

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

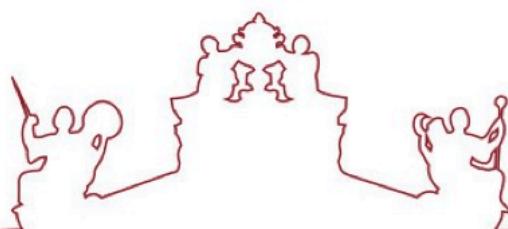
Tese de Doutoramento

Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI

Frederic da Silva Cardoso

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2021



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

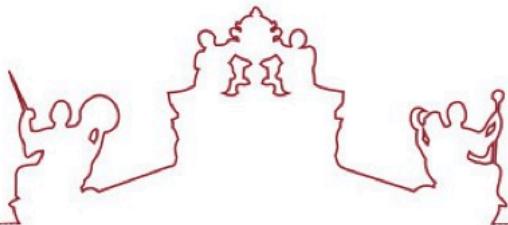
Tese de Doutoramento

Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI

Frederic da Silva Cardoso

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2021



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | Luís Carvalho (Universidade de Aveiro)
Madalena Abrantes de Soveral Torres (Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo)
Monika Streitová (Universidade de Évora) (Orientador)
Nuno Silva (Academia Nacional Superior de Orquestra)

Évora 2021

*O saber não é indigno, nem é forçosamente uma peia;
não mata a sua originalidade; não arruína tampouco a sua fisionomia.*

Pierre Boulez (1985)

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Monika Streitová, de uma forma muito especial, por todo o seu apoio, saber e dedicação.

Aos meus pais, porque a transmissão de atitudes e valores é intemporal. Porque lhes devo tudo. Por todo o amor.

À Fátima Seabra, porque o amor vence qualquer barreira, até a mais difícil de ultrapassar.

Aos meus mestres: José Ribeiro, José Cardoso, Jaime Dias, Filipe Silva, António Saiote e Nuno Pinto - por serem um exemplo de superação e abnegação. O espírito de missão que posso, a eles o devo.

Aos compositores: André Rodrigues, Bruno Ferreira, Carlos Brito Dias, Luís Neto da Costa, Rodrigo Cardoso e Rúben Borges os quais, para além da imensa estima e respeito que nutro por cada um deles, enriqueceram este trabalho científico com um conhecimento plural, tanto pelas suas obras, como pelos inquéritos a si realizados.

A todos aqueles que, ao longo do meu percurso, me marcaram pela sua singularidade e objetividade, demonstrando dessa forma o verdadeiro amor à Arte.

A todos, o meu muito obrigado!

O caminho faz-se caminhando...!

Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI

RESUMO

O presente trabalho científico pretende abordar a sonoridade enquanto virtuosidade, tendo como objeto de estudo o Sonorismo e a sua influência na criação musical para clarinete baixo em Portugal no século XXI.

Sendo o Sonorismo definido por enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, compositores e intérpretes são os principais mentores para que surjam das mais diversas formas. Estas, traduzidas por técnicas estendidas, remetem o intérprete para uma nova abordagem instrumental que, para além de exigir um conhecimento e um domínio técnico diferenciado, o desafia a ser mais flexível e versátil.

Desta forma, a metodologia pressupõe uma análise a partir de um *corpus* analítico constituído por seis obras musicais (e respetivas gravações), da autoria dos compositores: André Rodrigues (n. 1978), Bruno Ferreira (n. 1987), Carlos Brito Dias (n. 1991), Luís Neto da Costa (n. 1993), Rúben Borges (n. 1994) e Rodrigo Cardoso (n. 1997); através de uma análise performativa de cada uma delas, uma proposta pessoal de dedilhação para clarinete baixo e uma perspetiva sobre as técnicas estendidas utilizadas.

O contributo deste percurso analítico demonstra que o Sonorismo apresenta um paradigma composicional, interpretativo e performativo que, estando interligados, são interdependentes em todo o processo criativo-musical de uma nova obra. Desta forma, considera-se que a performance será tão sólida quanto maior for o compromisso e interação entre compositor e intérprete, aproximando assim o pensamento musical da sua realização prática.

Palavras-Chave

Sonorismo; Clarinete Baixo; Criação Musical; Sonoridade; Performance.

From Creation to Performance: 21st century Portuguese repertoire for bass clarinet developed by Sonorism

ABSTRACT

The present scientific work intends to approach sonority as a virtuosity, having as object of study Sonorism and its influence in the musical creation for bass clarinet in Portugal in the 21st century.

Being this Sonorism defined by an emphasis on the discovery of new sounds through traditional instruments, and new ways of making and thinking about Music, composers and performers are the main mentors for to arise in the most diverse ways. Consequently, these are translated by extended techniques, that will take the performer into a new instrumental approach that will require knowledge in a differentiated technical domain, challenging him to be more flexible and versatile.

In this way, the methodology presupposes an analysis based on an analytical corpus consisting of six musical works (and respective recordings), by the composers: André Rodrigues (b. 1978), Bruno Ferreira (b. 1987), Carlos Brito Dias (b. 1991), Luís Neto da Costa (b. 1993), Rúben Borges (b. 1994) and Rodrigo Cardoso (b. 1997); through a performative analysis of each of them, a personal fingering proposal for bass clarinet and a perspective on the extended techniques used.

This analytical path has contributed to demonstrating that Sonorism presented a compositional, interpretative, and performative paradigm that is interconnected and interdependent to the whole creative-musical process of a new work. In the end, it is considered that the greater the commitment and interaction between composer and performer more solid the performance will be, bringing the musical thought closer to its practical realization.

Keywords

Sonorism; Bass Clarinet; Musical Creation; Sonority; Performance.

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

b – Bemol

– Sustenido

Ω – Ómega

ADEC – *Asociación para el Estudio y el Desarrollo del Clarinete*

AEG – *Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft*

C – Dó

CDE – Comissão Democrática Eleitoral

D – Ré

DME – Dias da Música Eletroacústica

E – Mi

EUA – Estados Unidos da América

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

GRMC – *Groupe de Recherche de Musique Concrète*

GMN – Grupo Música Nova

IRCAM – *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*

M – Maior

m – Menor

N.R. – Não Responde

nº – Número

op. – *Opus*

OM – Oficina Musical

Pd – *Pure Data*

R. – Resposta

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

WDR – *Köln Westdeutscher Rundfunk*

ÍNDICE

RESUMO	III
ABSTRACT	V
INTRODUÇÃO	1
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	3
1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA	3
1.2. ESTADO DA ARTE	3
1.3. OBJETIVOS	10
1.4. METODOLOGIA	11
2. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CLARINETE BAIXO	13
2.1. EVOLUÇÃO ORGANOLÓGICA	15
2.1.1. PROTÓTIPO EM FORMA DE PRANCHA (CA. 1750 – 1820)	16
2.1.2. CURVO OU EM FORMA DE COR DE BASSET (CA. 1765)	17
2.1.3. EM FORMA DE FAGOTE (CA. 1790 AO INÍCIO DO SÉCULO XX)	18
2.1.4. EM FORMA DE SERPENTE (CA. 1820 – 1830)	24
2.1.5. EM FORMA DE OFICLEIDE (1830 – 1880)	25
2.1.6. EM FORMATO RETO E COM JUNÇÃO BASE EM FORMA DE U (1840 – 1920)	26
2.1.7. EM FORMA DE CLARINETE OU EM FORMATO RETO (1807 ATÉ AO PRESENTE)	27
2.1.8. SÍNTSE HISTÓRICA	32
2.2. INTÉPRETES E COMPOSITORES – INFLUÊNCIA NO DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO	35
2.2.1. JOSEF HORÁK	35
2.2.2. HARRY SPARNAAY	43
2.2.3. O CLARINETE BAIXO: UM NOVO PARADIGMA PERFORMATIVO E PEDAGÓGICO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	47
3. O SONORISMO: A ESTÉTICA DA SONORIDADE E UM NOVO PARADIGMA	51
3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	51
3.1.1. DO IMPRESSIONISMO AO SERIALISMO	51
3.1.2. MÚSICA ELETROACÚSTICA: A EXPANSÃO DO TIMBRE	59
3.2. O SONORISMO: DO TRADICIONAL AO NÃO CONVENCIONAL	65
3.2.1. POLÔNIA: O REALISMO SOCIALISTA NA MÚSICA	65
3.2.2. O WARSZAWSKA JESIEŃ E A AFIRMAÇÃO DO SONORISMO	71
3.2.3. PORTUGAL: O DESENVOLVIMENTO CRIATIVO-MUSICAL INFLUENCIADO PELO SONORISMO	80
3.2.4. PORTUGAL: A INFLUÊNCIA DO SONORISMO NA CRIAÇÃO MUSICAL DO REPERTÓRIO PARA CLARINETE BAIXO NO SÉCULO XXI	94

4. JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO	101
4.1. SONORISMO: O DESAFIO INTERPRETATIVO	103
5. DA CRIAÇÃO À PERFORMANCE	107
5.1. O CLARINETE BAIXO NO SÉCULO XXI: UMA PERSPECTIVA SOBRE AS NOVAS SONORIDADES	110
5.1.1. DEDILHAÇÕES PARA CLARINETE BAIXO: A NOTAÇÃO	112
5.1.1.1. DEDILHAÇÃO PARA CLARINETE BAIXO: UMA NOVA PROPOSTA.	118
5.1.2. TÉCNICAS ESTENDIDAS: UMA PERSPECTIVA SOBRE AS NOVAS SONORIDADES NO CLARINETE BAIXO	120
5.1.2.1. MULTIFÓNICOS.	121
5.1.2.2. QUARTOS DE TOM.	126
5.1.2.3. SOM EÓLIO.	129
5.1.2.4. BISBIGLIANDO.	131
5.1.2.5. FLATTERZUNGE.	132
5.1.2.6. GLISSANDO.	133
5.1.2.7. TOCAR CANTANDO.	135
5.1.2.8. SLAP TONGUE.	136
5.1.2.9. SONS DE CHAVES.	137
5.2. LUX ET UMBRA II, DE ANDRÉ RODRIGUES	140
5.2.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	141
5.3. 1929, DE BRUNO FERREIRA	149
5.3.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	150
5.4. QUANDO VIER A PRIMAVERA, DE CARLOS BRITO DIAS	155
5.4.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	156
5.5. TEXTURAS DE SOMBRA, DE LUÍS NETO DA COSTA	165
5.5.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	166
5.6. LIMEN, DE RÚBEN BORGES	185
5.6.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	186
5.7. SOBRE O CONTORNO, DE RODRIGO CARDOSO	199
5.7.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO	200
CONCLUSÃO	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	209
PARTITURAS	221
ANEXO A: QUESTIONÁRIOS AOS COMPOSITORES	225
ANEXO A.1. ANDRÉ RODRIGUES	225
ANEXO A.2. BRUNO FERREIRA	231
ANEXO A.3. CARLOS BRITO DIAS	237
ANEXO A.4. LUÍS NETO DA COSTA	245

ANEXO A.5. RÚBEN BORGES	253
ANEXO A.6. RODRIGO CARDOSO	259
ANEXO B: PROGRAMAS RECITAIS	265
ANEXO B.1.: CONCERTO DE SANTA CECÍLIA (22/11/2011)	265
ANEXO B.2. RECITAL DE COMPOSIÇÃO (14/7/2012)	269
ANEXO B.3. CONCERTO DA CLASSE DE COMPOSIÇÃO DA ESMAE (29/5/2014)	273
ANEXO B.4. FADE IN TRIO (28/10/2016)	277
ANEXO B.5. FREDERIC CARDOSO CONCERT (29/11/2016)	281
ANEXO B.6. CONCERTO DE PROFESSORES DO II ESTÁGIO DE ORQUESTRA DE SOPROS VALE VAROSA (29/8/2017)	285
ANEXO B.7. BLUE BRAIN (23/11/2017)	289
ANEXO B.8. RECITAL PARA CLARINETE SOLO (5/12/2017)	293
ANEXO B.9. CONCERTO COM FREDERIC CARDOSO E IGOR C. SILVA (28/12/2017)	297
ANEXO B.10. DUAL SOUNDWAY, RECITAL DE EUFÓNIO, CLARINETE E ELETRÓNICA (11/3/2018)	301
ANEXO B.11. RECITAL I DE DOUTORAMENTO EM MÚSICA, ESPECIALIDADE EM INTERPRETAÇÃO (5/7/2018)	305
ANEXO B.12. DIÁLOGO A PRETO E BRANCO (4/6/2019)	307
ANEXO B.13. APRESENTAÇÃO DO CD REFLEXOS (14/6/2019)	311
ANEXO B.14. MIXED DIALOGUES (1/7/2019)	313
ANEXO B.15. BEHIND THE SCENES (10/7/2019)	317
ANEXO B.16. DAL NIENTE (28/8/2020)	321
ANEXO C: PARTITURAS – ÚLTIMAS VERSÕES	325
ANEXO C.1. ANDRÉ RODRIGUES – LUX ET UMBRA II	325
ANEXO C.2. BRUNO FERREIRA – 1929	341
ANEXO C.3. CARLOS BRITO DIAS – QUANDO VIER A PRIMAVERA	345
ANEXO C.4. LUÍS NETO DA COSTA – TEXTURAS DE SOMBRA	351
ANEXO C.5. RÚBEN BORGES – LIMEN	361
ANEXO C.6. RODRIGO CARDOSO – SOBRE O CONTORNO	371

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1 – Dicotomia compositor/intérprete em grande parte do século XX, segundo Pierre Boulez (1985).....	107
--	-----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Desenvolvimento da família do clarinete a partir do início do século XVIII... 13
Figura 2 – Primeiro exemplo de um protótipo de clarinete baixo construído com corpo em forma de prancha. 16
Figura 3 – Clarinete baixo em forma de cor de basset, de Anton Senior e Michel Mayrhofer. 17
Figura 4 – Klarinetten-bass, de Johan Heinrich Grenser.... 18
Figura 5 – Klarinetten-bass, de August Grenser. 20
Figura 6 – Basset-orgue, de François Antoine Sautermeister – patente francesa nº 755... 20
Figura 7 – Clarion, de George Catlin. 21
Figura 8 – Clarinete Baixo de Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf, com tudel reto. 22
Figura 9 – Glicibarifono, de Catterino Catterini. 23
Figura 10 – Excerto musical de Emma di Antiochia, de Giuseppe Saverio Mercadante... 23
Figura 11 – Clarinete baixo em forma de serpente, de Nicola Papalini. 24
Figura 12 – Clarinete baixo em forma de oficleide, de Louis Auguste Buffet. 25
Figura 13 – Clarinete baixo em formato reto e com junção base em forma de U, de Louis Auguste Buffet..... 26
Figura 14 – Clarinete baixo em formato reto, de Louis Auguste Buffet.... 27
Figura 15 – Clarinete Baixo de Adolphe Sax, com a patente belga nº 1051..... 28
Figura 16 – Clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre, de Adolphe Sax. 29
Figura 17 – Clarinete baixo Buffet Crampon RC Prestige..... 31
Figura 18 – Programa do Recital de Josef Horák, realizado a 24 de março de 1955..... 36
Figura 19 – Duo Boemi di Praga. 38
Figura 20 – Dedicatória de Karlheinz Stockhausen a Josef Horák, em 1984. 39
Figura 21 – Sétima secção da obra Contaminationi, de Rudolf Růžička. 40
Figura 22 – Josef Horák, o Paganini do Clarinete Baixo. 41
Figura 23 – Harry Sparnaay e Luciano Berio (1972). 43
Figura 24 – Taco Kooistra, Harry Sparnaay, Helmut Lachenmann e Yoko Abe (1995)... 45
Figura 25 – Excerto musical de dots, lines and zigzag, de Sofia Gubaidulina: primeira secção da obra..... 48
Figura 26 – Excerto musical de Time and Motion Study I, de Brian Ferneyhough..... 49
Figura 27 – Quadro Impression, soleil levant, de Claude Monet. 52
Figura 28 – Excerto musical de Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, de Claude Debussy: solo de flauta transversal. 54
Figura 29 – Preâmbulo de Polymorphia, de Krzysztof Penderecki..... 77
Figura 30 – Excerto musical de Polymorphia, de Krzysztof Penderecki. 78
Figura 31 – Excerto musical de CDE, de Jorge Peixinho. 81
Figura 32 – Excerto musical de Recitativo IV, de Jorge Peixinho..... 83
Figura 33 – Excerto musical de Encontro, de Clotilde Rosa..... 84
Figura 34 – Excerto musical de O novo Canto da Sibila, de Jorge Peixinho..... 85
Figura 35 – Excerto musical de Meta-Formoses, de Jorge Peixinho. 88
Figura 36 – Excerto musical de Du Néant Qui Le Croit, de Miguel Azguime. 89
Figura 37 – Excerto musical da secção das madeiras de febres de arabescos em frisos inertes, de Luís Neto da Costa. 91
Figura 38 – Exemplo musical de No Oculto Profuso (medidamente a desmesura), de Miguel Azguime. 92
Figura 39 – Excerto musical de Um Pouco... de Nada..., de Jorge Portela. 93

Figura 40 – Excerto musical de Transfigurações, de André Rodrigues	96
Figura 41 – Excerto musical de Cláron, de Daniel Schvetz: sons vocais.....	98
Figura 42 – Excerto musical de Ausência, de Leonardo Oliveira.....	98
Figura 43 – Excerto musical de Impromptu, de Clotilde Rosa: estalidos com a língua....	99
Figura 44 – Excerto musical de Klimt 2, de Vítor Rua: módulo Z.	99
Figura 45 – Excerto musical de False Entropy, de João F. Ferreira: efeito wah – wah...	100
Figura 46 – Excerto musical de pranto, de Carlos Brito Dias: inhale e exhale.....	100
Figura 47 – Diagrama do clarinete de Hyacinthe Klosé.....	113
Figura 48 – Diagrama proposto por Alain Sève para o clarinete baixo Leblanc.	114
Figura 49 – Diagrama proposto por Harry Sparnaay para o clarinete baixo Buffet Crampon RC Prestige.	115
Figura 50 – Diagrama proposto por Henri Bok para o clarinete baixo Buffet Crampon RC Prestige.	116
Figura 51 – Diagrama proposto por Jason Alder para o clarinete baixo Buffet Crampon RC Prestige.	117
Figura 52 – Sistema de construção de dedilhações de Jason Alder.	117
Figura 53 – Nova proposta de dedilhação para clarinete baixo e gráficos correspondentes.	119
Figura 54 – Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles, de Alain Sève: exemplo de multifónicos com nota fundamental Dó#2.	121
Figura 55 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 1.	122
Figura 56 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 2.	122
Figura 57 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 3.	123
Figura 58 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 5.	123
Figura 59 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 6.	124
Figura 60 – The Bass Clarinet – a personal history, de Harry Sparnaay: notação usada na tabela de multifónicos.....	124
Figura 61 – The Bass Clarinet – a personal history, de Harry Sparnaay: multifónico 1 da tabela apresentada.....	124
Figura 62 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compassos 49 e 50): multifónico tipo 1 com a nota fundamental Sol#1, e respetiva dedilhação de execução.....	125
Figura 63 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compassos 15 a 19): multifónico tipo 2 com a nota fundamental Fá#2, e respetiva dedilhação de execução.	125
Figura 64 – Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles, de Alain Sève: exemplo da tabela de quartos de tom iniciada na nota Dó2.	127
Figura 65 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: exemplo da tabela de quartos de tom iniciada na nota Ré#1.....	127
Figura 66 – The Bass Clarinet – a personal history, de Harry Sparnaay: exemplo da tabela de quartos de tom.....	128
Figura 67 – New Techniques for the Bass Clarinet, de Henri Bok: exemplo da tabela de quartos de tom.	128

Figura 68 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 79 e 80): notação de air sound.....	130
Figura 69 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de sound to noise e noise to sound.....	130
Figura 70 – Excerto musical de quando vier a primavera, de Carlos Brito Dias (compassos 81 e 82): notação de air sound reproduzindo a letra S.....	131
Figura 71 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 63): notação de bisbigliando.	131
Figura 72 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 25): notação de smorzato.	132
Figura 73 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compasso 22): notação de flatterzunge.....	133
Figura 74 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de throat “grrr”.	133
Figura 75 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 6): notação de lip bend.	134
Figura 76 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 87): notação de glissando.....	134
Figura 77 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação de glissando.	134
Figura 78 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de harmonic glissando.	135
Figura 79 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de sing.....	135
Figura 80 – Excerto musical de quando vier a primavera, de Carlos Brito Dias (compassos 117 e 118): notação de slap tongue.	136
Figura 81 – Excerto musical de quando vier a primavera, de Carlos Brito Dias (compassos 91 a 93): notação de ataques usando letras.....	137
Figura 82 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 32): notação de slap tongue.....	137
Figura 83 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 17 e 18): sons de chaves explorados de forma rítmica.	138
Figura 84 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 15): sons de chaves explorados de forma aleatória.	138
Figura 85 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compassos 31 e 32): sons de chaves explorados de forma aleatória.	138
Figura 86 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 28): sons de chaves explorados de forma melódica.	139
Figura 87 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compasso 15): sons de chaves explorados de forma melódica.	139
Figura 88 – Excerto musical de Ruah, de André Rodrigues (compassos 17 e 18).....	142
Figura 89 – Excerto musical de Cântico para a Remissão, de André Rodrigues (compassos 67 a 76).	143
Figura 90 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 5 a 7): divisão de compassos e durabilidade das notas mais longas.	144
Figura 91 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 5 a 7): indicação de compassos tradicional.	144
Figura 92 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 16 e 17): mudança de articulação entre as notas Si2 e Fá1.	145
Figura 93 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 26 e 27): mudança de articulação entre as notas Fá3 e Fá#2.	145

Figura 94 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 31 e 32): mudança de articulação entre as notas: (1) Lá3 e Fá#2, (2) Dó#2 e Ré3, e (3) Mi2 e Sol3.....	146
Figura 95 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compassos 68 e 69): mudança de articulação entre as notas Réb3 e Lá3.....	146
Figura 96 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compasso 75): mudança de articulação entre as notas Dó#4 e Ré3.....	146
Figura 97 – Excerto musical de Lux et Umbra II, de André Rodrigues (compasso 48): contraponto rítmico entre clarinete baixo e eletrónica.	147
Figura 98 – Excerto musical de Khroma, de André Rodrigues (compassos 47 e 48).....	148
Figura 99 – Excerto musical de Standing on top of Kilimanjaro, de Bruno Ferreira (compassos 31 a 33).	150
Figura 100 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: dedilhações escolhidas para a execução de Fá2 e Sol2.	152
Figura 101 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação do multifónico com a nota fundamental Fá2, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.	152
Figura 102 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: secção compreendida entre 1'44 e 2'38.	153
Figura 103 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: indicação de tempo (minutos/segundos).....	153
Figura 104 – Excerto musical de Tudo o que não diz..., de Carlos Brito Dias (compassos 8 a 13).	156
Figura 105 – Frases em notas longas usando quartos de tom, slap tongue e multifónicos.	158
Figura 106 – Oito motivos melódico-rítmicos.	158
Figura 107 – Cinco motivos percussivos.....	159
Figura 108 – Sonoridades baseadas em sons de ar (air sound) e letras sugeridas pelo compositor.	159
Figura 109 – Excerto musical de quando vier a primavera, de Carlos Brito Dias (compassos 37 a 45): densidade rítmico-melódica.....	160
Figura 110 – Excerto musical de quando vier a primavera, de Carlos Brito Dias (compassos 46 a 48): notação do multifónico com a nota fundamental Sib1 e respetiva dedilhação de execução.	161
Figura 111 – 1º andamento da obra quatro poeMas, de Carlos Brito Dias.	162
Figura 112 – Excerto musical de pranto, de Carlos Brito Dias (compassos 1 a 3).	163
Figura 113 – Excerto musical de kind of sensuous meaningfulness, de Luís Neto da Costa.	166
Figura 114 – Excerto musical de E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta, de Luís Neto da Costa (compassos 10 a 12).	167
Figura 115 – Metrônomo de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa.	169
Figura 116 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 6): abertura da chave relativa à nota Sol#2.	170
Figura 117 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 11 e 12): Fá2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.	170
Figura 118 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 17): Ré2, um quarto de tom alto; Fá2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.....	170

- Figura 119** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 19): Fá2, um quarto de tom alto; e respetiva dedilhação de execução. 171
- Figura 120** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 21): Sol2, um quarto de tom baixo; e respetiva dedilhação de execução. 171
- Figura 121** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 21 e 22): Mib2, um quarto de tom baixo; Fá2, três quartos de tom alto; Lá3, três quartos de tom alto; Dó2, três quartos de tom alto; e respetivas dedilhações de execução. 171
- Figura 122** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 23): Dó2, três quartos de tom alto; Mi2, um quarto de tom baixo; Fá2, três quartos de tom alto; Si3, um quarto de tom alto; Sol4, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução. 172
- Figura 123** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 23 e 24): Dó2, um quarto de tom alto; Ré2, um quarto de tom baixo; e respetivas dedilhações de execução. 172
- Figura 124** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 28 e 29): Lá3, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 173
- Figura 125** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 31): Ré2, um quarto de tom alto; Mi2, um quarto de tom baixo; Lá4, um quarto de tom baixo; e respetivas dedilhações de execução. 173
- Figura 126** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 33): Si1, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução. 173
- Figura 127** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 34 e 35): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 174
- Figura 128** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 36 e 37): Mi2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 174
- Figura 129** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 39 e 40): Sol2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 174
- Figura 130** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 43 a 45): Fá2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 174
- Figura 131** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 49 a 55): Si1, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 175
- Figura 132** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 57 e 58): Dó2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 175
- Figura 133** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 60): Dó2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 175
- Figura 134** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 63): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 176
- Figura 135** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 63): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 176
- Figura 136** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 64): Ré2, três quartos de tom alto; mi2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução. 176
- Figura 137** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 69): Sol1, três quartos de tom alto; Si2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução. 177
- Figura 138** – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 74): Fá3, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução. 177

Figura 139 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 78): Si2, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.....	177
Figura 140 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 80): Ré4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	178
Figura 141 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 82): Fá4, um quarto de tom alto; Fá2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.....	178
Figura 142 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 82 e 83): Si3, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	178
Figura 143 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 84 e 85): Dó4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	178
Figura 144 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 86 e 87): Dó4, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	179
Figura 145 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 86): Fá3, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	179
Figura 146 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 88): Ré4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	179
Figura 147 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 88 e 89): Ré4, três quartos de tom alto; Mi4, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.....	180
Figura 148 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 79): notação utilizada para os multifónicos.....	180
Figura 149 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 17 e 18): sons de chaves explorados de forma rítmica, e respetivas dedilhações de execução.....	181
Figura 150 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 19): sons de chaves explorados de forma aleatória, e respetivas indicações de execução.....	181
Figura 151 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 28): sons de chaves explorados de forma melódica.....	182
Figura 152 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 24): bisbigliando a partir da nota Dó2, um quarto de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.....	182
Figura 153 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 25): bisbigliando a partir da nota Sib1 e respetivas dedilhações de execução.....	183
Figura 154 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 38): bisbigliando a partir da nota Ré#4 e respetivas dedilhações de execução.....	183
Figura 155 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 63 e 64): bisbigliando a partir da nota Ré2, três quartos de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.....	183
Figura 156 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compasso 65): bisbigliando a partir da nota Ré2, um quarto de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.....	184
Figura 157 – Excerto musical de Samsara, de Rúben Borges (compassos 79 a 81).....	186
Figura 158 – Excerto musical de Karesansui, de Rúben Borges (compassos 88 e 89)....	187
Figura 159 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compassos 31 a 33): sons de ar, sons de chaves e som convencional do clarinete baixo.....	188
Figura 160 – Limen, de Rúben Borges: notação musical usada para corpo fechado e corpo aberto e respetivas dedilhações de execução.....	189

Figura 161 – Limen, de Rúben Borges (compasso 6): os três registos diferentes da pauta relativa aos sons de chaves	190
Figura 162 – Limen, de Rúben Borges (compassos 1 a 4): desenvolvimento do discurso musical do ponto de vista sonoro através de seis notas pré-estabelecidas.	191
Figura 163 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos entre os compassos 17 e 19, e dedilhações de execução propostas.....	192
Figura 164 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos dos compassos 21 e 22, e dedilhações de execução propostas.....	193
Figura 165 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos entre os compassos 27 e 30, e dedilhações de execução propostas.....	194
Figura 166 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos nos compassos 50 e 51, e dedilhações de execução propostas.....	195
Figura 167 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos entre os compassos 53 e 56, e dedilhações de execução propostas.....	196
Figura 168 – Excerto musical de limen, de Rúben Borges (compassos 6 a 10).....	197
Figura 169 – Limen, de Rúben Borges: patch em Max/MSP.....	198
Figura 170 – Excerto musical de Gaia, de Rodrigo Cardoso (compassos 71 a 75).	200
Figura 171 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação de Mi2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	202
Figura 172 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação de Mi2, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.....	202
Figura 173 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação de Fá3, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.....	202
Figura 174 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação de Fá3, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.....	203
Figura 175 – Excerto musical de Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: notação do multifónico com a nota fundamental Fá1 e respetiva dedilhação de execução.....	203
Figura 176 – Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: patch em Max/MSP.....	204

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Evolução Organológica do Clarinete Baixo.	34
Tabela 2 – Obras compostas para os clarinetistas Luís Gomes e Victor Pereira.....	88
Tabela 3 – Obras compostas para clarinete baixo no século XXI, segundo a base de incidência estabelecida.	95
Tabela 4 – Justificação do corpus analítico.	103
Tabela 5 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Alain Sève.....	114
Tabela 6 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Harry Sparaay... ..	115
Tabela 7 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Henri Bok.	116
Tabela 8 – Diferenças na execução do flatterzunge.	132
Tabela 9 – Interpretações da obra 1929, de Bruno Ferreira.	150
Tabela 10 – Interpretações da obra quando vier a primavera..., de Carlos Brito Dias.	156
Tabela 11 – Influência do Sonorismo na criação musical para clarinete baixo em Portugal no século XXI.	208

INTRODUÇÃO

Consciente da importância cada vez maior que a investigação tem na otimização da performance, hoje em dia torna-se relevante e imprescindível realizar uma reflexão sobre a nossa atividade enquanto intérprete/músico. Deste modo, sendo o Sonorismo sinónimo de uma evidente pluralidade técnica e sonora, desafiando o intérprete a uma abordagem instrumental diferenciada, iniciei este projeto de investigação com a temática: *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI.*

Tendo como objetivo criar um contexto analítico que pudesse ser um sólido objeto de estudo, reuni seis obras musicais (e respetivas gravações) que, para além de terem sido compostas entre 2016 e 2019, centram-se em dois momentos importantes do meu crescimento humano e profissional. Estas obras, para além de simbolizarem a criação musical para clarinete baixo em Portugal dos últimos anos, são, para mim, o reflexo da multiplicidade técnica, estética e tecnológica, que o compositor dos nossos dias evidencia no desenvolvimento do seu processo criativo-musical. A este facto, acresce o envolvimento pessoal adquirido desde a criação à performance de cada uma delas, evidenciando a proximidade pessoal e musical que venho construindo ao longo dos anos com os próprios compositores.

Desta forma, tendo em conta que a relação entre o Sonorismo e a música contemporânea portuguesa nunca foi objeto de um estudo sistematizado ou de qualquer produção teórica consistente, apesar da sua influência ser cada vez mais evidente no desenvolvimento do processo criativo-musical dos compositores, tornou-se fundamental explorar três objetos de estudo que me parecem pertinentes para a compreensão desta temática: em primeiro lugar, a importância sociocultural do Sonorismo, que surgiu no início da segunda metade do século XX; em segundo, o impacto que originou do ponto de vista composicional, interpretativo e performativo (primeiramente na Polónia, posteriormente na Europa, e consequentemente em Portugal); e, por último, as mutações que conferiu à dicotomia compositor/intérprete, tornando-a cada vez mais importante no desenvolvimento criativo-musical de uma nova obra.

Neste contexto, considerando que o *corpus* analítico deste trabalho científico é reflexo da influência do Sonorismo no desenvolvimento do processo criativo-musical de

cada obra que o compõe, e sendo a escolha de cada uma fundamentada de forma minuciosa no capítulo 4 (p. 101), foi proposto a cada compositor um questionário com o objetivo de analisar os seguintes aspectos: o processo criativo-musical da sua obra e de que forma o Sonorismo o influenciou; o papel que o intérprete desempenhou no seu desenvolvimento; a forma como o discurso musical do clarinete baixo influenciou a criação do discurso eletroacústico e/ou vice-versa; e as principais diferenças que encontra entre compor para instrumento solo ou com eletrónica.

