

Aspetos do ritmo na linguagem musical de Daniel Schnyder: uma perspetiva da interpretação


MÁRIO MARQUES

Departamento de Música, Universidade de Évora

EDUARDO LOPES

Departamento de Música, Universidade de Évora (el@uevora.pt)

1. Daniel Schnyder e sua Música

aniel Schnyder nasceu em Zurique, na Suíça, em 1961. Filho de um arqueólogo, historiador de arte e flautista amador, que certamente incutiu em Schnyder o gosto pela exploração das culturas não-ocidentais e suas idiossincrasias específicas.

Schnyder envolveu-se desde muito cedo no mundo da música. De formação inicial clássica, aprendeu violoncelo e posteriormente flauta transversal. O estudo do repertório desses instrumentos levou Schnyder a conhecer a música de Béla Bartók e Igor Stravinski que, juntamente com outros mestres da música de tradição ocidental, o viriam a marcar e a influenciar como futuro compositor (MARQUES, 2014).

A oportunidade de colaborar com a orquestra da sua escola e com a Orquestra Suíça da Juventude, contribuiu também para criar em Schnyder valores ao nível da execução e da disciplina que implica tocar em grandes grupos. O seu grande gosto em interpretar música acabou também por fomentar cada vez mais o desejo de compor. Schnyder começou assim cedo a compor. Inicialmente, escreveu música para tocar com e em família, e mais tarde seguiram-se os seus próprios grupos, nos quais explorou toda a sua criatividade musical.

Os interesses musicais de Schnyder expandiram-se significativamente aos 12 anos, quando começou a ouvir jazz na rádio. O jazz e a música improvisada, desde logo, tiveram um efeito potencializador numa vontade de reproduzir uma nova linguagem musical, tentando transcrever o que ouvia e tocando no seu violoncelo simultaneamente com as gravações que estavam à sua disposição.

A oportunidade de escrever peças para a Orquestra Sinfónica da sua escola e para a Orquestra Suíça da Juventude, foi para Schnyder uma experiência

particularmente importante no seu desenvolvimento enquanto compositor. Beneficiou desta forma de uma aprendizagem que lhe permitia ouvir os seus trabalhos com um imediatismo decisivo para a sua percepção e experiência prática.

Em 1981, Schnyder foi então para os Estados Unidos para o Berklee College of Music, em Boston, onde estudou Jazz nas variantes de composição, arranjo e saxofone, numa procura de formação em áreas musicais distintas da sua, mas que viriam mais tarde a contribuir para a sua identidade musical. Contudo, a consequência dessa procura acabou por se tornar determinante no futuro de Schnyder, uma vez que se teve de confrontar com o seu próprio posicionamento enquanto músico num universo cheio de possibilidades, mas também de divisões¹. Teve assim que se confrontar com o fato de ter descoberto a “dificuldade em decidir que tipo de músico queria ser”, afirmando ainda:

Sempre foi claro para mim que queria escrever e tocar música. Queria envolver-me no processo criativo, e, não queria por isso ser músico de Orquestra, esse não era o objetivo. Também não queria ser professor de música... embora gostasse de ensinar e de já o ter feito por diversas ocasiões, essa não era uma meta pela qual me queria envolver mais do que ocasionalmente. Assim, o processo de decisão para onde dirigia a minha carreira não estava contemplado em modelos com os quais me pudesse inspirar, teria de ser eu a criar o meu próprio modelo (Schnyder, apud BARRETT, 2009).

48

No entanto, Schnyder não se confinou a uma fusão de géneros associados à mistura entre música erudita e música Jazz.; introduzindo novos elementos musicais de tradição “Oriental” e “Africana”, ou mesmo “Pop-Rock” e “Judaica”. Como refere no seu artigo, *Third-Stream Music* Don Banks refere-se à evolução natural deste sistema, evolui agora para outros caminhos tendo como ponto de partida essa mistura de duas correntes:

Nos últimos quinze anos ou mais a situação foi alterada por três desenvolvimentos que, no seu conjunto, têm contribuído para a subsistência e evolução da música “third-stream”. Em primeiro lugar, existe agora um grupo de músicos de jazz que são capazes de interpretar uma vasta gama de música (...). Em segundo lugar, houve o aparecimento de compositores que não tiveram apenas com background técnico a experiência do jazz, mas também, são bem formados tecnicamente nos variados estilos de composição da música dita “Séria”. Finalmente tem havido uma mudança

