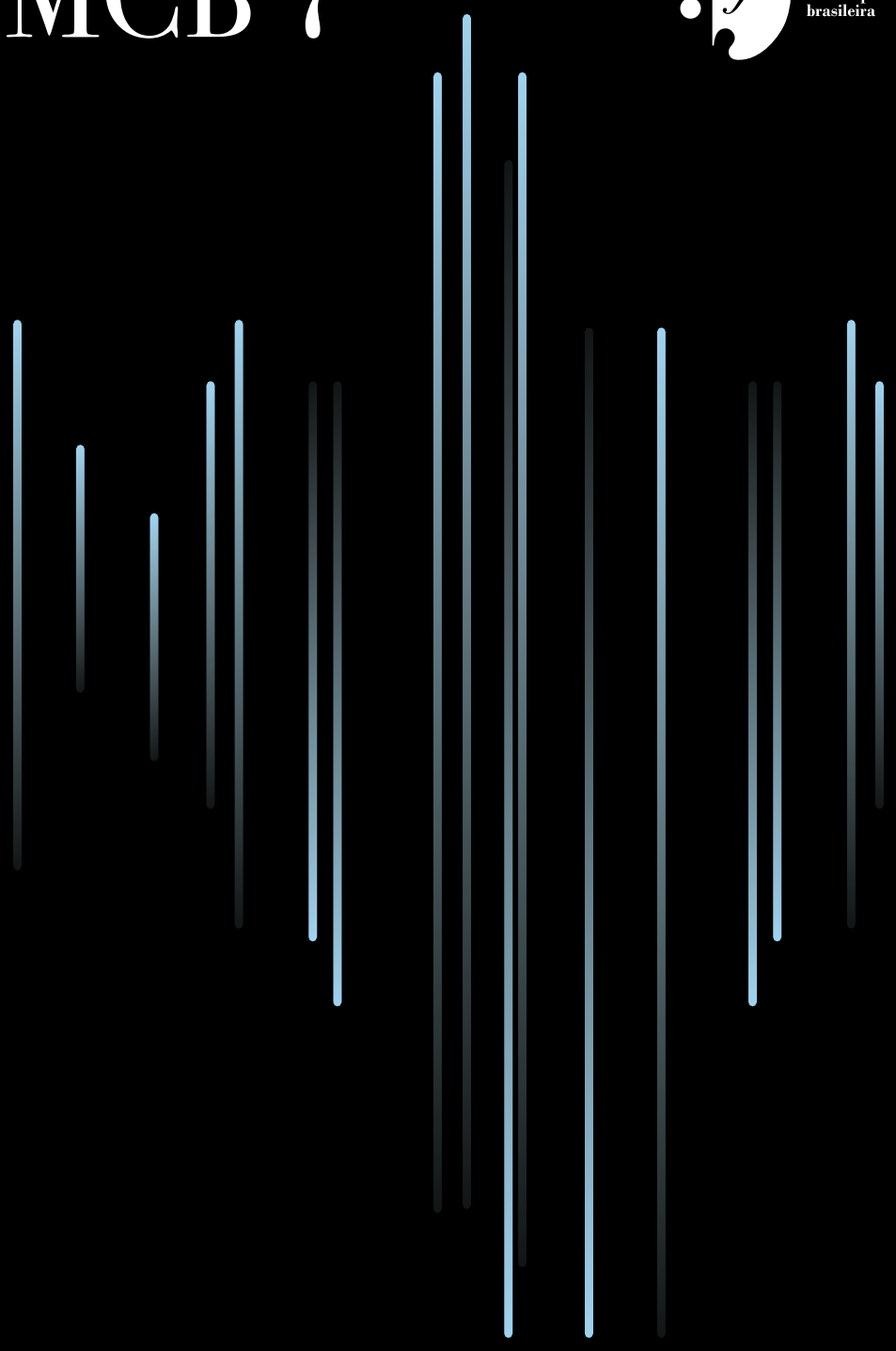


FMCB 7



festival de música
contemporânea
brasileira



— ANAIS —

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

ANAIS
- FMCB 7 -

COMPOSITORES HOMENAGEADOS
João Donato e Liduino Pitombeira

22 A 26 DE MARÇO DE 2022

FICHA TÉCNICA FMCB 7

Direção Geral e Artística

Thais Lopes Nicolau

Coordenação de Execução

Gisele Bueno

Administrativo e Financeiro

Conceição Colombini

Fernanda Marcondes

Produção

Andreia Marucci

Camila Petersen

Veridiana Weinlich

EME Cultural

Grupo Sintonize

Captação

Incentiv.me

EDITORIAL ANAIS

Diagramação

Igor Almeida

Editoração

Carina Joly

Coordenação de publicação

Thais Lopes Nicolau

Conteúdo

Helena Antunes de Moraes

Gabriela Dallposso

Paula Martins

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Alexandre Zamith [Unicamp]

Dra. Cláudia Caldeira [Unirio]

Dra. Luciana Sayure Shimabuco [USP]

Dra. Lourdes Joséli da Rocha Saraiva [UDESC]

Dr. Renato de Vasconcellos [UNB]

Dr. Ricardo Mazzini Bordini [UFMA]

Dra. Thais Nicolau (Coordenadora) [UDESC]

CATALOGAÇÃO: BIBLIOTECA NACIONAL

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)
(v. 7. 2022, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico]: João Donato e Liduino Pitombeira |
7º Festival de Música Contemporânea Brasileira | 22 a 26 de março,
Campinas, SP, FMCB, 2022

Modo de acesso: disponível online
ISSN: 2526-5784

Índice

APRESENTAÇÃO 7

JOÃO DONATO & LIDUINO PITOMBEIRA

CONCERTO DE ABERTURA 9
Orquestra Sinfônica da Unicamp, Regência: Cinthia Alireti

CONCERTO COM UNICAMP CELLO ENSEMBLE 10
Direção: Dr. Lars Hoefs

CONCERTO DE ENCERRAMENTO 11
Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Regência: Ricardo Bologna
Solistas: Lei Weng, Felicia Coelho, João Donato & Trio e Instituto Anelo

Apresentações artísticas

OBRAS PARA PERCUSSÃO DE LIDUINO PITOMBEIRA E JOÃO DONATO 13
Carlos dos Santos

JOÃO DONATO

Apresentações artísticas

DO ACRE AO CEARÁ: SONS DAS ALMAS AMAZÔNICA E SERTANEJA POR UM
DUO DE VIOLA E PIANO 15
Ana Carolina Sacco e Jessé Máximo Pereira

MUITO À VONTADE COM JOÃO DONATO 16
Guga Mendonça e Paula Faour

JOÃO DONATO: NOSTALGIA 17
André Carreiro e Geremias Tiófilo

QUARTETO FANTÁSTICO DONATANDO 18
Eliza de Manincor Basile, Henrique Simas de Ataíde, Lucas Slanzon
e Mateus Martins França

Concerto comentado	
CONCERTO COMENTADO JOÃO DONATO & CONVIDADOS	19
Luiz Carlos Carvalho Alves, Roberto da Silva, Ricardo Pontes Ribeiro	
LIDUINO PITOMBEIRA	
Comunicações orais	
AS TÉCNICAS ESTENDIDAS DO SAXOFONE NA OBRA DE LIDUINO PITOMBEIRA: O TRABALHO COLABORATIVO EM SERESTA Nº20	21
Jonatas Weima Cunha Angelim	
TRABALHOS DIDÁTICOS DE LIDUINO PITOMBEIRA	36
Denise Andrade de Freitas Martins	
AS OBRAS PARA FLAUTA SOLO DE LIDUINO PITOMBEIRA	46
Felícia Coelho	
Apresentações artísticas	
RECITAL DE FLAUTA E ELETRÔNICA	54
Levy Oliveira e Rodrigo Manoel Frade	
BRAZILIAN LANDSCAPES Nº. 12, OP. 178 (PARA FLAUTA E VIOLÃO), DE LIDUINO PITOMBEIRA	55
Bruno Madeira e Lucas Madeira	
TWO VIOLIN AND PIANO SONATAS POR LIDUINO PITOMBEIRA	56
Luciana Soares e James Alexander	
MÚSICA BRASILEIRA PARA VIOLA E PIANO	57
Carlos Aleixo dos Reis e Cenira Schreiber	
Concerto comentado	
CONCERTO COMENTADO POR LIDUINO PITOMBEIRA	58
Maria Di Cavalcanti, Duo Alexander-Soares, Jonatas Weima, Paulo Ronqui, Fernando Hashimoto, Lars Hoefs e GRUPU	
ENTREVISTAS	60
CRÉDITOS	61

APRESENTAÇÃO

Depois de um hiato de dois anos, em decorrência da pandemia, a sétima edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB) em homenagem aos compositores João Donato e Liduino Pitombeira foi realizada entre os dias 22 e 26 de março de 2022. O encontro reuniu músicos, pesquisadores e admiradores da música brasileira em torno da produção artística de dois grandes compositores que tão excepcionalmente constroem as bases da cultura nacional.

Lenda da música popular brasileira, João Donato (1934) demonstra em sua multifacetada trajetória toda a profusão criativa da MPB em diálogo com outros ritmos e estilos: do rock ao hip-hop, do mambo à bossa nova. Identificado com a música de corte erudito, Liduino Pitombeira (1962) não despreza as sonoridades que emergem do cotidiano para construir as suas “paisagens brasileiras”, referenciando a sua famosa série *Brazilian Landscapes*. Neste panorama musical, seus caminhos se entrelaçam nos palcos do FMCB em Campinas/SP, onde um repertório com grandes composições que marcaram suas carreiras foram interpretadas, discutidas e celebradas em atividades abertas e gratuitas para toda a comunidade.

Os concertos noturnos foram realizados no Teatro Municipal José de Castro Mendes e a programação acadêmica ocorreu no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp. Esta publicação apresenta algumas das performances e das discussões que nortearam o congresso, como comunicações orais, mesas-redondas, recitais-palestra e apresentações artísticas que exploraram aspectos biográficos e técnicos das obras dos homenageados.

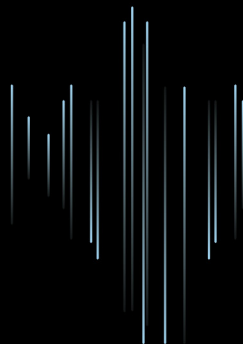
O FMCB também realizou ações socioambientais. O festival levou música para o Hospital da PUC oferecendo para pacientes, seus familiares e profissionais da saúde, o acesso à cultura e humanização do cotidiano hospitalar. Outra atividade, foi a distribuição de mudas de plantas ornamentais e nativas, durante o concerto de encerramento, para contribuir com a meta municipal de ofertar, pelo menos 12m² de área verde por habitante, em cumprimento a uma diretriz da Organização Mundial da Saúde (OMS).

A programação reuniu 2.109 pessoas, 173 músicos participantes, representantes de 8 estados brasileiros e de 3 países (Brasil, China e EUA), 4 comunicações orais, 10 apresentações artísticas, 2 mesas-redondas, 3 concertos comentados dos homenageados, 10 horas de transmissão *online* dos concertos noturnos, um alcance de 458.955 pessoas na divulgação *online* e 1,3 milhão de pessoas pela EPTV Campinas.

