



Técnicas estendidas do saxofone e colaboração musical: uma perspectiva a partir da peça *Pantomimas VIII* de José Orlando Alves

Jonatas Weima Cunha Angelim

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

Jonatas.weima@yahoo.com

Resumo: Este artigo traz uma breve contextualização sobre técnicas estendidas do saxofone e colaboração musical e, então, aborda esses dois pontos no relato de experiência sobre a composição da *Pantomimas VIII*, para flauta, saxofone alto e violoncelo, de José Orlando Alves. A peça é fruto da parceria colaborativa entre o autor deste trabalho e o compositor, no âmbito da pesquisa de doutorado em andamento que engloba este estudo, e constitui um reflexo das experimentações sobre diversas possibilidades idiomáticas do saxofone, a fim de proporcionar um maior vocabulário sonoro para o enriquecimento do discurso musical em prol da excelência do resultado artístico.

Palavras-chave: Saxofone; Técnicas Estendidas; Colaboração Musical; José Orlando Alves.

Extended Saxophone Techniques and Musical Collaboration: a Perspective from the Piece *Pantomimas VIII* by José Orlando Alves

This article provides a brief contextualization on extended saxophone techniques and musical collaboration and then addresses these two points in the experience report on the composition of *Pantomimas VIII*, for flute, alto saxophone and cello, by José Orlando Alves. The piece is the result of a collaborative partnership between the author of this work and the composer, within the scope of the doctoral research in progress that encompasses this study, and is a reflection of the experiments on various idiomatic possibilities of the saxophone, in order to provide a greater sound vocabulary for the enrichment of the musical discourse in favor of the excellence of the artistic result.

Keywords: Saxophone; Extended Techniques; Musical Collaboration; José Orlando Alves.

1 Introdução

Surgido num período Pós-Revolução Industrial e introduzido na música de concerto numa época de grandes inovações nas artes, o saxofone teve seu repertório e técnicas desenvolvidos quase que concomitantemente ao desdobramento da música moderna. Mesmo já existindo obras com o instrumento ainda no século XIX, a maior produção da sua literatura de concerto veio a partir do século XX, impulsionada pelo surgimento de grandes virtuosos, pela expansão das possibilidades técnicas e sonoras, pelos seus aprimoramentos físicos ao longo do tempo e pelo surgimento da colaboração musical compositor-intérprete.

Em concordância com Marques (2015), o uso das técnicas estendidas, desde a consolidação da composição instrumental a partir do Renascimento tardio e do início do

século XVII, se tornou inerente a 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 destas 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 contemporânea¹.

2 Contextualizando técnicas estendidas do saxofone

O saxofone se tornava cada vez mais popular na década de 1920 após ser inserido no jazz (INGHAM, 1998, p. 126), se fazendo presente nas chamadas *Big Bands* americanas e cada vez mais nas bandas militares. Nesse período, surgiam os “efeitos sonoros” do instrumento (MARQUES, 2015, p. 12), que remetiam situações do cotidiano e eram tocados pelos saxofonistas de forma divertida e virtuosística, atribuindo um caráter de humor a seus solos. Abordados por Weber (1926) em seu libreto como “truques do saxofone e acrobacias”, esses efeitos tiveram como grande destaque o saxofonista americano Rudy Wiedoeft (1893 – 1940), que inspirou muitos outros artistas a explorarem as potencialidades técnicas do instrumento à época (SOBRINHO, 2013, p. 18).

Apesar das técnicas estendidas terem sido utilizadas pelos saxofonistas desde o início do século XX, somente foram incorporadas à música de concerto após sua sistematização didática através dos livros e métodos adotados nas escolas e conservatórios em que havia o ensinamento do saxofone. Por conseguinte, a literatura de repertório moderna deste instrumento só veio a utilizá-las, de fato, a partir da segunda metade do século XX, com a só então inclusão dessas técnicas pelas instituições de ensino através de trabalhos didáticos, o que pode ser respaldado com a afirmação de Padovani e Ferraz: “[...] 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” (2011, p. 11).

3 Contextualizando colaboração musical

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

¹ “Em suma, entendemos 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).

performance. Segundo Domenici (2010) esta prática, que impacta de maneira significativa tanto a composição quanto a performance da obra, tem sido comum na música de concerto nos últimos 50 anos, embora muito pouco tenha sido escrito sobre o assunto. Reforçando a ideia da relevância do assunto, Bittencourt (2018, p. 2) diz o seguinte: “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”.