¹ Esta divisão remete para as diferentes escolas de música, concretamente no ramo de interpretação e designadamente a Escola Clássica onde os Conservatórios de música são os representantes mais significativos desse modelo e as Escolas de Jazz, “Estes dois processos distintos de dominar o mesmo instrumento estiveram afastados durante grande parte do século XX. Cada género musical cultivou a sua genuína e histórica maneira de tocar” (MARQUES & LOPES, 2013).

do paradigma no sentido em que os artistas estão mais dispostos a usar quaisquer materiais que lhes pareçam disponíveis como formas de composição – um tempo de interesse na cultura pop onde o som, o ruído, está inevitavelmente em crescente importância; e uma configuração social dentro do qual o avant garde Jazz procura ser levado mais a sério. Não querem ser classificados como músicos de entretenimento ou fornecedores da *dance music*, mas como artistas intelectualmente capazes de algo que possa contribuir para a cultura do seu tempo (Banks, 1970, p. 60).

Um vasto catálogo das suas obras de música de câmara tem sido interpretado por um grande número de músicos: como Emmanuel Pahud; Trio Eroica; trio com piano Schweizer; Baborak Radek; Strulev Borislav; Ole Edvard Antonsen; Friedrich Reinhold; Quartett Carmina; Jolley David; David Taylor; e Ashton Graham Brass Ensemble, entre outros; todos eles referência mundial na interpretação de música de câmara. O reconhecimento natural da qualidade do seu trabalho natural, resultou também em várias colaborações como compositor na conceituada Tonhalle Orchester Zurich.

O seu leque de estilos está agora a alargar para um nível a que poucos até agora tinham alcançado. O seu *Concerto para Pipa* e seu *Concerto para trompa alpina* e o *Concerto para Nay*, estrearam em 2005, com grande aclamação mundial. Schnyder escreveu também um concerto para o virtuoso Libanês, Nay Bassam Saba, que se tornou a peça central do programa especial do festival *Mil e Uma Noites*. Em 2009, estreou a sua obra para Orquestra Sinfónica, coro e solistas africanos em forma de oratório, intitulada de *Sundiata Keita, Oratório Africano*, com a Orquestra Filarmónica de Berlim.

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

Em 2017, Schnyder estreou sua ópera, *Yardbird de Charlie Parker*. Embora o trabalho seja de facto uma ópera, a influência do jazz é clara, criando assim aparente eufemismo, visto que o jazz está presente no cerne da peça. Aos vocalistas foram dadas algumas liberdades com o ritmo e fraseado para soarem mais ao idioma do jazz, havendo até mesmo pontos em que os vocalistas estão a interpretar

transcrições de solos de Parker, como o famoso e surpreendente *break* de Bird em “A Night in Tunisia”.

Em grande parte do trabalho mais recente de Schnyder é muito difícil apontar onde as influências do jazz, do clássico e de *world music* terminam e começam, tendo em conta que cada peça se funde em algo que transcende o gênero original – como é particularmente claro em *LOGOS: An Oratorio for Our Time*, peça composta em 2016 (Tryon 2018).

2. Da Análise para a Interpretação

Espectrogramas e sua leitura

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

50

Para este artigo, o espectrograma tem como principal função analisar e interpretar gestos expressivos nomeadamente ritmo e sua integração no fraseado, com um grau de detalhe relativamente elevado. Apontando a frequência, a duração e a intensidade de todos os sons, os espectrogramas tornam possível visualizar a interpretação dos executantes em parâmetros difíceis de analisar de outras formas, tais como: a relação entre a intensidade de cada harmónico de uma determinada nota e, por conseguinte, a alteração tímbrica entre notas iguais; o vibrato; portamentos; timbres diferenciados; bem como ataques.

Sonic Visualiser

Sonic Visualiser é um programa especificamente desenvolvido para a análise de gravações. Criado com o intuito de servir musicólogos, arquivistas e investigadores de processamento de sinal-sonoro, este software de plataforma gratuita foi criado por Chris Cannam do Centre for Digital Music da Universidade Queen Mary em Londres. Os arquivos de áudio são apresentados no *Sonic Visualizer* numa representação gráfica do áudio em forma de onda, idêntica à de um *software* de edição de áudio.

