



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**OBRAS PARA CLARINETE SOLO PRODUZIDAS POR
COMPOSITORES PORTUGUESES EM 2014 E 2015**

Diogo António Tavares Magro Mendes

Orientador: Professor Doutor Carlos Marecos

Coorientadora: Professora Ana Maria Santos

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação – Clarinete*

Trabalho de Projeto

Évora, 2016

Mestrado em Música

Especialização em Clarinete

Trabalho de Projeto

**OBRAS PARA CLARINETE SOLO PRODUZIDAS POR COMPOSITORES
PORTUGUESES EM 2014 E 2015**

Autor: Diogo António Tavares Magro Mendes

Orientador: Professor Doutor Carlos Marecos

Coorientadora: Professora Ana Maria Santos

“Onde quer que estejamos, a maior parte do que ouvimos é ruído.
Quando o ignoramos sentimo-nos perturbados.
Quando o ouvimos achamo-lo fascinante.”

John Cage

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro agradecimento vai para o Professor Doutor Carlos Marecos e para a Professora Ana Maria Santos por terem aceitado orientar este trabalho e, porque só graças a eles, foi possível tornar uma ideia bastante simples num produto agora real.

Deixo também um agradecimento aos compositores Samuel Pascoal e João Ceitil que aceitaram escrever obras para serem estreadas no recital, bem como, ao compositor João Costa, que também cedeu uma obra para ser estudada no presente trabalho.

Deixo também um reconhecimento a todos os professores que, de alguma forma, influenciaram o meu percurso até aqui, fazendo dois agradecimentos muito especiais, aos professores que mais importância tiveram neste caminho:

Ao professor Paulo Gaspar por todo o conhecimento partilhado durante os dois anos que estudei com ele na ESML e, sobretudo, pela sua amizade;

À professora Ana Maria Santos porque só através da sua ajuda e dedicação foi possível dar o maior salto no domínio do instrumento até hoje.

RESUMO

O objeto de estudo do presente trabalho é o repertório para clarinete solo produzido por compositores portugueses. Por ser um campo vastíssimo, tornou-se necessário definir um espaço temporal mais reduzido, surgindo, assim, os anos 2014 e 2015.

Este trabalho pretende contribuir para uma interpretação informada, através do estudo e análise das obras escolhidas e divulgar a música portuguesa recente, não só, o repertório existente, mas, também, com a estreia de obras. Como metodologia, foram realizados: uma pesquisa bibliográfica sobre o instrumento, um levantamento de obras, uma análise e estudo de três obras dos compositores Costa, Pascoal e Ceitil.

O trabalho inicia-se com uma breve contextualização do instrumento, dando especial atenção às técnicas estendidas. Após o estudo das obras, e da reflexão do mesmo, confirma-se que de facto existe uma enorme vantagem em trabalhar as obras com os compositores e que este trabalho se reflete no ato performativo.

Palavras – Chave: Clarinete; Música Contemporânea Portuguesa; Técnicas Extensas

WORKS FOR SOLO CLARINET PRODUCED BY PORTUGUESE COMPOSERES IN 2014 AND 2015

ABSTRACT

This report studies the repertoire for solo clarinet produced by portuguese composers. Giving the vastness of the subject, only a smaller time frame could be analyzed and it was the years of 2014 and 2015.

The goals of this report are to create an informed interpretation, through the study and analysis of the chosen repertoire and to disclose modern portuguese music, not only existent works but also with the premiere of repertoire. The methodology was: a literature search, a survey of works, analysis and study of three works by composers Costa, Pascoal and Ceitil.

This report begins with a brief background of the clarinet, paying special attention to the extended techniques. After the study of the selected works, and the reflection of it, it's confirmed that in fact there is a huge advantage in working the repertoire with composers and that this work is reflected in the performative act.

Key – Words: Clarinet; Portuguese Contemporary Music; Extended Techniques

ABREVIATURAS

UE – Universidade de Évora

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

R – Secção Rítmica

M – Secção Melódica

Observação: No decorrer do presente trabalho, considera-se que o dó³ (central), é o da primeira linha suplementar inferior da clave de sol.

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de obras compostas em 2014 e 2015 por compositores portugueses	2
Tabela 2 – <i>Enigma</i> : Dados das performances da obra	13
Tabela 3 – <i>Enigma</i> : Estrutura formal da primeira peça	14
Tabela 4 – <i>Enigma</i> : Estrutura formal da segunda peça	19
Tabela 5 – <i>Cante e Encante</i> : Estrutura formal da peça <i>Cante</i>	27
Tabela 6 – <i>Cante e Encante</i> : Estrutura formal da peça <i>Encante</i>	29

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Réplica de um Clarinete em Ré de Denner	5
Figura 2 – <i>Enigma</i> : Excerto dos compassos 1 – 8 da primeira peça	15
Figura 3 – <i>Enigma</i> : Excertos dos compassos 12, 13 e 14 e a transformação dos mesmos nos compassos 35, 36 e 37	17
Figura 4 – <i>Enigma</i> : Excertos dos compassos 39 a 51	17
Figura 5 – <i>Enigma</i> : Gesto característico da coda	18
Figura 6 – Diminuendo	23
Figura 7 – <i>Enigma</i> : Intervalos da secção C da primeira peça	24
Figura 8 – Excerto do Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo com a obra <i>Moreninha Alentejana</i>	26
Figura 9 – Canção Transposta 1/2 tom acima	28
Figura 10 – <i>Cante e Encante</i> : As 3 versões da escala Octatónica e o excerto dos Compassos 88 e 89	30
Figura 11 – <i>Cante e Encante</i> : Excertos dos Compassos 91 – 93	30
Figura 12 – <i>Cante e Encante</i> : Compasso 102 com as notas principais da melodia assinaladas	31
Figura 13 – Respirações tradicionalmente realizadas pelos grupos corais alentejanos assinaladas a amarelo e os pequenos cortes assinalados a preto	33
Figura 14 – Excerto da Obra <i>Wicker Park</i>	36
Figura 15 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Gesto característico da miniatura II	37
Figura 16 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Estrutura formal da miniatura II Início – Secção B	38
Figura 17 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Estrutura formal da miniatura II Secção C – Secção F	39
Figura 18 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Estrutura formal da miniatura II Secção F (continuação) – Fim	40
Figura 19 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Estrutura formal da miniatura IV	41
Figura 20 – <i>Miniaturas sobre um timbre</i> : Estrutura formal da miniatura V	42

Figura 21 – <i>Miniaturas sobre um timbre: Dedilhações dos multifónicos da miniatura IV</i>	46
Figura 22 – Excerto do Caderno A da Obra <i>Domaines</i> de Pierre Boulez	48
Figura 23 – Dedilhações fornecidas no método <i>Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist</i> de Kelly Burke	xi
Figura 24 – Dedilhações fornecidas no método <i>Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist</i> de Kelly Burke (continuação)	xi
Figura 25 – Dedilhações fornecidas no método <i>Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist</i> de Kelly Burke (continuação)	xii

ÍNDICE

Agradecimentos	
Resumo	
Abstract	
Abreviaturas	
Índice de Tabelas	
Índice de Imagens	
Introdução	1
Capítulo 1. O Clarinete	4
1.1 Primórdios	4
1.2 Evolução Organológica	6
1.2.1 Ivan Müller e o clarinete <i>omnitonique</i>	7
1.2.2 Adaptação do Sistema Boehm	8
1.3 No Século XX	9
Capítulo 2. <i>Enigma</i> de João Costa	13
2.1 Contexto em que a obra surge	13
2.2 Análise	14
2.3 Sobre a Interpretação	22
Capítulo 3. <i>Cante e Encante</i> de Samuel Pascoal	26
3.1 Contexto em que a obra surge	26
3.2 Análise	27
3.3 Sobre a Interpretação	32
Capítulo 4. <i>Miniaturas sobre um timbre</i> de João Ceitil	35
4.1 Contexto em que a obra surge	35
4.2 Análise	35
4.3 Sobre a Interpretação	44
Conclusão	47
Trabalho Futuro	52
Bibliografia	54
Sitografia	57
Partituras	58

Anexo A - Dedilhações da escala por quartos de tom	xi
Anexo B - Dados biográficos do compositor João Costa, notas de programa e partitura da obra <i>Enigma</i>	xiii
Anexo C - Dados biográficos do compositor Samuel Pascoal e partitura da obra <i>Cante Encante</i>	xix
Anexo D - Dados biográficos do compositor João Ceitil e partitura da obra <i>Miniaturas sobre um timbre</i>	xxvii

INTRODUÇÃO

Por apreciar bastante música contemporânea, desde há algum tempo que queria desenvolver um projeto de investigação neste campo, tendo já efetuado alguns trabalhos no presente mestrado e na licenciatura anterior neste domínio. Desta paixão surgiu, então, a ideia de fazer um recital e uma dissertação somente dedicada a música contemporânea, mais especificamente, a música contemporânea para clarinete solo. Perante isto, foi necessário restringir o tema, tendo sido escolhido, somente, repertório português. Como, neste caso, o contacto com os compositores é bastante fácil, surgiu a ideia de fazer um recital só com estreias ficando, assim, o espaço temporal das obras a estudar, compreendido entre 2014 e 2015.

Assim, foram efectuados contactos com alunos de composição, no sentido de saber se estariam interessados em escrever para este projeto. Através destes contactos, foi possível, não só, encomendar duas obras aos compositores Samuel Pascoal e João Ceitil, *Cante e Encante* e *Miniaturas sobre um timbre*, respectivamente, para serem estreadas no recital como, também, descobrir algumas que já estavam escritas, mas que ainda não tinham sido estreadas nem publicadas, como é o caso de *Enigma* de João Costa e *2 Peças para Clarinete solo* de Nuno Ribeiro.

Além da divulgação e criação de novas obras para este instrumento, este trabalho propõe-se a desenvolver uma análise de três obras deste período visando a interpretação informada e sustentada das mesmas através não só do estudo e da análise das partituras propriamente ditas mas, também, através do trabalho realizado junto dos respectivos compositores.

Para a elaboração desta dissertação, foi realizada uma pesquisa bibliográfica no sentido de procurar trabalhos com uma temática idêntica, tendo sido encontradas algumas teses que tratam do repertório para clarinete solo ou clarinete e electrónica. O aspecto em comum, é o facto de serem estudos analíticos das obras, tendo como objectivo final a performance informada. Além disto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica geral sobre o clarinete, que resultou na história do instrumento que se encontra no Capítulo 1.

Além das encomendas de peças referidas anteriormente, também foi realizada uma pesquisa para saber que obras foram criadas nos dois anos acima referidos que resultou na Tabela 1 a seguir representada:

Obra	Ano	Compositor	Editora
<i>Clarinet Études Vol 1</i>	2014	Sérgio Azevedo	Ava Musical Editions
<i>Clarinet Études Vol 2</i>	2014	Sérgio Azevedo	Ava Musical Editions
<i>Eclosão</i>	2014	Afonso Teles	
<i>Enigma</i>	2014	João Costa	
<i>Fantasia</i>	2014	João Ceitil	Scherzo Editions
<i>Musica per Luigi</i>	2014	Ana de Ataíde Magalhães	Ava Musical Editions
<i>Spin</i>	2014	Sérgio Azevedo	Ava Musical Editions
<i>2 Peças para clarinete solo</i>	2014	Nuno Ribeiro	
<i>Cante e Encante</i>	2015	Samuel Pascoal	
<i>Intensità</i>	2015	Sérgio Azevedo	
<i>Miniaturas sobre um timbre</i>	2015	João Ceitil	
<i>Solos para Clarinete</i>	2015	Lino Guerreiro	Ava Musical Editions
<i>Sonatina para clarinete solo</i>	2015	Sérgio Azevedo	Ava Musical Editions

Tabela 1 – Lista de obras compostas em 2014 e 2015 por compositores portugueses

A principal dificuldade desta pesquisa, foi o facto de existirem obras que não estão publicadas ou que não constam no site do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, pelo que só é possível saber da sua existência, através de conversas informais com compositores / instrumentistas que conhecem alguém que escreveu uma peça com estas características. Desta forma, é então, impossível garantir que não existam mais obras compostas nestes dois anos do que aquelas que estão acima indicadas. No entanto, de modo a ter este quadro o mais completo possível, foi realizada uma pesquisa junto das editoras *Scherzo Editions* e *Ava Musical Editions*, bem como vários contactos com alunos do departamento de composição da UE, ESML e ESMAE, no sentido de saber se existiam obras que não estivessem publicadas. Perante esta lista de trabalhos foi necessário escolher que obras seriam tocadas no recital final e quais seriam estudadas no trabalho escrito. Assim, foram escolhidas as obras *Enigma* de João Costa, *Cante e Encante* de Samuel Pascoal e *Miniaturas sobre um timbre* de João Ceitil para serem estudadas no trabalho escrito por se tratarem de jovens compositores da mesma geração do mestrando facilitando o trabalho que este último queria efetuar junto dos compositores. Além destas obras, foi ainda escolhida a peça *2 Peças para clarinete*

solo de Nuno Ribeiro para ser tocada no recital de modo a ter uma amostra mais completa de repertório e porque o compositor também se disponibilizou para trabalhar com o mestrando.

Relativamente à estrutura, o trabalho está organizado num único volume que se divide em quatro capítulos.

O Capítulo 1 consiste na história organológica do clarinete até aos dias de hoje, terminando com um subcapítulo que aborda as novas técnicas que surgiram no século XX. Embora a história do instrumento seja um tema bastante estudado noutros trabalhos, o mestrando optou por colocar esta parte organológica de modo a permitir ao leitor conhecer a história deste instrumento, caso não conheça, sem ter de recorrer a outros trabalhos. Esta pequena abordagem histórica serve ainda como introdução, organizada cronologicamente, ao subcapítulo que diz respeito ao clarinete no século XX. Os três capítulos seguintes, correspondem, cada um, a uma obra estudada: *Enigma* de João Costa, *Cante e Encante* de Samuel Pascoal e *Miniaturas sobre um timbre* de João Ceitil. Aqui, é feita uma contextualização da obra e, posteriormente, uma análise da mesma. Este estudo é realizado a partir de uma análise formal apresentada, nos capítulos 2 e 3, sob a forma de uma tabela. No Capítulo 4, existem imagens no lugar desta tabela porque a obra não apresenta compassos sendo, por isso, bastante difícil encontrar pontos de referência para a elaboração da mesma. Após a análise são apresentadas sugestões de trabalho para a preparação das obras, bem como aspectos interpretativos que surgiram do trabalho entre intérprete / compositor.

Em anexo, surgem as partituras das obras analisadas bem como alguns dados biográficos dos respectivos compositores e, caso existam, as notas de programa escritas pelos próprios.

CAPÍTULO 1. O CLARINETE

Tal como muitos outros instrumentos, o clarinete foi sofrendo alterações ao longo do tempo até chegarmos ao instrumento que existe hoje em dia, que continua, ainda, a ser estudado e desenvolvido sempre com vista à sua melhoria.

“O repertório esteve diretamente condicionado à evolução mecânica que o instrumento teve durante os seus primeiros 150 anos. Até meados do século XIX, sofreu muitas alterações, que condicionaram a escrita dos compositores” (Pinto, 2006: 6). Tal como acontece, ainda, nos dias de hoje, (com o exemplo do novo clarinete da *Buffet Crampon*, o *Divine*, que foi concebido com a ajuda do clarinetista Paul Meyer (n.1965)) a evolução do clarinete esteve sempre ligada a clarinetistas que, pela insatisfação face a algumas propriedades do seu instrumento, imaginaram novas soluções e, até, algumas melhorias e levaram os construtores a colocar estas ideias em prática, sendo este, apenas, um entre muitos exemplos.

1.1 Primórdios

O clarinete teve a sua origem num outro instrumento que existia no final do século XVII, o *chalumeau*. Este parece ter surgido a partir das tentativas e experiências que foram feitas com o objetivo de aumentar a capacidade sonora da flauta de bisel. Inicialmente, este instrumento consistia num pequeno tubo de cana com seis orifícios, mais um oposto a estes seis na parte superior, que era para o dedo polegar, e uma palheta na extremidade superior que era cortada no próprio tubo (Pinto, 2006: 7).

Posteriormente, foram feitas algumas alterações neste instrumento, nomeadamente, a adição de mais um orifício para o dedo mínimo da mão direita. Adicionou-se, também, uma boquilha na qual a palheta era atada deixando, assim, de estar no próprio tubo. Foram adicionadas também duas chaves na parte superior do tubo em lados opostos e, por último, o orifício do dedo polegar foi reposicionado. Com o reposicionamento deste orifício, foi possível que o instrumento começasse a tocar o registo agudo (registo de *clarino*), que consistia nas 12^{as} das notas graves que já era

possível executar (registo de *chalumeau*). No intervalo de tempo em que os dois instrumentos existiram em simultâneo, a diferença entre ambos era bastante evidente: embora o clarinete tivesse maior extensão, era usado, essencialmente, só no registo agudo, porque as alterações a que fora sujeito tinham prejudicado, de forma significativa, o registo grave.

