento, em virtude do trabalho realizado por Rascher, vários compositores debruçaram-se sobre as possibilidades que o saxofone apresentava como instrumento solista, sendo várias destas obras dedicadas a ele. Nossa afirmação encontra apoio nas palavras de Chautemps, Kientz e Londeix (1990):

Graças a Rascher, o repertório do saxofone se enriqueceu com dezenas de obras das quais pouco menos que cinquenta são para saxofone alto e orquestra. Obras de Edmund von Brock (1906-1944), Alexander Glazounov (1865- 1936), Paul Hindemith (1895-1963), Jacques Ibert (1890-1962), Lars Eric Larsson (1908), Frank Martin (1890-1974), Albert Moeschinger (1897) [...]. Todos exceto Ibert, utilizaram uma linguagem musical com caráter germânico muito forte⁷. (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p.24).

Em conformidade com a afirmação de Almeida (2017) e Chautemps, Kientz e Londeix (1990), acrescentamos ainda a afirmação de Pinto (2005), que relatou sobre o trabalho de Mule e Rascher o seguinte: “A contribuição destes dois artistas foi decisiva para a aceitação e consolidação do saxofone como instrumento solista, em pé de igualdade com as demais madeiras”. (PINTO, 2005, p.26).

Além de Rascher, citamos também um dos saxofonistas precursores e representativos da escola americana de saxofone erudito na figura de Cecil Leeson (1902-1989), que, segundo Almeida (2017), foi um saxofonista significativo da história, recebendo várias composições a ele dedicadas, como a *Sonata* do compositor Paul Creston (1906-1985), além de ter sido o primeiro saxofonista erudito a se apresentar em Nova York,

⁷ Tradução nossa.

no dia 05 de fevereiro de 1937.

Apenas depois da consolidação dos cursos de saxofone na França, em 1942, e nos Estados Unidos, no início da década de 1930, foi inaugurado, na década de 1970, o primeiro curso de saxofone instituído no Brasil, na Universidade de Brasília (UnB), que passou a oferecer a habilitação de Bacharelado em Saxofone. Dessa passagem histórica sobre a presença do saxofone no Brasil, citamos como primeiro professor de saxofone na UNB o clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro (1928), e Dilson Afonso Ferreira Florêncio como o primeiro aluno a concluir o curso⁸. Logo após o término de sua graduação, Dilson Florêncio partiu para a França, onde continuou seus estudos no conservatório de Lilas, região parisiense, sob orientação do professor Fabrice Moretti (s.d.). No ano seguinte, 1984, foi admitido a integrar a classe de saxofones do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, sob a orientação do professor Daniel Deffayet (1922-2002).

Após o retorno de Dilson Florêncio ao Brasil no ano de 1987, em 1990 foi aprovado como o primeiro docente do primeiro curso de saxofone criado pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Ao assumir essa cadeira, Florêncio trouxe consigo a escola erudita francesa de saxofone, descendente direta do criador Adolph Sax.

Apesar de haver outros professores de saxofone no Brasil, o regresso do professor Dilson Florêncio, juntamente com a inauguração do curso de bacharelado em saxofone na UFMG, contribuiu de maneira significativa para o ensino desse instrumento no Brasil, agregando métodos, partituras e metodologias que eram adotados no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris.

Sobre a atuação de Dilson Florêncio no curso de Bacharelado na UFMG, destacamos a afirmação de Gontijo (2011):

Dilson Florêncio começou uma nova etapa em sua carreira. Apesar da existência de outros professores universitários de saxofone clássico no Brasil: Luiz Gonzaga Carneiro, professor de saxofone clássico na Universidade de Brasília até 1995; Wilson Annies, professor de saxofone clássico na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e Amauri Iablonski, professor de saxofone clássico na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi com Dilson Florêncio que o saxofone clássico no Brasil ganhou o respeito e projeção musical internacional. Pela primeira vez no Brasil, um professor universitário de saxofone não era um clarinetista⁹. (GONTIJO, 2011, p.38).

⁸ Dilson Florêncio concluiu o curso em 1982. É reconhecido também como o primeiro e único sul- americano, até o presente, a integrar a classe de saxofones do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, instituição onde recebeu em 1987 o primeiro prêmio *1er Prix Supérieur* e, posteriormente, o *Prix d'Excellence* (ALMEIDA, 2017).

⁹ Tradução nossa.

Como afirmado anteriormente, as pesquisas acadêmicas sobre o saxofone no Brasil têm crescido consideravelmente no decorrer dos últimos anos. Segundo Almeida (2017), esse referido aumento está diretamente em congruência com a ampliação dos cursos superiores de saxofone. Houve, desde 2007, de acordo com a pesquisa *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil* (SCOTT JR., 2007), a implantação de 16 novos cursos de saxofone em instituições educacionais, a saber, na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, na Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, na Faculdade Souza Lima & Berklee, Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Universidade Estadual do Ceará – UECE, Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, Universidade Federal de Goiás – UFG, Universidade Federal do Cariri – UFCA, Universidade Federal do Pernambuco – UFPE, Faculdade EST, Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Faculdade Santa Cecília, Universidade Federal do Pará – UFPA, Universidade do Estado do Rio Grande do Sul – UERGS e Universidade Federal de Alagoas – UFAL, totalizando 28 cursos de saxofone em todo o país.

No Quadro 02, a seguir, apresentaremos dados atualizados em relação à nossa pesquisa anterior¹⁰, com as instituições que possuem o curso de saxofone, juntamente com seus respectivos professores atuais:

Instituição	Professor	Entrada	Titulação
Escola de Música e Belas Artes do Paraná [EMBAP]	Rodrigo Capistrano	2006	Especialização
	Wilson Annies	1980	Graduação
Universidade do Estado do Paraná [UNESPAR]	Hudson Müller** ¹¹	2016	Especialização
Faculdade de Música do Espírito Santo [FAMES]	Jovaldo Guimarães	1995	Especialização
Universidade Federal do Espírito Santo [UFES]	Jovaldo Guimarães	1994	Especialização
Universidade do Estado de Minas Gerais [UEMG]	Ivan Egídio	1998	Especialização
	César Baracho	2017	Especialização
Universidade Federal do Pará [UFPA]	Marcos Puff	1997	Ensino Médio
	Thiago Levy	2009	Especialização
Universidade de Brasília [UnB]	Vadim Arsky	1994	Doutor

¹⁰ *Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: Levantamento, organização e disponibilização online*. ALMEIDA (2017).

¹¹ **: Estes docentes assinalados exercem a função de professor de saxofone, entretanto não existe um curso de saxofone, são disciplinas optativas ou cursos fixos de extensão da respectiva instituição.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UNIRIO]	Marco Túlio de Paula Pinto	2009	Doutor
Universidade Federal de Alagoas [UFAL]	Kléber Dessoles	2013	Mestre
Universidade Federal da Bahia [UFBA]	Rowney Scott	2004	Doutor
Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG]	Robson Saquett	2015	Mestre
	Cléber Alves	2010	Doutor
Universidade Federal da Paraíba [UFPB]	Arimatéia Veríssimo	1994	Mestre
	Helena Feitosa	2008	Mestre
	Dilson Florêncio	2011	Mestre
Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS]	Amauri Iablonovsky	1995	Graduação
Universidade do Estado do Rio Grande do Sul [UERGS]	Amauri Iablonovsky	2011	Graduação
Universidade Federal do Rio Grande do Norte [UFRN]	Anderson Pessoa	2011	Mestre
	Paulo Silva	2019	Mestre
Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]	Pedro Bittencourt	2009	Doutor
Universidade Federal de Ouro Preto [UFOP]	Bernardo Fabris	2008	Doutor
Universidade Federal de São João del-Rei [UFSJ]	Leonardo Barreto	2014	Doutor
Faculdade Souza Lima & Berklee	Vitor Alcântara	2004	Ensino Médio
Universidade Federal de Uberlândia [UFU]	Raphael Ferreira da Silva	2012	Doutor
Faculdade Mozarteum de São Paulo [FAMOSP]	César Roversi	2008	Graduação
Universidade Estadual do Ceará [UECE]	Márcio Resende	2000	Mestre
Universidade Federal de Campina Grande [UFCG]	Alba Valéria	1998	Mestre
Universidade Federal de Goiás [UFG]	Johnson Joanesburg	2008	Doutor
	Carlos Gontijo**	2018	Mestre
Universidade Federal do Cariri [UFCA]	José Robson de Almeida	2013	Doutor
	Edna da Silva Pereira**	2019	Graduação
Universidade Federal do Pernambuco [UFPE]	Leonardo Pellegrim Sanchez	2011	Doutor
Faculdade EST	Renato Pereira	2008	Especialização
Faculdade Santa Cecília	Marcos Cardoso Prudente	2000	Graduação

Quadro 2 – Instituições de ensino superior que possuem cursos de saxofone e seus respectivos docentes.

Destacamos que dentre esses cursos há duas modalidades, a saber, bacharelado em saxofone e licenciatura com ênfase em saxofone.

1.2. As publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil entre os anos de 1998 e 2019

Como fator resultante do curso de saxofone sob a orientação do professor Dilson Florêncio, alguns de seus ex-alunos tornaram-se também docentes universitários, dedicando-se, além do ensino do saxofone, a pesquisas acadêmicas, a seus próprios trabalhos e a orientações da nova geração de saxofonistas. A seguir, observamos um trecho da pesquisa de Almeida (2017) que discorreu sobre os professores que atuam hoje no ensino superior de saxofone e que foram alunos de Dilson Florêncio:

Dos diversos alunos egressos do curso de bacharelado em saxofone da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) orientados por Dilson Florêncio, vários se tornaram professores em outras universidades e produziram trabalhos acadêmicos próprios e orientaram outros pesquisadores. São exemplos disso os professores: Bernardo Fabris, Leonardo Barreto, Robson Saquett e Rodrigo Capistrano. Embora nem todos os professores que atuam em universidades tenham tido um contato direto com o professor Dilson Florêncio todos eles tiveram ligações indiretas com o mesmo. (ALMEIDA, 2017, p.9).

Essa ligação entre o ensino de saxofone e os alunos formados pelo professor Dilson Florêncio reflete-se diretamente nas pesquisas acadêmicas cujo foco é esse instrumento. Para a realização de nossa dissertação, a primeira pesquisa acadêmica encontrada sobre o saxofone foi o trabalho de conclusão de curso (TCC) de Rodrigo Capistrano (s. d.) apresentado na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), com o título *O repertório brasileiro para saxofone na música de câmara* (CAPISTRANO, 1998).

Em nossa pesquisa anterior, encontramos 65 publicações disponíveis *online* produzidas desde a primeira publicação acadêmica encontrada relacionada com o saxofone citada anteriormente. Como já prevíamos que nossa pesquisa, datada de 2017, tornar-se-ia obsoleta em um curto período de tempo, tornou-se necessário empreender nova investigação que abrangesse os anos de 2017 até o presente, 2020, para identificarmos novos trabalhos acadêmicos relacionados ao saxofone.

Após esta recente investigação, encontramos mais 14 pesquisas concluídas após o ano de 2017. Podemos conferir esses trabalhos a seguir, no Quadro 03, que apresenta dados como título do trabalho, autor, ano de conclusão, nomes e instituições, além da natureza da pesquisa:

Títulos	Autor	Ano de conclusão	Local	Nomes e Instituições	Natureza
Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização <i>online</i>	Paulo E. S. de Almeida	2017	São João del- Rei	UFSJ	TCC
A improvisação na gafeira: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Moura	Ronaldo Monezzi Filho	2018	Campinas	UNICAMP	Dissertação
Performance musical como rede colaborativa e dinâmica	Pedro S. Bittencourt	2018	Manaus	ANPPOM	Artigo
Centricidade e Simetria; Elementos de articulação melódica, harmônica e cadencial na música pós-tonal: Contrastes e significados na <i>Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra</i> de Villa-Lobos	José de Carvalho Oliveira	2018	Manaus	ANPPOM	Artigo
<i>Vou vivendo</i> de Pixinguinha: uma proposta didática para o trabalho de percepção harmônica no naipe de saxofones das bandas marciais de música	Marlon Wesley de Carvalho	2018	São João del- Rei	UFSJ	TCC
Publicações acadêmicas sobre o saxofone na música brasileira: contextualização, levantamento, categorização e panorama atual	Paulo Sergio Rosa Filho	2018	Belo Horizonte	Nas Nuvens...	Artigo
Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização online	Paulo E. S. de Almeida; Antônio C. Guimarães; Robson M. Saquett Chagas	2018	Belo Horizonte	Nas Nuvens...	Artigo
Caprice Op. 1 No. 24 de Niccolò Paganini: análise comparativa de três transcrições para saxofone solo	Paulo E. S. de Almeida; Robson M. Saquett Chagas	2018	Belo Horizonte	Nas Nuvens...	Artigo
Parâmetros de performance de “Impressões Sobrais”, para flauta e saxofone alto, opus 131 de Liduino Pitombeira: uma visão da obra de câmara para saxofone do compositor	Jonatas Weima Cunha Angelim; Pedro S. Bittencourt	2018	Vitória	VII Semana de Internacional de Pesquisa em Música da FAMES	Artigo

O saxofone na música de câmara de Liduino Pitombeira: abordagens técnico-interpretativas da “Seresta N°1”, opus 55b	Jonatas Weima Cunha Angelim; Pedro S. Bittencourt	2018	Vitória	VII Semana de Internacional de Pesquisa em Música da FAMES	Artigo
O saxofone na música de câmara de Liduino Pitombeira: estudo técnico-interpretativo de quatro obras	Jonatas Weima Cunha Angelim	2018	Rio de Janeiro	UFRJ	Dissertação
Aspectos da linguagem da improvisação jazzística na bossa nova: duas versões de solo do saxofonista Stan Getz da música <i>Desafinado</i>	Wanderson Felipe Silva do Nascimento	2019	Goiânia	UFG	Dissertação
O concerto <i>Ibira Guira Recê</i> , para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra	Paulo E. S. de Almeida; Mauro Chantal	2019	Belo Horizonte	Diálogos musicais na pós-graduação. Práticas de Performance N.4	Artigo
O concerto <i>Ibira Guira Recê</i> de Edmundo Villani-Côrtes: dados sobre sua gênese e sua trajetória	Paulo E. S. de Almeida; Mauro Chantal	2019	Ouro Preto	II Colóquio de pesquisa em música da UFOP “Música e interculturalismo”	Artigo

Quadro 03 – Pesquisas acadêmicas relacionados ao saxofone desde 2017 até o presente.

Pelo exposto no Quadro 03 acima, é evidente o aumento do número de publicações relacionadas ao saxofone desde 1998 até o presente. Desde nossa pesquisa anterior, evidenciou-se claramente que o saxofone vem cada vez mais despertando o olhar acadêmico, o que reforça a afirmação de Almeida (2017): “(...) é possível registrar que, embora com certo grau de variação, é a partir de 2010 que o saxofone se consolida como tema de pesquisa”. (ALMEIDA, 2017, p.12).

A seguir, visualizaremos, no Gráfico 01, dados sobre a evolução das pesquisas relacionadas ao saxofone no Brasil, no período cronológico que compreende do ano de 1998 até o primeiro semestre de 2020:

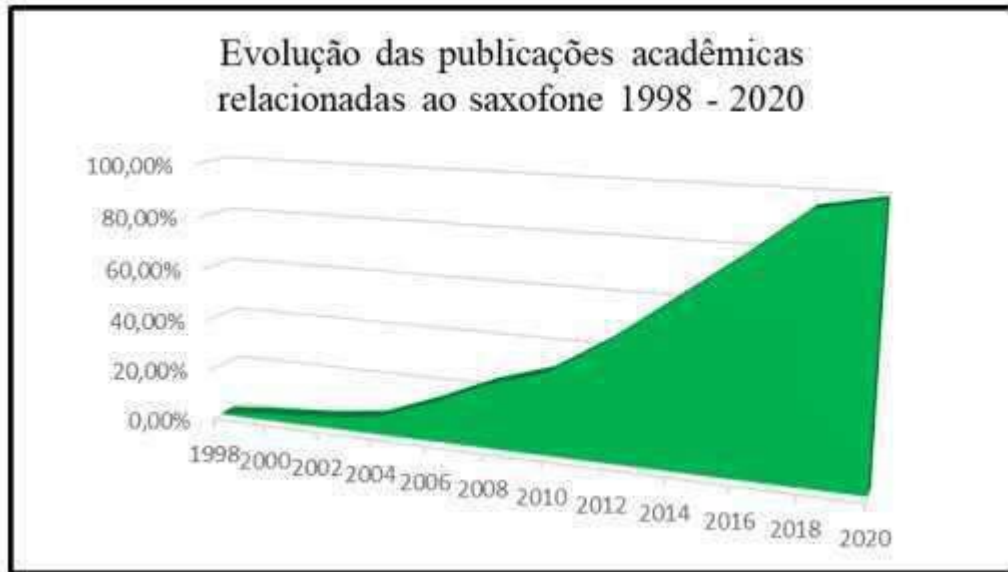


Gráfico 01 – Evolução das publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone entre 1998 e 2020.

Ao especificarmos essas informações, podemos aferir o número exato de publicações produzidas por ano desde a primeira encontrada. Com os dados obtidos, verificamos uma alta de publicações nos anos seguintes: 2005, com cinco publicações; 2008, com cinco publicações; 2011, com seis publicações; 2014, com oito publicações; 2015, com nove publicações; 2017, com seis publicações e 2018 com dez publicações. A seguir, apresentaremos o Gráfico 02 com o número preciso de publicações compreendido entre os anos de 1998 e 2020



Gráfico 02 – Publicações acadêmicas anuais relacionadas ao saxofone entre os anos de 1998 e 2020.

Uma das possíveis explicações para o aumento das publicações, além da presença de cursos de graduação (bacharelado e licenciatura) em saxofone, seria a adição dos cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado), nos quais há a possibilidade da extensão do percurso acadêmico com obrigatoriedade de produção científica. A seguir, podemos verificar, no Quadro 04, orientadores que são saxofonistas e suas respectivas instituições:

Docentes orientadores	Instituição
Marco Túlio de Paula Pinto	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Rowney Scott	Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Pedro Bittencourt	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Leonardo Barreto	Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Quadro 04 – Professores de Saxofone que orientam na pós-graduação e suas respectivas instituições.

Com a observação e análise dos dados obtidos acerca das setenta e quatro pesquisas encontradas, verificamos que o número de artigos é maior que o de outros tipos de publicações (teses, dissertações, TCC's e iniciação científica). Podemos compreender este dado a partir do fato de que alguns autores publicaram o resumo ou parte de suas dissertações como artigos, como o exemplo da pesquisa de Pinto (2005), *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. Observamos também que o número de dissertações soma mais do dobro de teses. Logo, concluímos que a maior parte dos pesquisadores com mestrado em pesquisas relacionadas ao saxofone não seguiram ainda em seus estudos acadêmicos de modo a realizarem um curso de doutorado, ou mesmo mudaram o tema de suas investigações. Ressaltamos também, que o presente levantamento foi feito pelas pesquisas que foram encontradas de maneira *online*. Desta maneira, podemos supor que o número de TCC's seja exponencialmente maior, visto que, como não é uma prática alocar os Trabalhos de Conclusão de Curso nos repositórios, não nos foi possível ter uma visão clara desse montante nessa categoria.

A seguir, no Gráfico 03, observaremos o volume de publicações em categorias, sendo elas classificadas em teses, dissertações, artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso (TCC) e iniciação científica:



Gráfico 03 – Volume de publicações por categoria entre os anos de 1998 e 2020.

O processo de busca para localizar e listar os trabalhos acadêmicos com o saxofone em temática, do ano de 2017 até o presente, foi o mesmo de nossa pesquisa anterior. Desta maneira, citamos que:

O processo de busca por trabalhos que apresentam como temática ou parte dela o saxofone foi dividido em três partes: a primeira delas consistiu na busca de trabalhos acadêmicos através da consulta do currículo LATTES dos professores de cursos superiores de saxofone no Brasil, citados em *L'école française de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008* (GONTIJO, 2011), e com algumas atualizações do presente pesquisador; a segunda etapa compreendeu uma busca nas bibliotecas *online*s das instituições que possuem pós-graduação em música; e a última etapa se deu através da visita aos anais de congressos, revistas e periódicos em música em uma busca por artigos científicos relacionados ao saxofone. Em todas as fases do levantamento, as palavras chaves procuradas para encontrar os trabalhos foram: “sax”, “saxofone” e “saxofonista”. (ALMEIDA, 2017, p.14).

Com a visita aos *sites* que disponibilizam anais de congressos, revistas e periódicos em música, obtivemos resultados nos quais podemos verificar o repositório de tais publicações, assim como quais congressos, revistas e periódicos possuem um maior número de publicações. Para facilitar o acesso a esses dados, apresentaremos, a seguir, no Quadro 05, os Anais/Revistas que contêm publicações relacionadas ao saxofone e sua respectiva quantidade existentes até o momento:

Anais/Revistas	Volume de publicações
ABEM Regional	2 Publicações
ABRAPEN	1 Publicação
ANPPOM	13 Publicações
SIMPOM	1 Publicação
Simpósio Internacional de Música da Amazônia	1 Publicação
Cadernos do Colóquio (UNIRIO)	4 Publicações
Fórum de Pesquisa em Arte (Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP)	1 Publicação
Revista Eletrônica de Música (UFPR)	1 Publicação
Revista FAP	1 Publicação
Revista Modus (UEMG)	2 Publicações
Anais do ENABET	3 Publicações
Nas Nuvens... (UFMG/UEMG)	4 Publicações
V Simpósio de Musicologia e VII Encontro de Musicologia Histórica	1 Publicação
Diálogos musicais na pós-graduação – Práticas de Performance N.4 (UFMG)	1 Publicação
II Colóquio de música em música da UFOP: “Música e interculturalismo” (UFOP)	1 Publicação
VII Semana Internacional de Pesquisa em Música da FAMES (FAMES)	2 Publicações

Quadro 05 – Volume de publicações nos Anais/Revistas 1998-2020.

Embora as pesquisas relacionadas ao instrumento estejam em constante crescimento, são poucas as investigações que tratam da música brasileira para saxofone, e em menor escala ainda sobre a música de concerto brasileira.

Dados de nossa pesquisa anterior atualizados para este trabalho apontaram informações sobre as pesquisas observadas a partir de uma organização estabelecida em três diferentes linhas:

- Práticas Interpretativas do Repertório do Saxofone;
- Ensino e Pedagogia do Saxofone;
- Saxofone: Resgate e Memória.

Dentre os trabalhos organizados na linha de *Práticas Interpretativas do Repertório do Saxofone*, linha esta que encontra-se mais próxima de nossa pesquisa atual, foram

localizados apenas cinco trabalhos, no âmbito de tese e dissertação, que envolvem a música de concerto nacional. São eles:

- *O saxofone na música de Câmara de Heitor Villa-Lobos* (SOARES 2001);
- *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (PINTO, 2005);
- *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil propostas interpretativas* (PINTO, 2011);
- *O choro concertante para saxofone tenor e orquestra de Cláudio Santoro: uma proposta interpretativa* (MACEDO, 2015);
- *O saxofone na música de câmara de Liduino Pitombeira: estudo técnico-interpretativo de quatro obras* (ANGELIN, 2018).

Os demais trabalhos (teses e/ou dissertações) na linha supracitada estão fortemente atrelados a música popular brasileira, a saber:

- *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz* (FABRIS, 2005);
- *"Tarde de Chuva": A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e gafieira, a partir da década de 70* (SPIELMANN, 2008);
- *A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorim* (SILVA, 2009);
- *O saxofone tenor no samba jazz. Estudo de elementos melódicos, rítmicos e harmônicos utilizados na Improvisação* (SIBALDE, 2015);
- *A improvisação na gafieira: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Moura* (MONEZZI FILHO, 2018);
- *Aspectos da linguagem da improvisação jazzística na bossa nova: duas versões de solo do saxofonista Stan Getz da música Desafinado* (NASCIMENTO, 2019).

As demais pesquisas acadêmicas organizadas nas áreas de *Ensino e Pedagogia do Saxofone* e *Saxofone: Resgate e Memória* apresentam em sua grande maioria temas voltados para a música popular brasileira. No artigo¹² do saxofonista Filho (2018), que, a partir da nossa pesquisa anterior, refletiu sobre as publicações sobre a música nacional, encontramos duas causas circunstanciais sobre a pluralidade das pesquisas relacionadas ao

¹² *Publicações acadêmicas sobre o saxofone na música brasileira: contextualização, levantamento, categorização e panorama atual.* (ROSA FILHO, 2018).

saxofone e à música popular brasileira:

Primeiro, a relação dos saxofonistas brasileiros com a música popular brasileira tem um longo histórico, considerando que o instrumento esteve presente em inúmeras formações durante o século XX, representados por grandes figuras como Pixinguinha, Paulo Moura, Victor Assis Brasil, entre outros. [...] Em segundo lugar, o empenho de diversos compositores em inserir, mesmo na chamada “música de concerto”, diversos elementos da música popular brasileira. Desses compositores, podemos ressaltar, Heitor Villa-Lobos, compositor nacionalista brasileiro, além de Radamés Gnatalli e César Guerra-Peixe, compositores versáteis que figuravam entre os mais diversos ambientes musicais do país no século XX, desde as rádios de música popular até as salas de concerto. (FILHO, 2018, p.5).

Além dos compositores citados na segunda causa circunstancial por Filho (2018), podemos adicionar prontamente o compositor Edmundo Villani-Côrtes, que será abordado com mais profundidade no decorrer desta dissertação.

De acordo com o exposto anteriormente, o Quadro 06, a seguir, apresenta todas as produções acadêmicas sobre o saxofone no Brasil identificadas em nossa pesquisa, organizadas em três linhas temáticas, representadas pelas seguintes cores:

- Vermelho → Práticas Interpretativas do Repertório do Saxofone;
- Amarelo → Ensino e Pedagogia do Saxofone;
- Verde → Saxofone: Resgate e Memória;
- Branco → trabalhos que não foram encontrados em sua íntegra digitalmente.