Essas e outras atividades realizadas durante o Festival podem ser acessadas no [canal do Grupo Sintonize no YouTube](#).



**João Donato &
Liduíno Pitombeira**

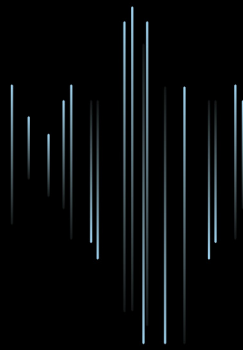


Concerto de abertura com a Orquestra Sinfônica da Unicamp: Retrospectiva do Festival de Música Contemporânea Brasileira

Regente: Cinthia Alireti

Abertura Quarta	Ernani Aguiar
Pintura Rupestre	Ricardo Tacuchian
Il Respiro del Silenzio	Edson Zampronha
Fragmentos	Marisa Resende
Valsa de Aniversário*	Guinga
Eine Kleine Atotô Musik II para Orquestra	Paulo Costa Lima
	* Arranjo: Paulo Aragão

Orquestra Sinfônica da Unicamp
Regência: Cinthia Alireti



Bate-papo com homenageados & Concerto com Unicamp Cello Ensemble

Participação Especial: João Donato & Liduino Pitombeira

Mediadora: Camila Fresca

Diretor Unicamp Cello Ensemble: Lars Hoefs

Brazilian Landscapes No.11

Liduino Pitombeira

I. Beco

II. Pracinha

Lars Hoefs, *violoncelo*

Minha saudade*

João Donato e João Gilberto

Até quem sabe*

João Donato e Lysias Ênio

Lugar comum*

João Donato e Gilberto Gil

Nasci para bailar*

João Donato e Paulo André Barata

Twilight

Liduino Pitombeira

Brazilian Landscapes no. 19

Liduino Pitombeira

I. Araibu

II. Banabuiu

III. Jaguaribe

Bianca de Souza, *violoncelo*

Eduarda de Souza, *violoncelo*

Gabriel Falcade, *violoncelo*

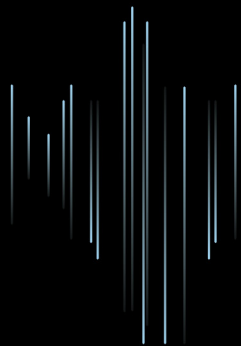
Lars Hoefs, *violoncelo*

Bananeira*

João Donato e Gilberto Gil

*Arranjos: Ivenise Nitchepurenc

Unicamp Cello Ensemble



Concerto de encerramento com Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas

Regente: Ricardo Bologna

Solistas: Lei Weng e Felícia Coelho, João Donato & Grupo

Participação especial: Instituto Anelo

Três Lendas Brasileiras: Concerto para flauta e orquestra

Liduíno Pitombeira

1. *Curupira*
2. *Iara*
3. *Saci-Pererê*

Felícia Coelho, flauta

Concerto para piano e orquestra no. 2

Liduíno Pitombeira

1. *Sério*
2. *Dolente*
3. *Animado*

Lei Weng, piano

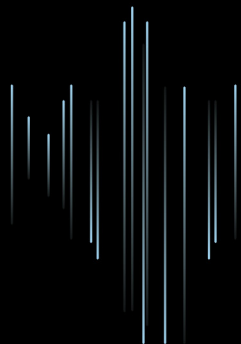
INTERVALO

Amazonas

João Donato e Lysias Ênio
Arranjo: Théo de Barros

A Paz

João Donato e Gilberto Gil
Arranjo: Mario Adnet. Orquestração Joana Adnet e Everson Moraes



Simple Carinho

João Donato
Arranjo: Cyro Pereira

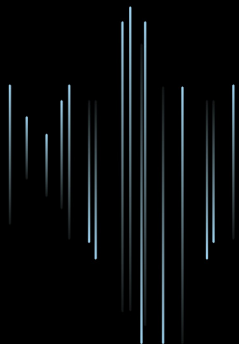
Mentiras

João Donato e Lysias Ênio
Arranjo: Cyro Pereira

A rã

João Donato e Caetano Veloso
Arranjo: Edson Alves

João Donato, *piano*
Luiz Carlos Carvalho Alves, *contrabaixo*
Ricardo Pontes Ribeiro, *saxofone*
Roberto Silva, *bateria*
Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Obras para Percussão de Liduino Pitombeira e João Donato

Carlos dos Santos

Universidade Estadual de Campinas – carlosvibrafone@gmail.com

A cidade encantada (2002)

Liduino Pitombeira

(1962 -)

Dalrymple (2014)

Liduino Pitombeira

(1962 -)

I Dawn

II Café au Lait

III Sunset

Suite Donato (2018)

João Donato

(1934 -)

I Lugar Comum

II A bruxa maldita

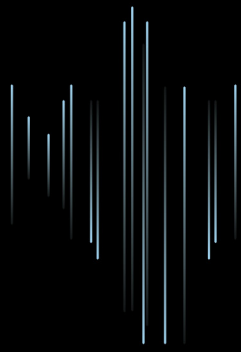
III Buchanga

IV Emoriô

Carlos dos Santos, *percussão*



**João
Donato**



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Do Acre ao Ceará: sons das almas amazônica e sertaneja por um duo de viola e piano

Jessé Máximo Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais – jmpviola@yahoo.com.br

Ana Carolina Sacco

Universidade Estadual de Campinas – anasacco@yahoo.com.br

Seresta nº 10 – Opus 94b (2005)

I Delicado

II Caprichoso

Liduíno Pitombeira

(1962 -)

Amazonas (2019)

João Donato (arr. Ivan Zandonade)

(1934 -)

Minha saudade (2019)

João Donato (arr. Ivan Zandonade)

(1934 -)

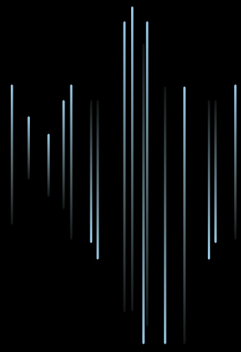
A Paz (2019)

João Donato (arr. Ivan Zandonade)

(1934 -)

Jessé Máximo Pereira, viola

Ana Carolina Sacco, piano



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Muito à vontade com João Donato

Paula Faour

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Instituto Villa-Lobos –
pfaour@gmail.com*

Guga Mendonça

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – mendoncaguga@hotmail.com

Sambou, sambou (1962)

João Donato
(1934 -)

Jodel (1962)

João Donato
(1934 -)

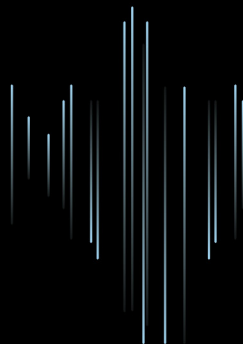
A paz (1986)

João Donato
(1934 -)

Muito à vontade (1962)

João Donato
(1934 -)

*Paula Faour, piano, voz e arranjos
Guga Mendonça, guitarra e arranjos*



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

João Donato: Nostalgia

Geremias Tiófilo

Universidade Estadual de Campinas – jrtiofilo@gmail

André Carreiro

A Rã (1950)

João Donato
(1934 -)

Sambou, sambou (2016)

João Donato
(1934 -)

Lugar Comum (1974)

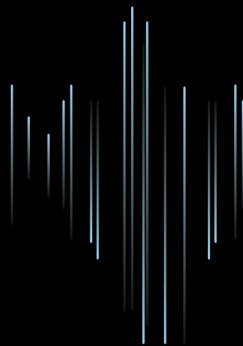
João Donato
(1934 -)

Bananeira (1975)

João Donato
(1934 -)

Geremias Tiófilo, saxofones e clarinete

André Carreiro, guitarra e violão



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Quarteto Fantástico Donatando

Mateus Martins França

Universidade Estadual de Campinas – mateusmartins.f2209@gmail.com

Eliza de Manincor Basile

Universidade Estadual de Campinas - elizabasile@gmail.com

Henrique Simas de Ataíde

Universidade Estadual de Campinas - contato.henriquesimas@gmail.com

Lucas Slanzon

Universidade Estadual de Campinas - lslanzon@gmail.com

Surpresa (1984)

João Donato e Caetano Veloso

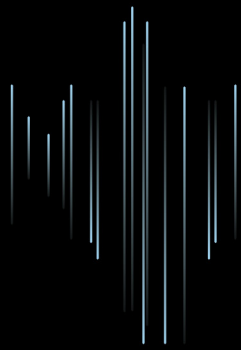
(1934 - / 1942 -)

Bluchanga (1963)

João Donato

(1934 -)

Mateus Martins França, *guitarra*
Eliza de Manincor Basile, *guitarra*
Henrique Simas de Ataíde, *contrabaixo*
Lucas Slanzon, *bateria*



Concerto comentado João Donato & Convidados

*João Donato, Luiz Carlos Carvalho Alves, Roberto da Silva,
Ricardo Pontes Ribeiro*

Gaiolas Abertas	João Donato / Martinho da Vila
Daquele Amor Nem Me Fale	João Donato / Martinho da Vila
Jodel (Café com Pão)	João Donato / Lysias Enio
Até Quem Sabe	João Donato / Lysias Enio
Cala Boca Menino	João Donato / Dorival Caymmi
The Frog	João Donato
Nasci para Bailar	João Donato / Paulo André Barata
Brisa do Mar	João Donato / Abel Silva
Emoriô	João Donato / Gilberto Gil
Bateu pra Trás	João Donato / Lysias Enio
Bluchanga	João Donato
Bananeira	João Donato / Gilberto Gil
Minha Saudade	João Donato / Gilberto Gil

João Donato, *piano*
Luiz Carlos Carvalho Alves, *baixo*
Roberto Silva, *bateria*
Ricardo Pontes Ribeiro, *saxofone*



Liduino
Pitombeira

As técnicas estendidas do saxofone na obra de Liduino Pitombeira e o trabalho colaborativo na composição da “Seresta Nº20 para saxofone alto e piano”

Jonatas Weima Cunha Angelim

UNIRIO – jonatas.weima.music@hotmail.com

Resumo: O presente artigo aborda as técnicas modernas do saxofone, chamadas técnicas estendidas, e sua utilização na obra do compositor Liduino Pitombeira, investigando como as possibilidades idiomáticas do instrumento têm sido empregadas pelo compositor em sua obra, que por sua vez, proporciona um enriquecimento na literatura saxofonística contemporânea brasileira. Além disso, abordamos também o trabalho colaborativo entre este autor como intérprete e o renomado compositor, voluntário a contribuir na pesquisa de doutorado em andamento na qual se insere este artigo. A peça *Seresta Nº20 para saxofone alto e piano* foi o primeiro fruto desse trabalho de colaboração na pesquisa, que traz reflexos das experimentações sobre as possibilidades técnicas do saxofone em prol de maior excelência do produto artístico, cujos resultados são relatados aqui.

Palavras-chave: Técnicas Estendidas, Saxofone, Liduino Pitombeira, Colaboração.