Embora exista alguma controvérsia em torno da atribuição da invenção do instrumento, existe a ideia praticamente aceite de que o inventor do clarinete terá sido o alemão Johann Christoph Denner¹ de Nuremberga, tendo sido ele a fazer algumas das alterações mencionadas.

“The earliest known Nuremberg records of the clarinet date from 1710 when Jacob Denner made a quotation which included prices for both clarinets and chalumeaux in a total of 23 woodwind.”² (Shackleton, 2001: 899).

Devido ao facto de só possuírem duas chaves, era muito difícil para os músicos tocarem noutras tonalidades que não fossem a tonalidade do instrumento, o que levou os construtores da época a construírem clarinetes em quase todos os tons.



Figura 1 – Réplica de um Clarinete em Ré de Denner

¹ Foi um construtor de instrumentos de sopro de madeira muito importante no período Barroco. Nasceu em Leipzig numa família que tinha como negócio a construção de instrumentos, nomeadamente, trompas de caça. Foi o primeiro membro da sua família a dedicar-se à construção de instrumentos de madeira tendo ensinado os seus filhos Jacob e David que também vieram posteriormente a ser referências importantes na construção de instrumentos. Morreu na cidade de Nuremberga.

² “Os primeiros registos conhecidos de Nuremberga que tratam sobre clarinetes datam de 1710 quando Jacob Denner fez um inventário que incluía preços de clarinetes e de chalumeaux num total de 27 instrumentos.” Texto traduzido pelo mestrando.

A partir deste instrumento, houve muitos construtores e músicos que foram procurando soluções para resolver os problemas que o instrumento possuía e, também, para melhorar as suas capacidades, nem todas bem sucedidas, que acabaram por levar ao instrumento que conhecemos hoje em dia. Neste processo de evolução, existiram três personalidades bastante importantes que deram um grande contributo para este desenvolvimento, sendo eles, Ivan Müller (1786-1858), Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864).

1.2 Evolução Organológica

Além das duas chaves que Denner acrescentou ao clarinete numa primeira fase, entre as quais estava a chave de registo que veio aumentar a extensão do instrumento, mais tarde, veio, ainda, adicionar outra chave e uma campânula. A partir desse momento, a evolução do clarinete sofreu inúmeros avanços e recuos à medida que se foram adicionando chaves para aumentar a extensão e melhorar a técnica do mesmo. Um dos momentos mais importantes deste percurso aconteceu no ano de 1791, quando Jean Xavier Lefèvre (1763-1829) adicionou a sexta chave ao instrumento (Pinto, 2006: 11). Esta introdução foi um grande marco na evolução do clarinete pois, com ela, a escala cromática estava completa. No entanto, continuava a existir o problema de tocar numa tonalidade que não fosse a do instrumento.

Relativamente ao espaço temporal da evolução do instrumento em questão, existem ainda outras duas datas fundamentais:

- 1809 – Ivan Müller cria um clarinete com 13 chaves que foi o primeiro com o qual era possível tocar em todas as tonalidades;
- 1839 – Hyacinthe Klosé e Louis Buffet apresentam um clarinete com o sistema Boehm numa exposição em Paris.

1.2.1 Ivan Müller e o clarinete *omnitonique*

Embora o trabalho de Müller só tenha sido amplamente divulgado em 1812, quando apresentou o clarinete que tinha desenvolvido no Conservatório de Paris, ele já vinha a ser conhecido pois, em 1809, Müller já tinha utilizado este instrumento num recital. Conforme já foi referido anteriormente, a grande inovação deste instrumento foi o facto de ser possível tocar em todas as tonalidades. Daí, o seu nome *omnitonique*.

Entre as melhorias que foram realizadas por Müller, com a colaboração do construtor francês Gentellet, encontram-se a construção das chaves de forma inovadora que veio permitir que os orifícios fossem reposicionados de forma a facilitar a técnica do instrumento, a colocação de sapatilhas de feltro que vinham vedar melhor os orifícios e, conseqüentemente, melhorar a emissão sonora e, ainda, algumas modificações ao nível da boquilha. Nesta, Müller trocou o habitual cordão que segurava a palheta (ainda hoje a sua utilização é comum no sistema alemão) por uma braçadeira de metal e fez também algumas alterações na própria palheta. Inovador foi, também, o facto de que Müller tocava com a boquilha invertida (com a palheta virada para baixo), tal como se toca hoje em dia, mas que não se usava na época. “A clarinetist of considerable reputation, Müller played with the reed below, which would have been unusual in France at the time.” (Hoeprich, 2008: 133).

Quando Müller apresentou o seu projeto no Conservatório de Paris, em 1812, este foi bastante criticado, tendo acabado por não ser aceite. Um dos principais problemas que este instrumento trazia era que, ao possibilitar a execução em todas as tonalidades, os três clarinetes utilizados na altura (Dó, Sib e Lá) entrariam em desuso e o único a existir seria o clarinete *omnitonique* em sib. O problema aqui representado é que, devido ao facto de estes instrumentos terem tamanhos de tubo diferentes, para terem afinações distintas, o seu timbre também não era idêntico e esta era uma característica que os compositores da época, e até os atuais, tinham em consideração, tal como é possível observar na seguinte citação:

“Our clarinets of different sizes produce different sounds; in this way the C clarinet has a brilliant and lively sound; the B flat clarinet sounds sad and majestic; the A clarinet sounds “pastoral.”

Unquestionably, if Mr. Müller's new clarinete is adopted exclusively, composers will be deprived of the resource of employing these distinct characteristics."³ (Hoeprich, 2008:136)

Mesmo não tendo sido bem aceite pelo Conservatório de Paris, que era um centro musical de excelência, o clarinete de Müller foi trabalhado e desenvolvido por muitos construtores. Um destes construtores foi Klosé, que acabou por desenvolver o clarinete que ainda é utilizado hoje em dia.

Há ainda quem defenda a ideia de que para além do clarinete francês, o clarinete alemão também derivou do instrumento de Müller:

"All things considered, Müller can be said to have been the second great figure in the world of development of the clarinet [...] one importante section of clarinet design at the presente time, the German clarinete is founded directly upon his work."⁴ (Brymer, 1990: 46)

Assim podemos concluir que de facto o trabalho de Müller foi bastante importante porque a partir dele surgiram os dois clarinetes que são utilizados pelos instrumentistas de hoje em dia, o clarinete alemão e o clarinete francês.

1.2.2 Adaptação do Sistema *Boehm*

Como já foi referido anteriormente, em 1839, foi apresentado um clarinete com o sistema *boehm* em Paris, que resultou de uma colaboração entre o clarinetista francês Klosé e o construtor Buffet.

Resumidamente, Buffet e Klosé fizeram a adaptação do sistema de anilhas móveis ao clarinete que a casa *Buffet* já construía desde 1825, que era o clarinete de Ivan Müller. Com esta inovação, foi possível que o músico abrisse e fechasse orifícios que estavam fora do alcance dos dedos e que estes não tivessem que ser construídos em função das características das mãos do instrumentista.

³ "Os nossos clarinetes de tamanhos diferentes produzem sons diferentes; desta forma o clarinete em dó tem um som mais brilhante e vivo; o clarinete em sib soa triste e majestoso; o clarinete em lá soa "pastoral". Inquestionavelmente, se o clarinete do Sr. Müller for adoptado exclusivamente, os compositores seriam privados deste recurso de utilização de diferentes características." Texto traduzido pelo mestrando.

⁴ "Considerando tudo isto, podemos afirmar que Müller foi a segunda grande figura no mundo do desenvolvimento do clarinete [...] uma importante secção do presente, o clarinete alemão, derivou diretamente do seu trabalho." Texto traduzido pelo mestrando.

Com todas as alterações realizadas ao nível dos orifícios, teve que haver uma mudança inevitável nas dedilhações, o que provocou transtornos, já que os músicos já estavam habituados ao instrumento que existia até aqui, o qual possuía uma dedilhação diferente. No entanto, devido às qualidades deste novo instrumento (com apenas dezassete chaves e sete orifícios manipulados pelos dedos, este clarinete possuía vinte e quatro orifícios graças ao sistema de anilhas móveis, o que veio facilitar bastante a sua afinação e melhorar a sonoridade), acabou por se impor em quase todo o mundo, sendo o instrumento que ainda hoje é utilizado pela maior parte dos clarinetistas.

1.3 No Século XX

Embora a estrutura do clarinete continue, praticamente, inalterada desde Klosé (apenas foi acrescentada uma chave de ressonância para corrigir a afinação do fá² (som escrito) e em alguns clarinetes também a do mi²), ao longo dos séculos XX e XXI, surgiram vários sons novos, não só no clarinete, mas em muitos outros instrumentos.

Estes sons surgiram devido à procura de novas sonoridades, de novas texturas e de novas cores, por parte dos compositores e, também, dos músicos, tendo originado um conjunto de sonoridades às quais se chamam técnicas extensas. Estas são formas de utilização não convencionais, ou não tradicionais, de um instrumento, com vista à obtenção de um determinado efeito.

Relativamente ao clarinete, que é o instrumento sobre o qual o presente trabalho incide, podem enumerar-se várias técnicas extensas, nomeadamente, o *flutterzunge*, os quartos de tom, os sons múltiplos ou multifónicos, os sons vocais, o *glissando*, os sons eólicos, o *slap tongue*, os sons percussivos, entre outros. No entanto, é preciso ter em consideração que algumas destas técnicas acima mencionadas, embora sejam obtidas através da utilização não convencional do instrumento, já são tão comuns no repertório atual do clarinete, que não se poderão considerar, propriamente, novas.

De seguida, é realizada uma pequena explicação de alguns destes efeitos e mais tarde, nos que surgem nas obras sobre as quais o presente trabalho incide, serão também apresentadas algumas informações ligadas aos excertos propriamente ditos, focando,

nomeadamente, dificuldades de execução, sons resultantes e ruídos que possam eventualmente surgir, entre outros.

O *flatterzunge* é um efeito tímbrico que se obtém através da adição do som “rrrrrrrrr” ao som do clarinete ou de outro instrumento de sopro. Este efeito pode ser produzido com a língua ou com a garganta (a obtenção deste efeito utilizando a língua pode ser difícil, porque implica uma grande movimentação da mesma, podendo ser bastante difícil de executar, consoante a quantidade de boquilha que o músico tem dentro da boca), sendo que o resultado auditivo é praticamente igual em ambas as formas, ficando, por isso, à consideração do intérprete como fazer. Este efeito pode ser executado com níveis de dificuldade diferentes, em toda a extensão do clarinete.

Os quartos de tom são intervalos que são utilizados desde há muito tempo na cultura oriental mas que, na tradição do ocidente, são bastante recentes. Estes intervalos implicam a divisão do meio-tom em intervalos mais pequenos (quartos de tom, sextos de tom, etc), os chamados intervalos micro tonais. Embora seja possível alterar a afinação, apenas, com a embocadura ou com o fluxo de ar que entra no instrumento, para se obter estes intervalos com o maior rigor possível, é necessário aplicar dedilhações fora do comum para obter as alturas desejadas. No Anexo A, encontra-se um esquema das dedilhações dos quartos de tom que é possível realizar com o clarinete. É no entanto necessário ter em atenção que existem vários fatores que podem influenciar o funcionamento ou não destas alturas com as dedilhações apresentadas, nomeadamente, o modelo do instrumento utilizado, o barrilete, a combinação boquilha / palheta e até mesmo a fisionomia do instrumentista. É ainda importante ter em conta, que para além da alteração da altura da nota, o timbre também pode mudar (Burke, 1995: 67).

Os sons múltiplos ou multifónicos consistem numa técnica que possibilita a produção de dois ou mais sons num instrumento em que, à partida, só é possível tocar um som de cada vez. “Multiphonics have become a common practice technique since their introduction to the clarinet in 1961 in John Eaton’s *Concert Music for solo clarinet*”⁵ (Burke, 1995: 70). Esta técnica, bastante utilizada hoje em dia, por vários compositores, divide-se em dois tipos:

⁵ “Os multifónicos tornaram-se uma prática comum desde a sua introdução em 1961 no *Concert Music for solo clarinet* de John Eaton.” Texto traduzido pelo mestrando.

- Obtidos com a dedilhação tradicional – Estes multifônicos são obtidos com a dedilhação normal e com uma alteração ao nível da embocadura (pressão dos lábios) ou alterando a posição da garganta, de modo a obter um som que não seja, apenas, o fundamental da dedilhação que o músico estiver a executar. Esta técnica, além de possibilitar a execução de dois sons em simultâneo, pode resultar também num único harmónico que não seja o fundamental.

- Obtidos com dedilhações específicas – Estes multifônicos são produzidos através de dedilhações não tradicionais, as quais fazem com a que a vibração do tubo se comporte de forma diferente do habitual, dando origem a vários sons que ocorrem em simultâneo. Por dependerem de dedilhações, estes multifônicos variam muito com a combinação boquilha / palheta, do instrumento, etc. Por dependerem, não só, do músico mas, também, do material que este utiliza, alguns destes acordes podem ser bastante instáveis ou só funcionar em determinadas dinâmicas.

Nas obras escolhidas para análise neste trabalho, os multifônicos serão abordados, novamente, incidindo em exemplos específicos, onde se descreverá as características e dificuldades de execução de cada acorde.

A produção de sons vocais é uma técnica cuja execução é possível em toda a extensão do clarinete. Para tal, basta cantar um som para dentro do instrumento, ao mesmo tempo que se toca uma nota (Pereira, 2006: 88). Embora o grau de dificuldade seja muito mais elevado, é possível que estes sons tenham alturas definidas ou, até mesmo, seja pedido a criação de linhas melódicas vocais que complementem a linha do instrumento propriamente dito, embora isto necessite de um domínio muito maior desta técnica.

Os sons eólicos são sons que, para além do som propriamente dito, são constituídos por ar (vento). A quantidade de som / vento que se ouve pode ser controlada pelo intérprete, sendo esta também umas das características que podem ser exploradas pelos compositores quando empregam esta técnica. Tais sons podem ser executados em toda a extensão do clarinete. (Pinto, 2011: 14)

O *glissando* é um efeito que consiste no deslizar de uma nota até outra, passando por todas as frequências que estão entre ambas. No clarinete, este efeito pode ser usado em quase toda a extensão. Para tal, é necessário alterar a posição da garganta e mexer os dedos de forma diferente. Os dedos não podem, simplesmente, abrir ou fechar os

orifícios, têm que ir deslizando para que a abertura dos mesmos seja realizada de forma progressiva e controlada e, deste modo, provocar o deslizar da nota.

Outra das técnicas referenciadas anteriormente é o *slap tongue*. Esta técnica consiste em criar uma espécie de vácuo na palheta, que faz com que esta faça um som percussivo, um estalo, quando a língua do instrumentista deixa de estar em contacto com a palheta. Esta técnica divide-se em dois tipos:

- Slap tongue com altura definida – som do estalo e da nota que estiver a ser dedilhada;
- Slap tongue sem altura definida – só o som do estalo.

Os sons percussivos, são um efeito que consiste em carregar nas chaves do instrumento com o objectivo de fazer ruído de chaves. Devido aos orifícios do clarinete serem abertos, este efeito é pouco eficaz neste instrumento comparativamente, por exemplo, ao saxofone ou ao clarinete baixo.

CAPÍTULO 2. *ENIGMA* DE JOÃO COSTA

2.1 Contexto em que a obra surge

A obra *Enigma* surgiu como objeto de estudo no presente trabalho, após ter sido efetuado um breve contacto com o compositor da mesma, no sentido de saber se este, eventualmente, estaria interessado em escrever uma obra para clarinete solo. Nesta altura, em 2014, o compositor tinha uma peça, precisamente, para clarinete solo, *Enigma*, a qual tinha sido escrita neste mesmo ano mas que ainda não tinha sido estreada. Por isso, acabou por não escrever uma obra propositadamente para este efeito. Como a obra fazia parte do trabalho de licenciatura do compositor, acabou a mesma por ser estreada antes do recital final de mestrado do presente trabalho, continuando, todavia, a ser um objeto de estudo para o mesmo, por ser bastante recente. Apesar de ter sido estreada por outro clarinetista, a grande maioria das performances públicas de *Enigma* foi realizada pelo mestrando, tal como é possível observar na Tabela 2.