Assim, considerando a importância da atuação dos compositores na utilização das técnicas estendidas que pode ser reforçada com a colaboração musical junto aos intérpretes, vemos como primordial o estudo sobre o trabalho de compositores em atividade na música de concerto brasileira no cenário atual. Nesta perspectiva, consideramos essencial o trabalho de José Orlando Alves, que vem explorando cada vez mais a diversidade idiomática do saxofone em suas obras. Ao estabelecer parceria com o intérprete, o compositor permite que se ampliem os horizontes da criação musical. Dessa forma, a produção composicional analisada neste trabalho pode contribuir para elevar a literatura brasileira do instrumento, bem como potencializar as possibilidades idiomáticas deste em diversos níveis artísticos na performance musical no repertório de música brasileira contemporânea.

4 Colaboração e técnicas estendidas do saxofone em *Pantomimas VIII*

O trabalho colaborativo, uma das atividades que movem o projeto de doutorado em andamento no qual este artigo se insere, realizado junto ao compositor José Orlando Alves trouxe como resultado a peça *Pantomimas VIII*, para flauta, saxofone alto e violoncelo, dedicada ao *InterBrasilis Trio*, integrado por Vladislav Kreinski (flauta), Jonatas Weima (saxofone) e Glenda Carvalho (violoncelo). O grupo que inspirou a peça foi criado em 2020 com o intuito de realizar repertório camerísticos inédito para esta formação não convencional na música de concerto, encomendando obras originais em parceria com compositores e explorando as várias possibilidades idiomáticas dos instrumentos em questão, contribuindo, assim, para a construção de um repertório a fim de enriquecer suas respectivas literaturas. Embora fundado muito recentemente, os músicos do *InterBrasilis Trio* já realizavam performances musicais desde 2018, logo, o entrosamento artístico e o vínculo de amizade, que já existia anos antes, foram essenciais para a consolidação da formação, pois contribuem positivamente no fazer musical.

A peça composta integra o ciclo das pantomimas, é a oitava peça desse ciclo. Como se fosse uma suíte, o ciclo das Pantomimas se subdivide em pequenas

peças, conectadas por gestos específicos, na sua maioria, sempre com a ideia de movimento (marcha, valsa, pick, promenade, etc.). A questão do gesto composicional é bastante explorada em todo o ciclo, muito relacionado (o gesto) com a própria definição de pantomima (representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos). Os gestos estão presentes na introdução e reaparecem nas outras pequenas peças que integram as *Pantomimas VIII*, propiciando uma certa unidade no discurso musical. (ALVES, 2021).

A peça *Pantomimas VIII*, que é um conjunto, não de movimentos, mas de seis pequenas peças ou miniaturas, foi encomendada pelo autor deste trabalho por duas razões: a primeira, foi para realizar um estudo artístico e experimental com as técnicas estendidas do saxofone através do trabalho colaborativo dentro da sua pesquisa de doutorado em andamento; a segunda, foi uma motivação artística a fim de criar repertório para o *InterBrasilis Trio* e realizar performances de novas obras contemporâneas, contribuindo assim para a literatura moderna brasileira dos instrumentos do grupo e, neste caso, especialmente do saxofone.

Durante o período em que o compositor trabalhou na *Pantomimas VIII*, foram realizados diversos contatos e compartilhamentos de informações por meio eletrônico (vídeos de experimentos técnicos, 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. Em entrevista a esta pesquisa o compositor fala sobre a colaboração:

A participação do saxofonista Jonatas Weima foi determinante para a composição da peça. Primeiro, devido ao estímulo inicial, no sentido de solicitar a composição de uma peça inédita para futura interpretação, ampliando o repertório brasileiro com mais uma peça para formação de câmara com a participação do saxofone. Segundo, no decorrer do processo composicional, estimulando a inclusão de técnicas instrumentais específicas e idiomáticas para o saxofone como, por exemplo o "slap tongue", vários multifônicos e determinados glissandos e portamentos. (ALVES, 2021)

A primeira técnica estendida do saxofone a aparecer é o *slap tongue*² no início da primeira peça, já no quarto compasso, como podemos ver na figura 1. O compositor faz uso deste efeito com a intenção de combiná-lo com os *pizzicatos* do violoncelo, devido à

² *Slap tongue* refere-se a “um efeito percussivo criado pelo som da palheta retraindo e batendo na boquilha” (TAYLOR, 2012 p. 15). Isso acontece quando o instrumentista pressiona a parte média da língua na palheta, faz uma sucção, gera um vácuo, puxando-a e em seguida liberando-a, fazendo com que ela bata na boquilha gerando uma ressonância.

proximidade de sonoridade. Esta combinação foi uma das proposições feitas no processo colaborativo, onde mostramos ao compositor como os *slaps* no saxofone podem se assemelhar em som e timbre com os suaves *pizzicatos* simples e até mesmo com os mais agressivos ou vigorosos “*pizzicato Bartók*” dos instrumentos de corda. Alves mostrou interesse pela ideia, tanto que o *slap tongue* é a técnica estendida do saxofone mais utilizada na composição, e ele fez uso desse recurso de maneira ritmicamente complementar entre os instrumentos por recorrentes vezes ao longo da obra.