The Extended Techniques of the Saxophone in the Work of Liduino Pitombeira and the Collaborative Work in the Composition of “Seresta N.20 for Alto Saxophone and Piano”

Abstract: This article discusses the modern saxophone techniques, called extended techniques, and their use in the work of the composer Liduino Pitombeira, investigating how the idiomatic possibilities of the instrument have been employed by the composer in his work, which in turn, causes an enrichment in contemporary Brazilian saxophonistic literature. In addition, we also approach the collaborative work between this author as an interpreter and the renowned composer, a volunteer to contribute to the ongoing doctoral research in which this article is inserted. The piece *Seresta Nº20 for alto saxophone and piano* was the first result of this



collaborative research work, which brings reflections of the experiments on the technical possibilities of the saxophone in favor of greater excellence of the artistic product, which's results are reported here.

Keywords: Extended Techniques, Saxophone, Liduino Pitombeira, Collaboration.

1. Introdução

A música de concerto, desde o início século XX, vem passando por grandes transformações, graças principalmente às atividades dos compositores e intérpretes, que, incessantemente, buscaram por avanços e novas possibilidades de expressão, rompendo, assim, com práticas tradicionais e sistemas, como por exemplo, o tonalismo, e expandindo cada vez mais as possibilidades técnicas. Essa ruptura com a tradição nas artes juntamente com os grandes avanços tecnológicos, em especial a partir da Segunda Guerra Mundial, tem impulsionado o ser humano a processos de mudanças em busca de novas possibilidades de realização artística. Sobre o impacto causado pelas inovações estéticas e tecnológicas a partir da segunda metade do século XX, Bittencourt (2009, p. 1) afirma que este “indubitavelmente alterou as relações dos artistas com suas obras (seus modos de concepção e de produção) e com o seu público”.

Devido a essa busca por avanços tecnológicos inspirados pelas ideias do Modernismo, a música passou a ter uma nova perspectiva de manipulação sonora e compositores e intérpretes passaram a explorar e a desenvolver novas possibilidades técnicas nos instrumentos musicais, na voz e na notação musical. Surgiram assim, recursos instrumentais e vocais que fogem dos padrões estabelecidos principalmente nos períodos Clássico e Romântico, que passaram a ser denominados de técnicas estendidas. Padovani e Ferraz (2011, p. 11) explicam que esta técnica “não usual” refere-se à “maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”.

Em concordância com Marques (2015, p. 12), a utilização das técnicas estendidas, desde a consolidação da composição instrumental a partir do Renascimento Tardio e do início do século XVII, passou a fazer parte de toda prática instrumental do Ocidente, pois deriva da experimentação de seus recursos em um processo natural. Contudo, a experimentação com novas técnicas instrumentais passou a ser muito mais intensa a partir do século XX, levando a um processo de sistematização e de utilização mais ampla dessas técnicas dentro do repertório de concerto, no intuito de potencializar o discurso musical em uma perspectiva diferente dos períodos anteriores, ou seja, no contexto do que denominamos música contemporânea.¹

1 “Em suma entendamos a música contemporânea como a música erudita dos séculos XX e XXI, feita após os movimentos impressionista e regionalista. Pode-se dizer ainda que músicas contemporâneas são aquelas cujo compositor encontra-se ainda vivo na época do locutor” (COSTA, 2011, p.14).



O saxofone, criado num período pós Revolução Industrial e inserido no repertório de concerto numa época de grandes inovações nas artes, teve seu repertório e técnicas desenvolvidos quase que paralelamente ao desenvolvimento da música moderna. Apesar da existência de obras com saxofone ainda no século XIX, a grande produção da literatura de concerto veio a partir do século XX, estimulada não só pelo surgimento de grandes virtuosos, mas também pelas possibilidades técnicas e sonoras provenientes dos aspectos físicos do instrumento, que era cada vez mais explorado e aprimorado ao longo do tempo.

Nos anos 1920, com sua inserção no jazz (INGHAM, 1998, p. 126), o saxofone se tornou cada vez mais popular, sendo utilizado nas chamadas *Big Bands* americanas e nas bandas militares. Nessa época, passaram a surgir os “efeitos sonoros” do instrumento (MARQUES, 2015, p. 12), que remetiam e imitavam situações do cotidiano e eram tocados pelos saxofonistas de forma jocosa e virtuosística, conferindo um caráter de humor a seus solos. Esses efeitos, citados por Weber (1926) em seu libreto como “truques do saxofone e acrobacias”, tiveram como grande expoente o saxofonista americano Rudy Widoft (1893 – 1940), que inspirou muitos outros artistas a explorarem as potencialidades técnicas do instrumento (SOBRINHO, 2013, p. 18).

Mesmo sendo utilizadas pelos saxofonistas desde o início do século XX, essas técnicas não usuais, só passaram a ser incorporadas à música de concerto após uma sistematização didática, por meio de livros e métodos adotados nas escolas e conservatórios em que havia o ensino do saxofone. Portanto, o repertório moderno de saxofone só passou a utilizar as técnicas estendidas verdadeiramente a partir da segunda metade do século XX, com a só então sistematização do ensino dessas técnicas nas instituições através de livros e métodos, o que pode ser reforçado com a afirmação de Padovani e Ferraz (2011, p. 11): “[...] a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico”.

Além disso, outro fator primordial para a expansão do uso das técnicas modernas do saxofone é a criação de repertório por compositores que se interessem em utilizar as possibilidades expandidas do instrumento. Entretanto, no repertório de concerto brasileiro saxofonístico, essa exploração vinha acontecendo de maneira consideravelmente escassa, se comparada ao repertório internacional consagrado da literatura de concerto para o instrumento.

Assim, considerando a importância da atuação dos compositores na utilização das técnicas estendidas, bem como a valorização destas na performance musical, vemos como primordial o estudo sobre o trabalho do conceituado e premiado Liduino Pitombeira, por ser um prolífico compositor para saxofone em diversas formações instrumentais, o qual explora diversas possibilidades idiomáticas do instrumento através dessas técnicas. Acreditamos, portanto, que a sua produção composicional pode elevar a literatura brasileira do saxofone bem como potencializa as possibilidades idiomáticas do instrumento em diversos níveis artísticos na performance musical no repertório de música brasileira contemporânea.



2. As técnicas estendidas do saxofone na obra de Pitombeira

No decorrer da pesquisa, analisamos todo o repertório de Liduino Pitombeira para saxofone e identificamos a utilização de algumas técnicas estendidas do instrumento. Foi observado que o compositor as utiliza com parcimônia e explora de maneira gradativa estas possibilidades idiomáticas do saxofone. Após o levantamento, apresentamos uma tabela com a catalogação das peças que utilizam tais técnicas, em ordem crescente no tocante à proporção em que elas aparecem, indicando quais são utilizadas respectivamente e em seguida, abordamos as definições das que foram encontradas no repertório analisado.

Técnica estendida utilizada:		Duplo Staccato	Frullato	Key sound	Multifônico	Respiração circular	Slap tongue	Sobreagudo
Obras	Instrumentação							
Seresta Nº1 Op.55b (2001)	Saxofone alto e piano		X					
Parsimony Op.176 (2011)	Saxofone alto e piano				X			
Arcturus Op.262 (2021)	Flauta, saxofone alto e violoncelo				X			
Seresta Nº2 Op.59ª (2001)	Saxofone solo						X	
Seresta Nº19 Op.230 (2018)	Saxofone alto e piano							X
Greek Suite Op.66ª (2002)	Dois saxofones Sop e ten / alt e bar			X			X	
Eco Morfológico Op.206 (2016)	Flauta, clarinete, saxofone e violão		X		X			
Maracatu Op.107 (2006)	Saxofone alto e tape				X		X	
Brazilian Landscapes Nº7 Op.110 (2006)	Saxofone solo				X		X	X
Seresta Nº20 Op.243 (2019)	Saxofone alto e piano	X			X	X	X	X

Tabela 1 – Obras de Liduino Pitombeira com saxofone que utilizam suas técnicas estendidas e indicações respectivas das técnicas existentes em cada obra

Fonte: Partituras das obras analisadas.



Vale ressaltar que essas não são todas as possibilidades estendidas do saxofone, são apenas as que foram encontradas nas partituras analisadas, como também não são exclusivas apenas deste, sendo possíveis de serem realizadas em diversos outros instrumentos de sopros. Discutiremos a seguir cada uma das técnicas apresentadas na tabela.

Duplo staccato é uma técnica em que o instrumentista intercala golpes de diferentes pontos da língua para possibilitar maior velocidade nos ataques, podendo ganhar até o dobro de velocidade de staccato em relação ao simples (SOBRINHO, 2013, p. 39). Esta técnica aparece na obra de Pitombeira com a peça *Seresta N°20*, que será abordada no próximo capítulo.

Frullato, também conhecido como *flutter-tonguing*, é um tipo de *tremolo* que se assemelha ao rufo de instrumentos de percussão, produzido pela batida rápida da ponta da língua na palheta ao se pronunciar, por exemplo, uma sílaba “rrrrrr”, “trrrrr” ou “drrrrr”. Outra maneira de se obter esta técnica é entoando “rrrrrrr” com a garganta como se fosse um gargarejo (LONDEIX, 1989, p. 45). Esta, ainda que rapidamente, foi a primeira técnica estendida do saxofone que Pitombeira utilizou em sua obra para o saxofone, na *Seresta N°1*, composta em 2001. No ano de 2016 ele volta a utilizá-la, de maneira discreta, em *Eco Morfológico*.

Key sound (som de chaves), também chamado de *key clicks* ou *pad sounds*, é um efeito sonoro que resulta do fechamento vigoroso das chaves, sem sopro (LONDEIX, 1989, p. 75), gerando uma sonoridade semelhante à de instrumentos de percussão, podendo ter variação de timbre de acordo com a região em que as chaves são fechadas (SOBRINHO, 2013, p. 47). Das técnicas constantes no quadro, é a menos utilizada pelo compositor em suas obras para saxofone, aparecendo, também discretamente, apenas em *Greek Suíte*, escrita em 2002.

Multifônico é um efeito em que se executa um acorde no instrumento de sopro, diferente dos padrões tonais devido às fortes dissonâncias causadas pelos quartos de tom e até mesmo pelos *clusters* gerados. Para obtê-lo, utiliza-se uma combinação específica de digitação combinada a uma alteração na coluna de ar. Sua notação é feita geralmente em forma de acorde, com a digitação grafada acima das notas sobrepostas. (SOBRINHO, 2013, p. 50). Esta técnica, ao lado do *slap tongue*, é a mais recorrente nas obras para saxofone de Pitombeira, aparecendo em seis delas, como pode ser observado na tabela acima.

Respiração circular (ou *respiração contínua*) trata-se de uma técnica em que o instrumentista executa uma determinada nota (ou uma frase musical ininterrupta) e respira ao mesmo tempo (SOBRINHO, 2013, p. 35). Londeix (1989, p. 82) descreve que a técnica é realizada inflando-se as bochechas, em seguida esvazia-se esse ar para dentro do instrumento “enquanto os pulmões são inflados ao respirar simultaneamente pelo nariz”. Dessa maneira, a coluna de ar se mantém constante fazendo com que o som não seja interrompido. Pela primeira vez em sua obra para saxofone, Pitombeira escreve frases longas na *Seresta N°20* a ponto de lançar mão desta técnica, a qual será demonstrada mais detalhadamente no item 3 deste trabalho.