Tipo	Data	Evento	Local	Localidade	Intérprete
Estreia	15/11/2014	Nova Música 2014	Museu da Música Portuguesa	Cascais	Bruno Nogueira
Performance	11/03/2015	Peças Frescas 2015	São Luís Teatro Municipal	Lisboa	Diogo Mendes
Performance	25/05/2015	Intercâmbio Alunos UE / ESML	Colégio Mateus D'Aranda	Évora	Diogo Mendes
Performance	28/11/2015	Ciclo Jovens Talentos	Centro Cultural da Malaposta	Olival de Basto	Diogo Mendes
Performance	23/01/2016	Concerto Abstract Duo	Cineteatro Grandolense	Grândola	Diogo Mendes

Tabela 2 – *Enigma*: Dados das performances da obra

2.2 Análise

A obra *Enigma* é um conjunto de duas peças (Anexo B). Relativamente à estrutura formal da primeira, podem ser consideradas seis secções, tendo, sido considerado como critério de divisão, o material melódico que é utilizado, as pausas e as mudanças de andamento. Estas secções são as seguintes:

Secção	Compassos
Introdução	Início – 11
A	12 – 19
B	20 – 25
C	26 – 40
D	41 – 50
Coda	51 - Fim

Tabela 3– *Enigma*: Estrutura formal da primeira peça

Tal como sugerem as notas de programa escritas por João Costa, a introdução começa com um carácter estático num tempo lento. Logo no primeiro gesto da peça, que se prolonga até ao compasso 3, o compositor mostra um ponto de tensão, criando, desde o início, a ideia de uma improvisação lenta, pontuada por momentos contrastantes (Costa, 2015). Neste caso, corresponde, apenas, a uma semicolcheia que se destaca bastante do ambiente que vem a ser construído.

Embora se siga, após o gesto referido anteriormente, uma pausa de semínima com suspensão, que é o “motivo” responsável por algumas mudanças de secção, é, apenas, uma pausa com maior duração. Através da análise das notas, é, facilmente, perceptível o porquê desta pausa não marcar o final / início de uma secção. Os segundo e o terceiro gestos, que começam nos compassos 4 e 6, respetivamente, consistem em pequenas transformações do primeiro, em que este último é modificado ritmicamente e ao qual são acrescentadas notas. Porém, ao observar a Figura 2, é facilmente

perceptível que a sequência de notas inicial do segundo e do terceiro gesto é igual à do primeiro.

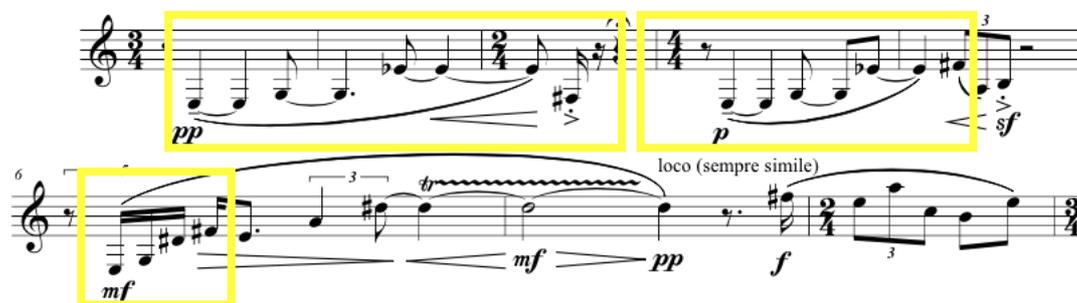


Figura 2 – *Enigma*: Excerto dos compassos 1 – 8 da primeira peça

Após o terceiro gesto, que é o mais ativo ritmicamente, surge um motivo que começa na última semicolcheia do compasso 7, que funciona como um pequeno clímax da introdução. Este é desconstruído através de um trilo que começa no compasso 9 e acaba por resultar numa nota longa em diminuendo, levando o ambiente da peça, novamente, para o inicial.

A seguir à introdução, surge uma parte central, que corresponde às secções A, B, C e D.

Na secção A, começa a ser construído um momento de tensão no compasso 14, no qual está presente um crescendo numa nota longa que vai culminar num gesto rápido no segundo tempo do compasso 15. Segue-se, então, mais uma nota longa com crescendo para o momento mais agitado e mais forte desta secção, que acontece no compasso 16. Este ponto de tensão, é criado não só através da escrita ao nível do ritmo e das dinâmicas mas, também, dos intervalos. Ao observar a peça desde o início até este momento, conclui-se que o compositor usa muitos intervalos amplos, estando sempre presente a sexta menor na cabeça do tema, entre duas terceiras menores, mas neste compasso (16) é a primeira vez que surgem intervalos mais pequenos surgindo pela primeira vez a segunda menor, entre terceiras, sendo este também um dos aspetos contrastantes que ajuda a criar tensão. Ao analisar mais atentamente as notas usadas nos gestos rápidos referidos anteriormente, é possível observar que ambos são construídos com o mesmo material melódico. Posteriormente, ocorre a desconstrução deste momento, através de um grande diminuendo e *ritenuto* que começa no compasso 17 e termina no terceiro tempo do compasso 19.

Na secção B, surge, novamente, uma estrutura semelhante, também, com dois momentos de tensão, nos compassos 21 e 22. Estes momentos são construídos com base no mesmo material melódico, tendo como notas comuns o si⁴, o lá^{#4} e o mi⁴. À semelhança, também, do que sucede anteriormente, ambos os gestos são precedidos por um crescendo e, após o último, do compasso 22, há um grande diminuendo que conduz à secção seguinte.

A próxima secção (C), embora tenha a mesma estrutura que as anteriores, é particularmente importante, pois é nesta que se situa o auge desta primeira peça. A construção deste auge é realizada através de três subidas em seistinas, seguidas de um trilo. Ao analisar a partitura, é facilmente perceptível que a primeira, situada no compasso 26, funciona como uma base melódica utilizada, também, na segunda, do compasso 29 e na terceira do compasso 32, à qual vão sendo acrescentadas mais notas. Embora exista um sinal de crescendo, apenas, no tempo que antecede o auge da peça, esta construção é feita logo a partir do início desta secção. A primeira começa em *mezzo piano* e é seguida de um trilo em *pianíssimo* com uma pequena nuance de dinâmica. A segunda já começa em *mezzo forte* e é seguida de um trilo em *piano*, também este com um pequeno crescendo / diminuendo e, por último, a terceira, que começa em *mezzo forte*. Aqui, sim, existe um grande crescendo assinalado na partitura que conduz ao lá⁵ em *fortíssimo* e cria, desta forma, o ponto máximo da peça.

Embora haja uma mudança de tempo logo após este clímax, não se considera que exista uma mudança de secção, porque o excerto que se segue, que corresponde aos compassos compreendidos entre o segunda metade do compasso 34 e a suspensão do compasso 40, funciona como uma desconstrução desde clímax e, também, porque a secção seguinte apresenta muitas semelhanças com o início da peça. Ao analisar este excerto, é possível observar que é baseado num outro que já surgiu anteriormente, nomeadamente, os compassos 13 e 14. Ao comparar ambos, é possível observar que os compassos 35, 36 e 37 consistem numa transformação dos compassos 13 e 14, em que existe o motivo comum da passagem de colcheias antecidas de apojaturas, modificadas através de uma transposição de duas oitavas e em que o dó³ do compasso 37 pode ser considerado como a continuação da linha melódica que começa no compasso 12 e culmina no dó⁵ do compasso 14. Este encontra-se, também, transposto, tal como a passagem anteriormente referida.



Figura 3 – *Enigma*: Excertos dos compassos 12, 13 e 14 e a transformação dos mesmos nos compassos 35, 36 e 37

Na secção D, a peça regressa, novamente, ao ambiente da introdução, apresentando gestos de notas longas seguidos de notas pontuadas bastante destacadas, não só em termos de articulação mas, também, em termos de dinâmica que, posteriormente, se transformam em gestos rápidos. Embora existam duas pausas com suspensão ao longo desta secção (que foi o elemento musical que, entre outros aspectos, foi um marco de separação nas secções anteriores), aqui, não representam mais do que silêncios. Isto acontece porque, ao analisar as alturas do compasso 41 até ao 55, inclusive, é possível observar que existe uma base de notas que vai sendo transformada ritmicamente e à qual vão sendo acrescentadas notas, tal como já tinha acontecido anteriormente na introdução.



Figura 4 – *Enigma*: Excertos dos compassos 39 a 51

Tal como acontece nas secções A, B, e C, também na D existe uma construção de um clímax e a sua posterior desconstrução. Aqui, esta construção começa logo no primeiro gesto da secção, no qual são apresentadas as notas que servem de base à mesma. Embora existam poucas diferenças de dinâmica até ao compasso 46, existindo, apenas, nuances sempre dentro do *piano*, a tensão é criada através da escrita ao nível do ritmo, da dinâmica que vai aumentando muito gradualmente até este compasso e dos próprios gestos que são essencialmente ascendentes e cada vez constituídos por mais notas. No último tempo do compasso 46 existe, então, um crescendo para o *forte*, o qual dá origem ao ponto de maior tensão desta secção no compasso 47. A desconstrução deste momento acontece a partir da anacrusa para o compasso 49.

No compasso 51, começa a coda que consiste numa persistência no gesto representado na Figura 5:



Figura 5 – *Enigma*: Gesto característico da coda

Este gesto vai sendo explorado em três oitavas do registo do clarinete até ao compasso 55 e, sempre que surge, é cada vez mais reduzido em termos de duração. Esta secção funciona como um último suspiro e, por isso, no compasso 56, deve fazer-se o crescendo dentro do *piano* até ao fá4 e esta nota deve diminuir até que acabe por desaparecer dando, assim, origem ao final da primeira peça.

Tal como é mencionado nas notas de programa escritas pelo próprio compositor, a segunda peça tem uma atmosfera bastante diferente da primeira, apresentando um carácter rítmico que alterna com momentos melódicos, também estes bastante rápidos e fluidos.

Relativamente à forma, a segunda peça pode ser dividida em oito partes, como se pode observar na Tabela 4:

Secção	Compassos
Introdução	1 – 2
R1	Anacrusa para 3 – 5
M1	6 – 8
R2	9 – 19
M2	20 – 26
R3	27 – 49
M3	50 – 60
Coda	61

Tabela 4 – *Enigma*: Estrutura formal da segunda peça

A introdução, que funciona como uma espécie de anacrusa para esta segunda peça, corresponde, exatamente, a um gesto que já surgiu na peça anterior, nomeadamente, ao compasso 26. Em todas as secções rítmicas desta peça, o compositor explora intervalos bastante amplos (os intervalos de sétima menor com mais duas oitavas são, entre outros também maiores do que duas oitavas, muito frequentes), surgindo, frequentemente, saltos maiores que a oitava chegando, muitas vezes, quase a atingir as duas oitavas.

Logo na primeira secção rítmica, R1, é possível observar a existência destes intervalos. À semelhança do que acontece mais vezes no decorrer desta peça, há uma insistência nas notas ré e mi nestas secções, surgindo, muitas vezes, acentuadas de modo a que tenham ainda mais importância. Ao analisar os intervalos das secções em que o ritmo é explorado, observa-se que esta insistência nas notas ré e mi é realizada tanto através de intervalos pequenos, a segunda maior, como de intervalos bastante mais abertos, como é o caso das sétimas menores com mais duas oitavas de distância entre as notas. As acentuações são, também, muito importantes porque, por vezes, alteram o balanço rítmico do compasso devido ao facto de muitas vezes estarem deslocadas dos tempos fortes, como é o exemplo do compasso 5 que está escrito em 6/8, mas com acentuações em 3/4, alterando, assim, o funcionamento do mesmo. Noutros casos, as

acentuações, juntamente com a escrita, ajudam a perceber a divisão do compasso, como acontece, por exemplo, no compasso 3, em que, graças a estes dois fatores, é facilmente perceptível que a divisão deve ser 3+2 e não 2+3, que seria outra opção possível para o mesmo.

No compasso 6, surge a primeira secção melódica, M1, contrastante, que começa com uma acentuação na primeira nota que, depois, fica logo *mezzo piano*. Deste modo, é feita a transição entre as secções. As partes melódicas constituem pequenos apontamentos na atmosfera rítmica porque, devido ao andamento da peça, elas acabam por ser bastante curtas, não deixando, no entanto, de serem contrastantes face ao resto da atmosfera. A transição para as secções rítmicas é realizada através de um crescendo para o registo agudo, culminando na secção rítmica seguinte, onde surge novamente a insistência nas notas ré e mi.

A secção R2 é uma transformação de R1 que começa, exatamente, da mesma forma, com os dois primeiros compassos iguais aos quais são acrescentados dois novos compassos antes daquele que seria o terceiro compasso de R1. Posteriormente, a partir do compasso 14, há um desenvolvimento do tema rítmico durante seis compassos, utilizando, sempre, intervalos bastante grandes. Nos compassos 17 e 18, volta a surgir a insistência nas notas ré e mi.

Quando volta a surgir o tema melódico no compasso 20 (M2), os primeiros dois compassos correspondem a uma transposição de oitava de M1. Depois, o compositor continua a desenvolver este tema durante mais quatro compassos, tal como já tinha acontecido em R2 em que houve um desenvolvimento realizado a partir do material que já havia surgido antes. Desenvolvendo-se sempre entre o *piano* e o *mezzo forte*, esta secção termina com uma grande anacrusa que começa no final do compasso 25 com um crescendo que leva a atmosfera a retornar para o carácter rítmico.

Na secção R3, o compositor desenvolve ainda mais a secção R2, iniciando novamente com a insistência nas notas ré e mi. Ao comparar as três secções rítmicas, nota-se que estas vão aumentando cada vez mais em termos de duração, o que também acontece com as secções melódicas. Existe, todavia, um grande contraste no que diz respeito ao material melódico que é utilizado porque, enquanto as secções em que o ritmo é trabalhado se baseiam, apenas, em quatro notas que são exploradas em toda a

extensão do instrumento, as secções melódicas são constituídas por uma paleta de notas muito maior.

A última secção melódica (M3) inicia de forma idêntica a M1 e M2 no que diz respeito ao ritmo mas, agora, já não corresponde a uma transposição das anteriores. Esta secção relembra, até certo ponto, a primeira peça, desenrolando-se sempre em *piano* até ao compasso 55 inclusive, havendo uma construção de um clímax através de um grande crescendo de dois compassos até ao sol#5 do compasso 58. Nos compassos 55, 56, 57, 58 e 59 o compositor volta a usar um elemento que surgiu bastantes vezes na primeira peça que são os trilos, sendo este um dos elementos que relembra a peça anterior.

Por último, surge a coda, que corresponde apenas ao compasso 61, lembrando um pouco a atmosfera da primeira peça ao desenrolar-se, sempre, em *piano*, a partir do qual surge, rapidamente, um ponto de tensão que corresponde à última nota da obra.

Relativamente à forma do conjunto, observa-se que esta peça não apresenta a forma convencional de obras com dois andamentos em que temos um andamento lento e um rápido. Embora exista um grande contraste entre as peças, este é realizado com recurso a outros aspectos, referidos anteriormente, e não ao nível do andamento. Embora a obra seja constituída por dois andamentos, ela poderia até ser vista como um só funcionando bem ao nível da performance se o intérprete não realizar uma grande pausa ou não relaxar demasiado no final do primeiro.

2.3 Sobre a Interpretação

Como seria de esperar, o trabalho efetuado com o compositor no estudo da obra foi muito importante para a preparação da performance da mesma, já que existem sempre ideias que o papel não transmite pelas suas próprias limitações e outras que surgiram da interpretação do mestrando e que foram expostas ao compositor no sentido de saber até ponto este concordava ou não com elas. Por outro lado, sendo esta a partitura inicial da obra, não estando, ainda, revista, só foi possível resolver e detetar os erros anteriormente referidos na análise, graças a este contacto que ocorreu durante o estudo da mesma.

Embora o estudo prático de *Enigma* tenha sido iniciado antes da realização da análise, houve algumas ideias que se modificaram após este trabalho, pois há sempre várias questões que acabam por passar despercebidas até o mesmo ser efetuado. Por isso, é realmente importante que este trabalho seja realizado, se possível, em todas as obras que qualquer músico estuda, para que a performance seja o mais sustentada possível.

Outra ferramenta que foi útil na preparação da obra foram as notas de programa do compositor, porque apresentam, de forma bastante clara, o ambiente no qual as duas peças se devem desenrolar.

De seguida, são apresentadas algumas das ideias e opções que surgiram do trabalho realizado com João Costa para a performance:

Pela natureza calma que caracteriza a primeira peça, a primeira nota deve surgir do silêncio, quase como se o público não percebesse, de forma imediata, quando o clarinetista começa a tocar e, assim, preparar o ambiente desta. É importante lembrar que, quanto mais sereno for o início, mais fácil será criar o contraste pretendido pelo compositor nos pontos de tensão abordados anteriormente na análise. Outro elemento da introdução, que também surge na secção C, que foi estudado com especial atenção foram os trilos que culminam em notas longas: inicialmente, o mestrando interpretava os trilos começando os mesmos de forma calma e com acelerando até à nota seguinte para que estes fossem evolutivos e expressivos. Desta forma, os trilos constituíam elementos musicalmente interessantes mas a transição para a nota seguinte era realizada de forma brusca porque esta é igual à nota sobre a qual o trilo é realizado, dando a sensação que este acabava de forma súbita. Numa das aulas de instrumento, surgiu

então a ideia de fazer exatamente o contrário: o trilo começar logo cerrado e desacelerar até à nota seguinte fazendo, desta forma, uma transição muito mais calma que acaba por se enquadrar melhor no ambiente em que a primeira peça se desenrola. Ao apresentar estas duas versões ao compositor, este escolheu de imediato a segunda pelo motivo acima referido. Este é um exemplo bastante claro das limitações da partitura. Embora esteja assinalado um trilo, não há qualquer informação de como este deve ser interpretado, se em acelerando, em *ritenuto* ou qual o número de batidas.

Desde o início da preparação da obra, um dos aspetos em relação ao qual foi dada muita atenção foi a terminação das notas, principalmente, daquelas que antecedem os silêncios. Este foi um dos aspetos que, na primeira sessão de trabalho o mestrando apresentou a João Costa e este gostou. Embora seja, obviamente, importante respeitar o tempo das notas longas, há que ter atenção aos finais das notas para que estes não sejam recortados, mas, sim, que a nota acabe por desaparecer para o espaço e, desta forma, manter o ambiente tranquilo: no fundo, em termos práticos, quase como se estivesse o sinal da Figura 6 no lugar dos diminuendos.

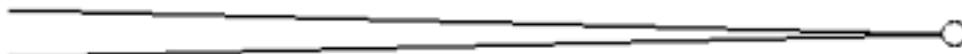


Figura 6 – Diminuendo

Sendo os silêncios um recurso utilizado na primeira peça, correspondendo às pausas com suspensão, estes podem ter maior ou menor duração, consoante a acústica da sala em que o intérprete se encontre, sendo que o importante é que este deixe, realmente, o som desaparecer na sala. Tendo já interpretado, algumas vezes, esta obra em público, este foi um dos pontos que várias pessoas chamaram a atenção, porque, de certa forma, dá espaço para processarem toda a informação que antecedeu o silêncio e também ajuda a separar ideias.

Relativamente à interpretação da secção C, há que ter atenção em respeitar as dinâmicas das seistinas e não as interpretar com nenhum crescendo para que não haja uma sequência de crescendos, quebrando, assim, a importância do crescendo que se encontra no compasso 32 que vai dar origem ao ponto máximo da primeira peça. Ou seja, é necessário existir um grande controlo do instrumento para contrariar a tendência

natural de aumentar a dinâmica à medida que o registo fica mais agudo. Para isto, basta que o instrumentista esteja desperto para este pormenor e, caso seja necessário, faça um trabalho base prévio, tendo este aspeto em atenção. Este trabalho pode ser realizado com qualquer exercício de sonoridade em que haja alternância de registos. Para tal, o clarinetista tem que igualar o timbre e a quantidade de som nos diferentes registos. Em termos de trabalho prévio mais específico para estas passagens, o músico deve trabalhar os intervalos das extremidades dos gestos rápidos para que o legato fique perfeito e, posteriormente, basta que o intérprete imagine que está a tocar estes intervalos e passe pelas outras notas. Se a coluna de ar estiver contínua e o legato no intervalo maior estiver bom, vai ser possível ouvir cada nota destes gestos com bastante definição em vez de um aglomerado de notas confuso.



Figura 7 – *Enigma*: Intervalos da secção C da primeira peça

Relativamente à interpretação das notas com valores longos, foi tomada a decisão de não fazer vibrato algum, que daria vida às notas tornando-as mais expressivas, fundamentada com uma informação fornecida pelas notas de programa: “A primeira peça é maioritariamente estática, com um carácter de improvisação lenta...” (Costa, 2015). Tal como é apresentado pelo compositor, a primeira peça é essencialmente estática sendo construída através de muitas notas longas. Ao interpretar estas notas com vibrato, perde-se o estaticismo que Costa pretende, tendo, por isso o mestrando optado por tocar as notas sem recurso a este efeito restringindo-se às informações que são fornecidas pela partitura ao nível das nuances de dinâmica.

Um trabalho prévio que o clarinetista pode fazer, pelo facto de a segunda peça, ser bastante rápida e exigir uma grande flexibilidade da sua parte, são vários exercícios de saltos de uma e duas oitavas, não só ligados mas, também, em *staccato* em toda a extensão do instrumento e, assim, poupar imenso tempo na preparação desta obra, em particular. O mesmo sucede noutras obras que exijam muita flexibilidade por parte do músico, como é o caso das obras, *Clair* de Franco Donatoni (1927-2000), *Domaines* de

Pierre Boulez (1925-2016), *On the Edge* de Sérgio Azevedo (n. 1968), entre muitas outras.

Devido ao caráter rítmico de andamento bastante rápido, a interpretação desta segunda peça apresenta um tipo de dificuldade diferente da primeira. Enquanto que a primeira peça é mais difícil musicalmente, o principal desafio desta encontra-se ao nível da técnica porque, como já foi referido anteriormente, possui uma grande quantidade de saltos em *staccato* num tempo muito rápido. Todavia, há que fazer a diferença de caráter entre as secções rítmicas que têm que ser bastante precisas e incisivas, e as secções melódicas que, embora sejam bastante rápidas, apresentam, como é referido pelo compositor na partitura, um caráter mais flexível, tendo o intérprete mais liberdade a nível do tempo para fazer o gesto de modo a que se percebam todas as notas e que este seja expressivo.

Para não quebrar a tensão e criar uma grande surpresa no compasso 61, onde começa a coda, a suspensão do compasso 60 deve ser interpretada sem diminuendo algum, devendo a nota acabar de forma repentina, o que sugere o *terminus* da obra. A dinâmica da coda deve, realmente, ser respeitada, tocando sempre em *pianíssimo* para que o crescendo assinalado no último tempo e que culmina no mi^2 seja completamente imprevisível para o ouvinte. Finalmente, este crescendo deve existir, apenas, na segunda colcheia do sexto tempo do compasso e deve ser realmente rápido para que última nota que tem acento e *sforzando* tenha um grande impacto e, assim, terminar a obra.

CAPÍTULO 3. CANTE E ENCANTE DE SAMUEL PASCOAL

3.1 Contexto em que a obra surge

A obra *Cante e Encante* surge como objeto de estudo neste trabalho aquando da realização de contactos com compositores. Sendo o compositor Samuel Pascoal clarinetista, o autor pensou que seria interessante compor uma peça para este instrumento escrita por alguém que o tocasse. Assim, foi realizada uma proposta ao compositor para escrever uma obra para clarinete solo que este aceitou.

Este contacto foi efetuado no final de 2014, por volta do mês de outubro, e o cante alentejano, elevado a património cultural imaterial da Humanidade, em 27 de novembro deste mesmo ano. Estando esta dissertação a ser desenvolvida em Évora, no Alentejo, surgiu a ideia de escrever uma obra que fosse baseada numa canção de cante alentejano. *Cante e Encante* é, assim, um conjunto de duas peças baseadas na canção *Moreninha Alentejana*.

The image shows a musical score for two songs. The first song, 'Moreninha Alentejana', is in G major and 2/4 time, marked 'Lento'. It features a vocal line and a chorus. The lyrics are: 'Mo-re-ni-nha alen-te-ja - na quem te fez mo-re-na assim? / Foi o sol da primavera que ca-l-a so-bre mim / Que ca-l-a so-bre mim, / Que anda a caçar o tri-go; Mo-re-ni-nha alen-te-ja - na / Por que não ca-sas co-mi-go?'. The second song, 'Rosa Branca Desmaiada', is in D minor and 3/4 time, marked 'And.te Solista'. It also features a vocal line and a chorus. The lyrics are: 'Ro-sa branca dos mai-a-dá / Ou-de / dev-xactes o chei-ro? / Sai-o no meu quintal / A som-bra do / li-mo-eiro.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 25 – Música das canções: *Moreninha alentejana* e *Rosa branca, desmaiada*

Figura 8 – Excerto do Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo com a obra *Moreninha Alentejana*

Tendo sido encomendada pelo autor, esta peça nunca foi executada em público, estando a sua estreia marcada para o recital final de mestrado.

3.2 Análise

Tal como já foi referido anteriormente, esta obra é um conjunto de duas peças (Anexo C) dando cada uma origem ao título.

Relativamente à estrutura formal da primeira peça é possível distinguir três secções:

Secção	Compassos
A	Início – 33
B	34 - 67
C	68 - Fim

Tabela 5 – *Cante e Encante*: Estrutura formal da peça *Cante*

As divisões são efectuadas desta forma porque cada secção corresponde a uma transformação diferente da canção original.

Na secção A, o compositor distribui a canção por todo o registo do instrumento utilizando quase sempre intervalos bastante amplos, mascarando, até certo ponto, a melodia original e caracterizando de uma forma específica toda esta secção. Aqui, para além da alteração das alturas, a canção também se encontra modificada ao nível do ritmo apresentando uma forma muito mais lenta devido à utilização quase exclusiva de valores longos (mínimas e semínimas). Ao analisar as alturas, observa-se ainda que esta se encontra no tom original, ou pelo menos, no tom em que é apresentada no cancionário. Aqui, surge escrita um tom acima devido ao facto do clarinete ser um instrumento transpositor. Neste caso, como a obra é para clarinete em sib, para soar igual à canção original, ela tem que estar escrita um tom acima, que é exactamente o que acontece.

Esta primeira secção é constituída por seis frases sendo cada uma delas correspondente também a uma frase da canção. A introdução, corresponde aos oito compassos iniciais mais o primeiro tempo do compasso 9. No compasso 9 entra a frase seguinte que corresponde à primeira frase do coro, terminando no primeiro tempo do compasso 13. De seguida, no terceiro tempo do compasso 13, começa a segunda frase do coro mantendo-se desta forma a estrutura da canção. No quarto tempo do compasso 17 é que esta estrutura é quebrada. Aqui, em vez de continuar a explorar a canção, Pascoal volta a usar o material da introdução mas começa apenas no segundo compasso da mesma, sendo que, depois a forma se mantém idêntica à original terminando no primeiro tempo do compasso 24. No terceiro tempo deste compasso começa novamente a primeira frase do coro sendo que aqui faltam duas notas da melodia original, o sol#3 e o lá3. Esta frase termina no compasso 28, onde, no terceiro tempo, começa a segunda frase do coro terminando no final do compasso 33.

Observando a Figura 9, é facilmente perceptível que a secção B é uma transposição de 1/2 tom acima da canção original em que esta é modificada, também, ao nível do ritmo.



Figura 9 – Canção Transposta 1/2 tom acima

Enquanto que na secção A o compositor distribui a melodia por toda a extensão do clarinete, aqui usa apenas o registo grave do mesmo, estando todas as alturas compreendidas entre o mi2 e o ré3. Outra das diferenças entre A e B é a dinâmica. Enquanto que A se desenvolve sempre em *piano*, a secção B é sempre em *fortíssimo* tendo, por isso, um carácter bastante mais sonoro. Relativamente à estrutura, na secção

B o compositor cumpre a forma da canção original não havendo nenhum regresso à introdução como acontece na secção A.

Na secção C, Pascoal expõe finalmente a canção original. Tal como acontece na canção, também aqui a partir do quarto compasso surge uma linha melódica com duas vozes, sendo que a linha superior é efectuada com a voz e a inferior com o clarinete. No que diz respeito à linha vocal existe uma informação em falta na partitura porque se esta for realizada por um intérprete masculino a linha terá que ser efectuada na oitava inferior porque, ao executar em falsete para ficar na altura indicada, como esta técnica implica uma alteração na garganta, fica muito difícil para o músico tocar a parte de clarinete.

Enquanto que a primeira peça é bastante calma e é possível para o ouvinte identificar facilmente o tema, a segunda apresenta uma atmosfera bastante diferente sendo sempre muito agitada e, como o tema é desconstruído através da escala de tons inteiros e da escala octatónica, torna-se bastante difícil reconhecê-lo.

Relativamente à estrutura formal da segunda peça, usando o material utilizado como critério de divisão, é possível distinguir seis secções:

Secção	Compassos
A	início – 103
B	104 – 3º tempo do 114
C	Anacrusa para 115 – 123
D	124 – 144
E	145 - 165
F	166 - Fim

Tabela 6 – *Cante e Encante*: Estrutura formal peça *Encante*

Logo no início, o compositor apresenta a figura rítmica mais comum desta peça (colcheia com ponto / semicolcheia). Ao analisar as alturas do compasso 3, é possível observar que, com exceção da primeira nota, todas correspondem a uma transposição de um excerto da canção, nomeadamente ao excerto que começa no final do quarto tempo do compasso 71 e termina no primeiro do compasso 73.

A insistência nas notas fá#3, sol3 e láb3 é também importante porque é um motivo que vai surgir exatamente com as mesmas notas, transpostas através de uma mudança de oitava, nas secções B e D.

Ao analisar os compassos 88 e 89 é possível ver que o compositor usa o segundo modo de transposição limitada de Olivier Messiaen (1908-1992), nomeadamente, a escala octatónica, em duas transposições diferentes para construir este motivo, enriquecendo assim a melodia original ao nível da estrutura da escala diatónica utilizada até então.



Figura 10 – *Cante e Encante*: As 3 versões da escala Octatónica e o excerto dos Compassos 88 e 89

Nos compassos 91, 92 e 93 surge outro motivo importante, que vai surgir na secção B na mesma forma e também transposto.



Figura 11 – *Cante e Encante*: Excerto dos Compassos 91 – 93

No compasso 94 volta a surgir o mesmo motivo que no 84, estando agora transposto um tom abaixo. No compasso seguinte, começa uma pequena ponte para a

secção B baseada na escala cromática e ritmicamente diferente do que surgiu até agora sendo que, no compasso 102, é possível identificar o início da canção.



Figura 12 – *Cante e Encante*: Compasso 102 com as notas principais da melodia assinaladas

A secção B, relativamente ao material utilizado, não apresenta nada de novo sendo constituída por motivos que já surgiram antes, alguns no mesmo tom e outros transpostos, o que constitui uma repetição variada.

Na secção C, Pascoal explora quase exclusivamente tercinas, sendo que a outra figura rítmica que surge são os grupos de sete semicolcheias que já surgiram anteriormente. Ao analisar estes grupos é possível observar que são baseados nos anteriores correspondendo a transposições: o primeiro é uma transposição de oitava do compasso 90 e o segundo uma transposição de 1/2 tom do primeiro. Relativamente às tercinas, observa-se que existe uma base de notas que é apresentada nos dois primeiros compassos mais a anacrusa, que depois é transposta para todas as oitavas do instrumento no decorrer desta secção.

A secção D volta a ser baseada na figura rítmica apresentada no início. Aqui, o compositor apresenta uma transposição dos cinco compassos iniciais e, a partir do compasso 129, começa a construir o auge da peça que vai ser no compasso 142. Esta construção é realizada através de transposições sucessivas dos compassos 129 e 130, que são correspondentes aos compassos 88 e 89 abordados anteriormente. Esta sucessão de transposições começa no registo mais grave do instrumento e vai subindo no registo do mesmo, à medida que a dinâmica também vai aumentando, criando, desta forma, o clímax da peça.

Na secção seguinte, E, surge um ornamento que ainda não tinha surgido até aqui mas que agora é bastante explorado, o trilo. Ao analisar o início desta secção a nível melódico é possível ver que é baseado na melodia da canção havendo posteriormente uma desconstrução da mesma através da utilização da escala de tons inteiros, também esta enriquecendo a estrutura da escala diatónica utilizada. Aqui voltam a surgir alguns

elementos usados ao longo da peça, como por exemplo, os compassos 155 e 165, que correspondem a transposições do compasso 100, e a escala octatónica do compasso 163.

A última secção, F, funciona como uma coda em que voltam a surgir elementos já apresentados nos primeiros quatro compassos, seguidos de uma descida na escala de tons inteiros até ao compasso 173. Não havendo qualquer indicação de dinâmica, esta descida deve manter sempre o *fortissimo* e, após o *glissando*, culminar no *fortissimo* do compasso 174 que antecede o final da obra.

Relativamente à forma no seu todo, esta obra apresenta uma estrutura próxima da convencional em que o primeiro andamento é lento e o segundo é rápido sendo estes, por isso, independentes entre si funcionando por princípio de contraste.

3.3 Sobre a interpretação

Para uma interpretação informada desta obra, principalmente da primeira peça, em que todas as secções correspondem à canção, é importante que o intérprete conheça a versão original, para, desta forma, decidir os melhores pontos para respirar, o andamento, etc. Assim, foram analisadas diversas gravações que se encontram disponíveis na internet, para aproximar a interpretação do autor daquela que é a interpretação tradicional da canção.

Através desta análise, foi possível verificar que a primeira respiração é realizada entre o terceiro e o quarto tempo do segundo compasso, que, na secção A da primeira peça, estão conectados através de uma ligadura não podendo por isso haver interrupção do som. Assim, as duas opções possíveis para resolver esta questão são: o músico fazer respiração circular ou respirar entre o terceiro e o quarto compasso, porque a nota é exatamente a mesma na melodia. No caso do mestrando, foi tomada a decisão de respirar neste local pela dificuldade que a respiração circular constitui para ser realmente bem feita. Do compasso 8 em diante, os pontos corretos para respirar são exatamente nas pausas, que são correspondentes às mudanças de frases do coro na canção original.

Sendo a secção B um pouco mais rápida do que a anterior, convém realmente que nesta, o intérprete faça as respirações no mesmo sítio em que são realizadas na canção. Assim, os pontos corretos para respirar, para além das pausas, são entre os

compassos 37 e 38, o terceiro e o quarto tempo do compasso 50, e entre o segundo e terceiro tempo do compasso 53.

Na secção C, sendo esta correspondente à canção original, basta que o músico faça as suas respirações nos mesmos locais em que são feitas na interpretação tradicional dos coros. De modo a aproximar a interpretação do intérprete da interpretação tradicional, este deve ainda efetuar os cortes súbitos que estão assinalados na Figura 13, porque é uma característica comum em todas as interpretações de grupos corais alentejanos que foram analisadas.

The image displays a musical score for a piece titled "Pesante". It consists of four staves of music, numbered 66, 71, 75, and 79. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Pesante".

- Staff 66:** Shows a melodic line starting with a whole note chord. A yellow arrow points to a specific note, with the text "Neste ponto a respiração é um pequeno corte súbito" (At this point the breath is a small sudden cut).
- Staff 71:** Shows a more complex rhythmic pattern. A yellow arrow points to a note with the text "cantar a voz de cima e tocar a de baixo em simultâneo (play the lower voice and sing the higher at the same time)". A black arrow points to a note with the text "Neste ponto a respiração é um pequeno corte súbito".
- Staff 75:** Shows a rhythmic pattern similar to staff 71. A yellow arrow points to a note with the text "Neste ponto a respiração é um pequeno corte súbito".
- Staff 79:** Shows a rhythmic pattern similar to staff 71. A yellow arrow points to a note with the text "Neste ponto a respiração é um pequeno corte súbito". A black arrow points to a note with the text "Neste ponto a respiração é um pequeno corte súbito".

At the bottom right of the score, there are three staves labeled "harmonics", "canta (sing)", and "toca (play)".

Figura 13 – Respirações tradicionalmente realizadas pelos grupos corais alentejanos assinaladas a amarelo e os pequenos cortes assinalados a preto

Como trabalho prévio para a preparação da primeira peça, o instrumentista deve aprender a produzir sons vocais em simultâneo com o som do próprio instrumento e, depois, estudar a parte vocal sem instrumento para que a junção de ambas seja mais fácil. Um aspecto importante a ter em consideração neste caso é que, para além da modificação que vai surgir ao nível do timbre do instrumento, a linha vocal nunca irá

ser tão sonora como a instrumental por tanto convém que o clarinetista esteja desperto para tentar equilibrar as vozes o melhor possível.

Como já foi referido anteriormente, na segunda peça, é bastante difícil identificar a canção original não havendo, por isso, uma grande dificuldade ao nível da interpretação de modo a que esta se assemelhe com as interpretações tradicionais. Aqui, a principal a dificuldade encontra-se ao nível da técnica do instrumento. Embora, segundo o compositor, o andamento possa ser um pouco mais lento do que aquele que está indicado na partitura, é bastante difícil encontrar um andamento que funcione bem em toda à obra devido à sua escrita. Por um lado, é necessário que seja rápida para que a figura que surge mais vezes na obra não fique bastante lenta perdendo assim o carácter agitado. Por outro, é importante que os grupos de sete semicolcheias não se tornem tão rápidos ao ponto de não se perceberem as notas. Assim, é importante encontrar uma pulsação que funcione bem ao nível do ritmo colcheia com ponto / semicolcheia e que não torne os gestos de sete semicolcheias num conjunto confuso de notas. Como método de estudo, o instrumentista pode começar por estudar os grupos de sete semicolcheias e aumentar a pulsação dos mesmos progressivamente sem nunca deixar de perder a clareza das notas, até ao limite de tempo para perceber o quão rápido consegue tocar estas passagens. Posteriormente, há que juntar as passagens da escala octatónica que antecedem e sucedem estes grupos para estudar a conexão dos mesmos com o resto da obra. Por ter várias passagens nas escalas octatónica e tons inteiros, um trabalho introdutório que o instrumentista poderá também fazer, se necessário, é um estudo prévio destas escalas com vários exercícios de padrões de notas na extensão toda do instrumento, porque, desta forma, estas passagens serão muito mais fáceis quando o intérprete for estudar a obra propriamente dita.

CAPÍTULO 4. *MINIATURAS SOBRE UM TIMBRE DE* **JOÃO CEITIL**

4.1 Contexto em que a obra surge

À semelhança das duas obras abordadas anteriormente, as *Miniaturas sobre um timbre* surgem como objecto de estudo no presente trabalho, após ter sido efectuado um contacto com o compositor João Ceitil, no sentido de saber se estaria interessado em escrever uma obra para ser estudada no mesmo e estreada no recital final.

Inicialmente, houve a hipótese de escrever uma peça para clarinete e electrónica mas que não avançou, porque, a concretizar-se, o mestrando ver-se-ia obrigado a alargar o tema, deixando, assim, de estar focado, exclusivamente, em repertório para clarinete solo.

Contrariamente às obras anteriormente estudadas, em que o trabalho com os compositores se centrou, essencialmente, ao nível da interpretação, nesta peça, o autor teve um papel mais presente, contribuindo, igualmente, no processo de criação. Neste, houve um trabalho quase laboratorial com o compositor para experimentar e procurar diversas sonoridades. Sendo o timbre o aspeto fulcral a ser explorado, desenvolveu-se um trabalho exaustivo com esta característica em foco para o compositor, no sentido de saber como soavam determinados efeitos, bem como o que seria ou não possível realizar com este instrumento, utilizando-o de forma pouco habitual.

4.2 Análise

A obra *Miniaturas sobre um timbre* é um conjunto de cinco pequenas peças (Anexo D), em que, como a própria denominação sugere, cada uma explora o timbre numa perspetiva particular. Sendo a exploração tímbrica o seu principal foco, um aspeto comum que todas as miniaturas apresentam é a reduzida diversidade ao nível dos gestos.

Isto acontece para que a atenção do ouvinte se foque exclusivamente nas diferentes texturas utilizadas.

Na miniatura I, o compositor fornece vários grupos de notas, sem duração nem ordem predefinida, cujo objetivo é a escolha, por parte do intérprete, de uma ordem para as notas e a criação de uma textura polifônica que é transformada ao nível da dinâmica e do timbre. Num mesmo campo harmônico, cada gesto começa com muito pouco som que se desvanece, dando, então, lugar ao som do ar a passar no instrumento e, posteriormente, ao ruído de chaves. Esta ideia teve como inspiração o início da obra *Wicker park* do compositor brasileiro Marcos Balter (n. 1974) para saxofone soprano solo.

As fast as possible. All trills also as fast as possible. Grace notes before beat.
Legatissimo, circular breathing while fluttertonguing. Balance overblowing with embouchure as to keep dynamic level throughout the passage.

Soprano Sax (transposed)

ppp (very breathy, as much pitch as air and key click sounds)

Repeat entire cycle 4 times. Starting at fundamentals, alternate between ascending to higher harmonics (as high as possible) and descending back, one direction per measure. Continuously bending pitches a 1/2 tone each way at a rate of one bend per quarter note.

Figura 14 – Excerto da Obra *Wicker Park*

Relativamente à estrutura formal desta miniatura, destaca-se, apenas, uma coda que começa no compasso 29, porque, até este ponto, apenas é realizada uma exploração de vários campos harmônicos, naquilo que pode ser visto como uma forma processo, que vão sofrendo uma dilatação ao longo da miniatura, ao tocar as notas indicadas por Ceartil rapidamente, de forma consecutiva. Esta coda, acaba por ser o resultado desta exploração. Em oposição à forma como a textura foi construída até aqui, na qual se exhibe uma grande paleta de notas, a coda é constituída por trémulos entre duas notas. Esta coda, é, particularmente, importante, porque é semelhante à coda da III e da IV miniaturas.

Enquanto a miniatura I não apresenta uma estrutura complexa ao nível da forma, na II, já é possível identificar alguns motivos que vão surgindo ao longo da mesma. Em relação ao material tímbrico explorado, a segunda peça recorre a uma paleta mais

extensa do que todas as outras que fazem parte deste conjunto. Tal como na primeira, o compositor utiliza os sons eólicos, adicionando, agora, algumas passagens em *slap tongue*, *flutterzunge*, e um efeito teatral (como o compositor indica), o qual consiste numa inspiração profunda que deve ser sonora. À semelhança da miniatura anterior, existem muitas passagens sem notas definidas: apenas é apresentado um conjunto de notas, cabendo ao intérprete utilizá-las da forma que entender.

Tal como é possível observar nas figuras 16, 17 e 18, esta miniatura é constituída por dez partes.

Na introdução, são apresentados quase todos os recursos tímbricos mais recorrentes desta miniatura, faltando, apenas, o *flutterzunge* e o *bending*, que consiste num *glissando* descendente, de acordo com as indicações do compositor.

As secções A, B e C apresentam bastantes semelhanças no que diz respeito à estrutura formal. Começam com uma textura constituída por vento e sons, e acabam, sempre, com gestos livres em *slap tongue* seguidos do efeito teatral. Para além dos efeitos já referidos anteriormente nas secções A e B, o compositor usa uma oscilação na altura de algumas notas, os *bendings*. Este efeito surge, ainda, em todas as secções a partir da D.

Na secção B, surge, pela primeira vez, um gesto particularmente importante, que vai aparecer mais vezes no decorrer da peça, estando este representado na Figura 15. Embora tenha sido referido anteriormente que a quantidade de gestos usados em cada miniatura é reduzido, este motivo é importante, pois marca o início das secções F, G e H, e a coda é construída quase exclusivamente por ele.



Figura 15 – *Miniaturas sobre um timbre*: Gesto característico da miniatura II

The image displays a musical score for a piece titled 'Miniatura II'. It is divided into three systems of notation. The first system, labeled 'Introdução', begins with a tempo marking of quarter note = 60. It includes dynamic markings such as ppppp, souffle, ff, Pppp, s.f., Ppp, f, and Ppp. Performance instructions include 'play randomly (souffle)', '2X similar', 'slap tongue', 'inhale deeply', and 'Secção A'. The second system, labeled 'Secção B', features dynamic markings like Pppp, <f>, f, Ppp, f, and Ppp, along with instructions for 'slap tongue', 'souffle', 'bending', and 'inhale deeply'. The third system continues with dynamic markings Pppp, f, and Ppp, and instructions for 'souffle', 'souffle + pitch', 'slap tongue', 'play randomly (souffle)', '2X similar', and 'inhale deeply'.

Figura 16 – *Miniaturas sobre um timbre*: Estrutura formal da miniatura II
 Início – Secção B

Contrariamente às secções A e B, que começam, de imediato, com a exploração de sons eólicos, a C inicia com um gesto em *slap tongue* semelhante ao da figura anterior. Posteriormente, em C, surgem os sons eólicos seguidos do gesto em *slap tongue*.

As secções D e E apresentam diversas características em comum. Ambas começam com uma exploração do sol#4 através de um bisbilhando seguido de um multifónico. Depois do gesto em *slap tongue*, na secção D, surgem, novamente, os sons eólicos seguidos de uma tercina com *bendings*, a qual surge, igualmente, em E. De seguida, surgem, em ambas, os sons eólicos e o gesto em *slap tongue*. A partir da secção E, o efeito teatral que marcava o início / fim das secções deixa de surgir.

2

Secção C

Secção D

Secção E

Secção F

Figura 17 – *Miniaturas sobre um timbre*: Estrutura formal da miniatura II
Secção C – Secção F

Da secção F em diante, nota-se que existe uma desconstrução progressiva ao nível da forma das secções que se seguem, culminando, posteriormente, na coda construída com o gesto da Figura 15 e um multifónico final. Esta desconstrução é facilmente visível nas sequências abaixo indicadas:

F: *slap tongue* → multifónico → *slap tongue* → vento → bending → vento
→ multifónico

G: *slap tongue* → bending → vento

H: *slap tongue* → vento

Coda: *slap tongue* → multifónico

The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'Miniaturas sobre um timbre'. The first staff, labeled 'Secção G', begins with a 'play randomly (souffle)' instruction and features dynamic markings of *f*, *PPP*, *f*, *PPPP*, *f*, *PPP*, *PPP*, and *f*. The second staff, labeled 'Secção H', starts at measure 20 and includes 'souffle' and 'souffle + pitch' markings, with dynamics *pppp*, *f*, *PPP*, *PPPP*, and *pppp*. The third staff, labeled 'Coda', shows dynamics *f*, *PPP*, *f*, *PPP*, and *PPPP*. Performance instructions 's. t.' are placed above several notes throughout the score.

Figura 18 – *Miniaturas sobre um timbre*: Estrutura formal da miniatura II
Secção F (continuação) - Fim

À semelhança da miniatura I, a III tem, também, como objectivo dar a sensação de harmonias através da exploração de intervalos. Todavia, em vez de serem modificadas através de um género de filtro, o compositor explora o ritmo. Tal como é indicado nas notas de execução, pretende-se que o intérprete execute os trémulos o mais rápido possível para criar uma espécie de polifonia (Ceitil, 2016: 3). Através da observação da partitura, é claro que esta ideia é explorada na totalidade da mesma. Através da alteração constante de compasso, o compositor cria uma sequência de ataques, completamente inesperados para o ouvinte, que se desvanecem. Relativamente à forma, destaca-se, apenas, a coda, que começa no compasso 224. Sendo bastante semelhante à da miniatura I, é o primeiro momento da peça em que os trémulos são realizados entre valores longos. Ao analisar esta última, observa-se que, em termos melódicos, a linha vai subindo desde o registo mais grave do instrumento até ao agudo, sendo este último, na coda.

Tal como acontece na II, na IV e na V miniaturas, é possível encontrar uma estrutura formal bem delineada.

Mesmo na suspensão que marca o final da secção, volta a surgir o primeiro multifónico utilizado na introdução, totalizando, assim, seis multifónicos usados.

Ambas as secções D e E são construídas com base em multifónicos que já surgiram anteriormente, voltando, apenas, a surgir um multifónico novo no início da coda. Enquanto desde o início até D o compositor usa, apenas, multifónicos do mesmo conjunto, na secção E e na coda, observa-se que este recorre a multifónicos de diferentes grupos, criando, desta forma, uma linha melódica em ambas as vozes.

A miniatura V foi inspirada numa outra obra para clarinete solo, que é constituída, exclusivamente, por trilos com harmónicos associados, utilizando, desta forma, o clarinete como instrumento harmónico. Esta obra é *Let me die before I wake* do compositor italiano Salvatore Sciarrino (n. 1947).

Relativamente à forma, a miniatura referida pode ser dividida em sete frases:

The image displays a musical score for Miniatura V, organized into seven distinct phrases. The score is written on a single staff with a treble clef and a tempo marking of ♩ = 60. The phrases are labeled as follows: 'Introdução' (measures 1-6), 'Frase A' (measures 7-13), 'Frase B' (measures 14-18), 'Frase C' (measures 19-24), 'Frase D' (measures 25-28), 'Frase E' (measures 29-34), and 'Coda' (measures 35-40). The score features various dynamic markings: ppp (pianissimo), poco (poco), mp (mezzo-piano), p (piano), and ppppp (pianississimo), along with performance instructions such as 'subito' and 'poco'. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses slurs and phrasing marks to delineate the phrases. A 'V' symbol is placed above measure 10, and a '2' is placed above measure 25.

Figura 20 – *Miniaturas sobre um timbre*: Estrutura formal da miniatura V

Esta divisão prende-se com o facto de todas as frases, obedecerem à seguinte estrutura:

Trémulo → Gesto → Trémulo + Harmónico

Na introdução, o compositor não adiciona nenhum gesto de sons eólicos, sendo esta constituída por duas sequências de trémulo – trémulo + harmónico. A partir da frase A, começa a delinear-se, a estrutura acima descrita. Na frase B, o compositor adiciona mais um gesto de sons eólicos à sequência separando os dois com um pequeno trémulo. Na D, adiciona ainda mais um gesto do que em B à estrutura descrita anteriormente. A frase E, é a única que não possui nenhum gesto na sua estrutura sendo constituída por três trémulos que culminam em harmónicos. A coda não apresenta qualquer harmónico, que é o aspecto ao nível do timbre explorado nesta miniatura, sendo, por isso, semelhante à coda das miniaturas I e III.

Relativamente à forma geral da obra, observa-se que é bastante contrastante entre andamentos visto que, cada um, explora diferentes aspectos de forma exaustiva conforme se verifica no esquema que se segue:

I – Campos harmónicos

II – Ruídos e gestos

III – Trémulos que têm como objectivo criar polifonias

IV – Multifónicos

V – Trémulos com e sem harmónicos e ruídos

Embora se verifique que em cada andamento se pode encontrar uma estrutura semelhante a uma forma processo, em que existe um processo de transformação progressiva dos elementos constitutivos, (sem os recursos convencionais de desenvolvimento e variação), o conjunto dos cinco andamentos no seu todo, acaba por possuir uma forma que se aproxima do modelo tradicional, pela oposição de andamentos contrastantes, sendo que aquilo que é contrastante, neste caso, não são os *tempi* e as dinâmicas mas sim o tipo de gestos e o tipo de processos.

4.3 Sobre a interpretação

Tal como foi referido anteriormente, nesta obra, em particular, o autor teve um papel ativo, também, na composição da mesma. Após ter sido decidido pelo compositor que a obra seria um conjunto de pequenas peças que explorassem o timbre, teve início um trabalho de pesquisa sobre os diferentes efeitos / sonoridades efectuadas pelo clarinete.

Numa fase inicial, foi solicitada ao autor uma lista de obras contemporâneas que este já tinha tocado com o objetivo de constatar quais os efeitos suscetíveis de utilização no repertório do instrumento. Posteriormente, houve um trabalho de pesquisa de outras obras, não só para clarinete, como para outros instrumentos de sopro, com o mesmo objectivo em vista. Desta pesquisa, surgiram as obras referidas anteriormente na análise, as quais acabaram por funcionar como inspiração para algumas miniaturas.

Ainda antes da composição propriamente dita, houve um trabalho experimental para o compositor ouvir ao vivo os efeitos que surgem na obra e, desta forma, saber, exatamente, a sonoridade dos mesmos.

Como trabalho prévio de toda a obra, o intérprete deve estudar todas as técnicas extensas que surgem no decorrer da mesma para, deste modo, facilitar o trabalho específico posteriormente realizado nas peças.

Sendo a miniatura I a mais aberta a nível melódico, o intérprete pode estudar cada campo harmónico, isoladamente, para memorizar as notas do mesmo, ou criar uma espécie de partitura de estudo para fazer a preparação da miniatura. Nesta partitura, pode estabelecer uma ordem pela qual vai tocar as notas de cada campo facilitando, assim, a aplicação do “filtro” pretendido pelo compositor. Musicalmente, o facto de elaborar uma partitura de estudo, tira um pouco de liberdade ao intérprete depois desta estar feita mas, por outro lado, se este estiver mais à vontade em palco será, certamente, mais musical e expressivo do que se estiver preocupado com as notas. No caso do mestrando, foi realizada uma partitura de estudo não só para estar mais seguro musicalmente mas, também, porque como as notas dos campos harmónicos são diferentes e são muitas, torna-se difícil memorizá-las para que a interpretação seja realmente rápida e fluida. No entanto, esta é uma questão pessoal que pode variar de músico para músico. É importante lembrar que, em relação à obra *Wicker Park*, nunca

haverá tanto ruído de chaves, porque, no saxofone, é mais fácil fazer este efeito por o instrumento ter pratos que fecham orifícios no lugar dos dedos, como acontece no clarinete.

Na miniatura II, o intérprete pode, mais uma vez, decidir a ordem das notas nos excertos em que esta não é definida através da criação de uma partitura de estudo. Um dos pontos que pode ser interessante refletir nesta miniatura, são os efeitos teatrais assinalados pelo compositor. Como estas respirações não são comuns e Ceitil assinalou mesmo para ser um efeito de teatro, o intérprete deverá então pensar se faz ou não todas iguais. O mestrando optou por fazer respirações diferentes para tornar a peça mais interessante ao nível dos efeitos e para que o público não esteja sempre à espera do mesmo, perdendo este o impacto que tem quando surge pela primeira vez.

Como trabalho prévio para a miniatura III, o clarinetista deve procurar as melhores posições para a realização dos trilos porque, muitos deles têm que ser efetuados com posições auxiliares. Durante o trabalho com o compositor, este foi alertado para o facto de que algumas destas posições poderem alterar, de forma subtil, o timbre ou a afinação das notas. Sendo o timbre o foco da obra, segundo João Ceitil, não se verifica problema algum com estas oscilações, acabando as mesmas por enriquecer a obra.

Para a composição da miniatura IV, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e em bases de dados online onde constavam diversas dedilhações de multifónicos com o respetivo resultado sonoro. Durante o trabalho experimental realizado, intérprete e compositor foram deparados com o facto de que muitas destas dedilhações não apresentavam exatamente o resultado previsto, talvez por esta ser uma técnica que varia muito de músico para músico ou em diferentes instrumentos. Assim, para a composição da peça, foram escolhidas posições que resultassem em multifónicos que funcionavam em piano e não tivessem uma sonoridade estridente ou agressiva. Após estarem escolhidas, o autor, juntamente com o compositor, procurou fazer uma correspondência do som dos multifónicos a notas precisas resultando no esquema representado na Figura 21:

Multiphonic

The image displays two musical staves with corresponding fingerings for multiphonic sounds. The top staff is for Clarinet in Bb and the bottom staff is for Clarinet (Cl.).

Clarinet in Bb: The staff shows eight notes. Below each note is a fingering diagram consisting of seven dots representing keys. The fingerings are: R, R, G#, R, R, G#, G#, G#.

Cl.: The staff shows four notes. Below each note is a fingering diagram. The fingerings are: C#, C#, C, G#.

Figura 21 – *Miniaturas sobre um timbre*: Dedilhações dos multifônicos da miniatura IV

Deste esquema, é necessário chamar a atenção do segundo multifónico, porque a chave correspondente ao B tem que estar apenas meio fechada, para que o mi4 seja subido. No clarinete do mestrando, caso esta condição não se verifique, apenas soa o harmónico superior não havendo o multifónico.

Para a miniatura V, sugere-se que o intérprete comece por estudar os harmónicos e, apenas posteriormente, adicione o trilo, pois esta técnica implica alterações na garganta e na coluna de ar que convém estarem dominadas antes de o trilo ser adicionado. Sendo o ambiente sempre pouco sonoro, o intérprete deve controlar o harmónico para que este surja a partir do trilo sem ser de forma brusca para nunca perturbar o ambiente que está a ser construído. Embora não esteja escrito, o que se pretende nos gestos em *pianíssimo* com *flutterzunge* é apenas ruído de ar com pouco som.

Nesta obra, em particular, o trabalho com o compositor foi fundamental, visto que a peça surgiu da colaboração entre o intérprete e o compositor.

CONCLUSÃO

Considerando o conceito tradicional da música erudita em que existe um suporte em papel de uma obra, a partitura, podemos afirmar que a composição de uma peça musical é o resultado de um processo de imaginação e criação por parte de um compositor. Contudo, a apresentação deste trabalho está muitas vezes dependente do trabalho de um ou mais intérpretes. (Pinto, 2011: 12)

Sendo a música a “arte dos sons”, é fundamental para a sua existência que seja interpretada de modo a chegar ao público, porque, embora a música “exista” enquanto está no papel, é realmente necessário que ela seja interpretada para que cumpra a função para a qual foi concebida, ser ouvida. Assim, podemos considerar que o intérprete é um elemento fulcral na cadeia abaixo representada:

Compositor → Partitura → Intérprete → Público

Para isto desenvolvemos um sistema de notação que teve origem por volta do século IX que começou por ser constituído por sinais que indicavam o movimento da melodia, aos quais se chamaram neumas, e daí o nome notação neumática, sendo que, posteriormente, terá surgido uma linha vermelha a qual mais tarde se juntou uma amarela para melhor indicar as alturas das notas. Este sistema foi evoluindo ao longo dos séculos até à notação que conhecemos hoje em dia que tem como base a notação apresentada num tratado do século XIV, *Ars Nova*, de Philippe de Vitry (1291-1361) (Borges & Cardoso, 2008: 124).

Contudo, mesmo após uma extraordinária evolução que levou à notação que utilizamos atualmente, existem muitas ideias que ainda são difíceis transpor para o papel.

Assim, principalmente porque a música do século XXI está ser criada nos dias que correm, tornou-se fundamental que exista um contacto próximo entre o intérprete e o compositor, para garantir que o resultado final seja o mais próximo possível daquela que foi a concepção da obra. Exemplo disto, é a obra *Domaines* (1968) do compositor Pierre Boulez (1925-2016), que apresenta uma grande quantidade de harmónicos sem qualquer referência à sonoridade ou à dedilhação dos mesmos, tal como é possível observar no exemplo representado na Figura 22:

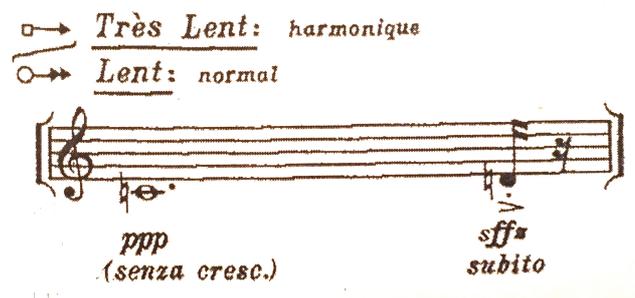


Figura 22 – Excerto do Caderno A da Obra *Domaines* de Pierre Boulez

Mesmo com um sistema de notação comum, o compositor tem ainda que ter em conta que, à partida, as suas obras serão interpretadas por diferentes músicos que terão diferentes sensibilidades e capacidades, o que leva, inevitavelmente, a diferentes interpretações. Para além da variável que o músico em si constitui, é ainda importante ter em conta que em obras que utilizem técnicas extensas irão muitas vezes existir diferenças porque alguns destes efeitos variam muito de músico para músico, do instrumento, da palheta, etc. É ainda importante não esquecer que numa performance existem sempre muitos factores que o intérprete não controla, sendo por isso natural que existam pequenas diferenças em performances distintas de um mesmo músico.

Na elaboração deste trabalho houve duas ordens metodológicas diferentes na preparação das obras estudadas: 1) A preparação da obra começou antes desta ser analisada; 2) A análise da obra foi realizada antes do estudo do mesmo.

Uma das obras cuja preparação começou muito antes da análise foi *Enigma* do compositor João Costa. Esta peça teve obrigatoriamente que começar a ser estudada antes da análise por uma questão exclusivamente de tempo, porque foi necessário que o mestrando a preparasse num curto espaço de tempo para a tocar no Festival Peças Frescas 2015. Assim, a obra foi preparada e, posteriormente, trabalhada com o compositor para que a interpretação fosse o mais fiel possível à ideia deste último. No entanto, depois deste trabalho ter sido realizado e também da obra ter sido tocada em público, ao analisa-la, houve algumas ideias que se alteraram, como por exemplo, a questão do vibrato abordada anteriormente, bem como a percepção da estrutura formal da mesma. Embora o trabalho com o compositor tenha sido o momento mais importante

no decorrer da preparação da peça, a análise é de facto um passo fundamental porque, caso não fosse, não teriam surgido alterações na forma de pensar a obra depois desta.

A outra obra cuja preparação foi realizada antes da análise foi *Cante e Encante*. Neste caso, não houve grandes alterações ao nível da interpretação porque o autor iniciou o estudo da obra logo pela segunda peça que é muito difícil tecnicamente tendo sido este o foco de estudo inicial. Como a análise foi iniciada pouco depois do estudo técnico, muitas das ideias acabaram por surgir da mesma e da análise de gravações da canção original. Em ambas as obras, o contacto com o compositor aconteceu numa fase pós-composição sendo que apenas foram trabalhados alguns aspectos interpretativos, tendo o mestrando contribuído apenas com ideias musicais e não para o processo de criação propriamente dito.

Por existir uma grande diversidade de instrumentos com características e capacidades bastante distintas, tornou-se relativamente comum que este contacto entre compositor e intérprete aconteça numa fase bastante inicial, pré-composição, e que o próprio intérprete muitas vezes ajude no processo de composição por ter, naturalmente, conhecimentos muito mais aprofundados das capacidades do seu instrumento do que o compositor. Claro que esta condição nem sempre se verifica porque há compositores que dominam várias técnicas do instrumento mas com a quantidade de instrumentos existente juntamente com a diversidade de técnicas, é difícil haver um conhecimento igualmente aprofundado de todos eles.

No caso da obra *Miniaturas sobre um timbre*, este contacto foi, como já referido anteriormente, realizado antes da composição da mesma. Assim, após a peça estar escrita, foi logo alvo de uma análise por parte do autor para perceber a concepção da mesma e saber que recursos utilizava para, desta forma, começar o estudo de forma informada logo desde o início. Embora a análise tenha sido uma ferramenta útil para o estudo da peça, neste caso específico, o trabalho com o compositor foi absolutamente fundamental. Devido às características das miniaturas e das limitações da partitura, existem muitos efeitos que só é possível saber como devem ser executados se a peça for trabalhada com o próprio compositor. Caso um intérprete queira trabalhar esta obra e não tenha hipótese de trabalhar com o compositor, talvez seja possível contornar esta questão com notas de execução mais extensas e objectivas que expliquem exatamente o que se pretende em cada miniatura mas a melhor forma será trabalhar com alguém que

tenha trabalhado a peça diretamente com o compositor ou ouvir gravações da mesma realizadas por um intérprete que tenha trabalhado com este último porque, à partida, as ideias de Ceitil estarão reflectidas na interpretação.

Muitas vezes, em obras deste género que incorporam técnicas extensas ou que têm um tipo de escrita fora do habitual, caso não seja possível estudar diretamente com o compositor, uma boa forma de saber o que este pretendia com a obra é estudar com alguém que tenha trabalhado diretamente com este último ou com o músico à qual a obra é dedicada (se for dedicada a um músico) porque mesmo em obras que não sejam propriamente estreias, podem existir poucas gravações disponíveis para audição e muitas delas podem não estar de acordo com a ideia do compositor. As notas de programa também podem fornecer pistas para a interpretação, como aconteceu nas obras estudadas no presente trabalho, mas sendo a música a “arte dos sons” é mais vantajoso para o intérprete ser ouvido pelo compositor, pelo músico ao qual a obra é dedicada e também ouvir a interpretação deste último, se for possível.

Outro aspecto sobre o qual é importante refletir é: qual é a liberdade do intérprete na performance e até onde é que ela vai. No caso das obras estudadas, todos os compositores deram liberdade ao mestrando para este expor as suas ideias musicais. Segundo estes, por as obras serem para um instrumento solista, o intérprete deve ter alguma margem para expor tudo o que pretende e tornar, desta forma, a obra mais interessante musicalmente. No entanto, é importante não esquecer que existe uma ideia da pessoa que escreveu a peça que deve ser respeitada.

Através da realização deste trabalho, foi possível perceber o quão importante é analisar qualquer obra que um músico tenha que estudar porque existem muitos pormenores que só através da análise é possível descobrir. Não menos importante, é também o trabalho com o compositor. Por vezes, os intérpretes correm o risco de valorizar excessivamente a parte técnica em relação à parte interpretativa e musical. Mesmo em repertório moderno, à que pensar neste aspecto, principalmente em obras que, por serem para instrumento solo, o músico acaba por ter um pouco mais de liberdade do que se estiver a tocar, por exemplo, num grupo de música de câmara ou num ensemble. Neste aspecto, o trabalho efectuado com os compositores foi realmente importante. Com exceção do compositor Samuel Pascoal que é clarinetista, como os compositores das peças estudadas não eram, o trabalho efectuado com todos eles acabou

por ser estritamente ao nível da interpretação e não ao nível da técnica do instrumento. Desta experiência, concluiu-se que, sempre que possível, os intérpretes devem trabalhar com o compositor porque não há ninguém melhor para falar sobre uma obra do que a própria pessoa que idealizou cada momento da mesma.