LOCAIS	NOMES E INSTITUIÇÕES	ANO	TÍTULOS	AUTORES	LOCAL	TIPO
BIBLIOTECAS E REPOSITÓRIOS	UNICAMP	2007	O saxofone como onda sonora da música instrumental brasileira na virada dos séculos XIX e XX	Giann Carlo Corrêa Thomasi	Florianópolis - SC	TCC
		2007	Música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil	Rowney Archibald Scott Junior	Salvador - BA	Tese
		2011	A ecotele francesa de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008	Carlos Gontijo	Rouen - França/UFBA	Disertação
		2014	Técnicas expandidas para saxofone aplicadas na música erudita contemporânea e na improvisação*	Davyson Magalhães Lima	Salvador - BA	Disertação
		2015	O saxofone tenor no samba jazz. Estudo de elementos melódicos, rítmicos e harmônicos utilizados na improvisação	Ricardo Augusto Sibalde	Salvador - BA	Disertação
		2017	Estudo técnico e interpretativo do estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims*	Lezely Levy Maia de Carqueira	Salvador - BA	Disertação
		2005	Crítica da Xômbino e a interpretação do saxofonista Zô Bobeaga: aspectos híbridos entre o choro e o jazz	Bernardo Vescovi Fabris	Belo Horizonte - MG	Disertação
		2015	Dinâmicas corporais de estudantes de saxofone e considerações de um profissional da educação física para a prática do instrumento	Alexandre Pereira Mirelles dos Santos	Belo Horizonte - MG	Disertação
		2017	A enfiadura do saxofone em universidades brasileiras e colombianas: La vision de seis profesores universitarios	Juan Carlos Ferreira Salgado	Belo Horizonte - MG	Disertação
		2012	Idéias tradutoras e aplicabilidade aos alunos de saxofone da Transcrição de Jamal Rossi do Caprice Op. 1 No 24 de Niccolò Paganini	Luís Flávio Aguiar Miranda	Belo Horizonte - MG	TCC
		2016	O saxofone no ensino especializado de música de João Pessoa	Heleno Feitosa Costa Filho	João Pessoa - PB	Disertação
		2001	O saxofone na Música de Câmara de Heitor Villa Lobos	Karyucha Góis da Silva	João Pessoa - PB	Disertação
		2006	O saxofone no choro - a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro	Carlos Alberto Marques Soares	Rio de Janeiro - RJ	Disertação
		2015	Choro concertante para saxofone tenor e orquestra de Claudio Santoro: uma proposta interpretativa	Rafael Henrique Soares Velloso	Rio de Janeiro - RJ	Disertação
		2018	O saxofone na música de câmara de Liduino Piombeira: estudo técnico-interpretativo de quatro obras	Vinicius Macedo Santos	Rio de Janeiro - RJ	Disertação
		2013	O processo contemporâneo de composição para saxofone: a utilização das técnicas estendidas	Jonatas Weima Cunha Angelim	Rio de Janeiro - RJ	Disertação
		2015	Técnicas estendidas para saxofone em obras compostas por meio de colaboração compositor-interpretete	Jackson Andre Ferreira Sobrinho	Cuiabá - MT	Disertação
		2016	Estudo de sonoridade em saxofone - Mapeamento e aprimoramento de técnicas	Kluber Dessoles Marques	Natal - RN	Disertação
		2009	A construção do estilo de improvisação de Vinícius Dorim	Samuel André Pompeo	São Paulo - SP	Disertação
		2009	Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta	Raphael Ferreira da Silva	Campinas - SP	Disertação
		2013	Samba Irresistível - um estudo sobre Casé	Leonardo Pellegrim Sachez	Campinas - SP	Disertação
		2014	Nada será como antes - música de Victor Assis Brasil no álbum "Pedrinho"	Maria Beraldo Bastos	Campinas - SP	Disertação
		2018	A improvisação na gaitéria: uma síntese brasileira no saxofone de Paulo Molina	Ronaldê Monezzi Filho	Campinas - SP	Disertação
		2012	A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional	Bruno Barreto Amorim	Goânia - GO	Disertação
		2019	Aspectos da linguagem da improvisação jazzística na bossa nova: duas versões de solo do saxofonista Stan Getz da música Desafinado	Walderson Felipe Silva do Nascimento	Goânia - GO	Disertação
		2017	The enrichment sphere: a non-dualistic approach to singularization and commoditization	Karin Ligia Brodino Pompeo	São Paulo - SP	Tese
		2005	O saxofone na música de Radamés Gnattali	Marco Túlio de Paula Pinto	Rio de Janeiro - RJ	Disertação
2008	"Fardo de Chuva": A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e gaitéria, a partir da década de 70	Daniela Spielmann	Rio de Janeiro - RJ	Disertação		
2010	O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores	Bernardo Vescovi Fabris	Rio de Janeiro - RJ	Tese		
2011	A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil propostas interpretativas	Marco Túlio de Paula Pinto	Rio de Janeiro - RJ	Tese		
2015	Ao Ilustrado público, o saxofone: introdução e Desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial	Pedro Paes de Carvalho	Rio de Janeiro - RJ	Disertação		
2014	A música de câmara para grupos de saxofone: como experiência formadora de músicos e platéia: o caso do quarteto sax in celo	William Aparecido Ciríaco da Silva	Fortaleza - CE	TCC		
2011	Investigações sobre o choro e a incorporação do saxofone em suas formações *	Sebastião Nobisco Júnior	Ouro Preto - MG	TCC		
2015	Revisão crítica de métodos de saxofone e sua utilização no ensino médio e superior no Brasil*	Cristiano Moraes da Silva	Ouro Preto - MG	Iniciação Científica		
2017	Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização online	Paulo Eduardo Souza de Almeida	São João del-Rei	TCC		
2018	Vou vivendo de Pixaimbuá: uma proposta didática para o trabalho de percepção harmônica no nupje de saxofones...	Marlon Wesley de Carvalho	São João del-Rei	TCC		
1998	O repertório brasileiro para saxofone na música de câmara*	Rodrigo Capistrano	Curitiba - PR	TCC		
2005	O saxofone na música brasileira instrumental*	Emerson Alexandre Amaral	Curitiba - PR	TCC		
2014	O saxofone na EMBAP*	Alex Vidal de Góes	Curitiba - PR	TCC		
2011	Sebastião Vianna e a Fantasia para flauta e orquestra de Heitor Villa-Lobos	Fernando Pacifico Homem	Belo Horizonte - MG	Artigo		
2015	Análise espectral das variações no timbre da flauta transversal, a partir da execução de um saxofonista	Marcelo das Dores Pereira	Belo Horizonte - MG	Artigo		
PERÍODICOS	Revista EAP	2009	Música mistas para Saxofone	Pedro Bittencourt	Curitiba - PR	Artigo
		2007	No princípio eram casinhos de rena: Para se compreender o saxofone no universo dos sopros	Chico Sá	Curitiba - PR	Artigo

Anais da ABEM - Encontros Regionais	2011	A música instrumental vai à escola por meio do saxofone	Draylton Siqueira Silva	Recife - PE	Artigo
	2016	Metodologia e recursos para as aulas de música: o uso do saxofone e da flauta transversal como ferramentas de ...	Augusto César Lima do Nascimento	Cuiabá - MT	Artigo
Anais da ABRAPEM	2014	Projeto interpretativo de Victor Assis Brasil em "So limba de ser com você"	Fernando Seiji Sagawa	Vitória - ES	Artigo
	2005	O saxofone na música de Radamés Ghattali	Marco Túlio de Paula Pinto	Rio de Janeiro - RJ	Artigo
	2010	A execução da Fantasia para saxofone soprano e orquestra de Heitor Villa-Lobos em sua tonalidade original...	Marco Túlio de Paula Pinto	Uberlândia-MG	Artigo
	2011	A elaboração da primeira cadênz de prelúdio para saxofone and piano de Victor Assis Brasil	Marco Túlio de Paula Pinto	Uberlândia - MG	Artigo
	2012	O saxofone na música de concerto. Contribuição da obra saxofonística de Heitor Villa-Lobos	Jonatas Weirna Cunha Angelim	João Pessoa - PB	Artigo
	2012	Opções interpretativas para saxophone Quartet #1, de Victor Assis Brasil	Marco Túlio de Paula Pinto	João Pessoa - PB	Artigo
	2013	A redução para piano da Fantasia para saxofone e orquestra de Heitor Villa-Lobos: uma visão idiomática	Jonatas Weirna Cunha Angelim	Natal - RN	Artigo
	2014	O saxofone clássico nos cursos de bacharelado do Brasil	Bernardo Vescovi Fabris	Natal - RN	Artigo
	2015	Oceanos (2014) para sax alto e eletrônica: composição e performance voltadas para a morfologia sonora	Marco Túlio de Paula Pinto	São Paulo - SP	Artigo
	2016	Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras: Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra...	Daniilo Rossetti	Vitória - ES	Artigo
Cadernos do Colóquio UNIRIO	2018	Performance musical como rede colaborativa e dinâmica	José de Carvalho Oliveira	Belo Horizonte - MG	Artigo
	2018	Centricidade e Simetria: Elementos de articulação melódica, harmônica e cadencial na música pós-tonal: Contrastes e significados...	Ronald de Monezzi Filho	Campinas - SP	Artigo
	1999	Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda - Primeiras Reflexões	Pedro S. Bittencourt	Manaus - AM	Artigo
	2003	Interpretação do repertório popular brasileiro ao saxofone	Alexandre Caldi	Manaus - AM	Artigo
	2003	O saxofone na música de Radamés Ghattali	Francisco Sá	Rio de Janeiro - RJ	Artigo
	2008	Victor Assis Brasil e Third Stream – considerações sobre o Quarteto de saxofones número 1 e o Prelúdio para sax alto e piano	Marco Túlio de Paula Pinto	Rio de Janeiro - RJ	Artigo
	2008	False fingering: recurso técnico adicional para o saxofone	Marco Túlio de Paula Pinto	Rio de Janeiro - RJ	Artigo
	2014	A trajetória artística de Teixeira de Manaus	Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo	Curitiba - PR	Artigo
	2014	O saxofone na Belle Époque brasileira - investigando relações entre história, identidades narrativas e conselhos de autenticidade	Graciane de B. Froz	Manaus - AM	Artigo
	2008	"Sofres porque queres": a influência de Pixinguinha nos acompanhamentos de Dino sete cordas	Pedro Paes de Carvalho	Rio de Janeiro - RJ	Artigo
ANALIS do ENABET	2008	A música atreante: O processo criativo e interpretativo na obra de Luís Americano	José Reis de Deus	Maceió - AL	Artigo
	2008	Vínculos Dorin + Hermeto Pascoal: A construção de uma linguagem brasileira de improvisação no saxofone	Rafael Henrique Soares Velloso	Maceió - AL	Artigo
	2008	Ratinho, Wiedorff e Pixinguinha: Paralelos e cruzamentos musicais de três perfis do saxofone pan-americano durante os annees folles	Raphael Ferreira da Silva	Maceió - AL	Artigo
	2016	Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização online	Bernardo Vescovi Fabris	Belo Horizonte - MG	Artigo
Nas Nuvens UFMG	2018	Caprice Op. 1 No. 24 de Niccolò Paganini: análise comparativa de três transcrições para saxofone solo	Paulo Eduardo S. de Almeida Robson Miguel Saquet Chagas Antônio Carlos Guimarães	Belo Horizonte - MG	Artigo
	2018	Publicações acadêmicas sobre o saxofone na música brasileira: contextualização, levantamento, categorização...	Paulo Eduardo S. de Almeida Robson Miguel Saquet Chagas Paulo Sérgio Rosa Filho	Belo Horizonte - MG	Artigo
V Simpósio de Musicologia e VII Encontro de Musicologia Histórica	2015	Apontamentos e hipóteses sobre as origens do saxofone no Brasil	Bernardo Vescovi Fabris	Pirenópolis - GO	Artigo
	2019	O concerto Ibra Guira Recê de Edmundo Villani-Córtés: dados sobre sua gênese e sua trajetória	Paulo E. S. de Almeida Mauro Chantal	Ouro Preto - MG	Artigo
Diálogos musicais na pós-graduação. Práticas de Performance	2019	O concerto Ibra Guira Recê, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Córtés: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade...	Paulo E. S. de Almeida Mauro Chantal	Belo Horizonte - MG	Artigo
	2018	Parâmetros de performance de "Impressões Sobras", para flauta e saxofone alto, opus 131 de Liduino Piombetta: uma visão da obra de câmara para saxofone do compositor	Jonatas Weirna Cunha Angelim Pedro S. Bittencourt	Vitória - ES	Artigo
VII Semana de Internacional de Pesquisa em Música da FAMES	2018	O saxofone na música de câmara de Liduino Piombetta: abordagens técnico-interpretativas da "Seresta N.º 1", opus 55b para saxofone alto e piano	Jonatas Weirna Cunha Angelim Pedro S. Bittencourt	Vitória - ES	Artigo
		Práticas interpretativas do repertório do saxofone			
LEGENDA:		Ensino e pedagogia do saxofone			
		Saxofone: resgate da memória			
	*	Publicações indisponíveis online			

Quadro 06 – Produções acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil, entre 1998 e 2020.

Salientamos que o Quadro 06 apresentado nas duas páginas anteriores encontra-se disponível *online*, juntamente com todos os trabalhos acadêmicos encontrados prontos para *download* no site <<https://dudualmeidasax.wixsite.com/publicacoes>>, endereço eletrônico que foi criado em nossa pesquisa anterior.

1.3 Dados sobre a escrita de Villani-Côrtes para o saxofone em pesquisas acadêmicas

Após um extenso levantamento sobre as pesquisas acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil, com exceção de nossos trabalhos publicados, a saber, *O concerto Guira Recê, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra* (2019) e *O concerto Ibira Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes: dados sobre sua gênese e sua trajetória* (2019), constatamos não haver outros trabalhos dessa natureza relacionados ao saxofone que apresentem como objeto de pesquisa o nome do compositor Villani-Côrtes e/ou alguma de suas obras que apresentem o saxofone como destaque. Todavia, como citado anteriormente, há uma presença crescente de trabalhos acadêmicos que têm na produção desse compositor seus objetos de pesquisa. Como poderemos visualizar logo a seguir, alguns desses títulos contribuiriam sobremaneira para a confecção da presente pesquisa, ao disponibilizarem dados diversos e significativos sobre o compositor:

- *Uma conversa com o compositor Edmundo Villani-Côrtes* (COELHO; DONADIO, 2001);
- *Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes: um estudo técnico-interpretativo* (HAMOND, 2005);
- *Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes* (CORDÃO NETO, 2010);
- *Timbres e Ritmatas para piano solo de E. Villani-Côrtes: Conceito, análise e interpretação pianística* (ARAUJO FILHO, 2011);
- *Revisão e edição crítica da canção Renascença, de Edmundo Villani-Côrtes* (SOBREIRO; NASCIMENTO, 2012);
- *Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros* (GIARDINI, 2013);
- *Edmundo Villani-Côrtes: o mestre educador* (SOBREIRO, 2016);
- *A Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes: uma exposição sobre os*

obstáculos enfrentados durante seu estudo e execução (LEITE, 2017).

Contamos ainda com o acesso aos títulos do acervo do compositor Villani-Côrtes, disponibilizados¹³ pela Discoteca Oneyda Alvarenga, na qual pudemos identificar várias composições para o saxofone em diferentes formações tais como saxofone e piano, grupo de madeiras e *jazz bands*. A seguir, no Quadro 07, evidenciaremos as obras compostas por Villani-Côrtes para saxofone, atualizadas por este autor a partir de dados fornecidos pelo compositor, com título, formação instrumental, data de composição e dedicatória:

Títulos	Formações	Data de composição	Dedicatória
<i>O blues (opus 2004)</i>	5 saxofones, piano, contrabaixo e bateria.	1978	-
<i>Contemplativo (Prelúdio)</i>	Versão para saxofone alto e piano	1978	-
<i>Rapsódia Brasileira</i>	Saxofone soprano, saxofone tenor e piano	1989	-
<i>Ponteio da Savana</i>	4 Saxofones, 4 trompetes, 3 trombones, piano, contrabaixo e bateria.	1991	À Banda Savana
<i>Divertimento 94</i>	Saxofone alto, trompete, trombone, piano, percussão e fita magnética	1994	Encomendada pelo grupo Novo Horizonte
<i>The crazy boy's theme</i>	Saxofone alto, bateria e piano	1995	Para o amigo Alexander
<i>Chôro do João</i>	Saxofone tenor e piano	1995	Ao neto João Côrtes
<i>Monólogo 96</i>	Saxofone tenor	1996	-
<i>O Gabriel chegou</i>	Saxofone tenor e piano	1997	Ao neto Gabriel Côrtes
<i>Ibira Guira Recê</i>	Saxofone e orquestra	2001	A Dale Underwood
<i>,Francisco no Chôro</i>	Saxofone tenor e piano	2006	Ao neto Francisco Côrtes
<i>Balada dos 15 minutos</i>	Saxofone tenor e piano	2007	Ao filho Ed Côrtes
<i>Vocalise</i>	Saxofone alto e piano	-	-

Quadro 07 – Atualização de composições de Villani-Côrtes com a presença do saxofone.

Em nossa opinião, o compositor Villani-Côrtes apresenta uma eminente familiaridade com o saxofone, visto que várias de suas obras foram escritas para esse instrumento. Em entrevista concedida para a realização desta pesquisa¹⁴, o compositor declarou que iniciou suas composições para saxofone ainda no começo de sua carreira profissional, quando trabalhava como pianista na orquestra do saxofonista Mário Vieira¹⁵, o que justifica o fato do compositor ter escrito seu primeiro arranjo para essa formação. Posteriormente, ao transferir-se para o Rio

¹³ Disponível online no endereço:

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf>.

¹⁴ Entrevista concedida a este autor no dia 28 de outubro de 2019.

¹⁵ Orquestra da Rádio Industrial de Juiz de Fora – MG, conduzida pelo saxofonista Mário Vieira. (GIARDINI, 2013).

de Janeiro, em 1951, obteve também considerável contato com esse instrumento trabalhando na orquestra do maestro Cipó. Podemos conferir a fala de Villani-Côrtes sobre o início da sua relação com o saxofone, a seguir:

Minha relação com o saxofone é muito grande. Começa por exemplo, quando eu comecei a tocar e apareceram as chances de eu tocar com orquestra, eu tocava com uma orquestra que o diretor da orquestra era um saxofonista, era uma orquestra pequena, eram 3 saxofones, 1 trombone, 2 trompetes, piano, baixo, bateria e cantor. Era uma orquestra de baile que tinha em Juiz de Fora. O primeiro arranjo que eu escrevi para uma orquestra, eu escrevi para esta orquestra. Eu já tenho contato com o som do saxofone. Quando eu fui para o Rio de Janeiro e fiquei lá, eu fui tocar na orquestra da TV Tupi, tocava na orquestra do Cipó. Cipó era o Orlando Costa, era considerado um dos maiores saxofonistas da época, um dos maiores saxofonistas do Brasil, eu toquei muito com ele. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

A presença do saxofone na vida do compositor abarca um âmbito maior do que sua escrita para o instrumento, pois o filho do compositor, Ed Côrtes (1965), é saxofonista e recebeu de presente do pai a música *Balada dos 15 minutos*, composta em ocasião de uma prova que Ed Côrtes realizou no *Berklee College of Music*, em Boston, Estados Unidos, (VILLANI-CÔRTEES, 2019), na qual executou a peça e obteve sua aprovação naquela instituição.

Villani-Côrtes dedicou várias peças compostas para saxofone para membros de sua família, como os netos João Côrtes (1995), Gabriel Côrtes (1997) e Francisco Côrtes (2006), que foram executadas por ele e Ed Côrtes. Segundo o próprio compositor:

Meu filho, Ed, também é saxofonista, ele começou estudando o tenor. [...] quando ele foi para *Berklee* inclusive, ele precisava tocar uma balada, eu então compus a *Balada dos 15 minutos*, que chama *Balada dos 15 minutos* porque eu a fiz em quinze minutos, dei a música para ele, ele tocou no teste e passou. [...] porque meu filho toca saxofone eu toquei aquelas músicas [os choros para seus netos] junto com ele. Eu passei 10 anos escrevendo arranjos para a orquestra Tupi, que tinha o quinteto de saxofones [2 saxofones altos, 2 saxofones tenores e 1 saxofone barítono], então é um instrumento que eu tenho uma sonoridade e uma convivência. Nunca toquei saxofone, mas eu sempre convivi com ele, para mim é muito familiar. [...] assim o saxofone está ligado [comigo]. (VILLANI-CÔRTEES, 2019. Entrevista cedida a este autor no dia 24 de outubro de 2019).

Acreditamos que o contato próximo com outros saxofonistas tenha influenciado o compositor no sentido de direcionar sua criatividade para a composição de obras para saxofone. Neste sentido, mencionamos Derico Sciotti (1966) e Dale Underwood (1948), sendo o último presenteado com o concerto *Ibira Guira Recê*, objeto de estudo desta dissertação.

Atento aos aspectos de brasilidade que possam ter influenciado sua produção musical, Villani-Côrtes afirma:

O meu jeito de compor está ligado à minha vida. A composição surgiu para mim

como forma de expressão. Descobri que aquelas coisas que eu tinha vontade de dizer, conseguiria expressar através da música. (VILLANI-CÔRTEZ, 2019).

Em sua trajetória, o contato com a música popular é tão significativo quanto o contato com a música erudita, tornando-o ubíquo no âmbito de criação de obras que flertam com esses gêneros. Em seu depoimento sobre o estilo composicional de Villani-Côrtes, o saxofonista Douglas Braga (2018), afirma que:

Ele é um compositor que levou a música popular para dentro da orquestra, e não como Villa-Lobos fez [...], o Villani deixa isso mais escancarado, às vezes ele expõe uma roupagem mais sinfônica, mas algumas vezes não, nessa peça [*Ibira Guira Recê*] ele deixa bem evidenciado ritmos, melodias e encadeamentos harmônicos da música popular brasileira. (BRAGA, 2018).

Em sintonia com a citação supracitada, observamos no trabalho de Giardini (2013) uma passagem sobre Villani-Côrtes e Villa-Lobos (1887-1959) e a paixão de ambos por sua terra natal, assim como o estilo composicional singular de cada um deles:

Tanto Villa-Lobos como Villani-Côrtes são compositores que já traziam dentro de si o Brasil e sua cultura incrustados na alma. As influências externas não os fizeram mudar de rumo; souberam absorvê-las e transformá-las num produto próprio. (GIARDINI, 2013, p.35).

Inserida no trabalho de Giardini (2013), citamos a descrição de um paralelo entre Villani-Côrtes, Radamés Gnattali (1906-1988) e Villa-Lobos. Podemos considerar esses três compositores como bastante significativos para evidenciação e valorização da música brasileira do século XX. Com anseios opostos ao longo de sua carreira, Villani-Côrtes, que almejava desde o começo de sua vida profissional dedicar-se à confecção de arranjos e composições, iniciou sua atividade trabalhista exercendo o cargo de pianista junto à Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora¹⁶.

Ao contrário de Villani-Côrtes, Gnattali ansiava em tornar-se um concertista de piano. Todavia, por vários motivos pessoais e financeiros, acabou por desenvolver uma sólida carreira como arranjador de música popular para o rádio (GIARDINI, 2013). Enquanto os dois compositores firmavam-se profissional e financeiramente atuando no universo da música popular, continuaram a compor obras eruditas. Giardini (2013) descreveu o seguinte sobre a vida musical e estilo composicional de Villani-Côrtes e Gnattali: “A liberdade para escrever e

¹⁶ Ressaltamos que Villani-Côrtes realizou concertos como solista dessa mesma instituição, sob a regência do austríaco Max Geftter (s.d). Além disso, tocava também na rádio PRB3, em Juiz de Fora, um repertório de músicas eruditas, enquanto que na Orquestra de Mário Vieira apresentava-se em bailes dançantes com repertórios de música popular.

se expressar musicalmente, seja por meio da música erudita ou da popular, é uma característica de ambos, pois não tiveram compromissos com uma determinada estética”. (GIARDINI, 2013, p.32).

Outra característica do compositor, também comum a outros representantes, em sua maioria, da corrente nacionalista, é sua escolha por títulos de obras com vocabulário indígena. Segundo Giardini (2013), “é importante observar que tanto Villa-Lobos como Villani-Côrtes não seguiram a linha folclorista de origem afro-brasileira, mas sim uma vertente indígena. A influência indígena nos títulos das obras é característica de ambos” (GIARDINI, 2013, p.37). Em entrevista, Villani-Côrtes afirmou que utiliza nomes indígenas para, além de valorizar parte da cultura brasileira, gerar uma curiosidade a respeito do título com a obra em si. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

Ainda sobre o trabalho de Giardini (2013), observamos algumas das peças compostas por Villani-Côrtes nominadas em linguagem indígena:

Dentre as obras que Villani-Côrtes compôs com títulos em tupi-guarani, encontram-se: *Ibira Guira Recê* (2001) para saxofone e orquestra, que significa *Dentro da floresta*, dedicada ao saxofonista Dale Underwood; *Caetê Jurerê* (1989) para orquestra, que significa *Súplica da floresta*; *Djopoi* (1993) para banda sinfônica, que significa *Oferenda*; *Royatti* (2000) para quarteto de cordas e piano, obra dedicada a sua sobrinha que morou numa aldeia indígena e lá foi batizada com esse nome, que significa *Batata* ou *Fertilidade*. Além dessas, criou obras que receberam nomes inventados por ele: *Caratinguê* (1976) e *Gará* (1976), ambas para grupos de câmara. (GIARDINI, 2013, p.38).

Para além da citação acima, acrescentamos ainda a composição cujo título foi criado por Villani-Côrtes: *Os Borulóides* (1974) para flauta doce, violão, piano, percussão e voz feminina, cujo significado podemos observar em um depoimento do próprio compositor no CD gravado pelo Grupo AUM (2003):

Era uma brincadeira que eu fazia com os meus filhos – Já vêm Os Borulóides! Vamos correr! Vamos brincar! – São seres imaginários fantásticos que vivem na floresta e tem a aparência de maus, mas no fundo são bons. Você olha no meio da floresta e de repente vê uma serpente, quando se aproxima é um galho de árvore. Você continua andando, pisa numa coisa, pensa que é uma tartaruga, quando olha vira um passarinho e sai voando... Eles fazem isso pra assustar, como que por brincadeira. (VILLANI-CÔRTEES *apud* GRUPO AUM, 2003).

No texto de Coelho e Donadio (2001), notamos a descrição do estilo composicional de Villani-Côrtes como singular e autêntico, pelo fato desse compositor deixar explícito em suas obras seus gostos e seu modo de vida. “É uma obra fluente que segue os critérios de seu gosto pessoal sem estar atrelada a escolas e estilos” (COELHO; DONADIO, 2001, p.16). Contudo,

por ter estudado sob a orientação de reconhecidos compositores nacionalistas como Camargo Guarnieri (1907-1975), Giardini (2013) afirma que as composições de Villani-Côrtes refletem um herança deixada por seu professor com aspectos desse viés nacionalista. Segundo ela, o compositor “manifesta uma música bem brasileira, que se aproxima da estética composicional de Mozart Camargo Guarnieri, influência talvez das aulas que teve como ele”. (GIARDINI, 2013, p.28).

Para Hamond (2005), Villani-Côrtes sofreu influências do *jazz* norte-americano, da música popular brasileira e da música erudita do século XX. Esse autor mencionou ainda alguns compositores nacionais e estrangeiros que influenciaram Villani-Côrtes, como Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Dmitri Shostakovitch (1906-1975), Sergei Prokofiev (1891-1953), Igor Stravinsky (1882-1918), Gustav Holst (1874-1934) e Claude Debussy (1862-1918). (HAMOND, 2005, p.32).

O próprio compositor, concordando com Coelho e Donadio (2001), não se considera um compositor nacionalista ou integrante fiel de alguma escola composicional, pois compõe o que quer ouvir.

Ao observarmos as obras de Villani-Côrtes percebemos passagens nas quais são nítidas as referências sobre a música popular brasileira, referências essas que serão abordadas ao longo deste trabalho no terceiro capítulo. Desta maneira, ao final deste primeiro capítulo, esperamos ter contribuído para um melhor entendimento sobre a trajetória do saxofone, desde sua criação na Europa até o interesse e conseqüente produção de compositores brasileiros (especialmente Villani-Côrtes) em obras que apresentam esse instrumento como integrante de orquestras, de formações camerísticas ou como instrumento solista. Enfatizamos, ainda, nosso objeto de estudo desta dissertação, o concerto *Ibira Guira Recê* (2001), que será abordado com mais especificidade nos capítulos seguintes, os quais serão amparados por extenso material bibliográfico, além de entrevistas com o próprio compositor e com os saxofonistas, Nailor Proveta (1961) e Douglas Braga (1986), reconhecidos intérpretes de suas obras.

Capítulo II:
O Compositor Edmundo Villani-Côrtes na
atualidade

2 – O COMPOSITOR VILLANI-CÔRTEZ NA ATUALIDADE

Como informado anteriormente, diversos trabalhos em nível acadêmico foram realizados sobre a vida e a obra de Villani-Côrtes, dos quais um número significativo foi citado no primeiro capítulo desta dissertação¹⁷. Neste sentido, esperamos contribuir para um mapeamento da trajetória do compositor cobrindo os anos de 2017 até o presente, que será feito após uma breve apresentação biográfica de Villani-Côrtes e de suas características como compositor, visto que pode-se encontrar os dados biográficos e da carreira do compositor nestas pesquisas.

Nascido em 8 de novembro de 1930, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, “Villani-Côrtes é verdadeiramente um importante ponto de referência no panorama musical brasileiro” (GIARDINI, 2013, p.34), permanecendo até o presente ativo no ofício de compositor, assim como, prestando auxílio a diversos trabalhos acadêmicos e à pesquisa.

Pesquisadores como Hamond (2005), Giardini (2013) e Araujo Filho (2011) registraram que o olhar acadêmico e diversas premiações atribuídas a Villani-Côrtes ocorreram tardiamente. O próprio compositor entende que por diversas questões, muitos fatos em sua vida como músico e compositor ocorreram com atraso. Podemos reforçar nossa afirmação na fala de Araujo Filho (2011) que exprimiu que:

Mesmo sendo dono de uma trajetória brilhante e de muito êxito na vida profissional, quanto pessoal, Villani-Côrtes, muitas vezes se sente inseguro e prejudicado pelo fato de tudo ocorrer tardiamente na sua vida musical. (ARAUJO FILHO, 2011, p.26).

Por ingressar no mercado de trabalho tão cedo, Villani-Côrtes atuou em diversificados ramos da música, como pianista em orquestras, compositor e arranjador de trilhas para o cinema, arranjador em programas de TV, regente e professor, cumprindo, assim, uma demanda considerável de encomendas e obrigações. Apenas após sua estabilidade econômica, dedicou-se a compor sem obrigações e prazos. Giardini (2013) afirmou que o Villani-Côrtes “passou a compor com mais frequência após os 60 anos de idade, como se esperasse a idade que os franceses chamam de *‘la sagesse’*, a qual, além de mais tempo, trouxe-lhe também a liberdade criativa que sempre prezou”. (GIARDINI, 2013, p.20).

Atencioso à sua volta, o compositor percebe a beleza e o encantamento nas coisas mais simples, reflexo que transmite em suas composições. “Encontrou na música a forma de

¹⁷ Coelho; Donadio (2001), Hamond (2005), Cordão Neto (2010), Araujo Filho (2011), Sobreiro; Nascimento (2012), Giardini (2013), Sobreiro (2016) e Leite (2017).

expressão de beleza que via e de todo amor que sentia pela natureza” (HAMOND, 2005, p.29), citação esta que define claramente grande parte de sua obra. Segundo Giardini (2013), apesar de Villani-Côrtes insistir em ser um compositor que não demonstre interesse em criação de novos elementos estruturais, a pesquisadora o define como um compositor inovador: “temos como hipótese que Villani-Côrtes escreve com ferramentais orquestrais já estabelecidas, mas com soluções próprias e criativas” (GIARDINI, 2013, p.17). Por sua vez, o pesquisador Araujo Filho (2011) adicionou a Villani-Côrtes o adjetivo de “um compositor detalhista e perfeccionista”. (ARAUJO FILHO, 2011, p.31).

A partir de nossos encontros com o compositor, atribuímos-lhe o adjetivo de um compositor sincero, gentil e sensato, visto que em diversas peças, entrevistas e textos permaneceu nítido em nosso entendimento que o compositor escreve o que gosta, o que sente e o que quer transmitir de maneira perceptível para qualquer pessoa ou ouvinte, conseguindo, portanto, estabelecer uma ligação entre sua vida e sua obra.

Segundo Hamond (2005), com seu estilo composicional entre a música erudita e a música popular, “suas composições mostram exatamente seu pesamento: o som que agrada desde o primeiro instante depois de iniciado, refletindo sua simplicidade e comunicabilidade com o público”. (HAMOND, 2005, p.29).

Villani-Côrtes sempre optou como principal elemento composicional a fluência musical. Como material argumentativo para esta afirmação, podemos usar as palavras do próprio compositor em entrevista cedida a Cordão Neto (2010):

Na verdade eu escrevo o que acho interessante ou o que cai bem na frase, mesmo achando que será um desafio para o instrumentista. Eu diria que normalmente faço isso, ou seja, de fato tenho essa tendência, mas não o faço por malícia, mas pela ideia musical que me vem, aí eu penso, bom, a pessoa vai se virar para fazer isso, aproveitará esse limão para fazer uma limonada, porque veja uma coisa, se você faz uma frase interessante ou bonita a pessoa terá prazer em tentar tocá-la, mas se você fizer uma coisa só difícil e feia aí a pessoa não vai querer tocar, de modo que procuro não ter essa postura. (VILLANI-CÔRTEES apud CORDÃO NETO, 2010, p.32).

A simplicidade e comunicabilidade de Villani-Côrtes para com o público, como citado anteriormente, também foi descrita por Silva (2006), que ainda registrou concepções sobre o estilo composicional do autor:

Em suas composições, Villani-Côrtes gosta de começar com um tema e depois desenvolvê-lo, criando fluência e coerência, alcançando posteriormete um ponto alto naturalmente. Ele prefere se concentrar com apenas uma ideia de cada vez para evitar a impressão de peças desconectadas em uma obra. O compositor não gosta de complicar a música para mostrar suas habilidades. Uma simples e eficaz melodia é o seu tesouro mais conceituado. Para obter um sentimento profundo com o menor

número possível de notas é um de seus objetivos: usar a música como um meio de expressão capaz de transmitir algo que não é possível através de palavras. (SILVA, 2006, p.50).