Slap tongue (literalmente tapa de língua) refere-se a “um efeito percussivo criado pelo som da palheta retraindo e batendo na boquilha” (TAYLOR, 2012, p. 15, tradução nossa). Isso acontece quando o instrumentista pressiona a parte média da língua na palheta, faz uma sucção puxando-a e em seguida liberando-a, fazendo com que ela bata na boquilha gerando uma ressonância. Easton (2013) também nomeia esta técnica como um “pizzicato de saxofone”. Como visto anteriormente, é a técnica que também aparece em cinco das obras para saxofone de Pitombeira, sendo mais amplamente explorada em *Brazilian Landscapes N°7* e na *Seresta N°20*.

Sobreagudos (também chamados de *superagudos*) são todas as notas que ultrapassam ascendentemente a tessitura do saxofone² e são obtidos através da alteração da cavidade bucal juntamente com diversas possibilidades de digitações alternativas (SOBRINHO, 2013, p. 30). Até agora, a técnica foi utilizada em três das obras para saxofone de Liduino, sendo especialmente explorada na *Seresta N°20*, se comparada às demais.

Após esta análise, foi possível observar que o compositor em questão vem experimentando gradativamente as possibilidades sonoras do saxofone, fazendo cada vez mais uso das técnicas modernas e, assim, inovando dentro do repertório brasileiro para o instrumento. Dentro dessa literatura, a *Seresta N°20 para Saxofone Alto e Piano* passou por um processo colaborativo entre o compositor e o autor desta pesquisa, voltado para a experimentação e emprego das técnicas estendidas, que será abordado a seguir.

3. Colaboração e técnicas estendidas na *Seresta N°20*

O processo colaborativo compositor-intérprete é uma interação de experiências em campos específicos em prol da excelência de um resultado artístico da obra musical e sua performance. Segundo Domenici (2010) esta prática tem sido comum na música de concerto nos últimos 50 anos, embora muito pouco tenha sido escrito sobre o assunto. Assim, ainda em concordância com esta autora, o ponto de vista do compositor e do intérprete numa interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social e por serem atividades separadas em duas disciplinas com currículos próprios, composição e interpretação musical, visam desenvolvimentos e habilidades específicas, além de acumular experiências distintas que resultam em percepções e sistemas de valores específicos. Logo, essa interação impacta de maneira significativa tanto a composição quanto a performance da obra. Reforçando esta ideia, Bittencourt (2018) diz:

O instrumentista pode contribuir com propostas para completar e estimular as ideias iniciais do compositor, antes mesmo da partitura ser escrita, elevando o trabalho de elaboração criativa do autor a outro patamar. (BITTENCOURT, 2018, p. 2).

2 A tessitura do saxofone, normalmente vai do Sib2 ao Fá#5 (LONDEIX, 1989, p.4). No saxofone barítono é comum a existência da chave para emissão do La2. No soprano, existem modelos com a chave para emissão do Sol5

O trabalho colaborativo, um dos conteúdos que movem o projeto de doutorado em andamento na qual esta pesquisa se insere e que tem sido realizado junto ao compositor Liduino Pitombeira, trouxe como primeiro resultado a peça *Seresta Nº20 para saxofone alto e piano*, dedicada a este autor para ser estreada na XXIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. O ponto inicial desse processo foi a exploração das técnicas estendidas a fim de ampliar o uso de maiores possibilidades idiomáticas do saxofone.

Durante o período em que o compositor trabalhou na peça, foram realizados alguns encontros com o intérprete além do compartilhamento de informações por meio eletrônico (vídeos de experimentos, por exemplo) com as seguintes finalidades: experimentar técnicas estendidas a serem utilizadas na composição, limite de velocidade na realização de determinados gestos, dinâmicas específicas para as diversas regiões da tessitura do saxofone, dedilhados específicos e articulações. Além desse trabalho intenso de experimentação e de reconhecimento das habilidades específicas do instrumento, foram consideradas também características e habilidades do intérprete, propiciando a realização de uma peça com um caráter específico. A seguir, veremos os resultados da utilização das técnicas estendidas na *Seresta Nº20* após o trabalho colaborativo e experimental.

No início do primeiro movimento (figura 1) já podemos observar o emprego de duas técnicas expandidas do saxofone. Uma delas, a *respiração circular*, se faz necessária devido à extensão da frase do compasso 1 ao compasso 13, que apesar da existência de pausa de semicolcheia nos compassos 1 e 2, devido à velocidade do trecho, não há tempo suficiente para uma respiração convencional que proporcione uma execução confortável. Assim, utilizando esta técnica, é possível uma realização sem grandes dificuldades, o que pôde ser observado nas experimentações feitas no decorrer do processo colaborativo. A outra técnica no trecho em questão é o *sobreagudo*, onde é executada a nota Sol5, que ultrapassa a tessitura do saxofone, do compasso 7 ao início do compasso 14.

1. Frevo

Liduino Pitombeira
Op.243 (2019)

mp cresc.

Figura 1. *Seresta Nº20*, 1º movimento, compassos 1 – 15.



A respiração circular também se faz necessária no terceiro movimento, do compasso 271 ao 289 (fig. 2), um trecho em que o saxofone sustenta uma longa nota pedal, intercalada por algumas notas ornamentais. Inicialmente, o compositor havia escrito todo o trecho apenas com uma nota aguda sendo sustentada, D₆₅, com dinâmica *pp*, o que está de acordo com a sugestão de Londeix (1989, p. 82), quando afirma que essa técnica “não é adequada para execução em passagem com dinâmicas intensas”.³ Porém, após algumas experimentações e reflexões em conjunto, verificamos a possibilidade de algumas alterações: 1) transposição da nota pedal uma oitava abaixo para que fosse reduzida a pressão muscular durante o procedimento e a sonoridade ficasse mais estável, algo não previsto em Londeix (1989); 2) acréscimo de algumas notas melódicas ornamentais, também para aliviar a tensão muscular (essas notas foram acrescentadas pelo compositor seguindo os planos estruturais da obra); e 3) inclusão de nuances na dinâmica – mesmo considerando a sugestão de Londeix supracitada, o compositor incluiu variações na intensidade durante as entradas e saídas das notas melódicas ornamentais e, após experimentações práticas em conjunto, verificamos a exequibilidade desse incremento na dinâmica, na tentativa de ultrapassar, de alguma forma, os limites descritos pelo autor. Assim, com as sugestões 1 e 2, suavizaram-se as possíveis oscilações que a respiração circular pode causar na região mais aguda, além de proporcionar um resultado sonoro mais satisfatório e, com a sugestão 3, verificamos a possibilidade de incremento na intensidade sonora. Desta forma, as experimentações com o registro e com a dinâmica se constituem em uma contribuição do trabalho em relação à literatura corrente.

3 No original lê-se: “*Continuous breathing is not well suited to playing in loud passages*”.



Figura 2. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 271 – 289.

Os *sobreagudos* continuam sendo utilizados categoricamente em alguns trechos no decorrer da composição: no primeiro movimento, a nota Sol#5 no final do compasso 36 (fig. 3), La5 no excerto do compasso 43 ao 47 (fig. 4) que reaparece na repetição desta frase nos compassos 111 ao 113 e Sol5 no compasso 100 (fig. 5); no terceiro movimento o Sol5 nos compassos 301 (fig. 6) e 334 (fig. 7) e; La#5 no último compasso, finalizando a peça (fig. 8).

Figura 3. Seresta Nº20, 1º movimento, compassos 34 – 37.

Figura 4. Seresta Nº20, 1º movimento, compassos 43 – 47.



Figura 5. Seresta Nº20, 1º movimento, compassos 100 – 102.



Figura 6. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 299 – 301.



Figura 7. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 334 – 337.



Figura 8. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 350 – 352.

A partir do segundo movimento, o compositor começa a utilizar a técnica dos *multifônicos* na construção da melodia em algumas frases. O primeiro surge no início do movimento (fig. 9) para conectar a linha melódica do registro médio para o registro agudo através das notas que possui.



Figura 9. Seresta Nº20, 2º movimento, compassos 131 – 136.



Em seguida, mais dois outros *multifônicos* aparecem, respectivamente, nos compassos 163 e 165 (fig. 10). Este trecho é rerepresentado com os mesmos multifônicos no terceiro movimento, a partir do compasso 256 (fig. 11), com a mesma melodia, agora com algumas inversões e enarmonias.

Figura 10. Seresta Nº20, 2º movimento, compassos 159 – 168.

Figura 11. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 255 – 266.

No terceiro movimento é acrescentada mais uma técnica expandida, o *slap tongue*, no trecho dos compassos 217 ao 221 (fig. 12), para dar maior ênfase em algumas notas da melodia e atribuir uma sonoridade mais percussiva e acentuada. O trecho é rerepresentado a partir do compasso 309 utilizando *slap tongue* novamente, porém, precedido de uma pequena frase que também utiliza a técnica (fig. 13).



D Slap tongue (+)

Figura 12. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 217 – 224.

Figura 13. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 302 – 313.

No final do terceiro movimento acontece um *acelerando* e o andamento passa a ser de 132 bpm a partir do compasso 332, o que dificulta consideravelmente a execução das semicolcheias em *staccato* simples. Assim, o intérprete terá que utilizar a técnica do *staccato duplo* nas notas curtas sem ligadura, para que o trecho, demonstrado na figura 14, seja executado mais confortavelmente e com maior leveza.



Figura 14. Seresta Nº20, 3º movimento, compassos 334 – 349.

4. Considerações finais

Acreditamos que o trabalho dos compositores brasileiros para saxofone na música de concerto utilizando as suas diversas possibilidades idiomáticas, especialmente as técnicas estendidas, pode enriquecer a literatura brasileira contemporânea do instrumento através da expansão desse tipo de trabalho, uma vez que a produção nacional ainda não apresenta grande destaque nessa vertente se comparada ao repertório internacional. Assim, a obra para saxofone de Liduino Pitombeira chamou nossa atenção não apenas pela sua prolificidade para o saxofone, mas também pela gradativa inovação técnica que tem alcançado em suas criações e mais ainda quando ele, como compositor, se dispõe a produzir obras dentro de um processo colaborativo.

Observamos que o trabalho de colaboração, a partir do que foi colocado em prática neste estudo, permite que o compositor adquira uma compreensão mais profunda do instrumento bem como das particularidades do instrumentista, o que influencia significativamente o resultado final. Assim, além de um maior conhecimento específico envolvido na elaboração da obra, ao considerar as especificidades do intérprete, permite-se que o mesmo faça parte em diversos momentos do processo criativo.