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

2.1 Conceito Gravitacional e *Forward Motion*

A interpretação do ritmo musical, e suas diferentes percepções de movimento, é uma temática que requer uma observação necessária à compreensão de determinados gestos e opções. Eduardo Lopes (2003), propõe uma abordagem direcional na qual avalia o processo e suas qualidades (maioritariamente saliência e cinética) da métrica e ritmo e sua interação com outros parâmetros musicais.

Lopes aborda também a questão da percepção de movimento (cinética) e da sua importância na organização rítmica de uma determinada sequência de uma peça musical.

Quando ouvimos certas peças musicais temos por vezes a percepção de movimento: a peça parte de um ponto e dirige-se para outro de uma forma mais lenta ou rápida, ordenada ou desordenadamente. Se bem que não exclusivamente, grande parte da percepção de movimento numa peça musical é da responsabilidade da sua estrutura rítmica – durações sonoras num determinado contexto métrico (LOPES, 2006, p. 32).

Hal Galper descreve o conceito de *forward motion* como uma atitude na performance musical. Mais do que uma teoria, *forward motion* é a maneira prática de colocar ênfase no discurso musical e de como este se equilibra na sua execução tendo em conta a métrica da harmonia. Isto significa que, mais do que ter a partitura estudada, o intérprete deve saber ouvir o que nela está ser descrito - sentir os momentos de tensão e encaminhar para a sua resolução (GALPER, 2003).

A música de Schnyder é construída fundamentalmente sobre os princípios do tonalismo, com sequências harmónicas e um fio condutor, aos quais o *conceito gravitacional* e *forward motion* estão intrinsecamente ligados, devendo assim estes serem considerados nas opções de interpretação.

Deste modo, o *conceito gravitacional* e *forward motion* consolidam-se como ferramentas fenomenológicas com pertinente interesse para a interpretação musical. Do que genericamente enumerávamos como equilíbrios musicais, podemos

agora encontrar aspectos relacionados com estas matérias que se afirmam como importante fator idiossincrático em certa música, e em especial naquela de Daniel Schnyder.

Tomemos como exemplo as seguintes figuras:



Figura 1: Exemplo clássico de organização escrita de semicolcheias.



Figura 2: Exemplo de organização interpretativa com o Conceito Gravitacional e *Foward Motion*.

O balanceamento que se dá às semicolcheias na Figura 1 é diferente daquele que é necessário para a Figura 2. No primeiro caso pressupõe-se que o ponto tonal estará na primeira semicolcheia de cada tempo e que as seguintes serão uma “distensão” desse ponto aguardando o próximo. Na segunda figura interpreta-se que a segunda semicolcheia e as seguintes fazem um encaminhamento com tensão para a primeira do tempo seguinte.

52

Ainda segundo Hal Galper:

One is a resolution beat, a point of rest for the ear and stops the line. When starting a melody on a tension beat, the ears want to resolve the tension by jumping ahead to it's nearest resolution beat. If you start on the “and” of “two,” your ear will want to hear towards the resolution on the up-coming beat, “three” of the bar (GALPER, 2003).

Tendo em conta os conceitos de análise anteriormente referidos, foram analisados três momentos (A, B e C) que consubstanciam as teorias para a interpretação propostas. Tomemos como exemplo o momento A, num excerto musical da escrita/composição e conseqüente interpretação da música de Schnyder (Figura 3):