O “aprendizado musical dividido entre o palco, as ruas e o conservatório” (SILVA, 2006, p.50) fez com que Villani-Côrtes adquirisse intimidade entre a música erudita e a música popular, ganhando liberdade para utilizar em sua obra essas duas fontes, não as dividindo, mas unindo-as em uma música singular. Araujo Filho (2011) justificou essa liberdade conquistada a partir de sua prática como arranjador:

Esta liberdade de criação deve-se, em parte, à prática como arranjador, cujo ofício lhe permitiu caminhar pela música desconsiderando os muros que a dividem em dois terrenos: a música popular e a música erudita. É importante citar que sua sementeira, por ser livre, cresce em um e em outro terreno com o mesmo vigor. (ARAUJO FILHO, 2011, p.76).

Todavia, até hoje, presenciamos uma segregação entre a música erudita e a música popular, a partir de várias características, comuns ou não. Villani-Côrtes comentou já ter sofrido esse tipo de preconceito ao apresentar suas composições para músicos diversificados, causando uma certa falta de interesse pelo material devido a essa junção das duas correntes supracitadas:

Quando eu mostrava alguma obra minha para o pessoal de música popular, as pessoas normalmente falavam: é muito interessante seu trabalho, mas não se interessavam muito porque achavam que tinha um pouco de erudito. E quando eu mostrava minhas peças para as pessoas da música erudita, diziam: é... tem um pouco de música popular. (BARONI, 2003 apud HAMOND, 2005, p.29).

Em sua vasta obra, Villani-Côrtes escreveu para as mais variadas e diversas formações, entre peças para instrumento solo, para música de câmara, para voz, para orquestras, banda sinfônica e música eletroacústica. Em apresentação na rádio EBC – MEC, podemos aferir além do número de peças compostas, o número de arranjos e CD’s com as músicas do compositor:

Villani-Côrtes possui mais de 600 arranjos de sua autoria, e o seu acervo composicional inclui cerca de 300 obras escritas a mão [...]. Além disso suas peças tem sido apresentadas por uma grande variedade de intérpretes no Brasil e no exterior, totalizando mais de 50 CD’s com obras deste consagrado compositor mineiro. (MÚSICA E MÚSICOS DO BRASIL, 2019).

Evidenciaremos, nas próximas linhas, dados sobre Villani-Côrtes nos dias atuais. Para maior elucidação dividiremos esses dados em partes. Primeiramente, abordaremos sobre acontecimentos marcantes na vida do compositor em relação à presente pesquisa. Posteriormente, num segundo instante, apresentaremos um pequeno levantamento quantitativo

das peças compostas por Villani-Côrtes compreendendo o espaço de tempo entre o ano de 2017-2020, com alguns breves apontamentos. Por fim, registraremos homenagens e prêmios deferidos a Villani-Côrtes, cujo olhar atual pode ser apreciado na Figura 2, a seguir:

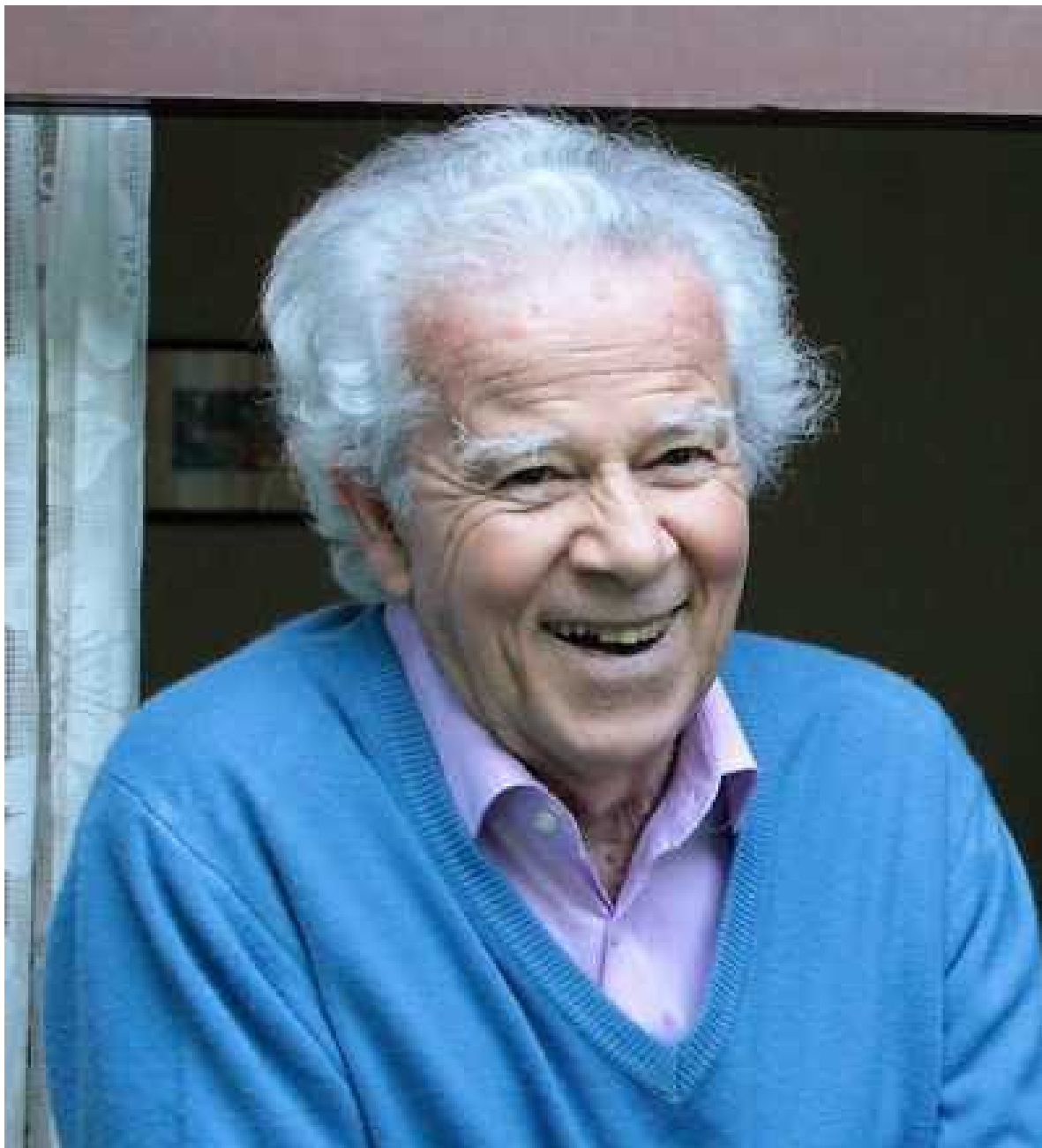


Fig. 2 – Fotografia de Villani-Côrtes, atualmente, s.d.

Para fundamentação teórica e recolhimento de informações, nesse espaço temporal, registramos uma entrevista concedida pelo compositor a este autor em 15 de janeiro de 2019. Os dados colhidos nesta entrevista foram cedidos pelo compositor ao longo de 6 horas de conversação, esta que foi registrada por meio de gravação. Contamos também com o contato direto com o compositor em meios eletrônicos, a saber: telefone e *e-mail*, além da gravação de

uma palestra com comentários sobre as interpretações de suas obras ocorrida durante recital em sua homenagem realizado na Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG, no dia 27 de outubro de 2019.

Registramos um dado significativo: a estreia do concerto *Ibira Guira Recê* em sua versão para orquestra na capital mineira. Tal fato se deu em função da premiação obtida por este autor no VII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, realizado pela Fundação Clóvis Salgado. O concerto ocorreu no dia 24 de julho de 2019, no grande teatro do Palácio das Artes – Belo Horizonte, sob regência de Roberto Tibiriçá¹⁸.

Para realização desta performance, contamos gentilmente com o envio das partes da orquestra, assim como os direitos da peça cedidos pelo compositor, além de recebermos os votos de congratulações e sucesso no referido concerto pelo compositor: “Muito bom dia, meus parabéns por tudo o que tem feito. Realmente ficaria muito feliz por poder estar presente ao seu concerto. [...] Estarei aqui torcendo por você.” (VILLANI-CÔRTEZ, 2019). Por ocasião de nossa performance do concerto *Ibira Guira Recê*, sentimos ter cumprido um dos objetivos propostos nesta pesquisa, que é o de valorização do repertório nacional.

Em entrevista recente concedida à Rádio EBC – MEC, Villani-Côrtes teceu comentários sobre a valorização da música brasileira, e a escolha do repertório nacional, afirmação esta que concorda com a justificativa desta pesquisa:

Lamentavelmente um grande número de intérpretes de alta categoria que nós temos, parece que tem vergonha de tocar música brasileira, tem a oportunidade de fazer a gravação de mais um concerto diante a uma orquestra, gravam mais uma vez um concerto de Beethoven, mais uma vez o concerto de Rachimaninoff, não desmerecendo estes compositores, mas por que na oportunidade que eles tem de gravar, não gravam uma coisa brasileira? Nós temos compositores tão maravilhosos. [...] [música] brasileira que a gente deveria ter orgulho de [tocar] e não vergonha, eu sinto isso. (VILLANI-CÔRTEZ, 2020 apud RÁDIO EBC-MEC, 2020).

Seu empenho em nos proporcionar a apreciação de sua obra, o compositor gentilmente liberou a execução pública do concerto supracitado por meio de uma carta que pode ser visualizada na Figura 3, a seguir:

¹⁸ Roberto Tibiriçá é natural de São Paulo. Discípulo de Eleazar de Carvalho (1912-1996) detém a 5^o cadeira da Academia Brasileira de Música desde 2003, além de ser Membro Honorário da Academia Nacional de Música, no Rio de Janeiro, desde 2018. Sua trajetória musical, iniciada ao piano, permitiu-lhe atuar tanto na direção de obras líricas quanto de obras sinfônicas, garantindo-lhe o *status* de um dos mais conceituados maestros na história da música brasileira.

Declaração

Declaro, para os devidos fins, que eu, Edmundo Villani-Côrtes, cedo os direitos da obra "*Concerto para saxofone e orquestra - Ibirá Guira Recê*" para os concertos que serão realizados pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, nos dias 23 e 24 de julho de 2019, em função da premiação obtida pelo saxofonista Paulo Eduardo Souza de Almeida, no concurso Jovens Solistas 2019, realizado pela Fundação Clóvis Salgado.

Por ser verdade, firmo o presente.

São Paulo, 15 de julho de 2019.


 
Edmundo Villani-Côrtes



Fig. 3 – Carta de Villani-Côrtes, cedendo os direitos da obra *Ibirá Guira Recê* para performance em Belo Horizonte-MG.

Embora não tenha sido possível a presença do compositor neste concerto, uma gravação audiovisual foi confeccionada e enviada a ele, com os cumprimentos dos integrantes da orquestra e do maestro Tibiriçá.

A título de ilustração, a seguir na Figura 4, disponibilizamos um registro da performance do concerto *Ibira Guira Recê* junto à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, no Grande Teatro do Palácio das Artes em Belo Horizonte-MG, no dia 24 de julho de 2019:



Fig. 4 – Fotografia do concerto do VII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais: a estreia do concerto *Ibira Guira Recê* em Belo Horizonte.

Sobre a estreia do concerto *Ibira Guira Recê* em Belo Horizonte, motivo de orgulho para este pesquisador e performer, julgamos necessário registrar uma declaração assinada pelo maestro Roberto Tibirçá, por ocasião do concerto, na qual explanou sobre a interpretação da obra frente à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e também sobre a valorização da música brasileira de concerto. Segundo o maestro, ao referir-se à nossa performance: “fez uma linda interpretação dessa importante obra brasileira. Edmundo Villani-Côrtes é considerado hoje um dos maiores compositores brasileiros e, tocar uma obra sua é um grande prestígio” (TIBIRIÇÁ, 2019). Esse registro pode ser conferido na íntegra na Figura 5, a seguir:

ROBERTO TIBIRIÇÁ

A QUEM INTERESSAR POSSA

Conheço o saxofonista **PAULO EDUARDO SOUZA DE ALMEIDA** há algum tempo.

Trata-se de um grande talento e de um excelente músico.

Neste mês de Setembro passado, ele foi o Vencedor do *VII Concurso para Jovens Solistas*, da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, onde tocou sob minha regência, o Concerto para Saxofone e Orquestra intitulado "*Ibira Guira Recê*", do compositor brasileiro Edmundo Villani-Côrtes, no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Sua musicalidade e simpatia nos encantou a todos!

Extremamente generoso com seus colegas, ele fez uma linda interpretação dessa importante obra brasileira. Edmundo Villani-Côrtes é considerado hoje um dos maiores compositores brasileiro e, tocar uma obra sua é um grande prestígio.

Tenho a certeza de que **PAULO EDUARDO** terá uma carreira brilhante como instrumentista e professor!

São Paulo, 06 de Agosto de 2019.



ROBERTO TIBIRIÇÁ

Member of Academia Brasileira de Música - Categoria 3
Member of the Brazilian Academy of Music - Class 3
Member Honorário de Academia Nacional de Música, SP
Honorary Member of the National Academy of Music, SP

Rua Esmeralda, 150 - 4ª andar - Adlimação - 01551-080 São Paulo, SP
www.robertotibirica.com.br maestro@robertotibirica.com.br

Fig. 5 – Carta do Maestro Roberto Tibiriçá endereçada a este autor em referência à sua interpretação do concerto *Ibira Guira Recê*.

Ao agregar críticas sobre a performance do concerto, Villani-Côrtes após a escuta da gravação audiovisual nos escreveu gentilmente:

Sou eu quem agradeço e parablenzo pela sua interpretação extensivamente à Orquestra e a atuação do meu caro amigo, de quem eu sou fã de carteirinha, o maestro Roberto Tibiriçá. [...] Estou muito feliz pelo seu bellissimo desempenho e estarei sempre a disposição no que lhe puder ser útil para sua carreira profissional. (VILLANI-CÔRTEZ, 2019).

Ainda sobre a performance do concerto *Ibira Guira Recê* na capital mineira, podemos mencionar a estreia de oito compassos escritos pelo compositor em nossa homenagem. Com esse episódio registramos uma prática comum do compositor, que é a de constantemente rever suas criações com acréscimos ou mesmo corte de excertos de suas composições. Esta afirmação é corroborada por Giardini (2013):

Muitas vezes Villani-Côrtes vai aprimorando ou transformando a obra com o acréscimo de novas partes, como é o caso do *Ponteio para as Alterosas*, que ganhou mais dois movimentos e se transformou no *Concerto para Trompete e Banda Sinfônica*; do *Braseijo*, que inspirou o *Coração Latino*, para dois pianos, e foi também orquestrado para trio de piano, violino, viola e para banda sinfônica. (GIARDINI, 2013, p.51).

O novo trecho do concerto *Ibira Guira Recê* foi escrito onde antes havia um trecho em silêncio, compreendido entre os c.192 a 200 da partitura manuscrita, entregue na primeira visita deste pesquisador à casa do compositor. A criação do trecho supracitado contribuiu para o estreitamento de nosso contato com o compositor. Na partitura, essa passagem é executada junto com os violinos, aparentando ser uma nova voz – um dueto - , e não necessariamente um elemento novo, todavia com uma sonoridade enriquecedora para a peça.

Na Figura 6, a seguir, apresentaremos o novo trecho, ainda manuscrito, do concerto *Ibira Guira Recê*:

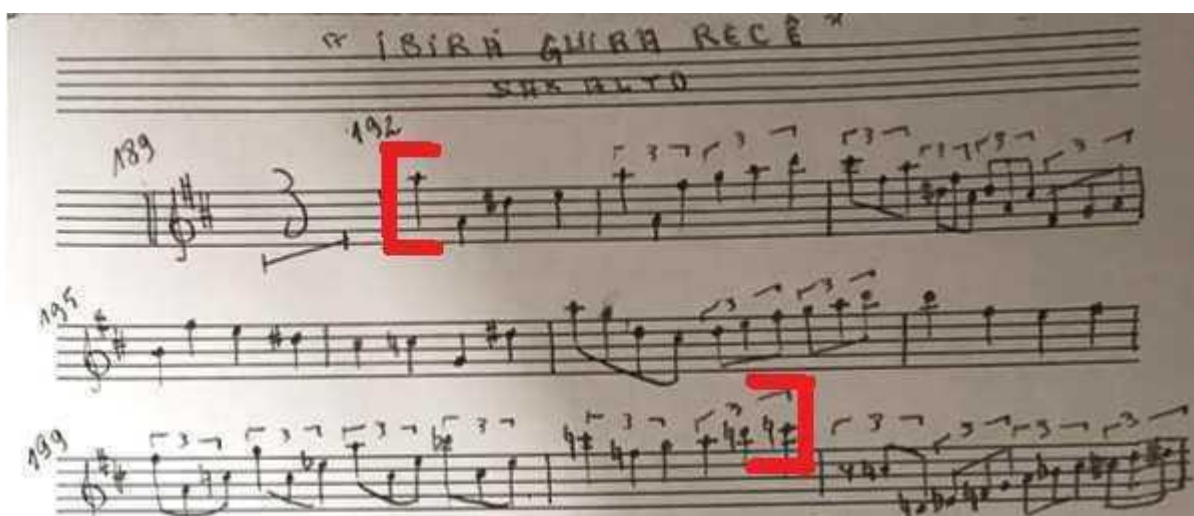


Fig. 6 – Novo trecho do concerto *Ibira Guira Recê*, composto em 2019, c.192 a 200.

Adiante, neste segundo momento, abordaremos as peças compostas por Villani-Côrtes entre os anos de 2017 até o início de 2020. Possuímos como material bibliográfico a tese de Giardini (2013), que trata sobre as composições de Villani-Côrtes para banda sinfônica, e a musicografia do livro *Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes* disponibilizada pela Discoteca Oneyda Alvarenga, que nos auxiliou no processo de coleta dos dados dessas novas peças.

Desta maneira, temos o intuito de atualizar o levantamento das peças compostas por Villani-Côrtes compreendendo o período de tempo de 2017 a 2020. Para a obtenção desses dados, tivemos contato direto com o compositor, que nos cedeu as informações necessárias. Classificamos as peças por ano e por formação instrumental, de modo a realizar um pequeno levantamento quantitativo de suas obras. Encontramos três títulos compostos em 2017, sete títulos em 2018 e um título e um excerto em 2019. Nenhum dado sobre novas composições foram encontradas no primeiro semestre de 2020, período marcado pela pandemia do coronavírus (COVID-19), doença infecciosa recém-descoberta que forçou a paralização de diversos serviços no globo terrestre.

Em nossa busca por novas composições de Villani-Côrtes, totalizamos, portanto, 11 peças e um excerto compostos entre os anos 2017 a 2020. Após a contabilização dessas peças, classificamos por formação instrumental, a saber: quatro títulos para canto e piano, dois títulos para piano, quatro títulos para violoncelo, um título para coro misto e orquestra sinfônica e um excerto para saxofone. Para melhor assimilação, mostraremos, a seguir, informações sobre as peças compostas por Villani-Côrtes (2017-2020) contendo os seguintes dados: título, data de composição, formação e informações sobre as peças (se houver).

Título: *Ouvir estrelas*

Data de composição: 01/05/2017

Formação: Canto e piano

Informações: Versos de Olavo Bilac

Título: *Luca de Medeiro Câmara*

Data de composição: 05/06/2017

Formação: Piano (solo)

Informações: Não acessadas

Título: *A guitarra é um poço fundo*

Data de composição: 19/12/2017

Formação: Canto e piano

Informações: Versos Santiago Montoboio (versão em português de Ester Abreu de Oliveira). A 1ª audição foi feita pela intérprete Patricia Caicedo, no Festival Internacional de Barcelona.

Título: *Caminheiro e sua sombra*

Data de composição: 28/01/2018

Formação: Canto e piano

Informações: Versos de Paulo Bonfim. A 1ª audição foi feita pelos intérpretes Sandro Bodilon (barítono) e Rosely Freire (piano), na sala da Associação Cultura Inglesa.

Título: *Frêvo*

Data de composição: 10/03/2018

Formação: Violoncelo (solo)

Informações: Não acessadas

Título: *Valsa*

Data de composição: 26/03/2018

Formação: Canto e piano

Informações: Versos de Paulo Bonfim. A 1ª audição foi feita pelos intérpretes Sandro Bodilon (barítono) e Rosely Freire (piano).

Título: *Valsa*

Data de composição: 24/02/2018

Formação: Violoncelo (solo)

Informações: Não acessadas

Título: *Baião*

Data de composição: 18/04/2018

Formação: Violoncelo (solo)

Informações: Não acessadas

Título: *Seresta*

Data de composição: 20/04/2018

Formação: Violoncelo (solo)

Informações: Não acessadas

Título: *Gugu – chôro para piano solo*

Data de composição: 2018

Formação: Piano (solo)

Informações: Dedicada ao bisneto Gustavo Elias Machado. A 1ª audição foi feita pela intérprete Deise Hattum, na sala Kay F. Brown em Campinas-SP, no dia 16 de junho de 2018.

Título: *Porquê*

Data de composição: 2019

Formação: Coro misto e orquestra sinfônica

Informações: Inspirado no “Poema à Virgem” do Padre José de Anchieta, sua 1ª audição foi no 2º Congresso Internacional de Música Religiosa no Rio de Janeiro, no dia 12 de julho de 2019.

Título: *Ibira Guira Recê (excerto)*

Data de composição: 2019

Formação: Saxofone

Informações: Trecho composto por 8 compassos para o saxofone alto, solista na obra.

Apontamos que todas as peças supracitadas apresentam seus títulos em português, além de valorizar estilos e gêneros brasileiros como o frêvo, o baião e a seresta em três obras compostas para violoncelo solo. Ressaltamos ainda a valorização da literatura brasileira, como as canções para canto e piano, a saber: *Ouvir estrelas* (2017), com versos de Olavo Bilac; *A guitarra é um poço fundo* (2014), com tradução dos versos pela professora Ester Abreu de Oliveira; *Caminheiro e sua sombra* (2018) e *Valsa* (2018), ambas com versos de Paulo Bonfim; além da peça *Porquê* (2019), para coro misto e orquestra sinfônica, baseado no “Poema à Virgem” do Padre José Anchieta, que embora não fosse de naturalidade brasileira, foi uma personalidade muito importante para a literatura brasileira, sendo um dos primeiros autores a compor peças teatrais e poemas com cunho religioso.

Chamamos atenção para a peça *Porquê* (2019), feita sob encomenda pelo Congresso Internacional de Música Sacra da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A estreia mundial da peça foi transmitida pela TV Brasil, e ainda continua disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=U_xHAJroj68>. A primeira audição foi no Salão Leopoldo Miguez, com interpretação da Orquestra Sinfônica Cesgranrio, sob a regência de Eder Paolozzi (s.d.), com participação da Associação de Canto Coral, coral Sacra vox e o coral da Escola de Música da UFRJ, e com os solistas, Michele Ramos (soprano), Julia Anjos (mezzo), Jessé Bueno (tenor) e Patrick Oliveira (baixo).

A título de ilustração, disponibilizamos na Figura 7, a seguir, um registro fotográfico da estreia mundial da composição *Porquê* (2019), em 12 de julho de 2019:



Fig. 7 – Estreia mundial da peça *Porquê* (2019), de Edmundo Villani-Côrtes, no II Congresso Internacional de Música Sacra, no Salão Leopoldo Miguez.

Embora não se considere como um compositor nacionalista, como citado anteriormente, percebemos que Villani-Côrtes advoga sempre em causa da música brasileira. Sobre os títulos de suas composições, ele apontou que:

[Quando] vinha um professor [estrangeiro], eles iam mostrar a biblioteca [da universidade]: ‘temos uma biblioteca muito grande, com obras de Mozart, de Bethoveen, de Debussy, de Rachmaninoff’, [o professor respondia, ‘vocês] estão copiando muito bem as coisas que são feitas na Europa’. Eu acho isso uma falta de personalidade, é a pessoa não acreditar no seu próprio país, não acreditar nele mesmo, não acreditar no seu povo. Eu faço isso porque se um professor estrangeiro vier [ficará curioso com estes nomes], eu sempre penso nisso, temos nossa personalidade. [...] Temos que aprender com os grandes mestres da cultura internacional da história da música, mas eles têm que aprender com a gente também, temos alguma coisa a [oferecer]. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

Assim, como apontado anteriormente, notamos em sua produção títulos retirados do vocabulário tupi-guarani, dentre os quais destacamos o concerto *Ibira Guira Recê*, objeto de pesquisa nesta dissertação.

Chamamos a atenção também para as peças compostas para voz e piano. Durante sua trajetória Villani-Côrtes “escreveu um número vasto de obras para cantores. É notória sua predileção por obras para as mais variadas formações instrumentais executadas com o canto” (BARROS, 2017, p.16) e ainda continua compondo para esse tipo de formação, muitas vezes usando poemas de autores nacionais como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) Cecília Meireles (1901-1964) e Mário de Andrade (1893-1945), dentre outros. Silva (2006) registrou que o compositor cria tanto a partir de um poema, ou insere textos em melodias já criadas:

Ele escolhe os poemas de acordo com critérios subjetivos, mas em sua mente o fator mais importante é o fluxo rítmico. Ele imagina uma célula musical e a célula se encaixa na sequência de frases e na prosódia. Às vezes, a célula musical será perfeita para uma frase, mas não adequada para a próxima. Ele então começa o que chama de “um exercício”, tentando se adaptar e improvisar até ter uma nova célula que pode ser usada com a nova frase. Alguns de seus trabalhos vocais demonstram uma capacidade surpreendente de realizar este pequeno “exercício”. (SILVA, 2006, p.51-52) [tradução feita pelo pesquisador].

Para a pesquisadora Barros (2017), Villani-Côrtes demonstra um certo favoritismo em escrever obras para cantores. No levantamento realizado sobre os anos de 2017 a 2020, as obras para formação supracitada contemplam aproximadamente 37% de sua produção, dentre as outras formações investigadas, sendo os outros 63% divididos entre: 37% para violoncelo solo, 18% para piano solo, e 8% para coro misto e orquestra sinfônica. Salientamos que para o cálculo apresentado anteriormente, não levamos em consideração o trecho escrito para o saxofone, apenas peças inéditas.

Por fim, abordaremos também neste capítulo sobre as homenagens e prêmios recebidos pelo compositor entre os anos de 2017-2020, em reconhecimento à sua produção musical e participação ativa no cenário musical brasileiro, até os dias atuais.

Ao longo dos anos, comprovando sua atuação de forma inequívoca no cenário nacional, Villani-Côrtes vem recebendo vários prêmios e homenagens, e cada vez mais reconhecimento e admiração pela comunidade científica, evidenciando sua paixão pela música, ele mesmo afirmou a Coelho Donadio: “fazer composição muitas vezes é independente o fato de ter conhecimento [...] se você não estiver a fim de fazer a música, se voce estiver sem vontade ou entusiasmo não sai nada. [...] Eu vou muito pela emoção” (VILLANI-CÔRTEZ apud. COELHO; DONADIO, 2001, p.20), afirmação esta que corrobora com a fala de Hamond (2005):

A melhor forma de conhecer a obra de Villani-Côrtes é ouvindo as suas histórias e os seus pensamentos sobre a música e a vida e, naturalmente, sobre o ato de compor. [...] As primeiras aspirações do compositor refletem a busca do melhor meio de expressar toda a emoção que sentia com coisas simples da vida. Encontrou na música a forma de expressão de toda beleza que via e de toda amor que sentia pela natureza. (HAMOND, 2005, p.28-29).

O compositor é detentor de vários prêmios e concursos de composição. A título de exemplo podemos apontar a seguir, um trecho da dissertação de mestrado de Hamond (2005), que cita os prêmios recebidos pelo compositor:

Foi premiado pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em São Paulo, nos seguintes anos: em 1990, como “Melhores de 1989” com a obra *Ciclo Cecília Meireles* (1987), por melhor peça erudita vocal; em 1995, com a composição *Postais Paulistanos* (1995), por melhor peça coral sinfônica; em 1998, com o *Concerto para Vibrafone e orquestra* (1994), por melhor peça experimental. [...] O autor também é vencedor de vários outros concursos de composição, dentre os quais destacamos: em 1978, o *Concurso Noneto de Munique*, com a obra *Noneto* (1977), patrocinado pelo Instituto Goethe Brasil/Alemanha; em 1981, o *Concurso Feira Livre de MPB*, promovido pela TV Cultura de São Paulo, no qual foi escolhido também para representar o Brasil como regente, arranjador e compositor no 10º Festival da OTI, realizado na Cidade do México; em 1986, o *Concurso de Composição*, patrocinado pela Editora Cultura Musical, com as peças *Choro pretencioso* (1983) para violão solo em 1º lugar e *Ritmata N° 1* (1985) para piano solo em 2º lugar, São Paulo; em 1993, o *Concurso Mário de Andrade*, em comemoração ao centenário de seu nascimento, patrocinado pelo Centro Cultural São Paulo, departamento da Secretaria Municipal de Cultura, com a canção *Rua Aurora* (1993) baseada em texto do poeta, São Paulo; em 1996, o *II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo*, promovido pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, com a peça *Chorando* (1996) para contrabaixo e piano, premiado em 3º lugar. (LIMA, 1999 apud. HAMOND, 2005, p.27).

A seguir, apontaremos prêmios e homenagens recebidos pelo compositor entre os anos de 2017 a 2020. Reforçamos que selecionamos esse espaço temporal, visto que os trabalhos

anteriores relacionados ao compositor trazem os dados até o ano de 2017.

Com informações cedidas pelo próprio compositor, disponibilizamos o total de cinco homenagens e dois prêmios, organizados com os seguintes dados: título, data, local e informações.

Título: Homenagem a Edmundo Villani-Côrtes

Data do tributo: 16/06/2018

Local: Campinas - SP

Informações: Recital realizado na “Pró-Música” de Campinas - SP, sob a direção do Professor e Pianista Carlos Wiik, dedicado à peças do compositor.