Referências:

- BITTENCOURT, Pedro Sousa. *Músicas Mistas para Saxofone*. Paris: Universidade de Paris, 2009. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr12/06/musicas_mistas_para_saxofone.htm>. Acesso em: 2 abr. 2019.
- _____. Performance Musical como Rede Colaborativa e Dinâmica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 1 – 9.
- COSTA, Tiago António Nunes. *Música Contemporânea para Saxofone no Ensino Secundário*. 74f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010. p. 1142-1147.
- EASTON, Jay C. *Extended Techniques for Saxophone*. 2006. Disponível em: http://www.baxter-musicpublishing.com/samples/books/easton_excerpt4.pdf. Acesso em: 15 dez. 2019.
- INGHAM, Richard. Jazz and the saxophone. In: INGHAM, Richard. *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.125–152.
- LONDEIX, Jean-Marie. *Hello! Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone*. Paris: Editions musicales, 1989.
- MARQUES, Kleber Dessoles. *Técnicas Estendidas para Saxofone em Obras Compostas por Meio de Colaboração Compositor-Intérprete*. 2015. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, p. 11 – 35, 2011.
- PITOMBEIRA, Liduino. *Arcturus: for flute, alto sax, and cello*. Rio de Janeiro: 2021. Partitura.
- _____. *Brazilian Landscapes Nº7: for solo saxophone*. Baton Rouge, EUA: 2006. Partitura.
- _____. *Eco Morfológico: para flauta, clarinete, sax e violão*. Rio de Janeiro: 2016. Partitura.
- _____. *Greek Suite: for two saxophones*. Baton Rouge, EUA: 2002. Partitura.



_____. *Maracatu: for alto sax, tape, and dancer*. Baton Rouge, EUA: 2006. Partitura.

_____. *Parsimony: for alto sax and piano*. Campina Grande: 2011. Partitura.

_____. *Seresta Nº1: for alto sax and piano*. Baton Rouge, EUA: 2001. Partitura.

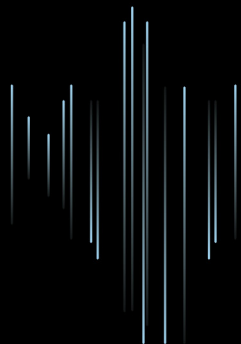
_____. *Seresta Nº2: for solo saxophone*. Baton Rouge, EUA: 2001. Partitura.

_____. *Seresta Nº19: for alto sax and piano*. Rio de Janeiro: 2018. Partitura.

_____. *Seresta Nº20: for alto sax and piano*. Rio de Janeiro: 2019. Partitura.

SOBRINHO, Jasson Andre Ferreira. *O Processo Contemporâneo de Composição para Saxofone: a utilização das técnicas estendidas*. 169f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

TAYLOR, Matthew Jeffery. *Teaching Extended Techniques on the Saxophone: a comparison of methods*. 196f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Miami, Miami, 2012.



“Trabalhos didáticos” de Liduino Pitombeira

Denise Andrade de Freitas Martins

*Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba –
deniseafmartins@outlook.com*

Luciana Monteiro de Castro

Universidade Federal de Minas Gerais – lumontecastro@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda o contexto composicional das obras didáticas para piano de Liduino Pitombeira e suas relações com o Concurso de piano do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, Minas Gerais. Cita, como desdobramento do Concurso, a pesquisa acerca deste segmento da obra do compositor e aponta para a relevância do diálogo compositor/pesquisador nos estudos da *poiésis* da obra, em auxílio à sua interpretação em performance e edição. São discutidos aspectos da edição proposta para as obras em formato *facsimile*, com base nos entendimentos de Grier (1996), Cambraia (2005) e Figueiredo (2004).

Palavras-chave: Música brasileira para piano. Liduino Pitombeira. Edição de música.

“Didactic Works” by Liduino Pitombeira

Abstract: This article discusses the compositional context of didactic works for piano by Liduino Pitombeira and its relationship with the Piano Competition of the State Conservatory of Music in Ituiutaba, Minas Gerais. As a result of the event, he cites research on this segment of the composer’s work and points to the relevance of the composer / researcher dialogue in the studies of the work’s *poiésis*, in aid of its interpretation, editing and recording. Aspects of the proposed edition for the works are discussed, in *facsimile* format based on the understandings of Grier (1996), Cambraia (2005) and Figueiredo (2004).

Keywords: Brazilian piano music. Liduino Pitombeira. Music editing.



1. Introdução

As obras didáticas para piano compostas por Liduino Pitombeira em sua associação com o contexto do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, de Ituiutaba, Minas Gerais, configuram o tema deste artigo. São relatados no texto, como desdobramentos deste evento, aspectos da pesquisa desenvolvida em estudos pós-doutorais por uma das autoras deste trabalho, relacionados a este segmento da obra do compositor. Aponta-se também a relevância do diálogo compositor/pesquisador como fator importante no auxílio à interpretação das obras, quer seja em sua performance, quer seja em sua edição e publicação.

Em 1994, por iniciativa de professores do Conservatório de Ituiutaba, teve início o Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, visando estimular o estudo do piano por jovens da cidade. Após 1997, o Concurso passou a homenagear um compositor brasileiro a cada ano, sendo uma exigência do regulamento a interpretação de obra específica desse compositor como peça de confronto.¹ Em 2004, com o reconhecimento crescente do Concurso por intérpretes, professores e compositores de todo o Brasil, e em atendimentos às especificidades do próprio Concurso, seus organizadores passaram a solicitar aos compositores peças para piano solo e piano a 4 mãos destinadas à interpretação no evento. Essa iniciativa obteve grande aceitação e, a partir daquele ano, obras inéditas passaram a ser tocadas pelos candidatos.

Após 26 anos ininterruptos de realização, o Concurso reúne hoje em seu acervo obras de alguns dos mais reconhecidos compositores brasileiros da contemporaneidade. Frente à relevância artística, pedagógica e histórica desse acervo, os organizadores buscaram estratégias para uma maior difusão destas obras e uma das organizadoras e autora deste artigo passou a desenvolver estudos específicos visando fundamentar processos para a gravação fonográfica e a edição deste amplo e representativo repertório.

Ao longo desta pesquisa, verificou-se a importância e a possibilidade de se estabelecer diálogos entre pesquisadora e compositor na busca de uma maior compreensão dos processos criativos e da elucidação de questões atinentes ao contexto de apresentação da obra, elementos auxiliares nas atividades previstas no estudo, ou seja, na interpretação em performance, na gravação fonográfica e na edição e publicação das obras em livros ou coletâneas, assunto particularmente abordado neste artigo.

Dos 15 compositores em foco na pesquisa, um dos primeiros a ser contactado foi Liduino Pitombeira, homenageado no VII Festival de Música Contemporânea

1 O Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”, com 26 ininterruptas edições, oferece aos seus participantes 3 diferentes categorias: piano solo, piano a 4 mãos e música de câmara, sendo que apenas as duas primeiras categorias estabelecem peças de confronto organizadas e distribuídas nos diferentes níveis e grupos das categorias.



Brasileira, FMCB. Nascido em 1962 na cidade de Russas, Ceará, Liduino foi o compositor homenageado na 24ª edição do Concurso de piano de Ituiutaba, ocorrida em 2017, além de ter sido entrevistado pela pesquisadora em 2019.

Liduino Pitombeira revelou na entrevista reconhecer na iniciativa deste Concurso de piano, além do estímulo à composição musical brasileira, uma estratégia de aproximação entre compositores e intérpretes, quebrando hierarquias e desmitificando a ideia de que “compositor é coisa do passado”. Pitombeira (2019) referiu-se ao Concurso de piano Prof. Abrão Calil Neto como “um evento único no Brasil”, em que “se contrata uma pessoa para compor obras pedagógicas que vão ser tocadas”.

Considerando as características do Concurso, Liduino Pitombeira (2019) relatou:

[...] eu não tinha no meu catálogo de composições, já com 245 obras, uma sessão dedicada à Música Didática. E isso é importante porque vou atingir outros públicos. [...] Vi que o festival era muito organizado, vi os nomes que já tinham sido homenageados, então foi uma grande honra participar. Você tem lá uma fila de gente ‘Top de linha’, assim, né? Isso dá credibilidade, você participar daquela turma que está ali contribuindo com o Festival... dá vontade de contribuir também. E pesquisei também sobre a cidade. Minas tem doze conservatórios, isso é uma coisa única no país, e essa é uma instituição que está acabando, né? No Brasil todo, e Minas está resistindo ainda. Então a gente tem que apoiar. (PITOMBEIRA, 2019).

As obras de Liduino Pitombeira escritas especialmente para o Concurso de piano configuram as únicas incluídas em seu catálogo de obras na classificação “Trabalhos didáticos” até o momento. Tais obras, todas elas escritas em 2016, são: Opus 209 – *Vila Platina p/ Piano (I movimento – Tijuco, II movimento – Pio, III movimento – Guató [Dobrado])* (2’45”); Opus 211 – *Pentagrama p/ Piano 4 mãos* (1’20”); Opus 212 – *Octal p/ Piano 4 mãos* (2’10”); Opus 213 – *Riachos p/ Piano (I movimento – Araibu; II movimento – Umburanas; III movimento – Bananeira)* (3’20”); Opus 214 – *Modinha p/ Piano* (1’); Opus 215 – *Lamento, p/ Piano* (1’). (PITOMBEIRA, 2019).

2. Escolhas criativas do compositor: um enfoque idiomático

Liduino Pitombeira revelou na entrevista (PITOMBEIRA, 2019) ter levado em consideração para criação de suas obras didáticas para piano o “idiomatismo” do instrumento, sob a perspectiva da adequação da escrita ao seu público alvo, ou seja, crianças e jovens pianistas, tendo buscado sugestões técnicas junto à pianista e professora Maria Di Cavalcanti, sua esposa, quanto à digitação, abertura de mãos e adequação aos diferentes níveis dos participantes. Fez também referências às linguagens empregadas, afirmando, por exemplo, que criou *Octal* - Opus 212, “exclusivamente a partir de uma única escala octatônica” e a *Pentagrama* - Opus 211, “em cima de duas escalas pentatônicas, a partir da manipulação das figurações fixas de cinco alturas”,



com vistas a um atonalismo adequado à execução por pianistas iniciantes, além da busca por “uma facilidade de execução e também uma aceitação pelo público, por conta também da simplicidade, da textura, simplicidade rítmica”. (PITOMBEIRA, 2019).

Além de sua preocupação com o “idiomatismo”, ao considerar as diferentes idades e condições técnicas dos participantes do Concurso, o compositor realizou algo inédito no contexto do evento. Ao elaborar os 3 movimentos de *Vila Platina* - Opus 211 (1. *Tijuco*, 2. *Pio*, 3. *Guató [Dobrado]*), prestou uma homenagem à cidade de Ituiutaba², como relata: “Eu fiz uma pesquisa de eventos históricos da cidade”. Os dados dessa “pesquisa histórica” sobre a cidade que também homenageava o compositor constaram da partitura, como expressa a nota elaborada pelo próprio compositor:

Vila Platina é uma obra didática dedicada ao 24º Concurso de piano Prof. Abrão Calil Neto, em Ituiutaba (MG). Os três movimentos se relacionam à história da cidade: Tijuco, o primeiro movimento, homenageia o primeiro nome do lugar – Arraial de São José do Tijuco; o segundo movimento, Pio, é uma referência a Pio Augusto Goulart Brum, importante figura da vida tijuicana, morador do primeiro sobrado construído na cidade; e o terceiro movimento, Guató, é uma homenagem ao maestro Francisco Gonçalves Moreira (Guató), que doou os instrumentos musicais para a primeira banda de música da cidade. Essa banda foi fundada pelo Padre Ângelo Tardio Bruno, que, oriundo de Nápoles, se estabeleceu no Arraial de São José do Tijuco em 1883. (PITOMBEIRA, 2016f).

