



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE A MÚSICA “A\*” PARA  
CLARINETA E PERCUSSÃO DE RODRIGO MEINE**

**SAMUEL RODRIGUES DE OLIVEIRA**

**SALVADOR**

**2014**

**SAMUEL RODRIGUES DE OLIVEIRA**

**ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE A MÚSICA “A\*” PARA  
CLARINETA E PERCUSSÃO DE RODRIGO MEINE**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós - Graduação em Música da Escola  
de Música da Universidade Federal da  
Bahia, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em Música.  
Execução Musical - Clarineta

**Orientador: Professor Dr. Pedro Robatto**

**SALVADOR**

**2014**

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música- UFBA

O48	<p>Oliveira, Samuel Rodrigues de Estudos interpretativo sobre a música "A" para clarineta e percussão de Rodrigo Meine. / Samuel Rodrigues de Oliveira.- Salvador, 2014. 95f. Orientador: Pedro Robatto. – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2014.</p> <p>1. Música – instrução e estudo . 2. Clarineta. 3. Percussão. 4. Performance Musical.I. Robatto, Pedro. .Universidade Federal da Bahia</p> <p style="text-align: right;">CDD: 788.62</p>
-----	--

Bibliotecária : Tatiane Ribeiro CRB5/1594

A Dissertação de **Samuel Rodrigues de Oliveira** foi aprovada



Pedro Robatto  
Orientador



Johnson Joanesburg Anchieta Machado



Joel Luis da Silva Barbosa

Salvador, 17 de fevereiro de 2014

Este trabalho é dedicado a minha amada esposa Júnia  
e aos meus pais Juarez e Raimunda

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a DEUS pelo dom da vida.

A minha esposa Júnia pelos conselhos e permanente incentivo.

A meus pais Juarez e Raimunda, e a meus irmãos Gilson, Emanuel e Jôarez Filho pelo apoio e incentivos incondicionais.

Ao professor Pedro Robatto pela confiança e amizade.

Aos colegas da classe de clarineta da UFBA, obrigado por todo aprendizado que tive com vocês.

Ao compositor Rodrigo Meine por permitir que se realizasse este presente trabalho com a sua música.

## **RESUMO**

Este é um estudo interpretativo sobre a música A\* para clarineta e percussão de Rodrigo Meine. Neste trabalho é abordada a utilização das Técnicas Estendidas na clarineta que são aplicadas na música A\*, tendo como objetivo auxiliar aos performers e pesquisadores que se interessam por este assunto. O texto se divide em cinco capítulos, os dois primeiros capítulos incluem a Introdução e a Revisão da Literatura onde é encontrado um breve relato sobre a história da clarineta e alguns conceitos sobre Performance musical. O capítulo três nos traz uma abordagem analítica de alguns trechos da obra A\*. O capítulo quatro deseja transmitir algumas dicas técnicas e interpretativas que possam ajudar futuros intérpretes desta referida obra. Finalmente o capítulo cinco relata o aprendizado e conclusões que pude obter com a realização deste estudo.

**PALAVRAS CHAVE:** Performance musical, Clarineta, Percussão, Técnicas Estendidas.

## **ABSTRACT**

This is an interpretive study of music A\* for Clarinet and Percussion Rodrigo Meine. This paper discussed the use of extended techniques on the clarinet, music that are applied in A\*, and as an aid to performances and researchers who are interested in this subject goal. The paper is divided into five chapters; the first two chapters include Introduction and Review of Literature which is found an account of the history of the clarinet and some concepts of musical performance. The third chapter brings an analytical approach to some sections of the work A\*. The 4th chapter wishes to convey some technical and interpretive tips that may help future interpreter of such work. Finally 5th chapter reports the findings and learning what I could get with this study.

**KEYWORDS:** Musical performance , Clarinet , Percussion, Extended Techniques.



## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	v
RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
1. INTRODUÇÃO.....	1
2 . REVISÃO DE LITERATURA.....	5
Uma Breve História da Clarineta .....	5
Performance Musical.....	8
3. UMA VISÃO SOBRE A OBRA A*.....	13
4. SUGESTÕES TÉCNICAS INTERPRETATIVAS .....	29
Técnicas Estendidas na Clarineta.....	29
Técnicas Estendidas utilizadas na obra “A*”.....	31
O Frulato.....	31
O Vibrato .....	34
As Variações de Timbres .....	38
Os Multifônicos na Clarineta .....	46
A Respiração Circular.....	48
5. CONCLUSÃO.....	50
6. BIBLIOGRAFIA .....	53
ANEXOS.....	57

## 1. INTRODUÇÃO

A clarineta é um instrumento que vem desempenhando um importante papel na música contemporânea. Compositores e intérpretes usam a clarineta como fonte expressiva para novos caminhos e desenvolvimento de uma música inovadora que possa aproveitar as possibilidades que o instrumento é capaz de oferecer.

As diversas formações instrumentais dos grupos de música contemporânea nos tem proporcionado a oportunidade de poder observar e conhecer novas ideias sonoras e rítmicas. O papel de experimento da linguagem musical contemporânea nos traz novidades e até podemos usar o termo “evolução musical”, no sentido de estar sendo criadas por compositores e intérpretes novas grafias musicais e até mesmo novos tipos de instrumentos musicais ou variações destes.

A formação de um duo com clarineta e instrumentos de percussão ainda não se mostra muito comum ao público em geral, pois percebe - se a presença mais uniforme da clarineta em grupos de música de câmara tradicionais como duos de clarineta e piano, trios, quartetos e quintetos de sopros. É certo que no século XX, com o surgimento da música atonal, ocorreu uma transformação de pensamentos e conceitos vindos da classe artística em geral, e óbvio também dos compositores e intérpretes da chamada música moderna. Com isto, resulta influenciando e incentivando novas formações camerísticas no processo de descobrimento de novos timbres, novas ideias rítmicas e harmônicas, enfim a perseguição pelo inédito. Esta busca pela riqueza sonora-timbrística e também rítmica em uma obra musical, ou até pelo silêncio absoluto, continua uma constante no

meio composicional e segue um dos pilares da música contemporânea. Sobre isto ROSEN<sup>1</sup> (1989) comenta:

As possíveis combinações de clarineta e percussão parecem praticamente intermináveis quando se considera as diferentes clarinetas, a ampla gama de sons da clarineta, e o grande número de instrumentos de percussão que podem existir. As presentes instrumentações variam de duos para clarineta e marimba, ou clarineta e duas bongôs, por exemplo, para duos para clarineta e complexos arranjos de múltiplos instrumentos de percussão [...] Uma vez que uma grande quantidade de música que agora existe para este conjunto, o duo de clarineta e percussão deve ser considerado um gênero emergente, ao invés de apenas um agrupamento de música de câmara diversificado. O repertório inclui obras escritas em uma ampla variedade de estilos por compositores dos cinco continentes de pelo menos trinta países diferentes sendo representado por muitas tendências de composição do século XX.

Sobre a primeira obra escrita para esta formação instrumental ROSEN (1989) afirma que “o compositor Armand Russel escreveu o primeiro Duo para clarineta e percussão intitulado Pas de Deux em 1958. Esta obra foi publicada por Music for Percussion, Inc., in 1964”. Estima-se que atualmente existe mais de 400 obras para esta formação e crescendo.

No Brasil, pelo que já foi pesquisado até o momento, tem se notícia que a primeira obra de compositor brasileiro para duo de clarineta e percussão é a peça intitulada “Imagens” do compositor carioca Ronaldo Miranda que foi escrita em 1982. Há também obras de compositores consagrados no cenário nacional como podemos destacar, por exemplo: as obras "Chronos IV" do compositor carioca Roberto Victório (1999), "No Encalço do boi" do compositor paulista Silvio Ferraz (2000) e "Cores" do também paulista Flo

---

<sup>1</sup> ROSEN, Andrea Splittberger. Dissertation. Michigan State University. A study of selected compositions for clarinet-percussion duo, USA. 1989.

Menezes (2000). Atualmente na cena musical brasileira se destacam dois grupos com a formação de Clarineta/Clarinetas - Baixo e Percussão, são eles: O Duo formado pelo clarinetista Luis Afonso Montanha e o percussionista Carlos Tarcha<sup>2</sup> e o outro Duo formado pelo clarinetista Paulo Passos e o percussionista Joaquim Abreu<sup>3</sup>, ambos os grupos já gravaram CD's com obras de compositores brasileiros.

Entre os compositores da nova geração podemos destacar o jovem compositor gaúcho Rodrigo Meine que escreveu a música "A\*" (Lê-se A estrela) para clarineta e percussão. O músico gaúcho Rodrigo Meine é bacharel em violão e composição musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atualmente cursa o doutorado em composição musical pela mesma instituição. Meine já teve obras executadas pela orquestra de Câmara do Teatro São Pedro em Porto Alegre, Orquestra de Câmara Fundarte, pelo Grupo de percussão da UFBA e pelo Grupo de Música Contemporânea de Porto Alegre. Recentemente sua composição intitulada "...E ele Construiu uma Casa Torta" para orquestra sinfônica foi premiada e estreada pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais com regência de Marcos Arakaki. Outra obra sua intitulada "Barro" foi premiada e interpretada em 2009 pelo Grupo de Música Contemporânea Nieuw Ensemble de Amsterdã com regência de Ed Spanjaard.

---

<sup>2</sup> FONTE: <http://www.festivalmusicanasmontanhas.com.br/14FMM2013/Percussao.html>. Acesso em: 23 de agosto de 2013. O Duo Clarineta baixo/percussão é formado por Luis A. Montanha e Carlos Tarcha, que tem realizado concertos no Brasil e na Europa, além da gravação de um CD com obras brasileiras dedicadas ao duo, no projeto Música de Câmara Brasileira (LAMI-USP/Petrobras).

<sup>3</sup> FONTE: <http://www.lojaclassicos.com.br/detalhe.asp?isbn=7899004778250&cat=01>. Acesso em: 23 de agosto de 2013. Os músicos Paulo Passos e Joaquim Abreu tem gravado disco com título: Música contemporânea Brasileira para Clarinetes e Percussão.

O Duo “A\*” para clarineta e percussão foi escrito em 2011 e foi estreado no dia 28 de agosto do mesmo ano no auditório do Instituto Goethe em Porto Alegre pelos músicos Diego Silveira na percussão e Samuel Oliveira na clarineta.

Estudo Interpretativo sobre a música “A\*” para clarineta e percussão de Rodrigo Meine deseja trazer uma melhor compreensão técnico musical da obra, relatando o intuito do compositor ao escrever esta peça e também revelar os aspectos de interpretação no que se refere à busca da sonoridade de ambos os instrumentos, efeitos sonoros, a “mistura” dos timbres, variações de dinâmica e altura, e disposição dos graus de tensão e relaxamento, assim como a exploração de pontos sucessivos de encontros e subsequentes afastamentos entre a clarineta e os instrumentos percussivos utilizados. Esta obra é escrita para clarineta Si bemol, para vibrafone o qual é executado com utilização de baquetas e arco de contrabaixo, para pratos suspensos e 4 tom tons. A combinação dos instrumentos clarineta e percussão nos traz a oportunidade de fornecer uma ampla variedade de possibilidades sonoras e de timbres.

## 2. REVISÃO DE LITERATURA

### Uma Breve História da Clarineta

A Clarineta é um Instrumento musical de sopro. Compreende um tubo com forma cilíndrica e uma boquilha cônica com uma única palheta. Ao soprar no instrumento a palheta vibra na boquilha produzindo o som que se espalha ao longo do tubo. Tem quatro registros: grave, médio, agudo e superagudo. Entretanto para chegar a este formato atual a clarineta moderna passou por uma longa e complexa evolução.

Em culturas antigas são encontrados instrumentos de palheta simples, isto é, instrumentos que possuem uma única palheta que vibra e produz o som através de um tubo. Há registros que por volta do ano 2000 A.C já era encontrado no Egito instrumentos como o iarghul, a zummara e o midjweh. Na Índia podemos encontrar até hoje um instrumento tradicional conhecido como Pungi.

Segundo BRYMER<sup>4</sup> (1976) :

A invenção da clarineta é historicamente atribuída a Johann Christoph Denner (1655-1707) e seu filho Jacob Denner (1685-1735), famosos fabricantes de instrumentos de sopro que residiam na cidade de Nuremberg, e tinham a intenção de desenvolver o chalumeau. O chalumeau ou charamela era uma espécie de flauta doce com um “bico”, onde se prendia uma palheta. A sua extensão sonora era de aproximadamente uma oitava e meia. Denner acrescentou ao chalumeau uma chave na parte superior junto a mão esquerda, que possibilitou ao instrumento atingir um registro agudo e por consequência aumentar significativamente o seu registro tímbrico. . Estava criada a clarineta. Pesquisadores acreditam que isso aconteceu em torno de 1701- 1704.

---

<sup>4</sup> BRYMER, Jack. *Clarinete*. New York: Schirmer Books. 1976.

Todavia, na charamela adaptada por Denner, quando se usava o registro ouvia-se o intervalo de 12<sup>a</sup> ao passo que nos outros instrumentos de palheta tal transposição ocorre o intervalo de 8<sup>a</sup> justa. Dessa forma, por exemplo, com todos os orifícios tapados e sem a “chave de registro” acionada o clarinete emite a nota Dó, ao passo que com a chave ativa não emite a oitava superior dessa nota, mas sim a nota Sol aparecendo assim o intervalo de 12<sup>a</sup>. A diferença mais importante entre o antigo chalumeau e os primeiros clarinetes, foi devido a chave de registro, que aumentou consideravelmente a extensão do instrumento, soando mais agudo, fazendo lembrar um trompete. Por causa desta semelhança, criou-se o nome clarinetto que é derivado da palavra italiana para o trompete clarino. Devido a esta inovação introduzida por J. C. Denner, ele é considerado como o inventor do clarinete. O clarinete é ainda distinto e único em termos da configuração do seu corpo. Enquanto os outros instrumentos de sopro apresentam uma configuração cônica (mesmo a flauta) alargando a medida que se avança de uma extremidade para a outra, o corpo do clarinete é cilíndrico, o que justifica a excepcional mudança de registro já referida e uma unicidade em termos das suas particularidades do timbre. Em meados de 1700 o clarinete teve diversas fases evolutivas, como a introdução de novas chaves e alterações ao nível do diâmetro e posições dos orifícios. PINO<sup>5</sup> (1998) sobre esta parte do desenvolvimento da clarineta afirma que:

Em 1791 o compositor W. A. Mozart escreveu o seu famoso Concerto para Clarineta em Lá Maior já para o clarinete com 5 chaves. Por volta de 1812 o clarinetista Iwan Muller desenvolveu o clarinete de 13 chaves com o objetivo de facilitar a desempenho do instrumento em qualquer tonalidade. “Esta nova clarineta” alcançou grande popularidade e se manteve até finais do séc. XIX.