Título: Compositor Homenageado no III Semana de Canto Coral Henrique de Curitiba

Data do tributo: 24/06/2018

Local: Curitiba - PR

Informações: Concerto realizado em Curitiba - PR, sob a regência da maestrina Mara Campos, com a obra “Sina de Cantador”, de Villani-Côrtes.

Título: Compositor Homenageado no II Festival de Música Contemporânea Brasileira Edino Krieger

Data do tributo: 26 a 30 de Setembro de 2018

Local: Florianópolis - SC

Informações: Não acessadas

Título: Prêmio “Anacleto de Medeiros”

Data do tributo: 21/12/2018

Local: Mogi das Cruzes - SP

Informações: Prêmio recebido por ocasião da 1ª Bienal Funarte (Fundação Nacional de Artes) de Bandas de Música pela dedicação prestada às bandas de música do Brasil.

Título: Homenagem “Compositor convidado”

Data do tributo: 26 e 27/10/2019

Local: Belo Horizonte - MG – Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)

Informações: Palestra do compositor Villani-Côrtes em seguida de recital com obras de sua autoria, realizado dentro da programação do VI dia do Contrabaixo, sob a coordenação dos professores Marcelho Cunha e Valdir Claudino e colaboração da professora Andréa Peliccioni.

Título: Homenagem da UNESP

Data do tributo: 2019

Local: São Paulo - SP, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Informações: Homenagem pela dedicação ao ensino, pesquisa e extensão e pela promoção da arte no Brasil, por ocasião da comemoração dos 70 anos da entidade.

Título: “Compositor do Ano”

Data do tributo: 2019

Local: Rio de Janeiro - RJ

Informações: O compositor foi selecionado pela Rádio MEC do Rio de Janeiro-RJ, para a participação na programação musical do ano de 2019.

Destacamos dentre os tributos supracitados, o *Prêmio Anacleto de Medeiros* (2018), pela dedicação e produção de Villani-Côrtes junto às bandas de música. Segundo Giardini, “Edmundo Villani-Côrtes é o compositor brasileiro que mais recebeu encomendas de obras originais para banda sinfônica” (GIARDINI, 2013, p.41). Com seu estilo composicional entre a música erudita e a música popular, suas peças para banda sinfônica agradam os músicos e os ouvintes, “sua obra torna-se acessível ao público leigo pela união da música popular com a concepção sinfônica” (GIARDINI, 2013, p.41).

As bandas sinfônicas que em sua formação possuem uma notória riqueza em timbres devido a diversas famílias de instrumentos presentes em sua formação, “um conjunto com 50 ou mais instrumentos de sopro contendo madeira, metal e percussão e, ocasionalmente, incorporando os contrabaixos” (HARWARD, 2001 apud FAGUNDES, 2010, p.89), são formações instrumentais que foram muito compatíveis com as composições de Villani-Côrtes, estas que congregam gêneros como a música popular brasileira, a música latina, o jazz e a música erudita. Podemos confirmar pela seguinte afirmação de Giardini (2013):

Além da sua original maneira de orquestrar para banda sinfônica, Edmundo Villani-Côrtes concebe suas músicas fazendo uso das ferramentas do começo do século XX, ainda consideradas novas para essa formação. Mesclada pela música popular, tanto brasileira quanto latina, assim como pelo jazz, acreditamos que suas composições agradam tanto aos ouvintes da música erudita como ao público em geral. Muitos maestros brasileiros, ao serem convidados a reger uma banda sinfônica no exterior, não deixam de levar consigo uma obra de Villani-Côrtes; assim, podem mostrar o que há de mais genuinamente brasileiro em termos de composição erudita para essa formação instrumental. (GIARDINI, 2013, p.42).

Como registrado anteriormente no decorrer deste capítulo, além de sua formação erudita, Villani-Côrtes sempre esteve envolvido com a música popular, que desde o início não reprimiu suas predileções e a sonoridade que queria ouvir em suas peças.

Desde o início desta pesquisa, a partir do contato com a obra do compositor, ficou claro para este pesquisador a pureza em seu estilo composicional, permitindo transparecer sua personalidade e seus gostos, afirmação que condiz com a frase de Araujo Filho, “com um estilo musical próprio, misturando elementos da música clássica universal ao da música popular urbana, Villani-Côrtes faz questão de chamar sua arte de ‘simples e desprezenciosa’” (ARAUJO FILHO, 2011, p.34).

Segundo o próprio compositor, o contato com a música popular e a música erudita sempre existiu, se dando por conta dos seus estudos e dos seus afazeres profissionais. Em entrevista cedida, Villani-Côrtes comentou sobre um fato interessante em sua carreira:

No meu caso, por exemplo, se você verificar o nome dos compositores brasileiros, quase todos ou todos, tiveram bolsa de estudo na Europa, inclusive Villa-Lobos [...], Camargo Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe, todos eles tiveram bolsas de estudos. Sabe qual foi minha bolsa de estudo? Foi tocar no Samba danças no Rio de Janeiro, com a orquestra do Samba danças, para eu ganhar dinheiro e pagar os meus estudos no conservatório no Brasil. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

Villani-Côrtes crê ser sua música universal, e não a considera nem erudita nem popular, nem genuinamente brasileira, nem genuinamente de outra nacionalidade. Segundo ele, a música é uma língua universal, e que seu maior objetivo como compositor é que ao ouvirem suas peças os ouvintes sintam algo que os toquem, seja um sentimento alegre ou triste. Segundo entrevista com o compositor cedida a Lima (1999 apud HAMOND, 2005) é possível evidenciar a seguinte informação:

Como a música é uma linguagem universal, a mensagem possui um poder de comunicação que ultrapassa as fronteiras, os preconceitos e as distinções de raça e religião. O compositor possui, pois, em suas mãos, um instrumento de alto valor comunicativo capaz de influenciar, transformar e dirigir a sociedade. (LIMA, 1999 apud HAMOND, 2005, p.32).

As composições e orquestrações de Villani-Côrtes transpassam pelo ato experimental. Mesmo que muitos músicos e pesquisadores, e até o próprio compositor, considerem que seus tributos vieram tardiamente, é neste período que hipotetizamos o auge das composições de Villani-Côrtes. Giardini (2013) apontou que:

Villani-Côrtes, em entrevista, disse que leu todos esses tratados de orquestração, mas que na verdade aprendeu mesmo observando os procedimentos de outros compositores e também experimentando. Não havia outro meio para aprender, e sem dúvida sua escrita mostra uma maneira particular de se expressar através da banda, certamente fruto das suas próprias experimentações. (GIARDINI, 2013, p.65).

“Conversar com Villani-Côrtes, ou apenas ouvir suas histórias, nos leva a conhecer uma personalidade carismática [...]. Ouvir, compartilhar e apreciar as suas histórias é a melhor forma de nos aproximarmos desse compositor” (HAMOND, 2005, p.32). Com esta frase retirada da dissertação de mestrado de Hamond (2005), finalizamos este capítulo destacando o tributo feito na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), no dia 27 de outubro de 2019, quando tivemos o prazer de participar do recital em homenagem ao compositor.

A oportunidade de interpretarmos uma obra com seu compositor presente constitui-se numa experiência altamente significativa. Na ocasião descrita acima, pudemos apresentar a obra *Monólogo 96* (1996). Trata-se de uma peça para saxofone tenor solo, que apresenta frases

melódicas com referências ao *jazz*, porém sempre sem resoluções harmônicas, com novos elementos e novas ideias musicais se iniciando antes da finalização do motivo anterior, gerando um diálogo ou discussão entre eles sem que haja uma resposta em comum. Após a performance da peça supracitada, Villani-Côrtes teceu algumas elucidações sobre o processo composicional do *Monólogo 96*, além de comentários sobre a interpretação realizada por este pesquisador:

A gente tem muita pouca oportunidade de ouvir uma peça composta, e a oportunidade também do intérprete se apresentar [ao compositor] é rara. Então eu poderia dizer a você, que eu ainda não havia ouvido essa peça. Parece que ela foi tocada no Rio de Janeiro, estreitada lá. E quando [você] estava tocando, eu pensava que ia terminar a peça e tinha mais ideias, apareciam mais coisas. Quando foi chegando no fim, eu fiquei pensando assim, onde ele arrumou fôlego pra fazer isso? É uma loucura! O que eu andei inventando? Naturalmente, essa peça ela é feita de pedaços de ideias musicais, de trechos musicais, como se fossem motivos. Essa reunião desses motivos, eu chamaria isso de clichês. As pessoas que mexem com improvisação eles usam muito essa palavra. O improvisador por exemplo ele não é totalmente improvisador, se você pegar principalmente esse pessoal de jazz, se você observar, você percebe que ele tem clichês. Eles tem determinadas coisas que se repetem, coisas usuais do repertório. Esse repertório é como [se fosse uma conversa em português] [...] Você para conversar e falar com as pessoas, você tem as palavras que se encadeiam, que quando a pessoa me vê falando, ela sabe que vou falar certas coisas determinadas, porque têm aqueles clichês. Os improvisadores também tem isso, você reconhece quem está tocando tal música porque ele repete [seus clichês principais]. Então eu percebi isso nesta música, eu tentei fazer uma série de fraseados que se dialogam com eles mesmos. Nessa conversa toda, dessas ideias musicais surgiu essa peça, e que foi maravilhosamente tocada. (VILLANI-CÔRTE, 2019).

A performance diante do compositor, a aquisição de seu comentário e parecer sobre a interpretação ouvida promoveu-nos novamente um imediato estreitamento da relação compositor-intérprete, como mencionado anteriormente neste capítulo. O diálogo e a presença do compositor possibilitaram uma imersão e maior facilidade para compreendermos de melhor maneira o texto musical e a mensagem a ser entregue para a plateia. Sobre essa oportunidade, reforçamos com as palavras do próprio compositor em entrevista realizada em 2011 por Araujo Filho:

Um intérprete para conseguir um resultado satisfatório, precisa participar da estrutura humana da minha vida. A referência do compositor é vital, porém, muitas vezes, desprezam a informação do compositor vivo. É uma pena, além do mais, quem perde é a música. (VILLANI-CÔRTE, 2009 apud ARAUJO FILHO, 2011, p.30).

A título de ilustração, anexamos a seguir como Figura 8 uma fotografia do recital em homenagem ao compositor, na Escola de Música da UEMG, no momento em que Villani-Côrtes tecia seus comentários e críticas sobre a interpretação de sua peça *Monólogo 96*:



Fig. 8 – Villani-Côrtes tecendo comentários sobre a performance do saxofonista Paulo Eduardo S. de Almeida que interpretou sua composição, a saber: *Monólogo 96* (1996).

Deste modo, ao final deste segundo capítulo esperamos ter esclarecido sobre as obras de Villani-Côrtes compostas no período abordado, 2017 a 2020, assim como os prêmios e homenagens recebidos pelo compositor. No terceiro capítulo, a seguir, trataremos do concerto *Ibira Guira Recê*, tema principal desta dissertação de mestrado.

Capítulo III:
O concerto para saxofone *Ibira Guira Recê*

3 – CONCERTO PARA SAXOFONE *IBIRA GUIRA RECÊ*

Neste capítulo trataremos do concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes. Para maior compreensão, dividiremos este capítulo em três partes, a saber: a gênese e a trajetória do concerto *Ibira Guira Recê*, a análise de seus aspectos estruturais e, por último, sua possível aplicabilidade didática para o ensino do saxofone.

Como referencial bibliográfico, valemo-nos das seguintes obras: *Les Gammes Conjointes et en Intervales* (1962); *Le Détaché* (1967); *Hello Mr. Sax* (1989), ambas do autor Jean-Marie Londeix (1932), assim como o livro *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (1992), do autor Robert A. Luckey (s.d.), sendo essas obras específicas para o saxofone. Contamos também com subsídio de livros sobre a música brasileira: *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (2001) de Carlos Sandroni (1951), *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições* (1999) de Mário Sevè (1959), *Inside The Brazilian Rhythm Section* (2001) dos autores Nelson Faria (1963) e Cliff Korman (1957), *Rítmicos Brasileiros* (2006) de Marco Pereira (1950), além dos nossos próprios trabalhos¹⁹, citados anteriormente no primeiro capítulo desta dissertação.

Contamos ainda com entrevistas com o compositor Villani-Côrtes, além dos saxofonistas Dilson Florêncio, Nailor Proveta e Douglas Braga, que gentilmente contribuíram para a realização desta pesquisa.

Posteriormente a apresentação e estudos sobre os aspectos estruturais e técnicos, investigaremos a aplicabilidade didática do concerto *Ibira Guira Recê*, que será evidenciada no último tópico deste capítulo.

3.1 A gênese e a trajetória do concerto *Ibira Guira Recê*

O concerto para saxofone alto e orquestra *Ibira Guira Recê* foi composto entre o ano de 2000 e 2001, especificamente iniciado em 25 de julho de 2000 e finalizado no dia 17 de fevereiro de 2001, e dedicado ao saxofonista norte-americano, Dale Underwood (1948). Em seu histórico, Underwood foi ativo na Banda da Marinha dos Estados Unidos entre os anos de 1967 a 1997, lecionando atualmente na *Frost School of Music, University of Miami*, além de participar como professor convidado de festivais de música no Brasil. Considerado um dos notáveis saxofonistas da atualidade, apresentou-se como solista em todos os estados dos

¹⁹ *O concerto Ibira Guira Recê, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra* (2019); e *O concerto Ibira Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes: dados sobre sua gênese e sua trajetória* (2019).

Estados Unidos, assim como em diversos países como Alasca, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Suécia, Itália, Brasil e México, entre outros. Underwood, no ano de 2002, fez a estreia do concerto *Ibira Guira Recê* em Tatuí – SP, junto à Orquestra Sinfônica Paulista (transformada posteriormente na Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí), sob a regência do maestro Dario Sotelo (s.d), no Teatro Procópio Ferreira. A título de exemplo, a seguir na Figura 9, ilustramos uma fotografia do saxofonista Dale Underwood:



Fig. 9 – O saxofonista americano em foto promocional²⁰.

A relação entre Villani-Côrtes e Dale Underwood se deu devido aos festivais de música nos quais o saxofonista participava, e o compositor lecionava aulas de arranjo, composição e improvisação. Para ser mais preciso, a ideia da composição do concerto *Ibira Guira Recê* surgiu em um dos festivais de inverno que aconteciam em Tatuí, com a presença do polo de bandas sinfônicas e *big bands*. Da entrevista com o saxofonista Douglas Braga concedida no ano de

²⁰ Fotografia do saxofonista Dale Underwood, disponível no site: <<https://centerstage.conn-selmer.com/artists/dale-underwood>>. Acesso em 20 de abril de 2020.

2018, repassamos seu relato sobre o contato de Villani-Côrtes com Dale Underwood:

Dale Underwood é um saxofonista americano que foi muitas vezes para Tatuí dar aula nos festivais de inverno. Teve uma época no conservatório, que sempre em julho tinham festivais lá. [Sediava] inclusive o festival de Campos do Jordão, tinha lá um polo de banda sinfônica, então era o festival de Campos do Jordão em Tatuí. As bandas sinfônicas ficavam em Tatuí e a orquestra em Campos do Jordão. Durou anos este festival, e o Dale vinha dar os cursos de Tatuí, e as pessoas gostaram muito dele, até hoje a sente uma referência muito forte dele no jeito que o pessoal toca saxofone em Tatuí, o fraseado, vibrato muito marcante [entre outras] [...] [Dale] ficou muito conhecido nesse circuito São Paulo – Tatuí, se popularizou muito o trabalho dele, portanto o Villani escreveu essa peça para ele. (BRAGA, 2018).

Ao observarmos o nome da peça, evidenciamos a valorização da cultura indígena brasileira, como fora dito nos capítulos anteriores deste mesmo trabalho. *Ibira Guira Recê* origina-se do tupi-guarani²¹, e significa “No seio da mata”. A título de ilustração, disponibilizamos a seguir, na Figura 10, um excerto da capa do manuscrito do concerto *Ibira Guira Recê*:



Fig. 10 – Capa manuscrita do concerto *Ibira Guira Recê*, em sua versão para saxofone e piano.

²¹ “A família linguística tupi-guarani é uma das mais importantes da América do Sul. Engloba várias línguas indígenas, das quais a mais representativa atualmente é o guarani, um dos idiomas oficiais do Paraguai. Grande parte das tribos indígenas que habitava o litoral brasileiro, quando da chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, fala línguas pertencentes a esta família” (WIKIPEDIA, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_tupi-guaranis>. Acesso em 24 de novembro de 2020).

Destacamos também o subtítulo em inglês escrito pelo compositor, “*Under the wood*”, um trocadilho feito por Villani-Côrtes relacionado ao sobrenome do saxofonista, Underwood, cuja tradução literal significa “Sob a madeira”. Em entrevista para a realização desta pesquisa, Villani-Côrtes (2019) explicou que:

Eu conheci o Dale Underwood, e *underwood* significa no seio da floresta, dentro da floresta. Então eu imaginei um saxofonista, um sax alto...sabe as florestas? As florestas têm uma clareira, têm um lugar em que as árvores, e quando bate o sol por entre as folhas das árvores, eu imaginei um saxofonista, no caso o Dale, tocando no seio da floresta, sozinho, no seio da mata tocando, esta é a ideia da música. É o saxofonista a sós numa floresta tocando para a natureza, tocando inspirado pela natureza. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

Apesar de nomeado como concerto, *Ibira Guira Recê* não se apresenta como um concerto tradicional, composto de três ou quatro movimentos contrastantes. A peça se apresenta contínua, sem interrupções, podendo assim ser assemelhada mais proximamente ao gênero fantasia. Adendo a esta afirmação, podemos evidenciar certas semelhanças entre o concerto *Ibira Guira Recê* e outras peças do gênero supracitado para saxofone, como a *Fantasia Sul América* do compositor Cláudio Santoro (1919-1989), para saxofone alto solo, e a *Fantasia* do compositor mineiro Renato Goulart (s.d.), para saxofone soprano e piano. Essas três obras apresentam em comum uma forma livre de desenvolvimento do tema musical, assim como muitas mudanças de caráter e andamento, a saber, *andantino*, *allegro moderado* e *più cantabile*²².

Em entrevista com Villani-Côrtes (2019), o compositor nos esclareceu sobre a nomeação da peça, e seus processos e intuítos composicionais. Para ele a palavra “concerto” está relacionado com algo desafiador, uma música para ser ouvida atentamente pelo público, e não como forma de entretenimento.

Eu fiz uma peça para o Dale, uma peça de concerto. A palavra concerto me parece a significação disso uma espécie de desafio, as pessoas escrevem as peças, utilizando o instrumento de várias maneiras e principalmente explorando as dificuldades e tudo, eu escrevi então, nem sei se seria o caso de chamar de concerto, porque os concertos têm pelo menos três partes. O que eu penso quando eu faço qualquer peça, eu penso numa estrutura. Eu procuro achar a ideia musical que eu tenho, e desenvolve-la dentro de uma lógica e procuro sempre utilizar o motivo que eu imaginei, desenvolver a peça em torno deste motivo. Porque fazer uma peça tipo ‘colcha de retalhos’, eu faço um pedaço assim, depois outro pedaço assim, junta tudo e fala que fez um primeiro movimento de uma sinfonia, eu não consigo raciocinar assim, embora não seja moda fazer isso, as peças todas que eu tenho, têm um princípio, um meio e um fim. (VILLANI-CÔRTEES, 2019).

²² Apenas a *Fantasia Sul América* de Santoro não apresenta uma seção *più cantabile*, mas apenas *cantabile*.

Chama-nos também a atenção o fato dessa composição apresentar duas cadências, uma longa e uma curta, respectivamente. Na primeira, podemos observar a indicação do compositor para se tocar “com liberdade”. Na Figura 11, a seguir, apresentamos o início da primeira opção de Cadência I da obra, destacando a instrução de interpretação:



Fig. 11 –Trecho do início da Cadência I do saxofone do concerto *Ibira Guira Recê*, c.141 a 143.

Ainda sobre a referida cadência, informamos que a primeira partitura que recebemos da peça é uma cópia de Edson Lopes (s.d). Quando visitamos o compositor pela primeira vez, pudemos observar o manuscrito da obra e identificamos alguns detalhes diferentes entre as duas cadências. Villani-Côrtes não se lembra exatamente o motivo de haver duas cadências e nem quando ela foi modificada. Entretanto, nos deixou livre para a escolha de qual delas interpretar. No último capítulo desta dissertação, elucidaremos sobre as duas possibilidades de cadência e a solução para a nossa edição.

Uma outra alteração que sofreu a peça em sua trajetória foi a composição de um novo trecho, em 2019, por razão da visita deste pesquisador à casa do compositor. O trecho é constituído por 8 compassos, compreendido entre os c.192 a 200, entre as seções Q – S, escrito junto à seção melódica tocada pelos violinos, quando tocada com a orquestra, ou pelo piano. A título de ilustração, apresentamos na Figura 12, a seguir, o trecho composto em 2019 para este pesquisador:



Fig. 12 –Trecho composto em 2019, em razão da visita deste pesquisador a casa de Villani-Côrtes, c.189 a 200.

O concerto *Ibira Guira Recê* apresenta três versões diferentes, a saber: uma versão escrita para saxofone e orquestra sinfônica, uma versão para saxofone e piano, esta que não se caracteriza como uma redução da orquestra, mas sim como uma versão para música de câmara, e a versão para saxofone e banda sinfônica. Apenas esta última não foi escrita por Villani-Côrtes, mas sim confeccionada por seu aluno Dimitri Bentok (s.d), todavia revisada pelo compositor. A versão para saxofone e banda sinfônica foi criada a partir do pedido do saxofonista Douglas Braga (1986), para realização de seu concerto de despedida da banda jovem do estado de São Paulo. Em entrevista, Braga afirmou o seguinte sobre a escolha e a encomenda a Villani-Côrtes:

Eu estava na banda sinfônica jovem de São Paulo como bolsista, e todo ano tem o concurso de jovem solista da banda, eu sempre fiz esse concurso, desde os 15 anos de idade. Quando eu ia sair da banda, para estudar em Belo Horizonte [...], a Mônica Giardini propôs que fizéssemos um concerto de despedida. Estávamos a oito anos na banda, [Aldi Souza que iria reger o concerto e eu] [...]. Ele me disse que seria um repertório latino-americano, eu ia solar e ele ia reger. Eu fui pesquisar, tinha o Radamés Gnatalli, que eu já tinha tocado, mas queria uma peça nova. Meu professor na época disse que tinha uma peça do Villani, porém era para orquestra, aí eu fui falar com o Villani, ele disse: “olha tenho uma peça, podemos fazer uma versão para banda [...] eu queria muito fazer, mas vou pedir para um aluno fazer porque eu tenho uma ópera para entregar na semana que vem”. (BRAGA, 2018).

Douglas Braga afirmou ainda que foi o único até hoje que interpretou a versão para banda sinfônica.

Mencionamos, por último, que na trajetória do concerto *Ibira Guira Recê*, sua audição durante a prova do concurso Jovem Solista da OSMG foi apreciada por uma banca composta pelos maestros Roberto Tibiriçá, Silvio Viegas (s.d.) e do chefe de naipe das madeiras da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o clarinetista Walter Jr. Vieira (s.d.), sendo uma das selecionadas pelo VII Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, dado citado no segundo capítulo desta dissertação.

Ibira Guira Recê ainda não foi gravado comercialmente em áudio e/ou vídeo. Há registros informais dessa peça, sendo possível o acesso pela plataforma *online* - *Youtube*. Mencionamos também que a única gravação deste concerto em sua versão para orquestra é nossa interpretação, junto à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sendo possível acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=_jXo1WwmKTw>.

Segundo Braga (2018), *Ibira Guira Recê* é uma peça muito importante do repertório erudito do saxofone nacional, contendo uma riqueza considerável, capaz de ilustrar aspectos da

música popular no âmbito da música erudita. Para Braga, esse concerto pode ser relacionado a outras obras do repertório do saxofone no Brasil. *Ibira Guira Recê* está próximo de outras composições que abordam o lado da música popular brasileira inserida na música de concerto, como, por exemplo, o *Concertino*, a *Valsa Triste* e a *Brasiliiana nº 7*, ambas do compositor Radamés Gnattali, e também a *Fantasia* do compositor Hudson Nogueira. “É muito importante [esta peça] ser tocada, é próxima ao repertório tradicional e nos aproxima da música popular, que é uma maravilha.” (BRAGA, 2018).

3.2 Análise de aspectos estruturais do concerto *Ibira Guira Recê*

Neste tópico iremos abordar as contrastantes seções individualmente, descrevendo aspectos técnicos e estruturais do concerto supracitado. O concerto *Ibira Guira Recê* apresenta diversas mudanças de caráter, desenvolvidos no decorrer da peça. Como fonte de ilustração utilizaremos a versão para orquestra e a versão para piano, de maneira a abraçar as duas versões, assim como prover ao leitor maior clareza nos exemplos de acordo com cada trecho.

Villani-Côrtes evidenciou a presença de ritmos brasileiros, a saber, o choro, o baião e o samba, que poderão ser visualizados com mais clareza junto aos trechos e exemplos dos ritmos segundo o material bibliográfico descrito no início deste capítulo. Digno de nota é também a presença da figura rítmica da síncope brasileira, utilizada em diversos momentos da peça. Sandroni (2012, p.21), declarou que “alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música brasileira em geral”. Outro aspecto empregado diversas vezes por Villani-Côrtes nessa composição configura-se no deslocamento dos tempos nas seções com andamento mais rápido, realizado por mudanças nas articulações, podendo ser interpretado por uma ruptura ou ocultamento dos tempos, afirmação que condiz com o significado da palavra síncope feita por Honneger com adição de alguns grifos de Sandroni (2012):

(...) o verbete ‘Syncope’ do *Dictionnaire de la musique* [diz]: ‘Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a *regularidade* da acentuação é *quebrada* pelo *deslocamento do acento rítmico esperado*’ (grifos meus), (HONNERGER apud. SANDRONI, 2012, p.22).

Para maior entendimento, dividimos a peça em 14 fragmentos, constituídos da seguinte forma: nove seções, Interlúdio para Cadência I, Cadência I, Interlúdio do final da Cadência I, Cadência II e Interlúdio do final da cadência II. Apresentaremos no Quadro 8, a seguir, os fragmentos supracitados, os compassos compreendidos por cada fragmento, junto da indicação

de expressão respectivamente, quando houver.

Seção	Compasso	Indicação de expressão
Seção 1	1-34	<i>Moderato</i>
Seção 2	35-62	<i>Più cantabile</i>
Seção 3	63-72	<i>Più mosso</i>
Seção 4	73-76	Menos
Seção 5	77-137	Tempo I
Interlúdio para Cadência I	138-140	Menos
Cadência I	141-206	“com liberdade”
Interlúdio do final da Cadência I	207-208	Lento
Seção 6	209-238	Lento <i>cantabile</i>
Seção 7	239-249	Tempo I
Cadência II	249-256	-
Interlúdio do final da Cadência II	257-260	Menos
Seção 8	261-275	Lento <i>cantabile</i>
Seção 9	276 – 279	-

Quadro 08 – Seções do concerto *Ibira Guira Recê*, com informação dos compassos compreendidos em cada seção e indicação de expressão.

3.2.1 Seção 1

A primeira seção abrange os c.1 a 34, possui indicação de andamento *Moderato* (sugestão de tempo a 80 bpm) e compasso binário. Sua introdução apresenta nove compassos, cabendo ao saxofone solista a entrada apenas no c.10. Trata-se de uma seção com uma característica bastante ritmada.

Ao início do concerto podemos observar na versão para piano, no c.1, a presença do uso da síncope, inicialmente com notas com a mesma altura (c.1 e 2), que podemos fazer alusão à sonoridade de um instrumento percussivo. Posteriormente, nos compassos seguintes (c.3 e 4), a frase é repetida ritmicamente, todavia com notas em alturas diferentes, podendo ser interpretado como uma resposta aos compassos iniciais.

Anexamos a seguir, na Figura 13, o primeiro motivo – síncopes com a mesma altura de notas, destacado em cor vermelha, e o segundo motivo – síncopes com notas em diferentes alturas, destacado na cor verde:

Ibira Guira Recê
"Under the Wood"
in my friend Dado Castello Branco

Eduardo Villani-Côrtes (1990)
Composta em 1901
Releitura: Paulo Roberto S. de Almeida

Moderato ♩ = 80

Fig. 13 – Excerto da partitura do concerto *Ibira Guira Recê*, versão para saxofone e piano, com motivos rítmicos referentes à música popular brasileira, c.1 a 5.

Podemos perceber esse início como uma alusão ao samba-canção, tendo como base o trabalho de Marco Pereira, *Ritmos Brasileiros*, lançado em 2006, que exemplifica a síncope empregada por Villani-Côrtes no início do concerto. Ressaltamos também, que a rítmica supracitada está presente constatemente na música popular brasileira urbana. Todavia, no exemplo citado por Pereira, observamos a nota do segundo tempo fora do grupo da síncope – sendo esta uma nota grave do violão, o autor valoriza mais o caráter rítmico do que melódico. Villani-Côrtes ao oposto, valeu-se do uso da primeira nota do segundo tempo junto ao grupo da síncope, dando prosseguimento da ideia rítmica fundindo-se com ideia melódica. A seguir na Figura 14, podemos observar o ritmo expressado por Pereira (2006, p.21):

Samba-canção

Fig. 14 – Exemplo do ritmo samba-canção por Marco Pereira (PEREIRA, 2007, p.21).

Para Mário de Andrade apud. Sandroni (2012, p.21) “a síncope... no primeiro tempo do dois por quatro é a característica mais positiva da rítmica brasileira”, o que ilustra nitidamente

desde o início do concerto a transparência da música popular brasileira citada por Villani-Côrtes.