Os movimentos *Tijuco*, *Pio* e *Guató* foram concebidos segundo uma “estrutura mais aberta, polissêmica”, numa concepção de música abstrata, considerando que “o aspecto semântico dela não é o fim da linguagem”. (PITOMBEIRA, 2019).

As demais obras didáticas, *Lamento* - Opus 215 e *Modinha* - Opus 214, são consideradas pelo compositor como peças de forma simples, “geralmente ABA, que traz a recorrência, importante na memória do aluno”. *Lamento* apresenta “material modal, escala diatônica sem ser Maior ou Menor, alguma inflexão tonal, mas foco modal”. *Riachos* - Opus 213, “faz homenagem a três pequenos riachos na cidade de Russas, Vale do Jaguaribe, interior do Ceará” (PITOMBEIRA, 2019), cidade natal do compositor.

2.1. Trechos das obras didáticas para piano de Liduino Pitombeira

São apresentadas a seguir imagens de alguns trechos das obras anteriormente referidas, com breves comentários relacionados às linguagens e materiais empregados, frutos de observações do próprio compositor bem como de nossas análises.

2 Ituiutaba, que significa terra de águas lamentas, é um município localizado no interior de Minas Gerais, no 2 Pontal do Triângulo Mineiro, às margens do Rio Tijuco.



As figuras inseridas neste item foram obtidas a partir de cópias dos PDFs³ das obras disponibilizados por Pitombeira e revelam a qualidade e a legibilidade deste recurso computacional, ainda que os trechos tenham sido recortados e reduzidos visando inserção neste texto, estando sujeitos a processos que reduzem a sua definição.

Observe-se na peça *Lamento*, para piano solo, conforme Figura 1, o compositor evita o uso da nota Sol, confirmando ser um material diatônico sem “alguma inflexão tonal, mas foco modal”. (PITOMBEIRA, 2019).

Lamento

LIDUINO PITOMBEIRA
Op. 215 (2016)

Tranquilo ♩ = 86

Fig. 1 – Cópia de trecho c. 1-14 do dígitoescrito autoral de *Lamento* para piano solo, de Liduino Pitombeira.

Na obra *Vila Platina*, em seu primeiro movimento, *Tijuco*, o compositor emprega o pentacorde de Dó, o que pode nos levar a pensar na tonalidade de Dó Maior. No entanto, Pitombeira (2019), ao usar ora a nota Mi bemol, ora a nota Mi natural (ver Figura 2), confirma tratar-se também de um material diatônico, sem “alguma inflexão tonal, mas foco modal”. (PITOMBEIRA, 2019), como observado na obra *Lamento*.

3 A sigla inglesa PDF significa *Portable Document Format* (Formato Portátil de Documento), formato de arquivo criado pela empresa Adobe Systems para que qualquer documento seja visualizado, independente do programa que o originou. Arquivos PDF podem preservar documentos e imagens em seu formato original, permitindo que qualquer leitor possa visualizá-lo como foi criado, sem alterá-lo, exceto pela possibilidade de realização de reduções em suas dimensões.



Fig. 2 – Cópia do trecho c. 12 – 24 do digitoscrito de *Tijuco*, primeiro movimento de *Vila Platina*, de Liduino Pitombeira.

Na peça *Octal*, para piano a 4 mãos, cujo trecho inicial é apresentado na Figura 3, o compositor “trabalha em cima da escala octatônica, escala de 8 notas formada pela junção de 2 acordes de sétima diminuta, uma escala octatônica, escala simétrica, um dos modos de Olivier Messian, Modo 2”. (PITOMBEIRA, 2019). Ou seja, trabalha com as notas Dó, Ré bemol, Mi bemol, Mi bequadro, Fá sustenido, Sol bequadro, Lá bequadro, Si bemol. *Octal* faz uso desse material melódico, excluindo as notas Ré bequadro, Fá bequadro, Lá bemol e Si bequadro, a partir de dois acordes de sétima diminuta: Dó diminuto (Dó, Mi bemol, Fá sustenido, Lá bequadro) e Sol diminuto (Sol bequadro, Si bemol, Ré bemol, Mi bequadro).

Fig. 3 – Cópia do trecho c. 1- 4 de digitoscrito autoral da peça *Octal* para piano a 4 mãos, de Liduino Pitombeira.

Na peça para piano solo *Modinha*, cujo trecho é apresentado na Figura 4, confirma-se a estrutura da peça na forma ternária ABA, com uso da “recorrência, importante na memória do aluno”, segundo afirma o compositor (PITOMBEIRA, 2019). O tema iniciado em anacruse é apresentado entre os compassos 1-3, reaparecendo de modo ampliado, por exemplo, entre os compassos 8-19, conforme ilustrado a seguir.



Fig. 4 - Cópia do trecho c. 8-21 de digitoscrito autoral da peça *Modinha* para piano solo, de Liduino Pitombeira.

A proposta do compositor de emprego da “recorrência”, com uso da forma ABA como recurso facilitador para o estudo do instrumento para jovens estudantes, é uma característica clara deste material assumidamente didático, e se apresenta em várias das obras, como nos três movimentos de *Vila Platina - Tijuco, Pio, Dobrado (Guató)*, para piano solo. Segundo Liduino Pitombeira (2019), escrever material didático é uma atividade que demanda conhecimento, prática e “muita pesquisa”, sendo algo “trabalhoso, se quiser fazer com seriedade”. Conforme relatado anteriormente, o compositor contou com a experiência e colaboração de sua esposa Maria, pianista, pesquisadora e professora de piano, que segundo Pitombeira, “tinha acabado de compor um livro sobre isso, que são vinte e duas obras para piano, exatamente estudando por níveis. Então ela já estava, digamos: *expert* no assunto”.

3. Sobre a edição das obras didáticas para piano de Liduino Pitombeira

Se informações relacionadas à *poiesis* da obra podem ser auxiliares no seu emprego didático e podem fundamentar uma performance criativa e inspirada, o diálogo torna-se também de grande relevância frente às propostas de realização de gravação e de edição das obras como parte de uma coletânea juntamente com obras de outros compositores homenageados. As obras destes autores veem sendo apresentadas à organização do Concurso em diferentes estados de representação textual e a ideia de reuni-las em coletânea está naturalmente sujeita à aprovação de cada um deles, além de estarem sujeitas a questões editoriais, relacionadas, por exemplo, à maneira como se deve reuni-las em uma mesma publicação. Necessita-se ainda no processo avaliar e escolher o modo mais eficaz de apresentar os textos editados (GRIER, 1996:5), de acordo com o contexto do público a ser atingido e de acordo com própria logística do processo editorial, que envolve determinações de sujeitos diversos, custos e prazos.

Entretanto, publicar esse material em cadernos impressos, organizados separadamente em cadernos para piano solo e para piano a 4 mãos, configura, ao nosso



ver, um processo relevante e que envolve decisões editoriais e mediações inevitavelmente críticas, como observa Grier (1996:4) acerca do trabalho do editor. Espera-se com esse trabalho contribuir para a preservação e a difusão da música brasileira para piano de compositores contemporâneos e realizar registro histórico de um período da música brasileira, tanto pela aproximação de obras de compositores consagrados quanto pelo agrupamento de linguagens diversas em um mesmo material didático, publicado e disponibilizado. Além destes aspectos, acredita-se que a compilação representará um dos mais amplos repertórios didáticos nacionais contemporâneos para piano solo e piano a 4 mãos publicados até o presente momento.

Obtida a autorização de edição das obras de Liduino, já editoradas em programa computacional e revisadas pelo próprio autor, optou-se por editá-las na forma *facsimile*, considerando-se a boa legibilidade dos documentos, a adequação das imagens ao formato gráfico padrão da série e, sobretudo, pelo fato de tratar-se de uma escrita autoral, o que implica na redução de riscos de inserção de erros, de desvios na ideia do autor, o que poderia ocorrer quando se opta por nova editoração.

Outros autores também manifestaram seu acordo a esta prática. Contudo, ainda que a ideia do *facsimile* se revele aparentemente simplificadora em um trabalho editorial, a reunião de documentos diferentes em uma mesma publicação demanda um pensamento editorial crítico, como considera Grier (1996). Assim, algumas questões acerca da edição tornaram-se relevantes e desafiadores nesta pesquisa.

Os documentos fonte, que são as cópias em PDF com as obras de Liduino Pitombeira disponíveis para o Concurso, foram considerados nesta pesquisa parte do material a ser preparado para publicação. Todo o trabalho editorial será realizado com base nos entendimentos de Grier (1996), Cambraia (2005) e Figueiredo (2004). Os “textos” de Liduino Pitombeira, ultrapassando a categoria de testemunhos “manuscritos” ou “impressos”, serão reunidos e publicados em coletânea a partir dos testemunhos “digitoscritos” autorais no formato *facsimilar* (CAMBRAIA, 2005), adaptado a alguns padrões formais (dimensões e margens) da editora universitária em que se desenvolve a pesquisa, havendo compatibilidade e adaptabilidade entre tais padrões e as imagens em PDF disponibilizadas pelo compositor.

Acerca desta nomenclatura, de acordo com Cambraia (2005), reconhecido autor brasileiro em crítica textual, fontes para uma edição podem ser classificadas em manuscritos – registros feitos por meio de penas, canetas etc. –, e impressos – registros feitos por meio de sistemas mecânicos de impressão –. Na atualidade, contudo, em tempos de inteligência artificial (IA), novas tecnologias e biotecnologias, surgem outras duas categorias: os datiloscritos (registrados por meio de máquinas) e os digitoscritos (registrados por meio de computadores). Embora o termo digitoscrito seja pouco usual no ambiente filológico musical, durante a realização do Concurso de piano Prof. Abrão Calil Neto, a partir de 2004, os organizadores tomaram contato não apenas com obras registradas a mão (manuscritos autorais), mas com obras registradas pelos próprios compositores em diferentes programas ou softwares



computacionais, levando-nos neste trabalho a considerar o termo “digitoscrito” apropriado à identificação dos documentos disponíveis, como já realizamos nas legendas de figuras deste artigo.

Assim, as obras para piano do compositor Liduino Pitombeira que integram a coletânea intitulada pelo próprio compositor de “Trabalhos didáticos”, seis ao todo, sendo duas para piano a 4 mãos e quatro para piano solo, são classificadas nesta pesquisa como digitoscritos autorais, elaborados diretamente pelo compositor em programa editor de partitura.

Na ocasião da participação do compositor no Concurso (2017), em seu catálogo de obras já constavam 245 obras, mas não havia “uma sessão Música Didática” (PITOMBEIRA, 2019), o que foi alterado com a inclusão das referidas peças criadas para o referido Concurso. Essas obras, entretanto, não foram publicadas por editora, restando como digitoscritos autorais disponíveis no site do compositor e nos arquivos do Concurso. Tal fato não impede a reapresentação das obras em outro meio de publicação.