---

<sup>5</sup> PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, 1998.

Muller foi o primeiro a virar a boquilha para baixo, e conseqüentemente, a palheta em contacto com o lábio inferior, além de usar uma liga metálica para a construção de certas partes do instrumento. Meio século depois, o clarinetista Carl Baermann, adicionou mais 6 chaves ao instrumento, e 50 anos depois, o clarinetista Oskar Oehler usou o modelo de Baermann, para construir o seu próprio instrumento, que muitos clarinetistas profissionais alemães, usam atualmente. Melhoramentos no clarinete de Muller foram feitos na Bélgica por Eugène Albert e também por Adolfe Sax, que além de se ocupar com os clarinetes, inventou por volta de 1840, o saxophone. Pela mesma altura, na França, os clarinetistas H. Klosé e Auguste Buffet, trabalhavam juntamente em novas adaptações para o sistema Bohem (mesmo sistema usado na flauta transversal) de colocação dos dedos. Aproveitaram algumas ideias de Theobal Boehm, inventor da flauta moderna, aplicando-as ao clarinete. De lá para cá, muito pouco se mudou no instrumento. Apesar de o sistema Boehm ser amplamente o mais utilizado nos dias de hoje, ainda são utilizados outros sistemas de clarinetes, como é o caso dos sistemas “Albert” (usados no Leste Europeu e na Turquia) e “Oehler” (usados sobretudo na Alemanha e Áustria).



## Performance Musical

A pesquisa na área musical no Brasil tem avançado especialmente nas últimas décadas, com a disseminação dos cursos de pós-graduação em música nas universidades brasileiras obtendo – se um aumento considerável de trabalhos científicos desta área do conhecimento. SANTIAGO<sup>6</sup> (2007) afirma que “no Brasil, vê-se uma preocupação crescente com os tópicos da performance musical e da pedagogia da performance musical, o que pode ser comprovado pelo surgimento de publicações referentes a seus diversos aspectos bem como o de linhas de pesquisas nestas subáreas”.

Continuando falando de pesquisas na área da performance musical as professoras SANTOS e HENTSCHKE<sup>7</sup> (2009) afirmam que:

A prática instrumental vem sendo mais intensamente pesquisada nos últimos 20 anos [...] a literatura nacional e internacional tem discutido sobre os avanços dessas pesquisas a fim de compreender e divulgar aspectos referentes aos conceitos sobre prática aos níveis de especialização instrumental, assim como recursos estratégicos frequentemente utilizados nas situações de prática instrumental [...]. É possível perceber que existe um consenso de que a prática instrumental acaba dependendo da natureza e do contexto da tarefa, do nível de especialização dos instrumentistas, e de suas diferenças individuais, assim como dos interesses e engajamentos aí envolvidos.

---

<sup>6</sup> SANTIAGO, Patrícia Furst. Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 17-27, set. 2007.

<sup>7</sup> SANTOS, R. a. t.; HENTSCHKE, L. a perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82

Podemos esperar então que se o processo de pesquisa musical no Brasil continuar crescendo como ocorreu nas últimas décadas talvez em um futuro próximo possamos contar com um vasto material bibliográfico publicado por pesquisadores brasileiros tanto na área da Performance Musical quanto na área da Educação Musical.

Como definição de o que seria a performance musical ALVES (2013) nos mostra que “A performance musical pode ser caracterizada pela realização artística em um instrumento musical, e envolve controlar os processos cognitivos relacionadas à performance como: aspectos auditivos, motores, visuais e sinestésicos”. Já para SANTOS (2012) “a performance musical exige do indivíduo a capacidade de expressar-se por meio da música como uma competência artística, que por sua vez, envolve uma série de habilidades técnicas que são inerentes à execução musical e que se desenvolvem a partir da prática”.

Em um sentido mais amplo, podemos entender que a história da performance musical pode ser confundida com a história da música universal pois, se imaginarmos que no momento em que o intérprete apresenta uma determinado ritmo ou uma melodia através de um instrumento ou até mesmo da voz humana, pode então se caracterizar o ato da performance musical. A Enciclopédia Britânica<sup>8</sup> classifica a performance musical como:

“O processo durante o qual ideias musicais são realizadas e transmitidas para um ouvinte. Na música ocidental, a performance musical é mais comumente vista como uma arte interpretativa, porém, nem sempre é só isso. O intérprete também pode determinar aspectos de qualquer música que executa. Questões relacionadas ao andamento, fraseado, dinâmica, e estilos musicais, podem estar sujeitos ao critério do intérprete”.

---

<sup>8</sup> FONTE: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/399251/musical-performance>. Acesso em: 29 de agosto de 2013.

Descrevendo a difusão da prática da performance musical na história FUCCI AMATO<sup>9</sup>

(2001) nos mostra que:

A partir do Século XVIII, compositores e intérpretes passaram a criar métodos para estudo do instrumento, concentrados principalmente em peças com níveis progressivos de dificuldade, enfatizando aspectos mecânicos da prática instrumental. Sendo assim, estes passaram a ser o alicerce metodológico no ensino dos Conservatórios, instituições criadas no Século XIX para formalizar o ensino de instrumentos.

Ao relacionarmos o fazer (construir) musical junto a performance musical FRANÇA<sup>10</sup>

afirma que:

Podemos delinear tanto o fazer musical quanto o desenvolvimento musical, como ocorrendo em duas dimensões complementares: a compreensão musical e a técnica. Consideramos a compreensão como o entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, uma dimensão conceitual ampla que permeia e é revelada através do fazer musical. As modalidades centrais de comportamento musical - composição, apreciação e performance - são, portanto, indicadores relevantes da compreensão musical, as “janelas” através das quais esta pode ser investigada. A técnica, por sua vez, refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um *crescendo* na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação.

A prática instrumental para a vida do intérprete é extremamente importante no desenvolvimento de sua carreira profissional. Sobre o entendimento do músico quanto a prática em si e a forma individual de estudos do seu instrumento, SANTOS e HENTSCHE (2009) mostra que:

Os diferentes conceitos na literatura de prática instrumental apresentam, portanto, uma tendência pragmática de pensamento tendo em vista que a maioria deles busca, de alguma forma, colocar a prática como uma situação experiencial a ser enfrentada de maneira funcional, na medida em que os

---

<sup>9</sup> FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. Música Hodie, vol. 6, no 1. Goiânia: UFG, 2001, p.75-96.

<sup>10</sup> FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical... *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62

eventos situacionais são vivenciados intencionalmente “pelo intérprete” [...] Entretanto, não se deve negligenciar que cada instrumentista tem uma maneira particular de compreender os procedimentos encorpados em sua prática, e o tipo dessa prática depende de seu modo de ser e de compreender no mundo.

Em relação a importante participação do intérprete no texto musical MARQUES (2013)

nos diz:

Ao intérprete é imbuída a tarefa de executar, de investigar os desejos do compositor usando ferramentas como o seu domínio técnico e teórico, a sua capacidade analítica, a sua percepção e talento criativo, os quais adicionados com a experiência adquirida contribuirão para a criação da interpretação de uma obra. Sendo assim, na interpretação musical a figura do intérprete, que é o responsável pela execução, assume o papel de decodificador das intenções do compositor, contribuindo desta forma para a interligação do tripé compositor-obra-intérprete.

Uma parte dos estudos que está intrínseco na performance musical é a parte interpretativa da música na qual o executante transmite sua ideia ou modo pessoal e único de ver a música. Sobre isto o professor UNES (1998) nos fala que “não devemos minimizar ainda o fato de a interpretação musical ser atividade que desenrola - para usarmos uma expressão atual, emprestada da informática - em tempo real, antelhos e ouvidos de um atento público”. Dando prosseguimento à parte de interpretação musical YURI (2011) nos mostra seu entendimento sobre este assunto:

Sempre concebi o estudo de uma música como uma espécie de mergulho que fazemos ao mesmo tempo nela e em nós mesmos. Durante tal processo as dificuldades são muitas, e para conseguirmos algum resultado é preciso empenho. É um verdadeiro esforço interno que unifica mente, emoção, inspiração e espírito. Com isso nos assumimos como artesãos e criadores concomitantemente, como que tecendo uma espécie de renda onde cada fio corresponde a um desses elementos citados acima. À medida que costuramos e passamos um fio, não temos mais uma visão bastante clara para analisar cada um em sua propriedade. Neste ponto a obra não é mais apenas uma ferramenta, mas tornou-se também o objetivo do artesanato.

Na parte mais específica do trabalho “braçal”, isto é, o momento em que o intérprete deve possuir o tempo hábil para a preparação de uma música afim de poder executá-la em seu instrumento (AFONSO 2006) diz:

O intérprete, ao ter contato com uma nova peça musical, tem, normalmente, dois caminhos para aprendê-la: de uma maneira rápida, devido a alguma pressão relacionada com um tempo curto de preparo da interpretação, tendo que realizar rapidamente um processo que necessitaria de um tempo próprio, ou de uma forma mais lenta, na qual é possível aprendê-la fora dessa sensação de pressão. Para que o aprendizado não fique somente na realização de alguns pontos da partitura, e sim, desenvolva-se plenamente, o intérprete deve, no ato de aprender uma peça musical, degustar cada momento desse processo, raramente percebido, desenvolvendo-se para um aprendizado não somente dos objetivos técnicos, mas também da arte da performance.

Especificamente quanto a prática da performance musical nas obras de compositores da nossa época, AFONSO (2006) nos diz que “A performance do repertório da música contemporânea possui distinções perante outros repertórios, em aspectos como: extrema complexidade, dificuldades técnicas e concepção interpretativa não usuais às obras de repertório tradicional.” Sendo assim podemos compreender que para cada período da história da música, as obras musicas nos apresentam diferentes níveis de dificuldades tanto técnicas como interpretativas.

Já quanto a performance musical na clarineta ALVES (2013) afirma que “Na clarineta, a performance pode ser construída a partir da interação entre os aspectos técnicos com aspectos interpretativos, e estratégias individuais desenvolvidas em longo prazo que podem corroborar para que os músicos obtenham desempenho notável.”

### 3. UMA VISÃO SOBRE A OBRA A\*

Segundo GRIFFITHS<sup>11</sup> (1998) “Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda música ocidental desde o século XVII.” Seguindo esta linha de pensamento entendo que a música A\* para clarineta e percussão a qual é o objeto desta pesquisa intenciona a nos mostrar uma quebra de paradigmas, pois guardadas as devidas proporções com o texto acima exemplificado, esta obra permite nos mostrar a libertação não do sistema de tonalidades mais sim do sistema sonoro e de timbres como, por exemplo, a união de um rufo de caixa clara ao frulato de uma clarineta objetivando-se a novas descobertas e nuances sonoras. IAN BENT<sup>12</sup> (1987) considera que “A análise é a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música propriamente dita; mais do que qualquer fator externo”. Então podemos pensar que a análise musical busca uma reflexão da obra com o intuito de identificar e dar ênfase nas estruturas musicais de tensão e relaxamento no âmbito de suas linhas melódicas e rítmicas. Podemos esperar que a análise musical será ferramenta de muita importância no auxílio em busca de melhor entendimento e compreensão tanto na parte técnica quanto na interpretativa. Sobre análise musical como uma fonte auxiliar da interpretação musical RINK<sup>13</sup> (2002) afirma:

Devemos enfatizar que o fato de que a "análise para intérpretes" acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação e

---

<sup>11</sup> GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

<sup>12</sup> BENT, Ian. *Analysis*. London. Macmillan, 1987.

<sup>13</sup> RINK, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In : Rink, J (org). *Musical Performance: a guide to understanding*. [pp.35 -58]. Cambridge: Cambridge University Press.

subsequente reavaliação, ou seja, enquanto estamos estudando e não durante a execução. Isto não renega sua influência potencial na execução propriamente dita, nem tampouco as novas descobertas que possam ocasionalmente ocorrer durante a execução. Em geral, porém o processo analítico ocorre no estado (evolutivo) do design e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da performance.

O processo de composição ou criação musical pode ser descrito de várias formas dependendo da visão e entendimento de cada compositor. Sobre o significado da criação musical o compositor Rodrigo Meine em entrevista nos relata o seguinte:

Para mim a composição musical é entendida como um processo criativo norteador por restrições, conceito sinteticamente traduzido nas multifacetadas limitações com as quais o compositor se depara durante a elaboração de uma peça. Uma definição aforística revela-se, porém, insuficiente perante a centralidade do termo, justificando a necessidade de uma investigação adicional a fim de contextualizar seu significado.

No decorrer desta obra, Meine utiliza intensa variação de dinâmica e o uso de técnica estendida na clarineta como o frulatto, vibrato, variação de timbres, multifônicos e também ocorre um trecho que é indicado à aplicação da respiração circular. Em sua Dissertação<sup>14</sup> de Mestrado em composição musical, Meine nos relata a seguir como ocorreu o processo composicional da obra A\*:

É essencialmente por meio do estabelecimento de regiões e caminhos como os descritos e exemplificados que A\* foi composta. A macroestrutura germina do somatório das seções, que podem ser entendidas como unidades discretas interligadas em um espaço circunscrito por restrições diversas, como timbres, dinâmicas, alturas e intervalos. A composição da peça foi norteadora por caminhos inversos em diferentes níveis, como as circunstâncias em que meu processo composicional habitualmente

---

<sup>14</sup> MEINE, Rodrigo. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Restrições e Liberdade em Composição Musical: Memorial de Composição. Porto Alegre, 2012.

transcorre diferenciado pela determinação antecipada de alguns parâmetros; a abordagem peculiar do algoritmo escolhido, que não foi utilizado a fim de gerar regras e procedimentos lógicos, mas sim como base conceitual para a modelagem metafórica; e a escrita intuitiva simulando um procedimento formal, adotada para uma seção específica da peça.