Em suma, este trabalho científico está organizado em cinco capítulos: o primeiro, é dedicado à Justificação do Tema, ao Estado da Arte, aos Objetivos e à Metodologia; no segundo, é realizada uma panorâmica histórica da evolução organológica do clarinete baixo, desde o seu aparecimento, os seus principais intérpretes, a sua influência no desenvolvimento do repertório e a consequente emancipação enquanto instrumento solista; no terceiro, para além de apresentar uma contextualização histórica, desde o Impressionismo até ao início da segunda metade do século XX, é abordado o Sonorismo de um ponto de vista sociocultural, dando de seguida especial ênfase à revolução composicional, interpretativa e performativa que causou, proliferando posteriormente um pouco por toda a Europa; no quarto, é fundamentada e justificada a escolha das obras que compõem o *corpus* analítico deste trabalho científico, sendo ainda abordado o desafio interpretativo que o Sonorismo apresenta ao intérprete contemporâneo; no último capítulo, para além de serem analisadas performativamente cada uma das obras, fruto de toda a experiência acumulada em ensaios, concertos e gravações das mesmas, é apresentada uma proposta pessoal de dedilhação para clarinete baixo e uma perspetiva sobre as novas sonoridades no instrumento, ou seja, as técnicas estendidas.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA

Consciente que o Sonorismo veio modificar a natureza das relações e interações entre compositores e intérpretes, tornando-as mais próximas, fez com que fosse fundamental definir um objeto de estudo que se tornasse delimitável e incontornável, demonstrando dessa forma solidez e enquadramento pessoal.

Neste contexto, partindo da necessidade de refletir sobre todo o meu *modus operandi* interpretativo e performativo, a escolha das obras que integram o *corpus* analítico deste trabalho científico teve em consideração o facto de evidenciarem diferentes situações de trabalho e exigências ocorridas desde a sua criação à performance. Por outro lado, as diferentes linguagens e estéticas musicais, presentes em cada uma delas, características de cada um dos compositores, potenciam uma abordagem instrumental diferenciada, patente na maior ou menor complexidade com que se desenvolve o discurso musical do clarinete baixo. Este, muitas vezes assente em técnicas estendidas, exigindo dessa forma um amplo conhecimento das mesmas por parte do intérprete, torna o virtuosismo no século XXI intrinsecamente ligado ao domínio da sonoridade.

Assim, reconhecendo a importância e pertinência desta temática para o intérprete contemporâneo, desafiando-o a alargar os seus horizontes musicais e estéticos, desejo que o percurso analítico que se segue seja investigado por outros, sempre com o objetivo de o aperfeiçoar.

1.2. ESTADO DA ARTE

Com início na segunda metade do século XVIII, a evolução organológica do clarinete baixo tem sido objeto de estudo por parte de vários autores, nomeadamente Curt Sachs (1940), Anthony Baines (1991), Nicholas Shackleton (2001), Pedro Rubio Olivares (2005), Albert R. Rice (2007, 2009, 2011), Luís L. Henrique (2008), Harry Sarnaay (2010) e Henri Bok (2011). Até à sua estandardização, no início do século XX, vários foram os construtores e clarinetistas que fizeram com que o instrumento se desenvolvesse, tornando-o mais capaz técnica e musicalmente. Esta evolução, marcada por avanços e recuos, tentativas

inconsequentes e momentos relevantes cujas repercuções perduraram ao longo do tempo, definiram o clarinete baixo como o conhecemos hoje.

Curt Sachs (1881 – 1959), musicólogo alemão, no seu livro *The History of Musical Instruments* (1940), o primeiro que se refere à abordagem da evolução organológica dos instrumentos musicais, desde os mais primitivos ao órgão elétrico, defende que a primeira referência documentada sobre o clarinete baixo, enquanto instrumento, remonta a 11 de maio de 1772, através de um anúncio no Jornal Parisiense *L'Avant-Coureur*, no qual é mencionada a invenção de um novo instrumento por parte do construtor francês Gilles de Lot (s/d), denominado de *basse-tube* (Sachs, 1940). Esta informação, pode ser também encontrada no livro *Instrumentos Musicais* (2008), do musicólogo Luís L. Henrique (1951 – 2021), dedicado à evolução dos instrumentos musicais desde a antiguidade média até à atualidade (Henrique, 2008), e no livro *New Techniques for the Bass Clarinet* (2011), do clarinetista baixo¹ holandês Henri Bok (n. 1950), dedicado à abordagem teórica e performativa das várias técnicas estendidas no instrumento (Bok, 2011). Por outro lado, o clarinetista baixo holandês Harry Sparnaay (1944 – 2017), no seu livro *The Bass Clarinet – a personal history* (2010), uma autobiografia também dedicada à abordagem teórica e performativa das várias técnicas estendidas no instrumento, defende que o primeiro clarinete baixo terá surgido no século XVIII, mais concretamente entre 1730 e 1750 (Sparnaay, 2010). A mesma informação pode ser encontrada no artigo *The Bass Clarinets of Adolphe Sax and their Historical Importance* (2007), do musicólogo americano Albert R. Rice (n. 1951), dedicado à importância do construtor belga Adolphe Sax (1814 – 1894) para a evolução organológica do clarinete baixo (Rice, 2007). No entanto, no seu livro *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740 – 1860* (2009), dedicado à evolução organológica desde o clarinete de amor ao clarinete contrabaixo, entre 1740 e 1860, defende que o *klarinetten-bass*, construído em 1793 pelo construtor alemão Johann Heinrich Grenser (1764 – 1813), foi o primeiro clarinete baixo capaz de ser tocável (Rice, 2009).

Nicholas Shackleton (1937 – 2006), geólogo e clarinetista amador inglês, na sua entrada sobre o clarinete baixo no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), um dicionário encyclopédico com especial enfoque na música ocidental, defende que o clarinete baixo foi sendo construído e aperfeiçoado por vários construtores no decorrer dos séculos XVIII e XIX (Shackleton, 2001), como por exemplo: o *basse guerrière*, inventado

¹ Neste trabalho científico, será usada esta terminologia para todos os clarinetistas especializados em clarinete baixo.

por Dumas (1755 – 1832), de Sommières, França, em 1807; o *clarion*, por George Catlin (1778 – 1852), de Hartford, Connecticut, EUA, em 1810; o *basset-orgue*, por François Antoine Sautermeister (1782 – 1830), de Lyon, França, em 1812; o modelo em forma de serpente, por Nicola Papalini (1781 – s/d), de Chiaravalle, Itália, em 1815; o modelo de Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1799 – 1837), de Göttingen, Alemanha, em 1828; e o *glicibarifono*, por Catterino Catterini (1797 – 1871), de Padova, Itália, em 1834. No entanto, segundo Baines (1991), Olivares (2005) e Henrique (2008), seria com o construtor belga Adolphe Sax, e o seu *clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre*, construído entre 1835 e 1837, que o clarinete baixo atingiria o seu formato e sistema atuais.

Do ponto de vista orquestral, Pedro Rubio Olivares (n. 1967), clarinetista baixo espanhol, no seu artigo *El Clarinete bajo y su historia* (2005), dedicado ao seu ponto de vista pessoal sobre o clarinete baixo e a sua história, defende que ao longo do século XIX o instrumento começou, gradualmente, a assumir funções, tanto de acompanhamento, como solísticas. Compositores como Gaetano Donizetti (1797 – 1848), Franz Liszt (1811 – 1886), Giuseppe Verdi (1813 – 1901) e, sobretudo, Richard Wagner (1813 – 1883) que, desde a sua ópera *Lohengrin* (1845 – 1850), o incluiu em todas as suas óperas dando-lhe enorme enfase em diversas partes, contribuíram para uma afirmação do instrumento no âmbito do repertório sinfónico (Olivares, 2005).

Enquanto instrumento solista, devido à predileção de muitos compositores dos séculos XX e XXI, pelo clarinete baixo e a sua extraordinária capacidade de produzir novos sons e timbres, Bok (2011) defende que existiram dois intérpretes que contribuíram decisivamente para que o repertório do instrumento se desenvolvesse: Josef Horák (1931 – 2005) e Harry Sparnaay. Neste sentido, tendo em conta a capacidade inegável do clarinete baixo vencer a escrita musical do século XX, tal a sua flexibilidade técnica e sonora, vários foram os compositores que o abordaram de um ponto de vista experimental e sonorístico, desafiando o intérprete a um novo paradigma performativo, como: Luciano Berio (1925 – 2003), Franco Donatoni (1927 – 2000), Jonathan Harvey (1939 – 2012) ou Sofia Gubaidulina (n. 1930).

Durante o século XX, a Europa assistiu a uma época de enormes transformações económicas, ideológicas, políticas e sociais. A Música, que nos períodos Barroco, Clássico e Romântico se apresentava cimentada pelo sistema tonal, chegou a um estado de saturação resultante, fundamentalmente, da ação cada vez mais intensa do cromatismo. Neste sentido, Joseph Machlis (1906 – 1998), musicólogo americano nascido na Letónia, no seu livro

Introduction to Contemporary Music (1979), em que aborda dados biográficos e explicações técnicas claras sobre o desenvolvimento da Música no século XX, afirma que se abriu uma enorme fenda do ponto de vista conceptual durante o período compreendido entre 1880 e 1890 (Machlis, 1979). Por outro lado, o musicólogo inglês Paul Griffiths (n. 1947), no seu livro *A Música Moderna* (1987), que descreve as novas direções da Música desde o final do século XIX, através de compositores como Arnold Schönberg (1874 – 1951), Alben Berg (1885 – 1935), Anton Webern (1883 – 1945), Igor Stravinsky (1882 – 1971) ou Erik Satie (1866 – 1925), defende que o Poema Sinfónico *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1882 – 1884), do compositor Claude Debussy (1862 – 1918), anunciou a música moderna (Griffiths, 1987). Esta, sendo caracterizada por privilegiar as relações sonoras em detrimento das relações entre notas musicais, tinha um novo objeto central no desenvolvimento criativo-musical do compositor: a sonoridade. Neste sentido, o compositor Carlos Marecos (n. 1963), na sua Tese de Doutoramento intitulada *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal* (2011), defende que a maioria das obras de Claude Debussy surgiram da organização das alturas, através de estruturas intervalares e da orquestração a partir de preocupações tímbricas, tornando assim o timbre como um elemento tão essencial na composição como os outros parâmetros musicais (Marecos, 2011).

Já o compositor francês Pierre Boulez (1925 – 2016), no livro *Leçons de Musique – Points de Repère III* (2005), dedicado ao desenvolvimento do seu processo criativo-musical e ao ponto de vista pessoal sobre o paradigma composicional do século XX, defende que o facto de alguns dos compositores da Segunda Escola de Viena, como Arnold Schönberg, Alben Berg ou Anton Webern, terem evitado intervalos de proporções mais simples, como a quinta perfeita ou a oitava perfeita, dever-se-se à sua estabilidade acústica e afinidade com outros objetos compositionais, proporcionando, deste modo, uma perturbação nas estruturas atonais exploradas (Boulez, 2005).

O crítico musical norte-americano Alex Ross (n. 1968), no seu livro *O Resto é Ruído* (2009), dedicado a apresentar uma história do século XX através da Música, defende que no início do século XX surgiram vários movimentos cujo principal objetivo era experimentar outras linguagens e formas de expressão artística. Nesse sentido, surge o *Futurismo* que, em plena revolução Industrial, tinha como principal objetivo varrer a ordem estabelecida (Ross, 2009). Para Griffiths (1987), o compositor que maior proveito tirou destas sonoridades urbanas foi Edgar Varèse (1883 – 1965). O compositor Álvaro Salazar (n. 1938), numa entrevista conduzida pelo compositor Miguel Azguime (n. 1960), para o *Centro de*

Investigação & Informação da Música Portuguesa (<https://www.mic.pt>), defende que este foi determinante, essencialmente na exploração de registos mais extremos dos instrumentos, no âmbito dos conjuntos instrumentais (Salazar, 2005).

Segundo o escritor norte-americano H. P. Newquist (n. 1958), no seu livro *Music & Technology* (1989), dedicado à revolução sonora do século XX, eletronicamente falando, defende que com a introdução da eletricidade no meio musical, rapidamente se começaram a desenvolver os primeiros instrumentos que possibilitaram a criação de novos sons e novos timbres (Newquist, 1989). De um ponto de vista complementar, Luís L. Henrique, no seu livro *Acústica Musical* (2002), dedicado ao som físico, produzido instrumentalmente, afirma que estes instrumentos são denominados de *eletrofones* (Henrique, 2002).

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo a musicóloga polaca Danuta Mirka (s/d), no seu livro *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais e novas formas de fazer e pensar a Música, atingiu o seu expoente máximo na Polónia com Krzysztof Penderecki (1933 – 2020) (Mirka, 1997). Este, através de obras como *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), *Fluorescences* (1962) e *De Natura Sonoris I* (1966), retratava musicalmente através dos sons, e graficamente através da sua notação, um novo paradigma musical que viria a influenciar muitos outros compositores posteriores a si. Neste sentido, a musicóloga brasileira Semitha Cevallos (s/d), na sua Tese de Doutoramento intitulada *Outono de Varsóvia e Festival de Guanabara: música e sociedade* (2018), argumenta que o Sonorismo se afirmou no *Warszawska Jesień*², tendo sido um importante impulsionador para que as obras da chamada *Escola Polaca*, constituída por uma nova geração de compositores polacos, fossem ouvidas, crescendo dessa forma o interesse da comunidade musical internacional (Cevallos, 2018).

Paralelamente, em Colónia e Paris, com Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) e Pierre Schaeffer (1910 – 1995), surgiu o desenvolvimento do som, eletronicamente falando. Nuno Pinto (n. 1976), no âmbito da sua Tese de Doutoramento intitulada *Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica, Processos Interativos na Criação, Interpretação e Performance* (2014), aborda que na Alemanha é desenvolvida a síntese e processamento de sons eletrónicos, a *elektronische Musik* (Manning, 2004), enquanto que em França é desenvolvida

² Tradução: Festival Internacional de Música Contemporânea Outono de Varsóvia.

a *musique concrète* (Newquist, 1989), que consistia na gravação de sons da natureza, os quais seriam posteriormente manipulados eletronicamente (Pinto, 2014). Já o musicólogo norte-americano Richard Taruskin (n. 1945), no seu livro *Oxford History of Western Music: Music in the Late Twentieth Century* (2010), dedicado à música ocidental da segunda metade do século XX, refere que para Karlheinz Stockhausen a música eletrónica se apresentava como uma fonte de novos parâmetros de manipulação serial, provocando desse modo a ideia pré-concebida do exequível com instrumentos tradicionais, enquanto as primeiras obras de Pierre Schaeffer eram criadas a partir de sons pré-gravados e preservados em fitas magnéticas (Taruskin, 2010b).

Por sua vez, em Portugal também começa a surgir a vanguarda musical que, sendo definida pelo Serialismo e pelo Experimentalismo, desperta o interesse pela descoberta de novas sonoridades, sendo importante no desenvolvimento da música concreta e eletroacústica. Francisco Monteiro (n. 1959), no seu artigo *O aparecimento da vanguarda em Portugal: para um estudo da música portuguesa entre 1958 e 1965* (2003), que compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), foram alguns dos influenciados por estes dois movimentos de vanguarda, mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país (Monteiro, 2003). Neste sentido, Nuno Pinto, no âmbito da sua Tese de Mestrado intitulada *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório* (2006), defende que o aparecimento dos primeiros grupos de música contemporânea, como o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e o Grupo Música Nova, ou a criação dos *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, que se realizaram anualmente até ao ano de 2002, foram essenciais para a abertura do nosso país às tendências artísticas da europa e do mundo (Pinto, 2006).

Hoje em dia, são cada vez mais os compositores que se interessam em compor obras para clarinete baixo, uns por encomendas que lhes são feitas, através de intérpretes ou entidades, outros pelo gosto pessoal, procurando depois um intérprete para executar a sua obra. Ainda assim, segundo o clarinetista baixo Hugo Queirós (n. 1988), no âmbito da sua Tese de Mestrado intitulada *Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo* (2011), no final do século XX o clarinete baixo ainda era um instrumento relacionado com as orquestras, sendo os clarinetistas afetos às mesmas que o tocavam (Queirós, 2011). Neste contexto, para o desenvolvimento do repertório muito contribuiu o aparecimento de intérpretes como Luís Gomes (n. 1970) e Victor Pereira (n. 1978), que, para além de fomentarem e incentivarem a

composição de novas obras, fizeram com que o clarinete baixo se afirmasse como um instrumento solista.

De acordo com a pesquisa e estudo realizados, a criação musical para clarinete baixo em Portugal é claramente influenciada pelo Sonorismo, não só devido à forma como as novas sonoridades passaram a ser o centro do processo criativo-musical dos compositores, mas também pela abordagem diferenciada a outros parâmetros musicais como a partitura. Como menciona Semitha Cevallos, no seu artigo *O Sonorismo musical polonês do início dos anos 1960* (2014), devido ao caráter experimental do Sonorismo, este evidencia uma maior liberdade composicional em relação ao Serialismo estrito, estando centrado em parâmetros musicais como: o timbre, a textura, a articulação, a dinâmica e o movimento (Cevallos, 2014).

Neste sentido, o compositor italiano Bruno Bartolozzi (1911 – 1980), no seu tratado *New Sounds For Woodwind* (1967), devido à descoberta de novas sonoridades, abordou e organizou as técnicas estendidas para os instrumentos de sopro de uma forma generalizada (Bartolozzi, 1967). No caso específico do clarinete baixo, tendo em conta os autores anteriormente mencionados, como Harry Sparaay (2010) ou Henri Bok (2011), surgiram os seguintes trabalhos: *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles* (1991), de Alain Sève (n. 1952); *New directions for the clarinet* (1994), de Phillip Rehfeldt (n. 1939); *Bass Clarinet Quarter – Tone Fingering Chart* (2013), de Jason Alder (n. 1980); e *Spectral Immersions: A Comprehensive Guide to the Theory and Practice of Bass Clarinet Multiphonics* (2015), de Sarah Watts (n. 1978); que, para além de abordarem o instrumento de um ponto de vista pedagógico, se revelam como um complemento essencial para compositores e intérpretes, solucionando a execução das diversas técnicas estendidas existentes. Outras soluções podem ser ainda encontradas no sítio da internet <https://heatherroche.net>³, da clarinetista canadiana Heather Roche (n. 1983).

Assim, sendo evidente a influência do Sonorismo no desenvolvimento do processo criativo-musical dos compositores nos dias de hoje, é importante referir que a sua relação com a música contemporânea portuguesa nunca foi objeto de um estudo sistematizado ou de qualquer produção teórica consistente. Deste modo, visto que a investigação e o conhecimento são processos em constante renovação, este trabalho científico predispõe-se a estabelecer uma base teórico-prática sólida que no futuro possa propiciar investigações mais

³ Última consulta em: 10 novembro, 2021.

atualizadas e aperfeiçoadas.

1.3. OBJETIVOS

Partindo da bibliografia existente relativa ao Sonorismo, é premente estabelecer pontos de ligação com a música contemporânea portuguesa e, posteriormente, com a criação musical para clarinete baixo no século XXI. Neste sentido, tendo em conta que a música contemporânea é um género musical com características próprias, cuja linguagem e recursos estilísticos exigem uma abordagem diferenciada, o intérprete é hoje confrontado com um novo paradigma instrumental, cada vez mais centrado no domínio da sonoridade.

Ciente das potencialidades técnicas e musicais do clarinete baixo, alicerçadas no estudo, performance e gravação de obras para este instrumento, é meu intuito demonstrar que os processos de composição, interpretação e posterior performance, são indissociáveis em todo o desenvolvimento do processo criativo-musical. Este, sendo cada vez mais influenciado pelo Sonorismo nos dias de hoje, através das técnicas estendidas, faz com que a performance seja tão sólida quanto maior for o compromisso e interação entre compositor e intérprete, aproximando assim o pensamento musical da sua realização prática.

Paralelamente, devido ao facto da relação entre o Sonorismo e o repertório para clarinete baixo carecer de um estudo sistematizado, ou de qualquer produção teórica consistente, pretendo realizar uma investigação aprofundada, partindo, não só da bibliografia existente, mas também de questionários realizados aos compositores das obras pertencentes ao *corpus* analítico deste trabalho científico. Assim, sendo a sua escolha definida com o objetivo de evidenciar estéticas e influências do Sonorismo diferenciadas, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é crucial na criação musical para clarinete baixo no século XXI de forma distinta, como será perceptível no capítulo 4 (p. 101).

Neste contexto, compreendendo, do ponto de vista teórico, as especificidades composicionais intrínsecas ao desenvolvimento do pensamento criativo-musical de cada compositor, é meu objetivo focar-me no ponto de vista performativo, com todas as suas especificidades técnicas e interpretativas inerentes, estabelecendo assim uma base de suporte teórico-prático não só para a interpretação contemporânea, mas também para futuras investigações. Assim sendo, este trabalho científico tem como principal objetivo realizar do ponto vista técnico e tecnológico, um retrato da criação musical para clarinete baixo dos nossos dias, direcionando a pesquisa com o fim de consolidar o meu conhecimento, de dar

a conhecer e, por fim, incentivar e fomentar a criação musical.

1.4. METODOLOGIA

Partindo da bibliografia existente sobre o Sonorismo, procurou-se em primeiro lugar encontrar pontos de referência que permitissem estabelecer conceitos comuns com a música contemporânea portuguesa, ou seja, especificidades técnicas e sonoras que pudessem ter relação direta com a música composta em Portugal a partir da segunda metade do século XX. Paralelamente, com o objetivo de cimentar de uma forma teórica o paradigma instrumental apresentado e sustentado durante todo este trabalho científico, foi realizada uma recolha de fontes bibliográficas relacionadas com o clarinete baixo, tendo como objeto de estudo os seguintes aspectos: evolução organológica, principais intérpretes, emancipação solística do instrumento e compreensão da sua técnica digital.

Neste contexto, para a elaboração deste trabalho científico, recorreu-se à investigação qualitativa, que sendo definida pelos critérios de objetividade, validade e fidelidade, apresentados pelos autores Michelle Lessard-Hébert (n. 1949), Gérald Boutin (n. 1939) e Gabriel Goyette (n. 1933), no livro *Investigação Qualitativa – Fundamentos e Práticas* (2015), fez com que o material recolhido ao longo desta investigação fosse devidamente analisado e selecionado (Lessard-Hébert et al., 2015). Segundo Martins (2004), “(...) a variedade de material obtido qualitativamente exige do pesquisador uma capacidade integrativa e analítica que, por sua vez, depende do desenvolvimento de uma capacidade criadora e intuitiva” (p. 292).

Paralelamente, de forma a planificar e realizar alterações na prática, fazendo naturalmente uma reflexão sobre as mesmas, com o objetivo de criar uma linha orientadora na construção dos objetivos e na aplicação dos mesmos, usou-se a metodologia *Investigação – Ação*. De acordo com Coutinho (2011), esta “(...) pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo, utilizando um processo cílico ou em espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica” (p. 313).

Deste modo, para a elaboração deste trabalho científico, foram definidos os seguintes objetivos gerais: realizar uma pesquisa bibliográfica e consequente revisão da literatura; pesquisar obras portuguesas que assumam o clarinete baixo enquanto instrumento solista (obras a solo, com eletrónica, com piano, a solo com quarteto de cordas, ensemble ou

orquestra); escolher as obras constituintes do *corpus* analítico; e realizar Recitais onde possam ser interpretadas obras portuguesas para clarinete baixo em estreia nacional e absoluta.

Paralelamente, foram definidos os seguintes objetivos específicos: analisar a influência do Sonorismo no desenvolvimento do processo criativo-musical das obras encontradas no âmbito da pesquisa realizada; realizar um inquérito aos compositores das obras constituintes do *corpus* analítico (*vide* Anexo A); abordar de um ponto de vista teórico-prático a influência do Sonorismo no desenvolvimento do seu processo criativo-musical, dando especial incidência às técnicas estendidas e outras sonoridades existentes; avaliar a importância da dicotomia compositor/intérprete no seu desenvolvimento criativo-musical; analisar do ponto de vista técnico e musical cada uma delas, como base de estudo para outros intérpretes e futuras performances das mesmas; e por fim, proceder à sua gravação, servindo não só como suporte áudio a este trabalho científico, mas também como divulgação das mesmas.

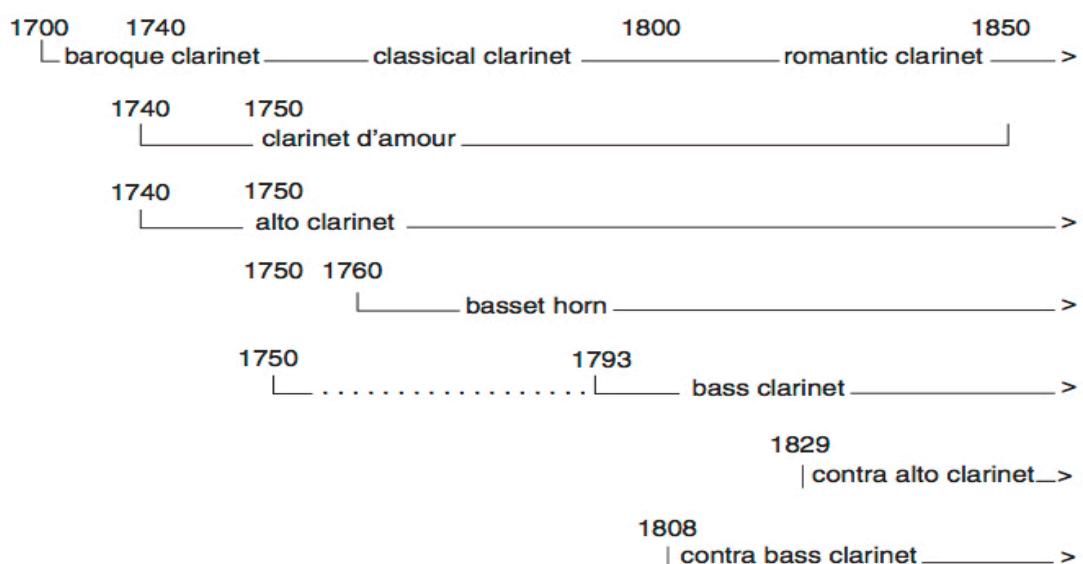
Assim, tendo em conta o *modus operandi* apresentado, o desenvolvimento deste trabalho científico teve como pontos essenciais a aquisição de conhecimento, a sua compreensão e posterior aplicação, com o objetivo de desenvolver um discurso sólido, fluído e, acima de tudo, perfeitamente fundamentado. Segundo Martins (2004), “(...) a preocupação básica do cientista social é a estreita aproximação dos dados, de fazê-lo falar da forma mais completa possível, abrindo-se à realidade social para melhor apreendê-la e compreendê-la” (p. 292).

2. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CLARINETE BAIXO

“Uma das características que define a humanidade é a capacidade de ser criativo. Essa capacidade é demonstrada em toda a sociedade humana e é uma força fundamental no desenvolvimento da humanidade”⁴ (Wiggins et al., 2015). Segundo Marques (2020), apesar de muitos dos estudos existentes sobre a criatividade se debruçarem sobre o produto final ou a obra finalizada, atualmente muitos autores preocupam-se em observar como ela se manifesta e se expressa durante todo o processo de criação. Neste contexto, é importante constatar como esta temática pode ser tão abrangente, sendo neste trabalho científico demonstrada tanto na relação com a área artística, através da expressão musical e da performance, como com a área técnica, evidenciada na construção e aperfeiçoamento dos instrumentos musicais, neste caso, do clarinete baixo.

Este, fazendo parte da família do clarinete, sendo seu descendente, como se pode verificar na figura 1, reflete duas razões pela qual foram construídos e desenvolvidos, a partir do século XVIII, instrumentos em vários tamanhos e, por consequência, em várias afinações: por um lado, a procura de uma maior facilidade digital, melhorando dessa forma o controlo da afinação; por outro, ampliar, do ponto de vista do registo, a família de instrumentos.

Figura 1 – Desenvolvimento da família do clarinete a partir do início do século XVIII.



Nota. Rice (2009, p. 7).

⁴ Texto original: *One of the defining features of humanity is the ability to be creative. This ability is exhibited throughout human society and is a fundamental force in the development of humankind* (Wiggins et al., 2015).

Segundo Pinto (2006), no final do século XVII, existia um instrumento denominado de *chalumeau* que, apesar de ser constituído por “(...) um pequeno tubo de cana com seis orifícios, mais um para o polegar e com uma palheta cortada na própria cana (*idioglot*) na extremidade superior” (pp. 6 – 7), foi sendo aperfeiçoado ao longo do tempo. Para autores como Kurt Birsak (1991) ou Anthony Baines (1991), Johann Christoph Denner (1655 – 1707), considerado como um dos maiores construtores de instrumentos do seu tempo e o inventor do clarinete, teria efetuado alguns destes aperfeiçoamentos em Nuremberga.

Denner, o inventor do clarinete, afirmou ter aperfeiçoado este pequeno instrumento. Possivelmente foi ele o primeiro a fabricá-lo como o seu clarinete, em madeira de buxo, com uma palheta substituível atada; um orifício para o dedo mínimo; e duas chaves perto do topo, uma em frente e outra oposta a essa na parte de trás (Baines, 1991, p. 296).⁵

As limitações deste novo instrumento levaram a que outros construtores e músicos se interessassem em melhorar o seu desempenho e reduzir as suas imperfeições, ou seja, tornando-o mais capaz. Processo semelhante vivenciou, anos mais tarde, o clarinete baixo, tendo o período compreendido entre 1750 e 1860 sido marcado pela construção de vários protótipos e experiências, alcançando apenas a sua estandardização no início do século XX (Rice, 2009).

Sendo considerado como o instrumento que viria substituir o fagote nas Bandas Militares do século XVIII, ampliando dessa forma a panóplia sonora desses agrupamentos (Rice, 2009), o nome do clarinete baixo apenas passou a estar padronizado a partir da segunda metade do século XIX, sendo mencionado em partituras e livros como: *bass klarinette* (alemão), *basse clarinette* (francês), *clarinetto basso* (italiano) e *bass clarinet* (inglês) (Marques, 2020).

Tendo em conta a especificidade da temática abordada neste trabalho científico, tornou-se necessário contextualizar e apresentar ao leitor uma panorâmica da evolução organológica do clarinete baixo desde o seu aparecimento, os seus principais intérpretes e a sua influência no desenvolvimento do repertório, e a consequente emancipação enquanto instrumento solista. Neste contexto, não havendo um número satisfatório de referências bibliográficas desenvolvidas em Portugal que abordem especificamente o clarinete baixo,

⁵ Texto original: *Denner, the inventor of the clarinet, was said to have improved this little instrument. Possibly he was the first to make it like his clarinet, of boxwood, with a replaceable cane reed tied on; a little-finger hole; and two keys near the top, one in front and the other opposite to it on the back (Baines, 1991, p. 296).*

exetuando os trabalhos científicos: *Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo* (2011), do clarinetista baixo Hugo Queirós; e *Manual orientativo para a aprendizagem do clarinete baixo no ensino secundário* (2015), do clarinetista Ricardo Alves (n. 1978); este capítulo pretende ser uma visão histórica objetiva que possa motivar futuras investigações.

2.1. EVOLUÇÃO ORGANOLÓGICA

A evolução organológica do clarinete baixo foi alvo de estudo por parte de vários autores, nomeadamente Curt Sachs (1940), Anthony Baines (1991), Nicholas Shackleton (2001), Pedro Rubio Olivares (2005), Albert R. Rice (2007, 2009, 2011), Luís L. Henrique (2008), Harry Sparnaay (2010) e Henri Bok (2011). Neste contexto, ao pretender abordar esta evolução de uma perspetiva histórica, desde o início da segunda metade do século XVIII até aos dias de hoje, o conteúdo a seguir apresentado é uma compilação da informação recolhida nos seus trabalhos.

Por volta de 1760, o clarinete soprano entra definitivamente na orquestra e pouco depois os construtores, conscientes da sua popularidade, não tardaram em ampliar a família para a sua parte mais grave. Desta forma surgem entre outros o *cor de basset* e o clarinete baixo. O *cor de basset* começa imediatamente um caminho brilhante e goza da aceitação dos intérpretes e compositores do período clássico. Converte-se logo num instrumento frequente na música de câmara e na orquestra. Os começos do clarinete baixo foram muito mais discretos que os do seu companheiro de viagem, ainda que o seu caminho tenha chegado até hoje sem grandes altos e baixos (Olivares, 2005, p. 23).⁶

Tendo como principal objetivo criar um instrumento que pudesse ser tocado confortavelmente, com uma boa sonoridade e afinação, vários foram os construtores que se dedicaram ao estudo e criação do clarinete baixo. Aspetos como: a abertura e dimensão da boquilha, a dimensão e forma do tudel, o diâmetro e comprimento do tubo, a dimensão e espaço entre orifícios e a forma e dimensão da campânula, foram sendo aperfeiçoados

⁶ Texto original: *Alrededor de 1760 el clarinete soprano entra definitivamente en la orquesta y poco después los constructores, conscientes de su popularidad, no tardan en ampliar la familia por su parte más grave. De esta forma surgen entre otros el corno di bassetto y el clarinete bajo. El corno comienza inmediatamente un camino brillante y goza de la aceptación de los intérpretes y compositores del período clásico. Pronto se convierte en un instrumento frecuente en la música de cámara y en la orquesta. Los comienzos del clarinete bajo fueron mucho más discretos que los de su compañero de viaje aunque su camino ha llegado hasta hoy sin grandes altibajos (Olivares, 2005, p. 23).*

durante a evolução organológica a seguir descrita. Segundo Rice (2007), esta foi evidente de sete formas distintas:

- 1) Protótipo com corpo em forma de prancha (ca. 1750 – 1820);
- 2) Curvo ou em forma de *cor de basset* (ca. 1765);
- 3) Em forma de fagote (ca. 1790 ao início do século XX);
- 4) Em forma de serpente (ca. 1820 – 1830);
- 5) Em forma de oficleide⁷ (1830 – 1880);
- 6) Em formato reto e com junção base em forma de U (1840 – 1920);
- 7) Em forma de clarinete ou em formato reto (1807 até ao presente).

2.1.1. PROTÓTIPO EM FORMA DE PRANCHAS (CA. 1750 – 1820)

De acordo com Sparnaay (2010), o primeiro clarinete baixo terá surgido no século XVIII, mais concretamente entre 1730 e 1750, podendo o último exemplar dessa época ser visitado no *Musée des Instruments de Musique*, em Bruxelas (Bélgica). Rice (2007), defende que este instrumento é o primeiro exemplo de um protótipo com corpo em forma de prancha, de um clarinete baixo afinado em Dó.

Este instrumento, representado na figura 2, era constituído por: boquilha; tudel curvo em metal; corpo cilíndrico coberto por couro; sete orifícios (um deles para o polegar da mão esquerda); três chaves em metal para serem tocadas pela mão esquerda (uma longa para tocar a nota Mi com o dedo mínimo, uma para o polegar (chave de registo) e outra para o indicador (Lá), de forma a tocar a nota Sib); e campânula em metal curva virada para cima.

Figura 2 – Primeiro exemplo de um protótipo de clarinete baixo construído com corpo em forma de prancha.



Nota. Sparnaay (2010, p. 31).

⁷ Instrumento de sopro da família dos metais, apresentando uma forma semelhante a uma cobra, e tendo chaves ao longo de todo o corpo.

De acordo com Rice (2007), foram ainda construídos mais dois protótipos com corpo em forma de prancha, provavelmente afinados em Dó: o primeiro, com três chaves e uma campânula de madeira em formato reto, que pode ser visitado no *Museo di Val Verzasca*, em Sonogno (Suíça); e o segundo, com seis chaves em metal e uma campânula em metal de formato reto, que pode ser visitado no *Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio Luigi Cherubini*, em Florença (Itália).

2.1.2. CURVO OU EM FORMA DE COR DE BASSET (CA. 1765)

O único clarinete baixo existente em forma de *cor de basset* foi construído em 1765 pelos construtores alemães Anton Senior (ca. 1716 – 1774) e Michel Mayrhofer (1707 – 1778), considerados os inventores do *cor de basset* (Rice, 2007). Segundo Henrique (2008), o seu nome derivava de *cor* (trompa), pela sua forma curva ou em foice, e *basset*, do diminutivo de *bas* (baixo).

Este instrumento, representado na figura 3, era afinado em Sib e composto por: boquilha; barrilete em madeira; secção para as mãos esquerda e direita; sete chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó#, Mi/Si e Dó); secção enrolada; e campânula em metal virada para baixo. Segundo Rice (2007), o último exemplar dessa época pode ser visitado no *Musikinstrumenten Museum*, em Munique (Alemanha).

Figura 3 – Clarinete baixo em forma de *cor de basset*, de Anton Senior e Michel Mayrhofer.



Nota. Rice (2009, p. 256).

Para Sachs (1940), Henrique (2008) e Bok (2011), a primeira referência documentada sobre o clarinete baixo, enquanto instrumento, remonta a 11 de maio de 1772, através de um anúncio no Jornal Parisiense *L'Avant-Coureur*, no qual era mencionada a invenção de um novo instrumento por parte do construtor francês Gilles de Lot, denominado de *basse-tube*. Segundo Sparnaay (2010), neste anúncio era referido que: “(...) este instrumento, nas mãos de um bom artista, não terá outra hipótese que não seja produzir um bom efeito e de certeza que terá a aprovação do público, quer seja ouvido a solo ou na orquestra”⁸ (p. 32).

De acordo com Bok (2011), o *basse-tube* era capaz de produzir três oitavas e meia, tocando tão grave quanto um fagote e tão agudo como uma flauta transversal. Por outro lado, Rice (2009) defende que, hoje em dia, este instrumento é catalogado como *cor de basset*.

2.1.3. EM FORMA DE FAGOTE (CA. 1790 AO INÍCIO DO SÉCULO XX)

Na Alemanha, em 1793, é construído em Dresden, pelo construtor Johann Heinrich Grenser, o primeiro clarinete baixo em forma de fagote, denominado de *klarinetten-bass* (figura 4), podendo o último exemplar dessa época ser visitado no *Musikmuseet*, em Estocolmo (Suécia) (Rice, 2007).

Figura 4 – Klarinetten-bass, de Johan Heinrich Grenser.



Nota. Rice (2011, p. 56).

⁸ Texto original: (...) this instrument, in the hands of a capable artist cannot fail to produce a beautiful effect and should win the approval of the public whether it is heard alone or in the orchestra (Sparnaay, 2010, p. 32).

No ano seguinte, a 30 de setembro, seria anunciada oficialmente a construção deste novo instrumento no Jornal Austríaco *K. K. Prager Oberpostamtszeitung*, no qual Johann Heinrich Grenser anunciou:

Estou a notificar todos os alunos e amantes de música que inventei um instrumento e chamo-o clarinete baixo. Tem um som bonito e bastante forte (...). Quem toca clarinete ou *cor de basset* pode facilmente tocar este instrumento (Rice, 2009, p. 258).⁹

Pedro Rubio Olivares, no artigo *El Clarinete bajo e su Historia* (2005), escrito para a Revista *Asociación para el Estudio y el Desarrollo del Clarinete* (ADEC), refere que Johann Heinrich Grenser foi um dos construtores mais importantes de instrumentos de sopro da Europa na época, referindo:

O século XVIII termina com os modelos de nove chaves que Heinrich Grenser construiu na primeira metade dos anos noventa. O facto de Grenser – um dos mais importantes construtores de instrumentos de sopro da Europa, famoso pelas suas flautas, clarinetes e fagotes – fizesse clarinetes baixo, pode dar-nos uma ideia da importância que o instrumento ia adquirindo naqueles anos (Olivares, 2005, p. 24).¹⁰

Neste contexto, Rice (2009) defende que o *klarinetten-bass* foi o primeiro clarinete baixo capaz de ser tocável, sendo composto por: boquilha; barrilete de madeira; tudel curvo em metal; oito chaves em metal, sendo uma delas a chave de registo situada no tudel (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó#, Mi/Si, Ré e Dó); junção lateral ou asa (mão esquerda); junção longa; junção base (mão direita); e campânula em metal.

Mais tarde, em 1795, o seu tio August Grenser (1720 – 1807) construiria um instrumento muito semelhante a este, acrescentando mais uma chave de registo à já existente, como se pode verificar na figura 5. Segundo Rice (2007), o último exemplar dessa época encontra-se no *Hessische Landesmuseum*, em Darmstadt (Alemanha).

⁹ Texto original: *I am notifying all learners and lovers of music herewith that I have invented an instrument and call it clarinet bass. It has a beautiful and quite strong sound (...). Those who play the clarinet or basset horn can easily play this instrument* (Rice, 2009, p. 258).

¹⁰ Texto original: *El siglo XVIII termina con los modelos de nueve llaves que construyó Heinrich Grenser en la primera mitad de los años noventa. El hecho de que Grenser – uno de los más importantes constructores de instrumentos de viento de Europa famoso por sus flautas, clarinetes y fagots – hiciera clarinetes bajos nos puede dar una idea de la importancia que iba adquiriendo el instrumento en aquellos años* (Olivares, 2005, p. 24).

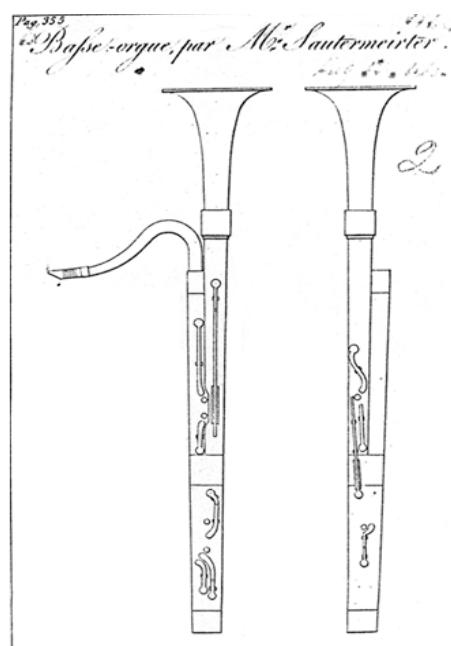
Figura 5 – Klarinetten-bass, de August Grenser.



Nota. Rice (2011, p. 57).

Na primeira metade do século XIX, continuaram a construir-se clarinetes baixo em forma de fagote: em 1808, o músico e construtor francês Dumas, de Sommières, construiu em Paris um instrumento destinado às bandas militares, de formato reto, denominado *basse guerrière*; no ano seguinte, em Lyon, o construtor François Antoine Sautermeister construiu o *basset-orgue*, representado na figura 6.

Figura 6 – Basset-orgue, de François Antoine Sautermeister – patente francesa nº 755.



Nota. Rice (2009, p. 264).

Segundo Rice (2009), este instrumento obteve a 12 de agosto de 1812 a patente francesa nº 755, sendo o primeiro clarinete baixo com patente conhecida. Era composto por: boquilha; tudel longo em metal; oito chaves em metal (chave de registo, Lá, Dó#/Sol#, Si/Fá#, Láb/Mib, Fá/Dó, Mi/Si e Sib); junção lateral ou asa (mão esquerda); junção longa; junção base (mão direita); e campânula em metal no topo.

Em Hartford, Connecticut, EUA, por volta de 1810, o construtor George Catlin criou também um clarinete baixo em forma de fagote, ao qual apelidou de *clarion* (figura 7). Segundo Rice (2009), a primeira referência a este instrumento verificou-se no Jornal *Connecticut Courant*, num anúncio realizado pelo seu aprendiz Uzal Miner (1785 – 1822), no qual era referido: “(...) tem à mão e à venda por muito pouco dinheiro os seguintes artigos: fagotes clarions com a patente de Catlin, clarinetes, oboés (...)”¹¹ (Rice, 2009, p. 265).

Figura 7 – Clarion, de George Catlin.



Nota. <https://br.pinterest.com/pin/376965431282543573/>
(acedido a 10 de abril, 2020).

Este instrumento era composto por: boquilha longa ao estilo inglês; barrilete em madeira; junção em forma de L; orifícios com rebordo em metal; seis chaves em metal, sendo

¹¹ Texto original: “(...) has on hand and for sale very low for cash the following articles: bassoons, Catlin’s patent clarions, clarinets, hautboys (...)” (Rice, 2009, p. 265).

uma delas a chave de registo situada no tudel (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Mi/Si e Ré, sendo estas duas últimas tocadas com o polegar direito); junção lateral ou asa (mão esquerda); junção curta; junção base (mão direita); e campânula longa em madeira no topo.

Na Alemanha, em Göttingen, por volta de 1828, o construtor Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf criou um instrumento que, ainda que semelhante ao fagote, tinha a particularidade de ter dois tudéis, um reto e um curvo, podendo o intérprete escolher por qual optar (Sparnaay, 2010). Segundo Rice (2007), um dos exemplares da época pode ser visitado no *Gemeentemuseum*, em Haia (Holanda).

Figura 8 – Clarinete Baixo de Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf, com tudel reto.



Nota. <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780195343281/photo14/>
(acedido a 10 de abril, 2020).

Por volta de 1830, em Itália, o construtor e músico Catterino Catterini cria um instrumento chamado *glicibarifono*. Embora construído em forma de fagote, o seu corpo tinha a particularidade de ser constituído por um único bloco de madeira de buxo, com uma secção oval com dois orifícios paralelos onde encaixavam o tudel em metal, a respetiva boquilha e a campânula em madeira, como se pode verificar na figura 9. Este instrumento estava afinado em Dó e o seu registo ia até Dó1.

Figura 9 – Glicibarifono, de Catterino Catterini.



Nota. <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780195343281/photo15/>
(acedido a 10 de abril, 2020).

Segundo Rice (2007), o compositor italiano Giuseppe Saverio Mercadante (1795 – 1870) usou o *glicibarifono* num solo longo e tecnicamente exigente na sua ópera *Emma di Antiochia*, estreada no Teatro *La Fenice*, em Veneza, a 8 de março de 1834. Tendo o próprio Catterino Catterini tocado na estreia, Sparnaay (2010) defende que esta foi a primeira vez que se utilizou um clarinete baixo em orquestra.

Figura 10 – Excerto musical de *Emma di Antiochia*, de Giuseppe Saverio Mercadante.

Nota. Queirós (2011, p. 10).

Em Veneza, a 10 de março de 1834, no Jornal *L'Apatista*, esta performance foi assim elogiada:

O Sr. Catterini Catterino tocou pela primeira vez no Teatro della Fenice o *glicibarifono*, um instrumento de sua invenção que lhe valeu o primeiro prémio do nosso Instituto Real. O poder, a doçura nas notas agudas e as modulações que podem ser obtidas com este instrumento merecem ao inventor os mais distintos elogios (Rice, 2009, p. 342).¹²

Louis Müller (s/d), em Lyon, e Pellegrino de Azzi (ca. 1772 – 1835), em Veneza, também viriam a construir clarinetes baixo em forma de fagote: o primeiro construiu, em 1846, um instrumento similar ao *glicibarifono* de Catterino Catterini, com a patente francesa nº 3192; já o segundo desenvolveu, em 1848, um instrumento que tinha a particularidade das suas chaves e campânula serem em prata.

2.1.4. EM FORMA DE SERPENTE (CA. 1820 – 1830)

Em Itália, entre 1820 e 1830, foi construído em Chiaravalle por Nicola Papalini um clarinete baixo em forma de serpente, com afinação em Dó. De acordo com Rice (2009), este design permitia que os orifícios ficasse mais próximos, facilitando a execução do instrumento, como se pode verificar na figura 11.

Figura 11 – Clarinete baixo em forma de serpente, de Nicola Papalini.



Nota. <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780195343281/photo19/>
(acedido a 10 de abril, 2020).

¹² Texto original: *Sig. Catterini Catterino played for the first time in the Teatro della Fenice the Glicibarifono an instrument of his invention which earned him the prize from our Royal Institute. The power, the sweetness in the high notes, and the modulations which can be obtained with this instrument merit for its inventor the most distinguished compliments (Rice, 2009, p. 342).*

Construído em madeira, era composto por: boquilha; tudel curvo em forma da letra grega Ω ; barrilete; corpo com orifícios, incluindo um de ressonância (na parte externa da curva abaixo de Lá3), um de afinação (na campânula), e dois orifícios duplos (para o indicador da mão esquerda e anelar da mão direita) existentes apenas em três dos seis instrumentos construídos; cinco chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá#/Dó# e Mi/Si); base para a campânula; e campânula.

Segundo Rice (2009), um dos exemplares dessa época pode ser visitado no *Museum of Fine Arts*, em Boston (EUA).

2.1.5. EM FORMA DE OFICLEIDE (1830 – 1880)

Entre 1830 e 1840, foi desenvolvido em Paris o primeiro clarinete baixo em forma de oficleide, pelo construtor Josef Ignaz Widemann (s/d), podendo um dos exemplares dessa época ser visitado no *Städtische Musikinstrumentensammlung*, situado em Bochum (Alemanha) (Rice, 2009).

Figura 12 – Clarinete baixo em forma de oficleide, de Louis Auguste Buffet.



Nota. <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780195343281/photo22/>
(acedido a 10 de abril, 2020).

Afinado em Sib e construído em pau-rosa, este instrumento era composto por: boquilha; pequeno tudel em metal; treze chaves em metal, sendo uma delas para a nota mais

grave do instrumento, Mi; junção lateral ou asa (mão esquerda); junção na base em metal, em forma de U e com dois orifícios; junção longa (mão direita); e campânula em metal virada para cima.

Outros construtores, durante o século XIX, criaram clarinetes baixo em forma de oficleide: Louis Auguste Buffet (1789 – 1864), em Paris, desenvolvido de uma forma muito semelhante à de Josef Ignaz Widemann, representado na figura anterior; Martin Frères (s/d), em Paris, e Joseph Uhlmann (1807 – 1859), em Viena, construindo os instrumentos com o corpo em madeira e campânula em metal; e Franz Losschmidt (s/d), em Olmütz, criando os instrumentos em metal, com quinze chaves e afinado em Dó.

2.1.6. EM FORMATO RETO E COM JUNÇÃO BASE EM FORMA DE U (1840 – 1920)

Durante as décadas de 1840 e 1850, alguns construtores combinaram os modelos de clarinete baixo em forma de clarinete ou em formato reto de Adolphe Sax e Louis Auguste Buffet, que serão abordados mais adiante, adicionando uma junção base em forma de U, com uma campânula em metal virada para a frente.

Figura 13 – Clarinete baixo em formato reto e com junção base em forma de U, de Louis Auguste Buffet.



Nota. Rice (2007, p. 97).

Ainda assim, Rice (2007) defende que o modelo mais conhecido foi construído por Louis Auguste Buffet, por volta de 1850, estando acima representado. Este, era composto

por: boquilha; tudel em metal; treze chaves em metal; junção reta; junção base em forma de U; e campânula em metal virada para a frente.

2.1.7. EM FORMA DE CLARINETE OU EM FORMATO RETO (1807 ATÉ AO PRESENTE)

De acordo com Rice (2007), o clarinete baixo em forma de clarinete ou em formato reto nasce de uma tentativa experimental do fabricante de relógios Desfontenelles (s/d), de Lisieux, provavelmente em 1807. Este, era composto por: boquilha; barrilete; segundo barrilete curvo; dez chaves em metal (chave de registo, Lá, Sol#, Mib/Sib, Dó#/Sol#, Si/Fá#, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó# e Mi/Si); junção lateral ou asa (mão esquerda); junção na base em forma de U com dois orifícios; junção longa (mão direita); e campânula em madeira de buxo.

Durante 1833, Isaac Franco Dacosta (1778 – 1866), músico militar e clarinetista na ópera italiana, começa a trabalhar em parceria com o construtor parisiense Louis Auguste Buffet, sendo criado em 1834 um novo clarinete baixo em formato reto, representado na figura 14.

Figura 14 – Clarinete baixo em formato reto, de Louis Auguste Buffet.



Nota. Marques (2020, p. 28).

Construído em pau-rosa, este instrumento era composto por: boquilha; tudel em metal; treze chaves (chave de registo, chave de trilo Lá – Si, Lá, Só#, Fá/Dó, Mib/Sib, Dó#/Sol#, Si/Fá#, Sib/Fá, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó# e Mi/Si) e duas chaves redondas para

tapar orifícios (dedo anelar da mão esquerda e dedo indicador da mão direita); secção para as mãos esquerda e direita; e campânula vertical em madeira. De acordo com Sparnaay (2010), este foi utilizado com relevo pelo compositor alemão Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864) no quinto ato da sua ópera *Les Huguenots* (1836), estreada em Paris a 29 de fevereiro de 1836. Segundo Rice (2009), Lindsay Willman (1784 – 1840), o clarinetista inglês mais importante da época, teria sido provavelmente o intérprete a executá-lo.

Neste contexto, Alves (2015) defende que: “(...) por ser bastante rico timbricamente e por serem várias e amplas as suas possibilidades expressivas, o clarinete baixo pode assumir funções tanto de acompanhamento (a dobrar, por exemplo, contrabaixos ou violoncelos) como solísticas” (p. 12).

A explosão de formas musicais que caracteriza o Romantismo daqueles anos, com a consequente evolução na escrita musical e o brilho e virtuosismo exigidos por esta nova música, obrigam os construtores e intérpretes a aperfeiçoarem o instrumento, procurando um clarinete baixo mais ágil, mais homogéneo, e com uma melhor disposição das chaves. A cada poucos anos, surge uma inovação: uma nova chave, uma melhor colocação dos orifícios, um aperfeiçoamento na boquilha, a campânula, o tudel (Olivares, 2005, p. 25).¹³

Figura 15 – Clarinete Baixo de Adolphe Sax, com a patente belga nº 1051.



Nota. Rice (2009, p. 291).

¹³ Texto original: *La explosión de formas musicales que caracteriza al romanticismo de aquellos años con la consiguiente evolución en la escritura musical y la brillantez y virtuosismo exigidos por esta música nueva obligan a constructores e intérpretes a perfeccionar el instrumento buscando un clarinete bajo más ágil, más homogéneo y con una mejor disposición de las llaves. Cada pocos años surge un avance: una nueva llave, una mejor colocación de los agujeros, el perfeccionamiento en la boquilla, la campana, el tudel (Olivares, 2005, p. 25).*

Na Bélgica, entre 1835 e 1837, Adolphe Sax, inventor do saxofone, construiu o seu primeiro clarinete baixo em formato reto, representado na figura 15 (página anterior). Este, tendo recebido a patente belga nº 1051 pelo seu design a 1 julho de 1838, foi denominado de *clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre*, devido ao uso de uma campânula de cobre curva.

Este instrumento que, de acordo com Baines (1991) e Henrique (2008), deu origem ao clarinete baixo que se conhece hoje em dia, era composto por: boquilha, tudel curvo em metal, treze chaves em metal, (incluindo uma segunda chave de registo que estava colocada na frente do tudel de metal, de forma a igualar timbricamente o registo agudo), sete chaves redondas para tapar os orifícios da mão esquerda (incluindo o polegar) e direita, corpo reto com duas longas junções e duas campânulas (uma direita e outra curva), podendo a curva estender a sua tessitura até Dó grave, como se pode verificar na figura 16.

Figura 16 – Clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre, de Adolphe Sax.



Nota. Alves (2015, p. 10).

Olivares (2005) complementa, afirmando o seguinte:

Todos estes construtores melhoraram o instrumento, mas foi um autêntico génio, o belga Adolphe Sax que, com o seu clarinete baixo apresentado em 1838 como “*clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre*” (clarinete baixo curvo com campânula de cobre), deve ser reconhecido como o criador do modelo que se usa hoje em dia. Sax aperfeiçoou notavelmente o instrumento; alargou o tubo e os orifícios, redesenhou as chaves e ampliou a boquilha, melhorando assim o registo do instrumento tanto no grave como no agudo. Não duvidemos que, embora Sax tenha ficado na história principalmente como o inventor do saxofone, ele era clarinetista e

os clarinetes foram os primeiros instrumentos em que aplicou as suas invenções, dedicando além disso uma atenção especial ao clarinete baixo (p. 24).¹⁴

Em 1839, é apresentado na *Paris Exhibition* o *Sistema Boehm* o qual, desenvolvido pelo compositor e flautista Theobald Boehm (1794 – 1881) na flauta transversal, foi adaptado no clarinete por Hyacinthe Klosé (1808 – 1880), clarinetista e professor do *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Déclamation*¹⁵ entre 1839 e 1868, e Louis Auguste Buffet, sendo patenteado em 1844. Mais tarde, com o objetivo de padronizar a técnica digital, potenciar a homogeneidade sonora e equilibrar o instrumento do ponto de vista da afinação, seria adaptado no clarinete baixo por vários construtores, dos quais se destacam Louis Auguste Buffet e Adolphe Sax. Este, perdurou até aos dias de hoje, sendo denominado de *Sistema Francês*.

Sobre a técnica digital do clarinete, o clarinetista Nuno Pinto descreve as mudanças criadas pelo *Sistema Boehm* da seguinte forma:

A sua nova conceção e desenho das chaves permitiram eliminar as *posições de forquilha*, que não só eram difíceis de executar como tinham uma sonoridade pobre. No novo clarinete também há notas que se podem obter de forquilha e a diferença de som é, nalguns casos, enorme, mas agora há posições que permitem obter essas mesmas notas de uma forma mais fácil. As notas si3, dó4 e dó#4 passaram a poder ser tocadas com os 5os dedos, tanto da mão esquerda como da direita, duplicando assim as possibilidades de dedilações. Desta maneira pôde-se evitar o deslizar dos dedos em muitas passagens (como ainda acontece no saxofone, por exemplo) e sobre essas notas passaram a ser possíveis os trilos (Pinto, 2006, p. 16).

Na segunda metade do século XIX, foi desenvolvido pelo clarinetista e construtor alemão Oskar Oehler (1858 – 1936) o *Sistema Oehler* que, segundo Brymer (1990), derivou do *Clarinet Omnitonique*¹⁶ do clarinetista, compositor e construtor alemão Ivan Müller (1786 – 1854). Este, diferenciando-se do *Sistema Boehm* do ponto de vista digital e sonoro,

¹⁴ Texto original: *Todos estos constructores mejoraron el instrumento pero fue uno de auténtico genio, el belga Adolphe Sax quien, con su clarinete bajo presentado en 1838 como “clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre” (clarinete baixo curvado con campana de cobre), debe ser reconocido como el creador del modelo que se usa hoy en día. Sax perfeccionó notablemente el instrumento; ensancho el tubo y los agujeros, rediseñó las llaves y agrando la boquilla mejorando así el registro del instrumento tanto en el grave como en el agudo. No olvidemos que, aunque Sax ha pasado a la historia principalmente como el inventor del saxofón, era clarinetista y clarinetes fueron los primeros instrumentos a los que aplicó sus invenciones, dedicándole además una atención especial al clarinete bajo (Olivares, 2005, p. 24).*

¹⁵ Nomenclatura dada ao *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, entre 1836 e 1938.

¹⁶ Clarinete de 13 chaves que se destacava pela disposição das mesmas no corpo do instrumento, permitindo o intérprete tocar com facilidade qualquer tonalidade.

perdurou até aos dias de hoje, sendo denominado de *Sistema Alemão*. Segundo Pinto (2006), é apenas tocado em países como: Alemanha, Áustria e alguns de Leste.

Hoje em dia, *Buffet Crampon Paris* e *Henri Selmer Paris*, os dois fabricantes de instrumentos de sopro mais importantes na construção do clarinete baixo, continuam a aperfeiçoar o seu instrumento, tentando combinar a sonoridade característica do *Sistema Oehler* com o virtuosismo intrínseco ao *Sistema Boehm*. No entanto, visto serem conceções técnicas e sonoras claramente distintas, as diferenças são ainda mais notórias quando abordadas do ponto de vista do intérprete, em que a escolha da boquilha e palheta, que tanto diverge entre clarinetistas baixos pelas suas opções, criam ainda mais riqueza à música composta para o instrumento.

Figura 17 – Clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*.



Nota. <https://www.buffet-crampon.com> (acedido a 1 de julho, 2020).

Atualmente, o modelo de clarinete baixo mais utilizado a nível profissional é o *Buffet Crampon RC Prestige* (figura 17), afinado em Sib, sendo composto por vinte e quatro chaves, corpo em madeira, e campânula e tudel em metal. De acordo com Bok (2011), a sua tessitura comprehende cinco oitavas, entre Dó1 e Dó 5, podendo a sua extensão no registo agudo atingir o Dó6.

2.1.8. SÍNTESE HISTÓRICA

Como constatado anteriormente, a evolução organológica do clarinete baixo, no que diz respeito ao seu desenvolvimento físico, teve indubitavelmente a influência direta de vários construtores de instrumentos, como: Johann Heinrich Grenser, François Antoine Sautermeister ou Louis Auguste Buffet. Por sua vez, do ponto de vista técnico, a sua evolução teve a contribuição decisiva de clarinetistas como Isaac Franco Dacosta e Lindsay Willman que, insatisfeitos com as imperfeições do instrumento, contribuíram de forma decisiva para que as suas capacidades técnicas fossem exploradas e aperfeiçoadas.

Neste contexto, o clarinete baixo, apesar de ter sido construído de sete formas diferentes, entre a segunda metade do século XVIII e grande parte do século XIX, toma uma forma muito idêntica ao instrumento que conhecemos nos dias de hoje com o *clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre*, construído por Adolphe Sax. Este, responsável pela criação do saxofone, aperfeiçoou-o de uma forma significativa, alargando o tubo e os orifícios, redesenhandos as chaves, ampliando a boquilha e equilibrando o registo do instrumento, tanto no grave como no agudo.

Desta feita, com a estabilização do clarinete baixo em meados do século XIX, os clarinetistas, empenhados no desenvolvimento do instrumento, explorando-o do ponto de vista técnico, começaram a motivar os compositores a criarem novas obras. O trabalho colaborativo entre clarinetistas e compositores começou a tornar-se profícuo, sendo ainda mais evidente ao longo de todo o século XX e durante o século XXI, como será explicado no subcapítulo seguinte. Neste sentido, Olivares (2005) afirma o seguinte:

A predilección de muitos compositores contemporâneos pelo clarinete baixo deve-se à extraordinaria capacidade de produzir novos sons e timbres, graças em grande medida à amplitude do seu registo: quatro oitavas e meia! Ou mesmo mais! É inegável que o clarinete baixo é um instrumento por si mesmo, capaz de vencer as exigências da escrita musical com inesperada flexibilidade (p. 25).¹⁷

Em suma, tendo em conta que a evolução organológica do clarinete baixo foi marcada por avanços e recuos, tentativas inconsequentes e momentos relevantes cujas repercussões perduraram ao longo do tempo, tornou-se pertinente elaborar uma tabela onde

¹⁷ Texto original: *La predilección de muchos compositores contemporáneos por el clarinete bajo se debe a la extraordinaria capacidad de producir nuevos sonidos y timbres, gracias en gran medida a la amplitud de su registro: cuatro octavas y media! O incluso más! Es innegable que el clarinete bajo es un instrumento por sí mismo, capaz de vencer las exigencias de la escritura musical con inesperada flexibilidad (Olivares, 2005, p. 25).*

esta fosse observada de um ponto de vista mais sintético. Esta, apresentada na página seguinte, foca os principais construtores e suas invenções, determinantes para o desenvolvimento organológico do instrumento, e torna assim mais objetiva a percepção de alguns dos mais importantes aperfeiçoamentos realizados desde o início da segunda metade do século XVIII até ao *clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre*, construído por Adolphe Sax.

Tabela 1 – Evolução Organológica do Clarinete Baixo.

	Construtor(es)/Instrumento	Tudel	Barrillete	Corpo	Chaves	Campânula
Protótipo com corpo em forma de prancha (ca. 1750 – 1820)		*Curvo em metal		*Cilíndrico coberto por couro *Sete orifícios	*Três chaves para serem tocadas pela mão esquerda	*Em metal curva virada para cima
Curvo ou em forma de cor de basset (ca. 1765)	*Anton Senior e Michel Mayrhofer		*Em madeira	*Secção para as mãos esquerda e direita *Secção enrolada	*Sete chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó#, Mi/Si e Dó)	*Em metal virada para baixo
Em forma de fagote (ca. 1790 ao início do século XX)	*Johann Heinrich Grenser <i>Klarinetten-bass</i>	*Curvo em metal	*Em madeira	*Junção lateral ou asa (mão esquerda) *Junção longa *Junção base (mão direita)	*Oito chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Fá#/Dó#, Mi/Si, Ré e Dó)	*Em metal no topo
	*François Antoine Sautermeister <i>Basset-orgue</i>	*Longo em metal		*Junção lateral ou asa (mão esquerda) *Junção longa *Junção base (mão direita)	*Oito chaves em metal (chave de registo, Lá, Dó#/Sol#, Si/Fá#, Láb/Mib, Fá/Dó, Mi/Si e Sib)	*Em metal no topo
	*George Catlin <i>Clarion</i>		*Em madeira	*Junção em forma de L *Orifícios com rebordo em metal *Junção lateral ou asa (mão esquerda) *Junção curta *Junção base (mão direita)	*Seis chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá/Dó, Mi/Si e Ré)	*Longa em madeira no topo
	*Catterino Catterini <i>Glicibarifono</i>	*Longo em metal		*Bloco único em madeira de buxo, com uma secção oval com dois orifícios paralelos onde encaixava o tudel, a boquilha e a campânula	*Vinte chaves em metal, incluindo duas chaves de registo	*Longa em madeira
	*Nicola Papalini	*Curvo em forma da letra grega Ω (ómega)	*Em madeira	*Corpo com orifícios, incluindo um de ressonância, um de afinação e dois orifícios duplos	*Cinco chaves em metal (chave de registo, Lá, Láb/Mib, Fá#/Dó# e Mi/Si)	*Em madeira virada para cima
	*Josef Ignaz Widemann	*Pequeno em metal		*Junção lateral ou asa (mão esquerda) *Junção base em metal, em forma de U e com dois orifícios *Junção longa (mão direita)	*Treze chaves em metal, incluindo uma para tocar Mi grave	*Em metal virada para cima
Em formato reto e com junção base em forma de U (1840 – 1920)	*Louis Auguste Buffet	*Em metal		*Junção reta *Junção base em forma de U	*Treze chaves em metal	*Em metal virada para a frente
Em forma de clarinete ou em formato reto (1807 até ao presente)	*Adolphe Sax <i>Clarinette basse recourbée à pavillon de cuivre</i>	*Curvo em metal		*Corpo reto com duas longas junções	*Treze chaves em metal, incluindo uma segunda chave de registo *Sete chaves redondas para tapar os orifícios da mão esquerda e direita	*Duas em metal (uma direita e outra curva)

Nota. Elaborado pelo autor.

2.2. INTÉPRETES E COMPOSITORES – INFLUÊNCIA NO DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO

Ao longo da história da música, muitos foram os intérpretes que, devido ao seu virtuosismo, influenciaram e inspiraram compositores a comporem para si, dedicando-lhes as obras. Principalmente até ao século XIX, compositores como Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Frédéric Chopin (1810 – 1849) ou Niccolò Paganini (1782 – 1840), combinavam a sua atividade composicional com a de instrumentista virtuoso, dedicando muitas das suas obras ao seu instrumento. Hoje em dia, embora esta prática ainda se mantenha, o facto de os instrumentistas serem cada vez mais especializados e os compositores precisarem de tempo para refletir sobre o seu processo criativo-musical, fazem com que o paradigma tenha mudado.

De acordo com Bok (2011), existiram dois intérpretes que contribuíram decisivamente para que o repertório do clarinete baixo se desenvolvesse enquanto instrumento solista: Josef Horák e Harry Sjöstrand.

2.2.1. JOSEF HORÁK

Josef Horák (Znojmo – Checoslováquia), iniciou os seus estudos musicais aos seis anos de idade em violino, estudando paralelamente piano e órgão. Mais tarde, com onze anos de idade, começa a estudar clarinete com o seu pai, que era o principal flautista da *Brno Janáček Opera Orchestra*. Este facto, aliado ao seu contacto, anos mais tarde, com alguns dos cantores checos mais importantes da época, como Věra Soukupová (n. 1932), viria a ser determinante para o domínio exímio que demonstrava nos registos agudo e sobreagudo do clarinete baixo (Simmons, 2009). Segundo Belloví (2013), Josef Horák “(...) começou a especializar-se, investigando as possibilidades do registo agudo, chegando a conseguir uma extensão de quase cinco oitavas no clarinete baixo”¹⁸ (p. 43).

Em 1950, ao optar por se especializar em clarinete, ingressa na *High School for Music* em Brno, onde estudou com Antonín Doležal (n. 1929). Segundo Simmons (2009), ao demonstrar ser um aluno sério e muito talentoso, foi nomeado para a posição de clarinete

¹⁸ Texto original: (...) empezó a especializarse, investigando las posibilidades del registro agudo, llegando a conseguir un rango de casi cinco octavas en el clarinete bajo (Belloví, 2013, p. 43).

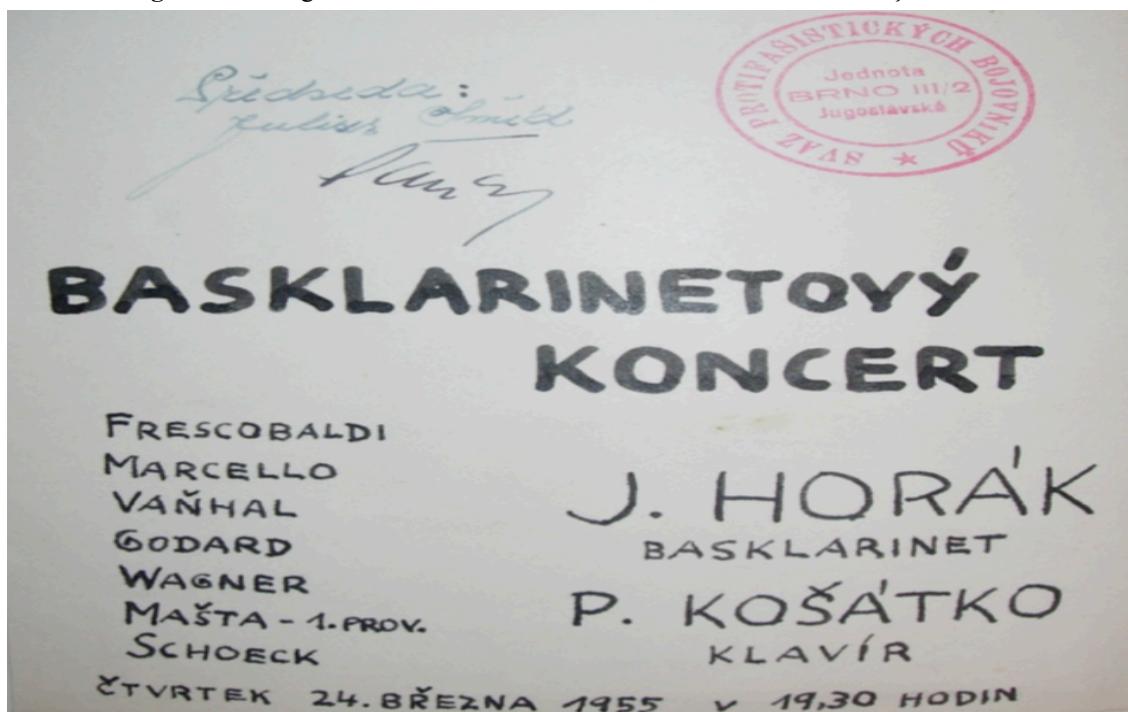
principal da *Orquestra Sinfónica da Rádio de Brno*, em 1951 - ocupá-la-ia até 1956, ano em que ingressou na *Orquestra Filarmónica de Brno*.

Em 1955, devido ao clarinetista baixo da *Orquestra Sinfónica da Rádio de Brno* ter adoecido, Josef Horák substitui-o, tendo assim o seu primeiro contacto com o instrumento. Neste sentido, Belloví (2013) e Barz (2017) defendem que este ter-se-á apaixonado de imediato pelo instrumento e pela sua sonoridade, lamentando que este fosse usado numa extensão tão limitada.

Segundo Belloví (2013), Josef Horák é o pai de todos os grandes clarinetistas baixo da atualidade, destacando-se o facto de ter sido o primeiro a realizar um Recital inteiramente dedicado ao clarinete baixo enquanto instrumento solista, juntamente com o pianista P. Kosatko (s/d), a 24 de março de 1955.

Um dos problemas que teve de enfrentar no começo foi a falta de repertório original: só contava com a sonata de Othmar Schoeck, escrita em 1927 – 28, pelo que teve de fazer transcrições e arranjos de obras escritas para violoncelo ou clarinete (Belloví, 2013, p. 43).¹⁹

Figura 18 – Programa do Recital de Josef Horák, realizado a 24 de março de 1955.



Nota. Simmons (2009, p. 3).

¹⁹ Texto original: *Uno de los problemas que tuvo que afrontar al comienzo fue la falta de repertorio original: solo contaba con la sonata de Othmar Schoeck, escrita en 1927-28, por lo que tuvo que hacer transcripciones y arreglos de obras escritas para cello o clarinete (Belloví, 2013, p. 43).*

Do seu repertório, representado na figura 18 (página anterior), apenas duas das obras eram compostas originalmente para o instrumento: a *Sonata op. 41²⁰* (1927) de Othmar Schoeck (1886 – 1957), e *Sketches²¹* de Josef Mašta (s/d); sendo as restantes transcrições de obras dos compositores Benjamin Godard (1849 – 1895), Benedetto Marcello (1686 – 1739), Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), Jan Křtitel Vaňhal (1739 – 1813) e Richard Wagner. De acordo com Rehfeldt (1994), após este acontecimento, Josef Horák dedicou o resto da sua vida a fomentar a criação de novo repertório, promovendo o clarinete baixo enquanto instrumento solista.

Em 1960, é convidado pelo *Quinteto de Sopros da Morávia*, formação camerística composta por músicos da *Brno Orquestra Sinfónica da Rádio de Brno*, a executar a parte de clarinete baixo da obra *Mládí* (1924), do compositor checo Leoš Janáček (1854 – 1924), que seria interpretada nesse mesmo ano no *Internationale Ferienkurse für Neue Musik²²*, em Darmstadt, demonstrando que a música de câmara teve um papel muito importante no seu desenvolvimento enquanto clarinetista baixo. Segundo Simmons (2009), tendo em conta a importância desta experiência, Josef Horák (1931 – 2005) criou em 1961 uma nova formação camerística dedicada à música nova, denominada *Musica Nova Brno*, tendo a seguinte composição: flauta transversal, clarinete baixo, piano ou cravo e percussão. Sobre esta explicou:

O tempo despendido neste ensemble foi particularmente importante para o desenvolvimento do clarinete baixo enquanto instrumento solista. Em confronto com os outros instrumentos, experimentei as possibilidades e tonalidades da técnica e da expressão. Naquela época, muitos compositores de tendências variadas estavam a escrever para nós, e o clarinete baixo, já na primeira fase da sua carreira solo, recebia grandes desafios (Horák, 1977, p. 27).²³

Em Darmstadt, conheceria algumas das maiores figuras da música nova do século XX, como Bruno Maderna (1920 – 1973), Luigi Nono (1924 – 1990) ou Karlheinz Stockhausen. Este último, deu autorização para que a 21 de junho de 1961 a sua obra

²⁰ Primeira obra composta para clarinete baixo e piano, sendo dedicada ao clarinetista amador Werner Reinhart (1884 – 1951).

²¹ Primeira obra composta para Josef Horák enquanto solista.

²² Os Cursos Internacionais de Verão de Música Nova de Darmstadt, foram criados em 1946 por Wolfgang Steinecke (1910 – 1961), tendo-se tornado num importante centro da música contemporânea internacional desde então.

²³ Texto original: *The time spent in this ensemble was particularly important for the development of the bass clarinet as a solo instrument. In confrontation with the other instruments, I have experimented with the possibilities and shades in technique and expression. At that time many composers of varied trends were writing for us, and the bass clarinet, already in the first phase of its solo career, was allotted major tasks (Horák, 1977, p. 27).*

Kreuzspiel (1951), para oboé, clarinete baixo, piano e quatro percussionistas, fosse estreada na Checoslováquia pelo *Musica Nova Brno*. Sobre este acontecimento, Josef Horák recebeu uma carta de Karlheinz Stockhausen dizendo: “(...) agradeço a você e aos seus colegas corajosos - uma performance atrás da cortina de ferro é para mim mais valiosa do que três performances repetidas em Paris (...)”²⁴ (Zapletal, 2001, p. 2).

De acordo com Simmons (2009), enquanto a apresentação da obra foi bem acolhida pelo público, o Governo Comunista ficou bastante desagrado pela sua apresentação, pois não apoiava a promoção e divulgação da música nova. Devido a esta situação, Josef Horák foi proibido de deixar o país e, sendo Brno uma cidade pequena onde todas as suas ações e movimentações seriam observadas de perto, é forçado a mudar-se para Praga em 1963. Aqui, passa a tocar na *Orquestra Sinfônica do Teatro Vinohrady* e cria uma nova formação camerística dedicada à música nova, intitulada *Sonatori di Praga*. Esta, apesar de apresentar a mesma instrumentação do *Musica Nova Brno*, foi-se dissipando ao longo do seu primeiro ano de estadia em Praga, acabando por se resumir apenas a um duo de clarinete baixo e piano, que se tornaria conhecido como *Duo Boemi di Praga*.

Figura 19 – Duo Boemi di Praga.



Nota. Simmons (2009, p. 9).

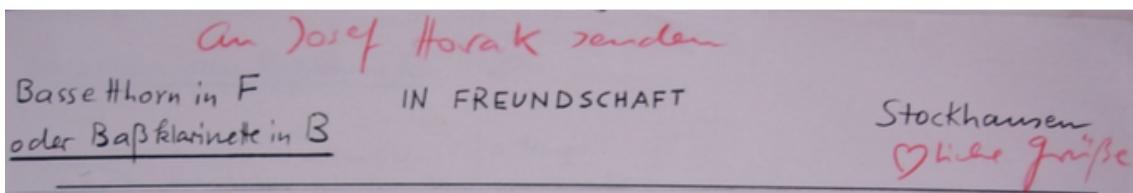
²⁴ Texto original: (...) *thank you and your courageous colleagues – one performance behind the iron curtain is for me more valuable than three repeat performances in Paris (...)* (Zapletal, 2001, p. 2).

Fundado em 1963, e formado por Josef Horák e Emma Kovárnová (n. 1930), sua esposa, é descrito assim por Zapletal (2001):

A combinação instrumental não convencional provou não ser apenas interessante, mas acusticamente inspiradora: a diversidade e originalidade da combinação sonora, as possibilidades técnicas praticamente ilimitadas que o clarinete baixo encontrou neste instrumento e a riqueza expressiva que ambos os artistas mostraram desde as suas primeiras aparições, inspirou compositores a escreverem uma série de novas peças para uma configuração instrumental que foi a primeira do género na história da música. Hoje, o Due Boemi tem uma reputação imensa e única. Os seus concertos atraem audiências entusiasmadas nos Estados Unidos e em África, em Londres e Paris; Josef Horák tem ensinado estudantes de todo o mundo (p. 2).²⁵

De acordo com Simmons (2009), a rápida ascensão internacional do *Duo Boemi di Praga*, deveu-se ao facto do compositor Paul Hindemith (1895 – 1963) ter autorizado a execução da sua Sonata para fagote e piano (1938) a uma formação pouco convencional, sendo este acontecimento visto como um importante voto de credibilidade no meio musical. Posteriormente, o *Duo* viria a interpretar muitas outras transcrições de compositores como: Frank Martin (1890 – 1974), Karel Husa (1921 – 2016) ou Olivier Messiaen (1908 – 1992). Do ponto de vista das transcrições para clarinete baixo solo destaca-se a obra *In Freundschaft* (1984), original para *cor de basset*, do compositor Karlheinz Stockhausen.

Figura 20 – Dedicatória de Karlheinz Stockhausen a Josef Horák, em 1984.



Nota. Simmons (2009, p. 18).

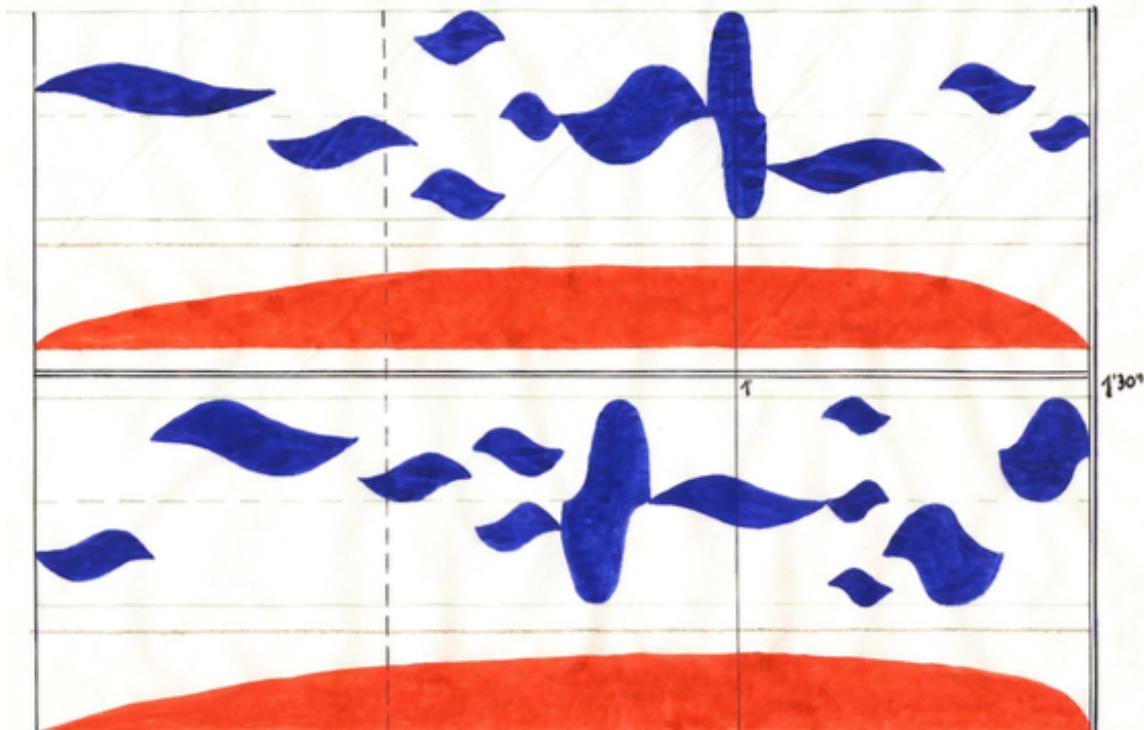
Em 1968, Josef Horák foi um dos doze intérpretes convidados por Karlheinz Stockhausen para a interpretação da obra *Musik für ein Haus* (1968), no *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, em Darmstadt, na qual teve a oportunidade de colaborar com Vinko Globokar (n. 1934), Heinz Holliger (n. 1939) e Alfons Kontarsky (1949 – 1983). Esta

²⁵ Texto original: *The unconventional instrumental combination proved to be not just interesting, but acoustically inspiring: the diversity and originality of the sound combination, the practically unlimited technical possibilities that the bass clarinet found in this instrument and the expressive richness that both performers showed from their first appearances, inspired composers to write a whole series of new pieces for an instrumental configuration that was the first of its kind in musical history. Today, Due Boemi have a reputation that is both immense and unique. Their concerts attract enthusiastic audiences in the United States and in Africa, in London and Paris; Josef Horák has taught students from all over the world (Zapletal, 2001, p. 2).*

obra, com cerca de quatro horas de duração, por se tratar de um projeto de composição em grupo para o qual foram convidados catorze compositores, incluindo Jorge Peixinho, nunca recebeu uma referência numérica no seu catálogo de obras. Tendo o *Duo Boemi di Praga* também marcado presença neste evento, Simmons (2009) defende que Karlheinz Stockhausen, ao ficar impressionado com o seu desempenho, lhes dedicou em 1969 a obra *Über die Grenze*.

Devido à invasão soviética na Checoslováquia, o *Duo Boemi di Praga* mudou-se em 1969 para *Biberach an Riss*, na antiga Alemanha Ocidental, mantendo as suas residências nas duas cidades para o resto das suas vidas. De acordo com Simmons (2009), esta mudança permitiu ao *Duo* uma maior flexibilidade para viajar, apresentar-se cada vez mais noutras países, e fomentar a criação e desenvolvimento do seu repertório. Neste sentido, Zapletal (2017) afirma que a colaboração de 42 anos entre Josef Horák e Emma Kovárnová resultou em 600 obras originais, de compositores como: Anestis Logothetis (1921 – 1994), Henri Pousseur (1929 – 2009), Karel Reiner (1910 – 1979), Klaus Huber (1924 – 2017), Sylvie Bodorová (n. 1954) ou Sofia Gubaidulina (Zapletal, 2001, p. 3); sendo algumas delas de carácter gráfico e improvisativo, como é o caso da obra *Contaminationi* (1968), do compositor Rudolf Růžička (n. 1941), a seguir apresentada.

Figura 21 – Sétima secção da obra *Contaminationi*, de Rudolf Růžička.



Nota. Simmons (2009, p. 31).

Com o objetivo de garantir uma próxima geração de clarinetistas baixo, Josef Horák lecionou no *Pražská konzervatoř*²⁶ entre 1974 e 1979, dando também master classes e workshops um pouco por toda a Europa e nos EUA. De acordo com Simmons (2009), o primeiro Recital de clarinete baixo e piano aqui realizado coube ao *Duo Boemi di Praga*, no âmbito da *International Clarinet Clinic*, em Denver. Paralelamente, Livingood (1976) acrescenta que neste evento Josef Horák abordou duas temáticas muito importantes em palestras: o estudo das novas técnicas no clarinete baixo, como as técnicas estendidas, e as dificuldades da aceitação do clarinete baixo enquanto instrumento solista. Estas, sendo abordadas durante toda a sua carreira, seriam acompanhadas e desenvolvidas por Harry Sparaay, a partir de 1970.

Figura 22 – Josef Horák, o *Paganini do Clarinete Baixo*.



Nota. www.horakbasscl.cz (acedido a 19 de maio, 2020).

Em janeiro de 2006, Miloš Štědroň (n. 1942) escreveu um artigo para a Revista *Czech Music* intitulado *The Paganini of the Bass Clarinet is dead...* (2006). Este, para além de apresentar de forma sucinta a vida de Josef Horák, reconhece a sua importância para a afirmação do clarinete baixo enquanto instrumento solista. Neste sentido, tendo o último

²⁶ Tradução: Conservatório de Praga.

Recital do *Duo Boemi di Praga* sido realizado em Roterdão, no âmbito da *World Bass Clarinet Convention 2005*, Štědroň (2006) afirma o seguinte no seu artigo: “(...) aqui, o Paganini do clarinete baixo tocou pela última vez, e pelo menos viveu para desfrutar de reconhecimento internacional e gratidão pelo seu contributo em tornar o clarinete baixo o que é hoje”²⁷ (p. 33).

²⁷ Texto original: (...) here the Paganini of the bass clarinet played for the last time, and at least lived to enjoy international acclaim and gratitude for his share in making the bass clarinet what it is today (Štědroň, 2006, p. 33).

2.2.2. HARRY SPARNAAY

Sendo influenciado por John Coltrane (1926 – 1967), Stan Getz (1921 – 1991) e Eric Dolphy (1928 – 1964), Harry Sparnaay desde cedo mostrou interesse pelo saxofone tenor e pelo jazz, motivando-o a estudar música. No entanto, ao realizar provas no *Conservatorium van Amsterdam*, só viria a ser aceite na condição de estudar clarinete com o professor Ru Otto (s/d), onde a 6 de junho de 1969 se viria a tornar o primeiro clarinetista baixo holandês licenciado, como o próprio se intitulava (Sparnaay, 2010).

Em 1971, juntamente com o pianista Polo de Haas (n. 1933), cria o *Duo Fusion Modern*, sendo no ano seguinte laureado com o primeiro prémio como solista e o de melhor duo no *Gaudeamus International Interpreters Award*²⁸ (Stefano, n.d. – b). Segundo Sparnaay (2010), devido a este resultado, muitas obras foram compostas para si em pouco tempo, estando assim a abrir-se as portas da música moderna. Como o próprio refere: “(...) as portas do mundo da música moderna foram abertas como uma fenda, mas as suas dobradiças ainda estavam enferrujadas”²⁹ (Sparnaay, 2010, p. 18).

Figura 23 – Harry Sparnaay e Luciano Berio (1972).



Nota. Sparnaay (2010, p. 18).

Três meses depois, no *Holland Festival*, estreou a obra *Chemins IIc* (1972), para clarinete baixo e orquestra, do compositor Luciano Berio, com a *Orquestra Filarmónica de Roterdão*. De acordo com Sparnaay (2010), durante os ensaios, este terá afirmado que tinha descoberto um novo instrumento, algo que viria a ser assumido por muitos outros

²⁸ Concurso dedicado a intérpretes de música contemporânea, sendo organizado pela Fundação Gaudeamus (Holanda) desde 1963.

²⁹ Texto original: (...) *the doors of the world of modern music opened just a crack now, but it's hinges were still quite rusty* (Sparnaay, 2010, p. 18).

compositores posteriormente. Desta forma, “(...) tudo era possível, tudo era permitido e nada era extremo demais. O tempo da experimentação havia começado”³⁰ (Sparnaay, 2010, p. 18).

Em 1972, tornou-se professor de clarinete baixo e música contemporânea no *Conservatorium van Amsterdam*, onde ensinou alunos oriundos de todo o mundo durante 35 anos, nos quais se destacam: Henri Bok, Lori Freedman (n. 1958) e Michael Lowenstern (n. 1968).

Em 1974, estreou com o *Duo Fusion Modern* a obra *Preparations for coma* (1974, rev. 1993), para clarinete baixo e máquina de escrever, do compositor holandês Robert Nasveld (n. 1955). Nesse mesmo ano estreou também *Chimaera* (1974), para clarinete baixo e eletrônica sobre suporte, do compositor espanhol Enrique Raxach (n. 1932). Segundo Sparnaay (2010), esta obra usava a tessitura do clarinete baixo de uma forma incrível: praticamente cinco oitavas!

Como clarinetista baixo recém-licenciado, escrevi para muitos compositores com o pedido de escrever algo para mim. Os pedidos foram mais ou menos um apelo, porque percebi que sem novas composições, a minha carreira duraria pouco. Novas obras foram literalmente uma fonte de vida para mim (Sparnaay, 2010, p. 23).³¹

Em 1982, juntamente com o flautista Harrie Starreveld (n. 1959) e o pianista René Eckhardt (s/d), cria o *HET Trio*. Segundo Sparnaay (2010), durante 25 anos de existência foram compostas mais de 180 obras, de compositores como: Otto Ketting (1935 – 2012), Theo Loevendie (n. 1930), Roderik de Man (n. 1941), Chiel Meijering (n. 1954), Franco Donatoni, Jonathan Harvey e Giulio Castagnoli (n. 1958). Com o *HET Trio* apresentou-se na maioria dos países europeus e também na Austrália, China, Estados Unidos, Indonésia, Japão, México e Rússia (Stefano, n.d. – c).

De acordo com Sparnaay (2010), um dos momentos mais marcantes em música de câmara foi a estreia finlandesa da obra *Concertino* (1976 – 1977), para clarinete baixo e quarteto de cordas, do compositor holandês Tristan Keuris (1946 – 1996), com o *Arditti Quartet*. Como solista destaca dois momentos: a estreia polaca da obra *Incantations* (n. 1975), para clarinete baixo e orquestra, do compositor holandês Theo Loevendie (n. 1950),

³⁰ Texto original: (...) anything was possible, everything was allowed and nothing was too extreme. The time of experiment had begun (Sparnaay, 2010, p. 18).

³¹ Texto original: As freshly graduated bass clarinettist I wrote to many composers with the request to write something for me. The requests were more or less a plea, because I realised that without new compositions, my career would be short-lived. New works were literally a source of life for me (Sparnaay, 2010, p. 23).

com a *Orquestra de Câmara da Rádio Holandesa*; e a estreia da obra *Échange* (1989), para clarinete baixo e 15 instrumentos, do compositor francês Iannis Xenakis (1922 – 2001), com o *ASKO Ensemble*, realizada em 1989, no *Paradiso Theatre*, em Amsterdão.

Em 1989, cria o *Duo Double Action*, juntamente com a cravista Annelie de Man. Segundo Sparnaay (2010), a combinação entre clarinete baixo e cravo era única, sendo reconhecida pelos compositores. Vários foram os compositores que compuseram novas obras para este *Duo*, como por exemplo: David Vayo (n. 1957), Hope Lee (n. 1967), Joe Cutler (n. 1968), Matthias Kadar (n. 1977), Raymond Deane (n. 1953) e Victor Varela (n. 1955) (Stefano, n.d. – a).

Em 1992, juntamente com o flautista Harrie Starreveld (n. 1950), realizou a estreia alemã da obra *A Pierre* (1985), para clarinete contrabaixo, flauta contrabaixo e eletrônica em tempo real, do compositor italiano Luigi Nono. Sobre esta experiência Sparnaay (2010) afirma o seguinte: “(...) imagine como isso soou! Um clarinete contrabaixo, uma flauta contrabaixo e eletrônica em tempo real. Que experiência inesquecível!”³² (p. 25).

Figura 24 – Taco Kooistra, Harry Sparnaay, Helmut Lachenmann e Yoko Abe (1995).



Nota. <https://www.flickr.com/photos/fconcrete/5460394383/lightbox/> (acedido a 24 de abril, 2020).

³² Texto original: (...) *imagine how that sounded! A contrabass clarinet, a contrabass flute and live electronics. What an unforgettable experience* (Sparnaay, 2010, p. 25).

Em 1995, juntamente com Taco Kooistra (n. 1955) (violoncelo) e Yoko Abe (s/d) (piano), colabora com o compositor alemão Helmut Lachenmann (n. 1935) na criação de uma nova versão da obra *Allegro Sostenuto* (1986 – 1988), substituindo o clarinete pelo clarinete alto. De acordo com Sparnaay (2010), este compositor conhecia as possibilidades técnicas e musicais de praticamente todos os instrumentos, era brilhante.

Em 2000, juntamente com a organista e sua esposa Silvia Castillo (s/d), cria o *Duo Levent*. Segundo Sparnaay (2010), o clarinete baixo e o órgão são dois instrumentos fantásticos, com possibilidades técnicas e musicais ainda não exploradas: *o Imperador e o Rei juntos*³³. Já na última fase da sua vida profissional, entre 2005 e 2010, foi professor de clarinete baixo na *Escola Superior de Música da Catalunha* (ESMUC). Com a sua mudança para Barcelona, em 2008 funda dois grupos de música contemporânea: o *Duo Sparnaay/Dupuy*, com o pianista Jean-Pierre Dupuy (n. 1941); e o *Trio Phonos*, com o pianista Jean-Pierre Dupuy e o flautista Peter Bacchus (1954 – 2016).

Depois do seu desaparecimento, Henri Bok, na Revista *Clarineta*, da Associação Brasileira de Clarinetistas, escreveu uma nota de falecimento intitulada *In Memoriam: Harry Sparnaay* (2018), destacando o grande legado que este deixou, espelhado não só nas 640 obras compostas para si ou nos mais de 60 CD's que gravou nas mais diversas formações, mas também no seu papel de pedagogo e impulsionador do clarinete baixo enquanto instrumento solista. Com tradução da musicóloga brasileira Meryelle Maciente (s/d), a nota de falecimento dizia o seguinte:

O ícone do clarone³⁴ Harry Sparnaay faleceu às 9hs da noite do dia 12 de dezembro de 2017, com a idade de 73 anos, após perder sua batalha contra o câncer. Ele partiu em seu escolhido lar Lloret de Mar, Espanha, onde passou seus últimos dez anos de vida. Harry Sparnaay foi um verdadeiro pioneiro do clarone e teve imensa responsabilidade pela emancipação do instrumento como instrumento solista e de música de câmara. Ele apresentou o clarone para audições por todo o mundo e também para um vasto número de compositores dos quais ele desvendou infinitas possibilidades sonoras do instrumento, estendendo o arsenal de novos sons. O legado de Sparnaay compreende centenas de composições e gravações do mesmo. Sparnaay foi também um dedicado professor educando centenas de estudantes pelo mundo. Após vencer a Gaudeamus Competition, em 1972, lhe foi oferecida a cadeira de professor no Conservatório Superior de Rotterdam, onde eu fui muito afortunado de fazer parte de sua primeira classe de clarone. Foi um privilégio ver como ele abordou as novas peças escritas para ele. Eu sempre vou me lembrar do enorme impulso, energia e entusiasmo de Harry. O saxofone tenor, seu primeiro instrumento, foi um grande fator de vinculação entre ele e eu. Inspirado por gigantes do Jazz como John

³³ Texto original: *The Emperor and the King together* (Sparnaay, 2010, p. 29).

³⁴ Denominação do clarinete baixo no Brasil.

Coltrane e Eric Dolphy, nós dois queríamos nos especializar no saxofone e só pudemos fazer isso abraçando a clarineta. Quando Harry parou de tocar o clarone, alguns anos atrás, ele decidiu voltar ao saxofone tenor e formou uma banda com amigos para fazer algumas gigs em Jazz Clubs locais: o círculo estava completo. Sou grato ao meu mentor Harry Sparnaay por me apresentar ao mundo maravilhoso do clarone. O mundo da clarineta³⁵ sempre se lembrará dele por sua grandiosa contribuição à música. Nós sentiremos falta de você, Harry (Bok, 2018, p. 15)!

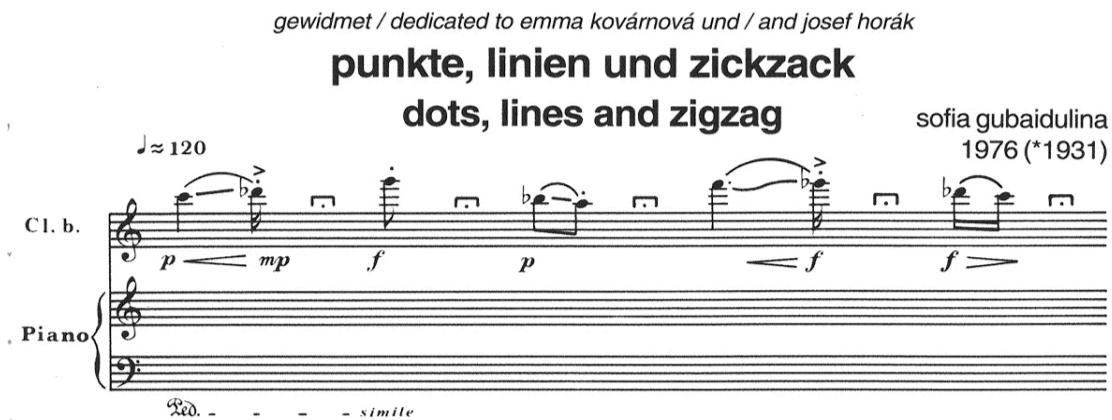
2.2.3. *O CLARINETE BAIXO: UM NOVO PARADIGMA PERFORMATIVO E PEDAGÓGICO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX*

Como se constatou anteriormente, Josef Horák e Harry Sparnaay foram não apenas de extrema importância no desenvolvimento do repertório para clarinete baixo, mas também determinantes para a sua emancipação definitiva enquanto instrumento solista. Neste sentido, pode concluir-se que muitos compositores, alguns deles os mais importantes e influentes do século XX, ao comporem para clarinete baixo nas mais diversas formações, vieram ajudar a cimentar todas as suas potencialidades técnicas e sonoras. Exemplo disso, são as obras: *dots lines and zigzag* (1976), para clarinete baixo e piano, da compositora russa Sofia Gubaidulina; e *Time and Motion Study I* (1977), para clarinete baixo solo, do compositor inglês Brian Ferneyhough (n. 1943).

Dots lines and zigzag (1976), estreada a 22 de fevereiro de 1977 pelo *Duo Boemi di Praga*, a quem foi dedicada, apresenta uma particularidade performativa muito específica, quando comparada com obras compostas à época. Neste sentido, para além do processo criativo-musical da compositora se ter desenvolvido a partir de uma abordagem não convencional ao clarinete baixo, através do uso de *flatterzunge*, *glissandos* e multifônicos, ao intérprete é proposto sentar-se no lugar do pianista, mantendo pressionado durante a primeira secção da obra o pedal de *sustain* do piano. Assim, respondendo aos gestos melódicos apresentados pelo discurso musical do clarinete baixo, as cordas do piano vibram por simpatia, criando dessa forma uma harmonia em tempo real, como se pode verificar na figura 25.

³⁵ Denominação do clarinete no Brasil.

Figura 25 – Excerto musical de *dots, lines and zigzag*, de Sofia Gubaidulina: primeira secção da obra.



Nota. Gubaidulina (1995, p. 1).

Com um carácter improvisativo, esta obra apresenta um parâmetro musical frequentemente empregue no pensamento criativo-musical da compositora: a improvisação. Segundo ela, na entrevista intitulada *Sofia Gubaidulina: “A improvisação era um sonho íntimo”* (2011), realizada por Cristina Fernandes (s/d), jornalista do Jornal Público, nem tudo é passível de ser transposto para a partitura:

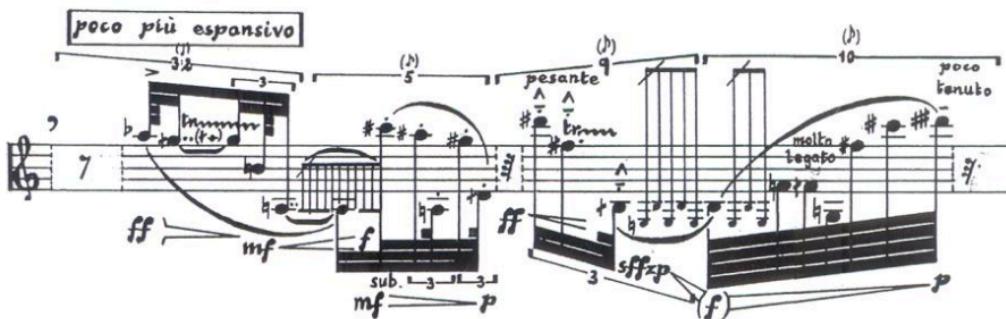
Nas minhas obras é muito importante o papel do intérprete e constato que muitos intérpretes têm um enorme potencial criativo. É quase um crime não deixar vir isso à superfície. Às vezes, aquilo que um intérprete consegue fazer na improvisação livre provoca sonoridades muito mais ricas do que aquelas que se podem escrever. Colocase aqui a questão da cultura oral e da cultura escrita. Nem tudo é passível de ser fixado na partitura. Em muitas obras procuro reanimar a espontaneidade do intérprete (Fernandes, 2011).

Por outro lado, *Time and Motion Study I* (1977), estreada no Festival de Royan em 1977 por Harry Sparnaay, a quem foi dedicada, demonstra um virtuosismo transcendente, como se pode verificar na figura 26. Neste sentido, no âmbito do seu primeiro registo discográfico intitulado *Time and Motion* (2018), dedicado a obras para clarinete baixo e clarinete contrabaixo compostas na segunda metade do século XX, Queirós (2018) classifica esta obra como um grande desafio técnico e interpretativo para o intérprete.

Parte integrante do ciclo de obras *Time and Motion*, compostas entre 1971 e 1977, da qual fazem também parte: *Time and Motion II*, para violoncelo e eletrónica em tempo real e *Time and Motion III*, para 16 vozes, percussão e amplificação eletrónica, esta obra tem como principal objetivo a expansão sonora (Castellani, 2010).

Inicialmente, temos uma *performance* solística, seguida por um instrumentista cercado de uma rede tecnológica, que através de seu tratamento e do conteúdo musical apresentado é capaz de dialogar, amplificar e distorcer o enunciado sonoro do intérprete. E finalmente, um grande grupo de indivíduos, cujas ações vocais são complementadas pela percussão e espacialmente redistribuídas através de autofalantes localizados na sala de concerto (Castellani, 2010, p. 101).

Figura 26 – Excerto musical de *Time and Motion Study I*, de Brian Ferneyhough.



Nota. Ferneyhough (1977, p. 1).

Para além do uso de *flatterzunge*, *smorzatos* e vibratos, criando diferentes camadas sonoras, o desenvolvimento criativo-musical do compositor é essencialmente realizado a partir de gestos, como refere Castellani (2010):

Gestos cujos componentes possuem características definíveis – timbre, perfil melódico, nível dinâmico, etc. – mostram uma tendência em direção a escapar de seu contexto específico e se tornarem independentes, livres para se recombinarem e consolidar novas unidades. Para tanto Ferneyhough aponta a necessidade de um ambiente no qual exista um movimento ininterrupto do maior ao menor elemento formal. Um ambiente onde opera um modo composicional que enriquece o gesto com a energia para dissolvê-lo, levando-o a funcionar de diversas formas simultâneas e lançando-o além das suas limitações, ao mesmo tempo em que as camadas de informação das quais é composto adquirem vida própria (p. 70).

Nesta perspectiva, tendo em conta a multiplicidade de linguagens e estéticas compostionais que proliferaram um pouco por toda a Europa durante a segunda metade do século XX, do ponto de vista pedagógico era importante incentivar e ensinar jovens à escala planetária, tornando-os especialistas. Para isso foram decisivos Josef Horák e Harry Sparnaay, estabelecendo assim um novo conceito de intérprete virtuoso, dedicado exclusivamente ao clarinete baixo, como defende Olivares (2005):

Num mundo complexo como aquele em que vivemos, o especialista terá sempre vantagem e o futuro do instrumento avança inevitavelmente para essa especialização. As dificuldades e o nível de exigência das obras contemporâneas e dos solos na

orquestra fazem que seja cada vez mais difícil de ter sucesso estudando o instrumento esporadicamente (p. 25).³⁶

³⁶ Texto original: *En un mundo complejo como en el que vivimos, el especialista siempre tendrá ventaja y el futuro del instrumento avanza inevitablemente hacia esa especialización. Las dificultades y el nivel de exigencia de las obras contemporáneas y de los solos en la orquesta hacen que sea cada vez más difícil salir airosa cogiendo el instrumento esporádicamente (Olivares, 2005, p. 25).*

3. O SONORISMO: A ESTÉTICA DA SONORIDADE E UM NOVO PARADIGMA

Se esta palavra "música" é sagrada e reservada para os instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som (Cage, 1961, p. 3).³⁷

3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

3.1.1. DO IMPRESSIONISMO AO SERIALISMO

Durante o século XX, a Europa assistiu a enormes transformações económicas, ideológicas, políticas e sociais. A Música, que nos períodos Barroco, Clássico e Romântico se apresentava cimentada no sistema tonal, chegou a um estado de saturação resultante, principalmente, pela ação cada vez mais intensa do cromatismo. Neste sentido, Machlis (1979) defende que a Música abriu, na prática, uma enorme fenda, do ponto de vista conceptual, durante o período compreendido entre 1880 e 1890.

Não é de estranhar, por conseguinte, que a música do século XX seja, na sua conceção, não só diferente, mas antes, oposta aos princípios em que se baseava a música dos séculos anteriores. Esta mudança afetou quase todos os aspectos em que os compositores da época trabalhavam: formas musicais, elementos melódicos e rítmicos, e instrumentação. Mas a mudança mais radical e profunda revelou-se no campo da harmonia, mais concretamente na manifestação do que, na teoria musical, recebe o nome de tonalidade. O desenvolvimento destas tendências deu lugar, por um lado, a numerosos dialetos musicais e, por outro ao aparecimento da unificação de linguagem dos séculos precedentes. Em pouco tempo, passou-se da unidade ao pluralismo (Cancela, 2014, p. 4).

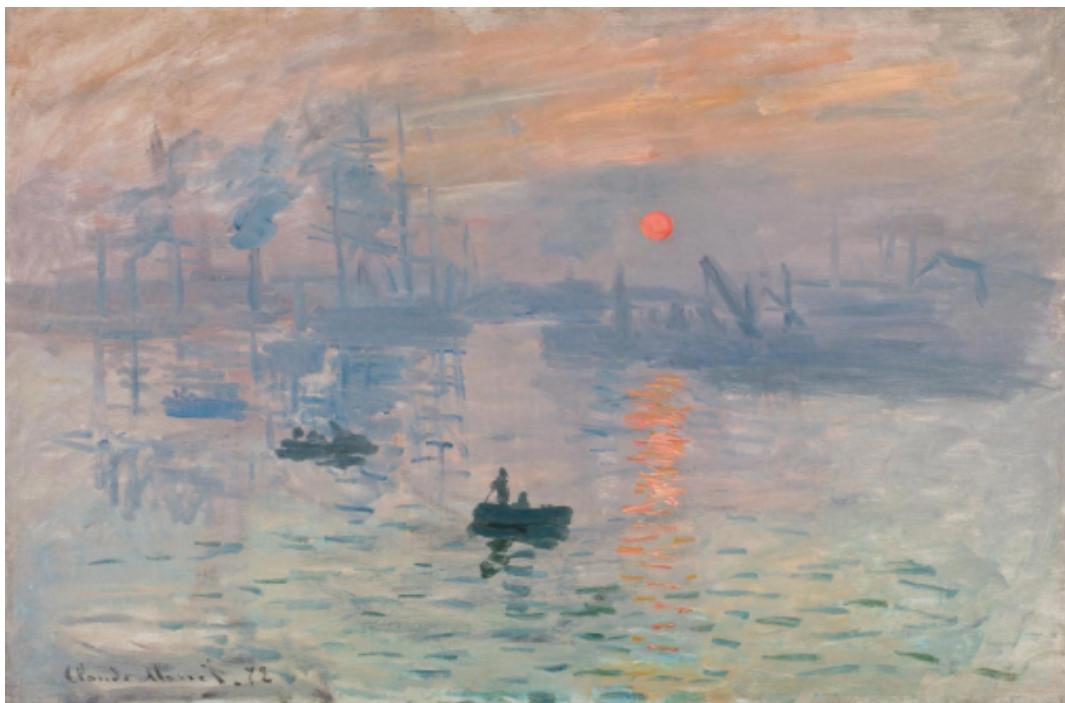
No final do século XIX, surge o Impressionismo que, segundo Michels (2007), recebeu a sua designação a partir do quadro *Impression, soleil levant* (1872), do pintor francês Claude Monet (1840 – 1926), representado na figura 27.

Apresentando-se como o momento de abertura da arte moderna, instaurou uma metamorfose nas formas tradicionais de linguagem. Com efeito, surgindo num

³⁷ Texto original: *If this word "music" is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound (Cage, 1961, p. 3).*

período rico em vivências sócio/político/culturais, como o final do século XIX, o impressionismo emerge como manifestação cultural plenamente impregnada de pensamento criativo e concorre, quer para uma libertação de códigos e modelos convencionais, quer para uma visão nova da realidade e para uma nova forma de nos situarmos perante o mundo sensível (Torres, 2015, p. 12).

Figura 27 – Quadro *Impression, soleil levant*, de Claude Monet.



Nota. <https://www.marmottan.fr/notice/4014/> (acedido a 17 de agosto, 2020).

Na Pintura, em oposição às representações estáticas e introspectivas, o Impressionismo aproxima o espectador do espaço evolvente que o rodeia, propondo representações dinâmicas e extrospectivas que, para além da intuição sensível, colocam em plano de evidência características humanas como a emoção e a razão.

Entre os impressionistas, mais do que a natureza, a questão do tempo, do movimento e do instante é que vão ser o elo de ligação entre todos os novos artistas. A pintura deixa de estar relacionada com a questão do “espaço” e passa a introduzir o “tempo” (Luís, 2018, p. 262).

Na Música, como reação ao período Romântico, o Impressionismo apela à desconstrução da tonalidade através da dissonância, exponenciando os valores sensoriais e tímbricos. Neste sentido, Grout e Palisca (1997) referem o seguinte:

No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática. Difere, no entanto, do grosso da música programática, pois não procura exprimir emoções ou contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para o que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profunda dos românticos (p. 684).

De acordo com Griffiths (1987), Claude Debussy, que a par de Maurice Ravel (1875 – 1937) foi um dos principais representantes do Impressionismo musical, ao compor o Poema Sinfônico *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1882 – 1884) anunciou a música moderna. Esta, sendo definida pela estética e técnicas utilizadas, ao invés do tempo cronológico, privilegiava as relações sonoras às relações das notas musicais, conferindo assim à composição um novo objeto central no desenvolvimento criativo-musical do compositor: a sonoridade.

Uma das principais características da música moderna, na aceção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a música moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior – menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmónicas já não têm caráter imperativo (Griffiths, 1987, p. 7).

Baseado num poema homônimo do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1918), escrito em 1865, mas apenas publicado em 1876, numa edição limitada com ilustrações do pintor francês Édouard Manet (1832 – 1883), o Poema Sinfônico *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1882 – 1884) foi estreado e dirigido pelo maestro suíço Gustave Doret (1866 – 1943), a 22 de dezembro de 1894, na *Société Nationale de Musique*, em Paris.

Referindo-se a esta obra, Pierre Boulez, no seu livro *Apontamentos de um aprendiz* (1995), afirma que o solo inicial da flauta transversal, apresentado na figura 28, é o despertar da música moderna, no qual instaura:

(...) uma nova respiração na arte musical; não tanto o desenvolvimento que se desorganiza, quanto o próprio conceito de forma, liberado dos limites, impessoais dos esquemas e dando livre curso a uma expressividade móvel e flexível que exige técnica de adequação perfeita e instantânea (Boulez, 1995, p. 17).

Figura 28 – Excerto musical de *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Claude Debussy: solo de flauta transversal.



Nota. Bonfim (2009, p. 17).

De acordo com Marecos (2011), a maioria das obras de Claude Debussy derivam da organização de estruturas intervalares e da orquestração a partir de preocupações tímbricas, tornando assim o timbre como um elemento tão essencial na composição como os outros parâmetros musicais.

Sobre esta temática, Dalbavie (1991) refere o seguinte:

A orquestração não é mais um parâmetro secundário, tornando-se o centro do desenvolvimento *debussysta*. Ele não varia mais um tema e o transpõe, transformando os seus intervalos, adicionando ornamentações, mas desenvolve uma sucessão de harmonias-timbre; trabalhando com a espessura, com a densidade, as contrações e as dilatações harmónicas, bem como com a velocidade de evolução dos fenómenos de estabilidade e instabilidade (Dalbavie, 1991, p. 312).³⁸

Delalande (2001) considera que apesar do som ter um aspeto físico ou mensurável, este novo paradigma centrado na sonoridade, concebido esteticamente, está interligado com a organização de timbres, ataques, planos sonoros ou ruídos utilizados a partir de uma ação instrumental. Neste sentido, Dalbavie (1991) refere que Ludwig van Beethoven, no período clássico, já centrava o seu desenvolvimento criativo-musical não só nos elementos quantitativos, como as alturas e as durações, mas também nos elementos qualitativos, como: os acentos, as dinâmicas, o ritmo ou o conteúdo expressivo.

A modernidade do desenvolvimento beethoveniano revela-nos o seu lado visionário. Ele levou-nos a pensar o material musical não apenas em termos dos parâmetros (ritmos, intervalos...) mas também nas morfologias sonoras (sintetizando os diversos parâmetros). A possibilidade de sintetizar os diferentes constituintes da música permanece um problema para integrar o timbre na escrita (Dalbavie, 1991, p. 306).³⁹

³⁸ Texto original: *L'orchestration n'est plus un paramètre secondaire mais devient le centre du développement debussyste. Il ne varie plus un thème et le transposant, en y transformant ses intervalles, en y ajoutant des ornements, mais il développe une succession d'harmonies-timbres; en travaillant sur les épaisseurs, les densités, es contractions et les dilatations harmoniques, ainsi que sur de vitesses d'évolution, des phénomènes de stabilité et d'instabilité* (Dalbavie, 1991, p. 312).

³⁹ Texto original: *La modernité du développement beethovenien et son côté visionnaire. Il nous amène à penser le matériau musical non seulement en termes de paramètres (rythmes, intervalle...) mais aussi en morphologies*

Dalbavie (1991), refere ainda que no final do século XIX é possível encontrar na obra de Richard Wagner gestos intimamente ligados ao timbre. Neste contexto, na ópera *Das Rheingold* (1854) é usada a nota fundamental Mib0, a partir da qual é construído ascendentemente um acorde baseado na sua ressonância, sendo a sua sonoridade resultante mais próxima de um timbre harmônico do que de um simples acorde tonal (Dalbavie, 1991).

A obra começa com um Mib sustentado sobre o extremo grave pelos contrabaixos durante 4 compassos. Posteriormente, os fagotes tocam um Sib, uma quinta acima dos contrabaixos. Tudo isso se desenrola durante dezasseis minutos com as respirações alternadas a cada 4 compassos, produzindo um movimento rítmico muito lento. A ressonância do Mib surge gradualmente. Tal movimento lento é conservado de maneira repetitiva até a entrada de Woglinde depois de 136 compassos. No 17º compasso, a oitava trompa desenvolve um arpejo sobre o acorde de MibM. A 7ª trompa responde, em imitação, a partir do 30º compasso. Tudo isso forma uma densidade sonora onde todas as trompas dialogam numa espécie de “eco” e reafirmam, dessa maneira, a ressonância do Mib (...) (Dalbavie, 1991, p. 306).⁴⁰

Também em Richard Wagner, Harvey (1999) aponta *Parsifal* (1882) como uma obra em que a orquestração é alicerçada em acordes que se vão transformando subtilmente em séries harmônicas, ou seja, em espetros. Paralelamente, Marecos (2011) refere que: “(...) estas suas incursões no timbre também podem ser entendidas como uma interação entre uma estrutura funcional e uma estrutura espectral, no sentido em que compatibiliza a sua linguagem harmônica com uma harmonia derivada de um timbre natural” (p. 35).

Tal como referido anteriormente, em Claude Debussy, as relações sonoras são sobrepostas às relações das notas musicais, o que possibilita uma maior estabilidade harmônica. Do ponto de vista das diferentes harmonizações do mesmo tema, Marecos (2011) defende que os diferentes acordes usados na sua base, revelam um pensamento criativo-musical que explora camadas texturais independentes, dizendo: “Estas camadas podem funcionar em conjunto e relacionar estruturas intervalares, neste caso, temas baseados em escalas reconhecíveis, com objetos harmónicos mais ou menos complexos, mas sempre com

sonores (*synthétisant plusieurs paramètres*). La possibilité de synthétiser les différents constituants de la musique reste un enjeu pour intégrer le timbre à l'écriture (Dalbavie, 1991, p. 306).

⁴⁰ Texto original: *L'œuvre commence par un mib tenu dans l'extrême grave par les contrebasses pendant 4 mesures. Puis les bassons jouent un sib une quinte au-dessus des contrebasses. Tout ceci se déroule pendant 16 minutes avec des respirations alternées toutes les 4 mesures, ce qui produit un balancement rythmique très lent. La résonance du mib se met en place progressivement. Le balancement va être conservé de manière répétitive jusqu'à l'entrée de Woglinde au bout de 136 mesures. A la 17º mesure, le 8º cor entame un arpège sur l'accord de mib majeur. Le 7º cor lui répond en imitation puis les huit cors à partir de la 30º mesure. Tout ceci forme une densité sonore où tous les cors se répondent en « écho » et affirment la résonance de mib (...) (Dalbavie, 1991, p. 306).*

alguma estabilidade” (p. 36).

Por outro lado, relativamente ao conteúdo harmônico das estruturas intervalares, os compositores da *Segunda Escola de Viena*, como Arnold Schönberg, Alben Berg ou Anton Webern, evitavam os intervalos de proporções mais simples, como a quinta perfeita ou a oitava perfeita. Neste sentido, Boulez (2005) defende que estes intervalos, devido à sua estabilidade acústica e afinidade com outros objetos composticionais, proporcionavam uma perturbação nas estruturas atonais exploradas, podendo criar desse modo polarizações momentâneas indesejadas.

A técnica dodecafônica⁴¹ absorve toda a riqueza da estrutura da obra e a traduz numa estrutura de timbre. Esta, no entanto, jamais se coloca acima da composição, como no romantismo tardio, mas coloca-se inteiramente ao seu serviço. No entanto, isso o atrofia até um ponto em que ele próprio contribui cada vez menos para a composição, e a dimensão do timbre desparece como a dimensão produtiva da composição; na fase expressionista, quando chegou aos meados da sua carreira, Schoenberg tinha colocado a *klangfarbenmelodie* no seu catálogo. Dava a entender que a mudança do timbre devia por si só tornar-se no evento da composição e determinar a sua continuidade (Adorno, 1979, pp. 96 – 97).⁴²

No caso de Arnold Schönberg, ao desenvolver a *klangfarbenmelodie*⁴³, técnica musical que tinha como objetivo central dividir uma linha ou melodia musical entre vários instrumentos, adicionando-lhe cor e textura, era notória a preocupação em integrar a sonoridade, através do timbre, no seu desenvolvimento criativo-musical. Segundo Delalande (2001), o timbre era dessa forma desenvolvido no mesmo plano das restantes dimensões do som: altura, duração e intensidade; defendendo que as quatro dimensões do som são assim indissociáveis do Serialismo, ou seja, da conceção escalar, cuja pertinência é estabelecida pela nota musical.

⁴¹ Com origem no Serialismo, consiste em dispor as doze notas consecutivamente de modo a evitar o retorno de alguma antes da apresentação de toda a série. São também evitadas hierarquias que possam privilegiar determinadas notas e consequentemente proporciona uma homogeneidade harmônica pela presença constante das mesmas relações intervalares, mesmo se a série estiver transposta, retrogradada e/ou invertida (Ficagna, 2008, p. 14).

⁴² Texto original: *La technique dodécaphonique absorbe toute la richesse de la structure de l'œuvre et la traduit en structure de timbre. Celle-ci, pourtant, ne se place jamais de son propre chef devant la composition, comme dans le romantisme tardif, mais se met entièrement à son service. Cela cependant l'atrophie finalement à tel point, que d'elle-même elle concourt de moins en moins à la composition, et que disparaît la dimension du timbre entant que dimension productive de la composition; elle l'était devenue dans la phase expressionniste, lorsque, arrivé au milieu de sa carrière, Schönberg avait mis la Klangfarbenmelodie à son programme. On voulait entendre par là que le changement de timbre devait par lui-même devenir événement de la composition et déterminer sa continuité* (Adorno, 1979, pp. 96 – 97).

⁴³ Tradução: Melodia de timbres.

Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, como timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão (...) produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas (Schoenberg, 1999, p. 578).

De acordo com Marecos (2011), Arnold Schönberg fundamentava: “(...) o conceito de consonância e de dissonância na série harmônica, justificando os seus intervalos mais usados, genericamente denominados de dissonantes, como consonâncias mais remotas ou relações mais afastadas da fundamental” (p. 36). Estas posições estéticas acabariam por ter reflexo no desenvolvimento criativo-musical dos compositores ligados à *Escola de Darmstadt*, como Bruno Maderna, Luigi Nono, Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen. No caso de Pierre Boulez, por exemplo, este não só não usava oitavas, como desvalorizava o intervalo de quinta perfeita, como o próprio assume no seu artigo *Timbre and composition – timbre and language* (Boulez, 1987).

Por sua vez, o investigador brasileiro Alexandre Ficagna (n. 1983), na sua Tese de Mestrado intitulada *Composição pelo Som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica* (2008), defende que, apesar de Arnold Schönberg e Alban Berg terem assumido o dodecafônico como uma forma de restaurar as antigas formas e estruturas, com uma harmonia renovada, Anton Webern optou por um caminho diferente, realizando uma autêntica rotura com o gesto clássico-romântico. Justificando, Boulez (1995) afirma o seguinte:

A série foi explorada em sentidos bem diferentes por Schoenberg, Berg e Webern. Na realidade, o único que teve consciência de uma nova dimensão sonora, de abolição do horizontal como oposto ao vertical para não mais ver na série senão um modo de dar uma estrutura ao espaço sonoro, a lhe *fibrar* de algum modo, o único foi Webern; ele chegou a isso, afinal, por meios específicos que nos incomodam nas obras de transição. No entanto, esta repartição funcional dos intervalos que ele alcançou marca um momento extremamente importante na história da linguagem (p. 140).

No início do século XX, surgiram vários movimentos cujo principal objetivo era abordar e experimentar outras linguagens e formas de expressão artística. Segundo Taruskin (2010b): (...) essa visão de liberdade e naturalidade inspirou muitos artistas e inventores no

início do século XX a imaginar e experimentar todos os tipos de invenções artificiais”⁴⁴ (p. 178). Neste contexto, segundo Ross (2009), em plena Revolução Industrial, surge o *Futurismo*.

Em Itália, o compositor italiano Luigi Russolo (1885 – 1947), autor do manifesto futurista *The Art of Noise* (1913), reclamava: “(...) uma música que tivesse a ver com os sons e ritmos das máquinas e das fábricas, uma “arte do ruído” necessariamente estridente, dinâmica e profundamente sintonizada com a vida moderna” (Griffiths, 1987, p. 97). De acordo com Griffiths (1987), o compositor que maior proveito tirou destas sonoridades urbanas foi Edgar Varèse. Este, ao emigrar em 1915 para os EUA, passou a desenvolver a sonoridade como o objeto principal da sua composição musical, valorizando o naipe da percussão, que para ele significava dinâmica, ataques vigorosos e a possibilidade de uma sustentação rítmica, e explorando sonoridades mais audazes nos naipes das madeiras e dos metais (Griffiths, 1987).

Exemplo disso é o *flatterzunge* que, segundo Rehfeldt (1994) e Sarnaay (2010), tendo sido utilizado pela primeira vez na obra *Don Quixote* (1897), de Richard Strauss (1864 – 1949), foi também empregue na obra *Vier Stücke für clarinet and piano, op. 5* (1913), de Alben Berg, e em *Octandre* (1923), de Edgar Varèse. Por outro lado, o explorar dos limites da tessitura de cada instrumento de sopro é notório, por exemplo, em *Hyperprism* (1923), de Edgar Varèse. Estas especificidades sonoras foram abordadas pelo compositor Álvaro Salazar numa entrevista conduzida pelo compositor Miguel Azguime, para o *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa* (<https://www.mic.pt>):

O Varèse... creio que foi determinante sobretudo na exploração dos registos extremos dos conjuntos instrumentais. Estou a referir-me a conjuntos instrumentais porque o que me toca mais em Varèse não são as obras de orquestra, mas sim as obras de formação relativamente limitada – as “*Integrais*”, a “*Octandre*”, “*Hyperprism*”... E aí, por exemplo, a exploração dos metais no extremo agudo, no extremo grave – sabemos muito bem que a nota ali pode não sair com precisão, seja no aspecto da afinação, seja no aspecto da emissão, mas isso foi voluntário da parte dele... Isso também me tocou bastante, para além das polifonias dinâmicas (Salazar, 2005, p. 5).

Do ponto de vista do pensamento tímbrico, Ficagna (2008) defende que Edgar Varèse foi o único compositor que seguiu Claude Debussy. Marecos (2011), complementa dizendo

⁴⁴ Texto original: (...) that vision of freedom and naturalness inspired many artists and inventors in the early part of the twentieth century to imagine and experiment with all kinds of artificial contrivances (Taruskin, 2010b, p. 178).

o seguinte:

Edgar Varèse alia as qualidades orquestrais e o pensamento tímbrico, já estruturante em Debussy. Enquanto Debussy usava objetos tonais num contexto não funcional, Varèse desenvolve o pensamento tímbrico e a sofisticação orquestral a partir de uma harmonia atonal, tendencialmente mais estática que em Debussy e que na música dodecafônica de compositores seus contemporâneos, como Schoenberg ou Webern, ou mesmo que na dos serialistas que se lhes seguiram (p. 38).

No entanto, para a maioria dos compositores do século XX, ou pelo menos para aqueles do pós-guerra, a sua grande influência incidiu na rutura do sistema tonal, tal como foi realizada pela *Segunda Escola de Viena*, sendo alicerçada pelo Serialismo (Ficagna, 2008).