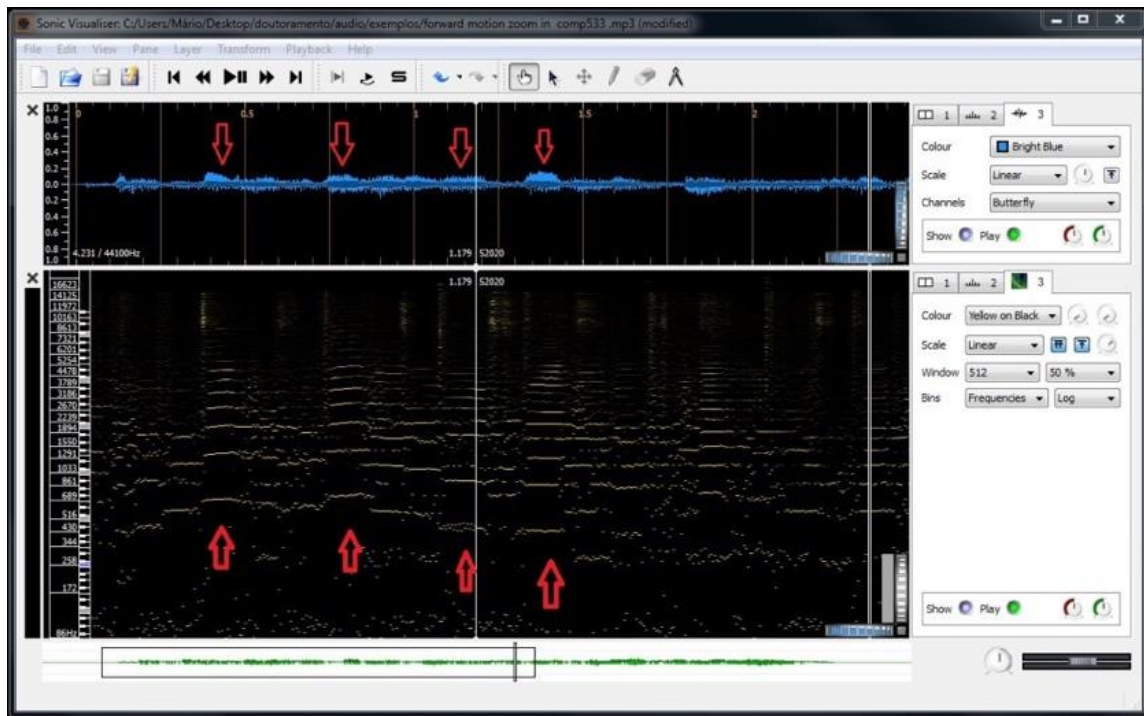


Figura 6: Momento B, espectrograma de *Zoom in*, I andamento, c. 533-536.

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

55

No Momento C (Figura 7), o balanceamento apresenta-se em secções numeradas, que Schnyder evidencia através duma frase agrupada por uma escrita de duas em duas notas. Esse balanceamento é invertido na secção 3, 4 e 5, para se reagrupar novamente no compasso seguinte. Assim, o conceito gravitacional e *forward motion* parecem estar presentes nas secções 4 e 5 uma vez que as notas são reagrupadas num grupo de quatro, começando na parte fraca do tempo na secção 4 e resolvendo no primeiro tempo forte do segundo compasso. Na secção 5, esse

reagrupamento é de três notas que também começam na parte fraca e resolvem no tempo forte 3.



Figura 7: Momento C, *Worlds Beyond*, III andamento, c. 62-63.

56

A Figura 8 corresponde ao espectrograma relativo aos dois compassos da Figura 7. Tendo em conta o que atrás foi descrito torna-se assim claro que:

- Na secção 1, a nota Fá tem uma intensidade superior à nota mi.
- Na secção 2, a nota Fá tem uma intensidade também superior à nota Ré.
- Este agrupamento nas secções 1 e 2 revela um balanceamento cinético, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à parte fraca durante os dois tempos que a compõem.
- A secção 3 aparenta ser uma secção de transição para a troca do balanceamento.
- Na secção 4, o reagrupamento parece refazer-se agora na parte fraca do tempo. Destaca-se inclusivamente uma sobrecarga espectral na terceira nota da secção 4 que reorganiza essa tendência de valorização interpretativa das notas em tempo fraco.

- Na secção 5, esse agrupamento aparece como contra-gesto do movimento anterior. As três notas aí executadas estão agrupadas pela intensidade discreta no aspeto dinâmico antevendo um contraste com a secção seguinte.
- Na secção 6, a nota Sol# tem uma intensidade superior à nota Lá.
- Na secção 7, a nota Sol tem uma intensidade superior à nota Fá.