No caminho para a construção de uma obra musical, inicialmente ocorre a importante parte de escolha da instrumentação da obra, sobre esta parte Meine afirma que:

Ao realizar um primeiro planejamento da peça, foi necessário selecionar os instrumentos de percussão, o que fiz tomando como critério a subdivisão de alturas associada à diversidade timbrística. A partir de uma lista de instrumentos fornecida pelo intérprete, selecionei o vibrafone cromático e cuja tessitura coincide com ampla região do clarinete; 4 tom-tons, preenchendo faixas de alturas indeterminadas, mas diferenciáveis em zonas distintas; e um prato suspenso, de altura dificilmente discernível ao preencher larga região do espectro de frequências audíveis. A tessitura dos dois instrumentos cromáticos compreende uma faixa de frequências similar, sendo o clarinete ligeiramente mais abrangente. Essa convergência, já constituindo uma rota natural entre ambos, poderia ser explorada composicionalmente... De posse dessas heurísticas, pude proceder à escrita da peça. Uma correlação com pontos de partida e chegada foi realizada pela escrita dos compassos iniciais e finais, contrastantes em sonoridade: às alturas claramente discerníveis dos compassos iniciais, nos quais os dois instrumentos cromáticos encontram-se próximos em timbre e alturas, contrapõe-se a conjunção dos timbres ruidosos de um multifônico no clarinete e do prato suspenso friccionado por arco, este um elo físico interligando início e término.



**Tabela 1**

Estrutura da Instrumentação Utilizada na obra A\*

Compasso	Instrumentação
1 a 7	Clarineta e Vibrafone com uso arco de Contrabaixo
8 a 24	Clarineta e Vibrafone com uso baquetas
25 a 55	Clarineta, Tom-Tons e Prato
56 a 79	Clarineta e Vibrafone com uso baquetas
80 a 87	Clarineta, Tom-Tons e Prato
88 a 121	Clarineta e Vibrafone com uso baquetas
122 a 131	Clarineta, Tom-Tons e Prato
132 a 139	Clarineta e Vibrafone com uso baquetas
140 a 144	Clarineta e Vibrafone com uso arco de Contrabaixo e Prato suspenso com uso de arco de Contrabaixo

Quando um compositor escreve para instrumentos distintos como o duo clarineta e percussão, vários fatores em relação a sonoridades dos instrumentos são levados em consideração como, por exemplo: dinâmica, duração dos sons e as diferentes formas de articulações dos instrumentos. Sobre isto Meine fala:







“... em relação à duração dos sons a relação entre os instrumentos é antes de afastamento do que de proximidade: enquanto o clarinete idiomáticamente permite a prolongação, a percussão é limitada ao decaimento contínuo após o ataque. Dois recursos poderiam atenuar essa distinção: o emprego do pedal do vibrafone, prolongando o decaimento dos sons, e o uso de arco, viabilizando a sustentação e eliminação do pico dinâmico que ocorre no ataque percutido convencional... Por fim, no que tange às dinâmicas, na ausência de uma experiência prévia concreta envolvendo os dois instrumentos, intuí a ampla gama dinâmica possível no clarinete como superior à máxima e à mínima viáveis no vibrafone; ainda que um equilíbrio e ajuste natural da amplitude poderiam ser esperados por parte dos

intérpretes, previ o uso de tom-tons e prato suspenso para pontos extremos de dinâmica, permitindo o deslocamento do percussionista até a região dinâmica atingida pelo clarinete quando demasiado intensa para fazê-lo com o vibrafone.

Pode-se afirmar que a obra A\* se “classifica” como uma estrutura mais voltada ao atonalismo do que o inverso, entretanto quanto a métrica da classificação dos compassos esta obra foi escrita de uma forma bem “tradicional”, ou seja, com a aplicação de compassos simples e compassos compostos. Para uma melhor compreensão vejamos a tabela abaixo:

**Tabela 2**

Estrutura Métrica dos Andamentos e tipos de Compassos

Numero de Compasso	Andamento	Tipos de Compassos existentes neste Trecho
1 a 28	 = 45	5/4, 4/4, 3/4, 2/4 e 6/4
29 a 87	 = 60	2/4, 3/4, 5/4 e 4/4
88 a 110	 = 90	2/4, 5/4 e 6/4
111 a 122	 = 45	5/4, 4/4, 6/4, 3/4, 2/4, e 1/4
123 a 132	 = 60	3/4 e 2/4
133 a 144	 = 45	5/4, 6/4 e 3/4.

Para um melhor entendimento ao analisarmos certos pontos da obra A\* podemos dividi-la em dois grandes trechos distintos, isto é, o **Trecho 1** que corresponde as partes em

que a clarineta faz duos com o vibrafone e o **Trecho 2** que corresponde as partes quando ocorre os duos da clarineta com os outros instrumentos de percussão.

No **Trecho 1** o duo Clarineta – Vibrafone, que contém sua própria riqueza sonora e harmônica, são expostos em três momentos distintos da obra. Já no compasso inicial até ao compasso treze (13) percebe-se uma ligeira similaridade (notas longas com efeitos de crescendo e decrescendo) na escrita das duas vozes quanto a ritmos em alguns desses compassos, buscando assim uma forma simultânea de riqueza sonora em relação aos timbres dos instrumentos, às vezes utilizando efeitos sonoros de técnicas estendidas na clarineta como a variação de timbres e o vibrato. É importante ressaltar o uso do arco de contrabaixo nas teclas do vibrafone nos primeiros sete compassos da obra, a combinação do uso do arco aliado a utilização do pedal no vibrafone possibilita maior duração sonora da nota e também um melhor controle da dinâmica nos instrumentos. A partir do compasso nove (9) o percussionista começa a utilizar baquetas para a execução musical no vibrafone trazendo assim um efeito mais percussivo, isto é, a duração do som de cada nota torna se bem mais curta comparada com os compassos anteriores. Observemos na figura a seguir os compassos iniciais da obra.

A\* clarinete

R. Meine  
2011

♩ = 45

Clarinete Bb

Vibrafone tocado com Arco de Contrabaixo

Percussão

Similaridade nos Ritmos das duas

Vibrato na Clarineta

Cl.

Vib.

1 = digitação convencional  
2,3 = digitações alternativas (variação de timbre)

Variação de Timbres na Clarineta

Cl.

Vib.

Vibrafone tocado com Baquetas

Cl.

Vib.

Como podemos ver na figura abaixo, esta mesma forma de escrita musical onde nota-se uma similaridade de escritas para as duas vozes, também é apresentada entre os compassos cento e quinze e cento e vinte e um (115 e 121), um exemplo é quando simultaneamente a clarineta executa o frulato e o vibrafone por sua vez executa uma espécie de rufos (trêmulos). Também ocorre que unicamente no compasso cento e quinze e cento (115) a utilização do arco no vibrafone, talvez com o intuito de buscar uma sonoridade mais delicada no início da frase. Já no compasso cento e vinte e um (121) a clarineta finaliza sua frase com uma nota longa junto a um “Vibrato Molto” decrescendo em contraste com a parte do vibrafone que apresenta ritmos variados e com um crescendo no final da frase, caracterizando assim neste trecho, a independência (variação) de dinâmica entre as duas vozes.

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.) with several annotations in red boxes:

- Frulato na Clarineta**: Points to a triplet of eighth notes in the Clarinet part at measure 115.
- Vibrafone tocado com Arco**: Points to the 'arco' marking above the first note of the Vibraphone part at measure 115.
- Similaridade nas dinâmicas das duas vozes**: Points to the dynamic markings *ff* and *mp* in both parts at measure 115.
- Rufos no Vibrafone**: Points to the tremolos in the Vibraphone part at measure 115.
- Vibrato na Clarineta**: Points to the 'VM' marking above a long note in the Clarinet part at measure 121.
- Varição de dinâmica na clarineta e vibrafone**: A bracket on the right side of the score at measure 121, pointing to the dynamic markings *mf* and *p* in both parts.

The score includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*, as well as performance instructions like 'arco' and 'VM'.

A partir do compasso cento e trinta e três (133) até o compasso final da obra encontra-se na parte da clarineta intensa variação de timbres, frulatos e a execução de multifônicos presentes nos últimos compassos da peça, a utilização destes efeitos de técnicas estendidas na clarineta em conjunto com a intensa variação de dinâmicas que neste trecho ambas a partes do Duo apresenta, nos traz a ideia sonoro-musical de tensão até ao compasso cento e quarenta e um (141) onde uma pausa com fermata finaliza esta interpretação. Enquanto nos últimos três (3) compassos é apresentado um diminuendo em compassos de fermatas nos deixando que a ideia de relaxamento seja apreciada.

Para melhor compreensão observemos a seguir os compassos finais da obra.

Varição de timbres na Clarineta e variação de dinâmicas em ambas as partes

Vibrafone tocado com Arco

Cl. 133  $\text{♩} = 45$

Vib. 133

Cl. 136

Vib. 136

Cl. 139

Vib. 139

Frulatos na Clarineta

Multifônicos na Clarineta

\* multifônico ruidoso na dinâmica indicada.  
Sugestão de dedilhados e alturas (aproximadas)  
dadas podem ser alteradas, a critério do intérprete.

Nesta seção da música A\* observa-se que Meine utiliza uma técnica de composição musical que se intitula “Cadeias de Markov”. Sobre esta forma de escrita composicional o compositor Rodrigo Meine explica:

“É uma técnica utilizada desde os primórdios da composição algorítmica com auxílio computacional, inclusive na Illiac Suite (1956) de Lejaren Hiller e Leonard Isaacson. No contexto em que foram implementadas, as cadeias de Markov correspondem ao uso de regras estocásticas para uma determinação do intervalo entre notas consecutivas. Os parâmetros passíveis de arbitração são os limites inferior e superior permitidos para as alturas e o intervalo máximo possível entre cada nota, em semitons”... “ Em minha visão do ato composicional, o uso ou a inserção inalterada de materiais gerados computacionalmente limita-se a circunstâncias e necessidades muito específicas, sendo mais condizente com meus propósitos expressivos o estudo isolado de processos e sistemas algorítmicos, com a subsequente avaliação da integração, do aproveitamento e da escrita de materiais referenciando-os”... “a seção da peça que remete à cadeia de Markov foi composta sem auxílio computacional direto, cada nota foi deliberadamente selecionada. Ocorre assim uma implementação intuitiva de processo formal, para a qual servem de referência estudos prévios de seu funcionamento, materiais gerados à parte e composições em que o processo é utilizado.”



Nos trechos das partituras abaixo vemos como exemplos alguns trechos da aplicação da técnica composicional “Cadeias de Markov” nesta obra A\*. Também é uma característica deste trecho a presença da escrita com variação de articulação, ou seja, notas ligadas em uma voz e em outra voz notas com Staccato. Ocorrem também trechos em que ambas as vozes apresentam articulação em Staccato.

The image displays two systems of musical notation for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.).

- System 1 (Measures 88-90):**
  - Cl.:** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* to *n*. Includes a vibrato symbol (VM) and a decrescendo hairpin.
  - Vib.:** Treble clef. Rhythmic accompaniment. Dynamics: *mf* to *n*. Includes a vibrato symbol and a note: "(Staccato sem pedali até compasso 127)".
- System 2 (Measures 90-91):**
  - Cl.:** Treble clef. Melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* to *f*. Includes a vibrato symbol.
  - Vib.:** Treble clef. Rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* to *n*.

Annotations:

- A red box at the top right contains the text: "Vibrato junto com o decrescendo até o som desaparecer" (Vibrato together with the decrescendo until the sound disappears). A red dotted arrow points from this box to the vibrato symbol in the Clarinet staff of the first system.
- A red box on the right side contains the text: "Aplicação de variação simultânea de articulação entre as duas vozes" (Application of simultaneous variation of articulation between the two voices). A red bracket on the right side of the score spans both systems, indicating the simultaneous articulation changes.

91  
Cl. *mp* *p*  
Vib. *mp* *p*

92  
Cl. *mf* *ff* *p* *f*  
Vib. *mp* *p* *mf* *f*

93  
Cl. *pp* *mf* *ff*  
Vib. *mp* *f*

94  
Cl. *mp*  
Vib. *mp*

95  
Cl. *pp* *ff* *p*  
Vib. *pp* *p*

Exemplo da utilização em ambas as vozes da técnica “Cadeias de Markov”, onde os intervalos são determinados com auxílio computacional. Percebe-se na aplicação desta técnica composicional a forte presença de intervalos cromáticos, ou seja, semitons naturais, em conjunto com os intervalos de segundas maiores e sétimas maiores e menores.

Onde a clarineta toca em conjunto com instrumentos percussivos de altura indefinida nota-se sempre na escrita a presença de grandes variações de dinâmicas.

The image displays a musical score for Clarinet (Cl.) and Toms/Prato. The score is divided into four systems, each starting with a double bar line. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The first system (measures 29-31) shows the Clarinet part with dynamics *mf*, *f*, and *fff*, and the Toms/Prato part with *mf* and *ff*. A red dotted arrow points to the Clarinet staff with the annotation: "Grande variação de dinâmicas na parte da clarineta". The second system (measures 32-33) features the Clarinet with *fff* and *mf*, and the Toms/Prato with *mf* and *pp*. A red bracket on the right side of the score encompasses the second and third systems, with the annotation: "Com o uso de fusas e semicolcheias quádruplas nesta passagem, percebem-se similaridades em ambas as vozes quanto à escrita rítmica." The third system (measures 34-36) shows the Clarinet with *fff*, *mf*, and *f*, and the Toms/Prato with *fff*, *pp*, and *mf*. The fourth system (measures 37-40) includes the Clarinet with *f* and *ppp*, and the Toms/Prato with *f* and *pp*. A red dotted arrow points to the Clarinet staff in the fourth system with the annotation: "Aplicação do Vibrato na clarineta juntamente com um grande decrescendo".

Do compasso quarenta e cinco ao cinquenta e um (45 - 51) acontece o momento da cadência da percussão onde observamos um grande crescendo iniciado em piano e chegando aos três F ( *fff* ). Nesta passagem é utilizado pela primeira vez o prato suspenso marcando um dos ápices de variação de dinâmica na peça.

The image displays three systems of a musical score. Each system consists of a Clarinet (Cl.) staff and a Percussion (toms/prato) staff. The first system covers measures 45 to 47, showing a crescendo in the percussion from piano (p) to fortissimo (fff). The second system covers measures 48 to 49, where the suspended cymbal (prato suspenso) enters with long notes, and the tom-toms continue. The third system covers measures 50 to 51, featuring dynamic markings like *mp*, *mf*, and *p* in the clarinet and complex patterns in the percussion.

Nesta cadência da Percussão nota-se grande variação de dinâmicas, primeiramente executada somente por tom-tons. Já em seguida a partir compasso (49) o Prato Suspenso passa a ser utilizado em conjunto com os tom-tons. Para a parte do Prato Suspenso é sempre escrita notas longas, pois o prato é um instrumento que pode deixar seu som ecoar por muito mais tempo do que os tom-tons.