J. Orlando Alves
(2020)

Introdução
♩ = 80

non legato

slap tongue

f *p* *mp* *cresc.* *mf*

6

mp *cresc.* *mf* *ord.* *mp* *mf*

Figura 1: *Introdução*, parte de saxofone, comp. 1 – 8
Fonte: (ALVES, 2020a, p.1).

Em relação ao parâmetro de dinâmica, podemos ver na figura 2, que o compositor escreveu as nuances de maneira estratégica de acordo com as propriedades físicas dos instrumentos, de forma que o saxofone, por ter a grande potência sonora de um híbrido com características dos instrumentos de metal, não se sobrepusesse à projeção do violoncelo, que, por sua vez, aparece sempre um degrau de intensidade acima. Entretanto, como já mencionamos, o efeito final deve ser de equilíbrio de dinâmica entre os dois instrumentos.

4

Fl.

mf *f*

Sax. al.

slap tongue

mp *cresc.* *f* *mp* *cresc.* *mf*

Vc.

pizz.

mf *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*

Figura 2: *Introdução*, grade sem transposição, comp. 4 – 6
Fonte: (ALVES, 2020b, p.1).

O recurso, que é perceptivelmente o mais explorado, reaparece para o saxofone sempre com o mesmo gesto ou motivo musical ao longo da obra inteira, exceto na segunda e na terceira miniaturas. A primeira, intitulada como *Introdução*, é caracterizada pela grande utilização dos *slaps*, como visto nos trechos das figuras 1 e 2; a quarta, chamada de *Interlúdio 'estranho'*, faz uma reapresentação do motivo apenas nos compassos 55 e 58 de maneira fragmentada, como podemos observar na figura 3; na quinta e sexta miniaturas os *slaps* reaparecem com os mesmos gestos apresentados na primeira, porém, agora não mais fragmentados, como podemos ver no exemplo da figura 4. Alves utiliza o *slap tongue*, sempre nas regiões adequadas (grave e médio), com poucas notas próximas às regiões agudas, em andamentos confortáveis e sem grandes mudanças abruptas com outras articulações, viabilizando uma perfeita execução deste artifício por parte do intérprete.

The image shows two staves of musical notation for the saxophone part of 'Interlúdio 'estranho''. The first staff is marked 'Lento' with a tempo of 60. It features dynamic markings of *pp*, *mf*, *f*, and *mf*. A blue circle highlights a specific rhythmic pattern in the middle of the staff. The second staff is marked 'Mais rápido' with a tempo of 80, then returns to 60, and then back to 80. It includes dynamic markings of *f*, *psubito*, *p*, and *mf*. A blue circle highlights a rhythmic pattern at the beginning of the second staff.

Figura 3: *Interlúdio 'estranho'*, parte de saxofone, comp. 52 – 61

Fonte: (ALVES, 2020a, p.3).

The image shows two staves of musical notation for the saxophone part of 'Final'. The first staff is marked 'a tempo' with a tempo of 90. It features dynamic markings of *mp*, *cresc.*, *mf*, *psubito*, *cresc.*, and *f*. The second staff features dynamic markings of *mf*, *mp*, *p*, and *f*. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

Figura 4: *Final*, parte de saxofone, comp. 122 – 123

Fonte: (ALVES, 2020a, p.7).

A próxima técnica do saxofone que o compositor utiliza é o *frulatto*³, que aparece apenas em dois momentos específicos. No penúltimo compasso da primeira miniatura (figura

³ *Frulatto*, 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

5), em que a voz do saxofone faz uma imitação do gesto rítmico executado pela flauta no início da música, a técnica é usada de maneira alternada entre eles ao reproduzir este efeito, tão comum daquele instrumento (SOBRINHO, 2013, p. 41). E no penúltimo compasso da última miniatura (figura 6), quando o saxofone tem agora o *frullato* simultaneamente com a flauta, o que gera um novo timbre sobre ele. Alves usa esta técnica com muita parcimônia, de maneira confortável para o intérprete, contribuindo consequentemente para um bom resultado sonoro.



Figura 5: *Introdução*, parte de saxofone, comp. 14 e 15

Fonte: (ALVES, 2020a, p.1).