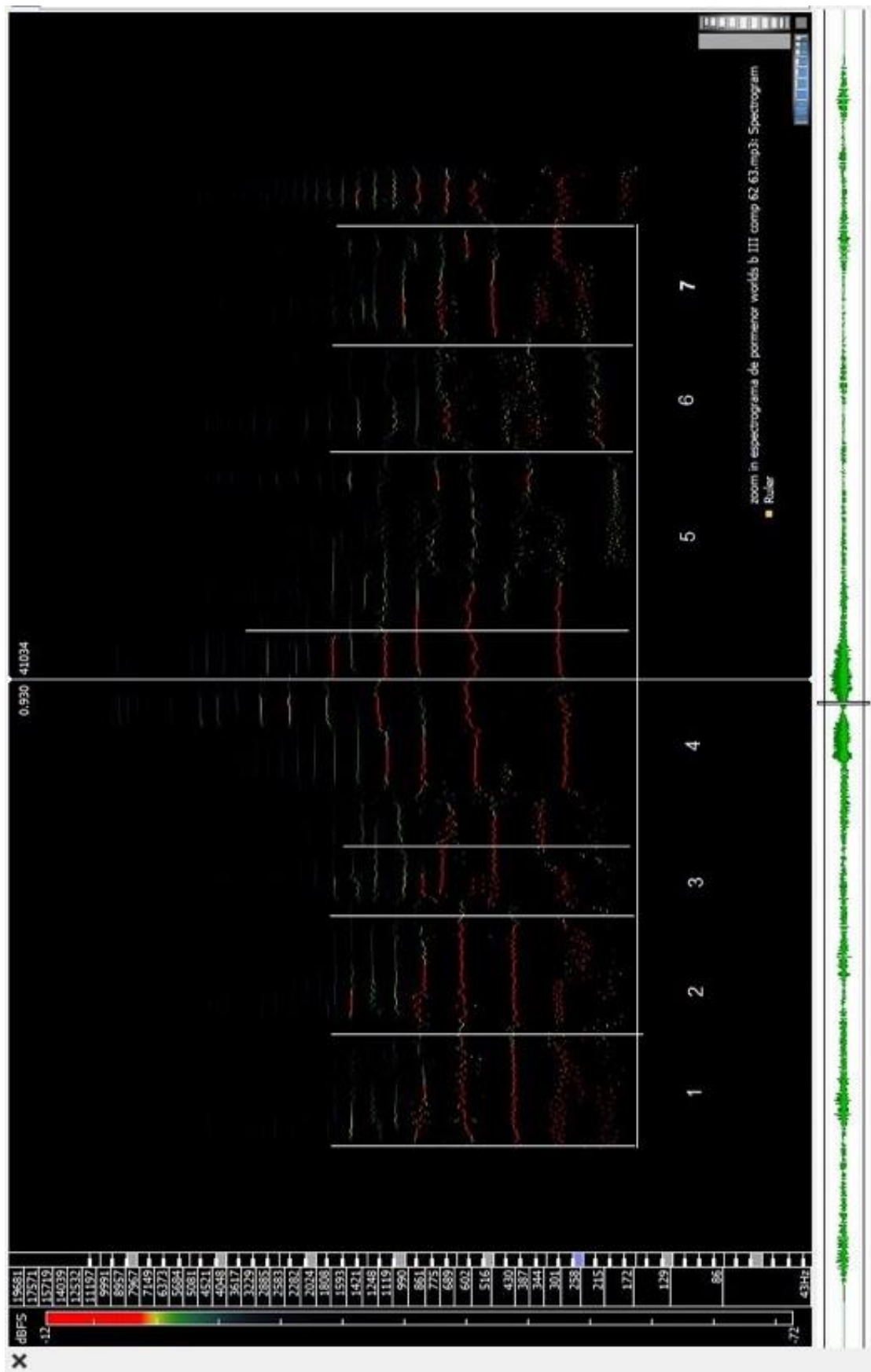


Figura 8: Momento C, pormenor do espectrograma de *Worls Beyond*, III andamento, c. 62-63.

Fruto da interpretação de Schnyder, o agrupamento nas secções 6 e 7, revela tal como na secção 1 e 2, um balanceamento cinético regular, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à parte fraca durante os dois tempos que a compõem, revisitando assim o início de toda a secção.

Podendo inferir uma organização e qualidades perceptuais muito próprias em frases musicais e no seu conteúdo, o conceito gravitacional e *forward motion* têm estado reféns de uma notação musical que aparentemente não os considera. No entanto, é observável que na interpretação de Schnyder eles são claramente articulados e são ferramentas privilegiadas para a idiosincrasia de género musical, bem como de estilo próprio de intérprete.

2.2 Proporções Rítmicas

No que respeita a proporções rítmicas de subdivisões de tempo básicas, o que genericamente reflete-se em abordagens diferentes quanto à sua interpretação, as colcheias (ou outra figura rítmica, desde que se configure como subdivisão d tempo) assumem-se na música como um dos mais interessantes fenómenos rítmicos de possibilidades interpretativas. Deste modo, as proporções rítmicas na interpretação da música de Schnyder são também significativas quanto à sua característica idiosincrática.

59

A subdivisão rítmica do tempo em partes desiguais, como o fenómeno *swing*, não é obviamente uma característica idiosincrática exclusiva de Schnyder intérprete e sua música. Todavia, importa sobre este aspeto referir que existe um critério para cada momento em que Schnyder utiliza a subdivisão rítmica igual e desigual.

Na maior parte da música jazz, nomeadamente em ritmos associados ao *swing*, as colcheias têm uma leitura diferente daquela que lhe é dada na música (dita) erudita. Se, por um lado, estas apresentam uma proporção desigual, sendo a colcheia da parte forte do tempo mais longa, e a colcheia da parte fraca do tempo mais curta mas mais intensa, na música erudita isso não acontece, uma vez que a proporção da subdivisão do tempo é, por definição e, se circunstâncias agógicas não interferirem, intencionalmente dividida em partes iguais.

As proporções rítmicas das colcheias têm uma importante relevância quando se trata de música que mistura e/ou funde vários gêneros musicais, como no caso de compositores como Schnyder. Assim, podemos observar que no repertório de Schnyder, aparecem vários momentos no qual este aspecto é uma realidade interpretativa. Dentro do um gênero musical que se debruça sobre várias linguagens, encontramos momentos onde Schnyder executa na sua música colcheias no modelo *swing* e, poucos compassos mais tarde, executa-as na forma tradicional.

O Momento D (Figura 9) apresenta quatro compassos do 2º andamento “Blues for Schubert”, da obra *Worlds Beyond*, na qual podemos abordar um exemplo da utilização de duas formas distintas de executar as colcheias. Por si só, a partitura não indica qualquer interpretação/articulação das colcheias.



60

Figura 9: Momento D, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-22.

No entanto através do espectograma referente ao compasso 19 (Figura 10), reconhecem-se claramente na interpretação de Schnyder as diferenças de duração entre a colcheia da parte forte do tempo e a colcheia da parte fraca, ou seja, respetivamente, mais longa e mais curta (assinalado pelos traços vermelhos).

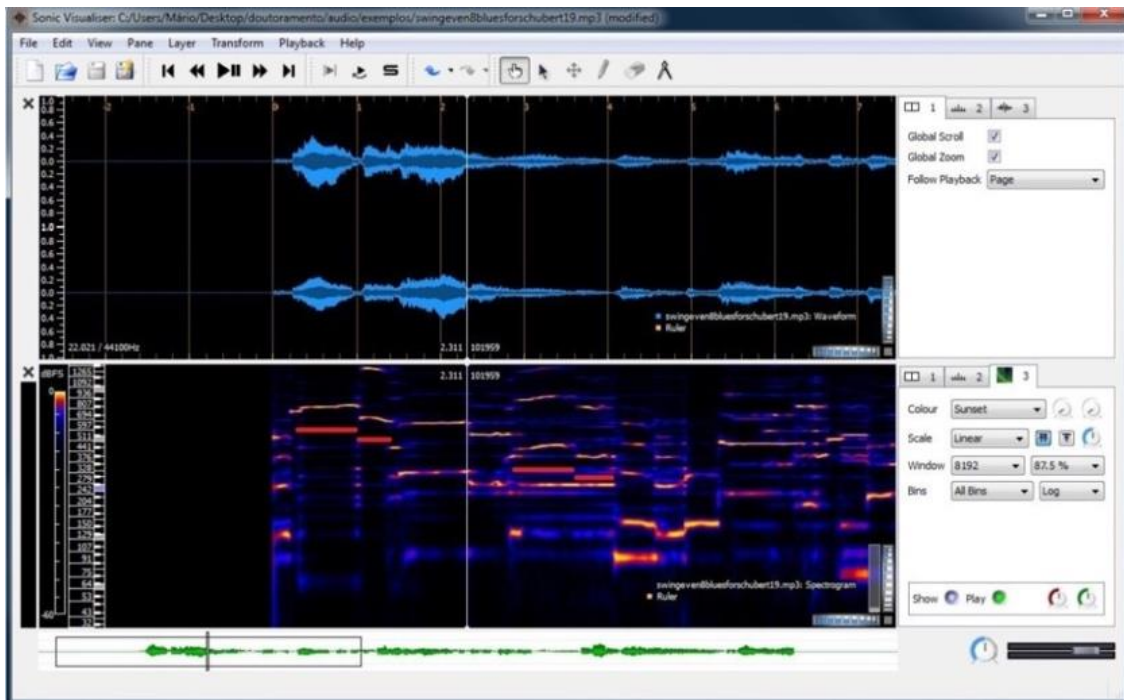


Figura 10: Momento D, espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-20.

Podemos também aferir, revertendo para a partitura (Figura 11), que existe neste momento um ostinato na mão esquerda do piano, juntamente com uma harmonia fundamentalmente apoiada na verticalidade e não no contraponto, que nos remete para uma textura base característica do *blues*. Deste modo, a interpretação das colcheias em *swing*, é um recurso do intérprete para reforçar este momento de estética composicional jazzística.

The image shows a musical score for three instruments: S. Sax. (Soprano Saxophone), B. Tbn. (Baritone Trombone), and Pno. (Piano). The score is for measures 19 and 20. The key signature has one flat (B-flat). In measure 19, the saxophone part has notes F4 and A4. In measure 20, the saxophone part has notes G4 and F4. The piano part has notes E3 and G2 in measure 19, and F2 and G2 in measure 20. Red arrows point to the F4 and A4 notes in the saxophone part. Yellow circles highlight the F4 and G4 notes in the saxophone part and the E3 and G2 notes in the piano part. A yellow line connects the F4 note in the saxophone part to the E3 note in the piano part, and another yellow line connects the G4 note in the saxophone part to the G2 note in the piano part. The piano part also has a triplet of notes in measure 20.

Figura 11: Momento D, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-20.

62

Ainda referente a este momento, é interessante observar com um pouco mais de detalhe a resolução harmônica assinalada a verde. Esta resolução pode assim ser aferida como um movimento cinético que percepçiona a ligação entre as colcheias da parte fraca do tempo no saxofone (respectivamente F₄ e L₄^b), e as notas da parte forte do tempo seguinte no piano (respectivamente Mi e Sol) - neste caso uma resolução de tensão conforme aponta o conceito gravitacional em Lopes (2006).

Ainda na mesma secção, no quarto tempo do compasso 22 (Figura 12), Schnyder abandona por completo o conceito de *swing* dos tempos anteriores, interpretando estas colcheias da forma tradicional.

The image displays a musical score for three instruments: S. Sax. (Soprano Saxophone), B. Tbn. (Baritone Trombone), and Pno. (Piano). The score is for measure 22. The S. Sax. part features a melodic line with a red arrow pointing to a specific note. The B. Tbn. part has a triplet of eighth notes. The Pno. part is divided into two staves, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and the left hand playing a triplet of eighth notes. The score includes various rhythmic markings such as '3' for triplets and '6' for sextuplets.

Figura 12: Momento F, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 22.

A Figura 13 apresenta o espectrograma deste momento, no qual se assinalam as colcheias (sublinhadas por traços vermelhos), com subdivisão de orientação tradicionalmente clássica.