Entre os compassos oitenta e oitenta e sete (80 - 87) a clarineta, os tom-tons e o prato suspenso realizam uma passagem caracterizada por movimentos contrários, quase como “pergunta e resposta”, isto pode ser percebido tanto no caráter rítmico quanto em relação a dinâmica.

The musical score consists of four systems, each with a Clarinet (Cl.) staff and a Tom-toms/Cymbals (toms/prato) staff. The systems are numbered 80, 82, 84, and 86. The Clarinet part features various dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The Tom-toms/Cymbals part features dynamic markings: *pp*, *ff*, *ppp*, and *fff*. The score includes performance instructions such as 'cúpula' (cymbal) and 'VM' (Molto Vibrato). A red bracket on the right side of the score highlights the dynamic similarities between the Clarinet and Tom-toms/Cymbals parts.

Presença de dinâmicas similares nas vozes da clarineta e percussão. A clarineta nesta passagem executa um Molto Vibrato com dinâmica em Fortissíssimo.

## 4. SUGESTÕES TÉCNICAS INTERPRETATIVAS

### Técnicas Estendidas na Clarineta

No decorrer da obra A\* o compositor Rodrigo Meine nos traz na parte da clarineta várias passagens que se faz a utilização de efeitos sonoros denominados de técnicas estendidas. Em busca de uma melhor compreensão do termo técnicas estendidas FARMER<sup>15</sup>(1982) nos mostra que :

“... a definição de técnica estendida na clarineta pode ser a busca de compositores e instrumentistas por efeitos e novas sonoridades que a clarineta pode proporcionar em sua amplitude com instrumento musical devendo ser estes sons audíveis não tendo importância de serem melódicos ou percussivos”.

Atualmente no Brasil as pesquisas que relatam sobre técnicas estendidas para clarineta ainda são poucas, tem-se conhecimento da dissertação de mestrado do clarinetista Cleuton<sup>16</sup> Batista, intitulada “A Clarineta na Contemporaneidade: Técnicas Expandidas e Performance Eletroacústica” (2009).

---

<sup>15</sup> FARMER, Gerald. *Multiphonics and other Contemporary Clarinet Techniques* Rochester, N.Y.: Shall-u-mo Publications, 1982.

<sup>16</sup> BATISTA, Cleuton Nascimento. *Dissertação de Mestrado. UFG. A Clarineta na Contemporaneidade: Técnicas Estendidas e Performance Eletroacústica*. Goiânia, 2009.

Segundo ROSEN (1989) os principais exemplos de técnica estendida utilizadas na clarineta são:

- 

Microtons •

Glissando •

Vibrato

- Frulato

- Variação de timbre

- Harmônicos (Multifônicos)

- Smorzato

- Respiração Circular

- Slap Tongue

- Vocal Sounds

- Efeitos Percussivos

## 4.2 Técnicas Estendidas utilizadas na obra “A\*”

### O Frulato

O Frulato é um efeito usado na música de uma forma geral tanto para solistas, música de câmara e na música orquestral. Basicamente para conseguir realizar o frulato o clarinetista precisa manter os lábios e a corrente de ar firmes para que as notas saiam e permaneçam afinadas, mostrando assim apenas o efeito de distorção do som.

No Brasil observa-se que Villa Lobos já utilizava o efeito do frulato na clarineta na obra “*O Trenzinho do Caipira – Bachianas Brasileiras (1933)*”.

Existem duas formas de fazer (tocar) o frulato na clarineta.

- Colocando a língua bem próxima da palheta
- Com a garganta

Uma das primeiras aparições deste efeito na clarineta foi na obra do compositor austríaco Alban Berg's “*Four Pieces Op. 5*” for clarinet and piano (1913).

- **Frulato de Língua**

O frulato de língua pode ser realizado de duas formas bem simples. A primeira forma é não movendo a embocadura no instrumento, isto é, mantendo a embocadura imóvel e apenas fazendo a língua vibrar juntamente com a palheta. A segunda forma é parecida com a anterior, entretanto costuma-se puxar a embocadura para a ponta da palheta com



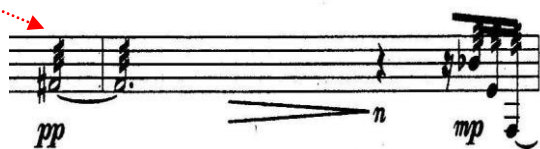
o intuito de obter menos resistência para o processo de fazer a língua vibrar com a palheta em ritmo uniforme. Em ambos os casos para a realização do frulato com boa qualidade sonora, eu recomendo pensar em uma sílaba para facilitar o entendimento deste efeito na clarineta. Pessoalmente quando estou tocando eu penso na sílaba “VRÃ”. Para mim ao tocar o frulato pensando nesta sílaba eu consigo até com certa facilidade executar este efeito nas três regiões da clarineta, ou seja, nas regiões grave, média e aguda.

- **Frulato de Garganta**

O frulato realizado com o uso da garganta é feito com a vibração das cordas vocais e com o ar que é mandado pelos pulmões. É perceptível que este tipo de frulato soa com mais clareza, isto é, ao utilizarmos as cordas vocais, me parece que a igualdade de som e a vibração rítmica que é característica deste efeito se tornam mais unidas de uma maneira que facilmente podemos conseguir bons resultados sonoros. Uma dica muito importante para tocar o frulato de garganta é manter a garganta bastante aberta, em contraste com o frulato de língua que não necessita da abertura total da garganta. Por experiência própria afirmo que uma desvantagem de tocar o frulato de garganta é o excesso de saliva que este produz, além de obter uma menor sonoridade.

Vejamos nas figuras a seguir alguns exemplos de frulatos aplicados na Obra A\* onde poderemos indicar o uso adequado para os dois tipos de frulatos citados no texto acima.

Neste caso onde a dinâmica permanece fixa em pianíssimo, junto com a escrita de notas longas, pessoalmente eu recomendo à utilização do frulato de garganta, pois a naturalidade das vibrações das cordas vocais com a palheta dará um bom resultado com mais facilidade para o clarinetista.



Em passagens com o uso de frulatos em que apresentam intervalos que devem ser executados com andamentos um pouco mais velozes e com as variações de dinâmicas eu recomendo a utilização do frulato de língua, pois penso que nestes casos o uso da língua mantém a sonoridade mais equilibrada, de maneira que ao tocarmos notas diferentes em regiões graves e agudas mais facilmente termos o controle da coluna de ar.

## O Vibrato

Para FARMER (1982) “o vibrato na clarineta é a flutuação ou pulsação do som produzido pelo instrumento levando a um movimento ascendente e descendente com movimentos ritmos contínuos ou irregulares”.

Mas então quando o clarinetista deve fazer o uso do vibrato? Para esta pergunta PINO<sup>17</sup> (1998) afirma “que o intérprete deve fazer seu próprio julgamento sobre cada caso e saber qual tipo de vibrato é mais apropriado para usar em determinado trecho musical”.

Ainda segundo PINO (1998):

“Tradicionalmente o vibrato não é usado com frequência como parte integral da sonoridade da clarineta em performances do repertório sinfônico e de música de câmara. Contudo na música contemporânea esta situação tem mudado, pois alguns compositores passam a utilizar este efeito na clarineta com certa regularidade”.

Entretanto é sabido por relatos históricos que na Inglaterra e na França sempre foi comum a utilização do vibrato pelos clarinetistas mesmo no repertório tradicional. Segundo BRYMER<sup>18</sup>(1976) “Foram as escolas Alemã e Austríaca da metade do século XX que eliminaram o vibrato. Cartas de Brahms já falavam da utilização do vibrato de Mühlfeld”.

Alguns clarinetistas argumentam que o vibrato pode ser usado para se obter uma melhor expressão artística em apresentações e concertos. Já outros músicos argumentam que não há necessidade da utilização deste efeito, pois a clarineta já é um instrumento

---

<sup>17</sup> PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, 1998.

<sup>18</sup> BRYMER, Jack. *Clarinet*. New York: Schirmer Books. 1976.

diferente, possuindo apenas os harmônicos ímpares da série harmônica, diferentemente dos outros instrumentos do naipe das madeiras como a flauta, fagote e oboé que possuem a série harmônica completa e também utilizam bastante o vibrato.

Em músicas folclóricas a sonoridade da clarineta com vibrato é muito desejada como, por exemplo: no Jazz, na música Klezmer e no chorinho brasileiro. O Concerto de Aaron Copland é um tributo ao estilo jazzístico, esta obra foi dedicada ao famoso músico norte americano Benny Goodman, nesta obra o clarinetista poderá naturalmente usar o vibrato. Contudo podendo o vibrato não ser uma “obrigação”, mas sim uma opção interpretativa.

Na música A\* o compositor R. Meinel aplicou dois tipos de vibratos na parte da clarineta, são eles:

- **Vibrato Lento ou pouco vibrato (PV)**
- **Vibrato Rápido ou Molto Vibrato (MV)**

Para a execução do efeito do vibrato na clarineta existem duas formas bem contrastante entre si. A primeira utiliza os lábios e a mandíbula inferior. A segunda forma exige importante papel do uso do diafragma como “motor principal”.

- **O Vibrato com o uso dos lábios e da mandíbula.**

Esta forma de vibrato ocorre quando os lábios, a língua e o maxilar inferior trabalham em conjunto com o intuito de produzir uma vibração do ar, levando a vibrar de forma contínua e igual.

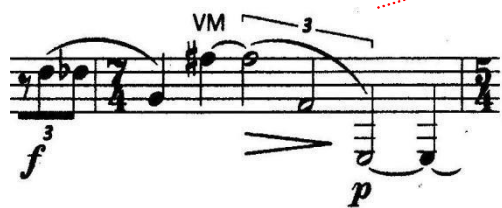
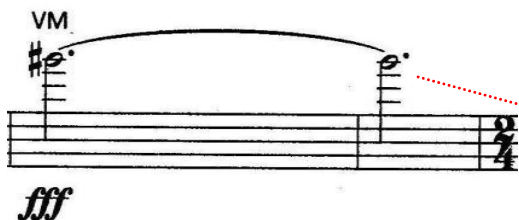
- **Vibrato com auxílio do Diafragma.**

Nesta forma de execução de vibrato, ocorre a aplicação da força e controle através do diafragma nas vibrações do ar, isto é, com a garganta bem aberta e sem o uso da língua, apenas com o uso do diafragma como órgão de controle da corrente de ar este efeito será produzido no instrumento.

Exemplos da utilização do Poco Vibrato na obra A\*

Nos trechos onde ocorre a presença de notas longas e o requerimento de executar “Poco Vibrato”, independentemente da dinâmica estabelecida pelo compositor eu recomendo a utilização do “vibrato de diafragma”, pois esta forma de executar o vibrato me parece mais fácil de tocar na clarineta quando não há mudança de notas. Quanto a diferença de “Poco Vibrato” e “Molto Vibrato” penso que é somente a velocidade da corrente de ar que será aplicada a cada um destes efeitos. No “Poco Vibrato” a velocidade da corrente de ar será menor (mais lenta) em comparação com o “Molto Vibrato” que terá maior velocidade (mais rápido) para a sua execução.

## Exemplos da utilização do Molto Vibrato na obra A\*



Para a execução neste trecho, onde é apresentado o “Molto Vibrato” eu recomendo a aplicação do vibrato com uso de lábios e mandíbula, porque nesta forma de vibrato é possível ter um maior controle de sonoridade na clarineta em situações como mudanças bruscas de notas das regiões agudas para as regiões graves. Também com o uso do vibrato de lábios é mais fácil o controle da qualidade sonora em notas agudíssimas em conjunto com a aplicação de dinâmicas extremamente fortes.

## As Variações de Timbres

A variação de timbre pode ser resumida como “mudanças no colorido do som da clarineta”, notadamente os compositores tem se utilizado deste artefato para um enriquecimento sonoro em suas obras. Geralmente na clarineta os efeitos que aparecem com certa frequência são os que as notas podem ter seus timbres mudados ou transformados com o auxílio da utilização do dedilhado alternativo, provocando assim um sensação de “desafinação ou de notas erradas”.

Uma das obras importantes do repertório da clarineta que utiliza variação de timbre é a *Sequenza IX de Luciano Berio para clarineta solo escrita em 1980*.

Penso que para a realização desta técnica na clarineta é necessária em alguns casos além da aplicação do dedilhado alternativo a utilização de mudanças na embocadura, seja apertando mais a palheta na boquilha ou afrouxando um pouco a embocadura.

Para um melhor entendimento será apresentada nas páginas seguintes os exemplos de variações de timbres escritos na obra A\* em conjunto com algumas sugestões de dedilhados que tive a oportunidade de utilizar nas apresentações em que esta obra foi executada.

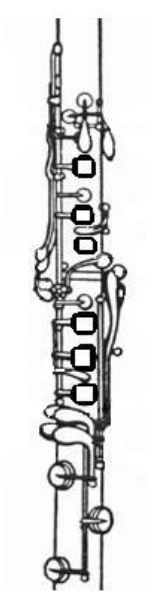
(variação de timbre) ① ② ① ②

*mf*  $\frac{3}{}$  *f* *pp*

*mf* *pp*

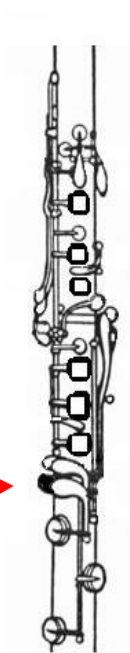
## Sugestões de Dedilhados

### Posição-1



Neste caso de variação de timbres na nota Dó-5, é recomendado que a primeira nota (posição-1) seja a dedilhado natural da nota que usamos na escala diatônica. Para a segunda nota (posição-2) onde aplicaremos a troca de timbres, eu costumo usar a chave do Mi grave na mão direita, todavia somente acrescentando esta chave já obtemos uma sonoridade bem diferente da nota anterior, e não teremos a necessidade de mexer na embocadura.