TRABALHO FUTURO

Esta investigação permitiu conhecer e estudar várias obras do repertório português para clarinete solo, obras estas, não só do espaço temporal abordado neste trabalho. Daqui, surge a vontade de estudar mais repertório pouco divulgado e de realizar novas encomendas para, desta forma, enriquecer um pouco mais o repertório do instrumento e divulgar o trabalho realizado pelos compositores do nosso país.

Tal como seria espectável, este trabalho abriu algumas questões que não surgiram logo desde o início, algumas das quais merecem uma reflexão num trabalho a ser realizado mais tarde. No decorrer deste trabalho, ficou claro que o mestrando contribuiu para a interpretação das obras e, no caso da obra *Miniaturas sobre um timbre*, para o processo criativo da mesma. No entanto, isto aconteceu porque os compositores em questão deram espaço ao intérprete para expor as suas próprias ideias sem darem quaisquer sugestões ou ideias interpretativas para além das que surge nas partituras. Outro cenário possível, teria sido os compositores fornecerem ou exigirem a execução de uma série de ideias, o que teria levado a um trabalho diferente.

Assim, tal como já foi referido anteriormente, de forma breve, fica por elaborar uma reflexão acerca da liberdade do intérprete, se ela existe e, caso exista, até onde vai.

Por ser um campo desconhecido para o mestrando, fica também a vontade de realizar um estudo idêntico ao desenvolvido neste trabalho, na área do clarinete e da electrónica, que também é um campo muito importante na música contemporânea.

Depois de trabalhar com os compositores e de analisar as obras, fica o desejo de as gravar em CD juntamente com outras deste período para, desta forma, ficar também um registo do trabalho realizado que vai para além do papel.

No decorrer da elaboração deste trabalho, surgiu a ideia de realizar um projeto vocacionado para a pedagogia. Sendo o clarinete uma das escolas de instrumentistas que mais se tem desenvolvido no nosso país, era interessante desenvolver um estudo relacionado com a escassez, ou ausência, de repertório moderno nos programas de conservatório, tanto ao nível de peças como de estudos. Isto porque, regra geral, existe um grande défice de obras do século XX e XXI inserido no repertório de clarinete para além daquelas que são as obras de acesso ao ensino superior. Havendo um grande número de obras, de estudos atonais e de estudos que abordam técnicas extensas, seria

interessante refletir acerca do motivo pelo qual este repertório é pouco estudado antes do ensino superior e perceber se isto é benéfico ou não no percurso dos alunos que acabam por seguir uma carreira relacionada com a música.

BIBLIOGRAFIA

Babbini, Giorgio. (1986). *Studi moderni e progressivi per Clarinetto*. Forlì: College Music.

Bartolozzi, Bruno. (1967). *New Sounds for Woodwinds*. London: Oxford University Press.

Bok, Henri & Wendel, Eugen. (1989). *New Techniques for the Bass clarinet*. Paris: Editions Salabert.

Borges, Maria & Cardoso, José. (2008). *História da Música da Antiquidade ao Renascimento*. Alfragide: Sebenta.

Brymer, Jack. (1990) *Clarinet*. London: Kahn & Averill.

Burke, Kelly. (1995). *Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist*. Medfield: Dorn Publications.

Campbell, Margaret. (2001). “Multiphonics” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 17. (pp. 383). London: Oxford University Press.

Ceitel, João. (2015). *Dados Biográficos*. Texto não editado e cedido pelo autor.

Ceitel, João. (2016). Notas de programa à obra *Miniaturas sobre um timbre*. Texto não editado e cedido pelo autor.

Costa, João. (2015). Notas de programa à obra *Enigma*. Texto não editado e cedido pelo autor.

Costa, João. (2016). *Dados Biográficos*. Texto não editado e cedido pelo autor.

Delgado, Manuel. (1955). *Subsidio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*. Lisboa: INIC.

Gaspar, Paulo. (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação*. Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia. Évora: Universidade de Évora.

Hoeprich, Eric. (2008). *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press.

Lovelock, Amanda. (2009). *Exploration of Selected Extended Clarinet Techniques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. Master of Philosophy in Music Performance. Adelaide: Elder Conservatorium of Music - University of Adelaide.

Mendes, Diogo. (2011). *Repertório da Segunda Metade do século XX para clarinete não acompanhado e acompanhado por piano*. Trabalho para a disciplina de História da Música – 1950 à Actualidade. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Mendes, Diogo. (2011). *Terminologia sobre o Clarinete*. Trabalho para a disciplina de Introdução ao Texto Musicológico. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Pascoal, Samuel. (2016). *Dados Biográficos*. Texto não editado e cedido pelo autor.

Pereira, Vítor. (2006). *Estudo analítico e interpretativo de três peças portuguesas para clarinete solo*. Dissertação de Mestrado em Música Área de Especialização Clarinete. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Pinto, Nuno. (2006). *A Influência dos Clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. Dissertação de Mestrado em Música Área de Especialização Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Pinto, Nuno. (2011). *A propósito de um disco*. Prova para obtenção do Estatuto de Especialista. Porto: Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo.

Rehfeldt, Phillip. (1976). *New Directions for clarinet*. California: University of California Press.

Ross, Alex. (2009). *O Resto é Ruído*. Alfragide: Casa das Letras.

Rushton, Julian. (2001). “Quarter-Tone” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 20. (pp. 661-662). London: Oxford University Press.

Serrão, Maria. (2011). *Influências da Performance Na Música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais Área de Especialização de Musicologia Histórica. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Shackleton, Nicholas. (2001). “Clarinet: The Clarinet of Western art music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 5. (pp. 899-909). London: Oxford University Press.

Tranchefort, François - René. (ed.). (2004). *Guia da Música de Câmara*. (2ª edição). Lisboa: Gradiva.

Vinagre, Mário. (2015). *Um olhar sobre a música produzida na Esml para clarinete solo e clarinete e eletrónica*. Dissertação de Mestrado em Música. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.

SITOGRAFIA

The Clarinet of Twenty-first Century. (sem data). Acedido em 13/12/15. URL: <http://userpages.umbc.edu/~emrich/clarinet21.html>

The Clarinets. (sem data). Acedido em 13/10/15. URL: <http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html>

The Clarinets. (sem data). Acedido em 13/10/15. URL: <http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-sound.html>

The Orchestra User's Manual. (2005). Acedido em 13/12/15. URL: <http://andrewhugill.com/manuals/clarinet/extended.html>

Canadian Clarinet. (2012). Acedido em 13/12/15. URL: <https://canadianclarinet.wordpress.com/2012/12/02/extended-techniques/>

Clarinet Multiphonics. (sem data). Acedido em 13/12/15. URL: <http://www.clarinet-multiphonics.org/index.html>

Buffet Crampon. (sem data). Acedido em 24/12/2015. URL: <http://www.buffet-crampon.com/en/content/divine> -

The Clarinets. (sem data). Acedido em 24/12/2015. URL: <http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html>

O Canto do Cante. (sem data). Acedido em 04/03/2016. URL: http://www.joraga.net/gruposcorais/pags03_pautas_03_MJDelgado/0196_modasBAleto_ejo_JMDelgado_44_MoreninhaAlentejana.htm

O Canto do Cante. (sem data). Acedido em 04/03/2016. URL: http://www.joraga.net/gruposcorais/pags09_pautas_09_CSerpa_MRitaOPC/0447_CdeSerpa_MRitaCortez_p076_015_moreninha.htm

PARTITURAS

Azevedo, Sérgio. (2008). Partitura da obra *On the Edge*. Lisboa: Ava Musical Editions.

Boulez, Pierre. (1969). Partitura da obra *Domaines*. London: Universal Editions.

Ceitel, João. (2015). Partitura da obra *Miniaturas sobre um timbre*. Não editada e cedida pelo autor.

Costa, João. (2014). Partitura da obra *Enigma*. Não editada e cedida pelo autor.

Donatoni, Franco. (1980). Partitura da obra *Clair*. Milano: BMG Ricordi Music Publishing.

Pascoal, Samuel. (2015). Partitura da obra *Cante e Encante*. Não editada e cedida pelo autor.

Ribeiro, Nuno. (2014). Partitura da obra *2 Peças para Clarinete Solo*. Não editada e cedida pelo autor.

Sciarrino, Salvatore. (1982). Partitura da obra *Let me die before I wake*. Milano: BMG Ricordi Music Publishing.

ANEXO A

DEDILHAÇÕES DA ESCALA POR QUARTOS DE TOM

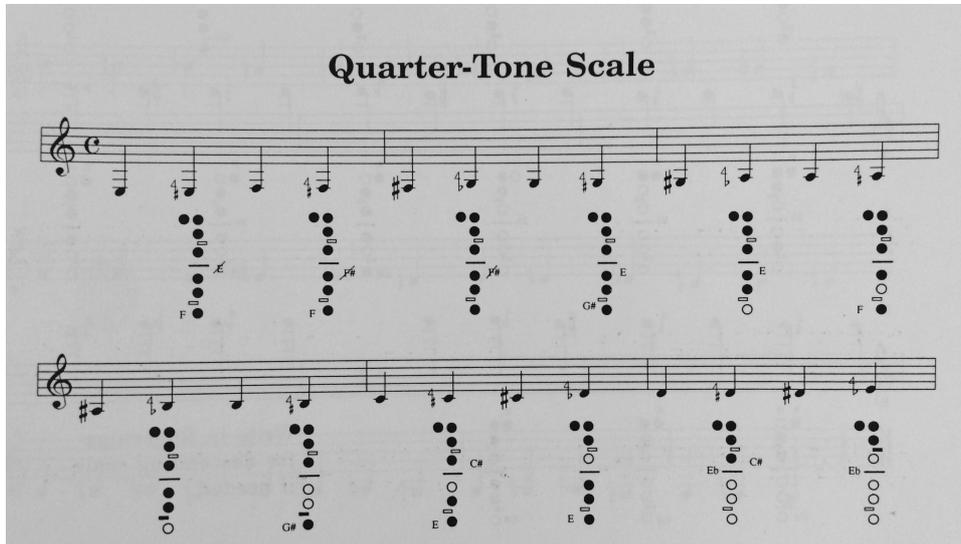


Figura 23 – Dedilhações fornecidas no método *Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist* de Kelly Burke

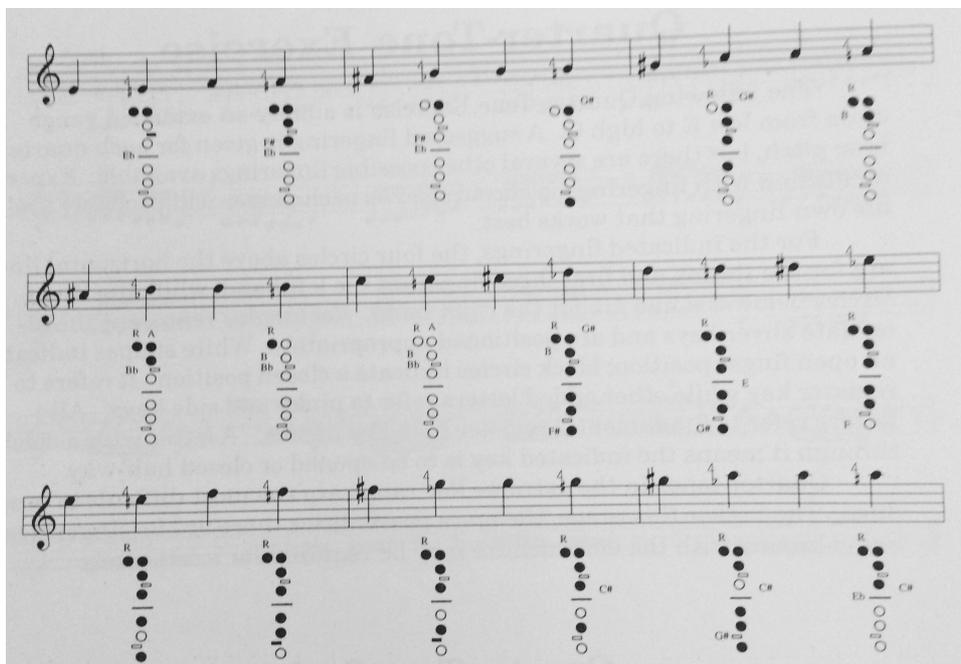


Figura 24 – Dedilhações fornecidas no método *Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist* de Kelly Burke (continuação)

Write in fingerings for descending scale if needed.

Figura 25 – Dedilhações fornecidas no método *Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist* de Kelly Burke (continuação)

ANEXO B

DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR JOÃO COSTA, NOTAS DE PROGRAMA E PARTITURA DA OBRA *ENIGMA*

Sobre o compositor

Natural de Ponta Delgada, o compositor João Costa iniciou os seus estudos musicais em 2004, com 10 anos, no Conservatório Regional de Ponta Delgada, na classe de violino da Prof.^a Lúcia Medeiros e da Prof. Shelley Ross. Durante cinco anos, frequentou e concluiu o 5º Grau de Música no Conservatório Regional de Ponta Delgada, com a média final de 17 valores. Durante esta frequência no Conservatório, teve o seu primeiro contacto com a composição escrevendo, aos 12 anos, um Trio de Cordas em Fá M para um Violino e dois Violoncelos (2006). Em 2008, começou a tocar Viola D'Arco na Orquestra Juvenil do Conservatório Regional de Ponta Delgada, tornando-se, depois, o seu 1º Instrumento, a partir de 2010 até 2012, na classe da Prof. Shelley Ross. Desde o ano letivo de 2009/10 até 2011/12, estudou Análise e Técnicas de Composição com o Prof. Válder Tavares nesta instituição.

Em 2012, ingressou no Curso de Música, variante Composição, na Escola Superior Música de Lisboa (ESML), onde estudou com os Professores Luís Tinoco, Sérgio Azevedo e António Pinho Vargas, tendo concluído a Licenciatura em Composição em 2015.

Atualmente, encontra-se a frequentar o Mestrado em Música no ramo de Composição na ESML, sob a orientação do Professor Carlos Caires (Costa, 2016).

Notas de programa escritas pelo compositor

“*Enigma* é um conjunto de duas peças para clarinete solo que escrevi em 2014. A primeira peça é maioritariamente estática, com um carácter de improvisação lenta, aqui e ali pontuada por gestos rápidos que criam alguma tensão. A segunda peça funciona quase como que um “negativo” da primeira da primeira: rápida, com uma atmosfera incisiva e rítmica que, no entanto, é pontuada por gestos fluidos de carácter quase improvisatório. Nesta obra procurei uma linguagem e certas sonoridades com as quais não estava muito familiarizado, quer do ponto de vista rítmico, quer do ponto de vista melódico. No fundo, tratou-se de um desafio difícil mas aliciante, porque saí da minha “zona de conforto”. Escrever esta obra numa linguagem pouco habitual foi para mim como que um mistério, tendo assim também surgido, naturalmente, o título.” (Costa, 2015)

Enigma (2014)

2 Peças para Clarinete Solo

João Costa
(1994-)

Clarinete em Sib

$\text{♩} = 64$

I

6 *pp* *p* *sf*

loco (sempre simile)

9 *mf* *mf* *pp* *f*

12 *fp*

$\text{♩} = 92$

15 *p* *mf* *fp* *ff* *fp*

17 *mf* *ppp*

20 *a tempo* *mp* *fp* *f*

22 *mp* *f* *rit.*

25 *pp* *mp* *pp*

29 *mf* *p*

XV

32 *mf* *ff* *sf* *p*

35 $\text{♩} = 82$ *mp* *p* *sf*

39 *p* *pp* *6:4*

44 *p* *mp* *6* *5:4*

46 *f* *5* *7* *5* *3*

49 *p* *5:4* *5*

52 *mp* *sf* *3* *3*

55 *mf* *pp* *5*

37

41

45

49 *flexibile*

52

54 *pp*

57 *f* *ff* *loco*

61 *ppp* *sf*

Detailed description: This page contains a single melodic line in treble clef, spanning measures 37 to 61. The music is characterized by frequent changes in time signature and dynamic markings. Measure 37 is in 3/8 time with a *sf* dynamic. Measure 41 is in 4/4 time. Measure 45 is in 4/4 time with a *mf* dynamic. Measure 49 is in 2/4 time, marked *flexibile* and *p*, featuring a slur over a 5:4 interval and a triplet. Measure 52 is in 5/4 time with a slur over a 6:4 interval. Measure 54 is in 6:4 time, marked *pp*, with a slur over a 6:4 interval. Measure 57 is in 6:4 time, marked *f* and *ff*, with a slur over a 6:4 interval and a triplet. Measure 61 is in 7:4 time, marked *ppp* and *sf*, with a slur over a 7:4 interval and a triplet. The score includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *sf*, *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, and *ppp*.