Cambraia (2005: 64) observa que obras em digitoscrito não preservam as “marcas de intervenção na sua elaboração (rasuras e correções), ao contrário das obras em datiloscritos”, feitas em máquinas datilográficas, e dos próprios manuscritos, ambos sujeitos a rasuras e correções que deixam marcas. Isto implica que os digitoscritos não revelam pontos de correção; em digitoscritos bem realizados, a obra pode chegar diretamente ao leitor pela internet ou por meio do trabalho do editor que irá publicá-la em outro veículo, o que ocorre na proposta deste trabalho.

Como esse trabalho de edição segue a concepção apontada por Figueiredo (2004:41), de “revisar e preparar para publicar”, ao invés de simplesmente “publicar”, a pretensão de impressão do material apresenta-se como um desafio, tendo em vista não apenas a questão de eleger-se o processo editorial, revestido de escolhas e decisões, mas frente às dificuldades de obtenção de apoio financeiro a projetos culturais nesta área. De toda forma, a edição resulta em um texto, “fruto da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar para a impressão”, segundo Figueiredo (2004:41), foco e proposição em nossos estudos, concretizados em 2021.

4. Considerações

Espera-se que a edição deste trabalho didático de Liduino Pitombeira proposta neste trabalho, inserida em coletânea e acrescida de dados sobre o processo criativo do compositor, contribua para a interpretação, preservação e difusão da música brasileira para piano, não apenas do compositor, mas de outros seus contemporâneos, ampliando o acesso a esse material didático-pedagógico voltado para o ensino do piano, para escolas de música e seus profissionais, representando ainda fonte de consulta histórica. Enfim, estabelecer contato e acessar tais obras torna-se trabalho significativo na promoção de novas vivências e aprendizagens em música para piano de compositores brasileiros contemporâneos.



Referências:

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 216 p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. In: *Debates*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 7. 2004. p. 39-55. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>>. Acesso em: 29 jun. 2019.

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge University Press. 1996. 284 p.

PITOMBEIRA, Liduino. Entrevista de Denise Andrade de Freitas Martins em 12 de outubro de 2019. Rio de Janeiro. Áudio. Starbucks Voluntários da Pátria, Botafogo, RJ.

PITOMBEIRA, Liduino. *Lamento*, para piano, Opus 215. 2016a. 1 partitura. 1 p.

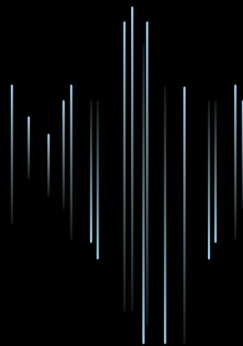
PITOMBEIRA, Liduino. *Modinha*, para piano, Opus 214. 2016b. 1 partitura. 1 p.

PITOMBEIRA, Liduino. *Octal*, para piano a 4 mãos, Opus 212. 2016c. 1 partitura. 5 p.

PITOMBEIRA, Liduino. *Pentagrama*, para piano a 4 mãos, Opus 211. 2016d. 1 partitura. 3 p.

PITOMBEIRA, Liduino. *Riachos*, para piano, Opus 213. 2016e. 1 partitura. 4 p.

PITOMBEIRA, Liduino. *Vila Platina*, para piano, Opus 209. 2016f. 1 partitura. 3 p.



As obras para flauta solo de Liduino Pitombeira

Felícia Coelho

Universidade Federal de Pernambuco – felicia.coelho@ufpe.br

Seresta nº2 para flauta solo Opus 59b (2001)

Liduino Pitombeira

I Noel Rosa

(1962 -)

II Pixinguinha

Quatro Miniaturas para flauta solo Opus 163 (2011)

Liduino Pitombeira

I Noturno

(1962 -)

II Baião

III Kalimba

IV Cores

Felícia Coelho, flauta

Resumo: Esse Recital-Palestra é produto de uma pesquisa em andamento sobre as obras para flauta solo de Liduino Pitombeira que tem como objetivo apontar similaridades e contrastes, entre essas obras, nos âmbitos da escrita instrumental e do tratamento dos parâmetros do som, como altura, dinâmica, textura e timbre. Além disso, a pesquisa examina recursos e características inerentes ao estilo composicional de Pitombeira. O recorte aqui apresentado trata do emprego de técnicas estendidas e como o compositor as representa graficamente.

Palavras-chave: Liduino Pitombeira; flauta solo; música brasileira para flauta; técnicas estendidas; notação musical.



Works for solo flute by Liduino Pitombeira

Abstract: This Lecture Recital is the result of an ongoing research on the works for solo flute by Liduino Pitombeira, which aims to point out similarities and contrasts between these works, in the scope of instrumental writing and the treatment of sound parameters, such as pitch, dynamics, texture, and timbre. In addition, the research examines resources and characteristics inherent to Pitombeira's compositional style. The portion presented here deals with the use of extended techniques and how the composer notate them.

Keywords: Liduino Pitombeira; solo flute; Brazilian music for flute; extended techniques; musical notation.

O compositor Liduino Pitombeira tem contribuído de modo significativo para a expansão do repertório flautístico brasileiro. Até o momento constam em seu catálogo 47 peças para o instrumento que contemplam diversos estilos e gêneros, além de diferentes técnicas composicionais, e podem ser divididas nas seguintes categorias: 5 para flauta solo, 5 para flauta e piano, 4 para flauta e orquestra e 33 para formações variadas de grupos de câmara (PITOMBEIRA, 2019). Tais formações vão de instrumentações usuais como quinteto de madeiras e quarteto de flautas até singulares como é o caso da *Seresta nº 5* para flauta, sax, trombone, piano e baixo elétrico *fretless*. As primeiras obras de Pitombeira para flauta coincidem com o início de sua carreira como compositor, que por sua vez se desenvolve após sua entrada no grupo Syntagma do qual foi fundador e integrante de 1986 a 1998. O Syntagma é o grupo de câmara, em atividade, mais antigo do Ceará e dedica-se à pesquisa e à performance da música antiga e da música folclórica nordestina. Nesse grupo além de participar ativamente como instrumentista também colaborava como arranjador e compositor (GIFONI, 2008). Foi para o Syntagma que em 1988 compôs seu Opus 1, *Fantasia sobre a Muié Rendêra*. A Fantasia, originalmente escrita para sexteto de flautas doce e cravo, recebeu no mesmo ano de sua criação três versões para flauta transversa (sexteto de flautas e cravo; flauta, orquestra de cordas e piano; flauta e piano). Desde então Pitombeira em um pouco mais de três décadas de atuação como compositor tem escrito praticamente ao menos uma peça para a flauta transversa por ano.

Esse recital-palestra é resultado de pesquisa em andamento sobre as obras para flauta solo de Pitombeira. O enfoque dessa apresentação foi sobre o uso de técnicas estendidas.

Como já mencionado, Liduino compôs até o momento 5 peças para flauta solo: *Seresta No.2* (2001), *Bendito* (2007), *Brazilian Landscapes No.8* (2007), *Os Quatro Temperamentos* (2010) e *Quatro Miniaturas para flauta solo* (2011). Na busca por novas sonoridades, o compositor recorre ao emprego de técnicas estendidas em quatro das peças acima citadas, sendo *Bendito* a única que não contém nenhuma dessas técnicas.



Técnica Estendida	Obra	Movimento
Cantar e tocar	<i>Seresta nº 2</i>	I. <i>Pixinguinha</i>
	<i>Brazilian Landscapes nº 8</i>	IV. <i>Xaxado</i>
	<i>Quatro Miniaturas</i>	I. <i>Noturno</i> II. <i>Baião</i> IV. <i>Cores</i>
Frullato	<i>Brazilian Landscapes nº 8</i>	III. <i>Modinha</i>
	<i>Os Quatro Temperamentos</i>	I. <i>Melancólico</i>
	<i>Quatro Miniaturas</i>	I. <i>Noturno</i> II. <i>Baião</i> IV. <i>Cores</i>
<i>Whistle tones (sons assobiados)</i>	<i>Quatro Miniaturas</i>	I. <i>Noturno</i>
Multifônicos	<i>Quatro Miniaturas</i>	I. <i>Noturno</i> II. <i>Baião</i> IV. <i>Cores</i>
<i>Residual tone (som de vento)</i>	<i>Quatro Miniaturas</i>	II. <i>Baião</i>
<i>Key click (percussão de chave)</i>	<i>Quatro Miniaturas</i>	III. <i>Kalimba</i>
<i>Tongue ram</i>	<i>Quatro Miniaturas</i>	III. <i>Kalimba</i>

Quadro 1: mapeamento das técnicas estendidas utilizadas e em quais obras e movimentos elas aparecem.

Podemos observar no quadro acima que *Quatro Miniaturas* é a peça com o maior número e variedade de técnicas. Isso se deu pelo fato de a peça ter sido escrita para integrar o programa do recital de conclusão de mestrado da presente autora, contando com o trabalho colaborativo entre a mesma, sua orientadora Dra. Katherine Kemler e o compositor. A intenção foi acrescentar ao repertório brasileiro para flauta uma obra que incluísse técnicas ainda pouco exploradas nesse repertório.

A expressão “técnica estendida”, segundo Eliane Tokeshi (2003), compreende aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento. Apesar de os primeiros sons instrumentais não convencionais serem encontrados em composições anteriores a 1900, mais de cem anos depois, músicos pioneiros continuam a criar novas técnicas, alimentando uma lista em constante evolução (ARKOUDIS, 2019). Essas técnicas por sua vez geram novas formas de execução e representação gráfica, sendo o resultado direto da cooperação construtiva e experimental entre intérpretes e compositores (LEVINE, 2002).



É de praxe que compositores forneçam notas de performance, popularmente chamadas de “bula”, para suas obras. No entanto, como destaca Arkoudis, nem sempre o fazem de forma clara:

Embora os compositores forneçam regularmente aos flautistas notas de performance para suas composições, essas instruções de performance na música contemporânea às vezes são pouco claras, imprecisas ou muito complicadas para serem alcançadas com precisão sem a intervenção do compositor. Muitas vezes os compositores designam um novo símbolo para uma técnica estendida que já recebeu um símbolo no passado ou mesmo justapõe os símbolos utilizados. Portanto, os flautistas frequentemente encontram na literatura do seu instrumento vários nomes e símbolos para a mesma técnica estendida (ARKOUDIS, 2019: 3, tradução da presente autora)¹.

Nesse quesito, fica evidente a preocupação de Pitombeira, desde sua primeira peça para flauta solo, em ser o mais claro e objetivo possível em suas indicações, o que torna desnecessária a adição de uma “bula”. A seguir foram escolhidas algumas técnicas, entre as listadas no quadro 1, para exemplificar de que maneira o compositor efetua suas representações gráficas.

1. Cantar e tocar

Exemplo 1: Seresta Nº 2 – II. Pixinguinha

1 No original: “Although composers regularly provide flutists with performance notes for their compositions, these performance instructions in contemporary music are sometimes unclear, imprecise, or too complicated to achieve accurately without the direct intervention of the composer. Often composers designate a new symbol for an extended technique that has already received a symbol in the past or even juxtapose the symbols between them. Therefore, flutists often encounter in the flute literature various names and symbols for the same extended technique” (ARKOUDIS, 2019: 3).