### Posição-2



Acrescentamos a chave do Mi grave para a troca de timbres



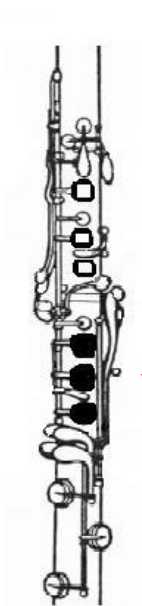
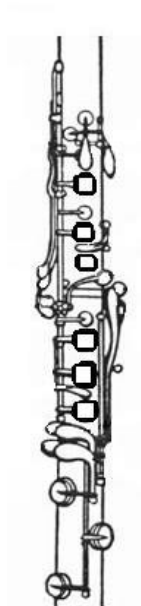




Para a troca de timbres do Si bemol-4 recomendo que a primeira nota (posição-1) seja o dedilhado natural da nota que usamos na escala cromática. Para a posição-2 onde aplicaremos a troca de timbres, eu costumo usar o artifício de acrescentar os três dedos da mão direita nos anéis da parte inferior da clarineta, ou seja, em seus devidos lugares que usamos nas escalas. Neste caso somente usando este dedilhado diferente podemos obter um resultado satisfatório quanto a diferença de sonoridade em ambas as notas.

Posição-1

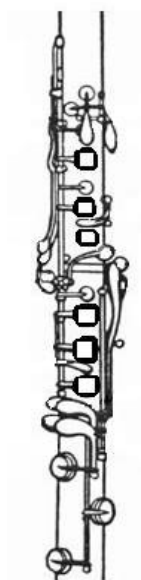
Posição-2



Acrescentamos os três dedos nos anéis da parte inferior da clarineta para a troca de timbres

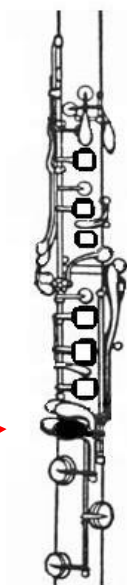
Para aplicarmos neste caso a troca de timbres na nota Mi-4, é recomendado que a primeira nota (posição-1) seja a dedilhado natural da nota que usamos na escala diatônica. Para a segunda nota (posição-2) onde aplicaremos a troca de timbres, eu costumo usar a chave do Fá grave na mão direita, pois somente acrescentando esta chave já obtemos uma sonoridade bem diferente da nota anterior, e não teremos a necessidade de mexer na embocadura.

Posição-1



Acrescentamos a chave do Fá grave para a troca de timbres

Posição-2



### Posição-1



### Posição-2 ( flexibilidade na Embocadura)

Neste caso de troca de timbres da nota Do#4 eu recomendo que a primeira nota (posição-1) seja o dedilhado natural da nota que usamos na escala cromática. Já para a posição-2 utilizaremos o mesmo dedilhado da posição-1, contudo neste caso faremos o uso da mudança (flexibilidade) de embocadura para obtermos um timbre diferente na segunda nota. Eu sugiro que possamos afrouxar bem a embocadura, isto pode ser feito mexendo a mandíbula inferior para

133  $\text{♩} = 45$

Cl.

Vib.

1 2 3 1 2

*fff* *mp*

*f* *mp*

Para a troca de timbres do Si bemol-4, eu recomendo que a primeira nota (posição-1) seja o dedilhado natural da nota que usamos na escala cromática. Para a posição-2 onde aplicaremos a primeira troca de timbres, eu costumo acrescentar os três dedos da mão direita nos anéis da parte inferior da clarineta, e na posição-3 para a segunda troca de timbres eu acrescento os outros dois dedos da mão esquerda, preenchendo assim quase todos os anéis da parte frontal do instrumento. Não devemos esquecer também de deixar livre o anel da parte de trás do instrumento. Neste caso usando estes dedilhados diferentes, podemos obter um resultado satisfatório em busca da diferença de sonoridade em ambas as notas.

Posição-1

Posição-2

Posição-3



Acrescentamos dois dedos da mão esquerda e mão direita para a troca de timbres

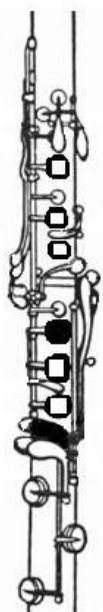
Acrescentamos somente a mão direita para a troca de timbres



The image displays two staves of musical notation. The top staff is in 6/4 time and features a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), and G5 (quarter). Above the first three notes (G, A, B), there are fingering diagrams: a circled '1' above G, a circled '2' above A, and a circled '3' above B. A bracket with the number '3' spans the notes G, A, and B. Dynamics markings are placed below the notes: *mf* under G, *f* under A, and *p* under B. The bottom staff is labeled 'baquetas madas' and shows a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), and G5 (quarter). Dynamics markings are placed below the notes: *mp* under G, *mf* under A, *p* under B, *f* under C, and *ff* under D.

Para a mudança de timbres na nota Ré -5, eu recomendo que o primeiro dedilhado (posição-1) seja o dedilhado natural da nota que usamos na escala diatônica (utilizando a chave do Sol# grave). Para a posição-2 onde aplicaremos a primeira troca de timbres, eu costumo retirar o dedo que anteriormente estava pressionado na chave do (Sol# grave), deixando somente preenchido o primeiro anel da parte inferior da clarineta. Prosseguindo para a posição-3 na segunda troca de timbres eu acrescento o a chave do (Fá grave), obtendo desta forma um resultado satisfatório em busca da diferença de sonoridade em ambas as notas.

Posição-1



Posição-2



Para troca de timbres, preencher somente o primeiro anel da parte inferior da clarineta.



Posição-3



Para a troca de timbres sugiro acrescentar a chave do Fá grave



## Os Multifônicos na Clarineta

O significado de multifônicos poder ser o modo que encontramos para a produção simultânea de mais de um som que possa ser audível no instrumento. O dedilhado para os multifônicos usados nas composições geralmente são fornecidos pelo compositor e escritos na partitura. Utilizando os dedilhados adequados, juntamente com embocadura preparada para realizar este efeito torna-se fácil a execução dos multifônicos.

ARAUJO<sup>19</sup> (2012) afirma que:

Os primeiros multifônicos no clarinete podem ser observados no final da década de 1950 e início da década de 1960, em obras de John Eaton, Peter Phillips, William O. Smith, Donald Scavarda, Larry Austin, dentre outros. Alguns clarinetistas, como Gerald Farmer, Phillip Rehfeldt, Ronald Caravan, William O. Smith, Burton Beerman, F. Gerard Errante entre outros.

Percebe-se que muitos músicos estão pesquisando, publicando e criando sites na Internet sobre multifônicos. Existem vários autores e tabelas desta técnica existindo assim várias formas diferentes para representar as chaves que devem ser pressionadas para produzi-los. Farmer, Richards, e Kröger utilizam uma maneira um pouco semelhante de grafia para a digitação da clarineta: usam bolas ou quadrados preenchidos para simbolizar os furos que são pressionados ou, sem preenchimento para simbolizar os furos que não são fechados e, para simbolizar uma chave pressionada, o nome da nota que resulta na utilização da chave na digitação padrão da clarineta.

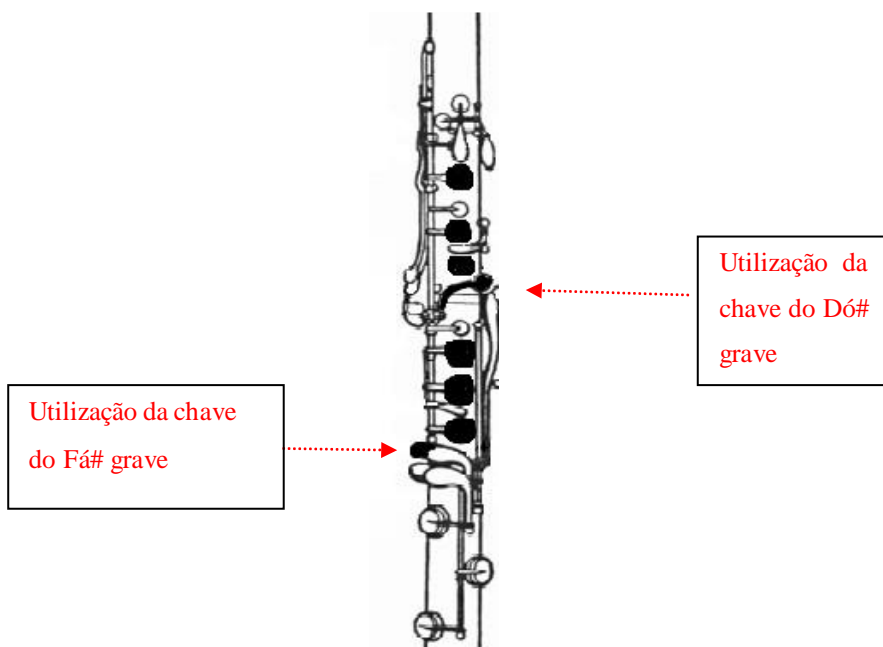
---

<sup>19</sup> ARAUJO, Amandy Bandeira. Artigo. UFG. *Os Multifônicos na obra Amore ET Dolore II, for A Clarinet and Tape de Pedro Kroger*. Goiania, 2012.

Exemplo de multifônico na obra A\*

sincronizar ataques. 6-7" para cada compasso

Para a execução do Multifônico que tem o Si bemol como nota fundamental, eu recomendo o uso do dedilhado descrito abaixo. Isto é, utilizando a mão direita e mão esquerda ao preencher todos os anéis da parte frontal da clarineta e ao mesmo tempo não preenchendo o anel na parte de trás, contudo para esta posição de multifônico é necessário o acionamento da chave de registro localizada também na parte de trás do instrumento. A embocadura deve permanecer bem frouxa, porém a velocidade do ar que é enviada ao instrumento deve permanecer a mesma que tocamos habitualmente, para que assim alcancemos o efeito de ouvir três sons simultâneos.





## **A Respiração Circular**

Há várias denominações para a respiração circular, dentre os termos mais usados estão os seguinte: respiração contínua, respiração cíclica e respiração permanente, entre outras. Podemos definir esta técnica como a forma de tocar longas notas ou longos trechos em um instrumento de sopro sem porém ter a necessidade de fazer pausa para a respiração. Com esta técnica respiratória é possível tocar notas ininterruptamente.

A utilização da respiração circular pode proporcionar aos instrumentistas de sopro a execução de obras em que não se encontram lugares ou espaço para a realização da respiração. A ideia de tocar frases ou notas continuamente parece ser contraditória com o conjunto da concepção da música ocidental, pois se a interpretação é baseada na fraseologia musical e a respiração é necessariamente parte da intenção musical, então porque o uso da respiração continua? Talvez uma resposta para esta pergunta seja que esta proporciona perfeitamente aos instrumentistas de sopros a chance de tocar obras escritas originalmente para instrumentos de cordas ou de teclados, pode se citar o exemplo do Moto Perpetuo de Nicolo Paganini.

Especificamente na obra A\* a respiração circular é indicada e pode ser utilizada do compasso noventa e nove ao compasso cento e oito (99 – 108). Vejamos as figura a seguir do trecho citado.

Início da utilização da Respiração Circular

The musical score consists of two staves: Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.). The measures are numbered 99 through 107. The Clarinet part features various dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *n*. The Vibraphone part provides a rhythmic accompaniment. A red dotted arrow points from the text box to the beginning of measure 99.

Para este trecho de duetos entre clarineta e o vibrafone eu recomendo a utilização da respiração circular na clarineta. Nesta passagem (compassos 99 ao 107) a parte da clarineta não nos proporciona um lugar adequado para a respiração “tradicional”. Assim sendo, prefiro aplicar a técnica da respiração circular ao invés de “cortar” alguma nota, pois penso que sempre que possível não devemos interromper o fraseado desenhado pelo compositor. A aplicação da respiração circular neste trecho é facilitada porque em sua maioria, a sequência de semicolcheias se apresenta com ligadura, pois a realização da respiração circular com notas em staccato é bem mais complicada de se executar.

## 5. CONCLUSÃO

Ao concluir este trabalho, penso que este estudo interpretativo atingiu seu objetivo de servir como auxílio á intérpretes e músicos em geral que buscam informações referentes a obras para clarineta e percussão e outros temas relacionados. Ao escrever sobre técnicas utilizadas na música contemporânea para clarineta, percebe-se um “avanço”, ou melhor, uma diferenciação em comparação com forma de escritas musical tradicional. Isto nos leva a pensar na falta de familiarização com os sinais gráficos na música de nossa época. Neste sentido é notável o papel dos grupos de música contemporânea que nos traz diversos tipos de informações para nossa atualização na linguagem musical contemporânea. Ao abordar este assunto sobre diversificação de notações ou grafias e aplicações de efeitos sonoros em partituras de música contemporânea, BATISTA (2009) nos mostra que:

“.. embora existam algumas sistematizações para os objetos sonoros, os compositores ainda usam diferentes representações para o mesmo som. Rescala usa os objetos sonoros convencionais, colcheias, tercinas, semicolcheias para criar tensão. Mas Oliveira cria o mesmo som representando-o por uma figura que ele, juntamente com Caravan, reconhece como acelerando livre. Mesmo que, ao nosso entender, não seja tão livre, mesmo assim cria sua própria representação. Enquanto Miranda faz uso dos dois no seu repertório contemporâneo, mas de escrita tradicional, Villa Lobos e Santoro anseiam um glissando na clarineta que é praticado apenas pelos empirismos das performances. Ao mesmo tempo, Caravan, Richards e West se esforçam para sistematizar ou ilustrar na teoria as similaridades do glissando e portamentos.”

Dando ênfase à obra A\*, podemos notar que o repertório para duo de clarineta e percussão tem se estendido em quantidades de obras escritas nas últimas décadas, pois compositores estão atuando no processo da procura de novidades sonoras e timbrísticas.

Abordando a composição musical de obras contemporâneas para clarineta AFONSO (2006) afirma que:

A técnica tradicional poderá ser substituída por variações dela mesma, pois a construção da técnica do intérprete, em seu instrumento, é galgada sobre moldes tradicionais, ao longo dos anos de estudo, o que tende a solidificar essa técnica de uma maneira muito rígida e estática. Para se interpretar as obras do repertório contemporâneo, é necessário que o intérprete dissolva essa rigidez técnica, com o intuito de se obter maior fluidez e flexibilidade, características imprescindíveis na linguagem contemporânea. Em outros momentos, contudo, o intérprete terá que desenvolver ainda mais a própria técnica tradicional, com o objetivo de se conseguir a execução de um determinado código musical contemporâneo.

É importante afirmar que o intérprete possui um valor fundamental para que tal processo se realize, porque a disponibilidade e a dedicação dos “performers” tem reforçado a trajetória ascendente que a música contemporânea mostra na atualidade. Não esquecendo também do valioso papel dos compositores quando são intérpretes de suas próprias obras musicais, proporcionando assim um melhor entendimento do processo de criação e do desenvolvimento técnico-expressivo da obra.