ANEXO C

DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR SAMUEL PASCOAL E PARTITURA DA OBRA *CANTE ENCANTE*

Sobre o compositor

Samuel Filipe Santos Pascoal estudou clarinete no Conservatório de Música de Caldas da Rainha, com os professores Jorge Trindade e Jorge Camacho, e na Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), com o professor Nuno Silva. Fez vários cursos de aperfeiçoamento de clarinete com os professores António Saiote, Luís Gomes, Yehuda Gilad, Venancio Rius Marti, Fabrizio Meloni, Bruno Graça, Sónia Tomás, Joaquim Ribeiro, Rui Martins, Andrew Simon, Enrique Peres Piquez. Estudou percussão com os professores Carlos Girão e Carlos Voss na EMCN. Em 2001, obteve o prestigante 2º lugar no Concurso Nacional de Clarinete Maestro Marcos Romão dos Reis, na sua categoria. Participou em várias orquestras, como a Orquestra Nacional de Sopros “Os Templários”, Banda Sinfónica Minho-Galaica, Banda Sinfónica da Bairrada, Orquestra dos Conservatórios Oficiais de Música, Orquestra do Algarve e Orquestra Metropolitana de Lisboa. Participou, também, em vários grupos de música de câmara, como Lusitanus Ensemble, Quarteto de Clarinetes Argul, Trio Místico e del’Arte Ensemble. Na área da direção, fez masterclass com José Brito, Délio Gonçalves, Jo Conjaerts, Jean Sébastien Béreau, Laurence Marks, Mark Heron, Roberto Montenegro, Steven D. Davis, José Rafael Pascual-Vilaplana e Thomas Reed.

Como compositor, tem escrito para grupos de câmara, solistas e para orquestra de sopros. Várias obras suas têm sido escolhidas como obrigatórias em concursos de bandas. É compositor da editora portuguesa Lusitanus Edições e da editora holandesa Molenaar Editions.

É clarinetista e compositor residente da Banda da Armada Portuguesa e frequenta o curso de Direção de Orquestra de Sopros, na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor e maestro Alberto Roque (Pascoal, 2016).

Cante e Encante

2 pieces for Bb Clarinet

by Samuel Pascoal

inspirado na canção do
Cante Alentejano
(inspired by the song)

- Moreninha Alentejana -



Comissioned by Diogo Mendes

copyright samuelpascoal - SPA 2015
All rights reserved

I. Cante

for B \flat Clarinet

Samuel Pascoal

Lento ma non troppo ($\text{♩} = 60/65$)

etéreo

sempre **p** molto espress., dolce

8

15

22

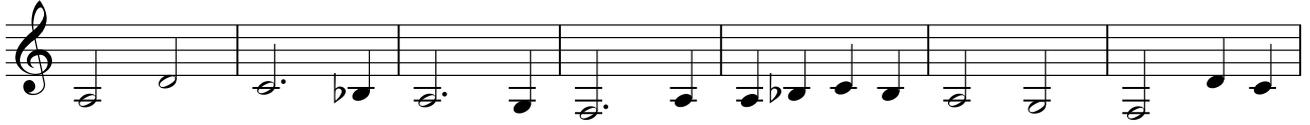
28

34 **Solene - Poco più mosso**

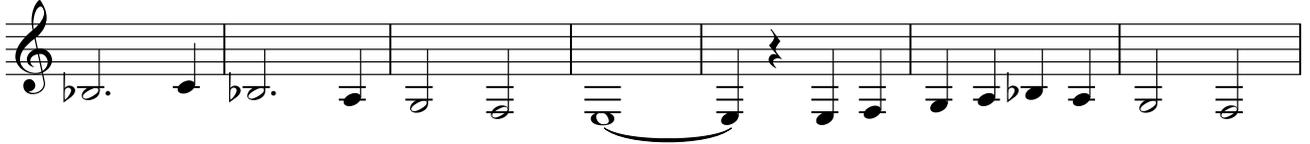
ff sempre sonoro

41

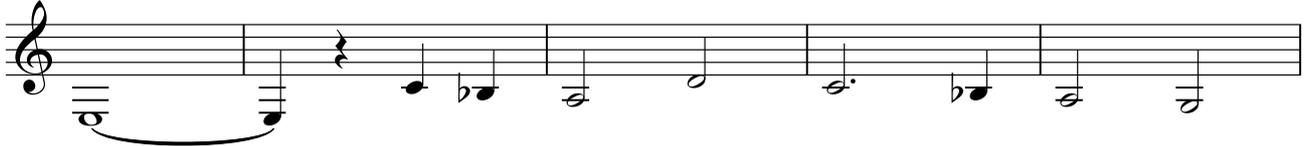
47



54



61



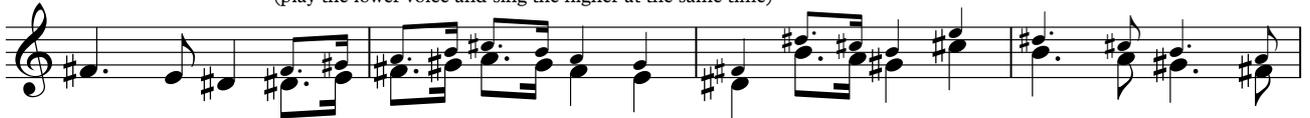
66

Pesante



71

cantar a voz de cima e tocar a de baixo em simultâneo
(play the lower voice and sing the higher at the same time)



75



79



harmonics
canta
(sing)
toça
(play)

II. Encante

for B \flat Clarinet

Samuel Pascoal

83 **Vivace** ($\text{♩}=70$)

pp *leggiero, staccatissimo*

Musical staff 83-86: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music consists of a continuous eighth-note pattern. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 84 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 85 has a key signature of one sharp (F#). Measure 86 has a key signature of two sharps (F#, C#). Dynamics: *pp* *leggiero, staccatissimo*. There are two slurs over measures 85 and 86.

Musical staff 87-90: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 87 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 88 has a key signature of one sharp (F#). Measure 89 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 90 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *pp*.

Musical staff 91-93: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 91 has a key signature of one sharp (F#). Measure 92 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 93 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *ff*. There is a slur over measures 92 and 93, and a 7-measure rest at the end of measure 93.

Musical staff 94-97: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 94 has a key signature of one sharp (F#). Measure 95 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 96 has a key signature of one sharp (F#). Measure 97 has a key signature of two sharps (F#, C#). Dynamics: *pp* and *mf*.

Musical staff 98-101: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 98 has a key signature of one sharp (F#). Measure 99 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 100 has a key signature of one sharp (F#). Measure 101 has a key signature of two sharps (F#, C#). Dynamics: *pp*. There are three triplets (3) over measures 99, 100, and 101.

Musical staff 102-104: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 102 has a key signature of one sharp (F#). Measure 103 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 104 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf*, *tr* (trill), *ff*, and *pp*.

Musical staff 105-107: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 105 has a key signature of one sharp (F#). Measure 106 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 107 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *ff*. There is a slur over measures 106 and 107, and a 7-measure rest at the end of measure 107.

Musical staff 108-110: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 108 has a key signature of one sharp (F#). Measure 109 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 110 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *pp* and *ff*. There are two triplets (3) over measures 108 and 109, and a slur over measures 109 and 110, and a 7-measure rest at the end of measure 110.

Musical staff 111-113: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns. Measure 111 has a key signature of one sharp (F#). Measure 112 has a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 113 has a key signature of one sharp (F#). Dynamics: *ff*. There are two triplets (3) over measures 111 and 112, and a slur over measures 112 and 113, and a 7-measure rest at the end of measure 113.

V.S.

114 *marcato*

116 *fff*

118 *pp ff pp ff*

121 *flatterzung*
pp ff pp ff ffp ff pp

125

129 *cresc. poco a poco p cresc. poco a poco*

132 *mp cresc. poco a poco*

135 *mf cresc. poco a poco*

138 *f cresc. poco a poco ff fff*

143 *mp giocoso*

147 *tr tr tr tr*

151

pp 3 3 3

156 *f* *tr*

3 3 3 3

160 *tr tr tr*

163

p *f*

165

3 3 3

167 *pp* *ff* 7

169

171

173 *ad. lib.* *a tempo* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *fff* 3 3 3

ANEXO D

DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR JOÃO CEITIL E PARTITURA DA OBRA *MINIATURAS SOBRE UM TIMBRE*

Sobre o compositor

João Ceitil nasceu em Vila Franca de Xira em 1984. Actualmente, frequenta o curso de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, tendo iniciado os seus estudos musicais em 1994 no Instituto Gregoriano de Lisboa onde frequentou o curso geral de piano até ao 4º grau. Os estudos musicais foram, posteriormente, interrompidos e em 2002 ingressou no Curso de Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, na qual concluiu a Licenciatura. Ainda assim, a paixão pela música esteve sempre presente numa participação activa de cariz autodidacta que mais tarde, em 2011, veio dar origem à candidatura ao curso de composição da Escola Superior de Música de Lisboa. Prosseguiu os seus estudos nesta instituição, tendo como professores Luís Tinoco, Carlos Marecos e Carlos Caires na disciplina de composição. Em 2012 foi convidado a participar no Workshop de composição para repertório de Voz com orquestra, sob a orientação do compositor Marc-André Dalbavie, no âmbito do protocolo criado entre Escola Superior de Música de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Em 2013 foi vencedor do Prémio de Composição SPA-Antena2 integrado no concurso Prémio Jovens Músicos.

Em 2014 foi aceite como participante activo no Masterclass de Composição integrado no “Internacional Bartók Seminar and Festival, sob a orientação Peter Eotvos, no qual compôs uma peça intitulada “ChacoN” que recebeu em 2015 uma recomendação na categoria geral da Tribuna Internacional de Compositores - “ 2015 International Rostrum of Composer” (Ceitil, 2015).

Notas de programa escritas pelo compositor

“Miniaturas sobre um timbre, é um conjunto de estudos para clarinete, cujo foco, e tal como o título sugere, é o timbre. Assim sendo são estudos que pretendem explorar o timbre do instrumento aliado à interpretação e técnica instrumental. O timbre é explorado através da utilização de polifonias reais (multifónicos) e ilusórias (dedilhação rápida de campos harmónicos), técnicas estendidas, registos dinâmicos.” (Ceitil, 2016)

Miniaturas sobre um timbre

Clarinete em Bb

João Ceitil

Notas de execução

Miniatura I

Tocar as notas indicadas de forma aleatória durante o tempo indicado

A duração é dada ao valor da semínima

Criar um efeito de eco: as setas indicam o sequência de “dinâmicas”

pp; ppp; souffle e som de teclas.

Miniatura II



A seta por de baixo da indicação de Suffle, corresponde a seguinte intenção:

Cria um som grave junto com “flutterzunge”.

Partitura musical com dinâmica ff, PPPP e a indicação 'slap tongue'.

Usar o grupo de notas indicados de forma livre, nos zonas sem indicação de altura específica.



Respirar profundamente na indicação de suspensão (efeito teatral)

Miniatura III

Todos os tremolos (excepto a partir do comp. 224) devem ser executados com a mesma velocidade (o mais rápido possível sendo que o desejado seria muito rápido de forma a criar o efeito de polifonia)

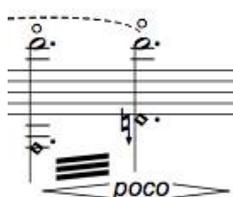


Acentuar o primeiro ataque transitando muito rapidamente para ppp até (all niente)
Aplicar sempre excepto a partir do comp. 224)

Miniatura IV

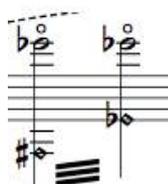
Em todos os multifónicos pretende-se um som doce e expressivo. As ligaduras pretendem dar indicação de fraseado sendo que sempre que possível tentar criar um efeito de Legato.

Miniatura V



Tremolo de harmónico sobre duas fundamentais.
Em algumas situações poderá haver uma oscilação na altura do harmónico pretendido.

Ex:



♩ = 80 Play as fast as possible randomly on the specific duration

I

ppp → *pppppp* → souffle! keys sound similar like an echo

ppp → *pppppp* → souffle souffle → *pppppp* → *pppp* → *ppp* → *pppppp* → souffle keys sound

ppp → *pppppp* → souffle *ppp* → *pppppp* → souffle *ppp* → *pppppp* → souffle *ppp* → *pppppp* → souffle

souffle → *pppppp* → *pppp* → *pppppp* → souffle souffle → *pppppp* → souffle souffle → *pppppp* → *mp*

30

The musical score consists of a single staff in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords, each represented by a vertical line with a horizontal bar across it. The chords are marked with various accidentals: a flat (b) before the first chord, a sharp (♯) before the second, a flat (b) before the third, a sharp (♯) before the fourth, a flat (b) before the fifth, a sharp (♯) before the sixth, a flat (b) before the seventh, and a sharp (♯) before the eighth. The staff concludes with a double bar line.

II

inhale deeply

♩ = 60

play randomly (souffle) 2X similar

slap tongue

souffle

s. t.

ff

pppp

souffle

pppp

subito

souffle

f

bending

ppp

subito

souffle

f

inhale deeply

play randomly (souffle)

slap tongue

pppp

souffle

f

s. t.

ff

ppp

subito

souffle

f

bending

ppp

subito

souffle

f

inhale deeply

play randomly (souffle) 2X similar

slap tongue

pppp

souffle

f

s. t.

ff

ppp

subito

souffle

f

bending

ppp

subito

souffle

f

inhale deeply

play randomly (souffle)

play randomly (slap tongue)

inhale deeply

s. t.

souffle

souffle + sound

souffle

ppppp

f

subito

ppppp

slap tongue

inhale deeply

play randomly (souffle)

play randomly (slap tongue)

inhale deeply

bending

pp

ppppp

f

pp

s. t.

souffle

s. t.

souffle

ppppp

f

subito

subito

subito

souffle

f

ppppp

slap tongue

play randomly (souffle)

play randomly (souffle)

ppp

subito

subito

subito

souffle

f

ppppp

slap tongue

s. t.

f

pppp

ppppp

play randomly (souffle)

Musical score for the first system, measures 35-37. The staff contains a treble clef and a series of notes and rests. Dynamics include *ppp*, *f*, and *pppp*. Performance instructions include *s. t.*, *souffle*, and a triplet of eighth notes.

38 play randomly (souffle)

Musical score for the second system, measures 38-40. The staff contains a treble clef and a series of notes and rests. Dynamics include *ppp*, *f*, *pppp*, and *ppp*. Performance instructions include *s. t.*, *souffle*, and *play randomly (souffle)*.

Musical score for the third system, measures 41-43. The staff contains a treble clef and a series of notes and rests. Dynamics include *ppp*, *f*, and *pppp*. Performance instructions include *s. t.*

III

tremolo very very fast as possible

$\text{♩} = 480$

5/16 4/16 3/16 5/16 4/16 3/16 4/16 3/16 4/16 3/16 4/16

ppp
sempre

13/4/16 3/16 4/16 2/16 4/16 3/16 4/16 3/16 4/16 2/16 4/16

24/4/16 3/16 2/16 4/16 5/16 4/16 3/16 4/16 2/16 4/16 3/16 4/16

37/4/16 2/16 4/16 3/16 2/16 4/16 3/16 4/16 2/16 4/16 3/16 4/16

51/4/16 3/16 2/16 4/16 5/16 4/16 3/16 2/16 4/16 3/16 4/16

63/3/16 2/16 3/16 4/16 3/16 4/16 2/16 4/16 3/16 4/16 2/16 4/16

76 $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{4}{16}$

89 $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$

99 $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$

110 $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{16}$

121 $\frac{3}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$

131 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$

IV

♩ = 80

Musical score for measures 1-14. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *pp* and *poco*. A triplet of eighth notes is marked in measure 14.

,

Musical score for measures 15-21. Measure 15 begins with a treble clef and a key signature change to G major. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*. A triplet of eighth notes is marked in measure 18.

Musical score for measures 22-29. Dynamics include *pp* and *p*. A triplet of eighth notes is marked in measure 29.

Musical score for measures 30-37. Dynamics include *p*, *poco*, and *pp*. A triplet of eighth notes is marked in measure 30.

♩ = 60

ppp poco mp ppp subito

subito mp ppppp poco

p subito ppppp poco ppppp poco

poco poco

Musical score for a single staff with a treble clef, starting at measure 25. The score contains various musical notations including notes, rests, and bar lines. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The score consists of 10 measures. The first measure (measure 25) contains a quarter rest. The second measure contains a quarter note G4. The third measure contains a quarter note F4. The fourth measure contains a quarter note E4. The fifth measure contains a quarter note D4. The sixth measure contains a quarter note C4. The seventh measure contains a quarter note B3. The eighth measure contains a quarter note A3. The ninth measure contains a quarter note G3. The tenth measure contains a quarter note F3. The score ends with a double bar line.