Ainda sobre o início do concerto *Ibira Guira Recê*, em sua versão para orquestra, podemos observar esses motivos rítmicos citados anteriormente, sendo divididos entre diferentes instrumentos, adquirindo conseqüentemente novos timbres a cada execução. Para esclarecimento visual, na Figura 15, a seguir, destacamos a divisão desses motivos, sendo o primeiro compasso do motivo inicial escrito para as trompas e para marimba (destacado na cor verde); o segundo compasso, ainda do motivo inicial, escrito para as clarinetas e para marimba (destacado na cor amarela); e o segundo motivo escrito para o trombone I e para os violoncelos (destacado na cor vermelha):

to my friend Dale Udenwood
Ibira Guira Recê
"Under the Wood"

Score
for Alto Saxophone and Orchestra

Edson de Vilhena-Giões, 2001
Edição: Paulo Eduardo Souza de Almeida

Moderato $\text{♩} = 90$ A

Flautas
Flauta 1-2
Oboé 1-2
Clarinete em Si \flat 1-2
Fagote 1-2
Trompa em Fa 1
Trompa em Fa 2
Trompete em Si \flat 1
Trompete em Si \flat 2
Trombone 1
Trombone 2
Tuba
Timpanos
Cymbals and Bass Drums
Percussão 1
Snare Drums, Basso Drum and Finger Cymbals
Percussão 2
Timbales and Wood Blocks
Tímpanos
Marimba
Saxofone alto
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

© Paulo Eduardo Souza de Almeida 2020

Fig. 15 – Excerto da partitura do concerto *Ibira Guira Recê*, versão para saxofone e orquestra. Motivos rítmicos referentes à música popular brasileira, c.1 a 13.

Dando continuidade, podemos observar a primeira intervenção do saxofone alto no c.10, na marca “A” de ensaio. Na primeira frase executada pelo solista, destacamos o deslocamento do tempo escrito por Villani-Côrtes por meio das articulações. A frase se constitui no seu início por oito semicolcheias por compasso (c.10 a 12). No c.10, as articulações são escritas de duas em duas notas. Todavia, no c.11 a ligadura é deslocada, deixando, portanto, a primeira semicolcheia articulada e ligando a segunda para a terceira semicolcheia, causando uma sensação de deslocamento do tempo forte. No c.12, a articulação é escrita da primeira para segunda semicolcheia de cada tempo apenas. Posteriormente, nos c.13 a 15, podemos observar o emprego do uso de síncopes, desta vez com ligaduras da primeira semicolcheia para a colcheia, podendo ser considerado interpretativamente, a colcheia como resolução (tocada com volume um pouco menor que as outras notas). Dessa forma, enfatizamos as semicolcheias no momento da performance, de acordo com a descrição de Sève (1999), que se refere brevemente sobre sua interpretação da síncope, tocando a figura mais longa (colcheia) com uma volume sonoro menor e articulando as figuras mais curtas (semicolcheias), para que com isso seja alcançada a fluência e proximidade da música popular.

Podemos observar na Figura 16, a seguir, o deslocamento da articulação representado pelas setas azuis, e as articulações nas síncopes com destaque (na cor vermelha) nas notas de resolução:

to my friend Dale Underwood
Ibira Guira Recê
"Under the Wood"

Eduardo Villani-Côrtes (1930)
Composta em 2001
Edição: Paulo Eduardo S. de Almeida

Moderato ♩ = 80

Fig. 16 – Deslocamento da articulação para o saxofone no concerto *Ibira Guira Recê*, c.1 a 20.

Na primeira intervenção do solista, c.10, evidenciamos que Villani-Côrtes registrou para o *tambourine* dois grupos de quatro semicolcheias, que podemos analisar como sendo a métrica do ritmo Choro (gênero). Todavia, na parte da orquestra não há acento explícito na quarta

semicolcheia de cada grupo, pois a prática na música popular acaba por conduzir o performer para o acento para esta figura, embora o mesmo não esteja grafado. Assim, acreditamos que possivelmente um percussionista experiente realizará intuitivamente o referido trecho com o acento na quarta semicolcheia de cada grupo. Na Figura 17 a seguir, podemos observar a escrita para o instrumento de percussão supracitado, em sobreposição à escrita para o saxofone solista:

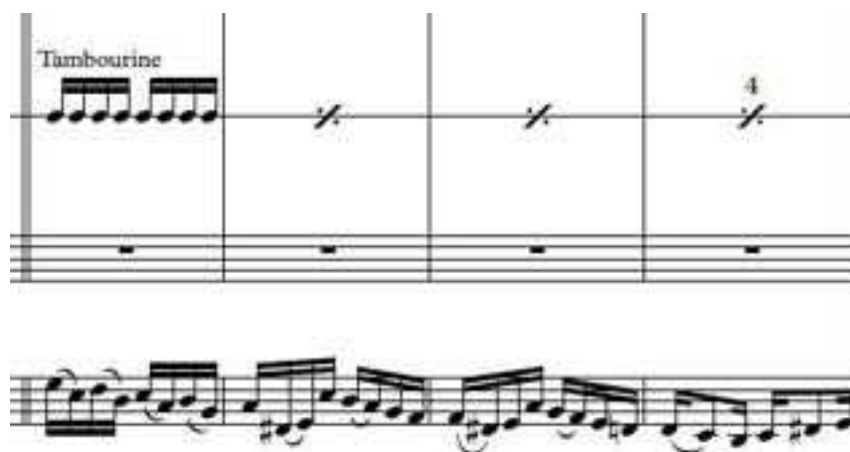


Fig. 17 – A escrita para *tambourine* no concerto *Ibira Guira Recê*, c.10 a 13.

Para nossa fundamentação teórica, utilizamos como base os autores Faria e Korman (2001), que nos apresentam um exemplo da célula rítmica padrão dos instrumentos percussivos no Choro, evidenciada na Figura 18, a seguir:

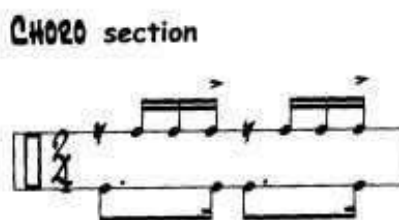


Fig. 18 – Linha de referência de instrumentos percussivos no choro (FARIA; KORMAN, 2001, p.54).

No decorrer da primeira seção, podemos observar ainda a reutilização de motivos “perguntas-respostas” entre o saxofone alto e os demais instrumentos (na versão para orquestra) ou para o piano (na versão de música de câmara), motivos esses frequentemente utilizados no choro. Na Figura 19, a seguir, evidenciaremos um diálogo entre os instrumentos oboé e trompetes I e II, destacados na cor azul, no c.25, e o saxofone, destacado na cor amarela, no c.26, posteriormente pelo flautim e pelas flautas no c.27, na página seguinte da grade.

O final da primeira seção acontece no c.34, todavia, antes do início da segunda seção no c.35, Villani-Côrtes escreveu cinco compassos (c.30 a 34) que podemos entender como uma ponte para a próxima seção, de certo modo preparando o ouvinte para a nova seção que está à frente. Chamamos a atenção para o que definimos como ponte entre os c.30 a 34, na qual o compositor já alterou a tonalidade para o tom da próxima seção (Lá Maior), e valeu-se do uso da agógica *rallentando* no c.34, com intuito de realizar essa mudança de seção gradativamente. Para esclarecimento visual, na Figura 20, a seguir, podemos observar na versão para saxofone e piano do concerto *Ibira Guira Recê* o encerramento da primeira seção, destacando a mudança de tom e o uso do *rallentando* no último compasso da seção 1:

Fig. 20 – A preparação para a mudança entre as seções 1 e 2 no concerto *Ibira Guira Recê*, c.27 a 38.

No decorrer desta análise, perceberemos que entre suas seções Villani-Côrtes registrou sempre uma ponte que prepara o ouvinte para a seção seguinte.

3.2.2 Seção 2

A segunda seção do concerto *Ibira Guira Recê* inicia-se no c.35, apresentando diversas diferenças com a primeira seção. Nesta seção, temos a indicação de expressão *Più cantabile*, além da indicação “expressivo” para o solista em sua primeira intervenção na segunda seção, no c.39, sendo esta uma seção com caráter diferente da primeira.

Entre os c.35 a 38, há uma pequena ponte para nova seção - na versão da orquestra -

escrita para as cordas, com o primeiro motivo melódico realizado pelos violinos I (c.35 e 36) e posteriormente repetido pelos violoncelos e contrabaixos, exatamente as mesmas notas, porém uma oitava abaixo. Evidenciamos também a mudança de compasso para quaternário e indicação de tempo de 84 bpm.

Podemos visualizar a seguir, na Figura 21, o referido trecho realizado pelas cordas (destacado em azul), com os motivos melódicos destacados na cor vermelha, para os violinos I e para os violoncelos e contrabaixos, respectivamente, e as indicações de expressões para o solista indicado na cor verde:

The image shows a musical score for the introduction of the second section of the concerto 'Ibira Guira Recê'. The score is in 4/4 time and features a string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and a Saxophone. The string parts are highlighted with a blue bracket, and the melodic motifs for Violins I and Cellos/Double Basses are highlighted with red boxes. The Saxophone part is marked with 'p' and 'crescendo', and the expression 'Più cantabile' is indicated above it.

Fig. 21 – Introdução da segunda seção do concerto *Ibira Guira Recê*, motivos melódicos e primeira intervenção do saxofone.

A segunda seção ocorre com uma melodia bastante expressiva do saxofone, com acompanhamento simples de notas longas realizado pelas cordas (na versão para saxofone e orquestra), que podemos descrever como uma textura mais rarefeita, causada por uma escrita com poucas notas da dinâmica **P**, que valoriza a linha solo do saxofone e, naturalmente, evidencia um caráter *dolce*, tanto para o solista quanto para a orquestra ou piano.

Ainda nessa seção podemos observar um clímax, que se caracteriza por uma instrumentação mais densa. Houve um aumento dos eventos musicais – sonoros: ocasionados pelo acúmulo e soma dos timbres dos violinos com oboés e clarinetas; e rítmicos: ocasionados pelo uso de figuras de pequeno valor, assim como pela dinâmica *crescendo*, atingido no c.48, com uma mudança da tonalidade, além do *tutti* da orquestra, com uma melodia polifônica, com

os principais motivos escritos para flautim, flautas e oboés (c.48), e o outro motivo melódico escrito para as trompas I e II (c.48), desenvolvido posteriormente pelas flautas, oboés, trompete I, trompete II, violinos I, e violinos II (c.50 e 51). Podemos ainda visualizar que esse clímax é atingido também com uma mudança de textura, ao início mais rarefeita, posteriormente no ápice se tornando muito mais densa, dado à sobreposição dos elementos supracitados.

Destacamos que para alcançar o clímax supracitado o compositor escreveu uma escala ascendente com figura curtas, iniciada no primeiro tempo com os oboés e clarinetas; no segundo tempo acrescentando os violinos I e II, e no terceiro tempo o acréscimo do *piccolo*, das flautas e da marimba, no c. 47, com um crescendo resultando na dinâmica **F** no c.48.

Na Figura 22 a seguir, podemos visualizar as informações supracitadas destacadas na grade da orquestra do concerto *Ibira Guira Recê*, com a seguinte legenda:

- Em colchete na cor azul, evidenciamos a escala ascendente escrita para os oboés e as clarinetas iniciada no primeiro tempo (c.47);
- Em colchete na cor amarela, a escala escrita para os violinos I e violinos II, no segundo tempo (c.47);
- Em colchete na cor verde, a inserção do flautim, das flautas e da marimba, no terceiro tempo (c.47);
- A mudança de tom destacada na cor roxa (c48);
- Em chaves na cor laranja, um dos motivos polifônicos escrito para o píccolo, flautas e oboés (c.48);
- Em chaves na cor marrom, outro motivo polifônico escrito para a trompas I e trompa II (c.48);
- Em chaves na cor preta, o motivo desenvolvido escrito para as flautas, oboés, trompete I, trompete II, violinos I e violinos II (c.50):

The image displays a page of a musical score, specifically measures 47 to 53. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. A vertical purple line is drawn through the score at measure 47, indicating the start of a section. Several musical passages are highlighted with colored brackets: a green bracket in the top strings, a blue bracket in the woodwinds, a yellow bracket in the brass, and another green bracket in the percussion. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'f', and performance instructions like 'div' and 'a'. The percussion part includes a cymbal section.

Fig. 22 – Ápice da Seção 2 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.47 a 53.

Ainda na segunda seção, Villani-Côrtes escreveu após o *tutti* da orquestra, no c.56, uma nova mudança de tonalidade, com a melodia do saxofone na tonalidade de início da segunda seção (Lá maior), com um caráter semelhante, desta vez na oitava superior: com menos instrumentação, e desta vez acompanhado por arpejos ascendentes em colcheias realizados pelas cordas ou pelo piano, dependendo da versão, podemos entender que este trecho se caracteriza como outra ponte para a próxima seção.

A seção 2 tem seu fim no c.62, novamente com a indicação de *rallentando* para o início da próxima seção. Na Figura 23, a seguir, ilustramos o final da seção 2, na versão para saxofone e piano, destacando os arpejos (cor vermelha) e o *rallentando* (cor verde) supracitados, respectivamente:

The image displays a musical score for saxophone and piano. The top system covers measures 56 to 62. The saxophone part (Sax. al.) is in the treble clef, and the piano part (Pno.) is in the bass clef. A red rectangular box highlights the piano part from measure 56 to 62, showing ascending arpeggiated chords. The saxophone part has a melodic line with slurs. Dynamic markings include 'p cresc.' in both parts. The bottom system starts at measure 62. A green box highlights the 'rall.' marking above the saxophone part. A blue bracket spans from the end of measure 62 to the beginning of measure 63. The piano part continues with a melodic line. Dynamic markings include 'mf' and 'Più mosso'. A tempo marking '♩ = 96' is present.

Fig. 23 – Final da seção 2 do concerto *Ibira Guira Recê*, versão para saxofone e piano, c.56 a 64.

3.2.3 Seção 3

A terceira seção do concerto *Ibira Guira Recê* inicia-se no c.63 e tem seu término no c.72, sendo esta uma seção mais curta, diferente das seções abordadas anteriormente. Tanto a seção 3 como a seção 4, podem ser entendidas como seções introdutórias para outras seções maiores.

Com caráter enérgico e rítmico, a seção 3 tem como informação a expressão *Più Mosso*, com indicação de andamento de 96 bpm. Podemos evidenciar nesta seção um diálogo entre

variados instrumentos com o saxofone (ou entre o piano e o saxofone, dependendo da versão a ser interpretada). Nela, o compositor retomou a ideia de “pergunta-resposta”, assim como motivos rítmicos da seção 1 (estes que foram evidenciados na Fig. 19), adicionando novas ideias rítmicas. Na Figura 24, a seguir, ilustramos o diálogo entre o piano e o saxofone, e as novas ideias rítmicas executadas junto à “resposta” do saxofone, com a seguinte legenda:

- Em destaque na cor vermelha, as “perguntas” feitas pelo piano;
- Em destaque na cor verde, as “respostas” do saxofone;
- Em destaque na cor azul, novos motivos rítmicos escritos pelo compositor junto à resposta escrita pelo saxofone:

The image shows a musical score for Section 3 of the concerto 'Ibira Guira Recê' (saxophone and piano version), measures 62 to 73. The score is divided into four systems, each with a Saxophone (Sax. al.) and Piano (Pno.) part. The score is annotated with colored boxes: red boxes highlight piano 'questions', green boxes highlight saxophone 'answers', and blue boxes highlight new rhythmic motifs. The tempo is marked 'rall.' and the key signature is one flat. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Fig. 24 – Seção 3 do concerto *Ibira Guira Recê* (versão para saxofone e piano), diálogo entre o piano e o saxofone, c.62 a 73.

Podemos observar que na última “pergunta” realizada pelo piano, no c.71, há a presença do novo motivo rítmico escrito nos c.65 e 68. Destacamos também que a última “resposta” do saxofone, no c.72 se constitui do mesmo motivo rítmico, todavia, desta vez com alturas de notas diferentes. Villani-Côrtes passou, então, a aproveitar o novo elemento rítmico, como parte de um novo motivo ritmo-melódico.

Na versão para saxofone e orquestra, o diálogo é realizado por variados instrumentos, a saber, no c.63 pelas clarinetas, continuado no c.64 pelos fagotes, no c.66 para as trompas I e II, estendendo-se no c.67 pelos trombones I e II, no c.69 pelo flautim e pelas flautas e, sucessivamente, no c.70 pelos oboés e clarinetas. No c.71, o novo motivo rítmico adicionado à “pergunta” é realizado pelos fagotes, trompete I, trompete II, trombone I, trombone II, tuba, tímpano, *snare drum*, *wood blocks*, marimba, violinos I, violinos II, violas, violoncelos, e contrabaixos.

3.2.4 Seção 4

Como demonstrado anteriormente, a seção 4 assumiu o papel de uma seção introdutória para a seção número 5. Iniciada no c.73 e encerrada no c.76 com a indicação de expressão “Menos”.

Nesta seção, podemos observar uma repetição de motivos, porém com figuras de valores diferentes, mas seguindo a mesma proporção de tempos. O primeiro motivo é realizado pelo saxofone no c.73, no primeiro tempo, conseqüentemente repetido pelas trompas I e II no terceiro tempo, e por último pelos trombones I e II no c.74.

Posteriormente, perceberemos novamente a agógica indicada por Villani-Côrtes no último compasso desta seção: *poco rallentando*. Chamamos a atenção também para as *appoggiaturas* harmônicas escritas para alguns instrumentos (flautas, trompete I, saxofone e violino II), que podemos interpretar também como mais um aspecto com caráter de finalização da seção. Para maior entendimento, disponibilizaremos na Figura 25, a seguir, a grade da orquestra da seção 4, com alguns itens destacados da seguinte forma:

- Na cor vermelha, o primeiro motivo feito pelo saxofone (c.73), e a repetição pelas trompas I e II (c.73) – repetição esta que é idêntica; e o motivo repetido pelos trombones I e II, este último que possui figuras diferentes, entretanto com a mesma proporção de tempo, como fora dito anteriormente;
- Na cor verde, o segundo motivo feito pelo saxofone, repetido pelas trompas I e II,

também com diferentes figuras, todavia com a mesma proporção de tempo;

- Na cor amarela, destacamos as *appoggiaturas* feita pelos instrumentos informados anteriormente;
- Destacamos por último na cor azul, a agógica escrita por Villani-Côrtes:

The image shows a page of a musical score for Section 4 of the concerto 'Ibira Guira Recê'. The score is for saxophone and orchestra. At the top left, it is marked 'Allegro G'. At the top right, there is a blue box containing the text 'poco rall.'. The score is divided into several systems. In the middle system, a red box highlights a phrase in the piano part, and a green box highlights a phrase in the saxophone part. In the bottom system, a red box highlights a phrase in the piano part, and a green box highlights a phrase in the saxophone part. Yellow circles highlight appoggiaturas in the saxophone part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fig. 25 – Seção 4 do concerto *Ibira Guira Recê* (versão para saxofone e orquestra), diálogo entre o piano e o saxofone, c.62 a 73.

3.2.5 Seção 5

A seção número 5 do concerto *Ibira Guira Recê* inicia-se no c.77 e tem seu fim no c.137. Nesta seção, podemos notar uma relação com a seção número 1, primeiramente pela indicação do andamento, grafada com a expressão “Tempo I”, além da mudança da fórmula do compasso, retornando para o compasso binário e a tonalidade originais do início da peça.

Na versão para saxofone e orquestra, observamos uma introdução a esta seção mais longa do que as anteriores, compreendendo os c.77 a 92, com a melodia principal dividida entre as famílias dos instrumentos. O início desta introdução foi escrito para os violinos I e II, com vozes contrapontísticas pelos outros membros da família – viola, violoncelo e contrabaixo, do c.77 ao 80. Posteriormente, a melodia foi transferida para os instrumentos de madeiras, a saber, flautim, flautas, oboés e clarinetas; compreendida entre os c.80 a 84. A continuação da melodia no c.84 foi escrita para os trompetes I e II, até o c.87, prosseguida pelo flautim e pelas flautas até o c.90, e concluída pelos instrumentos clarinetas, fagotes, violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos; entre os c.90 a 92, finalizando com os trompetes I e II no c.93.

Lembramos que, como na seção 1, a seção 5 é um trecho que possui uma linha rítmica bastante presente, expressada também pelo retorno da linha escrita para *tambourine*, c.77 a 91, apresentando esse a linha de referência rítmica do choro, baseada no grupo de quatro semicolcheias.

A partir do c.93 até o c.110, Villani-Côrtes valeu-se de outro gênero da música popular brasileira, o baião, representado na partitura pelo *bass drum*, pelo trombone I, trombone II, a tuba, os violoncelos e os contrabaixos. A título de ilustração, na Figura 26 a seguir, disponibilizaremos o referido trecho com destaque para a escrita desses instrumentos:

The image shows a musical score for Section 5 of the concerto 'Ibira Guira Recê'. The score is written for saxophone and orchestra. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line of the first system, which is repeated in the second system. The pattern consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, characteristic of the baião rhythm.

Fig. 26 – Seção 5 do concerto *Ibira Guira Recê* (versão para saxofone e orquestra), linha de referência rítmica do baião, c.96 a 100.

Para nossa fundamentação teórica sobre o exposto acima, podemos observar a célula rítmica do gênero baião exemplificada pelos autores Faria e Korman (2001) na Figura 27 a seguir:



Fig. 27 – Linha de referência de instrumentos percussivos no baião. (FARIA; KORMAN, 2001, p.68).

Ainda na seção 5, destacamos novamente o deslocamento do tempo por meio de articulações na parte do saxofone, no compasso em que evidenciamos o início das células rítmicas do baião. A seguir, entre os c.93 a 97, apresentaremos um trecho no qual o compositor registrou tais alterações nas articulações. Podemos observar que ele grafou a ligadura da última semicolcheia do grupo de cada tempo para a primeira semicolcheia do próximo grupo, evitando assim o reconhecimento do tempo forte. Logo após, o compositor indicou o contrário, reforçando o tempo forte, articulando a primeira semicolcheia de cada tempo (c.94, 96 e 97), alternando constantemente a sensação de reforço e de ocultação do tempo forte. Para maior esclarecimento, evidenciaremos a seguir, na Figura 28, a cor azul para o deslocamento do tempo forte, a cor vermelha para a ênfase nas notas de cada subdivisão do tempo:



Fig. 28 – Modificação da articulação na parte do saxofone no concerto *Ibira Guira Recê*, c.93 a 97.

No decorrer da seção, notamos que Villani-Côrtes realizou uma sobreposição entre o Choro e o Baião, ao observarmos a linha do *tambourine* e do contrabaixo (destacadas na cor vermelha), enquanto a escrita para o saxofone remete ao primeiro motivo indicado na seção 1, porém um tom e meio acima (destacado em verde), registrado em tonalidade maior, sendo que na seção 1 o centro tonal do motivo era menor. Na Figura 29, logo a seguir, podemos observar estas informações com maior nitidez:

Fig. 29 – Junção entre o choro e o baião no concerto *Ibira Guira Recê*, c.93 a 97.

Adiante, no c.122, o compositor reutilizou o mesmo motivo escrito para o saxofone citado anteriormente, desta vez dois tons acima, após uma mudança de tonalidade neste mesmo compasso, reforçando a ideia do tema principal do concerto *Ibira Guira Recê*. A título de ilustração, apresentaremos na Figura 30, a seguir, um excerto da versão para saxofone e piano com destaque para a mudança de tonalidade no c.122, e o motivo principal da peça dois tons acima do que foi registrado no c.116:

Fig. 30 – Repetição do tema principal do concerto *Ibira Guira Recê*, em outra tonalidade, c.121 a 125.

A seção 5 tem seu fim no c.137, entretanto, podemos observar novamente que Villani-Côrtes prepara-nos para nova mudança de seção. Apesar da grafia da agógica *rallentando* no

c.136, o compositor introduziu a mudança para a nova seção a partir do c.133, pelo motivo melódico escrito para as trompas, prosseguido pelos trompetes (c.134), pelos oboés e flautas (c.135), finalizando com as flautas e o flautim (c.136). Na Figura 31, a seguir, destacaremos a progressão deste motivo melódico para mudança de seção, assim como a grafia da agógica supracitada:

Fig. 31 – Motivos finais da seção 5 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.131 a 140.

Podemos observar, ainda, que Villani-Côrtes escreveu para as trompas I e II, no c.137, duas síncopes, motivo inicial da peça. Entendemos que essas síncopes representam a antecipação do interlúdio da Cadência I, que será abordada no tópico a seguir.

3.2.6 Interlúdio para a Cadência I, Cadência I e Interlúdio final da Cadência I

O interlúdio para a Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê* foi grafado entre os c.138 a 140, com a indicação de expressão “Menos”. Entretanto, evidenciamos que o motivo realizado nesse interlúdio pelas violas e violoncelos foi antecipado pelas trompas I e II no c.137. Podemos observar com mais nitidez, a partir da Figura 32, o motivo apresentado pelas trompas I e II

(destacado na cor vermelha), duas síncopes, que são repetidas pelos instrumentos de cordas supracitados em um *rallentando* indicado por meio dos valores das figuras (cor verde) até a fermata na última semínima do c.140:

The image shows a page of a musical score with multiple staves. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the upper staves. A blue bracket spans across several staves, and a green bracket highlights a rhythmic pattern in the lower staves, indicating a rallentando effect.

Fig. 32 – Interlúdio para a Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*, c.131 a 140.

O concerto *Ibira Guira Recê* apresenta a primeira cadência para saxofone a partir do c.141. Em nossa edição, disponibilizaremos duas opções de cadência. Salientamos que abordaremos sobre a diferença entre as duas cadências no próximo capítulo, acerca da edição da peça.

A Cadência I contém 32 compassos, com a indicação grafada para se tocar “com

liberdade”. Villani-Côrtes escreveu a cadência relacionando-a com as seções rítmicas apresentadas ao longo da peça. Chamamos a atenção para as articulações escritas pelo compositor, assim como os grandes saltos intervalares.

A Cadência I se inicia com cinco compassos, apresentando fórmula de compasso quaternário, que podemos entender como um breve resumo ou introdução da cadência (c.141 a 145 – primeira opção de cadência, ou c.175 a 179 – segunda opção de cadência). Para o intérprete, este é o momento para o qual recomendamos o uso da grafia “com liberdade”, sendo que no c.144 (178), o compositor registrou também a indicação de expressão “menos”. A partir do c.145 (179), o desenvolvimento melódico aponta semelhanças com o choro, a mudança para o compasso binário reforça essa ideia, algo ritmado e compassado, além de compreender a expressão, “a tempo rítmico”. Apresentaremos na Figura 33, a seguir, os compassos iniciais da Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*:



Fig. 33 – Início da Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*, c.141 a 145.

Prosseguindo, no c.146, podemos apontar como o desenvolvimento do motivo melódico citado compassos antes (c.141 a 145). Agora em um compasso binário, podemos observar que Villani-Côrtes desenvolve sua cadência a partir de dois elementos, a saber, o rítmico e a articulação. O compositor escreve a célula rítmica que contém quatro semicolcheias, ligando as duas primeiras semicolcheias do grupo e articulando as duas semicolcheias finais, outrora ligando de duas em duas semicolcheias articulando as últimas duas notas de cada tempo, resultando um direcionamento para as figuras dos finais de cada tempo, relacionado portanto com a métrica rítmica do choro (citada anteriormente no Ex. 9), enfatizando constantemente a quarta semicolcheia de cada grupo. A Cadência I tem seu ápice entre os c.154 a 156, exigindo do intérprete virtuosismo técnico e interpretativo.

Para maior entendimento, na Figura 34, a seguir, evidenciaremos as variações de articulações do motivo rítmico da cadência, sendo o primeiro destacado na cor vermelha – as duas semicolcheias iniciais ligadas e as duas finais articuladas, de cada tempo; e a segunda variação destacada na cor verde – as semicolcheias do compasso ligadas de duas a duas, articulando as duas notas finais, e em destaque na cor amarela o ápice da Cadência I do concerto

Ibira Guira Recê:



Fig. 34 – Desenvolvimento e ápice da Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*, c.146 a 158.

A partir do c.158 (ou c.193 – segunda opção de cadência), Villani-Côrtes caminha para o final da Cadência I, apresentando agora um dos trechos mais áduos tecnicamente para o saxofone, devido a grandes saltos intervalares, além de mudar também o padrão de articulação nos c.161 (195), 163 (197) e 164 (198)²³: ligando a segunda à terceira semicolcheia do grupo de quatro figuras do segundo tempo. Na Figura 35, a seguir, podemos observar os grandes saltos intervalares (destacados na cor verde), assim como a mudança de articulação do padrão rítmico estabelecido anteriormente, destacado em vermelho. Para maior facilidade visual, expomos a seguir, o trecho da segunda opção de cadência:

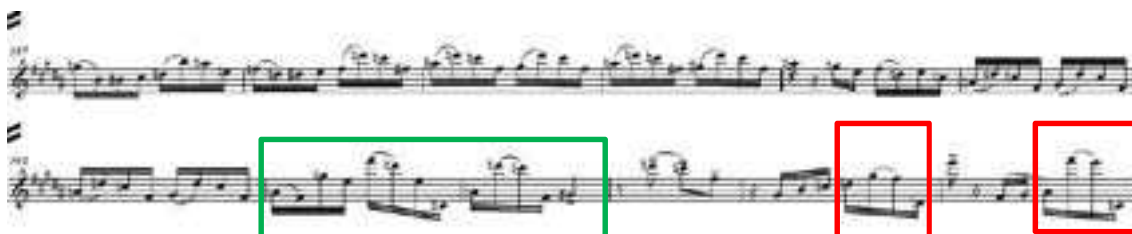


Fig. 35 – Grande saltos intervalares e mudança do padrão rítmico da Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*, c.187 a 198.

Adiante, podemos apontar os c.165 (199) – 172 (206) como a parte final da Cadência I. Neste trecho, Villani-Côrtes em sua escrita, coloca figuras com maiores valores de tempo, causando uma sensação de desacelerando, finalizando a cadência com saltos de oitava, fazendo a conexão entre o final da Cadência I, o interlúdio do final da cadência e a nova seção adiante. Na Figura 36, logo a seguir, destacamos o final da Cadência I na cor verde, assim como o interlúdio final da Cadência I, destacado na cor vermelha (c.173 e 174 – primeira opção de cadência; ou c.207 e 208 – segunda opção de cadência):

²³ Quando for apresentando dois números de compasso, representa os compassos similares entre a primeira e a segunda opção de Cadência I.