227

Mysteriously
Sing along with the flute for
the low passages only, if possible

Lyrical
Only the flute (no singing)

ff *pp* *mf*

Exemplo 2: Brazilian Landscapes Nº 8 – IV. Xaxado

$\text{♩} = 60$

pp *mp* *pp* *p*

Humming

Exemplo 3: Quatro Miniaturas – I. Noturno (compassos 1 a 4)

5

ff *mf* *mp*

Exemplo 4: Quatro Miniaturas – I. Noturno

10

mp *pp* *mp* *p* *f*

ord.

Exemplo 5: Quatro Miniaturas – I. Noturno



Exemplo 6: Quatro Miniaturas – II. Baião

Podemos perceber que no exemplo 2 o compositor não segue a notação adotada no exemplo 1. Já nos exemplos 3, 4, 5 e 6 volta a utilizar a cabeça da nota quadrada para indicar a adição da voz, o que demonstra a adoção de um padrão e por sua vez o cuidado de Pitombeira também com a consistência no uso do modelo de representação gráfica escolhido. É interessante observar como ele diversifica o emprego da técnica de cantar e tocar nas *Quatro Miniaturas*, fazendo-se necessária a adição de um segundo sistema para preservar a clareza e a objetividade do que está sendo indicado.

Após análise das peças para flauta solo chegou-se as seguintes formas de aplicação da técnica de cantar e tocar por Pitombeira:

- canta-se em uníssono com a nota que está sendo tocada (exemplos 1, 2 e 6);
- canta-se uma nota sustentada enquanto dedilha-se notas em diferentes alturas, proporcionando a produção de duas notas simultaneamente (exemplos 3 e 5);
- canta-se e toca-se as mesmas notas com a distância de uma oitava (exemplo 4).

2. Residual Tone (som de vento)

Residual tone ou *wind sounds* são sons produzidos na flauta com ar adicional. É possível tocar apenas o *residual tone* ou o *residual tone* combinado com o som regular, ou seja, escutar apenas o sopro ou escutar o sopro com o som natural da nota. Liduino opta pela segunda possibilidade, utilizando a cabeça da nota em forma de triângulo para representar a técnica e acrescentando ainda a indicação de pronúncia da sílaba “tcha”, como podemos observar no exemplo 7. Vale ressaltar que foi uma escolha excelente para esse trecho do *Baião* pois destaca o caráter dançante desse ritmo e soa como se a flauta tivesse se convertido em um instrumento de percussão.



Exemplo 7: Quatro Miniaturas – II. Baião

3. Key Click (percussão de chave)

Key click é o som produzido pela chave da flauta ao fechar um orifício do instrumento de forma rápida e com certa pressão dos dedos. Pitombeira usa três tipos diferentes de key clicks:

1. Key click sem sopro fechando o orifício do bocal com a língua (o que estende a tessitura da flauta uma sétima maior abaixo);
2. Key click sem sopro;
3. Key click com sopro.

Exemplo 8: Quatro Miniaturas – III. Kalimba

Como deixa claro o título do movimento, o compositor faz uma alusão ao instrumento africano kalimba. Por ser tocada com a ponta dos dedos e a distância entre as teclas e o corpo do instrumento ser curta, o som produzido tem um pouco de



percussão semelhante ao do *key click*. Liduino utiliza os diferentes tipos de *key clicks* de maneira inteligente, os quais associados ao compasso 5/8 e o ritmo de colcheias e silêncios proporcionam dinamismo ao movimento.

Pretendeu-se através deste recital-palestra oferecer ao ouvinte além da performance, alguns detalhes importantes sobre o uso das técnicas estendidas nas obras para flauta solo de Liduino Pitombeira fortalecendo assim a conexão entre a performance e o conhecimento acadêmico.

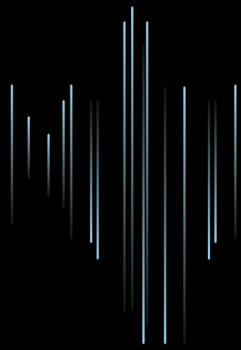
Referências:

ARKOUDIS, Eftihia. *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers*. Morgantown. 101f. Tese (Doutorado em Música - Performance Musical). College of Creative Arts, West Virginia University, 2019.

GIFONI, Luciana. *Música de Câmara e Pós-Modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. São Paulo. 225f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto das Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2008.

LEVINE, Carin; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002.

PITOMBEIRA.COM. Disponível em: <<http://pitombeira.com>>. Acesso em: 10 abril. 2022. Página na internet do compositor Liduino Pitombeira.



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Recital de flauta e eletrônica

Rodrigo Manoel Frade

Universidade Federal de Minas Gerais – rodrigofrade14@gmail.com

Levy Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais – pacheco.levy@gmail.com

Brazilian Landscapes No.8 (2007)

Liduíno Pitombeira

(1962 -)

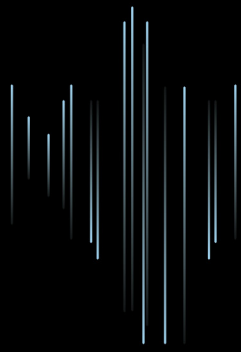
Golden Aspen (2017)

Levy Oliveira

(1993 -)

Rodrigo Manoel Frade, *flauta*

Levy Oliveira, *eletrônica*



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Brazilian Landscapes n. 12, op. 178 (para flauta e violão), de Liduino Pitombeira

Lucas Madeira

lucasmadeira.itj@gmail.com

Bruno Madeira

madeirabruno@gmail.com

Brazilian Landscapes n. 12, op. 178 (2011)

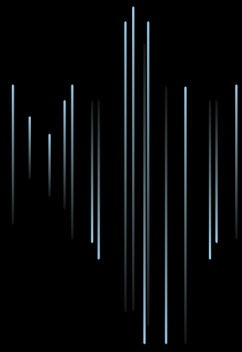
- I Ponteio*
- II Baião*
- III Modinha*
- IV Frevo*
- V Acalanto*

Liduino Pitombeira

(1962-)

Lucas Madeira, *flauta/flautim*

Bruno Madeira, *violão*



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Two violin and piano sonatas por Liduino Pitombeira

Luciana Soares

Nicholls State University, Louisiana, EUA – luciana.soares@nicholls.edu

James Alexander

Nicholls State University, Louisiana, EUA – james.alexander@nicholls.edu

Sonata for Violin and Piano No. 3, Op. 36 (1999)

Liduino Pitombeira

I Frevo-Baião

(1962 -)

II Quarta-Feira

III Rotina

Sonata for Violin and Piano No. 4, Op. 98 (2005)

Liduino Pitombeira

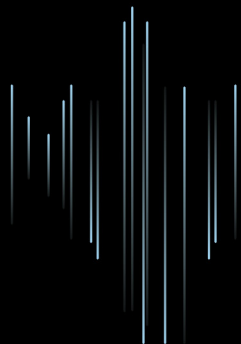
I Hexagon

(1962 -)

II Octagon

III Triangle

Luciana Soares, piano
James Alexander, violino



APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

Música Brasileira para Viola e Piano

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais – aleixor@ufmg.br

Cenira Boaventura Schreiber

Universidade do Estado de Minas Gerais – cenira.schreiber@uemg.br

Seresta No 3 for viola and piano Opus 60a (2001)

I Aboio

II Batuque

Liduíno Pitombeira

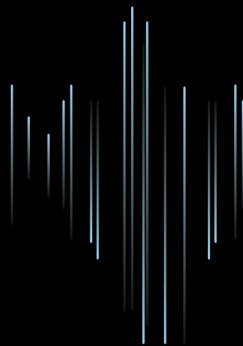
(1962 -)

Todas as Rosas são Brancas (2002)

G. Nascimento

(1970 -)

Carlos Aleixo, viola
Cenira Schreiber, piano



Concerto comentado Liduino Pitombeira & Convidados

*Concerto Comentado por Liduino Pitombeira com Maria Di Cavalcanti,
Duo Alexander-Soares, Jonatas Weima, Paulo Ronqui,
Fernando Hashimoto, Lars Hoefs e GRUPU*

Sonata para piano No.1, Op. 8 (1991)

Liduino Pitombeira

1. *Virgo*
2. *Pisces*

Maria Di Cavalcanti, *piano*

Sonata para violino e piano No.5, Op. 137 (2008)

Liduino Pitombeira

1. *Imagens*
2. *Eixos*
3. *Candomblé*

James Alexander, *violino*

Luciana Soares, *piano*

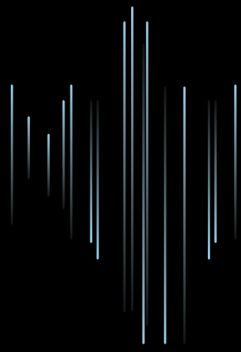
Seresta No.20, Op. 243 (2019)

Liduino Pitombeira

1. *Frevo*
2. *Incelença*
3. *Embolada*

Jonatas Weima, *saxofone*

Maria Di Cavalcanti, *piano*



Noturno, Op. 194 (2014)

Liduino Pitombeira

Fernando Hashimoto, *percussão*
Paulo Ronqui, *trompete*

Urban Birds, Op. 45 (2000)

Liduino Pitombeira

1. *Traffic Circles*
2. *Solitary Wings*
3. *Birds at Carnival*

Jonatas Weima, *saxofone*
Lars Hoefs, *violoncelo*
Maria Di Cavalcanti, *piano*

Dalrymple, Op. 197 (2014)

Liduino Pitombeira

1. *Dawn*
2. *Café au Lait*
3. *Sunset*

Fernando Hashimoto, *marimba solo*

A cidade encantada, Op. 69 (2002)

Liduino Pitombeira

Fernando Hashimoto, *percussão solo*

Zumbi dos Palmares, Op. 89 (2004)

Zumbi dos Palmares, Op. 89 (2004)

Liduino Pitombeira

GRUPU

Bruna de Souza, *percussão*
Rafael Peregrino, *percussão*
Pierre Macedo, *percussão*
Pedro Rossi, *percussão*



ENTREVISTAS

Ao longo dos cinco dias de programação do FMCB conversamos com os homenageados da sétima edição, João Donato e Liduino Pitombeira, bem como, com músicos, pesquisadores e apoiadores do Festival. O intuito era ouvir suas impressões e expectativas acerca da realização do evento, previsto inicialmente para março de 2020, que ocorreu entre os dias 22 e 26 de março de 2022 na cidade de Campinas.

As entrevistas com os compositores homenageados foram conduzidas pela diretora geral e idealizadora do FMCB, Thais Nicolau. As entrevistas, apresentações artísticas, concertos e comunicações podem ser visualizadas em nosso canal no [YouTube](#)



Créditos

Direção Geral e Artística

Thais Lopes Nicolau

Coordenação de Execução

Gisele Bueno

Administrativo e Financeiro

Conceição Colombini

Fernanda Marcondes

Produção

Andreia Marucci

Camila Petersen

Veridiana Weinlich

EME Cultural

Grupo Sintonize

Captação

Incentiv.me

EDITORIAL ANAIS

Diagramação

Igor Almeida

Editoração

Carina Joly

Coordenação de publicação

Thais Lopes Nicolau

Conteúdo

Helena Antunes de Moraes

Gabriela Dallposso

Paula Martins

FMCB 7



Apresentação:

Apoio:



Produção:

Captação:

Parceiros:



Realização:

