



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA / EMBAP  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EXECUÇÃO MUSICAL

**MAURICIO SOARES CARNEIRO**

**MÚSICA BRASILEIRA PARA CLARONE SOLO:**  
Catalogação de Repertório e uma Abordagem Interpretativa  
da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon

**SALVADOR**  
**2008**

**MAURICIO SOARES CARNEIRO**

**MÚSICA BRASILEIRA PARA CLARONE SOLO:**  
Catalogação de Repertório e uma Abordagem Interpretativa  
da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.  
Área de Concentração: Execução Musical  
Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

**SALVADOR  
2008**

**Catlogação na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

C289m Carneiro, Maurício Soares.

Música brasileira para clarone solo : catalogação de repertório e uma abordagem interpretativa da obra Danzas Híbridas, op. 132 de Jaime Zenamon / Maurício Soares Carneiro. – Salvador, 2008.  
167f. + 2CDs

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto.

Dissertação (Mestrado em Execução Musical) – Universidade Federal da Bahia - Programa de Pós-Graduação em Música, 2008.  
Inclui bibliografia.

1. Clarone solo - Teses. 2. Música brasileira - Teses. 3. Música contemporânea - Teses. 4. Jaime Zenamon - Teses. I. Robatto, Pedro. II. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. IV. Título.

CDU 788.9(81)

## TERMO DE APROVAÇÃO

A Dissertação de Maurício Soares Carneiro foi aprovada



Pedro Robatto  
Orientador



Diana Santiago da Fonseca



Orlando Cezar Fraga

Curitiba, 08 de agosto de 2008

*À Vivian Siedlecki pela nossa cumplicidade*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Robatto pela sua orientação precisa, seu incentivo e apoio em todos os momentos dessa trajetória.

Ao Jaime Zenamon pela obra a mim dedicada e ao paciente trabalho de interação.

Ao meu pai André Carneiro pela sua coragem.

À Vivian Siedlecki pela sua energia, paciência e companheirismo.

Ao Carlos Assis pela sua inestimável colaboração e ajuda.

Ao Fernando Mattos por sua colaboração.

A todos os compositores que direta ou indiretamente colaboraram e me incentivaram com suas palavras e suas obras.

Ao Paulo Passos e a todos os clarinetistas que colaboraram na obtenção do repertório pesquisado.

À Coordenação do Minter UFBA-EMBAP, Prof. Zeferino Perin e Léa Ligia Soares.

A Elaine e Rosangela da Coordenação da Pós-Graduação da EMBAP.

Aos professores da UFBA responsáveis pelos módulos oferecidos neste Minter e pelos seus ensinamentos e dedicação.

À diretora da EMBAP, Anna Maria Lacombe Feijó, por propiciar este curso de mestrado.

A todos os colegas e amigos da EMBAP e da UFBA que direta ou indiretamente, participaram com sua inestimável colaboração.

## RESUMO

Este trabalho tem como foco a produção musical brasileira escrita especificamente para clarone solo nos séculos XX e XXI. A pesquisa de repertório pretende ampliar as possibilidades de divulgação de um instrumento pouco conhecido bem como oportunizar um maior desenvolvimento das possibilidades técnicas e expressivas do mesmo. O repertório levantado foi catalogado, analisado e organizado cronologicamente fornecendo dados sobre as obras além de uma abordagem histórica do pós-modernismo, corrente na qual todas as obras estão inseridas. Desse universo foi selecionada a obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon, que me foi dedicada, valendo-me da interação compositor-intérprete à qual proponho uma abordagem interpretativa justificada por análise motivica amparada pelas teorias de Rudolph Reti. Este procedimento permite a identificação dos motivos básicos geradores das idéias nucleares da composição, servindo como suporte para representações mentais, facilitando assim o processo de interpretação na direção de uma performance mais consciente. Esta proposta além de servir como instrumento de referência e reflexão para outros intérpretes, pretende também contribuir para o enriquecimento artístico do repertório brasileiro, disponibilizando recursos materiais didáticos acadêmicos direcionados a clarinetistas, claronistas e professores do instrumento.

**Palavras Chave:** Clarone Solo; Música Brasileira; Música Contemporânea; Jaime Zenamon.

## ABSTRACT

The present work focuses on the composition of Brazilian music specifically written for solo bass clarinet in the XX and XXI centuries. The repertory research aims to enlarge the dissemination possibilities of a little known instrument as well as to offer further development of its technical and expressive possibilities. The prospected repertory was chronologically catalogued, analyzed and organized, providing data about the works, along with a historical approach of post-modernism, a period that comprises all works. From this universe, the Danzas Híbridas Op.132, work by Jaime Zenamon, was selected, which was dedicated to me, taking advantage of the composer-interpreter interaction, to which an interpretative approach is proposed and justified by motif analysis supported by Rudolph Reti's theories. This procedure enables the identification of the basic motif generators of the composition's nuclear ideas, acting as a support for mental representations, hence facilitating the interpretation process towards a more conscious performance. This proposal, apart from its usefulness as a reference and reflection tool for other performers, it is also intended to contribute to the enrichment of the Brazilian artistic repertoire, making available academic educational resources directed to clarinetists, bass clarinet players and teachers of the instrument.

**Key words:** Bass Clarinet Solo; Brazilian Music; Contemporary Music; Jaime Zenamon.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 01</b>	Plano formal geral de <i>Cantarolando</i> .....	75
<b>FIGURA 02</b>	Divisões da seção A .....	75
<b>FIGURA 03</b>	Célula básica – motivo i .....	76
<b>FIGURA 04</b>	Introdução – compassos 1 – 4 .....	76
<b>FIGURA 05</b>	Introdução – compassos 8 – 9 .....	76
<b>FIGURA 06</b>	Motivo ia – retrógrado .....	76
<b>FIGURA 07</b>	Motivo ib – variado .....	77
<b>FIGURA 08</b>	Motivo ic – invertido .....	77
<b>FIGURA 09</b>	Motivo ii – expandido .....	77
<b>FIGURA 10</b>	Motivo iii – cromático invertido .....	77
<b>FIGURA 11</b>	Motivo i (interpolação) .....	77
<b>FIGURA 12</b>	Frase inicial – compassos 10 – 13 .....	77
<b>FIGURA 12 a</b>	Frase inicial – compassos 10 – 17 .....	78
<b>FIGURA 13</b>	Compassos 19 – 30 .....	78
<b>FIGURA 14</b>	Compassos 32 – 37 .....	78
<b>FIGURA 15</b>	Compassos 40 – 48 .....	79
<b>FIGURA 16</b>	Compassos 51 – 58 .....	79
<b>FIGURA 17</b>	Compassos 75 – 81 .....	79
<b>FIGURA 18</b>	Compassos 83 – 99 .....	80
<b>FIGURA 19</b>	Compassos 105 – 114 .....	80
<b>FIGURA 20</b>	Compassos 125 – 128 .....	80
<b>FIGURA 21</b>	Plano formal geral de <i>Passeando</i> .....	81
<b>FIGURA 22</b>	Célula básica de <i>Passeando</i> - transf. do motivo ii - compassos 1 e 2 .....	81
<b>FIGURA 23</b>	Referência ao motivo i - compasso 14 .....	81
<b>FIGURA 24</b>	Motivos i e ii - compassos 17 a 19 .....	82
<b>FIGURA 25</b>	Inversão do motivo principal de <i>Passeando</i> - compassos 29 e 30 .....	82
<b>FIGURA 26</b>	Motivo iii – cromático invertido - compassos 67 a 69 .....	82
<b>FIGURA 27</b>	Parte da Coda, síntese da apres. dos mot. principais - comp. 75 – 91 .....	83
<b>FIGURA 28</b>	Plano formal geral de <i>Chorango no clarone</i> .....	84
<b>FIGURA 29</b>	Motivos básicos de <i>Chorango</i> ... motivo ii – expandido - comp. 3 e 4 .....	84
<b>FIGURA 30</b>	Expansão do motivo cromático descend. (motivo iii) – comp. 14 a 16 .....	84
<b>FIGURA 31</b>	Expansão do motivo cromático descend. (motivo iii) – comp. 28 e 29 .....	85
<b>FIGURA 32</b>	Motivo expandido (motivo ii), variado – compassos 90 e 91 .....	85
<b>FIGURA 33</b>	Variação do motivo expandido (motivo ii) – comp. 93 e 94 .....	85
<b>FIGURA 34</b>	Motivo cromático descendente (motivo iii) – comp. 98 a 102 .....	85
<b>FIGURA 35</b>	Corte do Primeiro movimento .....	88
<b>FIGURA 36</b>	Mudança de Oitavas .....	89
<b>FIGURA 37</b>	Apoio dos Graves .....	89

<b>FIGURA 38</b>	Tema inicial do 1º Movimento .....	90
<b>FIGURA 39</b>	Coda do 1º Movimento .....	91
<b>FIGURA 40</b>	Tema inicial do 2º Movimento .....	91
<b>FIGURA 41</b>	Seção intermediária do 2º Movimento .....	92
<b>FIGURA 42</b>	Compasso 51 do 2º Movimento .....	92
<b>FIGURA 43</b>	Ritmo de Bolero .....	93
<b>FIGURA 44</b>	Improviso .....	94
<b>FIGURA 45</b>	Coda do 2º Movimento .....	94
<b>FIGURA 46</b>	Início do 3º Movimento .....	97
<b>FIGURA 47</b>	Seção intermediária 'b' do 3º Movimento .....	97
<b>FIGURA 48</b>	Ritmo de Habanera .....	98
<b>FIGURA 49</b>	Seção Intermediária 'a' do 3º Movimento .....	100
<b>FIGURA 50</b>	Seção Intermediária 'c' do 3º Movimento .....	100
<b>FIGURA 51</b>	Coda do 3º movimento .....	101

## LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

<b>QUADRO 1</b>	Relação e Classificação das Obras Levantadas .....	11 a 14
<b>GRÁFICO 1</b>	Gráficos Percentuais .....	15
<b>GRÁFICO 2</b>	Gráficos Percentuais .....	15
<b>GRÁFICO 3</b>	Gráficos Percentuais .....	15

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
1.1	Breve Histórico do Clarone .....	02
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	06
2.1	Contatos .....	06
2.2	Organização .....	07
2.3	Análise .....	08
2.4	Gravação .....	09
<b>3</b>	<b>RESULTADOS</b> .....	10
3.1	A Pesquisa .....	10
3.2	Relação e Classificação das Obras Levantadas .....	11
3.3	Gráficos Percentuais .....	15
3.4	Contextualização Estilística das Obras Levantadas .....	16
<b>4</b>	<b>INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS RELACIONADAS E ÍNDICE TEMÁTICO</b> .....	28
<b>5</b>	<b>DANZAS HÍBRIDAS, OP. 132 DE JAIME ZENAMON - PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS INTERPRETATIVOS</b> .....	56
5.1	Análise da Obra Danzas Híbridas, Op. 132 de Jaime Zenamon - Uma contextualização estilística .....	65
5.2	Análise Formal e Estrutural das Danzas Híbridas, Op. 132, para Clarone Solo, de Jaime M. Zenamon .....	72
5.3	Danza Híbrida I – Cantarolando (Lírico) .....	74
5.4	Danza Híbrida II – Passeando (Misterioso) .....	81
5.5	Danza Híbrida III – Chorango no clarone (Liberio) .....	84
<b>6</b>	<b>SUGESTÕES INTERPRETATIVAS</b> .....	87
6.1	Danza Híbrida I – Cantarolando (Lírico) .....	87
6.2	Danza Híbrida II – Passeando (Misterioso) .....	91
6.3	Danza Híbrida III – Chorango no clarone (Liberio) .....	95
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>8</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	107
<b>9</b>	<b>ANEXOS</b> .....	112
9.1	Currículo dos Compositores .....	112
9.2	Danzas Híbridas – Partitura Original do Compositor .....	134
9.3	Danzas Híbridas – Partitura Final Modificada .....	143
9.4	Autorização .....	154
9.5	Carta aos Compositores .....	155
9.6	Gravação CD1 E CD 2 .....	156

## 1 - INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como foco a produção musical brasileira escrita especificamente para clarone solo nos séculos XX e XXI. Baseado em minha experiência como profissional e através de pesquisas, constatei uma ausência de trabalhos nessa área e daí o meu interesse em focar um assunto tão significativo para a música erudita brasileira, que ainda carece de trabalhos mais aprofundados em temas como repertório específico para instrumento solo.

Pretendeu-se aqui, pesquisar, levantar e catalogar o maior número possível de obras escritas por compositores brasileiros para clarone solo e disponibilizar ao meio musical, principalmente aos claronistas, um amplo inventário do repertório de música brasileira contemporânea escrita originalmente para este instrumento. Motivado pela busca deste repertório, intencionou-se oportunizar um maior desenvolvimento das possibilidades técnicas e expressivas do instrumento, que através do material coletado, analisado e organizado, poderá contribuir para o enriquecimento artístico do repertório brasileiro e também disponibilizar recursos didáticos e acadêmicos direcionados a instrumentistas e professores.

A partir deste levantamento foi escolhida uma obra representativa deste conjunto: *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon, que me foi dedicada, à qual foi proposta uma abordagem interpretativa, justificada por análise motivica e amparada pelas teorias de Rudolph Reti. Este tipo de análise permite a identificação dos motivos básicos que geram as idéias nucleares da composição e servem como suporte para representações mentais, facilitando assim o processo de interpretação na direção de uma performance mais consciente.

Foi utilizado também como um instrumento que possibilite uma execução mais autêntica a interação compositor-intérprete. Este processo iniciou-se logo após a entrega da primeira versão da referida obra em que foram feitas, junto ao compositor, algumas modificações e sugestões interpretativas, sempre vinculadas às especificidades idiomáticas do clarone. Ao final deste processo obteve-se uma

segunda versão revisada contendo indicações mais detalhadas que facilitem a interpretação da obra, no sentido de uma interpretação fidedigna às intenções do compositor. Acredita-se que este trabalho possa servir como referência e reflexão para outros intérpretes, bem como objeto de consulta para futuros pesquisadores do repertório claronístico. Foi feita também uma contextualização estilística desta obra, justificando uma classificação Neoclássica ao estilo composicional de Jaime Zenamon.

Tendo-se constatado que a produção das obras levantadas neste trabalho, foi toda escrita no final do século XX e início deste século XXI, fez-se uma contextualização histórica deste repertório, onde se procurou entender o momento sociocultural ao qual ele está vinculado e a multiplicidade de estilos que refletem. Dentro deste âmbito, optou-se inseri-las num contexto Pós-Moderno, e explicar o porquê desta classificação.

Acredita-se então, que com essa pesquisa estarei colaborando na divulgação da música erudita brasileira, através de um instrumento incomum como o clarone.

## **1. 1 - BREVE HISTÓRICO DO CLARONE**

Estas informações têm como objetivo fornecer uma contextualização histórica do desenvolvimento do clarone através dos diversos períodos da história da música até os dias de hoje. Mais do que uma pesquisa sobre sua origem e seu desenvolvimento técnico, ela serve para mostrar a importância do clarone nos diversos agrupamentos orquestrais e camerísticos, justificando assim o papel de um instrumento que começou com função de apoio harmônico e alcançou sua revelação como instrumento solístico de grande relevância.

A primeira referência documentada do clarone, foi em 11 de Maio de 1772, através de um anúncio no jornal parisiense *L'Avant-Coureur*, no qual se menciona a invenção de um *basse-tube* ou clarineta-baixo pelo construtor *sieur Gilles Lot*. O instrumento era "(...) capaz de soar três oitavas e meia; descendendo tão grave quanto o fagote e ascendendo tanto quanto a flauta" (BOCK, 1989, p. 6).

Segundo A. Gabucci (1954, p. 17), o clarone descende do Corno de Basseto<sup>1</sup>, instrumento de timbres graves e suaves muito apreciados e utilizados por W.A. Mozart. Gabucci afirma que o clarone foi inventado em 1783 em Dresden na Alemanha por Heinrich Greuser. Entretanto, o nome mais correto seria segundo Curt Sachs (1947, p. 395) e Nicholas Shackleton (2001, p. 862, vol.2), Heinrich Grenser, um famoso fabricante de instrumentos da época que residia em Dresden. As datas das informações anteriores diferem entre em 1783 (Gabucci) e 1793 (Sachs e Shackleton). Inicialmente o instrumento tinha a forma de fagote, servindo exatamente para substituí-lo em sua ausência em bandas militares. Contudo, segundo Henrique (1994, p. 293) sua origem se deve mesmo a Gilles Lot (França) em 1772, que o denominou *basse-tube*, como cita a informação inicial.

Segundo Shackleton (Grove, 2001, p. 862), o clarone foi sendo aperfeiçoado por vários fabricantes no decorrer dos séculos XVIII e XIX, como por exemplo, o modelo *Basse Guerrière*, inventado por Desfontenelles de Lisieux e Dumas de Sommières (França) em 1807; o construtor italiano Nicola Papalini de Chiaravalle (Itália) fez um modelo curvo em formato serpentina, afinado em Dó, de madeira, em 1815; o *bassoon-shaped* (patent clarion) de George Catlin de Hartford, Connecticut, 1810; o *basset-orgue* de Sautermeister, Lyons, 1812; o clarone de J.H.G. Streitwolf, Göttingen, 1828 e o italiano Catterino Catterini (Padova) que construiu um instrumento chamado Glicibarifono em 1834. Mas foi com Adolf Sax (inventor do saxofone) em 1836 que ele atingiu seu formato e sistema atuais com um instrumento chamado de *clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre* (clarineta baixo com campana curva de metal).

Pertencente à família das clarinetas, o clarone completo (modelo profissional) soa uma oitava abaixo da clarineta em sib, e tem uma tessitura que vai do sib 1 ao do 5 (som real). Existe também um modelo mais simples que vai somente até o ré b grave. É um instrumento bastante usado em orquestras e grupos de câmara. Por ser de tessitura grave, sua função pode ser múltipla, seja em acompanhamentos harmônicos dobrando contrabaixos, violoncelos, trombones, trompas, seja no próprio naipe de clarinetas de uma orquestra sinfônica ou em solos importantes cumprindo função melódica. Um dos primeiros solos de clarone de que se tem informação foi escrito por Saverio Mercadante (1795-1870) em 1834, na sua ópera *Emma*

---

<sup>1</sup> Inventado por um fabricante de Passau, Baviera, Alemanha, de nome Horn em 1770 (Gabucci 1954 p.16). Segundo Anton Shackleton; Michael Mayrhofer (Grove, p.862).

*d'Antiochia*, na qual há uma introdução do segundo ato na cena de Emma, especificada para o instrumento Glicibarífono. Posteriormente Giacomo Meyerbeer (1791-1864), um grande nome no campo da ópera, escreveu para clarone um grande e melodioso recitativo no quinto ato de sua ópera *Les Huguenots* (1836). No mesmo ano, Sigismund Neukomm compôs no seu Salmo XX um solo junto com um contra-tenor, escrito para *bass clarinet concertant*.

Desde então, pela sua riqueza timbrística e amplas possibilidades expressivas, o instrumento vem sendo utilizado em solos de obras orquestrais no mundo todo por compositores como R. Wagner, G. Mahler, G. Verdi, H. Berlioz, F. Liszt, A. Berg, entre outros, nos mais diversos estilos, do romântico ao contemporâneo.

Na música contemporânea encontramos um número expressivo de concertos escritos para clarone e orquestra, duos com piano, trios, quartetos e outras formações camerísticas como, por exemplo, a obra “Pierrot Lunaire Op.20” de A. Schoenberg composta em 1912, com a formação de sete instrumentos e uma voz, obra marcante e significativa da época. A predileção por muitos compositores contemporâneos pelo clarone se deve à sua extraordinária capacidade de produzir novos sons e uma gama de efeitos e técnicas especiais. Muitos deles dedicaram obras para instrumentistas especialistas no clarone como Josef Horák<sup>2</sup>, clarinetista checo que fez o primeiro recital de clarone solo em 23 de Março de 1955, Harry Sparnaay, Henry Bock, Michael Davenport, Jean Marc Volta, Lori Freedman, Jan Guns, Evan Ziporyn, Michael Lowenstern, Bennie Maupin, Ian Mitchell, Sue Newsome, Rocco Parisi, Dennis Smylie, Evan Ziporyn, Rocco Parisi, Michael Drapkin, entre outros.

No Brasil, pode-se constatar o emprego do clarone em diversas bandas de coreto, na execução de maxixes, dobrados, valsas, em bandas sinfônicas como, por exemplo, a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, regida pelo maestro Anacleto de Medeiros<sup>3</sup>. O clarone também é utilizado em formações

---

<sup>2</sup> Informação e nomes retiradas do site - <http://www.worldbassclarinet.nl/> [Junho 2006]

<sup>3</sup> Compositor, Regente e Instrumentista. Nasceu na antiga Rua dos Muros(RJ), filho de escrava liberta e foi batizado com o nome do santo do dia. Ingressou na companhia de Menores do Arsenal de guerra aos nove anos e iniciou seu aprendizado de música tocando flautim na banda da Companhia, dirigida por Antonio dos Santos Bocot. Entrou para a Imprensa Nacional (então Tipografia Nacional) em 1884 e, no mesmo ano, matriculou-se no Conservatório de Música. Na tipografia, organizou o Clube Musical Guttenberg.

[http://www.dicionariocravoalbin.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_D&nome=Clarone](http://www.dicionariocravoalbin.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_D&nome=Clarone)

camerísticas diversas, bem como em obras orquestrais de compositores como H. Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, entre muitos outros.

Atualmente podemos citar diversos músicos instrumentistas brasileiros especializados no clarone, desde Sandoval Dias e Moacyr Marques da Silva (Bijou) nos anos 50 (séc.XX), até os atuais: Luiz Afonso (Montanha), Paulo Passos, Paulo Sérgio Santos, Nailor Azevedo (Proveta), Cristiano Alves, Otinilo Pacheco, Marcelo Piraíno, Rui Alvim, Sérgio Albach, Itamar Vidal, Luca Raele, Carlos Soares, Eduardo Morelembaum, Fernando Silveira, Jose Gustavo Julião de Camargo, Wilfried Berk, Clóvis Rodrigues Carvalho, Joana de Castro, entre outros que compõem os naipes da clarineta de diversas orquestras brasileiras ou de grupos de câmara e música popular.



## 2 - METODOLOGIA

No início desta pesquisa tinha-se conhecimento de apenas uma obra original brasileira para clarone solo. Constatando-se esta carência em relação ao repertório do instrumento e seu estudo, iniciou-se a pesquisa com o intuito de investigar a existência ou não deste repertório específico. Através de procuras em bancos de teses de diversas universidades brasileiras verificou-se que não havia nenhuma monografia, dissertação ou tese que enfocasse o clarone como escopo central. Mas, através de contatos feitos com vários compositores, pode-se constatar um aumento considerável no repertório, seja descobrindo obras já escritas, seja através de motivação desta pesquisa para que os compositores escrevessem para o instrumento. Aqui não houve só uma preocupação de caráter quantitativo, mas também especulativo e artístico. Como músico, professor e pesquisador, acredito que essa área de estudo foi muito desafiadora e ao mesmo tempo profícua. O trabalho de pesquisa foi organizado em três fases:

- a) Levantamento das obras compostas para clarone, através de contatos com compositores, clarinetistas e claronistas de todo Brasil.
- b) Análise e organização do material levantado.
- c) Escolha de uma obra significativa dentro do repertório levantado para uma análise mais aprofundada, resultando numa gravação.

### 2.1 - CONTATOS

Após o contato e solicitação de repertório a 315 compositores brasileiros encontrados no site<sup>4</sup>, Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp em Junho de 2006, obteve-se resposta de 134 deles. Deste número, 21

---

<sup>4</sup> <http://www.unicamp.br/cdmc/compositores.html>

compositores já tinham escrito obras para clarone solo. Este universo ampliou-se no final da pesquisa para 28 peças. Considerando as proporções continentais de nosso país, o expressivo número de habitantes, o número de instituições de ensino superior de música e número de compositores que são oriundos destas instituições, o universo dos compositores deverá ser em tese maior do que os 315 nomes que foram contatados nesta pesquisa. Destes 315 contatados, aproximadamente uns 30%, tinham obras que incluíam o clarone, principalmente em grupos de câmara, ou obras orquestrais, baseado nas declarações em suas cartas de resposta. Estes números então revelam um resultado de amostragem da pesquisa, mas não por isso se tornam menos significativos.

Para se ter uma idéia da amplitude do repertório estrangeiro, foram encontrados vários sites relacionados exclusivamente ao clarone, e para citar apenas um deles, Bass Clarinet Bibliography<sup>5</sup>, acessado em Junho de 2006, foi constatada uma lista de compositores internacionais com mais de trezentas peças escritas originalmente para clarone solo.

## **2.2 - ORGANIZAÇÃO**

Na segunda fase do projeto, visando oferecer a futuros pesquisadores uma busca mais eficiente, o material coletado foi organizado por nome de autores, obras e suas respectivas informações pertinentes, tais como: datas da composição, duração, se são manuscritas, editadas pelo autor ou publicadas, se são inéditas ou se já foram gravadas ou estreadas, e eventuais dedicatórias dos autores. Apresenta-se também um índice temático com informações técnicas fornecidas pelos compositores e um pequeno currículo dos mesmos em anexo.

Utilizou-se como método de trabalho a pesquisa documental que é muito semelhante à pesquisa bibliográfica.

Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa. As fontes de pesquisa

---

<sup>5</sup> <http://www.bassclarinet.org/bibliography/>

documental são mais diversificadas e dispersas do que as da pesquisa bibliográfica (GIL, 1999, p. 66).

Segundo Marconi e Lakatos, “a característica da pesquisa documental é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias” (2006, p. 62).

Até a finalização deste trabalho, exceto uma, todas as 28 obras levantadas são originais inéditos, apesar de muitas estarem digitalizadas em programas de edição musical.

Posteriormente à coleta das obras, foi organizado um gráfico simples indicando quantos autores foram contatados, quantos responderam, quantos já tinham obras escritas para clarone solo e quantos compuseram mediante minha sugestão. Através da organização das composições levantadas, estarei possibilitando a divulgação de informações inéditas concernentes ao repertório de música brasileira contemporânea e conseqüentemente motivando futuras pesquisas, além de estar incentivando os compositores a escreverem para o clarone, bem como incentivando também instrumentistas a divulgar, através de concertos, gravações, aulas, edições, etc., as composições para clarone levantadas neste projeto.

### **2.3 - ANÁLISE**

Na terceira parte do trabalho, após o levantamento e observação das obras, foi escolhida a obra *Danzas Híbridas*, Op. 132, de Jaime Zenamon, na qual se faz um estudo aprofundado e investigativo, através de uma análise motívica baseada nas teorias analíticas de Rudolph Reti. Estes estudos, além de possibilitarem um conhecimento mais detalhado da peça, oferecem suporte para o capítulo seguinte que é uma sugestão interpretativa da mesma.

## 2.4 - GRAVAÇÃO

Deixa-se registrado em anexo dois Cds como resultado final deste trabalho, no intuito de oferecer referências para outros músicos e pesquisadores. O primeiro, com uma gravação feita em Junho de 2007 da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132, de Jaime Zenamon no Estúdio AMBIENTAL, com o apoio técnico de Luciano Madalozzo, e o segundo com gravações amadoras feitas em MP3, em Fevereiro de 2008, das seguintes obras:

Faixa 1 - Fernando Cerqueira: Paraphrase 3'56"

Faixa 2 - Ernst Mahle: Solo per Clarinetto Basso 2'55"

Faixa 3 - Fernando de Mattos: Jardim Secreto 6'33"

Faixa 4 - André Mehmari: Suíte Alpina 1ºmov. Despertar da Montanha 2'35"

Faixa 5 - André Mehmari: 2ºmov. Cinco Sujeitos nos Alpes 4'06"

Faixa 6 - André Mehmari: 3ºmov. Choro Montanhês 2'36"

Faixa 7 - Gilberto Mendes: Claro Clarone 3'46"

Faixa 8 - Randolf Miguel: Peça para Clarone Solo - 1ºmov. Abrasileirado 2'49"

Faixa 9 - 2ºmov. Fragmentos 2'18"

Faixa 10 - 3ºmov. Frevo 1'49"

Faixa 11 - Jailton de Oliveira: Epígeno nº2 3'45"

Faixa 12 - Edson Tadeu Ortolan: Céu de Vidro 5'38"

Faixa 13 - Antonio Celso Ribeiro: Breve Lítania para Nossa Sra. das Mercês 6'12"

Faixa 14 - Raul do Valle: (IN)Quietude 3'25"

Total: 52'57"

### **3 - RESULTADOS**

#### **3.1 - A PESQUISA**

Consciente de que o universo de compositores de música erudita brasileira é extenso e de difícil precisão numa pesquisa deste porte, optei por uma consulta no site, Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp<sup>6</sup> que reúne um universo bastante abrangente de 315 endereços dos mais significativos compositores brasileiros. Após envio de uma carta (em anexo na pg.155), onde foi exposto o foco de interesse indagando se o compositor possuía uma obra para clarone solo, obteve-se resposta de 134 e-mails. Destes 134, 21 já possuíam obras para clarone solo e 7 se prontificaram a escrever para a minha pesquisa (ver item 3.3 GRÁFICOS PERCENTUAIS na página 15).

Após analisar as obras, formulei um catálogo com informações sobre elas, um índice temático com informações técnicas fornecidas pelos compositores e um pequeno currículo dos mesmos em anexo. O repertório levantado num total de 28 peças foi catalogado e organizado, constando as seguintes informações: título da obra, duração, nome do compositor e editor (quando houver), estréias e dedicatórias.

---

<sup>6</sup> <http://www.unicamp.br/cdmc/compositores.html> - Junho de 2006

### 3.2 - RELAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DAS OBRAS LEVANTADAS

#### Quadro 1 (Ordem Alfabética por Compositor)

**Obs:** As obras listadas com o símbolo de asterisco (\*), são as obras compostas a partir do meu contato e/ou a mim dedicadas.

	<b>AUTOR</b>	<b>OBRA</b>	<b>Ano de Comp.</b>	<b>Duração Aproximada</b>
1	<b>Aldrovandi, Leonardo</b>	<b>* Olho de Carne para solo de clarineta baixo e voz microfonados</b> - obra ainda não estreada em público	<b>2007</b>	<b>6'00"</b>
2	<b>Cerqueira, Fernando</b>	<b>Paraphrase para clarone solo ou fagote ou clarineta</b> - estréia, em 14/10/1998, no VI Encontro de Compositores (Latino-Americano), Porto Alegre. por Otinilo Pacheco.	<b>1998</b>	<b>3'20"</b>
3	<b>Freire, Ricardo</b>	<b>Pixinguinha no Clarone</b> dedicada a Henri Bock	<b>1998</b>	<b>5'33"</b>
4	<b>Hartmann, Ernesto</b>	<b>Fantasia para clarone solo</b> - dedicada ao Prof. Daniel da Costa Campos	<b>2004</b>	<b>7'00"</b>
5	<b>Joazeiro, Mylson , -</b>	<b>Xilofiguras</b> - Estréia mundial: Paulo Passos Sala Cecília Meireles Bienal de Música Contemporânea em 8 de novembro de 2005	<b>2005</b>	<b>7'30"</b>
6	<b>Lunski, Alexandre –</b>	<b>After Frottage</b> Estreada por Michael Lowenstern, em 9 de Abril de 2001, na Columbia University, Nova	<b>2000</b>	<b>5'00"</b>

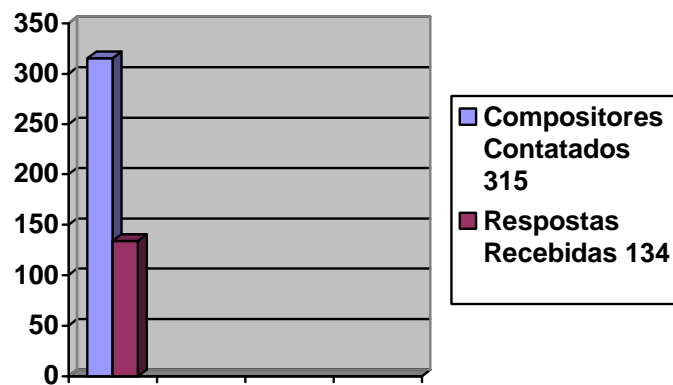
		lorque.		
7	<b>Mahle, Ernst -</b>	<b>Solo para Clarineta Baixo</b> - dedicada a Rocco Parisi	<b>1994</b>	<b>2'55"</b>
8	<b>Mattos, Fernando –</b>	<b>*Jardim Secreto</b> - obra ainda não estreada em público	<b>2007</b>	<b>6'32"</b>
9	<b>Mehmari, André</b>	<b>Suíte Alpina</b> - para clarone solo e fita magnética - dedicada a Luiz Afonso "Montanha" 1- O Despertar na Montanha - Calmamente 2 – Cinco Sujeitos nos Alpes - Molto Calmo 3 – Choro Montanhês – Animado - obra ainda não estreada em público	<b>1999</b>	<b>7'00"</b>
10	<b>Melgaço, Otacílo</b>	<b>*Berceuse au Canard-Mandarin</b> - obra ainda não estreada em público	<b>2007</b>	<b>8'00"</b>
11	<b>Mendes, Gilberto -</b>	<b>Claro Clarone</b> -dedicada a Harry Sparnaay	<b>1988</b>	<b>3'36"</b>
12	<b>Miguel, Randolf</b>	<b>* Peça para Clarone</b> 1 – Abrasileirado - 2'.49" 2 – Fragmento – 2'.18" 3 – Frevo – 1'.48" - obra ainda não estreada em público	<b>2007</b>	<b>6'55"</b>
13	<b>Oliveira, Jailton de</b>	<b>Epígeno nº 2</b> Obra ainda não estreada em público	<b>1999</b>	<b>3'45"</b>
14	<b>Oliveira, Jocy de -</b>	<b>Striding trough rooms</b> - estréia mundial por Paulo Passos Sala Cecília Meireles Bienal de Música	<b>2001</b>	<b>11'52"</b>

		Contemporânea 2001		
15	<b>Oliveira, Willy Correa de</b>	<b>4 Árias p/ clarone solo</b> -dedicada a Paulo Passos e estreada pelo mesmo em 17 de maio de 2008 no Centro Cultural da CPFL em Campinas na programação "Willy Manifesto" em homenagem aos 70 anos do compositor.	<b>2005/2006</b>	<b>10'00"</b>
16	<b>Ortolan, Edson Tadeu</b>	<b>Céu de Vidro</b> - obra ainda não estreada em público	<b>2002</b>	<b>4'00</b>
17	<b>Porto, Nélio Tanos</b>	<b>* A Linguagem da Terra</b> - obra ainda não estreada em público	<b>2006/7</b>	<b>5'00</b>
18	<b>Ribeiro, Antonio Celso</b>	<b>* Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês</b> - dedicada à Mauricio Carneiro - obra ainda não estreada em público	<b>2006</b>	<b>6'11"</b>
19	<b>Santos, Paulo Sérgio</b>	<b>Clarinetada</b> dedicada à Henri Bock	<b>1998</b>	<b>6'34"</b>
20	<b>Silvestre, Lourival</b>	<b>Nostalgie Tropicale</b> – gravada na versão para trombone por Paulo Lacerda em 1996	<b>1986</b>	<b>6'00</b>
21	<b>Siqueira, Marcus -</b>	<b>Outra Idéia Fixa</b> (das chaves à Exaustão: passos) - dedicada à Paulo Passos	<b>2005</b>	<b>7'00</b>
22	<b>Tacuchian, Ricardo</b>	<b>Manjerona</b> - dedicada à Paulo Passos. - Obra editada pela editora VME, Vivace Music Edition	<b>2007</b>	<b>3'30"</b>

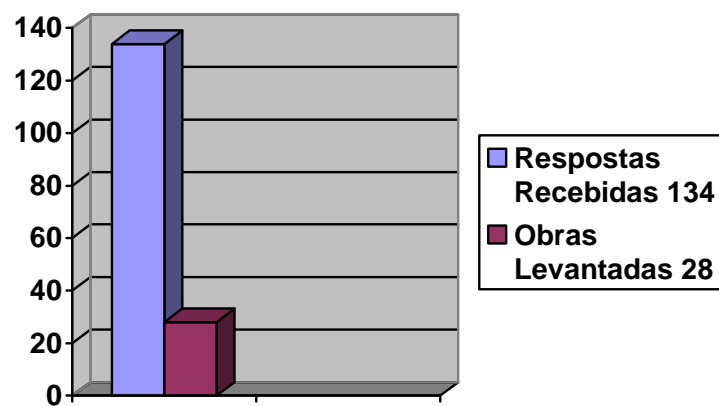


		em 1995.		
23	<b>Tiso, Wagner -</b>	<b>3 Temas Brasileiros</b> dedicada a Henri Bock	<b>1998</b>	<b>7'15"</b>
24	<b>Valle, Raul do</b>	<b>(In) Quietude</b> dedicada a Raul D'Ávila. Originalmente escrita para flauta baixo.	<b>1993</b>	<b>3'25"</b>
25	<b>Victorio, Roberto</b>	<b>Grund</b> dedicada a Rui Alvim	<b>1993</b>	<b>4'30"</b>
26	<b>Vinholes, Luiz Carlos</b>	<b>Tempo-Espaço XIII</b> em homenagem ao compositor Ernst Krenek para ser executada por flauta, oboé, clarineta ou qualquer instrumento de sopro. Primeira audição foi em 23 de outubro de 1978, no XIV Festival de Música Nova, em Santos (SP) na versão para flauta por Marco Antônio Cancel. Editora Novas Metas, 1978.	<b>1978</b>	<b>4'00"</b>
27	<b>Widmer, Ernst</b>	<b>69 Peças Crônicas e Anacrônicas, n.ºs 16,17 e 18</b> Moderato – 1'25" Allegro - 50" Lento 2'30"	<b>1970</b>	<b>4'05"</b>
28	<b>Zenamon, Jaime</b>	<b>* Danzas Híbridas, Op. 132 Op.132</b> dedicada à Mauricio Carneiro Cantarolando - 7'50" Passeando - 5'05" Chorango no Clarone – 3'25"	<b>2006</b>	<b>17'20"</b>

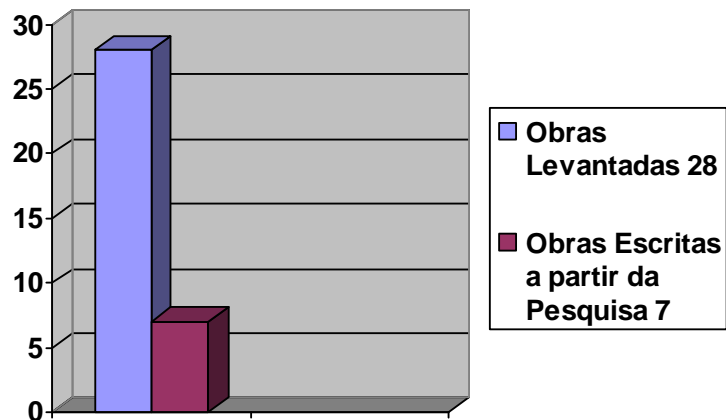
### 3.3 - GRÁFICOS PERCENTUAIS



**42,2 % dos Compositores Responderam**



**22,3 % de obras escritas**



**20 % de obras realizadas a partir da pesquisa**

### 3.4 - CONTEXTUALIZAÇÃO ESTILÍSTICA DAS OBRAS LEVANTADAS

A partir desta classificação podemos observar que a produção dessas obras foi toda escrita no final do século XX e início deste século. Isso se deve porque o clarone apesar de sua origem ser relatada no século XVIII na história dos instrumentos de sopro, como já foi dito antes, só veio ocupar um plano de instrumento solista a partir de início do século XX. A obra estrangeira<sup>7</sup> mais antiga para clarone solo foi escrita em 1926 por Adolf Busch (Alemanha, 1891-1952), e se intitula *Suite, Op. 37a*, para clarineta ou clarone solo, sendo editada pela Amadeus Verlag, Suíça. Posteriormente encontramos em 1958 uma peça escrita por Ruth Gipps (Inglaterra, 1921 -1999) que se intitula *Prelude*, sendo editada pela British Music Information Centre.