Se parece que a evolução desses princípios parou após Debussy, é porque o mundo musical não estava pronto para seguir o caminho traçado por este ilustre compositor. Era necessário “varrer o pó”, evacuar definitivamente a tonalidade, levar as técnicas tradicionais da escritura aos seus mais extremos limites (algumas vezes até ao absurdo), experimentar a génese dos novos timbres, etc., isso antes de poder continuar livremente no interior deste novo modo de pensamento artístico, e tal foi o papel das gerações dos anos 1950 – 1960 (Dalbavie, 1991, p. 316).⁴⁵

3.1.2. MÚSICA ELETROACÚSTICA: A EXPANSÃO DO TIMBRE

O escritor norte-americano H. P. Newquist, no seu livro *Music & Technology* (1989), defende que a introdução da eletricidade no meio musical fez com que rapidamente se desenvolvessem os primeiros instrumentos elétricos, possibilitando assim a criação de novos sons e novos timbres (Newquist, 1989). Neste contexto, no início do século XX, surgem os *eletrofones* que, segundo Henrique (2002), “(...) constituem uma categoria de instrumentos em que o som é produzido a partir da variação da intensidade de um campo eletromecânico, sendo a radiação feita através de altifalantes” (p. 714).

O compositor francês François Bayle (n. 1932), no seu livro *Portraits Polychromes* (2003), relata que, com a finalidade de criar os primeiros sons eletrônicos, foi criado pelo engenheiro eletricista e inventor norte-americano Thaddeus Cahill (1867 – 1934), entre 1895

⁴⁵ Texto original: *S'il semble que l'évolution de ces principes ait été stoppée après Debussy, c'est que le monde musical n'était pas prêt à suivre la voie tracée par cet illustre compositeur. Il fallait "balayer la poussière", évacuer définitivement la tonalité, pousser les techniques traditionnelles d'écriture vers la genèse des nouveaux timbres (bien des fois jusqu'à l'absurde), expérimenter la genèse des nouveaux timbres, etc., et ceci avant de pouvoir continuer librement à l'intérieur de ce nouveau mode de pensée artistique, et tel a été le rôle des générations des années 1950 – 1960 (Dalbavie, 1991, p. 316).*

e 1905, o *Telharmonium* (Bayle, 2003). Este, sendo considerado por Henrique (2002) como o precursor do sintetizador, é descrito assim por Cardoso (2014):

Para além de uma oscilação mecânica necessária para produzir som, usar-se-ia a alternância de correntes elétricas acionadas por teclados para produzir sons que eram transmitidos por linhas telefónicas. Seriam desenvolvidas duas versões: Mark I, que pesava sete toneladas; e Mark II, que pesava duzentas toneladas. A saída de som era exclusivamente consumada ao adaptar cones de papel nos captadores de som do telefone (p. 5).

No entanto, no livro *Acústica Musical* (2002), do musicólogo Luís L. Henrique, são ainda referidos mais três instrumentos *eletrofones*: o *Theremin*, as *Ondas Martenot* e o *Trautonium* (Henrique, 2002).

Inventado pelo físico e inventor russo Leon Theremin (1896 – 1993) em 1919, o *Theremin* é considerado por Gomes (2008) o primeiro instrumento musical totalmente eletrónico, sendo o seu som monofônico, semelhante a um violino (Newquist, 1998). Segundo Pinto (2014), este tornou-se inovador por não necessitar de contacto físico para a sua execução, sendo esta realizada em resposta ao movimento das mãos do executante.

O instrumento consistia em dois osciladores eletrónicos e um altifalante que estava contido numa caixa vertical. Esta caixa tinha do lado esquerdo uma antena com a configuração de um aro metálico, e do lado direito uma barra vertical que funcionava também como antena. A altura do som era função da distância da mão direita à antena vertical e a intensidade da distância da mão esquerda à antena em formato de aro (Henrique, 2002, p. 716).

Inicialmente denominado de *Ondas Musicais*, o instrumento monofônico *Ondas Martenot* foi inventado por Maurice Martenot (1898 – 1980) em 1928. Sendo usado em obras como *Fêtes des Belles Eaux* (1937) ou *Sinfonia Turangalîla* (1946 – 1948), ambas de Olivier Messiaen, Henrique (2008) descreve-o da seguinte forma:

Consta de um teclado semelhante ao de um piano e de um oscilador elétrico cujo sinal aciona um altifalante, colocado numa caixa mais ou menos em forma de concha. Apesar de monofônico é um instrumento com uma gama de sonoridades muito vasta: tem um teclado de extrema sensibilidade, que seleciona filtros modificando o timbre à vontade; as teclas são sensíveis a movimentos laterais, o que permite efeitos de vibrato. Tem uma extensão de sete oitavas (p. 402).

Por sua vez, o *Trautonium*, instrumento monofônico inventado em 1930, pelo musicólogo alemão Friedrich Trautwein (1888 – 1956), era constituído por uma “(...) unidade geradora de som e a unidade de controle. O músico pressiona dois arames esticados

sobre uma escala cromática, e a posição do dedo determina a frequência do oscilador” (Henrique, 2002, p. 715). Segundo Pinto (2014), este instrumento nunca atingiu um grande sucesso, embora tenha suscitado o interesse de compositores como Paul Hindemith e Oskar Scala (1910 – 2002). O primeiro compôs, entre outras, as obras *Konzertstück für Trautonium* (1931) e *Langsames Stuck und Rondo* (1935). O segundo, além de ter composto obras como *Elektronische Impressionen* (1978) ou *Elektronische Tanzsuite* (1990), foi também um intérprete muito importante no desenvolvimento e divulgação do instrumento, sendo responsável por doze registos discográficos.

Paralelamente, começam a ser inventados os primeiros instrumentos de gravação magnética, como o *Magnetofone*. Tendo este a capacidade de gravar e manipular posteriormente os sons nas fitas magnéticas, Eimert (1992) considera que: “(...) foi apenas a partir do momento em que os métodos da técnica de armazenamento dos sons e do processamento da fita sonora se desenvolveram que se nos ofereceu o som elétrico como meio de composição” (p. 16). Neste contexto, John Cage (1912 – 1992), no seu livro *Lectures and Writings by John Cage – Silence* (1961), defende que: “(...) a principal função dos instrumentos elétricos é a de permitir o controlo completo sobre a estrutura harmónica dos sons (em oposição aos ruídos) e torná-los disponíveis em qualquer frequência, amplitude e duração”⁴⁶ (Cage, 1961, p. 4).

O renascimento das artes após a Segunda Guerra Mundial ocorreu num ambiente totalmente mais favorável ao desenvolvimento da música eletrónica. Os rápidos avanços na tecnologia como resultado da guerra, um aumento do interesse de muitos quadrantes em novas técnicas sonoras, e um clima económico geralmente expansionista proporcionaram incentivos suficientes para as instituições fornecerem apoio (Manning, 2004, p. 19).⁴⁷

Neste contexto, a partir da segunda metade do século XX, a manipulação da eletrónica originou duas correntes distintas: a *musique concrète*, termo criado em 1948 pelo engenheiro de som francês Pierre Schaeffer, que trabalhava na *Radiodiffusion Française*, consistia na gravação de sons da natureza, os quais seriam posteriormente manipulados eletronicamente; e a *elektronische Musik* (Manning, 2004), que utilizava apenas sons criados

⁴⁶ Texto original: (...) *the special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration* (Cage, 1961, p. 4).

⁴⁷ Texto original: *The revival of the arts after the Second World War took place in an environment altogether more favorable for the development of electronic music. The rapid advances in technology as a result of the war, an upsurge of interest from many quarters in new sound techniques, and a generally expansionist economic climate provided sufficient incentives for institutions to provide support* (Manning, 2004, p. 19).

eletronicamente, sendo estes manipulados através de filtragens, adições de vibrato, reverberações ou ecos (Cardoso, 2014).

Em 1949, Pierre Schaeffer, juntamente com o compositor francês Pierre Henry (1927 – 2017), fundaram o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), em Paris. Sendo aqui desenvolvida a *musique concrète*, Newquist (1989) defende que: “Pela primeira vez, os compositores foram expostos à noção de que as composições musicais não deveriam ser criadas em instrumentos tradicionais; na verdade, os compositores não exigiam nenhum tipo de instrumento, apenas a habilidade para manipular sons”⁴⁸ (p. 13).

De acordo com Manning (2004) e Taruskin (2010b), as primeiras obras eletroacústicas de Pierre Schaeffer consistiam na montagem de sons pré-gravados, sendo a obra *Étude aux chemins de fer* (1948) a primeira que se lhe conhece. Esta é descrita pelo sociólogo norte americano Peter Manning (n. 1940), no seu livro *Electronic and Computer Music* (2004), da seguinte forma:

A sua primeira obra, *Étude aux chemins de fer*, foi construída a partir de gravações realizadas no depósito da *Gare des Batignolles*, Paris. Estas incluíam o som de seis locomotivas assobiando, comboios acelerando, e vagões passando sobre carris. Esta peça foi construída na sua maior parte a partir de sucessivos em vez de extratos de material sobrepostos, e isso chamou particularmente à atenção pelas características repetitivas dos sons. (...). Como resultado, esta peça foi mais um ensaio sobre as atividades de um estaleiro de bens aparentemente esquizofrénicos do que o pretendido estudo criativo do som (Manning, 2004, pp. 20 – 21).⁴⁹

Em 1951, era fundado na *Köln Westdeutscher Rundfunk* (WDR) o *Studio für Elektronische Musik* por Herbert Eimert (1897 – 1972), um dos primeiros discípulos de Arnold Schönberg. Sendo aqui desenvolvida a *elektronische Musik*, esta: “(...) ao contrário da *musique concrète*, foi pioneira não como resultado dos esforços de um único indivíduo, mas como resultado de um empreendimento colaborativo entre várias partes interessadas, provenientes de ambas as experiências musicais e técnicas”⁵⁰ (Manning, 2004, p. 39). Por

⁴⁸ Texto original: *For the first time, composers were exposed to the notion that musical compositions did not to be created on traditional instruments; indeed, composers didn't even require instruments of any sort, only the ability to manipulate sounds* (Newquist, 1989, p. 13).

⁴⁹ Texto original: *His first work, Étude aux chemins de fer, was constructed from recordings made at depot for the Gare des Batignolles, Paris. These included the sounds of six steam locomotives whistling, trains accelerating, and wagons passing over joints in the rails. The piece was constructed for the most part from successive rather than overlaid extracts of material, and this drew particular attention to the repetitive characteristics of the sounds. (...). As a result, this piece was more an essay on the activities of a seemingly schizophrenic goods yard than the intended creative study in sound* (Manning, 2004, pp. 20 – 21).

⁵⁰ Texto original: (...) unlike *musique concrète*, was pioneered not as the result of the efforts of a single individual, but as the result of a collaborative venture between several interested parties, drawn from both musical and technical backgrounds (Manning, 2004, p. 39).

outro lado, do ponto de vista composicional, Herbert Eimert, no seu livro *Música Electrónica* (1992), defende que: “A técnica serial não foi apenas aplicada na música eletrónica, mas também aí desenvolvida numa forma decisiva. Contudo não há relações entre a dodecafonia antiga e a música eletrónica” (Eimert, 1992, p. 16).

Em 1953, Karlheinz Stockhausen ingressa no *Studio für Elektronische Musik*, tendo como principal objetivo criar música eletrónica pura, através da manipulação dos sons eletronicamente (Cardoso, 2014). Segundo Taruskin (2010b), produziria entre 1953 e 1954 as seguintes obras: dois *Studien* (1953) seriais, compostos a partir de ondas sinusoidais criadas em estúdio; e *Elektronische Studie II* (1954), a sua primeira composição eletrónica. Para Pinto (2014): “Este movimento pioneiro que deu origem à música eletrónica desenvolveu, sobretudo, a capacidade de manipular o timbre e de encarar esta componente da música sem as limitações que os instrumentos tradicionais impõem” (p. 29).

Durante o século XX, para além de terem ocorrido muitos outros desenvolvimentos relativos à síntese sonora, é importante referir a grande evolução tecnológica e de software, como o software *Max/MSP*, que contribuiu decisivamente para a emancipação de um novo paradigma da música: a interação entre performer e eletrónica. O compositor Igor C. Silva (n. 1989), na sua Tese de Mestrado intitulada *Interação entre Técnicas Compositivas e Programação para Formações Mistas* (2013), analisa de um ponto de vista pessoal este novo paradigma:

Para além das características performativas de uma peça mista influenciar o processo compositivo, o ato da realização da eletrónica em concerto é também um ponto fulcral da natureza performativa da obra. Desta forma, é necessário decidir qual o melhor método a usar, isto é, descobrir a melhor forma de executar a eletrónica de uma determina obra num contexto performativo – ensaios e concerto. Este é o momento no qual a eletrónica passa dos softwares de análise espectral, sequenciadores e partitura para uma realidade instrumental e performativa, devendo ser moldável, acessível e imediata, assim como um instrumento tradicional. Só assim, a meu ver, será possível trabalhar com naturalidade e fluidez entre instrumentos e eletrónica (Silva, 2013, p. 125).

De acordo com Pinto (2014), antes da criação do software *Max/MSP*, foram desenvolvidos dois processadores por parte do físico italiano Giuseppe Di Giugno (n. 1937), no IRCAM: o 4A, em 1976, e posteriormente o 4X. Este último, seria utilizado pelo compositor italiano Luciano Berio na criação da *Sequenza IXa*, em 1980, com o objetivo de sincronizar o discurso instrumental com o eletroacústico. No entanto, devido a problemas existentes com o processador no dia do ensaio geral, o compositor optou por deixar a

Sequenza conforme a conhecemos hoje, fazendo assim com que esta versão nunca tenha sido apresentada publicamente (Pinto, 2006).

Desenvolvido pelo musicólogo norte-americano Miller S. Puckette (n. 1959) no IRCAM, em Paris, por volta de 1980, o software *Max/MSP* começou a ser comercializado a partir de 1990 (Wang, 2008). Tendo como objetivo potenciar a execução da música interativa com computador, todas as suas potencialidades de programação podem ser consultadas em: <https://www.cycling74.com>; no qual, de um ponto de vista pedagógico, também está disponível o livro *Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music for Education and More* (2011), de Vincent J. Manzo (1931 – 2016).

Sobre a principal vantagem da programação através do software *Max/MSP*, Silva (2013) afirma o seguinte:

A principal vantagem relativamente à programação em Max/MSP, está relacionada com a possibilidade de cada compositor desenvolver diferentes interfaces para diferentes situações. A liberdade possibilitada por este software permite pensar na programação não como um método puramente informático, mas como uma extensão do processo compositivo. Desta forma, a composição influencia a programação e vice-versa (pp. 125 – 126).

Em 1996, com o objetivo de possibilitar a interação entre música e multimédia, permitindo processar som, vídeo ou gráficos em 2D e 3D, Miller S. Puckette desenvolveu uma nova linguagem de programação, denominada *Pure Data* (Pd) (Data, 2014). Esta, com acesso a partir do sítio da internet <https://puredata.info>, permite a compositores, intérpretes ou investigadores, abordarem um novo paradigma criativo e composicional gratuitamente.

Desta forma, tendo como base científica os trabalhos das personalidades anteriormente referidas, como John Cage (1961), H. P. Newquist (1989), Luís L. Henrique (2002), François Bayle (2003) ou Peter Manning (2004), pode-se concluir que a eletrónica não só revolucionou o timbre, mas também a sua natureza, enquanto objeto essencial para o desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor. Como refere o compositor francês Jean-Claude Risset (1938 – 2016), no seu artigo *Timbre et synthèse de sons* (1991):

Graças à eletricidade, à eletrónica e aos computadores, o som pode ser gravado, separado da sua fonte, manipulado, transformado, criado do zero e, pela primeira vez, livre de restrições mecânicas. O timbre de um instrumento está ligado à sua estrutura como sistema vibratório: vistosa e estável para um dispositivo mecânico, (...) que

pode modificar o próprio significado do timbre (Risset, 1991, p. 241).⁵¹

3.2. O SONORISMO: DO TRADICIONAL AO NÃO CONVENCIONAL

3.2.1. POLÓNIA: O REALISMO SOCIALISTA NA MÚSICA

A 25 de outubro de 1917, Vladimir Ilyich Ulyanov (1870 – 1924), mais conhecido pelo seu pseudónimo Lenine, iniciava a *Grande Revolução Socialista de outubro*, também conhecida como *Revolução Bolchevique* ou *Revolução Vermelha*. Esta, sendo assente na visão social dos filósofos Karl Marx (1818 – 1883) e Friedrich Engels (1820 – 1895), deu origem anos mais tarde, em 1922, à *União das Repúblicas Socialistas Soviéticas* (URSS), ou simplesmente *União Soviética*. Presente ao longo de quase todo o século XX, prolongar-se-ia até ao dia 25 de dezembro de 1991, assumindo uma nova forma de governar: o *totalitarismo*. Neste contexto, o musicólogo norte-americano Richard Taruskin, no seu livro *Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century* (2010), define-o da seguinte forma:

(...) a concentração do poder político total está nas mãos de uma elite dominante, no caso mais extremo, nas mãos de uma única pessoa, que exerce esse poder em nome de uma visão do mundo ou ideologia que inclui tudo e todos e dá ao governo um propósito totalizante: o alcance de uma “total e perfeita” ordem social (citação de Massimo Bontempelli, teórico fascista italiano) através do controlo direto do estado em todas as áreas da vida pública e privada; a solução total dos problemas económicos; a “reeducação” total dos cidadãos para apagar a distinção entre qualquer outra potencial fonte de poder (como autoridade religiosa ou o conceito romântico dos direitos humanos inerentes), a mobilização total da população num único plano de ação (imposto por coerção e, se necessário, por terror), e frequentemente a total dominação dos vizinhos mais fracos do estado totalitário (Taruskin, 2010a, p. 744).⁵²

⁵¹ Texto original: *Grâce à l'électricité, à l'électronique, à l'informatique, le son peut être enregistré, détaché de sa source, manipulé, transformé, créé de toutes pièces, et pour la première fois s'affranchir des contraintes mécaniques. Le timbre d'un instrument est lié à sa structure en tant que système vibrant: voyante et stable pour un dispositif mécanique, cette structure est masquée et labile dans le cas du son électrique, ce qui peut modifier la signification même du timbre* (Risset, 1991, p. 241).

⁵² Texto original: (...) the concentration of total political power into the hands of a ruling elite, in the most extreme case into the hands of a single person, who exercises that power in the name of a totalizes, all-encompassing worldview or ideology that gives government a totalizing purpose: the achievement of a “total and perfected” social order (to quote Massimo Bontempelli, a theorist of Italian fascism) through the imposition of direct state control in all areas of public and even private life; the total solution of economic

De acordo com Taruskin (2010a), a crescente influência da União Soviética à escala mundial, a insegurança política e a instabilidade económica vivida em algumas nações da Europa Central, e o sentimento que a Revolução Russa só poderia ser evitada através de uma contrarrevolução ou por um contra totalitarismo, fez com que surgissem novos regimes totalitários, nomeadamente em Itália e na Alemanha.

Em Itália, Benito Mussolini (1883 – 1945) tornou-se primeiro-ministro em 1922 e desde 1925 passou a intitular-se de *Il Duce*, abandonando qualquer estética democrática e estabelecendo assim a sua ditadura totalitária. Neste contexto, a musicóloga brasileira Semitha Cevallos, na sua Tese de Doutoramento intitulada *Outono de Varsóvia e Festival de Guanabara: música e sociedade* (2018), defende que, entre 1920 e 1930, o ditador ganhou a admiração de políticos e governantes de sociedades democráticas da Europa e da América, incluindo até mesmo de Winston Churchill (1874 – 1965), sendo também muito popular entre os artistas e a elite que se sentiam ameaçados pelo empoderamento da inculta classe operária.

Na Alemanha, Adolf Hitler (1889 – 1945) é nomeado *Chanceler do Reich* em 1933 e *Führer* em 1934, e é descrito pelo historiador brasileiro Marcos Guterman (n. 1968), na sua Tese de Doutoramento intitulada *A moral nazista: uma análise do processo que transformou crime em virtude na Alemanha de Hitler* (2013), da seguinte forma:

Segundo o “desejo” do Führer – palavra alemã que normalmente é traduzida como “líder”, por seu óbvio aspeto político, mas que, no presente caso, seria mais bem compreendida como “guia”, isto é, aquele que conduz, uma espécie de “profeta”, que é como o ditador nazista, Adolf Hitler, gostava de ser visto. Considerar Hitler como “guia”, como fizeram os alemães durante mais de uma década, significava abdicar da capacidade de ler o mundo segundo a consciência individual para deixar-se conduzir de acordo com as normas morais de um “iluminado” ditador que, ademais, assumiu toda a responsabilidade por todos os crimes perpetrados por toda a Alemanha (Guterman, 2013, p. 14).

Devido a Adolf Hitler ter destituído todas as instituições democráticas que o levaram ao poder, dando início a perseguições políticas e raciais, Arnold Schönberg e Kurt Weill (1900 – 1950), ambos de ascendência judia, tiveram de deixar a Alemanha para salvar as suas vidas. De acordo com Cevallos (2018), o extermínio em massa passava então a ser

problems; the total “reeducation” of citizens to erase the distinction between the political and any other potentially competing source of power (such as religion authority, or the romantic concept of inherent human rights), the total mobilization of the population in a single plan of action (enforced by coercion and, if necessary, by terror), and often the total domination of the totalitarian state’s weaker neighbours (Taruskin, 2010a, p. 744).

racionalizado e legalizado, baseado na teoria da degeneração de raça do antropólogo italiano Cesare Lombroso (1836 – 1909), professor de antropologia criminal da Universidade de Turim. Nas artes, esta viria a ser aplicada pelo crítico social húngaro Max Nordau (1849 – 1923), discípulo de Cesare Lombroso, num livro intitulado *Degeneration* (1893).

Dessa forma, o nazismo mandou para os campos de concentração, ciganos, homossexuais, pessoas com problemas mentais e deficiências físicas, mas acima de tudo, exterminou os judeus. Dentre estas minorias os judeus eram os que representavam ameaça por exercerem atividade política, por serem proeminentes no campo das artes e por serem especialmente poderosos por sua influência e situação econômica durante a República de Weimar (Cevallos, 2018, p. 13).

Devido às enormes diferenças entre as elites poderosas e os operários paupérrimos, o Comunismo, assente na Grande Revolução Socialista de outubro de 1917, difundiu-se rapidamente, provocando revoltas e greves em vários países. Segundo Cevallos (2018), outro fator que fomentou a emancipação do Comunismo foi a *Grande Depressão*, também conhecida como *Crise de 1929*. Esta, persistindo ao longo da década de 1930, terminou apenas com a Segunda Guerra Mundial, provocando uma profunda reflexão sobre a fragilidade do Capitalismo e a ascensão do Comunismo.

Domenico de Masi (n. 1938), sociólogo italiano, no seu livro *O futuro chegou* (2014), explica que Lenine, e posteriormente Josef Estaline (1838 – 1953), usaram três ferramentas para acelerar a adesão ao Comunismo e a aceitação da liderança da União Soviética. De acordo com Cevallos (2018), a primeira consistia na formação de Partidos Comunistas em vários países, que posteriormente eram instruídos, coordenados e controlados por Moscovo; a segunda dizia respeito à ideologia e aos artistas; e a terceira resumia-se à propaganda dos avanços comunistas nos diversos campos do conhecimento.

A segunda ferramenta era representada por artistas e intelectuais – pense-se em Sartre, na França; em Bertold Brecht, na Alemanha; em György Lukács, na Hungria; em Diego Rivera e Frida Kahlo, no México; em George Bernard Shaw, Sidney e Beatrice Web, na Inglaterra – fascinados pelo pensamento marxista e pela grande aventura soviética, *opinion leaders* inclinados ao humanismo comunista, entusiastas da capacidade planificadora e libertadora do socialismo real, grandes defensores e divulgadores do modelo coletivista mesmo que com várias nuances críticas (Masi, 2014, pp. 518 – 519).

Neste contexto, dentro dos países que estavam sob o domínio da União Soviética, os artistas sofreram grande pressão para que todos os seus movimentos artísticos fossem, institucional e doutrinariamente, submetidos à estética oficial.

Nesta leitura, em que o poder político assume a figura do carrasco e a vanguarda artística a figura do mártir, o período leninista simboliza as potencialidades políticas e estéticas revolucionárias e o período estalinista simboliza a ascensão do modelo político totalitário que aniquilou as potencialidades da Revolução, política e artisticamente (Cardoso, 2012, p. 68).

Andrei Zhdanov (1896 – 1948), um dos principais defensores do Realismo Socialista nas artes e na estética ao lado de Josef Estaline (1838 – 1953), e, segundo Cevallos (2018), um dos políticos mais poderosos do Comunismo em pleno crescimento, foi responsável pela organização de uma série de conferências extraordinárias na sede do Comité Central do Partido Comunista, realizadas para artistas de áreas como a Literatura, o Cinema e a Música. Relativamente à Música, a primeira conferência ocorreu a 10 de janeiro de 1948, com o objetivo de discutir a ópera *The Great Friendship* (1947), de Vano Muradeli (1908 – 1970). Sobre esta conferência, Taruskin (2010a) afirma o seguinte:

Nos três dias seguintes, no entanto, o bode expiatório designado foi esquecido quando vinte e sete figuras da música tomaram a palavra num ritual de denúncias e contrição. O principal alvo dessa conferência era o chamado “Big Four” da música soviética: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (um prolífico compositor de sinfonias) e Aram Ilyich Khachaturian (...) (p. 9).⁵³

Neste contexto, o musicólogo inglês Adrian Thomas (n. 1947), no seu livro *Polish Music since Szymanowski* (2005), define o principal objetivo do Realismo Socialista para a Música:

O objetivo era a música para as massas – ‘realismo socialista’ – e o fim da (inspiração ocidental) abstração e experimentação, que era chamada de ‘formalismo’. A definição estalinista de arte – ‘social no conteúdo e nacional na forma’ – transformou-se no lema, especialmente em todos os lugares do bloco do Leste (Thomas, 2005, p. 42).⁵⁴

A 10 de fevereiro de 1948, precisamente um mês após a primeira conferência, o Partido Comunista publicou a *Resolução sobre a Música*, documento que determinava o seu

⁵³ Texto original: *Over the next three days, however, the designated scapegoat was forgotten as twenty-seven musical figures took the floor in a frightening ritual of denunciation and contrition. The chief targets were the so-called “Big Four” of Soviet music: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (a prolific composer of symphonies), and Aram Ilyich Khachaturian (...) (Taruskin, 2010a, p. 9).*

⁵⁴ Texto original: *The goal was music for the masses – ‘socialist realism’ – and an end to (Western – inspired) abstraction and experimentation, which was dubbed ‘formalism’. The Stalinistic definition of art – ‘socialist in content and national in form’ – became the watchword, especially elsewhere in the Eastern bloc (Thomas, 2005, p. 42).*

modus operandi na União Soviética.

Esta Resolução decreta que os compositores soviéticos doravante devem favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que excluem os ouvintes não profissionais; fazer uso livre do folclore; e atualmente, imitar o estilo dos grandes compositores russos do século XIX (Taruskin, 2010a, p. 11).⁵⁵

De 20 a 29 de abril do mesmo ano, ocorreu em Praga o *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, no qual compositores, músicos e musicólogos de catorze países, assinaram a *Resolução sobre a Música*, comprometendo-se a divulgar os ideais deste documento nos seus países de origem. De acordo com Cevallos (2018), a posição assumida pelo Partido Comunista de Moscovo para a produção artística:

(...) colocava a classe musical em uma situação delicada no que diz respeito à atuação do artista na sociedade, fazendo com que a música fosse um forte elemento de propaganda, condenando a influência ocidental e vendo as novas tendências da música como um período de crise (p. 16).

Referente à Polónia, Zofia Lissa (1908 – 1980) foi a musicóloga a assinar o documento, sendo umas das pessoas responsáveis pela difusão das teorias do Realismo Socialista relacionadas com a Música (Thomas, 2005).

Após o final da Segunda Guerra Mundial, conflito militar à escala mundial, que perdurou entre 1939 e 1945, a Polónia continuou sob influência da União Soviética. Contudo, a partir de 1945 assiste-se a uma reestruturação das artes na Polónia, com a criação da *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*⁵⁶ e da *Związek Kompozytorów Polskich*⁵⁷, a reativação da *Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional da Polónia*⁵⁸, e a criação de escolas de música nas principais cidades do país. Assim, apesar de se viver uma época de florescimento nas artes, a nova ideologia do Realismo Socialista na Música já era difundida na Polónia, sendo

⁵⁵ Texto original: *This Resolution decree that Soviet composers henceforth favour vocal music over instrumental, program music over “absolute”; shun the use of modernistic techniques that shut out nonprofessional listeners; make liberal use of folklore; and actually, emulate the style of the great Russian composers of the nineteenth century (Taruskin, 2010a, p. 11).*

⁵⁶ Tradução: Editora Musical Polaca; fundada em 1945, é especializada na edição e publicação de partituras e livros sobre música clássica, jazz e música cinematográfica. Os seus materiais são marcados com um logótipo amarelo característico.

⁵⁷ Tradução: União dos Compositores Polacos; criada durante o Congresso Nacional de Compositores em Cracóvia, em 1945, como uma continuação da organização pré-guerra fundada em 1925, a Associação de Compositores Polacos.

⁵⁸ Fundada no ano 1935 em Varsóvia, pelo maestro, violinista e compositor polaco Grzegorz Fitelberg (1879 – 1953), que a liderou até ao início da Segunda Guerra Mundial, foi reativada no ano 1945 em Katowice, pelo maestro polaco Witold Rowicki (1914 – 1999).

a Revista *Ruch Muzyczny*⁵⁹ o meio pela qual músicos, compositores e também o governo se expressavam. Na sua primeira edição, em 1945, o compositor polaco Witold Rudziński (1913 – 2004) escreveu o seguinte:

A nova realidade do pós-guerra exige-nos muito. As massas, até agora privadas de oportunidades na esfera da cultura, estão agora avançando, por sua parte. O compositor polaco moderno vai ao encontro delas, conhece-as e deseja sacrificar os seus muitos desejos pessoais, a fim de coordenar o seu trabalho com as necessidades mais vitais de uma cultura polaca que se regenera após uma devastação insuportável (Thomas, 2005, p. 41).⁶⁰

No início de 1948 seriam publicados artigos que demonstram a grande discussão que existia sobretudo em relação ao atonalismo livre e ao dodecafônico. Por sua vez, no final desse ano eram publicados três artigos exaltando as virtudes do Realismo Socialista na Música, sendo os seus autores: o compositor russo Tikhon Khrennikov (1913 – 2007), sucessor de Andrei Zhdanov, o musicólogo polaco Józef Chomiński (1906 – 1994) e o Ministro da Cultura da Polónia, Włodzimierz Sokorski (1908 – 1999) (Thomas, 2005). No entanto, devido ao facto dos escritores da Revista apoiarem as novas técnicas compostionais e a liberdade de expressão, esta seria descontinuada em dezembro de 1949.

Neste ano, aconteceu na Polónia a Conferência de Compositores e Críticos Musicais, com uma estrutura semelhante à que Andrei Zhdanov implementou em Moscovo, em janeiro de 1948, e posteriormente em Praga, em abril do mesmo ano. Esta, acorreu em Łagów Lubuski, e aí foram abordados aspectos práticos do uso do Realismo Socialista na Música, na qual Thomas (2005) cita o seguinte:

Embora a conferência tenha sido assistida por menos de metade dos membros do ZKP (ausências notáveis, incluindo Bacewicz, Kisielewski e Panufnik), a maioria dos compositores importantes estava lá, mesmo que alguns, não tenham dito uma só palavra, como Lutosławski. A geração que havia estudado em Paris com Boulangier estava bem representada: Alfred Gradstein (1904 – 54), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski e Woytowicz. Outros, incluindo Jan Ekier (1913), Palester, Szabelski, e Zbigniew Turski (1908 – 1979), enquanto compositores da nova geração, ainda na casa dos vinte anos, foram representados por Tadeusz Baird (1928 – 1981), Krenz e Serocki. Também estiveram em evidência os musicólogos

⁵⁹ Tradução: Movimento Musical; criada em 1945 em Cracóvia, pertence às revistas que têm o patrocínio do Ministério da Cultura e do Património Nacional, sendo publicada pela Editora de Música Polaca (*Polskie Wydawnictwo Muzyczne*).

⁶⁰ Texto original: *The new post-war reality makes its own demands on us. The masses, hitherto deprived of opportunities in the sphere of culture, are now coming forward, for their share. The modern Polish composer goes to meet them, knows them and wants to sacrifice his many personal desires in order to co-ordinate his work with the most vital needs of a Polish culture regenerating itself after such unbearable devastation* (Thomas, 2005, p. 41).