A oportunidade de ter o contato direto com o compositor da Obra “A\*”, foi de muita valia no decorrer deste trabalho, pois ao surgimento de dúvidas em relação as formas e técnicas utilizadas na obra A\*, pude rapidamente ter suas respostas e explicações. O contato entre compositor e intérprete para mim sempre será eficaz no sentido de poder ampliar o conhecimento em busca de melhorar a parte interpretativa da obra em conjunto com as explicações referentes à parte de construção da música em si.

A aplicação do artifício da análise musical na obra A\*, tem demonstrado ser de uma vital importância no processo de construção de ideias em busca de um melhor entendimento das formas estruturais utilizadas pelo compositor, trazendo assim

informações que em alguns momentos, nós os intérpretes não damos a devida atenção, como por exemplo, as variações de dinâmicas que se desenvolvem entre as duas vozes em algumas passagens da obra “A\*”. Numa visão mais completa da obra A\*, entendo que neste trabalho não foi possível fazer um estudo analítico completo de todas as partes importantes desta obra, é provável que com a utilização de outras formas, ou métodos analíticos, futuros pesquisadores possam-nos mostrar outros aspectos e informações não citadas na atual pesquisa.

No capítulo de sugestões técnicas – interpretativas, busquei investigar a maneira de melhor expor a aplicação e utilização dos efeitos de técnicas estendidas na clarineta, em conjunto com as explicações de exemplos encontrados na obra A\*. Na parte de indicações de dicas técnicas, tive a oportunidade de passar qual a melhor forma que prefiro para a realização de determinados efeitos na clarineta, como por exemplo as indicações de dedilhados para as variações de timbres, desejando ao mesmo tempo, tentar transmitir os conhecimentos através de uma forma objetiva e clara.

## 6. BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luis Antônio Eugênio. Tese de Doutorado. Unicamp. *Dialogue de L'ombre Double, de Pierre Boulez: Abordagens Interpretativas*. Campinas, 2006.

ALVES, Anderson César. Dissertação de Mestrado. UNB. *Expertise na Clarineta: Possibilidades de Construção da Performance Musical de "Alto Nível"*. Brasília, 2013.

APEL, Willi. Harvard Dictionary of Music. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

ARAÚJO, Amandy Bandeira. Artigo. UFG. *Os Multifônicos na obra Amore ET Doloro II, for A Clarinet and Tape de Pedro Kroger*. Goiânia, 2012.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. London: B.T.U.Batsford, 1967.

BARTOLOZZI, Bruno. *New sound for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1981.

BATISTA, Cleuton do Nascimento. Dissertação de Mestrado. UFG. *A Clarineta na Contemporaneidade: Técnicas Estendidas e Performance Eletroacústica*. Goiânia, 2009

BEAUD, Michel. *Arte da Tese*. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BENT, Ian. *Analysis*. London. Macmillan,1987.

BLOM, Eric. "Clarinet" In the New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980.

BLOM, Eric. “*Percussion instruments*” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

BLOM, Eric. “*Chamber Music*” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

BORBA, Tomás. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Ed Cosmos, 1962.

BRYMER, Jack. *Clarinet*. New York: Schirmer Books. 1976.

CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York W.W. Norton & Company, Inc.1968

COOK, Nicholas. “*Analyzing Performance and Performing Analysis*” In *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press Inc. 1999.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: Ed. Musimed. 1986.

DONINGTON, Robert. “*Interpretation*” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. Macmillan, 1980.

FARMER, Gerald. *Multiphonics and other Contemporary Clarinet Techniques*.

Rochester, N.Y.: Shall-u-mo Publications, 1982.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical... *Per Musi*.

Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios*. Música Hodie, vol. 6, no 1. Goiânia: UFG, 2001, p.75-96.

GONÇALVES, Marcelo Trevisan. Dissertação de Mestrado. UFBA. *Quatro Peças para clarineta e piano de Oswaldo Lacerda: Um Estudo Interpretativo*. Salvador, 2007.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1996.

HENRIQUE, Luis. *Instrumentos Musicais*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

LOUREIRO, Maurício Alves. Tese de Doutorado. University of Iowa. *The Clarinet in the Brazilian Choro with and Analysis of Choro para Clarineta e Orquestra (Choro for Clarinet and Orchestra) by Camargo Guarnieri*. Iowa, 1991.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 4ª ed. 1994.

MARQUES, Jean C. Santos. Dissertação de Mestrado. UFBA. *9 Variações Para Fagote e Orquestra de Cordas de Lindembergue Cardoso: Um Estudo Interpretativo*. Salvador. 2012.

MARTIN, Robert. “Musical Works in the World of Performers and Listeners” in *The Interpretation of Music*. Ed. M. Krausz. Oxford: Clarendon, 1993.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Manual para elaboração de monografias e dissertações*. São Paulo: Atlas, 2000.

MEINE, Rodrigo. Dissertação de Mestrado. UFRGS. *Restrições e Liberdade em Composição Musical: Memorial de Composição*. Porto Alegre, 2012.

PENA, Joaquin e Higinio Anglés, pbro. *Dicionário de La Música*. Rio de Janeiro: Labor, 1954.

PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications, 1998.



PIRES, Elaine Lopes de Oliveira. Dissertação de Mestrado. Unicamp. *Um Sopro de Clarineta no Brasil: Resgate de crônica de um verão: Fantasia para clarineta sib e orquestra de cordas de Almeida Prado*. Campinas, 2006.

RANDEL, Don. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

RINK, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In : Rink, J (org). *Musical Performance: a guide to understanding*. [pp.35 -58]. Cambridge: Cambridge University Press.

ROBATTO, Pedro. Tese de Doutorado. UFBA. *Concerto para Clarineta e Piano opus 116 de Ernest Widmer*. Salvador, 2003.

ROSEN, Andrea Splittberger. Ph. D. Dissertation. Michigan University. *A Study of Selected Compositions for Clarinet – Percussion Duo*. Michigan, 1989.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído*. São Paulo: Editora Schwarcz. 2009.

SADIE, Stanley (Ed). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 17, 17-27, set. 2007.

SANTOS, Gueber Pessoa. Dissertação de Mestrado. UFBA . *A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de QUASSUS Para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura*. Salvador, 2012.

SANTOS, R. a. t.; HENTSCHKE, L. *A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental...* Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SIWE, Thomas. *Percussion Ensemble and Solo Literature*. Champaign: Media Press, Inc. 1993.

STEIN, Keith. *The Art of Clarinet Playing*. New Jersey: Summu-Birchar Music, 1958.

YURI, Ary. Dissertação de Mestrado. UFRGS. *Valsas Nobres e Sentimentais de Maurice Ravel: Caminhos de Um Intérprete*. Porto Alegre.2011.

UNES, Wolney. *Entre Músicos e Tradutores – A figura do intérprete*. Goiania: Editora da UFG, 1998.

## ANEXOS

## Anexo 1

**A\***  
clarinete

R. Meine  
2011

$\text{♩} = 45$

Clarinete Bb

Percussão

Vibrafone arco

Vib. baquetas macias

6 3 PV

10 1 2 1 2 1 2 3 1

13 1 2 1 1 2 3 1

1 = digitação convencional  
2,3 = digitações alternativas  
(variação de timbre)

②

15 Cl. *mf* *ff* *pp* *n* *pp*

Vib. *mf* *ff* *p*

20 Cl. PV ① ② ① ② ① *mp* *ppp*

Vib. *mf* *pp* *f* *mp* *f* *mp* *p*

24 Cl. *mp* *mf* *n* *mp* *f* *sfz*

Vib. *p*

29 Cl. *mf* *f* *fff* *n*

Vib. *p*

32 Cl. *ff*

toms/prato *mp* *mf* *ff*

$\text{♩} = 60$

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. Each system consists of a Clarinet (Cl.) staff and a Vibraphone (Vib.) staff. The first system (measures 15-19) features a Clarinet melody with a second ending bracketed and marked with a circled 2. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff), with a triplet of sixteenth notes marked pp and a note marked n. The Vibraphone accompaniment includes chords and a melodic line with dynamics from mezzo-forte (mf) to piano (p). The second system (measures 20-23) includes a 'PV' (Percussion Vibraphone) section for the Clarinet, with fingerings 1, 2, 1, 2, 1 indicated. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to pianissimo (ppp). The Vibraphone part includes a section for 'baquetas mexas' (mexican brushes) with dynamics from mezzo-forte (mf) to piano (p). The third system (measures 24-28) shows the Clarinet with dynamics from mezzo-piano (mp) to fortissimo (ff) and a sforzando (sfz) marking. The Vibraphone part has a dynamic of piano (p). The fourth system (measures 29-31) includes a tempo marking of quarter note = 60. The Clarinet part has dynamics from mezzo-forte (mf) to fortissimo (fff) and a note marked n. The Vibraphone part has a dynamic of piano (p). The fifth system (measures 32-35) features a fortissimo (ff) dynamic for the Clarinet. The sixth system (measures 36-39) is for 'toms/prato' (toms and snare) with dynamics from mezzo-piano (mp) to fortissimo (ff).

34

Cl.

*fff* *mf* *f*

toms/  
prato

*fff* *pp* *fff*

37

Cl.

*n*

toms/  
prato

*f* *fff* *p*

41

Cl.

*f* *mf* *ppp*

PV PV

toms/  
prato

*pp* *p* *pp*

45

Cl.

*n*

toms/  
prato

*p* *f* *fff*

48

Cl.

toms/  
prato

*fff*

This musical score page contains three systems of music for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.) with percussion parts. The percussion parts are labeled 'toms/prato' and include specific instructions for 'cúpula' and 'vibrafone baquetas médias'. The systems are numbered 55, 59, and 62. The first system (55) features a Clarinet part with dynamics *mp*, *mf*, and *p*, and a Percussion part with dynamics *ff*, *mp*, *f*, *ff*, *ff*, *mf*, *fff*, and *ff*. The second system (59) features a Clarinet part with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *p*, and a Vibraphone part with dynamics *pp*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *pp*, and *p*. The third system (62) features a Clarinet part with dynamics *pp* and *mp*, and a Vibraphone part with dynamics *mf*, *f*, *mp*, *f*, *pp*, *p*, *f*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page contains four systems of music for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.).

- System 1 (Measures 68-69):** The Clarinet part features a melodic line with dynamics *mf*, *ff*, *p*, and *mp*. It includes a five-measure slur and a seven-measure slur. The Vibraphone part provides a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.
- System 2 (Measures 70-71):** The Clarinet part is marked *f*. The Vibraphone part continues with dynamics *f* and *mp*.
- System 3 (Measures 72-73):** The Clarinet part starts with *mp* and has dynamics *mf* and *mp* later. The Vibraphone part has dynamics *pp*, *mp*, and *pp*.
- System 4 (Measures 74-75):** The Clarinet part begins with *p* and includes fingerings ①, ①②, and ①②②. The Vibraphone part has dynamics *f*, *mp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *pp*, and *n*.

6

This musical score page contains six systems of music for Clarinet (Cl.) and Toms/Prato. The systems are numbered 80, 82, 84, 88, and 90. The Clarinet part is written in treble clef, and the Toms/Prato part is written in bass clef. The music includes various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, *mp*, *ppp*, and *fff*. Performance instructions include *cúpula*, *borda*, *vibrato*, *staccato - seni piedi al compasso 107*, and *VM*. The tempo is marked  $\text{♩} = 90$ . The score is divided into systems by double bar lines with repeat signs.

80 Cl. *mf* *f*  
toms/prato *ppp* *ff* *ppp* *fff*

82 Cl. *ff* *f* *ff* *n*  
toms/prato *f* *ff* *mf* *ff* *ff* *mf* *ff* *ppp*

84 Cl. *mp* *f* *ff* *fff* VM  
toms/prato *fff* *mf* *ff* *fff* *p* *f* *fff* *p* *fff*

88 Cl. *mf* VM *n*  
Vib. *vibrato*  
(staccato - seni piedi al compasso 107)

90 Cl. *mf* *f* *n*  
Vib. *f*



This musical score consists of five systems, each with a Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.) part. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and articulation are as follows:

- System 1 (Measures 91-92):** Cl. starts at *mp* and ends at *p*. Vib. starts at *mp* and ends at *p*.
- System 2 (Measures 92-93):** Cl. starts at *mf*, reaches *ff*, then *p*, and ends at *f*. Vib. starts at *mf* and ends at *f*.
- System 3 (Measures 93-94):** Cl. features a long melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *ff*. A fermata is placed over the final note. Vib. starts at *mp* and ends at *f*.
- System 4 (Measures 94-95):** Cl. is marked *mp*. Vib. starts at *ff* and ends at *mp*.
- System 5 (Measures 95-96):** Cl. starts at *pp*, reaches *ff*, and ends at *p*. Vib. starts at *pp* and ends at *p*.

Musical score for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.) instruments, measures 96-100. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Measure 96: Cl. starts with *mf*, then *ff*, then *p*. Vib. starts with *f*, then *p*, then *f*.

Measure 97: Cl. starts with *pp*, then *mp*. Vib. starts with *f*, then *f*.

Measure 98: Cl. starts with *mf*, then *f*. Vib. starts with *f*, then *f*.

Measure 99: Cl. starts with *ff*, then *f*, then *ff*, then *f*. Vib. starts with *f*, then *f*.

Measure 100: Cl. starts with *ff*, then *p*. Vib. starts with *f*, then *f*.

The score includes dynamic markings (*mf*, *ff*, *p*, *pp*, *mp*, *f*) and articulation marks (accents, slurs) throughout the measures. Double bar lines with repeat signs are used to separate the measures.

9

101  
Cl. *mf* *f* *mp* *ff* *p* *mf* *ff* *fff*  
Vib. *pp*

102  
Cl. *mf*  
Vib. *mp*

103  
Cl. *f* *mp* *f*  
Vib. *p*

104  
Cl. *mf* *n*  
Vib. *mp*

105  
Cl. *f* *ff*  
Vib. *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music for Clarinet (Cl.) and Vibraphone (Vib.). Each system consists of two staves. The first system (measures 101-102) features a complex melodic line for the Clarinet with dynamic markings *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *p*, *mf*, *ff*, and *fff*, and a steady eighth-note accompaniment for the Vibraphone starting at *pp*. The second system (measures 102-103) shows the Clarinet playing a melodic phrase with a *mf* dynamic, while the Vibraphone continues with a *mp* accompaniment. The third system (measures 103-104) has the Clarinet playing a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *f*, and the Vibraphone with a *p* accompaniment. The fourth system (measures 104-105) features the Clarinet playing a melodic line with dynamics *mf* and *n* (normal), and the Vibraphone with a *mp* accompaniment. The fifth system (measures 105-106) shows the Clarinet playing a melodic line with dynamics *f* and *ff*, and the Vibraphone with a *ff* accompaniment. The page is numbered '9' in the top right corner.