Figura 6: *Final*, grade sem transposição, comp. 126 – 128

Fonte: (ALVES, 2020b, p.15).

Em *Coral*, segunda miniatura, observamos frases com muitas fermatas ininterruptas, além de outras demasiadamente longas (mostradas na figura 7), se observarmos do ponto de vista da técnica convencional. Temos a impressão de que o compositor quer transmitir uma ideia de ininterruptão musical, como se fosse um órgão executando as vozes de um coral e, para isso, ele aproveita o recurso da *respiração circular*⁴ na parte do saxofone

exemplo, uma sílaba “rrrrrr”, “trrrrr” ou “drrrrr” ou entoando “rrrrrrr” com a garganta como se fosse um gargarejo (LONDEIX, 1989, p. 45).

⁴ *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).

para criar linhas longas, semelhantes a um baixo contínuo. Alves faz isso pensando em uma das habilidades específicas do intérprete que comissionou a peça, o que foi discutido no processo colaborativo para a composição. Não é impossível realizar esses trechos sem fazer uso da *respiração contínua*, porém, foi observado nas experimentações durante as práticas interpretativas, que dessa maneira o saxofonista é levado a uma considerável exaustão, causando desconfortos que podem interferir na qualidade da performance, logo, o uso da técnica viabiliza uma maior fluência na execução e contribui para um melhor resultado artístico.

Coral (lento expressivo)
♩ = 60

Figura 7: *Coral*, parte de saxofone, comp. 17 – 32
Fonte: (ALVES, 2020a, p.2).

A quarta miniatura, *Interlúdio 'estranho'*, é caracterizada por utilizar o saxofone quase como um instrumento harmônico através da técnica estendida dos *multifônicos*⁵ (figura 8). Diferente da segunda miniatura, *Coral*, em que a/o violoncelista realiza uma base harmônica através de acordes por conseguir executar várias notas simultaneamente, no *Interlúdio*, em contraste, o violoncelo não desempenha esta função, ficando a cargo do saxofone. Devido às fortes dissonâncias causadas pelos *clusters* e quartos de tom que os

“Esta técnica consiste em tocar ao passo que se infla as bochechas, em seguida esvaziando esse ar enquanto os pulmões são inflados ao respirar simultaneamente pelo nariz” (LONDEIX, 1989, p.82).

⁵ *Multifônico* é um recurso 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 à uma alteração na coluna de ar.

multifônicos apresentam, o compositor obtém a sonoridade “estranha” que ele busca alcançar para caracterizar esta miniatura. Observamos que Alves utiliza dinâmicas específicas para cada *multifônico*, sempre dentro das orientações e exemplificações técnicas do processo colaborativo, que foram baseadas nas experimentações práticas e em material bibliográfico compartilhado, tornando a realização dos efeitos sempre muito idiomática.

Interlúdio 'estranho'
Lento
♩ = 60

Figura 8: *Interlúdio 'estranho'*, parte de saxofone, comp. 52 - 61

Fonte: (ALVES, 2020a, p.4).

Ainda no *Interlúdio 'estranho'* observamos um uso bem breve da técnica dos *overtones*⁶ (figura 9), como forma de alcançar um novo efeito timbrístico para o conjunto neste trecho. O Fa#4 do compasso 64 pode ser emitido na posição do Si2, como segundo harmônico de sua série; e o Lá#4 é o terceiro harmônico da posição do Sib/Lá# 2.

♩ = 60

Figura 9: *Interlúdio 'estranho'*, parte de saxofone, comp. 62 ao 67

Fonte: (ALVES, 2020a, p.4).

⁶ *Overtones* são os chamados *harmônicos*, ou seja, sons parciais derivados de um som fundamental que gera a série harmônica. No saxofone, não diferente dos demais instrumentos de sopro, em uma mesma posição de chaves é possível atingir notas da série harmônica. Raschér (1977) diz que a produção de um *overtone* é resultado de um delicado ajuste de embocadura combinado a um completo controle do fluxo de ar.