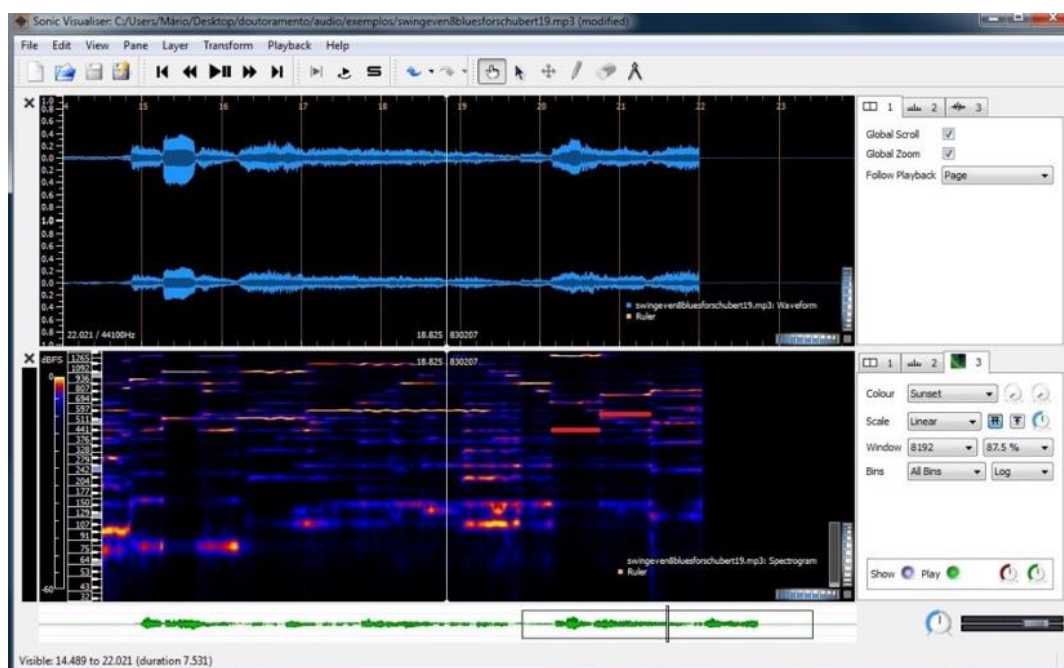


Figura 13: Momento F, espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, c. 22.

64

Podemos analisar o Momento F como uma opção do intérprete para colcheias tradicionais, como forma de citação interpretativa do título da peça “Blues for Schubert”, e fundamentada também na mudança da textura de estilo quase romântica do piano – numa alteração genérica e instantânea de universos musicais: do jazz para o “clássico”.

Conclusão

Cada vez mais a análise para a interpretação através da audição é considerada uma metodologia eficiente para a abordagem a aspectos musicais que a notação não descreve (mais ou menos claramente). Também, nos dias de hoje existem ferramentas que de certa forma realizam de uma forma objetiva fatores antes considerados de especial refinamento, abordados de uma forma metafórica e até artisticamente subjetivos. Nesta lógica, sistemas de trabalho através de software como o Sonic Visualizer e sua análise espectral de áudio, vem possibilitar a verificação de importantes aspectos como a duração do som e seu equilíbrio e articulação, resultando em considerações de especial relevância para a interpretação rítmica e musical.

Considerada como um novo género, *Crossover* ou *Fourthstream* (MARQUES & LOPES, 2013), a riqueza estilística e de interpretação da música de Daniel Schnyder revela-se um excelente exemplo para estudo da importância interpretativa do ritmo e suas qualidades perceptuais. Numa perspectiva mais lata e musicológica, e não menos importante, aponta-se também desta forma uma análise para a interpretação baseada em estímulos auditivos, ontologicamente enquadrada no pensamento contemporâneo aproximando a real experiência e percepção do som (e ouvintes) a todo o fazer musical.

Referências Bibliográficas:

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

BARRETT, Dan Michael. *A new Voice for the Bass Trombone: A study and representative recording of the music of Daniel Schnyder*. Charlestone: Proquest, Umi Dissertation Publishing, Set. 2011.

CANNAM; LANDONE; SANDLER, Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files, in *Proceedings of the ACM Multimedia*, International Conference, 2010.

GALPER, Hal. *Forward Motion, From Bach to Bebop: A corrective approach to Jazz Phrasing*. Petaluma: Sher Music Co, 2003.

GILLESPIE, William Ross. *A performance analysis of saxophone trios by William Albright and Daniel Schnyder*. Master degree dissertation. Indiana University of Pennsylvania, 2012.

LOPES, Eduardo. *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis, Music Department, University of Southampton, 2003.

_____. A métrica musical na percepção de movimento: o conceito gravitacional, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília*, vol. 5, n. 2, pp. 32-41, 2006.

MARQUES, Mário Diniz. *Aspetos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Tese de doutoramento em Musica e Musicologia, variante Interpretação. Universidade de Évora, 2014.

MARQUES, Mário D. & LOPES, Eduardo. O género musical na identidade dos instrumentos: o saxofone no séc. XX. In: LOPES, Eduardo (Coord.) *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*, pp. 149-175. Évora: Fundação Luís de Molina, 2013.

NORMAN, Liesa Karen. *The respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, the evolution of Third Stream and Fusion, and the effects thereof into the 21st Century*. Doctoral Dissertation, University of British Columbia, 2002.

Partituras

SCHNYDER, Daniel. *Zoom In Suite*, for saxophone string quartet and percussion. Edição de autor, 2003.

SCHNYDER, Daniel. *Worlds Beyond Suite*. Edição de autor, 2002.

Discos

SCHNYDER, Daniel. *Zoom In*. CD. Universal Music, 2003.

SCHNYDER, Daniel. *Around the World*. CD Bis, 2001.

Internet

TRYON Beverly. Daniel Schnyder. Disponível em <https://www.berklee.edu/people/alumni-spotlight-daniel-schnyder-81>. Acedido em 04.04.2018.