Chomiński e Zofia Lissa. Três concertos da nova música orquestral polaca foram dados pela Orquestra Filarmônica de Poznań sob a direção do jovem maestro, Stanisław Wisłocki, bem como um recital de miniaturas e canções para piano, este último acompanhado pelos compositores, Gradstein e Lutosławski (p. 43).⁶¹

Neste contexto, apesar dos compositores serem incentivados a compor para as massas, através do folclore, da canção ou da ópera, continuaram a compor obras com carácter menos programático, como música sinfônica ou música de câmara, nas quais eram evitados dilemas criativos e estilísticos. Sobre esta perspectiva, Zofia Lissa, entrevistada pelo compositor brasileiro Cláudio Santoro (1919 – 1989), no livro *Resgatando memórias de Cláudio Santoro* (2002), de Maria Carlota Braga Santoro (1918 – 2014), primeira esposa do compositor, defende o seguinte:

Uma pessoa não progressista pode escrever uma boa música no tempo de luta, mas seu valor é negativo, e depois a história muda. É necessário escrever música que ajude as grandes massas e também música que ajude o desenvolvimento da boa música (Santoro, 2002, p. 241).

3.2.2. O WARSZAWSKA JESIEŃ E A AFIRMAÇÃO DO SONORISMO

O Festival *Outono de Varsóvia* não foi somente um evento musical, mas uma declaração pública da comunidade musical contra a imposição do realismo socialista em música e contra o isolamento artístico provocado pela política alienante praticada pelo governo da União Soviética. A história do festival se funde com a própria história da Polónia, demonstrando a luta pela liberdade de expressão e pela emancipação da influência alemã e russa, criando um evento com identidade ao mesmo tempo polonesa e internacional (Cevallos, 2018, p. 11).

Organizado anualmente pela *Związek Kompozytorów Polskich*⁶² desde 1956, o *Warszawska Jesień*⁶³ não se realizou apenas nos anos de 1957 e 1982. De acordo com Cevallos (2018), o aparecimento deste evento musical não é um facto isolado, pois a Polónia, e particularmente Varsóvia, eram lugares nos quais a Música sempre foi cultivada através

⁶¹ Texto original: *And although the conference was attended by less than half of the membership of the ZKP (notable absentees included Bacewicz, Kisielewski, and Panufnik), most of the significant composers were there, even if some, like Lutosławski, said barely a word. The generation who had studied in Paris with Boulanger was represented: Alfred Gradstein (1904 – 54), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski, and Woytowicz. Others included Jan Ekier (b. 1913), Palester, Szabelski, and Zbigniew Turski (1908 – 79), while composers of the youngest generation, then still in their twenties, were represented by Tadeusz Baird (1928 – 81), Krenz and Serocki. Also in evidence were the musicologists Chomiński and Zofia Lissa (1908 – 80). Three concerts of new Polish orchestral music were given by the Poznań Philharmonic Orchestra under its young conductor, Stanisław Wisłocki, as well as a recital of piano miniatures and songs, the latter accompanied by their composers, Gradstein and Lutosławski (Thomas, 2005, p. 43).*

⁶² Tradução: União dos Compositores Polacos.

⁶³ Tradução: Festival Internacional de Música Contemporânea Outono de Varsóvia.

de Concursos e Festivais, como o *Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin*⁶⁴ e o *Concurso Internacional de Violino Henryk Wieniawski*⁶⁵.

Os concursos olham para a preservação da música do passado. O *Outono de Varsóvia* nasceu com objetivos semelhantes aos dos concursos, mas com outro compromisso, igualmente relevante, olhar para o presente, para o futuro e principalmente, para a liberdade de expressão (Cevallos, 2018, p. 21).

Neste sentido, de 14 a 21 de abril de 1939, foi realizado simultaneamente em Cracóvia e Varsóvia o *Międzynarodowy Festiwal Towarzystwa Muzyki Współczesnej*⁶⁶. De acordo com Thomas (2005), envolto num ambiente político muito tenso, vários grupos de música de câmara não conseguiram visto para viajar até à Polónia, impossibilitando assim a interpretação de várias obras programadas, o que viria a acontecer anos mais tarde no âmbito do *Warszawska Jesień*. Foi o caso do *Ondříčka Quartet* da Checoslováquia, que iria tocar o *Quarteto de Cordas* (1906), de Anton Webern, e o *Quarto Quarteto de Cordas* (1936), de Jerzy Fitelberg (1903 – 1951).

Em maio de 1954 era publicado um romance intitulado *The Thaw*, do escritor soviético Ilya Ehrenburg (1891 – 1967) que, para além de se ter tornado rapidamente o símbolo da necessidade de liberalização da vida política e cultural no bloco soviético, representava todo o período após a morte de Josef Estaline. Na Polónia, este livro foi publicado em abril de 1955, ano em que ocorreu em Varsóvia o *Festival Internacional da Paz*, de 31 de julho a 14 de agosto. Segundo Cevallos (2018): “(...) o final do governo do ditador foi caracterizado por imenso terror e medidas abusivas. O novo governo mudou o tom ameaçador e tinha por objetivo realizar algumas mudanças nesse sentido” (p. 22).

Nikita Khrushchov (1894 – 1971), o novo secretário-geral da União Soviética, no seu discurso realizado a 25 de fevereiro de 1956, no *XX Congresso do Partido Comunista*, intitulado de *Discurso Secreto* ou *Relatório Khrushchov*, deu os primeiros sinais de mudança, representada por uma gradual abertura política e cultural. De acordo com Cevallos (2018), esta foi marcada essencialmente por dois acontecimentos, um relacionado com as artes plásticas e outro com a literatura, respetivamente: a exposição *Contra a guerra, contra o Fascismo* (1956), que levantou muitas discussões e reflexões na sociedade artística de

⁶⁴ Competição realizada em Varsóvia, na Polónia, desde 1927, sendo realizada a cada cinco anos desde 1955. É uma das poucas competições dedicadas inteiramente à obra de um único compositor, neste caso Frédéric Chopin.

⁶⁵ Competição realizada em Varsóvia, na Polónia, desde 1935, sendo realizada a partir de 1952 em Poznań.

⁶⁶ Tradução: Festival Internacional da Sociedade de Música Contemporânea.

Varsóvia; e o *Poema para adultos* (1956), do escritor polaco Adam Ważyk (1905 – 1982), publicado na revista semanal *Nowa Kultura*⁶⁷, que, ao ficar envolto em polémica até 1957 devido ao seu conteúdo, acabaria por resultar na demissão do redator chefe da revista, Paweł Hoffman (1903 – 1978).

Paralelamente, a revista *Przegląd Kulturalny*⁶⁸ publicou um artigo do compositor polaco Zygmunt Mycielski (1907 – 1987), intitulado *A produção cultural da última década*, onde era realizada uma reflexão à situação cultural dos músicos e compositores polacos naquela época, dando destaque ao facto de estes se encontrarem isolados da vida musical internacional, não conhecendo por isso a obra de compositores como: Bela Bárton (1881 – 1945), Benjamin Britten (1913 – 1976), Dmitri Shostakovitch (1906 – 1975), Igor Stravinsky ou Serguei Prokofiev (1891 – 1953). Como resposta a este isolamento musical, Jakelski (2017) defende que o aparecimento do *Warszawska Jesień* abriu espaço à música contemporânea e à música ocidental.

Realizada de 10 a 21 de outubro de 1956, a primeira edição do *Warszawska Jesień* continha no seu programa um texto de abertura escrito pelo crítico musical polaco Tadeusz Mark (1915 – 1994) (Cevallos, 2018). Com um carácter político, focando essencialmente os impactos da Segunda Guerra Mundial no desenvolvimento da vida cultural da Polónia e da cidade de Varsóvia, Tadeusz Mark defendia que este Festival seria a oportunidade de promover uma livre e franca troca de experiências e opiniões, dando a conhecer ao ocidente uma série de extraordinárias obras da música contemporânea polaca (Chłopiecki, 2005).

É evidente que nesse clima de reflorescimento das artes, e da música em particular, os compositores poloneses puderam ter contato com o que havia de mais moderno e absorver as novas técnicas pós-seriais de Boulez e Stockhausen e também os métodos aleatórios de John Cage, cunhando-os às especificidades de sua linguagem (Lucas, 2000, p. 4).

De acordo com Cevallos (2018), muitas orquestras e agrupamentos estiveram em Varsóvia durante o Festival, provenientes de várias partes da Europa: do bloco comunista, a *Orquestra Filarmónica de Brno*, a *Orquestra Filarmónica de Bucareste* e o *Quarteto Tatral*, de Budapeste; do oeste, a *Orquestra Filarmónica de Viena*, a *Orquestra Nacional de França* e o *Quarteto Parrenin*; da Polónia, a *Orquestra Filarmónica de Varsóvia*, a *Orquestra Sinfónica da Rádio Nacional da Polónia*, a *Orquestra Filarmónica da Silésia*, e a *Orquestra*

⁶⁷ Tradução: Nova Cultura.

⁶⁸ Tradução: Visão Cultural.

Filarmonica de Cracóvia.

Sobre este acontecimento, Jakelski (2017) refere o seguinte:

O número de orquestras no Outono de Varsóvia de 1956 – nove no total, incluindo cinco grupos do exterior – continua sem comparação na história do festival. A presença dessas orquestras sugere que o primeiro festival foi um encontro simbólico de nações, pois, como Jessica Gienow-Hecht observou, o governo tem usado as orquestras mais do que qualquer outro tipo de grupo como veículo para autorrepresentação nacional na prática de diplomacia cultural. O repertório das orquestras aumentou o efeito de encontro internacional. Os organizadores do festival pediram aos grupos visitantes para tocar obras representativas dos seus países natais, um pedido que tornou os concertos do festival em lugares de um tipo de turismo virtual, no qual os membros da audiência poderiam imaginar que estavam ouvindo cenas musicais contemporâneas de diversos lugares (p. 24).⁶⁹

Do ponto de vista da sua programação, Thomas (2005) refere que os Festivais de 1960 e 1961 foram muito importantes para a afirmação da música polaca, tendo sido realizadas várias estreias absolutas de obras como: *Sexto Quarteto de Cordas* (1960), de Grażyna Bacewicz (1909 – 1969); *Scontri op. 17* (1960), de Henryk Mikołaj Górecki (1933 – 2010); *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), de Krzysztof Penderecki; ou *Venetian Games* (1961), de Witold Lutosławski (1913 – 1994).

Algo importante começou a ocorrer para os compositores poloneses: o Festival passou a ser uma vitrine para que suas obras fossem ouvidas, crescendo o interesse da comunidade musical internacional e da crítica especializada pela agora chamada “escola polonesa”, formada por estes jovens compositores que estavam apresentando obras de vanguarda, que fugiam das correntes serialistas, música concreta e eletrônica. Surgia o Sonorismo (Cevallos, 2018, p. 32).

O musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1928 – 1989), no seu livro *Foundations of Music History* (1997), refere-se a uma nova tendência que se estabeleceu após a Segunda Guerra Mundial, devido ao desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor através das técnicas compostionais:

69 Texto original: *The number of orchestras at the 1956 Warsaw Autumn – nine in all, including five groups from abroad – remains unmatched in the festival's history. The presence of these orchestras suggested that the first festival was a symbolic meeting of nations, for, as Jessica Gienow-Hecht has observed, governments have used orchestras more than any type of ensemble as vehicles for national self-representation in the practice of cultural diplomacy. The orchestras repertoire heightened the effect of international encounters. Festival organizers asked the visiting ensembles to play representative works from their home countries, a request that turned festival concerts into sites for a kind of virtual tourism, in which audience members could imagine that they were listening in on the contemporary music scenes of different places (Jakelski, 2017, p. 24).*

Desde a Segunda Guerra Mundial há uma tendência geral de ouvir a música com menos interesse nas obras em si do que na tendência que elas representam. Em casos extremos as composições resumem-se a meras fontes de informação dos últimos desenvolvimentos das técnicas compostoriais empregues. Elas não são percebidas em termos estéticos em si, como obras de conteúdo criativo, mas como evidência documental de um processo que ocorre por meio e através das técnicas compostoriais (Dahlhaus, 1997, p. 23).⁷⁰

De acordo com Cevallos (2018), esta postura, aqui criticada por Carl Dahlhaus, foi adotada em relação à música polaca a partir de 1960, o que gerou alguma indefinição relativamente à descrição artística de obras de um mesmo país. Por outro lado, Thomas (2005) refere que o termo *Escola Polaca*, também usado pelo compositor polaco Zygmunt Mycielski no prefácio do programa do primeiro *Warszawska Jesień*, em 1956, era adotado por críticos e jornalistas com o objetivo de denominar o que estava a ser pensado e criado na Polónia.

Se ao final do milénio nenhuma das correntes estéticas dominantes no século XX afirmou-se definitivamente como um novo paradigma para a arte da composição musical, as conquistas da escola polonesa permanecem vivas como possibilidades tanto no domínio da técnica como no da atitude estética frente ao material sonoro (Lucas, 2000, p. 10).

No entanto, não podendo este termo ser entendido da mesma forma que se comprehende a *Segunda Escola de Viena*, formada por Arnold Schönberg, e seguido por Anton Webern e Alban Berg, seus discípulos, a crítica internacional usou-o como uma etiqueta que denominava a vanguarda musical polaca desenvolvida nessa época. De acordo com Mirka (1997): “(...) quando os observadores estrangeiros se concentraram na unidade estética da música polaca como um fenómeno integral na vida musical, os críticos polacos reagiram voltando a sua própria atenção para a variedade e riqueza dos recursos estilísticos”⁷¹ (p. 5).

Segundo Cevallos (2018), a ideologia da *Escola Polaca*, da qual faziam parte os compositores polacos Kazimierz Serocki (1922 – 1981), Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki e Tadeusz Baird (1928 – 1981), o que não acontecia com Witold

⁷⁰ Texto original: *Ever since World War II there has been a general tendency to listen to music with less interest in the works themselves than in the trends they represent. In extreme cases works collapse to mere sources of information on the latest developments in the compositional techniques they employ. They are perceived less in aesthetic terms, as self-contained creations, than as documentary evidence on an historical process taking place by means of and through them* (Dahlhaus, 1997, p. 23).

⁷¹ Texto original: (...) when foreign observers concentrated on the aesthetic unity of Polish music as an integral phenomenon in musical life, Polish critics reacted by turning their own attention to the variety and wealth pf its stylistic resources (Mirka, 1997, p. 5).

Lutosławski, era assente em dois objetivos do plano político-filosófico:

O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os compositores (Cevallos, 2018, p. 34).

Por sua vez, o compositor brasileiro Marcos Lucas (n. 1964), no seu artigo *A música polonesa dos anos 60 – 70 e sua influência na música brasileira* (2000), cita comentários do compositor Witold Lutosławski quando confrontado com a ideologia da *Escola Polaca*, na qual afirma:

A questão é muitas vezes a mim colocada e sempre respondo que não há tal coisa como uma escola polonesa, pois os compositores em atividade hoje estudaram com professores diferentes, não havia um único professor que houvesse fundado uma escola... é uma coincidência que muitos compositores tenham surgido na Polónia nesse momento histórico. Uma razão provável é que a musa esteve calada por muito tempo em nosso país. Não temos uma tradição tão rica como os alemães, os italianos ou franceses. Ainda não estamos esgotados, somos mais jovens em música do que outras nações. Naturalmente isso não se aplica a todos os aspectos da nossa cultura, afinal, uma das primeiras universidades foi fundada em Cracóvia. Entretanto nossa veia musical ainda não foi exaurida, nós ainda guardamos um “frescor” – e é esse frescor que une os compositores poloneses que, por outro lado, tem personalidades muito diferentes (Lucas, 2000, p. 5).

De acordo com Thomas (2005), com a *Escola Polaca* surge um novo movimento de vanguarda musical: o Sonorismo. Segundo Mirka (1997), este tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais e novas formas de fazer e pensar a Música, tendo atingido o seu expoente máximo na Polónia com Krzysztof Penderecki.

Sua música era percebida não somente como uma das primeiras e mais importantes manifestações do Sonorismo, mas também como o parâmetro de medida, com os quais outras obras e compositores classificados como *sonoristas* deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre Sonorismo naquela época envivia o nome de Penderecki (Cevallos, 2018, p. 37).

Como refere Granat (2009), sendo a sua origem proveniente do francês, *sonner*, que significa soar, o Sonorismo representou, a partir de 1960, uma nova postura relativamente ao som, passando este a ser o parâmetro principal do processo criativo-musical do compositor. Neste contexto, Cevallos (2018) defende que, o material sonoro ao ser

denominado de *campos sonoros* ou *blocos sonoros*, pelo facto de serem usados vários sons em simultâneo, criando dessa forma massas sonoras, faz com que as análises realizadas ao Sonorismo devam ser:

(...) não mais baseadas em critérios harmónicos, contrapontísticos ou de redução, mas parâmetros que pudessem diferenciar e compreender as massas sonoras. O timbre era considerado um desses parâmetros de análise, um critério complexo entendido como uma função instrumental e de orquestração. As novas sonoridades do novo estilo eram obtidas por uma maneira atípica de tocar instrumentos tradicionais (p. 38).

Krzysztof Penderecki, ao criar formas totalmente novas de abordar e executar os instrumentos de cordas, usando técnicas estendidas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, pouco utilizadas até então, conferiu-lhes um carácter percussivo, alcançando dessa forma uma panóplia sonora mais ampla e variada, como se pode verificar na figura 29.

Figura 29 – Preâmbulo de *Polymorphia*, de Krzysztof Penderecki.

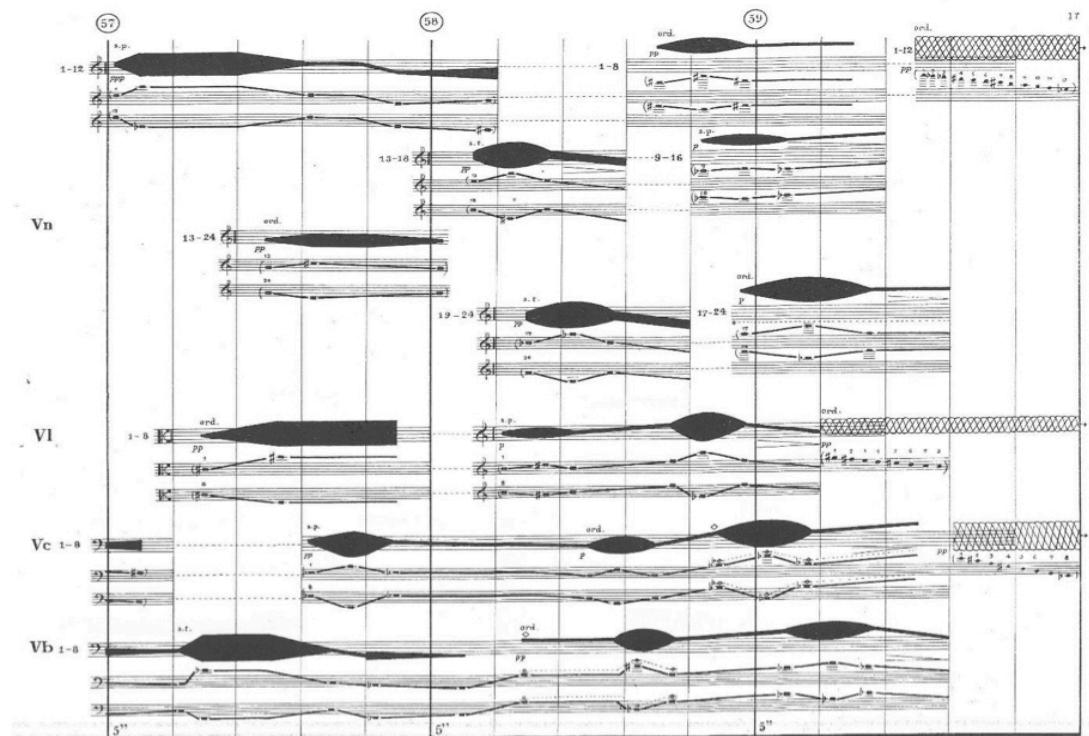
ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	
ord.	
s.p.	
s.t.	
c.l.	
I. batt.	
†	raised a quarter-tone
‡	raised three quarter-tones
▲	the highest note on the instrument (indifinite pitch)
⊕	play between bridge and tailpiece
	arpeggio on four strings between bridge and tailpiece
+	play on tailpiece
+	play on bridge
	strike the strings with the palm of the hand
	tap the upper part of the sound-board with fingers tips
	tap the desk with the bow or the chair with the nut
□ V	several irregular changes of bow in succession
.....	repeat the note as rapidly as possible
-----	repeat the indicated group of notes as rapidly as possible
~~~~~	molto vibrato
~~~~~	very slow vibrato with a $\frac{1}{4}$ tone interval, produced by sliding the finger
✗	very rapid non-rhythmicized tremolo
>>>	jarring sounds

Nota. Cevallos (2018, p. 40).

De acordo com Lucas (2000), esta reformulação dos conceitos de técnica e performance, em que para a execução das várias técnicas estendidas o intérprete passou a

utilizar não só o arco, mas também as mãos, tocando nas cordas e em todo o corpo do instrumento, só encontra paralelo na música concreta e na música eletrónica, que se desenvolviam em simultâneo na época. Neste contexto, Cevallos (2018) defende que o facto de Krzysztof Penderecki ter trabalhado no *Polish Radio Experimental Studio* em Varsóvia, explica o facto da sonoridade associada ao Sonorismo se caracterizar pela proximidade entre a música eletroacústica e a música instrumental. Esta, é também evidente na notação musical usada pelo compositor, como se pode verificar na figura 30: símbolos como retângulos e triângulos, referentes a *clusters* e *glissandos*, respetivamente.

Figura 30 – Excerto musical de *Polymorphia*, de Krzysztof Penderecki.



Nota. Cevallos (2018, p. 41).

Paralelamente, a notação musical também era influenciada pela organização temporal de Krzysztof Penderecki, sendo, em algumas obras, os motivos rítmicos escritos com uma notação e duração aproximadas, ficando assim a interpretação performativa ao critério do intérprete. Por outro lado, Cevallos (2018) refere que, noutras obras do compositor, os motivos rítmicos eram especificados tradicionalmente, com precisão e divisões complicadas, sendo a duração de cada um deles definido por uma marcação metronómica, apresentada na parte de baixo da partitura do intérprete. São o caso das obras *Strophes* (1959) e *Anaklasis* (1960).

Neste sentido, o Sonorismo, apesar de se ter estabelecido após a receção das primeiras obras de Krzysztof Penderecki, sendo as mais tocadas e conhecidas desse período, Mirka (1997) refere que este foi muitas vezes compreendido como um movimento de vanguarda musical destituído de qualquer interesse intelectual.

A visão do Sonorismo, na sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é também significante para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, o Sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas técnicas rigorosas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). Por outro lado, o anti-intelectualismo do Sonorismo polaco separou-o da música de Ligeti e Xenakis, que, embora auditivamente semelhante, é baseada numa subtil relação entre os tons: “micropolifonia” no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, na história da música, o Sonorismo foi relegado a um estilo de exploração sonora, como uma continuação das experiências iniciadas pelos Futuristas Italianos, continuadas por Varèse e expandidas posteriormente nas áreas da música eletrônica e música concreta (Mirka, 1997, p. 16).⁷²

Considerando a falta de informação e estudo sobre o Sonorismo ao longo do século XX, e ao gerar um entendimento superficial sobre o tema, Cevallos (2018) defende que ao ouvir a obra de Krzysztof Penderecki, tal como a de outros compositores que se lhe seguiram, percebe-se a liberdade de expressão e a forte carga emocional intrínseca à sonoridade resultante. Para ela, o Sonorismo:

(...) surgiu em uma época política delicada para a Polónia, que se encontrava sob direta influência soviética. O Sonorismo também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov, pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música – harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical (Cevallos, 2018, p. 43).

⁷² Texto original: *The view of sonorism, as anti-intellectual in its attitude towards the problem of artistic creation, is also of significance for the location of that style in the history of twentieth-century music. As a rule, sonorism is considered to be a reaction to the hyperformalist orientation of serialism, with its rigorous technical regulations and predomination of formal processes over the resulting sound effect (Meyer K. 1983: 87; Erhardt 1975: 39). On the other hand, Polish sonorism's purported anti-intellectualism has also separated it from the music of Ligeti and Xenakis, which, though auditively similar, is based on subtle relationships among tones: "micropolyphony" in the case of the former composer and mathematical stochastic procedures in the case of the latter. Thus, in the history of music, sonorism has been relegated to the stream of sound explorations, as a continuation of experiments begun by the Italian Futurists, continued by Varèse, and expanded further in the areas of electronic and concrete music (Mirka, 1997, p. 16).*

3.2.3. PORTUGAL: O DESENVOLVIMENTO CRIATIVO-MUSICAL INFLUENCIADO PELO SONORISMO

A partir da segunda metade do século XX, começa a surgir em Portugal a vanguarda musical, que sendo definida pelo Serialismo e pelo Experimentalismo, despertava o interesse pelas novas sonoridades e formas de fazer e pensar a Música, premente no desenvolvimento da música concreta e eletroacústica. Segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Filipe Pires e Jorge Peixinho, foram alguns dos influenciados por estes dois movimentos de vanguarda, mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Se os anos sessenta correspondem tipicamente à afirmação, ao arrepião do gosto musical dominante, dos novos compositores, com base numa estética serial aberta ao indeterminismo e à exploração do espaço auditivo, os anos setenta assistem à sua consagração junto de um novo e reduzido público, que não se reconhece nem no tradicional artificialismo operático, nem na rotina decadente da orquestra da Emissora, nem no ritual conformista dos concertos da Orquestra Gulbenkian. É este o público que assiste aos primeiros ensaios nacionais de música eletroacústica, à acentuação da pesquisa tímbrica e à multiplicação das estratégias aleatórias e improvisatórias nas obras dos nossos compositores. A criação por Jorge Peixinho do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1970) marca a maturação da sua geração, patente quer na depuração e personalização da linguagem musical, quer na emergência de um ecletismo atmosférico e de expressão vagamente lírica que irá fazer escola (Ferreira, 1994 – 95, pp. 210 – 211).

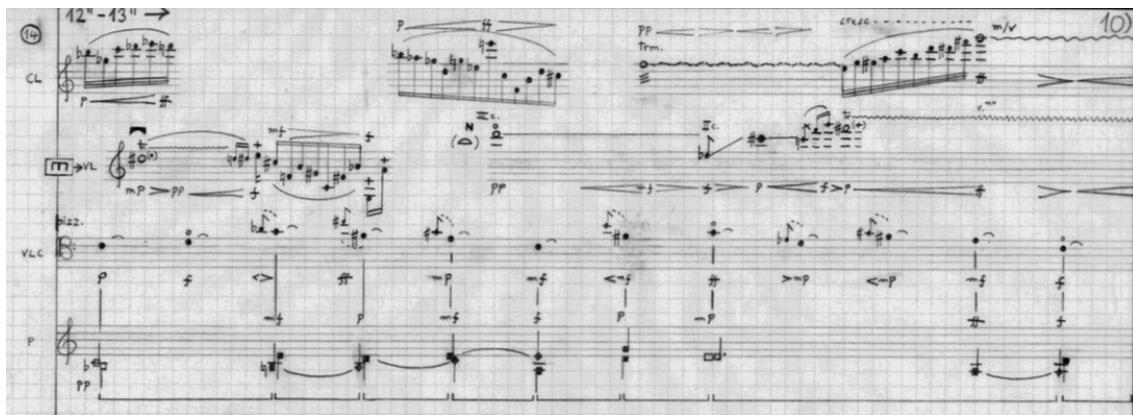
Fundado na Primavera de 1970, por Jorge Peixinho, em colaboração com alguns músicos portugueses, entre eles: Clotilde Rosa, Carlos Franco (1927 – 2011) e António Oliveira e Silva (1933 – 2005), o GMCL⁷³ tinha como principal objetivo promover e divulgar a obra dos compositores portugueses (Lisboa, 2011). De acordo com Castelo-Branco (2010), este agrupamento, para além de ter sido muito importante na criação e divulgação artística de Jorge Peixinho a partir dos anos 70, foi pioneiro na conjugação de diferentes meios técnicos, como os audiovisuais e a eletrónica.

Tendo em conta este acontecimento, e segundo a pesquisa realizada no *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa* (<https://www.mic.pt>), uma das primeiras obras compostas com influências do Sonorismo em Portugal foi *CDE* (1970), para clarinete, violino, violoncelo e piano, do compositor Jorge Peixinho. Com um carácter ideológico e

⁷³ O GMCL tem ainda hoje como formação base um octeto, composto por: voz mezzo-soprano, violino, viola d'arco, violoncelo, harpa, flauta transversal, clarinete e percussão.

político, o seu pensamento criativo-musical tem como base as notas Dó (*C*), Ré (*D*), Mi (*E*), iniciais do movimento antifascista *Comissão Democrática Eleitoral*. Nesta obra, para além do clarinete e dos instrumentos de cordas serem abordados tecnicamente de uma forma não convencional, através das técnicas estendidas, esta tem a particularidade de apresentar quarenta e quatro secções de durações variáveis, sendo a duração e o tempo de cada uma delas apresentados de diferentes maneiras, como se pode verificar na figura 31.

Figura 31 – Excerto musical de *CDE*, de Jorge Peixinho.



Nota. Peixinho (1970, p. 2).

CDE (1970), seria registada discograficamente em 1974 pelo GMCL, com os seguintes músicos: Lopes Fernandes (s/d) (clarinete), Manuel João Afonso (s/d) (violino), Luísa Vasconcelos (s/d) (violoncelo), Filipe de Sousa (1927 – 2006) (piano) e Jorge Peixinho (direção).

Oficializado em 1975, o Grupo Música Nova⁷⁴ surge da colaboração do compositor Cândido Lima com outros músicos portugueses (Pinto, 2006). Com início entre 1970 e 1972, este agrupamento, tal como o GMCL, tinha como principal objetivo promover e divulgar a obra dos compositores portugueses. No entanto, também foi responsável pela estreia em Portugal de obras de compositores como Pascal Dusapin (n. 1955), Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen ou Tristan Murail (n. 1947).

O GMN faria o seu primeiro concerto a 16 de novembro de 1976 no Ateneu Comercial do Porto, sobre a direção do compositor Cândido Lima. Das doze obras apresentadas no mesmo, podem destacar-se: *Miniaturas* (1969), para flauta, oboé e violino, e *Sang* (1976), para fagote solo, de Cândido Lima; e *Três Blocos* (1975), para piano solo, e *Viagem* (1976), obra acusmática, de Amílcar Vasques Dias (1945).

⁷⁴ O GMN, que hoje em dia se apresenta com pouca regularidade, tem desde a sua criação como formação base um *Ensemble a 1*.

Entre 1975 e 1976, o GMCL participa nas gravações das obras: *Recitativo IV* (1974), de Jorge Peixinho; *Momento I* (1974), de Constança Capdeville; *Diálogos* (1975), de Filipe Pires; e *Encontro* (1976), de Clotilde Rosa; sendo estas selecionadas para serem apresentadas na *Tribuna Internacional de Compositores*⁷⁵. Além das diferentes estéticas e linguagens apresentadas por todas estas obras, a influência do Sonorismo no desenvolvimento criativo-musical de cada uma delas é evidente de diversas formas, como se poderá verificar de seguida.