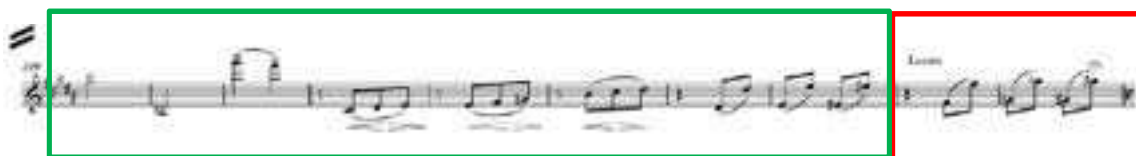


Fig. 36 – Conclusão da Cadência I e interlúdio do final da cadência de *Ibira Guira Recê*, c.199 a 208.

O interlúdio do final da Cadência I se encontra nos c.173 e 174 ou 207 e 208, todavia Villani-Côrtes antecipa o interlúdio dois compassos, já escrevendo o motivo do interlúdio, a saber, salto de oitavas escrito em colcheias. Podemos observar também, a indicação de expressão “Lento” no primeiro compasso do interlúdio final da Cadência I, com a fermata em sua última nota, novamente preparando o ouvinte para a seção próxima.

3.2.7 Seção 6

A seção 6 do concerto *Ibira Guira Recê*, está compreendida entre os c.209 a 238, com a indicação de expressão “*Lento cantabile*”, com sugestão de tempo de 62 bpm a mínima. Esta seção está relacionada com o caráter da seção 2, enfatizando frases longas, possibilitando ao intérprete o uso de vibrato intenso.

Para maior entendimento, dividiremos esta seção em três partes, sendo a primeira delas compreendida entre os c.209 a 222. Podemos visualizar o início da seção escrito para as cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), entre os c.209 a 213, com a melodia principal desenvolvida pelos violinos I. Posteriormente, o saxofone entra no c.213, com uma melodia contrapontística em relação à melodia dos violinos I, notamos também que a partir do c. 214, as vozes do acompanhamento pontuam os tempos do compasso enquanto o saxofone mantém sua linha melódica em tercinas sempre com o destaque para a primeira nota de cada tempo, que continua e se encerra com a abertura de vozes em todos os instrumentos de cordas no c.215 até o c.216. A título de ilustração, na Figura 37, a seguir, destacaremos a melodia feita pelos violinos e a abertura de vozes pelos outros instrumentos de cordas na cor vermelha, assim como a melodia contrapostista escrita para o saxofone, destacada na cor verde:

Fig. 37 – Início da seção 6 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.209 a 216, destaque para a melodia principal do violino e contraponto do saxofone.

Prosseguindo, no c.217, observamos que Villani-Côrtes realiza uma mudança de tom, passando para a tonalidade de Fá maior, e mantêm a mesma melodia dos violinos I, agora em Fá Maior. Todavia, o compositor coloca uma interposição de melodias, escrevendo para o saxofone uma melodia diferente para ser tocada junto com a melodia escrita para os violinos I. Em seguida, no final deste trecho, podemos observar as duas melodias, escritas para o saxofone e para os violinos I, agora também com abertura de vozes entre os violinos I, violinos II e as violas, se acoplando e se encerrando juntas nos c.221 e 222. Na Figura 38, a seguir, podemos observar as informações supracitadas, com as melodias das cordas destacadas na cor vermelha, e a melodia do saxofone destacada na cor verde:

Fig. 38 – Seção 6 do concerto *Ibira Guira Recê*, interposição de melodias, c.217 a 222.

A segunda parte da seção 6 compreende os c.223 a 235, onde podemos observar um novo *tutti* da orquestra. A partir do c.233, Villani-Côrtes escreveu a melodia principal para os violinos I e II, com algumas intervenções das madeiras, c.223 e 224 e 226 a 228, logo, a melodia se desenvolve alternando entre os instrumentos. No c.228, podemos observar a melodia principal escrita para as clarinetas junto aos trompetes I e II. Posteriormente no c.230, notamos a melodia novamente escrita para as madeiras - com exceção das clarinetas e dos fagotes - junto as cordas (violinos I, violinos II e violas) até o c.234. Destacamos também, entre os c.226 a 234, a linha escrita para saxofone, no ano de 2019 por Villani-Côrtes para este pesquisador. Podemos visualizar que a melodia composta posteriormente para o instrumento solista acompanha a melodia principal em diversos momentos. Na Figura 39, a seguir, evidenciaremos a melodia principal destacada na cor vermelha, e na parte do saxofone, em destaque na cor verde, a linha melódica acompanhando a melodia principal; e na cor amarelo, os compassos contrapontísticos escritos para o instrumento solista:

The image displays a musical score for the second part of section 6 of the concerto 'Ibira Guira Recê', spanning measures 226 to 234. The score is presented in a multi-staff format, with the right-hand part (treble clef) and left-hand part (bass clef) clearly delineated. The first system (measures 226-230) features a large red box around the right-hand part and a smaller red box around the left-hand part. The second system (measures 231-234) has a red box around the right-hand part. The third system (measures 235-238) has a green box around the right-hand part and a red box around the left-hand part. The fourth system (measures 239-242) has a red box around the right-hand part and a green box around the left-hand part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'div.'.

Fig. 39 – Trecho da segunda parte da seção 6 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.226 a 234.

A terceira e última parte da seção 6, está compreendida entre os c.235 a 238, podemos

observar que Villani-Côrtes dispôs de vários materiais para a transição das seções: um aumento de textura sonora empregando nesta passagem quase todos os instrumentos descritos na grade orquestral; linha melódica ascendente até o registro agudo; elementos rítmicos por meio de uso de quiálteras e rulo dos tímpanos e *cymbals*. Para maior exemplificação das informações supracitadas, podemos notar que o compositor escreveu uma escala ascendente para as cordas, as madeiras e o saxofone (c.235). Posteriormente, nos c.236 a 238, o compositor escreveu um trecho com tensões harmônicas, ascendendo em meio tom a cada dois tempos até o c.238, juntamente com o rulo realizado pelos tímpanos e pelos *cymbals*, terminando a seção em um acorde suspenso.

Apontamos também que nesta seção Villani-Côrtes não faz o uso de nenhuma agógica para a mudança de seções, escrevendo apenas uma respiração na respectiva transição. Para maior esclarecimento, podemos visualizar as informações supracitadas na Figura 40, a seguir:

The image shows a page of a musical score, specifically measures 235 to 242. The score is for a large ensemble, including piano, strings, woodwinds, and percussion. A blue vertical line is drawn through the score at measure 238. The tempo is marked "Tempo I" and the dynamics are "mf". The score is divided into two systems. The first system contains measures 235-238, and the second system contains measures 239-242. The percussion part includes Cymbals, Basso Kava, and Tamborim. The piano part features complex rhythmic patterns and trills. The string part has a steady accompaniment. The woodwind part has melodic lines. The percussion part has a rhythmic accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Fig. 40 – Terceira parte da seção 6 do concerto *Ibirá Guirã Recê*, c.235 a 242.

3.2.8 Seção 7

A seção 7 do concerto *Ibira Guira Recê*, está situada entre os c.239 a 249. Podemos apontar que esta seção está fortemente atrelada às seções 1 e 5 da peça nos quesitos: indicação do andamento inicial – Tempo I; compasso binário e motivo melódico agora escrito em Ré maior. Alguns compassos depois, o compositor realiza outra mudança de tonalidade (c.245), alterando agora para o tom de Fá maior – uma terça menor do trecho compreendido entre os c.239 a 244, sustentando novamente o motivo melódico anteriormente citado.

Na Figura 41, a seguir, podemos visualizar com mais clareza a mudança de tonalidade, assim como o motivo melódico, ambos destacados nas cores amarela e vermelha, respectivamente:

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 243 to 247, and the second system covers measures 248 to 251. In the first system, a yellow oval encircles the key signature change at measure 245, and a red rectangle highlights the melodic motif in the right hand from measures 243 to 244. In the second system, a yellow oval encircles the key signature change at measure 248, and a red rectangle highlights the repetition of the melodic motif in the right hand from measures 248 to 249. The piano accompaniment in the left hand consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes.

Fig. 41 – Seção 7 do concerto *Ibira Guira Recê*, mudança de tonalidade e repetição do motivo melódico inicial da peça, c.243 a 251.

Chamamos a atenção também para a linha dos instrumentos de percussão. Anteriormente Villani-Côrtes escreveu a linha, caracterizando o ritmo de Choro para o *tambourine*. Nesta seção, o compositor soma os timbres ao adicionar o reco-reco, tocando exatamente a mesma linha rítmica. Podemos entender como uma reafirmação nítida da música popular brasileira presente no concerto *Ibira Guira Recê*.

Na Figura 42, a seguir, anexamos a primeira intervenção do reco reco, no c.239:

Fig. 42 – Adição do instrumento reco reco na seção 7 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.239 a 242.

A seção 7 se encerra nas síncopes escritas para os metais (trompete I, trompete II, trombone I e trombone II) nos c.247 -248, junto às fusas do flautim e das flautas no final do c.248, finalizando na colcheia acentuada no primeiro tempo do c.249, compasso este em que se inicia a segunda cadência para saxofone.

3.2.9 Cadência II e interlúdio final da Cadência II

Situada entre os c.249 a 256, a segunda cadência do concerto *Ibira Guira Recê* retoma ideias melódicas desenvolvidas na primeira cadência a partir do c. 250. Podemos citar o padrão de articulação, a saber: ligando as duas primeiras semicolcheias de cada grupo, articulando a terceira e a quarta semicolcheia, assim como os grandes saltos intervalares.

O padrão de articulação é variado ao início dos grandes saltos intervalares, no c.252. Nos c.253 e 254, Villani-Côrtes faz o uso da ligadura apenas nas semicolcheias do primeiro tempo. Adiante no c.255 observamos uma diferença na articulação dos compassos anteriores, desta vez o compositor articula as duas primeiras semicolcheias do primeiro tempo, liga a terceira à quarta semicolcheia e mantém o segundo tempo com todas as notas articuladas. No último compasso da Cadência II, Villani-Côrtes muda novamente o padrão de articulação, articulando as semicolcheias de duas em duas, articulando apenas as duas últimas semicolcheias do segundo tempo. Para maior esclarecimento, na Figura 43, a seguir, anexamos a Cadência II assim como o interlúdio final:



Fig. 43 – Cadência II e interlúdio final da segunda cadência do concerto *Ibira Guira Recê*, c.249 a 260.

Como feito anteriormente, no interlúdio final da Cadência II (c.257 a 260), Villani-Côrtes antecipa a nova seção que se avizinha. No c.257, o compositor escreveu a indicação de expressão “Menos”, logo em seguida a informação “expressivo”, conseqüentemente preparando o intérprete e o ouvinte à próxima seção, indicada pela expressão “*lento cantabile*”.

3.2.10 Seção 8

A penúltima parte do concerto *Ibira Guira Recê*, a seção 8 se inicia no c.261, com a indicação de expressão “*Lento cantabile*”. Com uma instrumentação reduzida, a melodia principal é desenvolvida pelo saxofone utilizando-se do mesmo motivo anteriormente feito pelas cordas na seção 6 (Fig. 27).

Villani-Côrtes reutiliza suas ideias musicais que foram escritas no decorrer do concerto. Podemos observar também, as intervenções do flautim (c.261 a 263), motivo utilizado anteriormente para introduzir a seção 2, escrito anteriormente para as cordas, representado na Fig. 21. Podemos, portanto, fragmentar a seção 8 em duas partes, a primeira compreendida entre os c.261 a 266, com os apontamentos supracitados, e a segunda parte entre os c.267 a 275.

Na Figura 44, a seguir, anexamos um trecho da primeira parte da seção 8, destacando a melodia do solista na cor vermelha, e a intervenção do flautim destacada na cor verde:

Fig. 44 – Primeira parte da seção 8 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.261 a 265.

A segunda parte da seção 8, (c.267 a 275), destacamos a melodia do saxofone acompanhada por uma instrumentação reduzida e com caráter tranquilo. Nos c.267 e 268, podemos observar duas notas longas para as cordas com trêmulo, logo em seguida nos c.269 a 270, novamente duas notas longas escritas para as madeiras, e posteriormente uma *appoggiatura* escrita para a trompa I, trompa II e violas, no c.271.

Como fora feito em todo o concerto, Villani-Côrtes realiza a mudança entre as seções

com preciosidade para obter uma conectividade entre elas. Nesta seção, o compositor escreveu no c.275 uma nota longa para o solista, as cordas, as clarinetas, fagotes e trompa I e trompa II preparando para a coda do concerto.

Na Figura 45, a seguir, anexamos a segunda parte da seção 8 do concerto *Ibira Guira Recê*, com a seguinte legenda:

- em destaque na cor vermelha, a melodia escrita para o saxofone;
- em destaque na cor verde, as notas longas escritas para os instrumentos supracitados;
- em destaque na cor amarela, a *appoggiatura* escrita para as trompas I e II e para as violas;
- em destaque na cor azul, o compasso que antecede a última seção do concerto *Ibira Guira Recê*:

The image displays a musical score for the second part of section 8 of the concerto *Ibirá Guirá Recô*, measures 267 to 275. The score is for piano and includes a vocal line. It features several highlighted passages:

- A green box highlights a piano accompaniment passage in measures 267-268.
- A yellow box highlights a vocal line in measure 269.
- A blue box highlights a piano accompaniment passage in measure 270.
- A red box highlights a vocal line in measure 271.
- Another green box highlights a piano accompaniment passage in measure 272.

The score is marked with 'p' (piano) and includes a 'V' (Vocal) section marker. The page number 99 is visible in the top right corner.

Fig. 45 – Segunda parte da seção 8 do concerto *Ibirá Guirá Recô*, c.267 a 275.

3.2.11 Seção 9

A seção 9, e última do concerto *Ibira Guira Recê* está situada entre os c.276 a 279. Nesta seção, temos grafada apenas a indicação de andamento, a saber, 104 bpm. Podemos observar que esta seção tem a finalidade de representar uma coda para o concerto supracitado.

Villani-Côrtes escreveu um *tutti* para a orquestra, utilizando um motivo rítmico grafado para toda a orquestra, com exceção do saxofone e das cordas. O saxofone sustenta uma nota longa no agudíssimo por toda a seção, as cordas sustentam um trêmulo em notas longas toda seção, exceto os violinos I e II que no c.277 possuem uma escala ascendente para os dois últimos compassos do concerto, assim como o flautim e as flautas.

Podemos entender, que assim como na seção anterior, Villani-Côrtes reutiliza ideias musicais usadas previamente. Portanto, o motivo rítmico usado pelo compositor nos c.276 e 277 está entrelaçado ao motivo rítmico usado na seção 3. Apesar que tais motivos sejam similares por conterem a mesma ideia, apresentam algumas diferenças como: o novo motivo rítmico escrito nessa seção se inicia no primeiro tempo do compasso; o motivo da seção 3 apresenta uma pausa de semicolcheia em seu primeiro tempo, além de conter pausas de semicolcheias entre a quarta e quinta nota, diferente do último motivo da seção 9 em que Villani-Côrtes faz o uso da figura da colcheia extinguindo a pausa supracitada; no motivo da seção 9, o compositor adiciona uma semicolcheia a mais no c.276, e duas semicolcheias a mais no c.277, no último tempo de cada respectivo compasso e por fim, no motivo rítmico da seção 3 temos alguns acentos grafados nas segunda, terceira, sexta e décima primeira nota. Para comparação, na Figura 46, logo abaixo, podemos visualizar os motivos rítmicos da seção 3 (c.68) e 9 (c.276):



Fig. 46 – Comparação entre os motivos rítmicos da seção 3 e 9 do concerto *Ibira Guira Recê*, c.68 | 276.

Nos últimos dois compassos do concerto e desta seção, c.278 e 279, Villani-Côrtes

escreveu uma semibreve para todos os instrumentos, com a indicação de crescendo – 1º e 2º tempo - e decrescendo – 3º e 4º tempo - respectivamente, no c.278, recurso muito utilizado por compositores do período clássico e romântico. No último compasso (c.279) podemos visualizar uma colcheia junto a um acento encerrando, portanto, o concerto *Ibira Guira Recê*, de maneira incisiva e majestosa. Para maior facilidade visual, na Figura 47, a seguir, anexamos a seção 9:

Fig. 47 – Seção 9 do concerto *Ibira Guira Recê*, c. 276 a 276.

Podemos observar que o concerto *Ibira Guira Recê* foi muito bem construído e

conectado entre suas seções. Interpretativamente, um dos seus maiores desafios é justamente realizar estas mudanças, assim como compreender o processo estrutural do concerto, permitindo identificar estruturas melódicas e rítmicas, assim como a presença de estruturas da música popular brasileira inseridas na obra. Ressaltamos também a relevância do conhecimento sobre gêneros da música popular brasileira, estes que foram citados anteriormente neste capítulo. Em entrevista com Braga (2018), ele afirma o seguinte:

Tecnicamente falando, temos o [seguinte] desafio: por ser uma peça de concerto, o público dela será o músico que se dedicou ao estudo do saxofone clássico. [Portanto] o intérprete terá que “conversar” com a música popular para conseguir toca-la, algo que só tem benefícios para quem estuda a peça, uma vez que para você entende-la de fato, [com um] compromisso interpretativo sério, [deve-se] conhecer e ficar um pouco mais próximo [da música popular brasileira]. [...] além da música, tecnicamente é o grande benefício do concerto, ter uma obra que traz influência, que traz articulação da música popular brasileira para sala de concerto. (BRAGA, 2018).

Outros aspectos técnicos interpretativos serão abordados no próximo tópico deste capítulo, a seguir. Trataremos também, juntamente com o auxílio de métodos da literatura do saxofone – estes que foram citados anteriormente no início deste capítulo - estudos paralelos que podem ajudar o intérprete, de modo consequente, avaliar sua possível aplicabilidade pedagógica.

3.3 Possível aplicabilidade didática do concerto *Ibira Guira Recê*

Para abordarmos sobre a aplicabilidade didática do concerto *Ibira Guira Recê*, é necessário destacarmos alguns desafios técnicos para o intérprete. Ressaltamos novamente a presença da música popular brasileira inserida na obra. Consequentemente, será necessário o estudo e o conhecimento sobre os estilos explorados – choro, baião e o samba; estes que foram evidenciados no tópico anterior. Um dos recursos empregados para a exposição da música brasileira se faz por meio do uso de diferentes articulações e acentuações – este que será o primeiro objeto de desafios técnicos abordados. A seguir, os grandes saltos intervalares, e os primeiros superagudos do saxofone alto presentes no concerto supracitado.

Na obra *Ibira Guira Recê* destacamos o emprego de diversas variações de articulações (combinação entre ligado, destacado e *staccato*), assim como o uso da síncope, ocasionando ao *performer* um desafio no uso dessa prática, propendendo um controle sobre a emissão e articulação em toda extensão do saxofone, assim como a clareza e nitidez em todas as notas e dinâmicas. No livro de Londeix (1989), destacamos o seguinte trecho em que o autor enuncia

sobre articulações:

Articulação é a maneira em que os sons são formados e separados; é o caminho em que afinação, duração, dinâmica, ataques, acentos e cores tonais são misturados expressivamente. A articulação deve ser dominada para que o fraseado seja tocado com delicadeza, emoção, vigor e autenticidade, e para que o artista e seu público possam aspirar a desfrutar ao máximo a música que está sendo tocada. [...] A inteligibilidade do conteúdo expressivo depende da precisão e da "natureza" da articulação; a interpretação bem-sucedida da peça depende de sua clareza e conformidade. (LONDEIX, 1989, p.82) [tradução feita por este pesquisador].

Adicionando à citação, ressaltamos a importância da constante coluna de ar, evitando a falha ou diferenciação timbrística em alguma nota.

No concerto *Ibira Guira Recê*, as articulações se colocam como um desafio ao intérprete principalmente nas seções com andamentos rápidos, a saber, seção 1, 5, 7, 9 e nas cadências, onde o compositor emprega diferentes variações de articulações. Na Figura 48, a seguir, apontamos um trecho da peça em que Villani-Côrtes faz o uso de diferentes variações de articulações:

The image displays a musical score for the concerto *Ibira Guira Recê*, focusing on measures 77 to 125. The score is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature, marked 'Tempo I'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into several sections, each marked with a letter in a box: H (measures 77-80), I (measure 81), J (measures 82-84), K (measures 85-88), L (measures 96-104), M (measures 111-118), and N (measures 122-125). The markings include numbers (3, 5, 8) and letters (H, I, J, K, L, M, N) indicating specific articulation techniques. The score shows various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fig. 48 – Diferentes tipos de articulação do concerto *Ibira Guira Recê*, c.77 a 125.

Para o desenvolvimento das articulações propomos três métodos²⁴ de Londeix (1962, 1967 e 1989), para o estudo. Para a realização, propomos aos saxofonistas o uso de diferentes padrões ao estudo sobre articulações. Londeix (1989, p.83), sugere 15 padrões diferentes para a prática visando a melhoria técnica-interpretativa, tomamos a liberdade de assinalar cinco padrões (1, 2, 3, 10 e 15) no estudo de articulações do autor supracitado, destacados na cor vermelha, na Figura 49, a seguir, que são frequentemente empregados por Villani-Côrtes no concerto *Ibira Guira Recê*:

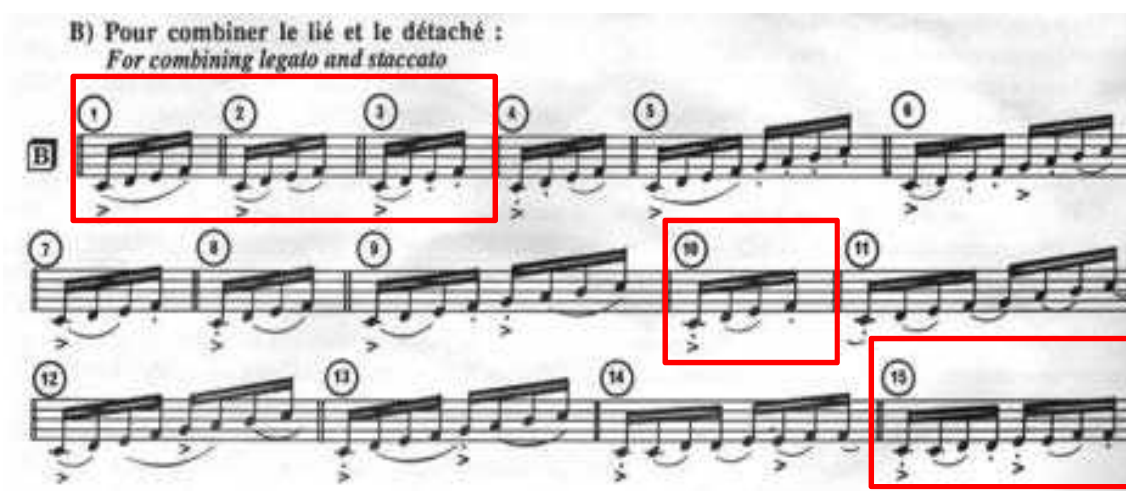


Fig. 49 – Diferentes padrões de articulações propostos ao estudo. (LONDEIX, 1989, p.83).

Assim como Londeix, aconselhamos usar o estudo sobre diferentes padrões de articulações somando-o ao estudo de escalas. Com essa finalidade, aconselhamos o método *Les Gammes Conjointes et em Intervales* (LONDEIX, 1962), possibilitando ao saxofonista a prática em toda extensão da escala no instrumento. Na Figura 50, a seguir, anexamos um exercício de escala em Dó maior, proposto pelo autor:



Fig. 50 – Exercício de escala em toda extensão do saxofone. (LONDEIX, 1962, p.4).

²⁴ *Les Gammes Conjointes et en Intervales* (1962); *Le Détaché* (1967); *Hello Mr. Sax* (1989)

Salientamos que para o estudo de escalas, assim como o estudo de articulações, é imprescindível o uso do metrônomo para exatidão e clareza proposto pelos exercícios.

O segundo desafio técnico são os grandes saltos intervalares presentes no decorrer do concerto *Ibira Guira Recê*, principalmente nas Cadências I e II, localizadas dentre os c.141 a 174 (primeira opção de Cadência I), 175 a 208 (segunda opção de Cadência I) e c.249 a 260, respectivamente. Para o saxofone, a realização de tais saltos se torna tecnicamente desafiador, devido à construção e a estrutura do instrumento, pois, por ser um instrumento cônico, quanto maior o cone, maior a quantidade de ar necessária para a emissão de determinadas notas, exigindo do saxofonista o conhecimento exato da pressão de ar de cada nota para obtenção de uma sonoridade satisfatória.

Na Figura 51, a seguir, apresentaremos um trecho da Cadência I (segunda opção de cadência), c.190 a 209, onde podemos visualizar grandes saltos escritos por Villani-Côrtes:



Fig. 51 – Grandes saltos intervalares presentes na Cadência I do concerto *Ibira Guira Recê*, c.190 a 209.

Como recurso auxiliar para o estudo destes grandes saltos intervalares, propomos novamente o método *Les Gammes Conjointes et em Intervalles* (LONDEIX, 1962). Nele, o autor propõe saltos desde os intervalos de segundas até intervalos de oitavas, auxiliando a precisão da emissão dessas notas, assim como na qualidade sonora e afinação destes saltos. Na Figura 52, a seguir, anexamos um trecho do método supracitado para maior esclarecimento visual:



Fig. 52 – Exercício de escala em toda extensão do saxofone. (LONDEIX, 1962, p.4).

Salientamos que o foco desses exercícios está na qualidade sonora e na emissão dos intervalos. A velocidade da execução deve ser aumentada somente após atingir os resultados anteriormente descritos. O estudo do concerto *Ibira Guira Recê*, principalmente suas cadências, é um significativo exercício pedagógico para saxofonistas que se dedicam ao processo de execução de grandes saltos intervalares, assim como o estudo de articulação.

Por fim, abordaremos o terceiro e último desafio técnico presente no concerto *Ibira Guira Recê*, a presença dos primeiros superagudos. Superagudos são as notas escritas além da tessitura do instrumento. A extensão do saxofone alto abrange da nota Dó#3 até o Lá5 (som real). Como o saxofone é um instrumento transpositor²⁵, a notação grafada para o mesmo, é do Sib3 até o Fá#5. Todavia, com a evolução técnica dos saxofonistas e dos recursos por eles utilizados, passaram-se a utilizar notas acima da extensão do instrumento.

Um dos precursores deste desenvolvimento técnico, atualmente conhecido como o registro superagudo, é o saxofonista alemão, Sigurd Raschèr (1907 – 2001). Com várias peças dedicadas a Raschèr, com uso desta técnica, podemos destacar o *Concertino da Camera*, de Jacques Ibert (1890 – 1962) e o *Concerto para saxofone e orquestra*, de Lars-Erik Larsson (1908 – 1986), entre outras peças, tornando-se a escrita dos superagudos usual desde meados do século XX. Londeix (1989), esclarece vários aspectos sobre os superagudos e o emprego dos mesmos:

Embora seja comumente usado, os superagudos continuam sendo difíceis para vários saxofonistas atualmente. O melhor conselho para o compositor é, fora das peças que mostram virtuosismo, usar os superagudos com moderação, ou pelo menos com cautela. Os superagudos para o saxofone são escritos normalmente sem nenhuma notação específica. O saxofonista sabe, dentro das funções do instrumento que toca,

²⁵ Instrumento que suas notas soam em altura diferente daquela que realmente é escrita.

quando é necessário mudar para o registro que, aliás, é chamado incorretamente de harmônicos. Por outro lado, é necessário estar ciente de que:

- Os superagudos [Sol 5, Sol# 5 e o Lá 5] são geralmente mais difíceis de tocar, consistentemente corretas do que outros superagudos mais altos;
- Os superagudos são mais facilmente produzidos em passagens disjuntas do que em passagens adjacentes ou conectadas;
- Tocar staccato é mais adequado do que o legato em passagens altíssimas;
- A intensidade dos superagudos é progressivamente mais fraca à medida que se sobe na escala musical;
- Entonação correta é menos certa;
- Marcações de dinâmicas moderadas são mais adequadas que marcações de dinâmicas extremas. (LONDEIX, 1989, p.5) [tradução feita por este pesquisador].

Como dito anteriormente, a escrita de Villani-Côrtes é atrelada aos gostos e desejos do compositor, não caracterizada em ser uma grafia “virtuosa” ou com intuito de desafiar os intérpretes, portanto o uso dos superagudos no concerto *Ibira Guira Recê* não é frequente. O compositor faz o uso dos dois primeiros superagudos para o saxofone, a saber o Sol 5 e o Sol# 5 (Sib 5 e Si 5 – som real). Na Figura 53, a seguir, podemos observar o primeiro superagudo escrito no concerto *Ibira Guira Recê*, a nota Sol 5, no c.65. Para facilitar a visualização a destacamos na cor verde:



Fig. 53 – O primeiro superagudo no concerto *Ibira Guira Recê*, a nota Sol 5, c.65.

A produção dos superagudos no saxofone é obtida através de combinações entre digitações com pressão e posicionamento da coluna de ar. Para a realização do estudo sobre o controle da coluna de ar, sugerimos os estudos de harmônicos, usando como material auxiliar o livro *Top-Tones for the Saxophone* (RASCHER, 1941).

Adiante, para inserirmos algumas combinações de digitações para o superagudo, com intuito de facilitar o entendimento, faz-se necessário exibir uma tabela com a nomenclatura de todas as chaves do saxofone. A Figura 54, a seguir, foi copiada do livro *Méthode de Saxophone Débutants* (BOIS; DELANGLE, 2004), e sobre ela inserimos informações em português sobre os textos originais em francês.



Fig. 54 – Tabela da nomenclatura do saxofone. (BOIS; DELANGLE, 2004, p.7).