106  
Cl. *p* *f* *pp* *ff* *fff*  
Vib. *p* *f* *fff* *mf*

109  $\text{♩} = 45$   
Cl. *n* *p*  
Vib. *p* *f* *mp* *p* *f* *mp* *[vibrato]*  
*vibrato*  
*mão direita - arco*  
*mão esquerda - batidas móbiles*  
*arco*  
*arco*  
*trinado com uma mão,*  
*apoiadamente batendo em*  
*todos os pratos (tambores)*  
*de forma indistinta* *[vibrato]*

115  
Cl. *ff* *mp* *mp* *mf* *n*  
Vib. *p* *f* *ff* *mp* *mp* *mf* *n*

120  
Cl. *mf* *p* *VM*  
Vib. *p* *f* *mf* *mf* *p* *f* *toms*

123  $\text{♩} = 60$   
Cl. *p* *mp* *pp* *mp* *pp*  
toms/  
prato *pp* *p* *mf* *pp* *p*

128

Cl. *ff*

toms/  
prato

130

Cl. *mf* *ff* *fff* *n*

toms/  
prato *pp* *ff*

133  $\text{♩} = 45$

Cl. *fff* *mp* *n*

Vib. *mp* *f* *fff* *baquetas médias* *mp*

136

Cl. *fff* *mp* *n* *mf* *f* *p*

Vib. *fff* *mp* *mp* *mf* *f* *p* *ff*

139

Cl. *mp* *pp* *n* *F#* *mp* *p* *pp*

Vib. *pp* *pp* *pp*

sincronizar ataques. 6-7<sup>ta</sup> para cada compasso

\* multifônico ruidoso na dinâmica indicada.  
Sugestão de dedilhados e alturas (aproximadas)  
dadas podem ser alteradas, a critério do intérprete.

## Anexo 2

### Entrevista

#### Compositor Rodrigo Meine

1. Sobre a sua carreira, você segue alguma escola ou estilo composicional?

Resposta: Rejeito deliberadamente a adesão a qualquer escola ou estilo composicional específico, o que não implica descaso de minha parte em relação ao tópico. Diante da multiplicidade e acesso facilitado a recursos hoje vigente, incluindo farta documentação e estudos relativos à prática composicional dos séculos passado e atual, opto por uma postura camaleônica: reservo a cada peça seu próprio conjunto de regras e estratégias, sem assumir qualquer compromisso além do nível *intraopus*. Esse isolamento viabiliza a absorção e aproveitamento de recursos diversos, versatilidade que julgo mais frutífera do que o hasteamento de bandeiras estéticas e ideológicas. Essa postura não impede, porém, a recorrência de elementos entre diferentes composições, seja por predileção idiossincrática, seja pela não-infinitude de recursos dos quais disponho. Creio que almejar uma eliminação integral de quaisquer vestígios idiomáticos entre diferentes peças seria meta inatingível e detrimental para o processo criativo.

2. Qual técnica composicional foi usada na Musica A\*?

Resposta: A\* faz uso do que Leonard Meyer chama de *modelagem metafórica*, partindo de um *algoritmo de busca* computacional cujo objetivo é o de traçar a rota ideal entre dois caminhos. A correlação estabelecida entende os dois músicos como os pontos de origem e destino, sendo os caminhos entre ambos traçados por parâmetros diversos como timbres, alturas e dinâmicas. A peça, porém, prescinde de auxílio computacional: inexistem qualquer material gerado computacionalmente, ainda que a escrita seja, por vezes, baseada em alguns modelos estocásticos para a distribuição de alturas.

3. No processo de criação desta obra você utilizou técnicas de compositores do século XX ou dos compositores atuais? quais compositores? (Series dodecafônicas? conjuntos?) você se considera influenciado por quais compositores?

Resposta: Sempre evito a reprodução literal de técnicas apreendidas de trabalhos de outros compositores, o que creio ter utilidade didática mas não artística. Evidentemente, não tenho com isto pretensão alguma de atingir qualquer 'ineditismo universal', mas tento sempre personalizar os métodos e ferramentas criativas. O serialismo é recurso que rejeito - respeitando sua relevância histórica - devido a resultar frequentemente em estruturas cognitivamente opacas; do ponto de vista harmônico minha principal ferramenta é intervalar - mais do que conjuntos de alturas fixas, vejo nos intervalos a possibilidade de criar tensão e relaxamento audíveis sem restringir a composição a estéticas ou linguagens específicas. Minha implementação, porém, não constitui uma técnica formalizada específica. Alguns compositores cuja música muito eu aprecio, cabendo a observação de que não aproveito - sistematicamente - técnicas composicionais extraídas de suas obras e/ou textos são: Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough, Elliot Carter e Tristan Murail.

4. Quanto aos Timbres buscados na sua composição, fale um pouco sobre qual o seu objetivo da mistura dos sons e de efeitos realizados por um instrumento de sopro e instrumentos de percussão.

Resposta: Os instrumentos de percussão possuem grande relevância, inclusive estrutural, em A\*. A seleção dos três instrumentos obedeceu a critério sobre a faixa de frequências ocupada:

Enquanto o clarinete é instrumento fixo, dividindo o espaço de alturas em intervalos discretos separados por semitons (a peça não faz uso de microtonalismo), a percussão divide as frequências audíveis em:

- cromáticas, no vibrafone - similar ao clarinete, inclusive na tessitura;
- alturas indefinidas ocupando quatro faixas distintas, nos 4 tom-tons; ainda é possível discernir regiões graves e agudas;
- altura indefinida indiscernível, no prato suspenso.

Essa relação é explorada ao longo da peça como denotadora do grau de *proximidade* entre os instrumentos: vibrafone e clarinete encontram-se próximos; tom-tons são significativamente mais distantes; e o prato suspenso é o mais afastado. A frequência de uso de cada um dos três instrumentos reflete essa distância: o vibrafone é o instrumento mais usado, os tom-tons ficam em posição intermediária, e o prato suspenso é proporcionalmente raro. Essa relação de afastamento e proximidade estende-se para parâmetros adicionais, mas possivelmente é a mais nítida de todas na peça.

5. Na sua opinião qual é o significado de composição musical?

Resposta: Para mim a composição musical é entendida como um processo criativo norteado por restrições, conceito sinteticamente traduzido nas multifacetadas limitações com as quais o compositor se depara durante na elaboração de uma peça. Uma definição aforística revela-se, porém, insuficiente perante a centralidade do termo, justificando a necessidade de uma investigação adicional a fim de contextualizar seu significado.

6. A obra A\* poderia se classificar como uma composição atonal ou tonal? ou nenhuma das duas formas citadas?

Resposta: Dispensando uma discussão prolongada a fim de definir precisamente tonalismo e atonalismo, entendo por *composição atonal* aquela em que as relações hierárquicas entre alturas não coincide com as que perfazem o sistema predominante na música de concerto ocidental ao longo dos séculos XVII e XIX, incluindo a recorrência de determinadas combinações, agrupamentos e sucessões de alturas. Assim, A\* é decididamente uma composição atonal: os procedimentos acima referidos não pertencem à moldura que circunscreveu a elaboração da peça, sendo substituídos por parâmetros diversos tais como dinâmicas, timbre, distribuições intervalares e densidade textual.



7. Como foi escrever para um instrumento melódico, um harmônico e outros sem alturas definidas? Para te ajudar na elaboração da música você usou parâmetros como dinâmica e efeitos sonoros?

Resposta: A escolha dos instrumentos não foi meramente circunstancial ao longo da elaboração da peça: os recursos e características de cada instrumento foram considerados atentamente ao longo de todo o ato composicional, visando explorar tanto as rotas que os aproximam como aquelas que os distanciam. Dinâmicas e recursos instrumentais específicos certamente exerceram influência, como é possível exemplificar a partir dos compassos [80-84]:

The image displays a musical score for measures 80-84, featuring two staves: Clarinet (Cl.) and Toms/Prato (toms/prato).  
 - **Measure 80:** The Clarinet part begins with a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *f*. The Toms/Prato part features a 'cúpula' articulation with a dynamic range from *pp* to *ff*.  
 - **Measure 82:** The Clarinet part starts with a *ff* dynamic, followed by a crescendo to *f* and then a decrescendo to *n*. The Toms/Prato part includes 'toms' and 'cúpula' articulations with dynamics ranging from *f* to *pp*.  
 - **Measure 84:** The Clarinet part continues with a *ff* dynamic. The Toms/Prato part features 'cúpula' articulations with dynamics from *mf* to *pp*.

O jogo entre os pratos, submetidos ao reataque em uma curva dinâmica gestual ascendente, e o clarinete, cuja dinâmica gradualmente progride de *mezzo-forte* a *fortíssimo*, evidenciam parte da atenção dada à dinâmica como parâmetro em A\*.

8. O que te motivou a utilizar a técnica composicional “Cadeias de Markov” na obra A\*? Você já usou está técnica ou outra técnica de composição semelhante em outras obras de sua autoria?

Resposta: Formalizações matemáticas constituem objeto de amplo interesse em minha prática composicional, na qual busco explorar o potencial expressivo de conceitos oriundos das ciências exatas, superando a esterilidade de uma aplicação simplória. Em peças recentes faço uso de processos probabilísticos como cadeias de Markov e caminhadas aleatórias no estabelecimento de campos intervalares: determinados intervalos da escala cromática são priorizados, viabilizando assim a percepção de regiões caracterizadas por uma espécie de *motivo* estatístico. Peça recente na qual essa idéia se encontra é “... E Ele Construiu uma Casa Torta” (2012-2013), para orquestra sinfônica, em que uma caminhada aleatória alicerça um deslocamento do registro grave ao agudo nas cordas, conforme trecho exemplificativo abaixo:

The image displays a musical score for a string section, consisting of ten staves. The top two staves are for violins (vln. 1.1 and vln. 1.2), and the bottom two are for violas (vln. II.1 and vln. II.2). The remaining six staves represent the string quartet (vcl. 1, vcl. 2, vcl. 3, vcl. 4, vcl. 5, and vcl. 6). The score is divided into five measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has *mf*. The third measure has *f*. The fourth measure has *mf*. The fifth measure has *mf*. The time signature changes from 3/4 in the first measure to 5/4 in the second, 3/4 in the third, and 3/4 in the fourth. The fifth measure has a time signature of 3/4. The string quartet parts (vcl. 1-6) are written in a consistent rhythmic pattern across all measures, with some parts having larger time signatures (4, 8, 8, 4) indicating a change in the number of beats per measure.

9. Em quanto tempo você compôs a obra A\*?

Resposta: A\* foi composta ao longo de aproximadamente 3 meses: de abril a junho de 2011.

10. Quais conselhos você daria aos compositores que pretendem escrever obras para esta formação, ou seja, o Duo Clarineta e Percussão?

Resposta: Acredito que a escrita para formações camerísticas quantitativamente menores como instrumento solo, duos e trios representa um campo fértil para a prática composicional contemporânea, uma vez que tais formações favorecem a aproximação entre compositores, intérpretes e possibilidades técnicas e estéticas, recursos esses relativamente minimizados diante de formações maiores. Uma sugestão de caráter bastante prático é a de que compositores escrevendo para a formação referida atentem não somente para os contrastes que os instrumentos oferecem, mas também para as características que os aproximam: escutando as gravações de A\*, por vezes tenho a impressão de que clarinete e vibrafone constituem um único “metainstrumento”, constatação surpreendente para o próprio compositor!

### ANEXO 3

#### ENTREVISTA

Professor Paulo Passos

1. Quando você teve contato com esta formação de Duo para clarineta e percussão pela primeira vez?

Resposta: Creio que foi no início dos anos 90, quando tentei montar a peça "Imagens", de Ronaldo Miranda. Na época, não consegui, pois os percussionistas com os quais tinha contato, não possuíam todo o instrumental necessário (tímpanos, vibrafone, xilofone, etc).

2. Como aconteceu a ideia da formação do Duo Paulo Passos/ Joaquim Abreu?

Resposta: Foi uma ideia do compositor Luiz Carlos Csekö. Ele, em 1998, escreveu a obra Canções dos Dias Vãos 6, para que tocássemos em um concerto com obras suas, no Teatro Carlos Gomes, RJ. A partir daí, descobrimos uma grande empatia e iniciamos o trabalho em Duo.

3. Vocês foram influenciados por algum grupo ou obra musical? Há quanto tempo o grupo já existe?

Resposta: Antes de começarmos o Duo, Joaquim Abreu e eu tínhamos bastante experiência em Música de Câmara, mas, não fomos influenciados por nenhum grupo em especial. Como relatei na resposta anterior, começamos no final de 1998.

4. Como ocorre a formação do repertório do grupo? Além da Clarineta-Baixo as obras incluem clarineta e/ou requinta?

Resposta: Além da obra de L. C. Csekô, escrita para nós, primeiro pesquisamos o que mais havia de repertório brasileiro. Depois, conseguimos encomendar obras a compositores que conhecíamos e outros começaram a escrever por iniciativa própria. Também buscamos composições de autores estrangeiros (Léo Brower, Phillipe Leroux, Phillipe Manoury, etc). A idéia sempre foi de um Duo de Multi-instrumentistas, já que eu toco clarinetes e saxofones e o Joaquim Abreu uma verdadeira infinidade de instrumentos da percussão. Assim, temos obras com Clarone (Brower) , Clarone/requinta (Csekö), Clarineta (Miranda), Sax-alto(Mauricio De Bonis), etc..

5. Vocês dão preferência para obras de compositores brasileiros? Por quê?

Resposta: Sempre colocamos a música brasileira em primeiro lugar. Essa foi uma das razões que nos fez começar e continuar o trabalho em Duo. Os compositores brasileiros estão mais próximos, podemos dialogar, podem ser extremamente talentosos, suas obras podem ser desafiadoras e merecem ser ouvidas.

6. Existem obras dedicadas para o Duo Paulo Passos/ Joaquim Abreu? Quais?

Resposta: Diversos compositores têm dedicado obras ao Duo Joaquim Abreu e Paulo Passos. Entre eles, L. C. Csekö, Roberto Victório e Flo Menezes.