Na quinta miniatura, *Promenade*, aparece o *portamento*⁷, que é mais uma técnica estendida do saxofone. É um efeito particularmente complicado para o instrumento, talvez por conta do seu sistema de chaves, mas aqui, após algumas experimentações e considerações sobre os primeiros envios da peça por parte do compositor para nossos estudos, ele o utiliza entre intervalos que facilitam sua execução, optando por escrever na região aguda, como pode ser visto no trecho da figura 10, por ser muito mais maleável em se tratando de manipulação das alturas dos sons. Além disso, as chaves dos intervalos com as quais se realizam os *portamentos* solicitados na peça facilitam sua execução por meio da mudança gradativa de acionamento destas, abaixando-as ou levantando-as lentamente da nota inicial até a nota final. Por exemplo, no compasso 79, o *portamento* que conecta o Ré5 ao Si4, pode ser realizado abaixando a chave C1, acionada pela parte interna da mão esquerda, de maneira gradativa até atingir o Dó#5, em seguida fazendo o mesmo processo com a chave 2 na mão esquerda até o Dó5 e, finalmente, repetindo o movimento na transição da chave 2 para a 1 até finalmente atingir o Si4. Todo este processo é auxiliado pela flexibilização de embocadura, de maneira que as alturas transitem sem que os sons intermediários sejam articulados. Vale observar que a realização da técnica entre mudanças de registros, principalmente envolvendo médio e grave, e intervalos mais amplos, pode dificultar este procedimento ou até mesmo inviabilizá-lo.

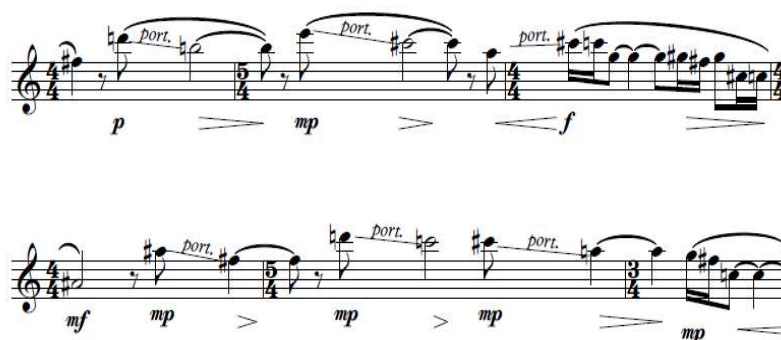


Figura 10: *Promenade*, parte de saxofone, comp. 79 – 84
Fonte: (ALVES, 2020a, p.5).

Após esta pequena análise sobre as técnicas estendidas do saxofone na *Pantomimas VIII* de José Orlando Alves, pôde-se observar como a exploração dos diversos recursos sonoros do instrumento puderam contribuir para o enriquecimento artístico musical.

⁷ *Portamento* é a transição de uma nota para outra em que a frequência de altura vai sendo alterada de maneira não temperada a partir do som inicial até o som de chegada e, diferente da execução do *glissando*, em que ouvimos uma sucessão rápida de várias notas, no *portamento* o som “desliza” continuamente.

As técnicas foram pensadas dentro do processo colaborativo de forma que o instrumentista pudesse realizá-las em equilíbrio com os recursos convencionais do instrumento, tendo ao alcance uma obra sem absurdos de exequibilidade e ao mesmo tempo destacando a sua versatilidade. Os trechos que parecem ser de difícil realização são, na verdade, conduzidos por recursos integrados naturalmente ao discurso musical e, portanto, nunca soam como efeitos extravagantes que sobressaiam ou que passem a impressão de que a música foi estruturada a partir deles.

5 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 elevar 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.

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 ocasiona grande influência no resultado final. Assim, além de um maior conhecimento específico envolvido na elaboração, ao considerar as especificidades do intérprete, permite-se que ele faça parte do processo criativo em diversos momentos da construção da obra.

Referências:

- ALVES, José Orlando. Entrevista de Jonatas Weima Cunha Angelim em 13 mar. 2020. Rio de Janeiro. Formulário eletrônico.
- ALVES, José Orlando. *Pantomimas VIII*; flauta, saxofone alto e violoncelo. João Pessoa: editoração de José Orlando Alves, 2020a. 1 partitura (7 p.). Saxofone.
- ALVES, José Orlando. *Pantomimas VIII*; flauta, saxofone alto e violoncelo. João Pessoa: editoração de José Orlando Alves, 2020b. 1 partitura (7 p.). Grade.
- BITTENCOURT, Pedro Sousa. 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.
- COSTA, Tiago António Nunes da. *Música Contemporânea para Saxofone no Ensino Secundário*. Aveiro, 2011. 74f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- DOMENICI, Catarina L. 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*. Disponível em: http://www.baxtermusicpublishing.com/samples/books/easton_excerpt4.pdf. Acesso em: dezembro de 2019.

INGHAM, Richard. Jazz and the saxophone. In: INGHAM, Richard. *The Cambridge companion to the saxophone*. Edição 2. 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*. Natal, 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.

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

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

WEBER, Henri. *Sax Acrobatix*. New York: Belwin, 1926.