Como material auxiliar para digitações nos superagudos, contamos com o livro *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (LUCKEY, 1992). No trecho demonstrado anteriormente, na Figura 53, observamos o Sol 5 escrito para o saxofone alto. Anexamos algumas possibilidades de digitações a seguir, na Figura 55, assim como destacamos na cor vermelha a digitação recomendada para esse trecho, justificada pela melhor sonoridade, afinação e facilidade técnica no trecho supracitado:

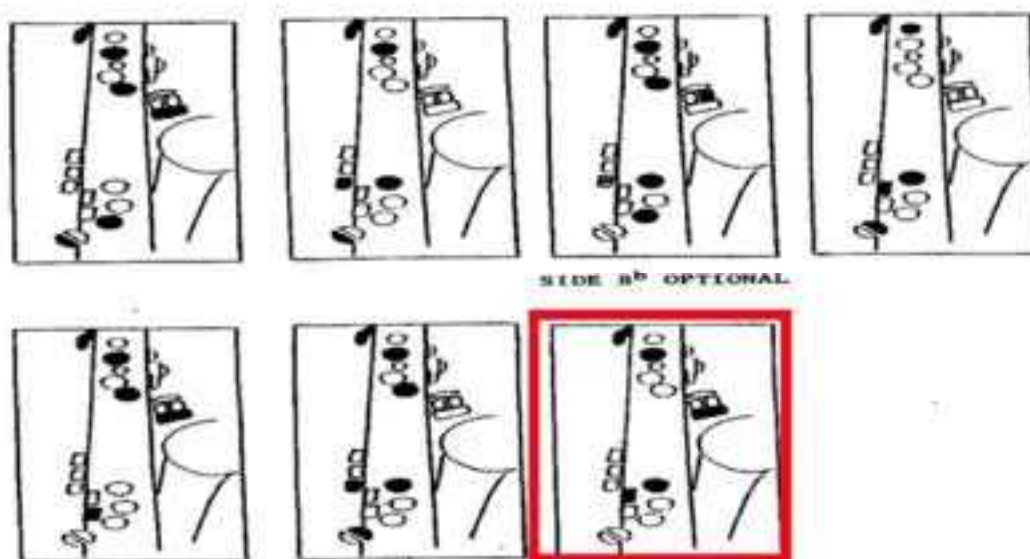


Fig. 55 – Fragmento do método *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (LUCKEY, 1992, p.33). Possibilidades de digitação do Sol 5.

Descrita por Luckey pelo uso das chaves 1, 4, Bb e C5, sugerimos para melhor emissão e afinação a digitação 1, 4, Ta e C5. A passagem descrita no Exemplo 41 se constitui de um trecho em um andamento rápido (96 bpm), fazendo-se necessário, portanto, algumas alterações de digitações nas notas Mi 5 e Fa# 5. A seguir, descreveremos a digitação tradicional e a digitação sugerida para o trecho em questão:

Nota Mi 5: Chaves, C1, C2 e C3 (Digitação usual)²⁶.

Chaves, C4 (Digitação sugerida).

Nota Fá# 5: Chaves, C1, C2, C3, C4 e C5 (Digitação usual).

Chaves, C2, C4 e C5 (Digitação sugerida).

Adiante, no c.73, Villani-Côrtes novamente escreveu o Fá dobrado sustenido 5 para o

²⁶ Para todas as notas acima do Ré 4 é necessário o uso da chave de oitava.

saxofone alto, enarmonicamente o Sol 5. Recomendamos a mesma digitação da passagem anteriormente descrita, a saber, 1, 4, Ta e C5. Na Figura 56, a seguir, podemos visualizar o trecho descrito, com o segundo superagudo destacado na cor verde:



Fig. 56 – Segundo trecho com a utilização de superagudo no concerto *Ibira Guira Recê*, a nota Fá dobrado sustenido, c.73.

Para uma melhor execução do trecho supracitado, faz-se necessário novamente a mudança de digitação nas notas Ré# 5 e Mi# 5. A seguir, descreveremos a digitação tradicional e a digitação sugerida para o trecho:

Nota Ré# 5: Chaves, C1 e C2. (Digitação usual).

Chaves, C2 (Digitação sugerida).

Nota Mi# 5: Chaves, C1, C2, C3 e C4 (Digitação usual).

Chaves, C1, C2 e C4. (Digitação sugerida).

Ao término da Cadência I, podemos verificar o uso de um novo superagudo, a nota Sol# 5, grafada no c.167 da primeira opção de cadência, ou no c.201 da segunda opção de cadência. A seguir, na Figura 57, disponibilizamos o trecho na primeira opção de cadência, a nota Sol# 5 destacada na cor verde:



Fig. 57 – O superagudo Sol# 5 no concerto *Ibira Guira Recê*, c.165 a 167.

Com o amparo do livro de Luckey (1992, p.34), anexaremos a seguir, na Figura 58, diversos tipos de digitações do saxofone alto para o superagudo Sol# 5, assim como destacaremos na cor vermelha a digitação mais próxima sugerida por nós, justificada pelos

mesmos motivos citados anteriormente:

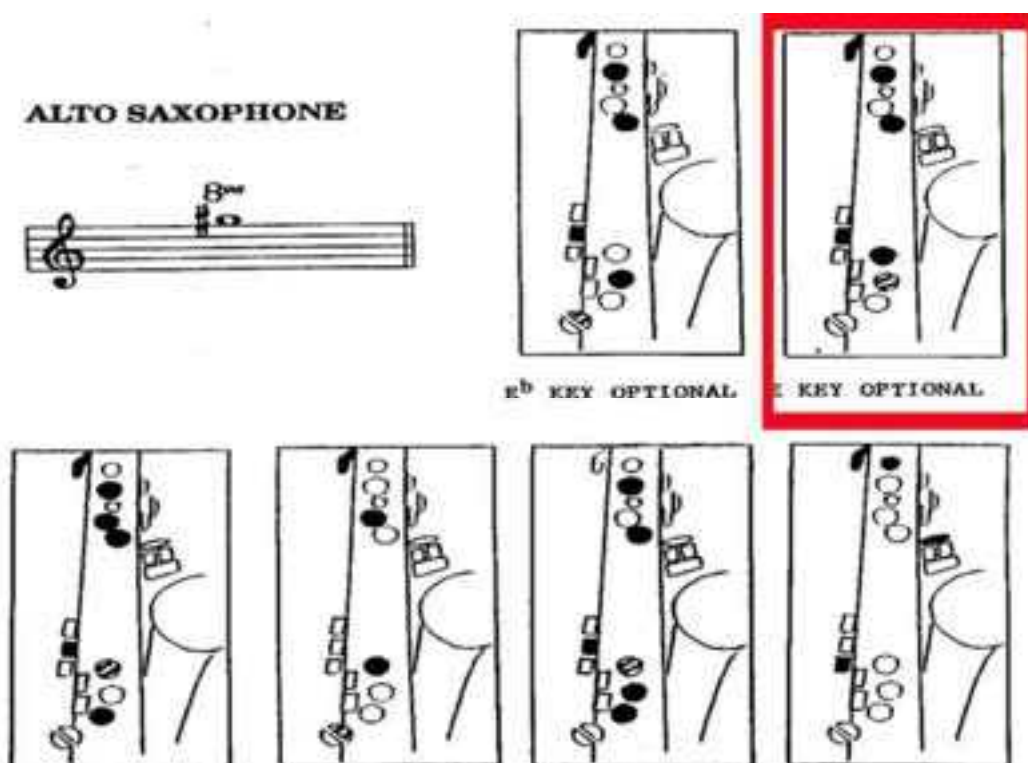


Fig. 58 – Fragmento do método *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (LUCKEY, 1992, p.34). Possibilidades de digitação do Sol# 5.

Para melhor emissão e afinação, adicionamos as chaves 2 e Ta, junto à digitação sugerida por Luckey (1992, p.34), sendo então constituída a digitação do superagudo Sol# 5 pelas seguintes chaves: 1, 2, 3, 4, Tc e Ta. Salientamos que pode haver alteração de afinação por saxofones de diferentes marcas, sendo necessário verificar no afinador qual a melhor possibilidade. As digitações sugeridas anteriormente foram as escolhidas por nós para a interpretação do concerto *Ibira Guira Recê*.

Concluimos este capítulo apontando que o concerto *Ibira Guira Recê* é tecnicamente apontado como de dificuldade média, devido a alguns elementos rítmicos, grandes saltos intervalares, as articulações propostas pelo compositor, assim como a presença dos superagudos Sol 5 e Sol# 5. Indicamos o estudo e a performance da peça supracitada a saxofonistas com intuito de divulgar a música de concerto brasileira, assim como, inserir no repertório a possibilidade de aplicação de aspectos técnicos como articulação, saltos intervalares, os primeiros superagudos, além, é claro, da vivência prática relativa à influência da música popular brasileira em obras de concerto do repertório nacional.

Capítulo IV:
Uma edição do concerto *Ibira Guira Recê*

4. UMA EDIÇÃO DO CONCERTO *IBIRA GUIRA RECÊ*

4.1 Considerações sobre nossa edição

Neste quarto e último capítulo desta dissertação, trataremos sobre nossa edição do concerto *Ibira Guira Recê*. Utilizamos como fundamentação teórica a obra *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais* (FIGUEIREDO, 2014), assim como os trabalhos *Concerto para viola de Cláudio Santoro: Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação* (PEREIRA, 2008) e *A ceia dos cardeais, poema lírico em 1 ato, ópera de Arthur Iberê de Lemos: resgate histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor* (SANTOS, 2013).

Além de promover uma edição atualizada, viabilizamos também a inserção de um novo trecho para o concerto *Ibira Guira Recê*, composto em 2019 por Villani-Côrtes para este autor, assim como a disponibilização de duas possibilidades da Cadência I para o saxofone, dados estes que justificam o presente trabalho editorial, assim como outras informações que serão descritas nas próximas linhas.

Embora não sejam divergentes, os dados sobre edição no Brasil que chegaram ao conhecimento deste autor promoveram uma dúvida diante da partitura do concerto *Ibira Guira Recê*: quando teremos em nossa terra uma representação reconhecida unanimemente pela academia brasileira a respeito do termo edição, com informações precisas e comuns em relação às subdivisões do termo. A definição de Edição de performance, embora não seja citada por alguns autores, é defendida por outros que, por sua vez, não consideram a possibilidade de inserção de termos como editoração, por exemplo. Num desabafo acadêmico, este autor idealiza a criação de um documento final a respeito dos numerosos caminhos para tratarmos determinada fonte musical escrita, aceito por todas as regiões brasileiras, promovendo a comunicação entre musicólogos que, em sua essência, desejam apenas que a música brasileira seja disponibilizada para sua execução por meio de edições que valorizam, resgatam e cuidam de nosso acervo musical.

Para a estruturação e fundamentação deste capítulo, optamos pela definição de edição crítica. Segundo Figueiredo (2014, p.2), a “edição crítica é aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada”, mesmo contendo um cunho musicológico na edição crítica, o mesmo autor supracitado ressaltou que:

Apesar da ênfase musicológica, o aspecto da prática musical acabou tendo destacada presença na edição crítica. Para Feder, toda edição crítica apresenta o texto mais ou menos modernizado, buscando a intenção sonora do compositor (FEDER, UNVERRICHT, 1995:79). Walther Dürr (1991: 522) propõe que a edição crítica deve fornecer vários elementos, tais como abrangentes comentários para a prática musical, possibilidades interpretativas “autorizadas”, ou seja, aquelas que de alguma maneira são detectáveis em fontes autógrafas ou autorizadas, além de indicações sobre práticas de execução históricas. Ainda para esse autor, a edição crítica deve cuidar de documentos que transmitam a história da execução e da transmissão da obra. (FIGUEIREDO, 2014, p.82).

Ainda sobre a edição crítica, Silveira Bueno (1991) apud Pereira (2008, p.15) define que “edição crítica: aquela em que se procura estabelecer o texto perfeito, mediante o confronto de manuscritos ou edições antigas, feitas em vida do autor”.

Como já fora tratado em capítulos anteriores, sabemos que o compositor Villani-Côrtes tem a prática de fazer alterações ou novos arranjos de peças já finalizadas. Em concordância com esse dado, podemos nos enquadrar em um ramo das divisões de edições críticas descritas por Figueiredo, caracterizando-se no termo “crítica das variantes”.

Uma obra musical ocidental de tradição escrita tem sempre sua origem associada a um compositor, identificado ou não, que, utilizando-se dos recursos técnicos e estilísticos de sua época, cria e grava seu texto, que será executado e transmitido no tempo e no espaço por vários tipos de documento.

O compositor é não só responsável pela origem de seu texto, mas é também importante agente modificador, gerando alterações de vários tipos, que podem ocorrer por diferentes razões [...].

Quatro tipos de modificação do texto musical podem ser gerados pelo compositor:

- 1) as variantes, modificando-o o nível das lições;
- 2) as versões, ou seja, macrovariantes que o modificam em nível estrutural;
- 3) os erros, introduzindo modificações não desejadas;
- 4) as correções de erros cometidos em fases anteriores.

[...] a crítica das variantes, [...], lida com as modificações ocorridas em textos já considerados pelos compositores como terminados. (FIGUEIREDO, 2014, p.105).

Em complementação com as informações supracitadas sobre o termo edição crítica, apontamos a seguir quatro tópicos descritos por Grier (1996) apud Pereira (2008, p.15):

- (1) Edição é crítica por natureza.
- (2) Crítica, incluindo editorial, é baseada em investigação histórica.
- (3) Edição envolve avaliação crítica na importância da semiótica do texto musical; esta avaliação também é uma investigação histórica.
- (4) O árbitro final na avaliação crítica do texto musical é a concepção de estilo musical do editor; esta concepção também está embasada numa compreensão histórica da obra. (PEREIRA, 2008, p.15).

Ainda sobre o ramo de “crítica variantes”, Figueiredo (2014) dividiu as modificações

feitas em duas grandes categorias, as autógrafas e as autorizadas, descritas assim:

- 1) autógrafas – são aquelas geradas pela mão do compositor, estabelecendo uma ou várias redações consideradas definitivas por ele, em diferentes momentos;
- 2) autorizadas – são aquelas feitas por outrem, mas sob supervisão do compositor. (FIGUEIREDO, 2014, p.106) .

Em nossa edição, trabalhamos sob as autorizações de Villani-Côrtes, sendo compatível portanto a descrição do autor Figueiredo de crítica das variantes: autorizadas. Segundo Grier (1996) apud. Pereira (2008, p.16), “não existe uma edição definitiva, mas um processo constante de aperfeiçoamento, pois a edição sempre precisa estar conectada com a prática musical do momento”. Diante disso, para elaboração de nossa edição nos preocupamos com os seguintes aspectos para sua melhoria:

- 1) Melhor visualização da partitura;
- 2) Inserção do novo trecho composto em 2019 para este autor;
- 3) Disponibilização de duas opções de Cadência I;
- 4) Correção de notas com grafia incorreta;
- 5) Correção de notas com grafia incerta;
- 6) Correção de ornamentos e adição de informações textuais.

Edições se configuram num processo em desenvolvimento através do tempo. Para Pereira (2008), no Brasil, “a edição musical muitas vezes está conectada com o fato musical, ou seja, a produção de um evento musical” (PEREIRA, 2008, p.17). Todavia, independente da circunstância, é inerente que o editor esteja apto e atualizado com as ferramentas de edição musical, como *softwares*, familiaridade com as normas da escrita, assim como as “possíveis evoluções no espaço de tempo entre a data da criação (pelo compositor) e a edição do texto” (PEREIRA, 2008, p.17). Em nossa edição, valemo-nos do *software* Sibelius, em sua versão 8.0.0. Tal trabalho preservou todas as indicações originais do compositor.

Para maior organização, dividimos este tópico em dois temas, a saber: a partitura para piano e a partitura para orquestra.

4.1.1 A partitura para piano

Para a confecção da presente edição, contamos com o manuscrito do concerto *Ibira*

Guira Recê, assim como uma fotocópia da edição feita por Edson Lopes (s.d.) em tamanho A4. O primeiro contato que tivemos com a peça supracitada foi por meio da edição anterior (Edição de Edson Lopes). Nosso acesso ao manuscrito aconteceu quando da primeira visita à residência do compositor Villani-Côrtes, em São Paulo – SP, em janeiro de 2019, onde conseguimos fotografar o manuscrito que se encontra em seu acervo pessoal, assim como a edição feita por Edson Lopes.

O manuscrito, assim como a edição supracitada possuem capas, mas não apresenta nenhum comentário sobre a obra. As duas partituras estão em bom estado, sendo o manuscrito contendo 16 páginas, incluindo a capa, assinada e datada por Villani-Côrtes, com data de início em 25 de julho de 2000, e a data de término em 17 de fevereiro de 2001. Na Figura 59, a assinatura de Villani-Côrtes e as datas supracitadas grafadas na última página do manuscrito na versão para saxofone e piano:

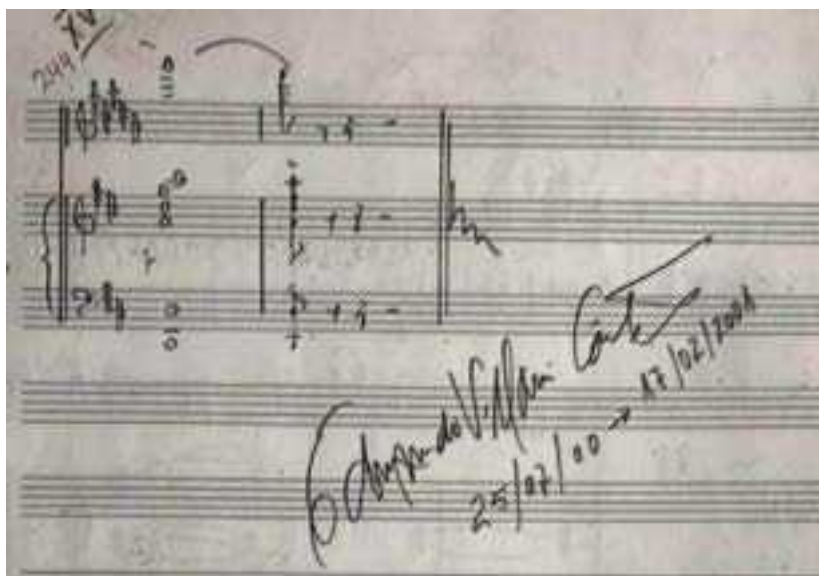


Fig. 59 – Assinatura de Villani-Côrtes e datas de início e término da composição do concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone alto e piano. Acervo do compositor Villani-Côrtes.

A edição realizada por Edson Lopes contém 14 páginas, incluindo sua capa. Os dois materiais, tanto o manuscrito quanto a edição de Edson Lopes, possuem marcação de compasso, totalizando 245 compassos, além de possuírem marcações de expressões, agógicas e dinâmicas. Essa edição é a única anterior à nossa que apresenta marcas de ensaio e a dedicatória para o saxofonista Dale Underwood – informação esta que se encontra grafada acima do título do concerto.

Digno de nota, ressaltamos que o manuscrito apresenta o mesmo tipo de escrita em toda a partitura. Em nossa edição, em sua versão para saxofone e piano do concerto, utilizamos como

fonte principal a edição de Edson Lopes, visto que a mesma foi disponibilizada pelo compositor Villani-Côrtes. Valemo-nos também do manuscrito para conferência de determinados trechos e notas, sendo, portanto, os dois materiais supracitados de significância indubitável para a formatação da nossa edição final.

A título de ilustração, na Figura 60, anexaremos a primeira página do manuscrito do concerto *Ibira Guira Recê*, e na Figura 61 a primeira página da edição realizada por Edson Lopes:

Fig. 60 – Primeira página manuscrita do concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone alto e piano. Acervo do compositor Villani-Côrtes .

The image shows the first page of a musical score. At the top left is a logo for 'Edson Lopes Edições and Onlines'. To the right, it says 'to my friend Dale Underwood'. The title 'Ibira Guira Recê' is prominently displayed in the center, with the subtitle 'Under the Wood' below it. The composer's name 'Edmundo Villani-Côzma' and the year '2001' are on the right. The tempo 'Moderato Lento' is written above the first system. The instruments 'Alto Sax' and 'Piano' are indicated on the left. The score consists of three systems of musical notation, each with a staff for the Alto Saxophone and a grand staff for the Piano. At the bottom, it says 'Copyright: Edson Lopes - 400-000' and 'Programa editado: Paulo 2001'.

Fig. 61 – Primeira página do concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone alto e piano. Edição: Edson Lopes.

Nosso processo de elaboração da edição para saxofone alto e piano do concerto *Ibira Guira Recê* ora apresentada foi construído em quatro etapas que serão descritas a seguir:

4.1.1.1 1ª Etapa: Melhor visualização da partitura

Para a confecção de nossa edição final do concerto *Ibira Guira Recê*, preocupamo-nos primeiramente com uma melhor visualização da partitura, que, ao final, apresenta 10 páginas com a seguinte disposição de sistemas: a primeira, a quinta e a sexta página exibem quatro sistemas; a décima página exhibe três sistemas, e as demais páginas exibem cinco sistemas. Essa

disposição levou em conta as viradas de página pelo pianista, intentando, assim, facilitar sua execução.

Nossa edição conta com números de compassos, marcas de ensaio, indicações de andamento, agógicas, informações de caráter, duas opções de Cadência I (item este que será abordado a seguir), modificando o número de compassos da peça para 279, diferentes do manuscrito e da edição anterior que continham 245 compassos.

A título de ilustração, disponibilizamos, a seguir, na Figura 62, um excerto da primeira página de nossa edição do concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone e piano:

Ilustração: Paulo Eduardo de Almeida
Ibira Guira Recê
"Under the Road"

Edição: Paulo Eduardo de Almeida
Composição em 2003
Edição: Paulo Eduardo de Almeida

Moderato 2 = 90

Copyright © Paulo Eduardo de Almeida, 2009

Fig. 62 – Primeira página de nossa edição do concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone alto e piano.

4.1.1.2 2ª Etapa: Modificação estrutural - inserção do trecho composto em 2019 para este autor

Adicionamos também à nossa edição um novo trecho composto de oito compassos escritos por Villani-Côrtes no ano de 2019, em razão de nossa visita à residência do compositor para a realização de uma entrevista. O trecho pode ser identificado em nossa edição entre os c.226 a 234, além de ser evidenciado com uma fonte menor comparado com a fonte utilizada na partitura. Esse trecho, que se constitui apenas na escrita para a linha do saxofone, conta também com informações textuais sobre sua composição: “O trecho que compreende os c.226 a 234 foi composto no ano de 2019 para este editor”.

Na Figura 63, a seguir, disponibilizamos o trecho em questão:

Fig. 63 – Excerto do novo trecho composto por Villani-Côrtes em 2019 para o concerto *Ibira Guira Recê*.

4.1.1.3 3ª Etapa: Disponibilização de duas opções de Cadência I

Durante a realização de nossa edição, deparamo-nos com um compasso diferente entre a edição de Edson Lopes e o manuscrito cedido por Villani-Côrtes. Trata-se do c.21. Em resposta ao nosso questionamento, Villani-Côrtes afirmou não se recordar de algum motivo específico para a existência da diferença entre as duas partituras, além de conceder-nos liberdade para escolha de uma das duas opções.

Na Figura 64 a seguir, evidenciamos a diferença presente nas duas partituras observadas:

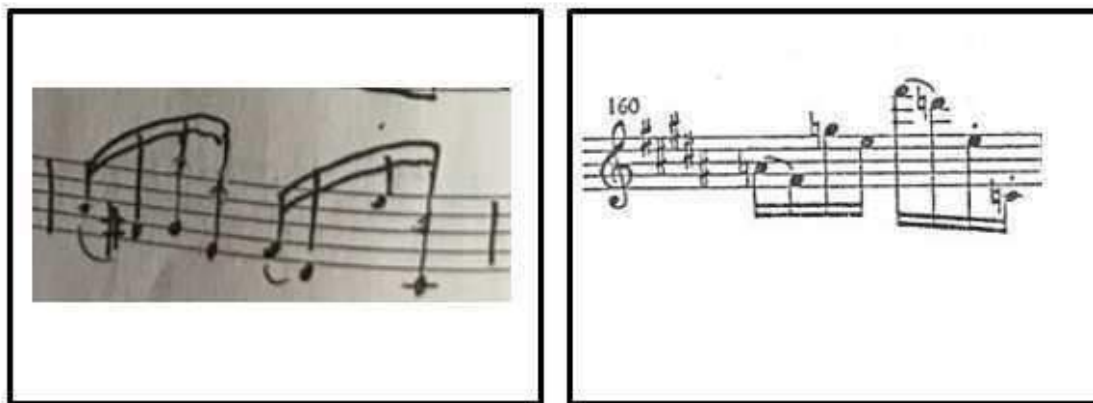


Fig. 64 – Comparação entre o vigésimo compasso da Cadência I para o saxofone entre o manuscrito e a edição confeccionada por Edson Lopes.

Podemos observar na figura anterior que, em relação ao manuscrito, as notas Sol e Mi na edição de Edson Lopes foram grafadas uma oitava acima, e as notas Fá e Ré se encontram duas oitavas acima, se comparadas ao manuscrito de Villani-Côrtes. Diante do direito de escolha apresentado pelo compositor, optamos por disponibilizar as duas opções de cadência para que os futuros intérpretes realizem suas escolhas.

Grafamos, portanto, a primeira opção de Cadência I, c.141 a 174, com a informação adicional, a saber, “original”, sendo digitalizada exatamente como está no manuscrito, e a segunda opção de Cadência I, c.175 a 208, com a informação grafada: “2º opção”. Na Figura 65 a seguir, evidenciamos a grafia identificando a diferença entre as duas opções de Cadência I:



Fig. 65 – As duas possibilidades de cadência I do concerto *Ibirá Guira Recê*.

4.1.1.4 4ª Etapa: Correção de notas com grafia incorreta ou incerta

Em nossa análise, verificamos que a partitura para piano e saxofone apresenta poucos erros e se encontra uma boa qualidade de visualização, tanto o manuscrito quanto a edição já

disponibilizada. Portanto, com a utilização dos dois documentos para confecção de nossa edição, as notas que ficamos em dúvida de sua grafia ou por estarem incertas, fizemos a comparação entre o manuscrito e a edição realizada por Edson Lopes.

Salientamos que a edição feita por Edson Lopes foi cedida pelo próprio compositor, portanto nos guiamos na maioria das vezes pela mesma.

A seguir, descrevemos os compassos em que fizemos escolhas para nossa edição:

1 – C.12. O segundo Ré na parte do saxofone no manuscrito estava grafado com um bequadro e na edição de Edson Lopes sem o bequadro, decidimos optar em grafar como estava no manuscrito.

2 – C.16. O manuscrito apresenta duas semínimas desligadas grafadas para a mão direita do pianista, enquanto a edição apresenta as mesmas notas ligadas. Optamos em seguir a edição de Edson Lopes, em congruência com os aspectos melódicos que foram apresentados na introdução com notas ligadas.

3 – C.17. O manuscrito apresenta um compasso em branco para a mão direita da partitura para o piano. Optamos por inserir uma pausa de mínima, como observado na edição de Edson Lopes. Ainda neste compasso, o manuscrito apresenta uma notação com indicação de uma oitava acima, contrária à edição de Edson Lopes, que já apresenta as notas em suas alturas reais. Optamos novamente por seguir a edição de Lopes.

4 – C.55. Neste compasso nos deparamos com a incerteza do acidente, o sustenido na última colcheia do compasso – nota Sol, escrita para a mão direita do pianista. Com a conferência no manuscrito, mantivemos o acidente.

5 – C.73. Deparamo-nos neste compasso com as notas do ornamento escrito para o piano não tão nítidas. Com a conferência no manuscrito checamos e registramos as notas Mi, Sol #, Lá #, Ré, Fá #, Lá # e Mi como corretas.

6 – C.128. No referido compasso, deparamo-nos com um acorde escrito a caneta para a mão direita do pianista na edição utilizada. Ao conferirmos com o manuscrito foi possível verificar que realmente existe o acorde (Si – Ré – Sol), todavia, no manuscrito se encontra uma oitava acima. Optamos por manter como está na edição realizada por Lopes, para que o acorde

não permaneça na mesma região da melodia que se inicia meio tempo depois com a nota Lá, para evitar um choque harmônico com a nota de ponta do acorde supracitado.

7 – C.141. Destacamos neste compasso o início da Cadência I. Evidenciamos que na edição se encontra a armadura de clave com cinco sustenidos (Si Maior), mesmo tom que precede a cadência, como também é o mesmo tom que prossegue na próxima seção. No manuscrito, observamos que Villani-Côrtes grafou o tom de Dó Maior na Cadência I e utilizou acidentes ocorrentes em diversas notas. Em nossa edição, optamos por escrever conforme a edição de Edson Lopes, não alterando a armadura de clave na Cadência I.

8 – C.196. Neste compasso, observamos a nota Si, registrada no terceiro tempo, alterada posteriormente. Após conferência junto ao manuscrito, percebemos o erro na edição de Lopes e escolhemos, neste trecho, a partitura manuscrita como referência para nossa edição.

4.1.2 A partitura para orquestra

Para a confecção da partitura para saxofone e orquestra do concerto *Ibira Guira Recê*, tivemos o acesso apenas da fotocópia da edição realizada por Edson Lopes, cedida pelo compositor Villani-Côrtes. Na partitura, encontra-se acima do título a dedicação para o saxofonista Dale Underwood, e abaixo o subtítulo “Under the Wood”, tratado já no capítulo três desta dissertação.

A digitalização da partitura não apresenta capa e nenhum comentário sobre a obra. Sua visualização não apresenta problemas, apesar da presença de algumas anotações a lápis que se tornaram ilegíveis devido ao processo de digitalização. Essa partitura apresenta, ao todo, 35 páginas de música.

O trabalho de Edson Lopes apresenta ainda marcas de ensaio, numerações de compassos, indicações de andamento, assim como sinais de agógica e de expressão. Podemos observar em sua primeira página seu ano de confecção, 2001, bem como o *software* utilizado: Finale 2001.

Lopes grafou a nomenclatura da orquestração utilizada em inglês. Em nossa edição, optamos por evidenciar a nomenclatura dos instrumentos em português. No Quadro 09, a seguir, apresentamos a orquestração do concerto *Ibira Guira Recê*, grafada em nossa edição:

INSTRUMENTAÇÃO			
Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
Flautim, Flauta I e II, Oboé I e II, Clarinetes I e II, Fagotes I e II.	Trompa em Fá I e II, Trompete I e II, Trombone I e II, Tuba.	Tímpanos, Percussão 1 (<i>Cymbals and Bass Drum</i>), Percussão 2 (<i>Snare Drum, Reco Reco and Finger Cymbals</i>), Percussão 3 (<i>Tambourine and Wood Blocks</i>) e Marimba.	Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo.

Quadro 09 – Instrumentação do concerto *Ibira Guira Recê*.

Assim como na edição para saxofone e piano confeccionada por nós, seguimos o mesmo processo metodológico na confecção da partitura para saxofone e orquestra.