7. Quais dicas você poderia dar para os clarinetistas que estão iniciando a estudar repertorio para esta formação?

Resposta: Ouvir o que puder: gravações, concertos (principalmente)...Entrar contato com os compositores, principalmente os seus colegas próximos, que também podem estar buscando uma oportunidade para experimentar esse tipo de formação.

8. Quais dicas você daria para os compositores que estão iniciando a escrever repertório para esta formação?

Resposta: Para os compositores, também, ouvir gravações e assistir a concertos, entrar em contato com os intérpretes. O ideal é que haja espaço para o diálogo e propostas, tanto de compositores como de intérpretes.

9. Qual a recepção do público para este estilo de repertório?

Resposta: Nosso repertório é bastante variado, rico em instrumentação e estilo. O público tem sempre uma curiosidade enorme. Já tocamos para pessoas que nunca tinham assistido a um concerto e que receberam o nosso trabalho com um entusiasmo impressionante que nos comoveu. Tocamos em Bienais de Música Brasileira Contemporânea no RJ e Cuiabá, no CDMC, em Paris, sempre com excelente receptividade.

10. As obras de compositores brasileiros que fazem parte do repertório do Duo são publicadas por editoras ou são manuscritas e/ou formatadas em programas de edição de partituras?

Resposta: Atualmente, a maioria das obras é escrita em programas de computador. Embora gostemos mais dos manuscritos e os achemos mais bonitos, os programas de computador podem facilitar a leitura e a montagem das partes para estudo. Em geral, só se consegue as partituras com os próprios compositores. Felizmente, muitos já disponibilizam o download em seus sites.

## ANEXO 4

### ENTREVISTA

Professor Luis Eugenio Afonso Montanha

1. Quando você teve contato com esta formação de Duo para clarineta e percussão pela primeira vez?

Resposta: No início da década de 1990 quando eu estudava na Unesp, havia um grupo de Percussão, ali foi a primeira vez que tive contato com esta formação de Duo para clarineta e percussão, se eu não me engano nós tocamos a obra ``Imagens`` de Ronaldo Miranda.

2. Como aconteceu a ideia da formação do Duo Montanha / Carlos Tarcha?

Resposta: Coincidentemente o Tarcha e eu éramos professores na USP e também tocávamos na orquestra sinfônica do teatro municipal de São Paulo, então tínhamos muito contato e isso facilitou a formação do nosso Duo.

3. Vocês foram influenciados por algum grupo ou obra musical? Há quanto tempo o grupo já existe?

Resposta: Uma das primeiras influencias que ouvi foi o ``Duo Contemporain``, formado pelo claronista Holandês Henri Bok e o Percussionista espanhol Miguel Bernart.

4. Como ocorre a formação do repertório do grupo? Além da Clarineta-Baixo as obras incluem clarineta e/ou requinta?

Resposta: Requinta eu não toco, apenas clarineta e clarone. No início a formação do repertório foi voltada para os compositores que eram amigos e escreviam pra nossa formação, depois tocávamos um repertório bem eclético. Também acho importante evidenciar esta aproximação dos interpretes com os compositores.

5. Vocês dão preferência para obras de compositores brasileiros? Por quê?

Resposta: Não, a gente não tem nenhuma preferência nacional a gente toca repertório de compositores de várias nacionalidades. Tanto a peça mais simples quanto a mais complicada.

6. Existem obras dedicadas para o Duo Montanha / Carlos Tacha? Quais?

Resposta: Que eu lembre no momento são: ``Passagens`` de Marcos Branda Lacerda, a transcrição de ``Sonhos de Recife`` de Egberto Gismont, ``Ao encalço do Boi`` do Silvio Ferraz e ``Noturno`` de Eduardo Álvares. Mas tem outras musicas que os compositores escreveram pra gente embora não existisse uma dedicatória formal.



7. Quais dicas você poderia dar para os clarinetistas que estão iniciando a estudar repertório para esta formação?

Resposta: Iniciando com este contato próximo aos compositores o interprete vai auxilia-los, poder trabalhar com a sonoridade, mostrar que uma coisa ou outra não funciona bem.por exemplo: um tremulo que o compositor quer um efeito muito delicado e fica extremamente pesado para tocar, assim o interprete pode dar outras alternativas pra ele.

8. Quais dicas você daria para os compositores que estão iniciando a escrever repertório para esta formação?

Resposta: Uma dica que dou aos compositores é a questão de tomar cuidado com estas bulas de multifônicos, pois é tão fácil, você vai lá num livro e escolhe qual multifônico quer colocar em uma peça, no entanto o compositor esquece que aquele multifônico funciona bem no clarinete do instrumentista que escreveu esta posição. Isto já aconteceu comigo com uma peça de um compositor Japonês, que trazia duas tabelas para diferentes para os multifônicos, mesmo assim tive que inventar algumas posições. É sempre interessante o compositor pedir pra alguém tocar antes dele finalizar a peça.

9. Qual a recepção do público para este estilo de repertório?

Resposta: A recepção do público tem um pouco de relação com a vontade dos compositores quererem se expressar através daquela musica, pois muitos compositores não tem intenção de comunicação. Porque eu acho que o destino da musica é a comunicação, pra a minha cabeça a musica é uma questão de comunicação. Existe uma ideia na cabeça do compositor e nós interpretes tentamos trazer estas ideias para o publico.

10. As obras de compositores brasileiros que fazem parte do repertório do Duo são publicadas por editoras ou são manuscritas e/ou formatadas em programas de edição de partituras?

Resposta: Algumas obras são manuscritas, mas a maioria dos compositores utilizam programas de computador de edição de partituras. Poucas obras ainda foram publicadas por editora.

**ANEXO 5**

Gravação da obra “ A\*” realizada ao vivo

## **ANEXO 6**

A seguir será apresentada uma lista de obras para clarineta e percussão, inicialmente será apresentada a lista com algumas obras de compositores brasileiros e em seguida será apresentada uma lista com obras de compositores de várias nacionalidades.

### **Lista de algumas obras de compositores brasileiros que escreveram para clarineta e percussão.**

Diego Botelho – Yo No Glissamazonas com Arco para clarinete e vibrafone

Eduardo Guimarães Álvares – Noturno para clarone e percussão

Eduardo Seicman – O Pássaro da Chuva para clarone e percussão

Flô Menezes – Cores para clarinete e percussão

Luiz Carlos Cseko – Canções dos Dias Vãos 5 para clarone e percussão

Luiz Carlos Cseko – Canções dos Dias Vãos 6 para clarone/ requinta e percussão

Luiz Carlos Cseko – Vermelho Escuro para clarinete/clarone e marimba

Marcos Branda Lacerda – Passagens para clarone e vibrafone

Roberto Victório – Chronos IV para clarone e percussão

Rodrigo Meine – A\* para clarinete e percussão

Ronaldo Miranda – Imagens para clarinete e percussão

Samuel Oliveira – Três movimentos para clarineta e caixa

Silvio Ferraz – Ao Enalço do Boi para clarone e percussão

**Lista de obras de compositores de varias nacionalidades que escreveram para clarineta e percussão**

Amman, Benno - Frammento  
 Anderson, Dennis - Sage King Goes Hollywood  
 Arma, Paul - Resonance  
 Ayres, Thomas A. - Suite for Clarinet and Percussion  
 Back, Sven-Erik - Five Preludes  
 Baguerre, Francis - Weg  
 Bakki, Jd zsef - Pas de Deux  
 Banzhaf, Kris - Sonata  
 Bargielski, Zbigniew - ikar  
 Barkl, Michael - Blues  
 Becerra-Schmltd, Gustavo - Duo  
 Beerman, Burton - Shadows Cast  
 Bergsma, William - i /legible Canons  
 Campo, Frank - Duaiidad  
 Chan, Francis Ka Nin - Three Movements for Clarinet and Percussion  
 Chatman, Stephen - Quiet Exchange  
 Cheesman, John - Vignettes  
 Coban, Vincentiu-Cristian - Metabole  
 Coban, Vincentiu-Cristian - Metabole  
 Cohen, David - Ceremony  
 Colding-Jorgensen, Henrick - Zweigesprach (1983)  
 Cramer, Willem - Zinc D. C.  
 Culbertson, D. C. - Three Ritual Dances (1978)  
 Deason, David - Diatomaceous Earth  
 Denhoff, Michael - Lamento-Scherzo- Dialogo  
 Desportes, Yvonne - Un C hoixD ifficile (1980)  
 Dhalne, Jean-Louis - Coulours of imaginary City  
 Dhont, Jan - Miniatures  
 Dlmov, Bojldar - Anixanter (1985)

Fedele, Ivan - Modus (1988)  
 Fennelly, Brian - 3 Intermezzi  
 Ferencz, George J. - Three Pieces  
 Fleischer, Tsippi - War  
 Floyd, John M. - Three Miniatures (1980)  
 Garcia, Orlando - J Individual igrations  
 George, Ron - Music for a Favorite Person  
 Gilbert, Donald - Percussinet  
 Gils, Oust - ZevenHaikoes  
 Girard, Anthony - Duo (1983)  
 Glazer, Stuart - Du  
 Hamburg, Je ff - Buk (Buckle)  
 Hames, Richard David - Djurunga  
 Hekster, Walter - M usic for a Summemight  
 Krzanowski, Andrzej - Where the Rainbow Ends  
 Ku/nik, Norbert Mateusz - Cantabile  
 Kufnik, Norbert Mateusz - Bomakir  
 Lejet, Edith - Elans imaginaires  
 Lemos, Anne Edgerton - Clarinet/Percussion Duo  
 Lerstad, Terje Bjern  
 Lerstad, Terje Bjern - Variations on an interval Signal, Op. 73  
 Lesemann, Frederick - Doubles  
 Lesemann, Frederick - Sonata  
 Lewin-Richter, Andres - Duo for Bass Clarinet and Percussion  
 Loeb, David - Drie Gezichten naarNieuwekamp  
 Loeb, David - Notturmo e Due Scherzi  
 Loevendle, Theo -  
 Logan, Wendell - Duo  
 Lopez, Dawn - Duo fo r Clarinet and Tomtoms  
 Loudova, Ivana - Duo Concertante  
 Louie, Alexina -

Luedeke,  
 Magnanensi, Giorgio - Onda  
 Mats, Chester - Prelude and Licks  
 Manglani, Marino Anthony - ntiphony  
 Manneke, Daan - Bat terie  
 Manneke, Daan -  
 Marez Oyens, Tera de - Octopus  
 Marshal 1, Jam es - ApresM oi Je Sommeii  
 Marttinen, Tauno - Duo fo r C larinet and Percussion  
 Marttinen, Tauno - Duo, Op. 2 2 0 fo r Marimba and Bass C larinet  
 Marttinen, Tauno - Muodonmuutos (Metamorphosis), Op.  
 Marttinen, Tauno - Duo, Op 66, no. 2  
 Mazurek, Ron - Meditation  
 McBride, Marshall Wade - LaMarea  
 McCarty, Frank - Variation Duos  
 Michel, Paul-Baudouin - Transparence  
 Mioreanu, Costin - Distance  
 Morbo, Claudio - Et-Con  
 Morgan, David S. - Voyage into Solitude, Op. 72  
 Morton, John - Sheaves  
 Moss, Piotr - Meditations  
 MQHer, Ulrich - Tanz die Maschine  
 Mullins, Hugh- R ecital Music \*  
 Mullins, Hugh - R ecital Music \*  
 Murray, Greg - A Piece fo r Friends (1980)  
 Nelson, Larry - Cadenzas and Interludes  
 Nlhashl, Junichl - Visions im provfsees  
 Obst, Michael - Dialog  
 Ocker, David - Incline Up (1979)  
 Ocker, David - Backward, Looking, Forward  
 O'Shea, Dennis - Involvem ent for Clarinet and Marimba  
 Ouzounoff, Daniel - Phoniales

Pal lasz, Edward - Two Rem iniscences from Childhood  
 Palombo, Paul Martin - Canto d'unA Itra Volta  
 Parker, Philip - Five B agatelles  
 Patrick, Andre - Cinquieme Rhapsodie  
 Paul, Berthold - interplay, Op. 21  
 Pavlenko, Serge - Duo a Tre  
 Paynter, John - The Laughing Stone  
 Petrie, ivo - C ontacts ( 1979)  
 Petry, George - Duo fo r C larinet and Percussion  
 Pierce, Alexandra - A fter D uBuffet's l imbour as a Crustacean"  
 Pratt, Moe- Ohm  
 Pressl, Hermann Markus - N.N, 2 /2  
 Priest, J. Barnaby - A Lovely Time  
 Rebel, lieeuwls - Adagio nr. 2  
 Riley, Jam es - Tangents  
 Rimmer, John - Emergence  
 Rodriguez, Robert Xavier - Chronies  
 Roeder, Toni - Habanera  
 Romeo, Jam es - The Fall: t8 J t  
 Rosen, Jerome - Serenade  
 Ross, Richard - Sonatina f r Clarinet Percussion Duo  
 Ruggiero, Charles- Studies for Clarinet and Vibe  
 Russell, Armand - The Ceionas  
 Russell, Armand - Ephemerons  
 Russell, Armand - Pas de Deux  
 Russell, Armand - Prelusions (1981)  
 Salazar, A'lvaro - Periplos  
 Salvatore, Caltagirone - Duo Impressions  
 Sampson, David - The Endless Instant  
 Schfetroma, Robert - Dialogue  
 Schroder, Hanning - liusfk  
 Stibilj, Milan - Zoom



Stock, David - Starlight  
Stramholm, Folke- Music for Clarinet and Percussion, Op. 2  
Tautenhahn, Gunther - Sonata  
Tavernier, Jean-Claude - Suda  
Theobald, Jim - M ystery Music \*4  
van den Booren, Jo - Litany, Op.  
van den Booren, Jo - Pas de Deux, Op. 56  
Walacinski, Adam - introspection  
Walker, Vanessa - Three for Two  
Weisling, Raymond - Essence of Ampersand  
Wendel, Eugen - Dison  
Werder, Felix - Auf-undZagabe  
Wilson, Eugene - Sonata for Clarinet and Xylophone  
Yarber, Thomas - Encomium  
YGrer, Ahmet - Forest Clearings in Wales  
Ziffrin, Marilyn J. - Movements for Clarinet and Percussion  
Zuldam, Rob - Skiamachia  
Zumaqud, Francisco - Carrizo  
Zumaqud, Francisco - Chapigana  
Zumaque, Francisco - Improvisacion  
Zumaqud, Francisco - Onama