Aqui no Brasil, apesar da primeira obra para clarineta solo já ter sido escrita em 1942 por Claudio Santoro com o nome de *Três peças para clarineta solo*, podemos notar, a partir da pesquisa cronológica das obras levantadas, que o clarone vem sendo utilizado com mais freqüência como instrumento de grandes possibilidades expressivas a partir de 1970, com a obra de Ernst Widmer intitulada *69 Peças Crônicas e Anacrônicas* n<sup>o</sup>s 16, 17 e 18. Estas obras foram escritas por encomenda da Orquestra Nacional do Rio de Janeiro em 1970, com o intuito de serem usadas como obras de leitura à primeira vista para concursos. Os movimentos n<sup>o</sup>s 16, 17 e 18 respectivamente são escritos para clarone, tornando-se as mais antigas obras solo para o instrumento no Brasil, que se tem notícia até o momento.

As linguagens estilísticas das obras catalogadas são diversas, mas todas podem ser vistas à luz de uma visão contemporânea com características Pós-Modernas.

Pós-Modernismo é um termo muito amplo e genérico, pois pode-se aplicá-lo à maioria das produções artísticas feitas aproximadamente a partir de meados do século XX até os dias de hoje. Faz-se necessário que se discorra brevemente sobre este termo tão usado, mas pouco conhecido em suas características históricas e origens.

---

<sup>7</sup> <http://www.bassclarinet.org/bibliography/>

A história da humanidade no século XX passou por grandes transformações em todos os campos de atividade e conhecimento humano. Antes de entrar no campo específico das artes, precisamos situar um pouco da história deste fenômeno chamado Pós-Modernismo.

Segundo Santos, Pós-Modernismo é:

(...) o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando por convenção, se encerra o Modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência+tecnologia invadindo o cotidiano, desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural (SANTOS, 1991, p. 7-8).

A partir do começo do século XX com o advento das duas guerras mundiais, as bombas atômicas, a descoberta do DNA, a dominação econômica dos Estados Unidos, a guerra do Vietnã, o movimento hippie, a contra-cultura, a informática, a internet, e outros fatos históricos importantes, o homem se deparou com uma grande crise existencial. Nem toda a tecnologia, que a princípio deveria servir para o bem da humanidade, os avanços da medicina, da genética, das indústrias computadorizadas e da agricultura transgênica, foram elementos suficientes para minimizar o desequilíbrio social, as contradições entre a evolução material do homem e sua miséria tanto física quanto espiritual. Essa dicotomia ideológica e existencial criou como reflexo das suas angústias, movimentos sociais e artísticos dos mais relevantes. Todos eles expressando o caos da evolução desordenada e cruel de princípios na maioria das vezes baseados em lucros sem escrúpulos.

Com o fim da guerra fria, a queda do muro de Berlin, a independência das repúblicas soviéticas, houve uma dissolução daquilo que podemos chamar de polaridade das políticas esquerda - direita ou capitalismo-comunismo. Este esfacelamento geopolítico resultou num marasmo ideológico das convicções de resistência e oposição, propiciando ao sistema capitalista um total domínio na imposição dos ideais de “progresso” e “modernidade”.

Os princípios estimulados pela sociedade Pós-Moderna através do sistema capitalista são de enaltecimento do “ter” acima do “ser”. O ser humano é julgado

pelo que possui e não pelo que tem como qualidades individuais de sua personalidade. Somos vítimas de uma exacerbação consumista que move o mercado, as indústrias, e os valores estimulados pela sociedade burguesa são objetos, posses, individualismo, competição e sectarismo.

Santos afirma que:

O choque entre racionalidade produtiva e os valores morais e sociais já se esboçava no mundo moderno, ou industrial. Na atualidade pós-moderna, ele ficou agudo, porque a tecnologia invade o cotidiano com mil artefatos e serviços, mas não oferece nenhum valor moral além do hedonismo consumista. Ao mesmo tempo, tais sociedades fabricaram fantasmas alarmantes, como a ameaça nuclear, o desastre ecológico, o terrorismo, a crise econômica, a corrupção política, os gastos militares, a neurose urbana, a insegurança psicológica. Elas têm meios racionais, mas só perseguem fins irracionais: lucro e poder (SANTOS, 1991, p. 73).

Mais adiante ele enfatiza o pessimismo da sociedade Pós-Moderna:

A massa moderna acreditava que a História (e seus países) marchava pela revolução ou pelo progresso para situações democráticas e mais felizes. Esse otimismo não existe na massa pós-moderna, que perdeu o senso de continuidade histórica. (*ibidem*, 1991, p. 91).

Luiz Nazário em seu artigo intitulado “Quadro Histórico do Pós-Modernismo” apresenta a idéia de que o conceito de Pós-Moderno insere-se como uma utopia negativa:

O conceito de “pós-moderno” só faz sentido como utopia negativa, isto é, se o seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (a despeito do sentido positivo que o conceito de “moderno” também carrega), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se *isso* implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e a brutalidade da época moderna (NAZÁRIO, 2005, p. 25).

A idéia do desmoronamento dos paradigmas modernos é colocada por Yampolchi, quando ela afirma que:

Importa notar que o Pós-Modernismo terminou de vez com o projeto iluminista, pelo menos quanto ao seu objetivo de conhecer a realidade através de um discurso puramente racional. Não se pode mais sustentar uma visão universal do mundo, tendo em vista as mudanças estruturais que, a partir do modernismo, culminaram na era do consumo global. A emancipação da indústria multinacional de tecnologia, voltada tanto para a transmissão de conhecimentos quanto para a difusão de informação mercadológica, ajudou a desencadear a pulverização dos antigos valores da classe burguesa, do ideal humanista, diante da fragmentação da vida no mundo (YAMPOLCHI, 2006, p. 4).

Nas artes, assim como ocorreu nos âmbitos sócio-econômicos, os sintomas foram também devastadores e provocativos, como numa reação às contingências impostas pelos fatos históricos ocorridos a partir do século XX.

Não queremos aqui deixar uma perspectiva niilista e derrotista dos caminhos da humanidade, mas sim, contextualizar historicamente fatos que são determinantes em todas as áreas da sua produção cultural, artística e intelectual, bem como os caminhos percorridos por essa produção.

Em 1938, o historiador inglês Arnold Toynbee empregou a palavra 'pós-modernismo' para definir uma nova época, iniciada já em fins do século XIX, na qual ele percebia o declínio do individualismo, do cristianismo e do capitalismo burguês; uma nova civilização de massas emergia, impondo os valores do gregarismo, do taylorismo, do hedonismo. Esse pós-moderno seria, contudo, um modernismo requeitado: no campo da literatura e das artes, a maior parte dos procedimentos definidos como *pós-modernos* reproduzem experimentos que escritores e artistas modernos, como Willian Morris, Guillaume Appolinaire, Vladimir Maiakovski, Antonin Artaud ou Man Ray, e movimentos como o expressionismo, o dadaísmo, o construtivismo, o surrealismo e o futurismo levaram a cabo em fins do século XIX e inícios do século XX (NAZÁRIO, 2005, p. 23).

Entraremos agora no âmbito exclusivamente musical para traçar um painel geral do desenvolvimento da produção Pós-Moderna e suas conseqüências.

O Pós-Modernismo na música tem diversas manifestações, cada uma com sua particularidade; mas, são quase sempre amparadas em conceitos, normas, critérios e ideologias que advém de uma forma ou de outra de conceitos cristalizados principalmente no Modernismo. Seus movimentos caminham livremente para várias direções com diferentes contextos. Segundo Iazzetta, a aproximação

com culturas não ocidentais, a eliminação de fronteiras entre erudito e popular, a incorporação de multiplicidade de linguagens são sinais de uma “globalização” e uma “fragmentação” simultâneas, onde o indivíduo é livre para criar sua própria rede de conexões, sem as fronteiras, sem as distâncias intransponíveis, sem a rigidez dos códigos culturais que existiam no mundo moderno (IAZZETTA, p. 244).

Na música, de um modo geral este movimento começa a se estabelecer aproximadamente a partir dos anos 70, apesar de encontrarmos vários compositores anteriores a este período, que de uma maneira ou de outra possuem manifestações que poderiam se enquadrar ou a ter traços de Pós-Modernismo.

Um dos exemplos citados por Iazzetta está numa obra de Erik Satie intitulada *Vaxations* (1893), na qual uma pequena seqüência de acordes é repetida 840 vezes, por um tempo de mais de dezoito horas. Outro seria uma obra de K. Stockhausen chamada *Stimmung* (1968), onde acordes estáticos são sustentados por vários minutos e por último em *Três peças para piano* (1976) de G. Ligeti onde há um nítido caráter Minimalista.

Aliás, o Minimalismo foi um dos grandes exemplos de manifestação Pós-Moderna que teve grande sucesso e notoriedade através de compositores como Terry Riley, Steve Reich, John Adams e Philipp Glass. É difícil caracterizar o Minimalismo como um estilo devido à multiplicidade de produções que levaram esse rótulo. É um processo composicional baseado em repetições de elementos mais ou menos simples, sejam melódicos ou rítmicos. Foi influenciado por John Cage com um tipo de música que vai numa direção oposta à complexidade das experiências atonais.

Outra fórmula experimentada pelo Pós-Modernismo foi o pastiche (colagem); um tipo de obra que usa referências de outras para compor uma nova leitura de um ou mais temas já compostos por outros compositores.

Iazzetta comenta essa diversidade de criação baseada na liberdade formal:

Se, durante o modernismo, técnicas, conceitos, teorias e métodos serviam como ponto de partida para os processos de criação, a partir dos anos setenta era a idéia musical que estabelecia as técnicas mais apropriadas. O compositor pós-moderno passou a aceitar qualquer forma de linguagem, desde que essa forma fosse apropriada para transmitir suas intenções musicais. Daí a proliferação de referências a estilos, épocas e grupos culturalmente diversos dentro da música pós-moderna (IAZZETTA, 2005, p. 234).

Essa multiplicidade de estilos e propostas nem sempre conviveram harmoniosamente, por um lado a influência da vanguarda composicional do Modernismo com suas complexidades estruturais e por outro os procedimentos de colagem, citações de elementos de outras épocas e culturas resultando em amplo uso de recursos estilísticos.

No Modernismo os procedimentos de citação, paródia ou colagem estavam integrados de forma harmoniosa nas concepções composicionais. As referências a outros contextos eram criadas a partir da unidade criada pela obra. Com os anos setenta (Pós-Modernismo), esses procedimentos passam a ser usados sem a mesma preocupação de se criar conexão com outros contextos, como forma de gerar algum significado especial. Modos medievais, regularidade rítmica inspirada em músicas populares, formas e procedimentos de outras culturas, retomada de gestos característicos da música romântica, tudo isso passa a ser usado muito mais pelo simples efeito musical que possibilitavam do que pelas referências, choques e contrastes que poderiam suscitar. Surge uma série de movimentos, ou pelo menos rótulos, para classificar as incursões de diversos compositores pela música do passado. Termos como neo-classicismo, neo-romantismo e neo-impressionismo ressurgem agora para distinguir uma produção enraizada nas referências a música do passado (IAZZETTA, 2005, p. 240).

No Brasil, estes fenômenos ocorreram de forma bastante peculiar, pelo fato da formação da nossa cultura e conseqüentemente da nossa música brasileira ser extremamente diversificada nos aspectos humanos e sociais. Fatos históricos importantes, como o processo de colonização, o regime escravagista, as imigrações, e as interações oriundas destas múltiplas culturas, resultaram naquilo que poderia se chamar de 'mestiçagem'. Este processo, segundo Munanga, "não pode ser concebido apenas como um fenômeno estritamente biológico, isto é, um fluxo de genes entre populações originalmente diferentes, mas antes de mais nada, a partir de categorias cognitivas largamente herdadas da história da colonização" (*apud* ABIB, 2005, p. 3).

Este tema foi profundamente analisado nas obras mais clássicas dos autores que se dedicaram à interpretação da miscigenação na formação histórica brasileira, tais como Gilberto Freyre, Luis da Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, entre outros.



Pedro Rodolpho Jungers Abib, em seu artigo *A Mestiçagem como Processo de Re-significação de Identidades*, comenta citando a tese de D. Ribeiro:

(...) da miscigenação como fator preponderante da diversidade social e cultural que caracterizam nosso país, enquanto possuidor de uma idiosincrasia única e complexa, que nos diferencia de qualquer sociedade desse planeta. Conforme o autor, nessa confluência que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas e formações sociais defasadas, se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo, num novo modelo de estruturação societária. Novo porque “(...)surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais dela oriundos” (p.19).

Constata-se então, na formação étnico-cultural do Brasil, uma mescla muito rica e diversificada, que se refletiu nas mais variadas manifestações culturais, resultando também na música, com produções artísticas de múltiplas vertentes estilísticas, sejam tradicionalistas, nacionalistas, modernistas ou de vanguarda. Temos, por exemplo, na evolução da nossa trajetória histórico-musical, compositores que vão desde Padre José Mauricio, Francisco Manuel da Silva, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Ernani Braga, até outros com influências diversas como: José Siqueira, Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali Jorge Antunes, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Jocy de Oliveira, Harry Cowl, Ronaldo Miranda, Amaral Vieira, Aylton Escobar, Lindemberg Cardoso, Damiano Cozzella, Arrigo Barnabé, André Mehmari, Calimério Soares, Edmundo Villani-Cortes, Ernani Aguiar, Jmary Oliveira, Lívio Tragtenberg, Otacílio Melgaço, Roberto Victorio, Rodolfo Coelho de Souza, Sílvia Ocougne, Sílvio Ferraz, Willy Correa de Oliveira, Tim Rescala, Tato Taborda entre muitos outros, que por ventura não foram citados aqui, não pela sua menor importância, mas sim pela quantidade e multiplicidade que refletem atualmente e que tornariam esta lista muito extensa.

Desde a década de 90, a compreensão da música pós-moderna vem sendo gradualmente absorvida como uma manifestação cultural de uma era econômica pós-industrial. ...No Brasil, compositores de relevância no cenário musical tendem a enfatizar o caráter múltiplo que apresenta essa nova produção. Numa entrevista para o jornal O

*Estado de São Paulo*, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma “*estética da multiplicidade*” e uma “*química de linguagens múltiplas*.” O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma “mistura de tudo”, aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo (YAMPOLSKI, 2006, p. 448).

Essa diversidade de compositores não definiu necessariamente escolas ou linhas, mas essa suposta ausência de coesão tem ao menos algum ponto em comum entre as gerações desses compositores: “a superação da polaridade entre ‘nacional’ e ‘universal’ que marcou a trajetória da música brasileira até a década de 1960” (SALLES, 2005, p. 187).

Tacuchian também encara o Pós-Modernismo como “um comportamento estético que tenta superar as velhas polaridades que definiram a música do século XX” (ibidem, p. 159).

O que se pode notar como diferenças entre esses compositores são denominações das tendências ou opções de suas propostas, sejam elas de vanguarda, pós-românticas ou nacionalistas.

Embora essa polêmica entre opções estéticas e estilísticas venha de longa data, desde a famosa Carta Aberta de C. Guarnieri criticando as tendências dodecafônicas de H. Koellreuter com o seu manifesto “Música Viva” de 1956, essas divergências de escolas ou estilos passam a conviver lado a lado no universo pós-industrial e cibernético de nossos dias.

Tacuchian divide a música erudita brasileira em pelo menos cinco grandes tendências: (*apud* SALLES, 2005, p. 156)

1 – Vanguarda: “forte personalidade criativa” e “sabor internacional de modernidade”

2 – Neo-Nacionalista: “fundem o impulso rítmico dos tambores às técnicas composicionais contemporâneas”

3 – Neo-Romântica: “assumem a tonalidade em sua plenitude, preocupados com uma forma mais direta de comunicação”

4 – Pós-modernista: “sintonia com a sociedade pós-industrial”

5 – Música eletroacústica: “por sua riqueza ilimitada é passível de várias subdivisões”

Nassaro classifica a música erudita brasileira de meios tradicionais (acústicos) em três categorias: (*apud* Salles, 2005, p. 157)

1 – Música de vanguarda ou experimental

2 – Música Neo-Clássica: pólo oposto ao experimental (nacionalistas, pós-românticos e ecléticos)

3 – Música Pós-Moderna

O que se pode concluir é que o Pós-Modernismo é uma chancela que engloba uma gama de estilos e propostas que, apesar de estar dividida em várias categorias, nenhum compositor é somente isto ou aquilo, eles utilizam técnicas que hora podem se caracterizar por uma escola ou outra. Um compositor aparentemente neo-nacionalista pode ter simultaneamente elementos típicos neo-românticos, eletroacústicos, seriais ou de qualquer outro estilo. Uma característica não anula a outra.

“Esse ecletismo musical implica, portanto, uma confluência de estilos que compõem uma síntese indefinível dos elementos utilizados. Embora a música Pós-Moderna seja basicamente eclética, nem todo ecletismo é pós-moderno *a priori*” (SALLES, 2005, p. 184).

É preciso evidenciar que, nem tudo que se produz no campo das artes desde o final do século XX até os dias de hoje, pode ser enquadrado de uma forma simplista como produção Pós-Moderna, pois como já foi dito antes este “rótulo” não engloba uma escola propriamente dita, mas sim uma complexa gama de estilos que podem ou não estar dentro das características pós-modernas.

Da mesma forma, nem toda música composta a partir de 1970 é necessariamente pós-moderna por definição, embora sempre se possa estabelecer um nicho teórico no qual a condição pós-moderna da sociedade afeta qualquer manifestação artística, a partir da ação crítica (*ibidem*, 2005, p. 184).

Dessa maneira, observamos que os autores não costumam se declarar adeptos do pós-modernismo, pois nesse contexto cabe toda uma série de correntes, técnicas ou escolas.

“O Pós-Modernismo então é ‘inevitável’, não se pode entrar ou sair dele como uma opção estilística” (*ibidem*, 2005, p. 159).

Essas correntes que compõem as opções estilísticas são resultantes de um percurso histórico que traz em seu bojo o reflexo das principais manifestações culturais e sociais através da conturbada história do homem e da civilização. ... “daí pode-se deduzir que, se não existe propriamente uma unidade de estilo, há certamente uma expressão contemporânea que reflete os dilemas da sociedade civil brasileira...” (ibidem, 2005, p. 161).

Não pretendemos com essas reflexões acima esgotar as definições ou delimitações de um movimento artístico, mas sim traçar um pequeno perfil que contextualize a produção das obras aqui levantadas, uma vez que elas se apresentam em diversas correntes ou estilos composicionais. Podem servir como referências ou ponto de partida para estudos mais aprofundados por futuros pesquisadores interessados neste escopo: música brasileira para clarone solo.

Seguem abaixo alguns dados históricos extraídos do site: Música Erudita no Brasil<sup>8</sup>, que tiveram relevância na produção da música erudita brasileira a partir dos anos 60 onde se encontram compositores com características pós-modernas.

**1961** – Participam do curso em Darmstadt, na Alemanha, os compositores paulistas Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat. Suas obras refletem o pensamento dos serialistas da escola de Darmstadt e as idéias dos poetas concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Nessa linha de trabalho se destacam ainda Mário Ficarelli e Aylton Escobar.

**1962** – O compositor Gilberto Mendes lança o Festival Música Nova, que passa a apresentar anualmente as obras de compositores da nova música brasileira em concertos nas cidades de Santos e São Paulo. No ano seguinte, a revista *Invenções*, publicada pelo grupo dos concretistas, lança o Manifesto Música Nova, ou Manifesto por uma Nova Música Brasileira.

**1966** – Surge o Grupo de Compositores da Bahia formado pelos Músicos Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary de Oliveira, Rinaldo Rossi, Milton Gomes, Nicolau Kokron, Walter Smetak, Rufo Herrera, Ilza Costa, Carlos Rodrigues, Carmen Mettig e Antônio José S. Martins (Tom Zé). “O grupo”, formado por alunos e professores da Escola de Música da UFBA, “definia-se como um movimento em torno da criação, execução e análise de música

---

<sup>8</sup> <http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/Enciclopedia/65.htm> (consultado em 08/10/2007)

contemporânea, procurando quebrar qualquer regra de composição pré-estabelecida e buscando uma nova linguagem musical que não fosse ligada a nenhum estilo tradicional de Música" (CERQUEIRA, 1992, p.4).

**1973** – É realizada a 1ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro (RJ). Durante muitos anos divide com o Festival Música Nova a posição de únicos eventos do gênero no Brasil.

**1981** – Os compositores Tim Rescala, Tato Taborda e Rodolfo Caesar fundam o Estúdio da Glória, no Rio de Janeiro (RJ), voltado para a produção de música eletroacústica. Eles dão seqüência às experimentações, nas décadas de 1960 e 1970, dos compositores Jorge Antunes, em Brasília; Conrado Silva e Rodolfo Coelho de Sousa, em São Paulo; e Reginaldo Carvalho, no Rio de Janeiro.

**1982** – Alguns compositores brasileiros anteriormente ligados às vanguardas européias revêem suas posições e adotam uma estética musical de conteúdo social. O caso mais marcante é o de Willy Correia de Oliveira, que segue um estilo voltado para a música engajada, valendo-se em suas composições de elementos da canção brasileira para exprimir textos de caráter político-social.

**1985** – Com os computadores pessoais e a abertura do mercado da informática e da eletrônica, a música eletroacústica ganha espaço entre um número crescente de jovens compositores. A composição frente ao computador e aos recursos da eletrônica viabilizam uma estética de fusão de elementos tanto eruditos quanto populares e regionais, assim como objetos gravados das sonoridades do cotidiano. Dentre os compositores que se destacam neste modo de criação estão Rodolfo Caesar (RJ) e Flo Menezes (SP).

**1988** – O compositor Gilberto Mendes faz uso crescente de uma linguagem que mescla os recursos da música das vanguardas com os da música tradicional e reflete as tendências do pós-modernismo na música em suas composições *Ullisses e James Joyce Surfando com Dorothy Lamour (1988)* e *Um Estudo? Eisler e Webern caminham pelos mares do sul (1989)*. Em sua música participam o ritmo frenético de Stravinsky, as harmonias leves de Claude Debussy, os contornos melódicos do Jazz e da música das grandes orquestras de baile dos anos 1940 e 1950.

**1989** – O regente britânico Graham Griffiths funda o Grupo Novo Horizonte, em São Paulo (SP) e dá grande impulso à produção dos compositores brasileiros ao encomendar, executar e gravar obras de autores dos mais diversos e contraditórios estilos. Diversos grupos instrumentais surgem interessados na produção de jovens

compositores, de quem encomendam obras inéditas e as divulgam em concertos e gravações de CDs. Dentre tais grupos destacam-se o Grupo Novo Horizonte (SP), dirigido por Graham Griffiths, o Duo Diálogos (SP), formado pelos percussionistas Carlos Tarcha e Joaquim Abreu, o Grupo Música Nova (RJ), dirigido pela compositora Marisa Rezende, e o Bahia Ensemble (BA).

**1990** – Com o surgimento de grupos dedicados à música nova, de novos estúdios de música eletroacústica equipados de computadores de última geração, dá-se a ascensão dos autores nascidos nos anos 1950 e 1960, que seguem as mais variadas tendências. O mineiro Eduardo Guimarães Álvares, o paulista Lívio Tragtemberg e os cariocas, Tato Taborda e Tim Rescala trazem à produção musical elementos do teatro musical e das artes visuais. Em São Paulo, Silvio Ferraz e Flô Menezes seguem em sentidos distintos as proposições da nova música europeia como o virtuosismo extremado do compositor britânico Brian Ferneyhough e o serialismo de Karlheinz Stockhausen. No Rio de Janeiro, Roberto Victorio e Harry Crowl utilizam o atonalismo de maneira livre. Os cariocas, Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian e Marisa Rezende, assim como o paulista Almeida Prado, alternam atonalismo livre e neotonalismo.

**2000** – Um novo grupo de compositores vem se juntar ao cenário montado nos anos 1970 e 1980, com um uso cada vez mais marcante dos recursos da informática. Surgem as primeiras performances com grupos híbridos, que mesclam dança, artes plásticas, teatro, música com o auxílio de computadores. Dessa nova geração se destacam até o momento, compositores como Fernando Iazzetta, Silvio Ferraz e Wilson Sukorski (SP), Aquiles Pantaleão (RJ), Sérgio Freire e Maurício Loureiro (MG). Sua prática se faz fora dos limites da música erudita, mesclando o popular, o tradicional, bem como qualquer elemento sonoro, visual, tátil que lhes caia às mãos.

#### 4 - INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS RELACIONADAS E ÍNDICE TEMÁTICO<sup>9</sup>

1 - **Olho de Carne para Solo de Clarineta Baixo e Voz Microfonados (2007) de Leonardo Aldrovandi:** Obra atonal, escrita em duas claves, uma de sol (superior) e outra de fá (inferior) semelhante ao sistema do piano. A obra requer uso de diversas técnicas e efeitos não convencionais, tais como vibrato, sons sibilantes feitos com a boca na boquilha, *frulatto*, golpe de chaves percussivos, *glissando*, quarto de tons, e pronúncia de fonemas simultâneos com os sons. A peça possui quatro seções nas quais poemas escritos pelo próprio compositor devem ser recitados entre elas. Para uma melhor audição destes poemas o compositor sugere o uso de microfones que servem também para aumentar o volume dos efeitos sonoros produzidos durante a obra. (IEPM)<sup>10</sup>

**Olho de carne**  
solo p/ Clarineta baixo e voz amplificadas  
a Maurício Carneiro

Leonardo Aldrovandi  
música e poesia, 2007

<sup>9</sup> Obs: Os exemplos musicais são fac-símiles das partituras enviadas pelos autores.

<sup>10</sup> IEPM - Informações elaboradas por mim

**2 - Paraphrase, para Clarone Solo ou Fagote ou Clarineta (1998) de Fernando Cerqueira:** Em obras maiores eu geralmente produzo comentários e bulas para os intérpretes, mas não foi o caso desta e de outras que seguem a mesma linha. Paraphrase (1998), para clarone, se enquadra na mesma linha de outras peças solo minhas para instrumentos de sopro, como Pequena Fantasia para Clarineta (1966/1992), Pertinências (1998) para oboé, e Teias de Livre Expressar (2007) para fagote. Todas estas têm como característica principal a busca (incansável, para mim) de uma expressão melódica não tonal nem atonal, modal ou serial, mas construída a partir de materiais seriais tratados livremente, sem receio de repetir notas e incluir notas de passagem como meios de manter a fluência e caráter do discurso sonoro e a contemporaneidade do sentido musical. Outro traço de alguma forma comum às peças é a alternância dos momentos expressivos dentro de uma agógica e rítmica que vai e volta entre o movimento lento e o agitado, embora sem perder o ambiente de serenidade e o caráter cantábile. Ressalta-se em algumas, é o caso de Paraphrase, também alguma sombra de gênero musical de herança cultural nossa, como um certo? fantasma? de choro no Allegro Moderato (a partir do compasso 35). A base serial da peça está mostrada de modo mais ortodoxo no Andante Grave (anacruse do cp. 23 e sgg). Este trecho fornece material para toda a peça. Paraphrase foi executada pelo clarinetista paraibano, residente em Salvador, João Paulo Araújo, em dezembro passado (2007). O fato de eu ser um clarinetista deve ter motivado em parte a composição, mas a minha meta é continuar desenvolvendo esta escritura de solos para os mais variados instrumentos. Já fiz para flauta, oboé, clarineta, clarone, fagote e trompete. Paraphrase não teve dedicatória. **(IFPC)**<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> IFPC - Informações fornecidas pelos próprios compositores



## Paraphrase

para Clarone Solo

**Calmo**  $\text{♩} = 60$

Fernando Cerqueira  
1998

**3 - Pixinguinha no Clarone (1998) de Ricardo Freire:** Obra tonal escrita por um eminente professor de clarineta da Universidade de Brasília (UNB) na qual ele faz um tributo ao compositor Pixinguinha. É uma obra com características rítmicas e melódicas do choro, escrita especialmente para o famoso claronista holandês Henri Bok para gravação de um cd com obras para clarone solo em 1998. A composição apresenta padrões rítmicos constantes num *ostinato* na forma rondó. Utilizam-se alguns recursos técnicos contemporâneos tais como *slap-tongue*, *frulatto* e *glissando*. (IEPM)<sup>12</sup>

Bass-Clarinet

Dedicated to Henri Bok

## Pixinguinha no Clarone

For Bass-Clarinet Bb Solo

Ricardo Dourado Freire  
East Lansing-MI, Nov-98

<sup>12</sup> IEPM - Informações elaboradas por mim

**4 - Fantasia para Clarone Solo (2004) de Ernesto Hartmann:** Obra tonal com escrita tradicional, mas em alguns momentos sem indicação de barra de compasso e fórmula de compasso. Uso de diversos recursos contemporâneos tais como: multifônicos aleatórios, multifônicos específicos, *frulattos*, *glissando*, *slap-tongues* e quarto de tons. Obra com caráter virtuosístico que requer bastante domínio e flexibilidade do intérprete. **(IEPM)**

**Fantasia para Clarone solo**  
*Ao Prof. Daniel da Costa Campos*

Ernesto Hartmann 2004/7

Clarone em Bb

$\text{♩} = 184$

*p*

**5 – Xilofiguras (2005) de Mylson Joazeiro:** Xilofiguras para Clarone, expressa-se por contração e expansão de figuras sonoras sem que possuam cortes abruptos e sim contrastes em sua construção. A peça traça caminhos em que o ouvinte percebe sugestões a cada momento e em certa medida faz referências a gestos em que a absoluta ausência de uma aura tonal não existe. Percorre caminhos relacionados entre si, resistindo à tentação de desvio. Mesmo quando certas hesitações ocorrem (repetições de sons velozes distendidos no tempo) ou possa surgir um caráter de "vagueza" (um momento estático por fruir), constitui apenas uma tensão não manifesta ou contida que não se dá por imposição ou elucubração, mas por necessidade de conceder ao intérprete sua influência, habilidade técnica e invenção. A obra adquire uma organicidade tal que impossibilita uma análise de fragmentos isolados sem levar em consideração a relação destes com o todo. **(IFPC)**

**Xilofiguras**  
para Clarone

Mylson Joazeiro

Extremamente Veloz

**6 – After Frottage (2000) de Alexandre Lunsqui:** Foi inspirada na técnica de artes plásticas chamada Frottage, que a grosso modo consiste em esfregar uma superfície contra outra de tal modo a transferir os contornos (linhas, figuras, relevo) de uma para outra. As repetições e o caráter mais intenso da peça são decorrentes disso, ou seja, desse ato de friccionar. Também pensei nessa idéia de transferir um contorno de uma superfície para a outra, ou seja, algumas "linhas melódicas" ou contornos melódicos referem-se às linhas, figuras e relevos mencionados acima. O artista alemão Max Ernst empregava essa técnica. Ele veio a inspirar o chamado abstracionismo alemão. Não há um estilo composicional por detrás da peça. Tirando os originais, ou seja, o artista que desenvolve uma idéia pessoal e ao mesmo tempo universal, eu realmente abomino qualquer compositor que crie uma obra que siga ou adote um estilo composicional definido (nos moldes da música serial, do espectralismo, do minimalismo). Tenho interesse em muitas coisas e procuro extrair elementos de várias delas em várias peças, portanto não há um estilo em particular nessa peça. Posso dizer que o som em si é essencial e procuro explorá-lo como uma entidade em si, e não a serviço de uma idéia melódica, harmônica, ou rítmica. A peça foi tocada por Michael Lowenstern, que é um especialista no clarinete baixo. Ele tem um estilo agressivo e altamente energético e é exatamente o que a peça pedia em várias partes. Existem muitos micro-tons na peça, mas claro que existem as barreiras do próprio instrumento, portanto esses micro-tons muitas vezes devem ser encarados como inflexões do *pitch* e podem ser tocados ora com um *fingering* alternativo, ora com a posição da boca. Eu não especifiquei nada na partitura e o intérprete tem liberdade de escolher como será feito. Não é um processo

matemático. A peça foi escrita em 2000, mas os esboços iniciais vêm de 1994.  
**(IFPC)**

**After Frottage**

Alexandre Lunsqui

Legend:

- ♯ one quarter tone sharp
- ♯ half tone sharp
- ♯ three quarter tones sharp
- ♭ one quarter tone flat
- ♭ half tone flat

Tempo: ♩ = 88.92

Bass Clarinet

**7 - Solo para Clarineta Baixo (1994) de Ernst Mahle:** Obra tonal com escrita tradicional sem indicação de armadura, com acidentes designados apenas antes das notas. Caráter rítmico ostinato em semicolcheias alternadas com células em fusas, proporcionando sensação de inquietação, agitação e tensão durante quase toda obra. Não usa efeitos contemporâneos e não tem citações rítmicas ou melódicas de influência popular, comumente encontradas nas obras de Mahle. Uso de contrastes dinâmicos freqüentes. Foi dedicada ao claronista italiano Rocco Parisi. **(IEPM)**

**Solo per Clarinetto Basso**

Allergro Moderato

Ernest Mahle  
09/12/1994

1

5

poco rit.

**8 – Jardim Secreto (2007) de Fernando Mattos:** A peça *Jardim Secreto*, para clarone solo, foi motivada por dois trabalhos da artista Melissa Flôres Fávero, intitulados *Jardim Secreto* e *Esquina*. Em *Jardim Secreto*, a artista distribui sementes de uma flor de jardim para várias pessoas de diferentes localidades. Cada participante pode plantar e cultivar seu próprio jardim em qualquer época do ano, sendo que não se sabe qual o tipo de flor que irá brotar. Antes da floração, apenas a artista conhece as plantas. No trabalho *Esquina*, a artista fica em vários pontos da cidade de Porto Alegre, em diferentes dias e horários. Nesses locais, lança diversos tipos de aromas, que irão ser percebidos pelos transeuntes que passam inocentemente pelas esquinas perfumadas. A partir dessas experiências (o tatear a terra no plantio, a visão das flores, a olfação dos perfumes), cria-se uma narrativa sonora de caráter sinestésico, na peça musical *Jardim Secreto*. É como se fosse representada a situação de um caminhante solitário que adentra ingenuamente num jardim desconhecido. Nesse jardim, o caminhante vive situações fantásticas, que o fazem passar por várias disposições de alma, desde a curiosidade inicial até estados de agitação e desagregação de sua psique. Após perder-se em um labirinto misterioso, ele finalmente encontra a saída. A música é composta pelas seguintes seções:

- Portal de Entrada (Andante)
- Esquina dos Aromas (Misterioso – Desagregando)
- Alucinações (*ad libitum* – Adágio Lírico)
- Labirinto (cânone)
- Saída (Andante agitado – *più mosso* – Andante – Misterioso – Adágio)

A organização das alturas na peça *Jardim Secreto* está embasada no espectro harmônico da nota **sol** e nos sons que polarizam esta nota. Além disso, fiz um jogo de construção com vários modos a que tenho chamado de **pan-modal**. Isso vem da combinação melódica de diversos modos (dórico, frígio, lídio, etc.). Por ex.: inicia com sol e a primeira nota que não é sol é o ré, que é a primeira nota da série harmônica de sol, diferente de sol. O arpejo do compasso 7 tem por base as notas da série harmônica de sol (o fá seria mais baixo e mib seria mais alto, mas isso não conta). Entretanto, no compasso 5, a terça de sol presente é o sib, que não pertence à série harmônica e cria ambigüidade modal com relação ao si natural do compasso 7. No mesmo compasso 5, por ex., a apojatura é feita com notas da série harmônica de sol e o trêmolo (sib-sol) cria ambigüidade nesse sentido. O que reforça essa

ambigüidade é o dó# da apojatura, pois ele projeta a possibilidade de um modo lídio que se quebra em seguida com o sib, que não pertence a esse modo. Nos compassos 8-13, há uma "modulação" para ré, pois as notas principais desse trecho são sensíveis de ré (superior: mib/inferior: dó#). Na **Esquina dos Aromas**, volta para sol. (Notar que o ré não é um afastamento, pois pertence como parcial mais destacado da série harmônica de sol). Sendo o primeiro som parcial impar, característico do timbre do clarone. No trecho **Misterioso**, uma melodia em graus conjuntos (c. 16) vai se expandindo até se tornar uma textura pontilhista, em **Desagregando**. Nota que nestes dois segmentos, há um jogo de ambigüidade modal, principalmente caracterizado pelo uso da terça maior/menor (si/sib) e da sexta maior/menor (mi/mib). Por ex.: compasso 16: fragmento do modo frígio, sol-láb-sib; c. 17: elementos do modo nordestino (1º tetracorde lídio, dó# - 2º tetracorde mixolídio, fá natural); isso é quebrado pelo sib do c. 18 (que não pertence nem ao modo lídio nem ao mixolídio). Resumindo, a peça foi construída com base nos seguintes elementos:

- espectro harmônico da nota sol.
- notas polares de sol.
- pan-modalismo, isto é, criação de ambigüidades modais geradas pela proposição de um modo em cada momento, mas que não se estabelece durante muito tempo.
- elaboração detalhada da dinâmica, no mesmo nível que o ritmo e as alturas, porém de forma não sistematizada.
- elaboração detalhada das articulações, no mesmo nível que o ritmo e as alturas, porém de forma não sistematizada.

Com relação ao ritmo, procurei criar estruturas periódicas regulares. Isso significa que há certa periodicidade, isto é, há elementos que recorrem periodicamente (pensa na repetição da nota sol, no início, p. ex.), mas de forma irregular (se contares o número de concheias a cada vez que aparece o sol, verás que há uma contagem decrescente de pausas de colcheia: 5 colcheias - 4 colcheias - 3 colcheias - 2 colcheias - 1 colcheia). Isso gera periodicidade irregular e produz assimetria na totalidade.

- quanto à **técnica**: multi-técnica, politécnica, ou emprego de várias técnicas e processo, sucessiva e/ou simultaneamente.
- quanto ao **estilo**: poliestilística" ou dentro da tendência geral da "estética diferencialista".

- quanto ao **sistema**: sem o uso específico de sistemas totalizantes, que podem ser empregados de forma não sistemática. **(IFPC)**

*Para Maurício Soares Carneiro*

## Jardim Secreto

(para clarone solo)

Fernando Mattos  
(Porto Alegre, dez. 2007)

Andante  
[Portal de entrada]

Clarone

The musical score is written for Clarinet Solo in 4/4 time, marked 'Andante'. It begins with a section labeled '[Portal de entrada]'. The first staff contains a melodic line with dynamics: *ff*, *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The second staff continues the melody, starting with a dynamic of *f*, followed by *p*, *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. A section marked 'ad lib.' is indicated above the staff, and the piece concludes with a dynamic of *mf* and the instruction 'a tempo'.

**9 - Suíte Alpina (1999) de André Mehmari:** Obra tonal, em três movimentos, com escrita tradicional na qual uma fita magnética acompanha somente o segundo movimento. O primeiro movimento, “O Despertar da Montanha”, usa com frequência os registros graves em movimentos de colcheias e semínimas em andamento lento. O segundo movimento se chama “Cinco Sujeitos nos Alpes” apresentando uma seção lenta no início, que é entremeada simultaneamente pela gravação da fita magnética, elaborada a partir de sons originais retirados de uma gravação do quinteto de clarinetas “Sujeito à Guincho”. Segue-se uma seção rápida em semicolcheias e termina com a seção lenta novamente. O terceiro movimento chama-se “Choro Montanhês” e utiliza uma colagem de choros conhecidos, numa linguagem bem fragmentada quase desconstruída. Uso recorrente dos registros graves do clarone e apenas a utilização de *frulatto* em um momento da obra. **(IEPM)**

(Bb)

**Suíte Alpina***I - O Despertar na Montanha*

André Mehmar (1999)

Clarone

$\text{♩} = 64$

*Calmamente*

*p*

*pp* *mp*

3

Com fita magnética  
criada a partir de gravações  
do quinteto *Sujeito a Guincho*.

**Suíte Alpina***II - Cinco Sujeitos nos Alpes*

André Mehmar (1999)

Clarone

$\text{♩} = 60$

*Molto calmo*

*pp (com ar)*

*p (ord)*

(fita)

11

(Bb)

**Suíte Alpina***III - Choro Montanhês*

André Mehmar (1999)

Clarone

$\text{♩} = 92$

*Animado*

*mf*

*p*

*f*

*mp*

**10 – Berceuse au Canard-Mandarin (2007) de Otacílo Melgaço:** Uso lastros não-monofônicos simplesmente como uma esquizofrenia-funcional a fins auditivo-elucubrativo-direcionais exclusivamente do instrumentalizador. Com o melhor dos



propósitos: orientá-lo *virtualmente* (pois só em seu 'olhar' todas as notas serão ouvidas) em prol do que será realizado através, obviamente, da execução. O público não terá ciência dos 12 trabalhos de Hércules que teve Maurício de cumprir até lhes apresentar pré-enveredada *risonante Odissea*... Sei bem que nem sempre ao erudito de formação, a dita *Liberté* soa consonantemente. Sim, o *amestramento*, em termos, é um ato mais propagador de rigidez (enfim, ordenatividade) que de espírito anárquico (ou, para que não aparente pejorativismo: a responsabilização de reflexos criadores a cada *sopro*). E nada tenho contra isso. Ou tenho? Mais uma vez, você decidirá qual vereda será tomada - nota a nota... *No entanto, se é que assim posso reconfortá-lo: intuo (para não afirmar: tenho absoluta certeza de) que há uma 'linha claroneável' mais clara a se seguir...* Aceite minha proposição não como um desafio tonitruante e sim: uma concepção pontual e excêntrica - em se tratando de todo seu repertório, suponho. *Avis Rara* a se exercer ao menos uma vez até retomar trajetórias mais seguras ou de mais fluível exegese... Acordados? Inspirei-me em **Sino-Natura-Mater**, reportei-me à intemporal China e, mais especificamente, a uma das mais belas criaturas que nos proporcionou sua fauna... O título da Obra pode parecer até mesmo *satieesco*, eu diria: mas non. Sinto-me verídica e faunamente bucólico e non *nonsense* perante tal *galatéia*. É claro, trato de um 'bucólico' sob a mira de um homem contemporâneo, não arcadiano... o modo como cada executante irá determinar respectiva trilha lhe será libertatoriamente autêntico. Reescrever a Peça já monofônica: eis uma das artimanhas! Há total concordância da minha parte. Agora, dois apartes: i-(o mais óbvio) Reitero que tomará ciência de todos os rumos (com democrática laboratoriedade; que a todos sejam dadas as mesmas oportunidades!) para que um seja, após os 12 *trabalhos*, o eleito... ii-(o mais decorrencial) Ao tocar o veio definitivo-seu: que as demais notas preteridas sejam comparsas intramentais do executante (ao menos em primeiras interpretações). Tenho de concordar consigo a respeito do 'dificultar'. E não poderia negar que é uma das minhas (*maquiavélicas?*) intenções. Nunca me referi somente a melodias e sim a tudo o que envolve o fenômeno interpretativo: sim: ritmos e harmonias e intuições e transes e *emoções e muitas emoções para viver esse momento lindo - rs - e detalhes às vezes tão pequenos (seguindo seu duvidoso mote - rs -)* contudo é exatamente tal caoticidade acoplada que deve servir de berço às epifanias... O nível de 'abertura' da composição não abarcaria tais 'indicações'. Nem mesmo divisões de compasso eu inseriria... Todavia é inegável meu fascínio (e aqui

paralelidade) por Messian como também por Luiz Gonzaga Melgaço (parente distante, morto, maestro, compositor e cultivador de levantes ornitofônicos como eu - mais que eu, creia). **(IFPC)**

## Berceuse au canard mandarin

para Clarone Solo

Otacílio Melgaço  
2007



**11 – Claro Clarone (1998) de Gilberto Mendes:** Obra dedicada ao célebre claronista holandês Harry Sparnay. Utiliza escrita tradicional e tonal, quase toda elaborada em colcheias com frases em legato, separadas por algumas pausas e fermatas de silêncio entre as frases. Apesar de ser uma obra de caráter contemporâneo, não utiliza recursos técnicos contemporâneos. Faz uso de registros bem graves em contraste com agudos, exigindo grande flexibilidade técnica do intérprete. **(IEPM)**

## Claro Clarone

per Clarinetto basso solo  
dedicada à Harry Spamaay

**sempre molto legato, espressivo e tranquillo**

Gilberto mendes  
música de Santos  
Fev. 1998

**12 – Peça para Clarone Solo (2007) de Randolf Miguel:** O incentivo a escrever esta obra foram as solicitações dos clarinetistas Paulo Passos e Mauricio Carneiro. Não penso em forma quando escrevo. Pelo menos no que se refere ao sentido tradicional da palavra. A minha opção é pela forma livre, ou seja, cada composição tem sua própria forma. Isso não quer dizer que a música é totalmente livre. Alguns ingredientes fundamentais devem ser observados para dar equilíbrio à composição. Quanto aos movimentos, temos no “Abrasilizado”, motivos da música brasileira (popular) “estilizados”. Por isto este movimento recebeu este título. O segundo movimento, “Fragmentos” está intimamente ligado ao título. São fragmentos de temas, ou seja, Motivos (rítmicos-melódicos). O terceiro movimento “Frevo” é caracterizado pelo próprio nome. No entanto está “estilizado”. A vantagem de ter tido orientação de um compositor como Guerra-Peixe, é que aprendemos a estilizar o folclore e não copiá-lo. **(IFPC)**

Peça Para Clarone

I  
(Abrasileirado)

Ronaldo Miguel  
(2007) *al tempo*

*Sib*  $\text{♩} = \pm 112$

II  
(Fragmentos)

Lento  $\text{♩} = \pm 72$

III  
(Frêvo)

$\text{♩} = \pm 126$

**13 – Epígeno nº2 (1999) de Jailton de Oliveira:** O que mais me motivou a escrever esta obra para clarone solo foi o interesse que tenho pelos instrumentos de sonoridade grave e também o fato de que o clarone é um instrumento ainda pouco explorado. Existe pouco repertório e poucos instrumentistas, comparado com outros instrumentos. Raramente se vê recital de clarone nas salas de concerto ou até mesmo em auditórios de escolas. Então pensei em contribuir um pouco para tentar mudar essa realidade. **(IFPC)**

**Epígeno n.2**  
*para Clarone Solo*

Jailton de Oliveira

Lento (♩ = 54-56)

The musical score for 'Epígeno n.2' is written for a solo Clarinet. It begins with a tempo marking of 'Lento' and a metronome marking of 54-56 beats per minute. The piece is in 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic, moving to mezzo-forte (*mf*), and then to piano (*p*). The second staff continues the melody, featuring a trill and a triplet, with dynamics ranging from mezzo-piano (*mp*) to forte (*f*), and ending with mezzo-piano (*mp*).

**14 – Striding Trough Rooms (2001) de Joci de Oliveira:** Obra virtuosística de escrita não convencional, utilizando alternadamente clave de sol e de fá, com os pentagramas sempre em desalinho nas respectivas mudanças. A peça também utiliza uma série de recursos técnicos contemporâneos: *slap-tongue*, *glissando*, micro-tons, multifônicos, percussão com chaves, voz na boquilha sem tocar, harmônicos e sugere-se que a obra deva ser tocada com amplificação. Requer do intérprete grande domínio técnico. **(IEPM)**

**Striding Trough Rooms** (2001)  
(for bass clarinet)

Jocy de Oliveira

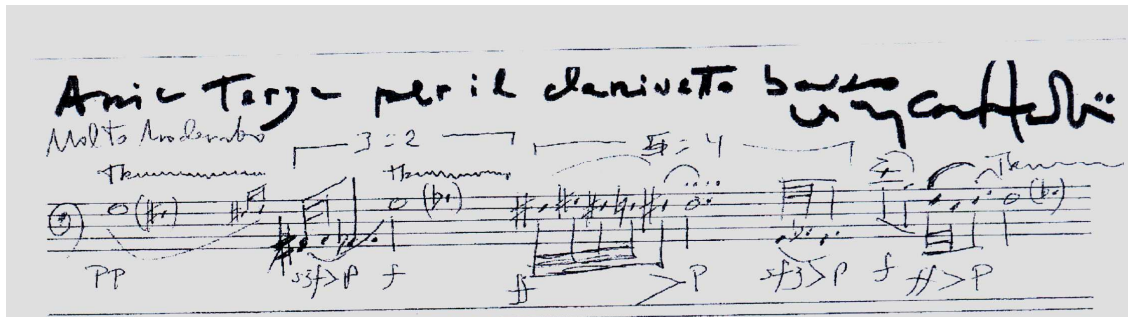
Largo (♩ = 60)  
*crescendo*

The musical score for 'Striding Trough Rooms' is written for bass clarinet. It begins with a tempo marking of 'Largo' and a metronome marking of 60 beats per minute. The piece is in 4/4 time. The score is written for two staves, with the first staff in bass clef and the second in treble clef. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with various markings like mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and piano (*p*). The score includes a trill and a triplet.

**15 - Quatro Árias para Clarone Solo (2005-6) de Willy Corrêa de Oliveira:** Obra de escrita graficamente convencional, mas repleta de recursos contemporâneos requerendo grande virtuosismo do intérprete. A teatralidade da performance é um dos recursos mais notados, devido à sua bula detalhada sobre a execução. O primeiro movimento solicita o uso da requinta, alternado com o clarone.

São utilizadas claves de sol e fá, além de utilização de contrastes dinâmicos freqüentes. Na bula do quarto movimento há o uso incomum de uma série de solicitações de caráter musical, embasados em sentimentos solicitados pelo compositor, como por exemplo: “...transmitir toda a tristeza do mundo”; “...deve soar espantosamente e não como música para clarinetto baixo...”; ...como expressão de asco pelo que ‘eles’ têm feito para desequilibrar o eco-sistema, entre outras. (IEPM)

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is for Clarinet piccolo and Bass Clarinet, with the label "Cl. piccolo Cl. Basso" written above it. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The bottom staff is for the second year of Bass Clarinet, labeled "Anno secondo per clarinetto basso" and "Roberto Andante". It features a complex melodic line with dynamic markings such as "pp", "sfz", "p", "pp", "quasi", and "pp", along with performance instructions like "Energico", "Molto", and "Wilya".



### Aria quarta per clarinetto baixo (cosidetta Il Panico)

Willy Corrêa de Oliveira

**16 – Céu de Vidro (2002) de Edson Tadeu Ortolan:** Foram várias as motivações para escrever esta peça e especificamente para este instrumento: fazer uma peça introspectiva, tentar reproduzir sons guturais de instrumentos indígenas, orientais ou medievais. Trabalho com a repetição de dois sons (sem vibrato ou expressão), pausa, andamento lento e pianíssimo. No último compasso há uma sugestão melódica, mas cai no silêncio. É opcional o transporte de altura ou registro. Há técnicas derivadas de Messiaen, Scelsi, Sciarrino e o Minimalismo.

Ficha técnica:

- andamento: lento
- número de compassos: 66
- fórmula de compasso: 4/4
- duração: 4'00" (num andamento mais extremo: 7'30") (IFPC)

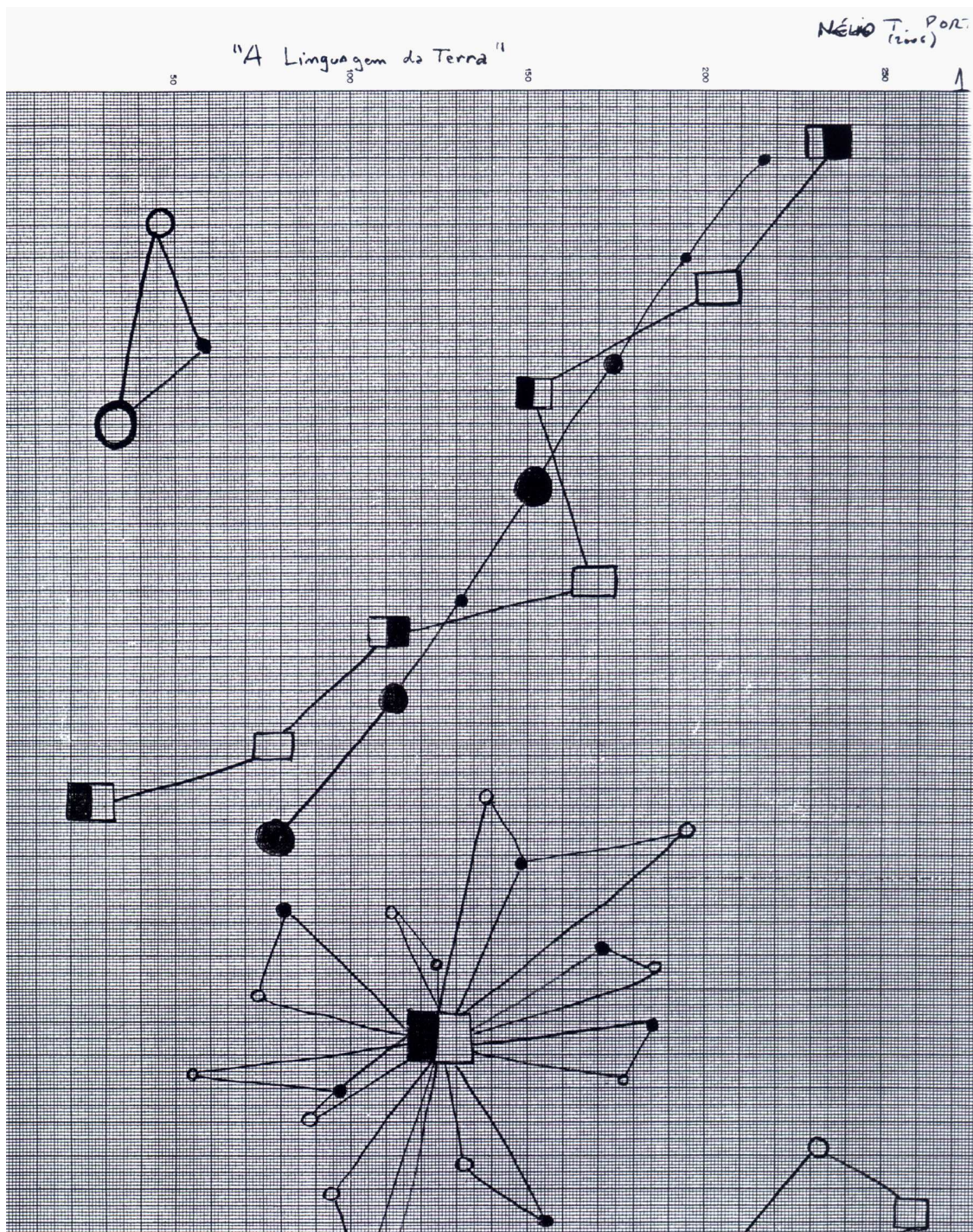
**Céu de Vidro**  
p/Claro Solo

Edson Tadeu Ortolan  
2002

**Lentissimo**

**17 – A Linguagem da Terra (2007) de Nélio Tanios Porto:** A Planimetria é uma técnica composicional que faz uso de um plano para representar graficamente os signos e ocorrências musicais. Privilegia a participação do intérprete ao ponto de torná-lo co-autor, já que os gráficos devem ser improvisados, nunca se repetindo a mesma performance de uma mesma obra. Essa liberdade de improvisação, quando nas mãos de um competente intérprete, deve levar a um nível tal de interação com o público que permita sua participação ativa, como mais um co-autor - não apenas a nível perceptivo/interpretativo. Podemos qualificar essas obras de estruturas extremamente abertas por apresentarem um altíssimo índice de elementos móveis, delineados, indicados por região ou totalmente indeterminados. Entre os compositores que fizeram ou fazem uso, ainda que esporádico em certos casos, de técnicas improvisativas podemos citar Cage, Brown, Levine, Stockhausen, Penderecki e Ligeti, entre outros. Koellreutter, porém, optou exclusivamente por essa técnica composicional a partir dos fins dos anos setenta, tendo chegado ao extremo de rasgar todas as suas obras dos 40 anos anteriores de trabalho. A improvisação através de partituras gráficas ou de partituras textuais (que apresentam as orientações através de apenas um texto escrito) foi explorada quando tratamos da música aleatória (Prates, *Música Quântica*, p. 101). Nesse caso particular, Koellreutter propõe a dosagem estrutural de parâmetros abertos, móveis, indeterminados, a outros fixos, fechados, com o objetivo de garantir determinado nível de coerência à estrutura musical. Esse tipo de estrutura é composto em função das inter-relações entre os sons e entre som e silêncio. **(IFPC)**





**18 - Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês (2006) de Antonio Celso Ribeiro:** Com cerca de 4'30" de duração, a peça busca uma certa inspiração no barroco mineiro, em especial na obra de Aleijadinho. Apesar de ter experimentado com diversas linguagens no decorrer de minha carreira, incluindo

atonalismo, microtonalismo e modalismo, desde algum tempo venho me firmando dentro de um estilo que hoje chamaríamos de 'nova tonalidade' em associação com a escola da 'nova simplicidade'. Neste sentido, a linguagem harmônica é simples, reduzida a um mínimo, podendo ser tonal ou mesmo modal, e os materiais composicionais também são limitados, deixando transparecer toda a materialidade extra musical da composição [no caso da minha obra, o aspecto profissional, quase viático da obra que remete ao passado, à fé, ao temor e respeito pela morte e etc.]

**(IFPC)**

**Breve Litania para Nossa Senhora das Mercê**

A Maurício Carneiro clarone sib solo Antonio Celso Ribeiro  
Pouso Alegre, MG VIII de 2006

**19 – Clarinetada (1998) de Paulo Sérgio Santos:** Obra escrita por um dos mais conceituados clarinetistas brasileiros da atualidade. Dedicada ao claronista holandês Henri Bok, que a gravou em seu cd “Worlds of Bass Clarinet” em 1998. Obra com escrita tradicional de caráter neoclássico que utiliza motivos melódicos com inspiração na música popular brasileira. Não faz uso de técnicas contemporâneas. **(IEPM)**

**Clarinetada I**  
para Clarone Solo

Paulo Sérgio Santos

Clarone Sib

**20 – Nostalgia Tropical (1986) de Lourival Silvestre:** Obra tonal com escrita convencional, sem utilização de técnicas contemporâneas. Possui um caráter melódico alternado com pequenos episódios rítmicos. Originalmente escrita para trombone, mas com adaptação do próprio autor para o clarone. **(IEPM)**

**Nostalgie Tropicale**

Très Lent

Lourival Silvestre

**21 – Outra Idéia Fixa (2005) de Marcus Siqueira:** Peça composta para o claronista Paulo Passos em Abril de 2005. Trata-se de uma reflexão sobre a memória musical nos diferentes contrastes de tempo, gestos e timbres. O objetivo principal da peça trata de um discurso temático que pudesse ser construído segundo princípios de construções temáticas advindas do classicismo (tema periodifórmico ou sensentifórmico). Sendo assim, intentamos clarificar tais construções temáticas, ora variadas, ora contrastantes num ABC (coda), sendo que B contém elementos de A,

e C contendo elementos marcantes de A, e C contendo elementos de A e B amplamente variados. Outra Idéia fixa (das chaves à Exaustão: passos) é uma reflexão mais aprofundada sobre a Idéia Fixa para clarinete solo, composta em 2000. **(IFPC)**

Outra Idéia Fixa, (das chaves à exaustão: passos)  
para Clarone

"Ao Paulo Passos, com amizade"

Marcus Siqueira

♩ = 70 (circa)

estante 1

**22 – Manjerona (2007) de Ricardo Tacuchian:** Obra dedicada ao claronista Paulo Passos. Possui escrita convencional, mas utiliza recursos contemporâneos, o *slap-tongue*, multifônicos e o glissando. Esta obra faz parte de uma série de composições do autor chamada “Série Especiarias”, que são pequenas peças para diferentes instrumentos solo, com nomes de temperos, todas construídas sobre o sistema Tonal. Obra editada pela editora VME, Vivace Music Edition, em 1995. **(IEPM)**

dedicado a / dedicated to Paulo Passos

**Manjerona**  
*marjoram*

Ricardo Tacuchian (2007)

Allegro ♩ ca 94

Bass Clarinet

**23 – Três Temas Brasileiros (1998) de Wagner Tiso:** Obra de escrita tradicional, sem utilização de técnicas contemporâneas. Composta para o claronista holandês Henri Bok, e gravada no cd “Worlds of Bass Clarinet” em 1998. Ela é composta em três movimentos, com inspiração em estilos folclóricos da música popular brasileira, sendo eles respectivamente: Samba Maxixe, Baião Xaxado e Frevo Animado. **(IEPM)**

**3 brasileiros temas #1**  
Tema 1

Wagner Tiso

*Andante*  
Samba maxixe      Scherzando

Clarone

Solo

*mp*

**3 brasileiros temas**  
2nd Instrumental Solo

Wagner Tiso

*Andantino* ♩ = 80

Baião Xaxado

Bass Clarinet

b. clar.

**3 brasileiros temas**  
3rd Instrumental Solo

Wagner Tiso

*Allegro assai* ♩ = 130

Frevo animado

Bass Clarinet

b. clar.

**24 – (In) Quietude (1993) de Raul do Valle:** Devo dizer-lhe que fiz uma versão para Clarone de minha obra "(In) Quietude", originariamente para Flauta Baixo. Ofereci-a para Paulo Passos, com quem estive no Rio de Janeiro recentemente. Ele gostou das simplicidade e do resultado da obra. Ela é quase um "improviso" (de uma só página), explorando a cor sonora bela e inconfundível do Clarone, instrumento por quem tenho muita afeição; (In) Quietude, originalmente para Flauta -baixo, numa versão para Clarone. Compus **Quietude**, para Flauta-baixo (um improviso) em 1993 no Santuário do Caraça-MG, ao lado de Raul D'Ávila, para quem a obra foi dedicada. Depois da primeira interpretação, lá mesmo no Caraça, tive idéia de acrescentar uma Flauta em dó para tocar em Duo; entrando em cânone (livremente), porém mais rápida; a flauta em dó entra depois e termina antes: está feita a **Inquietude**. Daí: **(In) Quietude**, quando tocada por duas flautas. Esta já tem versão para Trio: Fagote, Corne-inglês e Flauta em dó. Da versão para Clarone, dedicada a Paulo Passos, envio-lhe 3 cópias, em alturas diferentes, para ser "escolhida pelo clarinetista", conforme sua sensibilidade e gosto. Deverá ser tocada sempre tranqüila e expressivamente, justificando sua quietude. **(IFPC)**

**(In)Quietude**  
para Clarineta Baixo em B $\flat$   
Santuário do Caraça - MG

(In)Tranquilo  
Ad Libitum

Raul do Valle  
1993

**25 - Grund (1993) de Roberto Victorio:** Obra atonal de escrita tradicional, mas de caráter virtuosístico. Explora a poliritmia, com divisões incomuns em intervalos abertos. Usa também contrastes dinâmicos e apenas o frulatto como técnica diferenciada. **(IEPM)**

## GRUND

para Clarineta Baixa  
a Rui Alvim

**Andado**

Roberto Victorio  
Rio - 22/11/1993

**26 – Tempo-Espaço XIII (1978) de Luiz Carlos Vinholes:**, Tempo-Espaço XIII foi escrita em 21.04.1978, em homenagem ao compositor Ernst Krenek, autor de um importante e didático tratado de contraponto dodecafônico, e editada pela Editora Novas Metas, São Paulo, setembro 1980. É uma obra com duração indeterminada, de caráter combinatório, com elementos de aleatoriedade, escrita com princípios teóricos "tempo-espaco" que apresentei em uma série de três conferências em setembro/outubro de 1956, nos Seminários Livres de Música da Pró-Arte, em São Paulo. Foi escrita para qualquer Instrumento de sopro, mas na edição da Editora Novas Metas é mencionado apenas, "para flauta ou oboé ou clarinete" estando faltando "ou qualquer outro instrumento de sopro". Sua primeira audição foi em 23 de outubro de 1978, no XIV Festival de Música Nova, em Santos (SP) pelo flautista Marco Antônio Cancel. É uma obra que deixa ao intérprete a decisão de seguir a ordem que lhe aprover dos 84 pequenos blocos que a compõem (transpondo-os para oitavas possíveis no instrumento usado), dispostos em 6 linhas (horizontais) e 14 colunas (verticais), viabilizando um número indefinido de possibilidades e garantindo a singularidade de cada uma das interpretações possíveis. Neste sentido é obra que guarda relação com princípios de aleatoriedade dos quais fui introdutor no Brasil no início de década de 1960. Tempo-Espaço XIII tem como título alternativo "4 lados das mil faces de Janet", em homenagem à bibliotecária canadense Janet McGrigor que, no final da

década de 70, em muito me auxiliou obter material sobre a poesia concreta daquele país e seus autores. **(IFPC)**



**27 - Peças Crônicas e Anacrônicas (1970) de Ernst Widmer:** O conjunto de obras intitulado 69 Peças Crônicas e Anacrônicas de Ernst Widmer foi escrito por encomenda da Orquestra Nacional do Rio de Janeiro em 1970, com o intuito de serem usadas como obras de leitura a primeira vista para concursos de admissão de músicos. As peças n.ºs 16, 17 e 18 foram escritas para clarone solo. Elas possuem escrita tradicional, sem efeitos técnicos contemporâneos. A primeira peça leva a designação *moderato* e em *Tempo de minuetto*. Esta peça explora mais a região média e aguda do instrumento. A segunda peça é um *allegro (intermezzo)* em 12 por 8 e transita também no registro médio do instrumento. A terceira peça é um Lento quaternário e, exceto em alguns momentos, curiosamente explora muito pouco os registros graves. A obra deixa parecer que a preocupação do compositor foi apenas musical, sem se ater nas dificuldades específicas do clarone. **(IEPM)**



## Crônicas e Anacrônicas

para Clarone Solo

n°16

**Moderato**  
**tempo di Minuetto**

Ernst Widmer  
1970

## Crônicas e Anacrônicas

para clarone solo

n°17

**Allegro**  
**intermezzo**

Ernst Widmer  
1970

## Crônicas e Anacrônicas

para clarone solo

n°18

**lento**

Ernst Widmer  
1970