Tivemos como objetivo e primeira etapa do processo metodológico, a melhoria da visualização da partitura. A presente edição apresenta 28 páginas de música, além de contar com uma página de capa.

A edição para saxofone e orquestra conta também com o trecho inédito, composto em 2019, já foi abordado anteriormente no tópico 4.1.1.3. Por fim, disponibilizamos duas possibilidades de Cadência I para o saxofone, procedimento também abordado anteriormente no tópico 4.1.1.4 deste mesmo capítulo em relação à partitura para saxofone e piano.

4.1.2.1 Correção de notas com grafia incorreta ou incerta

Para a confecção de nossa edição final do concerto *Ibira Guira Recê* em sua versão para saxofone e orquestra, realizamos algumas alterações em notas que julgamos equivocadas ou incertas. A seguir, apontaremos as respectivas correções, a partir da indicação de seus compassos:

1 – C.59. No referido compasso, na parte da viola, foi possível observar que estava escrito um Sol no terceiro tempo, substituído por nós pela nota Fá. Para tal, justificamos pelo seguimento da ideia musical desde o início do trecho do c.56 até o c.60.

2 – C.98. Neste compasso observamos que a frase escrita para a Marimba é idêntica à escrita para os violinos I, todavia registrada sem o *legato*. Optamos por incluir essa articulação também para a Marimba neste compasso.

3 – C.105. Observamos neste compasso que na parte das trompas I e II não está grafado nenhum tipo articulação. Escolhemos inserir o *legato*, de acordo com a escrita para o trompete II, este que está grafado com a articulação supracitada.

4 – C.106. Retiramos o bemol escrito para a tuba, visto que na armadura de clave já se encontra o acidente.

5 – C.236. Retiramos o bequadro escrito na nota Lá para as clarinetas, visto que a nota já é natural devido a armadura de clave.

6 – C.244. Inserimos a expressão “Div.” para as violas, seguindo o padrão de indicação aplicado por Edson Lopes.

7 – C.261. Inserimos a indicação de “Arco” para os violoncelos. Após trechos de compassos em pausas, entendemos como um esquecimento do editor anterior, grafar a informação para o retorno do uso do arco, visto que a última melodia tocada pelos violoncelos se valia do uso de *pizzicato*.

8 – C.278. Observamos que a escrita dos instrumentos oboés I e II, clarinetas I e II, fagotes I e II, trompas I e II, violas, violoncelos e contrabaixos encontrava-se sem ligadura, enquanto os demais instrumentos apresentam essa articulação. Optamos por acrescentar a ligadura a todos os instrumentos supracitados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, tornou-se nítido para este autor a singularidade e consequente sensibilidade no processo composicional de Villani-Côrtes, assim como a comunhão entre sua obra e sua vida, cujos reflexos podemos perceber na propagação de seu empenho em enaltecer a música, outros compositores e, ainda, *performers* brasileiros.

Pelo contato mais próximo com sua obra, observamos a versatilidade e a confluência entre os estilos da música erudita e da música popular brasileira, assunto que se enquadra devidamente com o desenvolvimento e propagação do saxofone no Brasil. Pleno de aspectos que valorizam a música de concerto brasileira para saxofone, o concerto *Ibira Guira Recê* se constitui em obra relevante para a literatura brasileira de obras para esse instrumento.

Esta pesquisa teve como objetivo a busca por dados sobre o concerto *Ibira Guira Recê*, com o objetivo de auxiliar demais saxofonistas interessados na obra, promover sua divulgação, reverenciar o nome do compositor Villani-Côrtes e, por fim, desconstruir barreiras sobre a segregação entre o erudito e o popular.

Inicialmente, na busca por informações históricas do concerto *Ibira Guira Recê*, tivemos acesso a diversas peças para saxofone compostas por Villani-Côrtes ainda manuscritas (fonte para futuras pesquisas) que contribuíram para o estreitamento do laço entre compositor e intérprete (pesquisador).

Posteriormente, observamos que dentre as pesquisas realizadas sobre o saxofone no Brasil, não havia ainda trabalhos acadêmicos sobre a obra de Villani-Côrtes para esse instrumento, o que nos instigou a promover novas pesquisas por meio de nosso trabalho, assim como divulgar essa parcela da literatura nacional do instrumento.

Em seguida, analisamos aspectos estruturais e interpretativos do referido concerto, desvendando a inserção de ritmos da música popular brasileira em suas páginas, a saber, o baião, o choro e o samba. Como consequência, pudemos sugerir apontamentos técnicos e interpretativos para a performance da obra. Consequentemente, analisamos a aplicabilidade didática do concerto, enfocando aspectos como articulação, emissão de grandes saltos intervalares, aos primeiros superagudos do saxofone, assim como a pesquisa e vivência prática na música popular brasileira inserida em sua estrutura.

Durante esta pesquisa, realizamos também a edição do concerto *Ibira Guira Recê* em sua versão para piano e para orquestra, que disponibilizamos como anexo desta dissertação estruturada em dois volumes. Uma importante justificativa para nosso trabalho de edição foi o trecho composto por Villani-Côrtes no ano de 2019 para este pesquisador, reflexo da

generosidade do compositor e motivo de orgulho refletido no cuidado de nossa abordagem diante de seu nome e de sua obra.

Diante disso, cremos na relevância deste trabalho, que conta com as duas versões da obra *Ibira Guira Recê*.

Durante nosso percurso acadêmico junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, ressaltamos que pudemos apresentar o concerto *Ibira Guira Recê* durante as aulas da disciplina Tópicos em Música de Câmara, junto ao pianista André Barbosa, estimado colega de curso. Essa oportunidade foi fundamental para a premiação obtida no VII Concurso Jovens Solistas – Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, realizado pela fundação Clóvis Salgado, quando pudemos estreiar o concerto *Ibira Guira Recê* em Belo Horizonte - MG com o trecho composto no ano de 2019, sob regência de Roberto Tibiriçá.

Por fim, acreditamos também que esta pesquisa pode contribuir para o fomento de outras pesquisas acadêmicas voltadas ao saxofone no Brasil em suas várias formações, assim como novas composições para o instrumento, visto que pela luz da pesquisa acadêmica a história da música brasileira tem ganhado em vulto e também em significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos

ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de. *Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: Levantamento, organização e disponibilização online*. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música) – Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), Departamento de Música, São João del Rei, 37p., 2017.

_____. *O concerto para saxofone Ibirá Guira Recê de Edmundo Villani-Côrtes: dados sobre sua gênese e sua trajetória*. In. II Colóquio de pesquisa em música da UFOP “Música e Interculturalismo”, Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, 2018.

ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de; CHAGAS, Robson Miguel Saquett; GUIMARÃES, Antônio Carlos. *Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização online*. 4º Nas Nuvens... Congresso de Música: anais. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 9p., 2018.

ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de; CHANTAL, Mauro. *O concerto Ibirá Guira Recê, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra*. In: Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N. 4. Org. e ed.de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, p.177 – 193, 2018.

AMORIM, Bruno Barreto. *A trajetória do saxofone no cenário musical erudito brasileiro sob o enfoque do representacional*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2012.

ANGELIM, Jonatas Weima C. *A Música de Câmara com Saxofone de Liduino Pitombeira: estudo técnico-interpretativo de quatro obras*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2018.

ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. *Timbres e Ritmatas para piano solo de E. Villani-Côrtes: Conceito, Análise e Interpretação Pianística*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes. Campinas, 383p., 2011.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e Desenvolvimento do Instrumento no Brasil Imperial*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro 2015.

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. *El Saxofón*. Trad. em espanhol. Carles Lobo I Sastre. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

COELHO, Francisco Carlos; DONADIO, Vera Lúcia. *Uma conversa com o compositor Edmundo Villani-Côrtes*. In. Revista D’Art, São Paulo, p.16-23, 2001.

CORDÃO NETO, Cícero Pereira. *Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes*.

Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 165p., 2010.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro 2010.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2014.

FILHO, Paulo Sérgio Rosa. *Publicações acadêmicas sobre o saxofone na música brasileira: contextualização, levantamento, categorização e panorama atual*. 4º Nas Nuvens... Congresso de Música: anais. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 11p., 2018.

GIARDINI, Mônica. *Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia nº1 para Orquestra de Sopros*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós- Graduação do Departamento de Música da ECA, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, volume I, 245p., 2013.

GONTIJO, Carlos. *L'école française de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Rouen: Université de Rouen, 2011.

HAMOND, Luciana F. *Prelúdios para piano solo de Edmundo Villani-Côrtes: um estudo técnico-interpretativo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 118p., 2005.

LEITE, Diego Ramires da Silva. *A Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes: uma exposição sobre os obstáculos enfrentados durante seu estudo e execução*. In. VI Simpósio Científico da ABT, Cuiabá, p.25 – 34, 2017.

MACEDO, Vinícius S. *O Choro Concertante Para Saxofone Tenor e Orquestra de Claudio Santoro: Uma Proposta Interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2015.

NASCIMENTO, Wanderson Felipe Silva do. *Aspectos da linguagem da improvisação jazzística na bossa nova: duas versões de solo do saxofonista Stan Getz da música Desafinado*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2019.

PEREIRA, Antonio Carlos de Mello. *Concerto para viola de Cláudio Santoro: Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights, 2006, 92p.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação

(Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2005.

_____. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil propostas interpretativas*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro 2011.

_____. *O saxofone nos cursos de bacharelado do Brasil*. In. Anais da ANPPOM, São Paulo, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 263 p.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *A ceia dos cardeais, poema lírico em 1 ato, ópera de Arthur Iberê de Lemos: resgate histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2013.

SCOTT JR, Rowney Archibald. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2007.

SIBALDE, Ricardo Augustus. *O saxofone tenor no samba jazz. Estudo de elementos melódicos, ritmos e harmônicos utilizados na improvisação*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

SILVA, Luciano Simões. *Edmundo Villani-Côrtes, Compositor Brasileiro: performance practice of his song repertoire as exemplified by eleven songs for voice and piano*. Tese (Doutorado em Música) - , Universidade do Estado de Michigan, Michigan, 2006.

SILVA, Raphael Ferreira da. *A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorim*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

SOARES, Carlos Alberto Marques. *O Saxofone na Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni; NASCIMENTO, Guilherme. *Revisão e edição crítica da canção Renascença, de Edmundo Villani-Côrtes*. In. Revista Modus – Ano VII/Nº 11. Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Belo-Horizonte, 77 – 95, 2012.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni. *Edmundo Villani-Côrtes: o mestre-educador*. Frutal: Prospectiva, 2016.

SPIELMANN, Daniela. *“Tarde de Chuva”: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *A utilidade da Prática da Improvisação e a sua presença no trabalho composicional do “Concertante Breve para Quinteto e Banda Sinfônica”*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 1997.

_____. *O uso do sintetizador na composição musical de um “Concertante para clarineta, sintetizador, piano acústico e Percussão”*. Memória do recital de mestrado – Escola de Música Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Dezembro, 1987.

Entrevistas

BRAGA, Douglas. *Villani-Côrtes e o concerto Ibira Guira Recê*. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Souza de Almeida em Belo Horizonte, em 02 de outubro de 2018.

PROVETA, Nailor. *Ibira Guira Recê, práticas interpretativas*. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Souza de Almeida, em São Paulo, em 14 de janeiro de 2019.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *Edmundo Villani-Côrtes: Ibira Guira Recê*. Entrevista concedida a Mauro Chantal, via internet, em 27 de agosto de 2018.

_____. *Edmundo Villani-Côrtes em sua residência*. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Souza de Almeida, em São Paulo, em 15 de janeiro de 2019.

_____. *A relação de Edmundo Villani-Côrtes e o saxofone*. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Souza de Almeida, em Belo Horizonte, em 27 de outubro de 2019.

Documentos eletrônicos

BOZZINI, Angelino. *Edmundo Villani-Côrtes: A escola sou eu!* Disponível em: <http://keyboardbrasil.blogspot.com/2016/09/edmundo-villani-cortes-escola-soueu.html>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. *Edmundo Guimarães Côrtes*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ed-cortes>. Acesso em: 26 de mai. de 2019.

EBC RÁDIOS. *Confira mais da vida e obra de Villani-Côrtes*. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/musica-e-musicos-do-brasil/2019/06/confira-mais-da-vida-e-obra-de-villani-cortes>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

EBC TV BRASIL. *Partituras exhibe concerto da Orquestra Sinfônica Cesgranrio*. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/partituras/2019/09/partituras-exibe-concerto-da-orquestra-sinfonica-cesgranrio>. Acesso em: 13 de mai. de 2020.

Música Contemporânea Brasileira. Edmundo Villani-Côrtes musicografia. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf. Acesso em: 25 de ago. de 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. *Semana do Canto Coral termina com homenagem a Villani-Côrtes*. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/semana-do-canto-coral-termina-com-homenagem-a-villani-cortes/46612>. Acesso em: 12 de mai. de 2020.

VILLANI-CÔRTEZ. *Biografia*. Disponível em: <<https://www.villanicortes.com.br/>>. Acesso em: 25 de mai. de 2019.

WIKIPÉDIA. *Línguas tupi-guaranis*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_tupi-guaranis. Acesso em: 10 de mai. de 2020.

Métodos/partituras

DELANGLE, Claude; BOIS, Christophe. *Méthode de saxophone pour Débutants*. Paris: Editions Henry Lemoine. 2004. 98p.

LONDEIX, Jean-Marie. *Les Gammes Conjointes et em Intervales*. Paris: Editions Henry Lemone, 1962. 33p.

_____. *Le Détaché*. Paris: Editions Henry Lemone, 1967. 18p.

_____. *Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone*. Paris: Editions musicales, 1989.

LUCKEY, Robert A. *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player*. Olympia Pub., 1992. 200p.

SEVÊ, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 221p.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *Ibira Guira Recê*. (versão para saxofone e piano).

_____. *Ibira Guira Recê*. (versão para saxofone e orquestra). Cópia: Edson Lopes, 2011.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights, 2006, 92p.

ANEXOS

ANEXO I

Partitura manuscrita do concerto *Ibira Guira Recê* em sua versão para saxofone e piano

« IBIRÁ GUIRÁ RECÊ »

(« SEIO DA MATA »)

(^{tr} UNDER THE WOOD)

para Sax ALTO ^(E^b) e PIANO

E. VILLANI - CÔRTEZ

2.000
2.001

I

« IBIRÁ GUIRA NE... »
« SEIO DA MATA » →

SARINHO E PIANO (2001)
(« UNDER THE WOODS »)

E. Villani-Cortes
(2001)

1

7

13

19

II

26

29

30

36

fall... A tempo

$\text{♩} = 84 + -$

Espress

Handwritten musical score on page 138, featuring four systems of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The score is marked with measure numbers 43, 48, 53, and 67. The first system (measures 43-47) shows a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system (measures 48-52) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 53-66) features a more complex piano accompaniment with many beamed notes. The fourth system (measures 67-70) concludes the page with a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. A Roman numeral 'III' is written in the top left corner.

IV

Handwritten musical score for a piece marked "Piu mosso". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The first system includes the tempo marking "Piu mosso" and dynamic markings "mf" and "f". The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 140 in the top right corner. The score is written on a single sheet of paper and consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with a downward-pointing arrow and the word "meno" written above it. The second system features piano accompaniment with a "meno" marking and a dynamic marking "p". The third system shows a vocal line with a "Poco rall..." marking and a section labeled "Solo rall... Tim!". The fourth system is a piano accompaniment with a "p" marking. The fifth system is a vocal line with a "p" marking. The sixth system is a piano accompaniment with a "p" marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score on page 141, featuring six systems of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score is marked with measure numbers 88, 92, 96, and 99. The music consists of a single melodic line in the upper staff and a more complex accompaniment in the lower staff, often featuring arpeggiated chords and sixteenth-note patterns. A Roman numeral 'V' is written in the top right corner of the page.

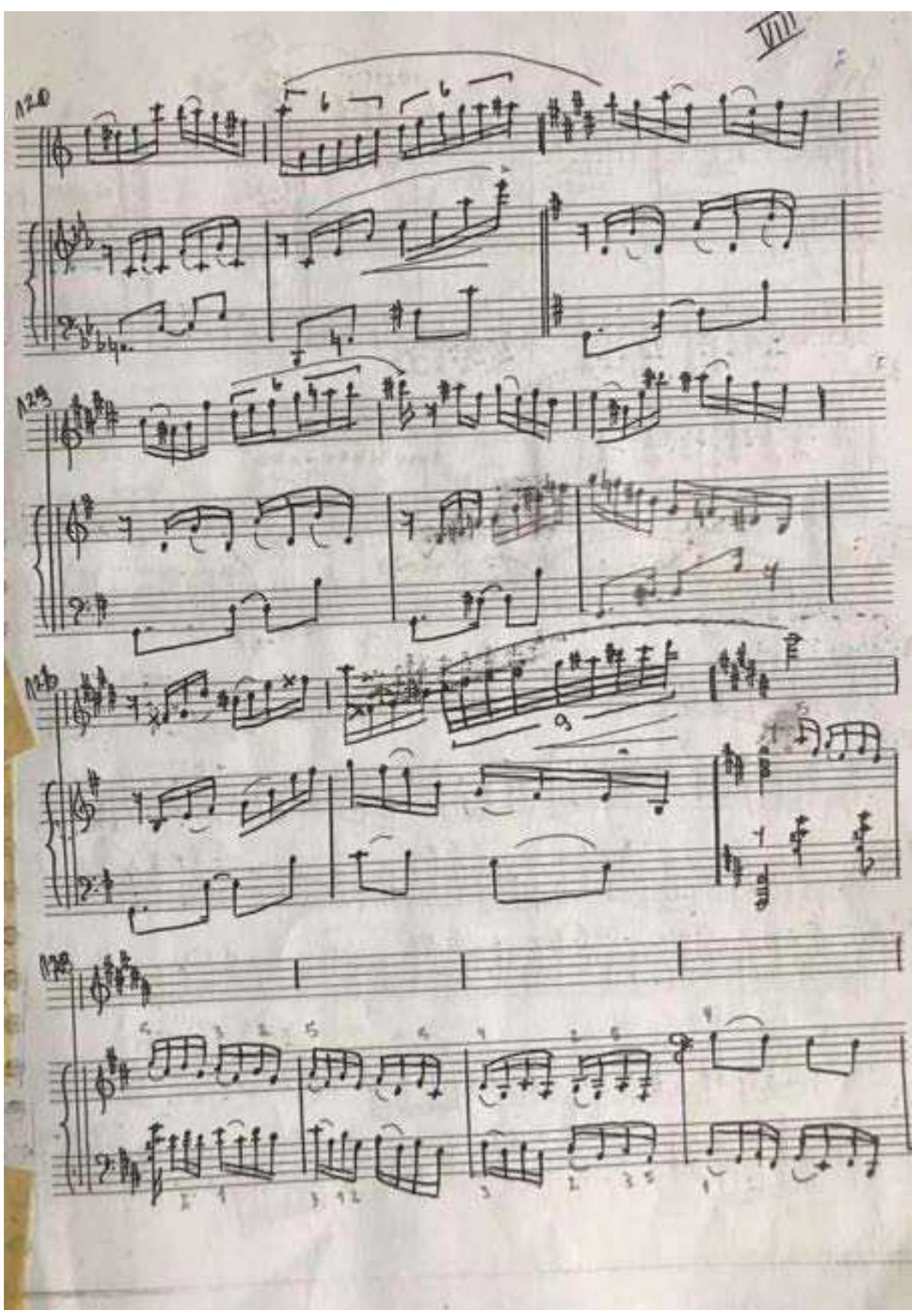
Handwritten musical score, page 142, featuring three systems of music. The score is written on five staves, with the first two staves of each system representing a vocal line and the last two staves representing a piano accompaniment.

The first system is marked with a Roman numeral **VI** and the number **102**. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is marked **p** (piano). The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system is marked with the number **106**. It continues the musical piece with similar notation and dynamics.

The third system is marked with the number **110** and the dynamic marking **MD** (mezzo-forte). The piano accompaniment in this system includes several measures with a diagonal slash, indicating a section that is either omitted or to be played differently.

Handwritten musical score on page 143, featuring three systems of music. The page is marked with Roman numerals 'VIII' in the top right corner. The first system is numbered '120' and the second '123'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The third system is numbered '126' and shows a continuation of the piano accompaniment with detailed fingering instructions.



120

VIII

123

126

Handwritten musical score on a page numbered 144. The score is written in ink on aged paper and consists of several staves. At the top left, there is a Roman numeral 'IX' and the number '133'. The first system includes a vocal line with lyrics 'Sax...' and 'menos', and a piano accompaniment. The second system is marked '139' and '142', with the instruction 'AD ENCIJA SAX com liberdade'. The third system is marked '143' and includes the instruction 'Sax...' and 'menos'. Below this is a staff labeled 'Ritmo. simfónico'. The remaining staves are numbered 145, 152, 155, 158, and 164, showing a continuous melodic line for the saxophone. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with various ornaments and a piano (p) dynamic marking. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) with the tempo marking "LENTO" and the instruction "LENTO CANTABILE". A tempo marking of $\text{♩} = 62 \pm$ is present. The third system continues the grand staff with a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The fourth system shows a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment in the bass clef. The fifth system is another grand staff with a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like "p". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Handwritten musical score on page 146, featuring four systems of music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is marked with Roman numerals (VI, VII, VIII, IX) and contains several triplets and slurs. The handwriting is in black ink on aged paper.

System 1 (Measures 1-4): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 1 contains a half note G4, quarter notes A4, B4, and a whole note C5. Measure 2 contains a half note D5, quarter notes E5, F#5, and a whole note G5. Measure 3 contains a half note A5, quarter notes B5, C6, and a whole note D6. Measure 4 contains a half note E6, quarter notes F#6, G6, and a whole note A6. A slur covers measures 1-4. A dynamic marking *rit.* is present below measure 3.

System 2 (Measures 5-8): Treble clef, key signature of one sharp. Measure 5 contains a half note G5, quarter notes A5, B5, and a whole note C6. Measure 6 contains a half note D6, quarter notes E6, F#6, and a whole note G6. Measure 7 contains a half note A6, quarter notes B6, C7, and a whole note D7. Measure 8 contains a half note E7, quarter notes F#7, G7, and a whole note A7. A slur covers measures 5-8. A dynamic marking *rit.* is present below measure 5.

System 3 (Measures 9-12): Treble clef, key signature of one sharp. Measure 9 contains a half note G6, quarter notes A6, B6, and a whole note C7. Measure 10 contains a half note D7, quarter notes E7, F#7, and a whole note G7. Measure 11 contains a half note A7, quarter notes B7, C8, and a whole note D8. Measure 12 contains a half note E8, quarter notes F#8, G8, and a whole note A8. A slur covers measures 9-12. A dynamic marking *rit.* is present below measure 9.

System 4 (Measures 13-16): Treble clef, key signature of one sharp. Measure 13 contains a half note G7, quarter notes A7, B7, and a whole note C8. Measure 14 contains a half note D8, quarter notes E8, F#8, and a whole note G8. Measure 15 contains a half note A8, quarter notes B8, C9, and a whole note D9. Measure 16 contains a half note E9, quarter notes F#9, G9, and a whole note A9. A slur covers measures 13-16. A dynamic marking *rit.* is present below measure 13.

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is marked with a tempo of *Andante* and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand with triplets and a complex accompaniment in the left hand. A large slur spans across the first two measures of this system. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 9-12) includes a section marked *rit.* (ritardando) and features more intricate melodic lines. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final melodic flourish and accompaniment. The page is numbered 147 in the top right corner and has the Roman numeral XIII written in the upper right margin.

XIII

211A 212 213 214

meno s

express

LENTO $d=62$

LENTO CANTABILE

Handwritten musical score on page 149, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various time signatures such as 2/4 and 4/4. The notation includes treble and bass clefs, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A section is marked with the Roman numeral XIV in the upper right corner. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines across several systems.

Handwritten musical score on aged paper, featuring three staves with notes and rests. The notation includes a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The score is marked with a measure number '244' and a Roman numeral 'XV' in the top left corner. The music consists of several measures with notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten signature, 'G. Cappuccini', is written across the lower part of the page, along with the date '25/07/00' and a date '17/02/2001' with an arrow pointing to the right. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

ANEXO II

Nossa edição do concerto Ibirá Guira Recê em sua
versão para saxofone e piano

Ibira Guira Recê

para Saxofone Alto e Piano

Edmundo Villani-Côrtes

Edição: Paulo Eduardo Souza de Almeida

2020

To my friend Dale Underwood
Ibira Guira Recê
 "Under the Wood"

Edmundo Villani-Córtés (1930)
 Composta em 2001
 Edição: Paulo Eduardo S. de Almeida

Moderato $\text{♩} = 80$

Saxofone alto

Piano

6 **A**

Sax. al.

Pno.

14

Sax. al.

Pno.

21 **B**

Sax. al.

Pno.

2

27

Sax. al.

Pno.

32

Sax. al.

Pno.

C ♩ = 84

rall.

p

39

Sax. al.

Pno.

Più cantabile

p *espressivo*

47

Sax. al.

Pno.

D

f

50

Sax. al.

Pno.

mf pp

56 **E**
Sax. al. *p cresc.*
Pno. *p cresc.*

62 *rall.* **E** ♩ = 96 Più mosso
Sax. al.
Pno. *rall.*

65
Sax. al.
Pno.

68
Sax. al.
Pno.

70
Sax. al.
Pno.

4

G Menos

73

Sax. al.

Pno.



76 *poco rall.* **H** Tempo I **I**

Sax. al.

Pno.

poco rall. *mf*



82

Sax. al.

Pno.



J

88

Sax. al.

Pno.



K

93

Sax. al.

Pno.



98 5

Sax. al.

Pno.

This system contains measures 98 to 102. The saxophone part begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. A 'L' marking is placed above the staff at measure 100. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and arpeggiated patterns in the left hand.

103

Sax. al.

Pno.

This system contains measures 103 to 107. The saxophone part features a continuous eighth-note line. The piano accompaniment includes a sixteenth-note arpeggio in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

108

Sax. al.

Pno.

This system contains measures 108 to 113. The saxophone part continues with eighth-note runs. The piano accompaniment features a sixteenth-note arpeggio in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A 'p' dynamic marking is present in measure 111.

114 M

Sax. al.

Pno.

This system contains measures 114 to 119. The saxophone part features eighth-note runs. The piano accompaniment includes a sixteenth-note arpeggio in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

6

121

Sax. al.

Pno.

N

126

Sax. al.

Pno.

O

131

Sax. al.

Pno.

136

Sax. al.

Pno.

rall.

Menos


rall.


p


7

CADÊNCIA I (Original)
com liberdade

141 Sax. al. 

146 Sax. al. 


153 Sax. al. 

159 Sax. al. 

165 Sax. al. 

CADÊNCIA I (2ª opção)
com liberdade

175 Sax. al. 

180 Sax. al. 

187 Sax. al. 

193 Sax. al. 

199 Sax. al. 

8

209 **P** $\downarrow = 62$
Lento cantabile

Sax. al.

Pno.

216

Sax. al.

Pno.

222 **Q** * O trecho que compreende os n. 226 a 234 foi corrigido no ano de 2018 para esta edição.

Sax. al.

Pno.

229 **R**

Sax. al.

Pno.

235

Sax. al.

Pno.

238 **S** Tempo I

Sax. al.

Pno.

mf

244 **T**

Sax. al.

Pno.

247

Sax. al.

Pno.

250

Sax. al.

255 *Menos* *expressivo* *p*

Sax. al.

261 **U** Lento cantabile $\text{♩} = 62$

Sax. al.

Pno.

p

p

10

267 **V**

Sax. al.

Pno.

274 **X** ♩ = 104

Sax. al.

Pno.

p

f

277

Sax. al.

Pno.

f

To my friend Dale Underwood

Ibira Guira Recê

Saxofone Alto

"Under the Wood"

Edmundo Villani-Côrtes (1930)

Composta em 2001

Edição: Paulo Eduardo S. de Almeida

Moderato ♩ = 80

A

9

14

21 **B**

27 **4** *rall.*

35 **C** ♩ = 84 **4** *Più cantabile*
p espressivo

43 **D**

48 **E** **8** *p cresc.*

61 *rall.* **F** *Più mosso* ♩ = 96 **2**

66

2

71

73 **G** Menos

74 poco rall.

77 **H** Tempo I **I** 3 **J** 8 **K** 5

96

100 **L**

105

111 **M** 5

119 6

122 **N** 6

126 9

128 **O** **6** **rall. 2** **Menos 2** 3

141 CADÊNCIA I (original) *com liberdade* **rall.** *mf*

144 *menos* * *a tempo rítmico* *p* *pp* *mf*

148

152

156

160

165

173 **Lento** **rall.**

4

CADÊNCIA II
com liberdade

175 *mf*

178 *menos* * a tempo ritmico
p \rightarrow *mf*

182

186

190

194

200 *Lento*

209 **P** *Lento Cantabile* ♩ = 62
4 *p* 3 3 3 3 3 3

216 3 3 3 3

220 **Q** 3 3 3

* O trecho que compreende os c. 192 a 200 foi composto no ano de 2019 para este editor.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 175-177) begins with a fermata and a *mf* dynamic. The second staff (measures 178-181) starts with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *mf*, and includes the instruction 'a tempo ritmico'. The third staff (measures 182-185) continues the melodic development. The fourth staff (measures 186-189) features a more active melodic line. The fifth staff (measures 190-193) continues with similar rhythmic patterns. The sixth staff (measures 194-199) shows further melodic elaboration. The seventh staff (measures 200-208) is marked 'Lento' and includes phrasing slurs. The eighth staff (measures 209-215) is marked 'Lento Cantabile' with a tempo of ♩ = 62, starting with a *p* dynamic and featuring a sequence of triplets. The ninth staff (measures 216-221) continues with triplets. The tenth staff (measures 222-225) is marked 'Q' and features a triplet. A footnote at the bottom right states that measures 192-200 were composed in 2019 for this edition.

228 **R**

233

236

239 **S** Tempo I

mf

245 **T**

251

255 **U** Lento cantabile ♩ = 62

Menos

expressivo

p

266 **V** *p*

p

271

276 **X** ♩ = 104

p

ANEXO III

CD contendo duas gravações do concerto *Ibira Guira Recê*, a saber, para saxofone e piano e para saxofone e orquestra sinfônica