Com uma versão anterior de 1973 com o mesmo nome, *Recitativo IV* (1974) é uma versão para um conjunto instrumental-vocal (flauta transversal/flautim, guitarra, harpa, viola de arco, violoncelo, celesta, melódica e piano) e fita magnética. Baseada em elementos musicais da peça teatral *O Gebo e a Sombra* (1923) de Raul Brandão (1867 – 1930), que foi estreada em fevereiro de 1966 pelo Teatro Experimental do Porto, com encenação de Ernesto de Sousa (1921 – 1988) e música de Jorge Peixinho; *Recitativo IV* teve a sua primeira audição em 1974 no Festival Ibérico de Badajoz, interpretada pelo GMCL, a quem foi dedicada. A musicóloga Cristina Delgado Teixeira (n. 1964) descreve-a da seguinte forma:

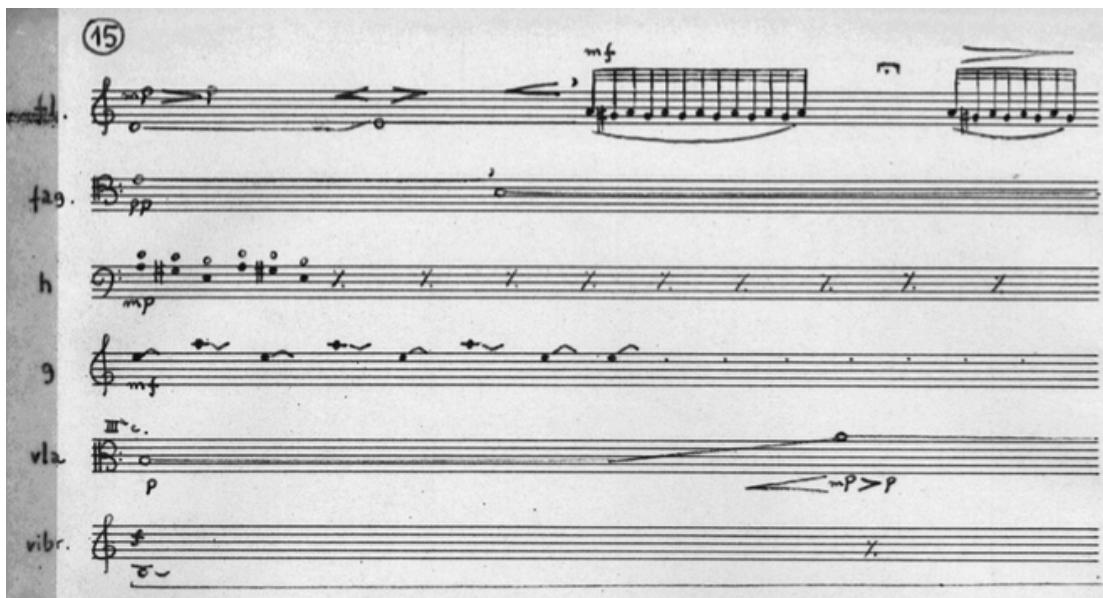
Percebemos nesta obra a reflexão do compositor sobre a problemática da obra aberta. Organizada em vinte e oito momentos distintos, sete têm tempo livre. Nestas secções, os instrumentistas improvisam segundo as orientações e regras definidas por Peixinho, recorrendo nalguns momentos aos reservatórios (materiais compostos pelo compositor para cada instrumento, utilizados em momentos definidos com tempo livre ou indeterminado). Os intérpretes têm a liberdade de escolher, de forma criativa, a ordem, o número de vezes que usam os fragmentos do reservatório, o andamento e a dinâmica, interagindo com os outros ou respondendo à fita magnética. A liberdade do intérprete baseia-se na estrutura combinatória dos diversos números de fragmentos musicais, montando autonomamente a sucessão das frases musicais. Peixinho reserva para si a responsabilidade da composição das partes ou fragmentos, notando rigorosamente cada momento, e atribui aos intérpretes a possibilidade de escolher um dos vários percursos possíveis indicados. Nestes momentos, concebidos como uma espécie de improvisação coletiva controlada, e previamente notada, percebemos o seu interesse por uma “poética da abertura” (Teixeira, n.d. – b).

No contexto de obra aberta, Kennedy (1994) defende que o intérprete em diversas obras pode deparar-se, não só com parâmetros musicais distintos, mas também com a omissão de qualquer sinal de notação ou indicação musical, estimulando assim a sua criatividade. Em relação à obra *Recitativo IV* (1974), representada na figura 32, verificam-se algumas das características evidentes neste tipo de obras, como sugestões gráficas (de

⁷⁵ Plataforma de divulgação e circulação da música contemporânea a nível mundial, sendo o seu principal promotor o *International Music Council*, fundado em 1949 por iniciativa da UNESCO.

índole melódica, dinâmica e rítmica), sendo a sua aplicação realizada a partir de fragmentos de pautas com notas convencionais.

Figura 32 – Excerto musical de *Recitativo IV*, de Jorge Peixinho.



Nota. Peixinho (1974, p. 16).

Dedicada ao GMCL, *Momento I* (1974), de Clotilde Rosa, para flauta transversal, harpa, percussão, violino, viola de arco, violoncelo e maestro (que executa uma parte vocal), foi composta primeiramente para barítono e um conjunto instrumental (1970/71), tendo sido recomposta em 1974 a pedido do GMCL, surgindo assim uma nova versão sem voz. A musicóloga Cristina Delgado Teixeira descreve esta obra da seguinte forma:

Momento I é uma obra em que a compositora começa a explorar um novo caminho, aproximando-se de uma estética de vanguarda com características muito próprias. Privilegia a pesquisa tímbrica e a economia dos meios musicais criando uma atmosfera fragmentária. Utiliza os instrumentos de forma não convencional, criando timbres íntimos e invulgares, alargando a paleta sonora e o universo musical. Insiste nos intervalos que caracterizam uma atitude radicalmente afastada da harmonia tradicional e no alargamento do espaço sonoro, alternando grandes intervalos com intervalos estreitos criando uma linha melódica muito angulosa. Utiliza o acaso, mas de uma forma muito limitada, procurando o maior envolvimento possível do intérprete e aproveitando a sua espontaneidade musical. A compositora apresenta-nos um aleatório controlado ou pré-determinado, com um espaço reduzido e enquadrado por regras bem precisas, deixando para si a liberdade de tomar as decisões finais (Teixeira, n.d. – a).

Diálogos (1975), de Filipe Pires, para flauta transversal, guitarra, harpa, percussão, piano, violino, viola de arco, violoncelo e eletrónica sobre suporte, foi estreada em 1976 pelo GMCL sob a direção de Jorge Peixinho, no Palácio da UNESCO, em Paris. Neste contexto,

sendo Filipe Pires considerado como um dos pioneiros da música eletroacústica em Portugal, devido ao contacto que teve em Darmstadt e Paris com compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Pierre Schaeffer, esta obra é fruto da música eletrónica analógica de estúdio, coordenada com a execução instrumental acústica ao vivo (Martins, 2016). Segundo o próprio compositor, em resposta a um questionário do investigador Ângelo Martingo, inserido no livro *Contextos da Modernidade – Um Inquérito a Compositores Portugueses* (2011), acrescenta que os oito instrumentos, distribuídos em três grupos, alternam as execuções ao vivo com as suas próprias execuções gravadas (Martingo, 2011).

Estreada em 1976 pelo GMCL, a quem foi dedicada, na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, *Encontro* (1976), para flauta transversal e quarteto de cordas, foi premiada no mesmo ano com o 10º lugar ex-aequo na *Tribuna Internacional de Compositores*, em Paris. Sobre esta obra o musicólogo Mário Vieira de Carvalho (n. 1943), no seu livro *Estes sons, esta linguagem* (1978), acrescenta:

A obra de Clotilde Rosa, intitulada *Encontro* (...) assinalará, sem dúvida, uma data, no percurso da música portuguesa contemporânea, se a sua autora persistir na atividade criadora, assumindo-se a partir de agora não apenas como intérprete, mas também como compositora. (...) *Encontro* vem de uma artista que quer exprimir-se e é capaz de exprimir-se com inteira verdade, que logra atingir a coerência entre os meios e os fins, entre a 'forma' e o 'conteúdo', que faz da sua peça o ponto de encontro entre a arte e a vida (Carvalho, 1978, p. 102).

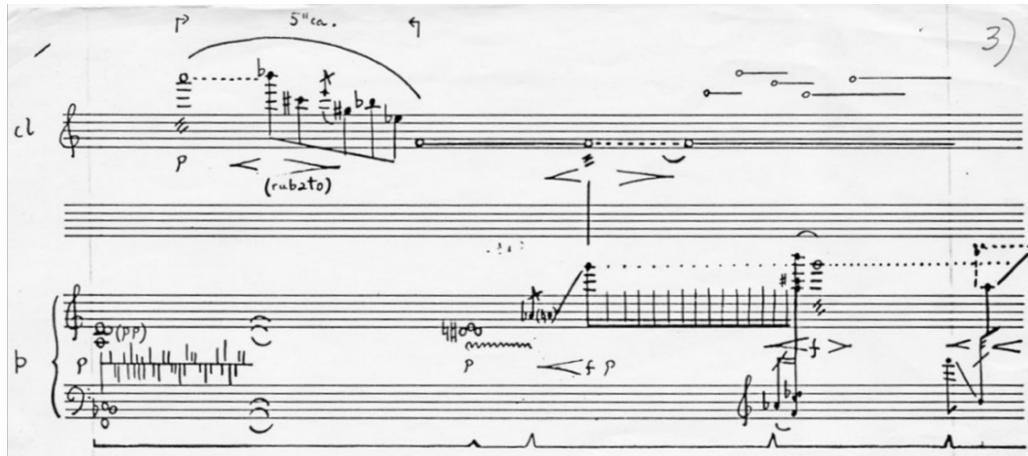
Nesta obra, para além da flauta transversal e do quarteto de cordas serem abordados tecnicamente de uma forma não convencional, através das técnicas estendidas, esta tem a particularidade de apresentar a duração de cada compasso em segundos, substituindo a tradicional indicação de compasso, como se pode verificar na figura 33.

Figura 33 – Excerto musical de *Encontro*, de Clotilde Rosa.

Nota. Rosa (1976, p. 1).

Em 1977, criam-se os *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, permitindo o contacto do público com os principais compositores da criação musical internacional, numa celebração da contemporaneidade artística. De acordo com Pinto (2006), o aparecimento destes *Encontros*, que se realizaram anualmente até 2002, foram essenciais para a abertura do nosso país às tendências artísticas da europa e do mundo. Neste âmbito, em 1981, o clarinetista António Saiote (n. 1960), muito importante no desenvolvimento e promoção da música contemporânea para clarinete em Portugal, fez a estreia absoluta da obra *O novo Canto da Sibila* (1981), para clarinete, piano e percussão, de Jorge Peixinho, representada na figura 34. Com um carácter experimental, esta obra apresenta um processo criativo-musical assente em várias técnicas estendidas que, ao serem exploradas em todos os instrumentos, exigiam que os intérpretes tivessem um amplo conhecimento sobre este novo paradigma sonorístico.

Figura 34 – Excerto musical de *O novo Canto da Sibila*, de Jorge Peixinho.



Nota. Peixinho (1981, p. 3).

O clarinetista António Saiote, responsável pela estreia em Portugal da *Sequenza IXa* (1980), para clarinete solo, de Luciano Berio, no âmbito dos 9os *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, em 1985, fomentou e influenciou a criação, em conjunto com vários compositores portugueses, de várias obras para clarinete solo. São elas:

1. *Opium I* (1985) e *Opium II* (1986), de Isabel Soveral (n. 1961);
2. *Música para o 1º Fausto* (1986), de Paulo Brandão (n. 1950);
3. *Divertimento* (1987), de Clotilde Rosa;
4. *Três Fragmentos* (1985/1988), de António Pinho Vargas (n. 1951);
5. *Rasgo* (2013), de Sérgio Azevedo (n. 1968).

Em 1978, o compositor Álvaro Salazar fundou a *Oficina Musical* que, para além de ter ainda hoje um agrupamento residente, foi responsável pela criação das *Jornadas Internacionais da Oficina Musical*, divulgando a música do século XX. Segundo Costa (2019), este projeto: “(...) surgiu numa tentativa de descentralização cultural através da realização de concertos nos mais variados pontos do país, e privilegiava a integração de jovens intérpretes em início da sua carreira” (p. 11). Neste contexto, um exemplo do *modus operandi* do ensemble da OM, foi a estreia absoluta da obra *Intermezzo I* (1982/84), para flauta transversal, clarinete, piano, violino, viola de arco, violoncelo e contrabaixo, do compositor Álvaro Salazar, no âmbito dos *15os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, em 1991. A obra é assim descrita pelo próprio compositor:

A série de *Intermezzi* tem vindo a ser constituída por peças que, à maneira de "croquis" dos artistas plásticos, traduzem ou reflexões preparatórias de partituras mais ambiciosas, ou variações sobre aspetos problemáticos de composições anteriores. *Intermezzo I* (1982/84), para um conjunto variável de instrumentos, e *Intermezzo II* (1988/90), para percussão, tentam, em proporções diversas, conciliar estruturas rigorosas com procedimento típicos de "obra aberta" e, ainda, recuperar alguns mecanismos da memória que, de um modo geral, a música europeia das últimas décadas desativou e abandonou (Salazar, n.d.).

Em 1985, a compositora Constança Capdeville fundou o *ColecViva*, agrupamento que tinha como principal objetivo desenvolver uma nova linguagem cénico-musical, relacionando e combinando as diferentes formas de expressão: a música, o teatro e a dança. Segundo Costa (2019), apesar do término da sua atividade coincidir com o falecimento da compositora, em 1992, este agrupamento foi dos principais meios de difusão do repertório menos difundido à época.

Sobre a multidisciplinariedade da compositora Constança Capdeville, o compositor Sérgio Azevedo, no seu artigo *Um anjo que voava baixinho* (2012), presente na Revista *Glosas* nº 6, o seguinte:

Infelizmente, este gosto da compositora por espetáculos que envolviam partituras escritas de forma livre, por conterem improvisação, dança, mímica, declamação, luzes e movimento, teve como consequência infeliz que grande parte da sua obra permaneça, vinte anos após a sua morte, praticamente desconhecida – até porque não chegou a ficar registada em disco comercial. Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses happenings inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismo com função de aide-mémoires do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses

trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será, pois, como reconstituir um complexo puzzle (Azevedo, 2012, p. 17).

Ainda no ano 1985, seria composta a obra *Meta-Formoses* ou *Concerto para Clarinete Baixo e Ensemble* do compositor Jorge Peixinho, sendo dedicada ao clarinetista baixo Harry Sparnaay. Segundo a pesquisa realizada, esta apenas teria sido precedida da *Breve Fantasia para Clarinete Baixo e Orquestra* (1971), do compositor e clarinetista Duarte Ferreira Pestana (1911 – 1974), sendo esta considerada a primeira obra para clarinete baixo composta em Portugal.

A obra *Meta-Formoses* ou *Concerto para Clarinete Baixo* é um marco na história deste instrumento, não só em Portugal, como a nível internacional. Trata-se de uma das primeiras obras que colocam em destaque o clarinete baixo como instrumento solista, sendo que em Portugal esta obra apenas foi precedida pela peça escrita por Duarte Pestana para clarinete baixo e orquestra (*Breve Fantasia para Clarinete Baixo*) (Gomes & Telles, 2018, p. 50).

De acordo com Gomes e Telles (2018), a sua antestreia deu-se em Lisboa, nos 9os *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, a 12 de maio de 1985, e a estreia teve lugar em Amesterdão, no âmbito do *Gaudeamus Musiekweek*, que decorreu de 4 a 13 de outubro do mesmo ano; ambas as apresentações foram realizadas pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e tiveram como solista o clarinetista baixo Harry Sparnaay. Existem dois registos discográficos de *Meta-Formoses* (1985) disponíveis: em 2006, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, o clarinetista baixo Luís Gomes⁷⁶ e o maestro Christopher Bochmann (n. 1950); e em 2010, pelo Remix Ensemble Casa da Música, o clarinetista Victor Pereira⁷⁷ e o maestro Baldur Brönnimman (s/d).

Paralelamente a estes dois registos discográficos, os clarinetistas Luís gomes e Victor Pereira têm sido muito importantes na emancipação do clarinete baixo enquanto instrumento solista, fomentando e influenciando a criação de várias obras em conjunto com vários compositores portugueses, como se pode verificar na tabela a seguir apresentada.

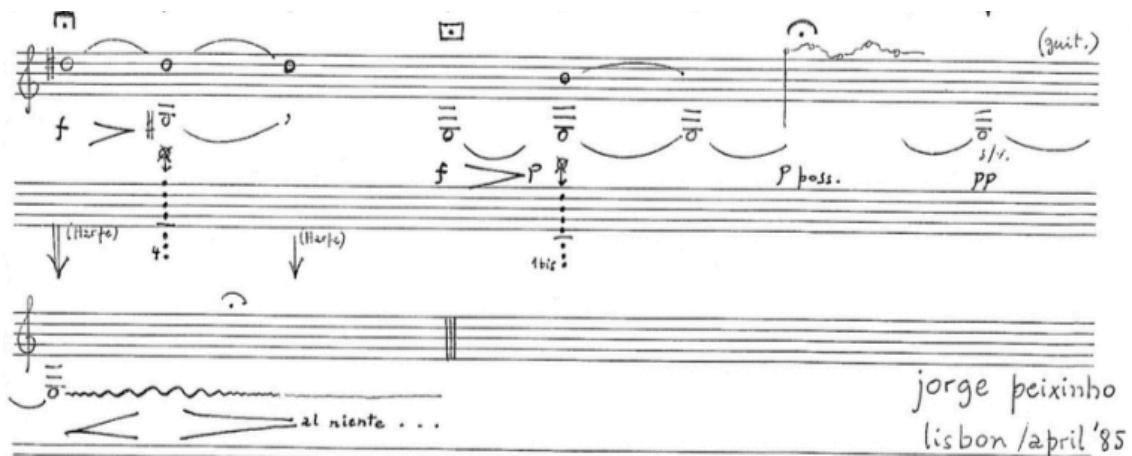
⁷⁶ Atual clarinetista do GMCL, e primeiro clarinetista baixo especializado em Portugal.

⁷⁷ Clarinetista do Remix Ensemble Casa da Música desde a sua fundação.

Tabela 2 – Obras compostas para os clarinetistas Luís Gomes e Victor Pereira.

Intérpretes	Compositor	Título da Obra	Ano	Instrumentação
Luís Gomes	Schvetz, Daniel	Cláron	2003	Clarinete Baixo Solo
	Lima, Cândido	Canto de Rotundão	2004	Clarinete Baixo e Eletrónica
	Monteiro, Francisco	Chaconne	2007	Clarinete Baixo Solo
	Rosa, Clotilde	Impromptu	2007	Clarinete Baixo Solo
	Bochmann, Christopher	Chiaroscuro	2008	Clarinete Baixo Solo
	Júnior, Eli Camargo	Prelúdio e Choro	2009	Clarinete Baixo Solo
	Carrapatoso, Eurico	São Roque Anderrole	2012	Clarinete Baixo Solo
	Nascimento, João	Crónica de uma peça anunciada	2012	Clarinete Baixo Solo
	Béreau, Jean-Sébastien	Le Saut de L'ange	2015	Clarinete Baixo e Piano
	Bochmann, Christopher	Dialogue IV: Flights of Fancy	2015	Clarinete Baixo e Piano
	Guerreiro, Lino	Shaloomoh	2015	Clarinete Baixo e Ensemble de Clarinetes
	Victorino de Almeida, Anne	Diurno	2015	Clarinete Baixo e Piano
	Victorino de Almeida, Anne	Nocturno	2018	Clarinete Baixo e Piano
	Figueiredo, Pedro	WAKE! First we feel, than we fall...	2020	Clarinete Baixo Solo
	Nota. Elaborado pelo autor.			
Victor Pereira	Lopes, Ângela	Coor	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre suporte
	Melo, Virgílio	Epiclesis	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real

Para além do compositor, Harry Sparaay foi também preponderante na génese de *Meta-Formoses* (1985), contribuindo para que esta obra se tornasse pioneira na abordagem, não só às potencialidades musicais, sonoras e técnicas do clarinete baixo, mas também na forma como as técnicas estendidas foram utilizadas, mostrando um conhecimento profundo do instrumento e do seu potencial. De acordo com Gomes e Telles (2018), esta obra “(...) constitui um desafio para qualquer intérprete, um marco na história do clarinete baixo, uma referência na obra de Jorge Peixinho e na música contemporânea portuguesa” (p. 65).

Figura 35 – Excerto musical de *Meta-Formoses*, de Jorge Peixinho.**Nota.** Peixinho (1985, p. 65).

Assim, como se pode verificar no excerto do final de *Meta-Formoses* (1985), representado na figura 35, a influência do Sonorismo nesta obra é clara, sendo utilizadas várias técnicas estendidas, como: *glissandos*, multifónicos ou vibrato.

Em 1986, é composta a primeira obra para clarinete baixo solo, *Relógio de Flora*, do compositor Luís Bragança Gil (n. 1961), sendo estreada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa pelo clarinetista José Pedro Lorena (s/d). Segundo Queirós (2011), esta obra foi composta tendo em conta o nível elementar de execução do intérprete face ao clarinete baixo, fazendo com que a simplicidade da partitura não refletisse como a obra verdadeiramente soava. Dois anos mais tarde, o mesmo compositor compôs a obra *Opala*, para clarinete baixo e computador, que foi estreada novamente por José Pedro Lorena, na Galeria Monumental de Lisboa. De acordo com Queirós (2011), a partitura desta obra perdeu-se, impossibilitando a performance da mesma hoje em dia, tal como o facto de ter sido concebida para um computador de modelo ATARI, que atualmente se encontra obsoleto.

Em 1992, paralelamente à sua atividade criativa, o compositor Miguel Azguime funda o *Festival Musica Viva*, permitindo a divulgação e promoção da criação musical portuguesa (Pinto, 2014). Com uma criação musical essencialmente dedicada à música mista, *Du Néant Qui Le Croit* (1994), para fagote e eletrónica em tempo real, evidencia a grande influência do Sonorismo no seu processo criativo-musical, como se pode verificar na figura 36. Esta obra, foi estreada no grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, a 8 de maio de 1994, no âmbito dos 18^{os} *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, pelo fagotista norte-americano Robert Glassburner (s/d), sendo a eletrónica gerada/controlada pelo próprio compositor.

Figura 36 – Excerto musical de *Du Néant Qui Le Croit*, de Miguel Azguime.

Nota. Azguime (1994, p. 6).

Em 1993, o compositor Carlos Marques (n. 1971) compõe a obra *Arabaixo* (1993), para clarinete baixo solo, que segundo a pesquisa realizada é a última obra composta para o instrumento no século XX. Porém, devido a incongruências relativas à execução dos multifónicos presentes na sua partitura, só viria a ser estreada a 3 de junho de 2011, no Café do Teatro de Viana do Castelo, pelo clarinetista baixo Hugo Queirós, que juntamente com o compositor realizou uma revisão técnica e musical da mesma.

Nesta obra, a influência do Sonorismo no processo criativo-musical do compositor é descrita por Queirós (2011) da seguinte forma:

Escrita numa altura em que o compositor era ainda aluno, trata-se de uma obra atonal de linguagem pós-moderna na qual, através de técnicas modernas, o compositor mascara movimentos tonais. Entre os efeitos modernos usados é possível encontrar movimentos melódicos como por exemplo, tríades tonais, movimentos de quintas perfeitas entre multifónicos, entre outros (Queirós, 2011, p. 56).

Criado em 2000, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, e integrado no projeto da Casa da Música, o *Remix Ensemble Casa da Música* é criado com o objetivo de promover e divulgar a música contemporânea, com especial incidência na obra de compositores portugueses. Contudo, em 2007, a Fundação Casa da Música deu um novo impulso à política de apoio à criação musical de jovens compositores portugueses, sendo a partir daí nomeado, ano após ano, um *Jovem Compositor em Residência*. Neste âmbito, a obra *febres de arabescos em frisos inertes* (2017), para ensemble, do compositor Luís Neto da Costa (n. 1993), realça a importante influência do Sonorismo no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor no século XXI. Sobre esta obra, no preâmbulo da sua partitura, o compositor refere o seguinte:

Um desses exemplos é a distorção realizada à definição de contraponto – independência de vozes – que é levada ao extremo, resultando numa camada de vozes que segue rumos a velocidades e orientações diferentes, mas que se encontram em pontos de convergência. O conceito da escala tonal é também transformado. As suas sete notas têm hierarquias diferentes, pesos diferentes, e a condução de notas não é tão livre como se possa julgar. Cada nota tem determinados polos de atracção e padrões de movimento. De forma a repercutir esta definição, foi criado um sistema em que uma nota só pode ser seguida por um determinado grupo de notas. Este princípio, baseado nos L-Sistemas, dá-me a impressão de um ramo de árvore que se vai ramificando a pouco e pouco criando um caminho que é único. Com todos estes constrangimentos, acredito que uma memória sonora intuitiva se criará. Quanto ao ritmo, este está baseado num motivo de cinco proporções rítmicas. Ao longo da obra esse conjunto é expandido, encurtado e permutado. É o parâmetro que mais se distancia já que a sua fluidez e continuidade não são as proporções discretas tão

comuns na música. A irracionalidade e a dessincronização aparente são como rasgos ou pinceladas que não desejam um *design* liso e polido (Costa, 2017).

Figura 37 – Excerto musical da secção das madeiras de *febres de arabescos em frisos inertes*, de Luís Neto da Costa.

Nota. Costa (2017, p. 2).

No século XXI, num mundo em constante mutação e produção musical, são cada vez mais as estruturas, para além das anteriormente mencionadas, que têm contribuído para proporcionar o contacto direto entre compositores e intérpretes, desempenhando também um papel fundamental para a promoção e divulgação da obra dos compositores portugueses, nomeadamente: a *OrchestrUtopica*⁷⁸, o *Lisbon Ensemble XX/XXI*⁷⁹, o *Performa Ensemble*⁸⁰, o *Síntese – Grupo de Música Contemporânea*⁸¹, o *Sound'Ar-te Electric Ensemble*⁸² e o *Ensemble DME – Collegium Musicum Electroacústico*⁸³.

Deste *modus operandi* destaca-se a obra *No Oculto Profuso (medidamente a desmesura)* (2008 – 2009), para clarinete e eletrónica em tempo real, do compositor Miguel Azguime. Esta obra, composta entre outubro de 2008 e fevereiro de 2009, em plena colaboração com o clarinetista Nuno Pinto⁸⁴, foi estreada a 6 de março de 2009, no Auditório do Instituto Franco-Português, em Lisboa (Pinto, 2014). Parte integrante do registo

⁷⁸ Fundado em 2001, por quatro compositores: António Pinho Vargas, Luís Tinoco (n. 1969), Carlos Caires (n. 1968) e José Júlio Lopes (n. 1957); e o maestro Cesário Costa (n. 1970).

⁷⁹ Fundado em 2003, e com sede em Lisboa, tem desde a sua criação a seguinte formação: flauta transversal, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, trombone e contrabaixo.

⁸⁰ Fundado em 2007, e com sede em Aveiro, tem como formação base o Duo de flauta transversal e piano.

⁸¹ Fundado em 2007, e com sede na Guarda, tem desde a sua criação a seguinte formação: soprano, saxofone, acordeão, percussão, guitarra, violino I, violino II, viola de arco e violoncelo.

⁸² Fundado em 2007, e com sede em Lisboa, tem como formação base cinco instrumentos acústicos (flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano) com eletrónica, sendo esta controlada pelo *Miso Studio*. Tem como diretores artísticos o compositor Miguel Azguime e o maestro Pedro Neves (n. 1975).

⁸³ Fundado em 2013, no âmbito do Festival DME, tem como direção artística e seu fundador o compositor Jaime Reis (n. 1983).

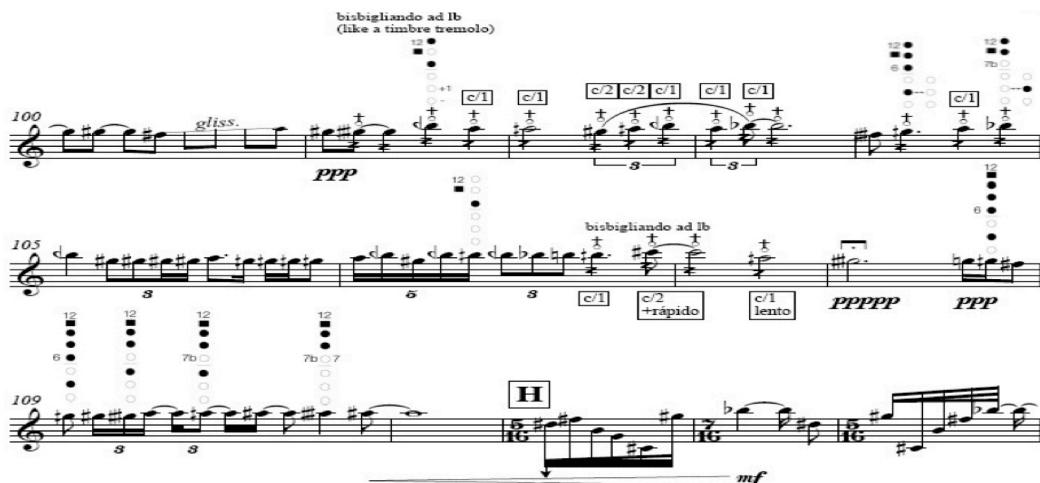
⁸⁴ Clarinetista do *Sound'Ar-te Electric Ensemble* desde a sua fundação.

discográfico *Nuno Pinto Clarinet & Electronics* (2011), que compila obra dos compositores Cândido Lima, Carlos Caires, João Pedro Oliveira (n. 1959), Ricardo Ribeiro (n. 1971) e Virgílio Melo (n. 1961) é assim descrita pelo próprio intérprete:

Do ponto de vista técnico é uma obra de grande complexidade, tanto ao nível da rapidez de execução de muitas das passagens como da utilização de uma multiplicidade de técnicas como multifónicos, *bisbigliandi*, respiração circular e utilização simultânea do som e da voz. Uma das mais difíceis que já fiz! A resistência física é também um aspeto a ter em conta, especialmente a partir da secção que utiliza *bisbigliandi* (...). É uma peça que tem a duração de mais de 15 minutos, durante os quais não existem tempos de descanso para o intérprete e onde a exigência ao nível da resistência e flexibilidade da embocadura é muito elevada (Pinto, 2014, p. 221).

Na figura 38, a seguir apresentada, pode-se verificar a clara influência do Sonorismo no processo criativo-musical do compositor, representada a partir do uso de várias técnicas estendidas: *glissandos*, quartos de tom e *bisbigliando*.

Figura 38 – Exemplo musical de *No Oculto Profuso (medidamente a desmesura)*, de Miguel Azguime.



Nota. Pinto (2014, p. 215).

Paralelamente, o clarinetista Nuno Pinto foi também um interveniente ativo no desenvolvimento criativo-musical da obra *Um Pouco... de Nada...* (2013), para clarinete baixo e eletrónica em tempo real, do compositor Jorge Portela (n. 1976), contribuindo assim para o crescimento do repertório do instrumento. Esta obra, tendo sido estreada a 17 de junho de 2013, no Café-Concerto Francisco Beja, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), é uma obra totalmente influenciada pelo Sonorismo, através do uso sistemático de várias técnicas estendidas: *air sound*, *bisbigliando*, *flatterzunge key slaps*, quartos de tom e *with voice*.

No preâmbulo da sua partitura, a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Um Pouco... de Nada... é uma obra para instrumento solo com eletrônica em tempo real. Na sua base de conceção estão alguns versos do poema de Fernando Pessoa. Numa análise temporal, segundo Jonathan Kramer, esta obra será incluída no capítulo do Tempo Momentâneo; cada andamento consiste na extensão de uma harmonia, mas sem qualquer lógica linear. Os andamentos funcionam individualmente sem que um influencie ou dependa dos outros e os outros deste. Apesar de toda a obra ter uma componente harmónica, o objetivo da mesma é a busca de sonoridades “escondidas” no instrumento, evidenciando alguns harmónicos menos audíveis que constituem o espectro das fundamentais. Consegue-se assim um timbre diferente no instrumento. Melhor ou pior não sei! O recurso à mistura da voz com o som, onde podemos ouvir os batimentos causados pelas duas linhas sonoras, e pelo recurso a multifónicos que geram uma mistura de alturas, algo indefinidas, muito ricas timbricamente. Devido ao facto de a peça refletir o pensamento do poema a sua estrutura formal está, maioritariamente, elaborada de acordo com os versos. A obra tem 5 andamentos – Introdução e mais 4 andamentos (Portela, 2013).

Figura 39 – Excerto musical de *Um Pouco... de Nada...*, de Jorge Portela.

Um pouco... de Nada... 11

D c) II

"... todos os sentimentos do Mundo"

88 recitative

ff mp mf pp

(L. elect. - freeze) (event 24)

aprox. 6"

90

p f p f

(L. elect. - freeze) (event 25)

Nota. Portela (2013, p. 11).

3.2.4. PORTUGAL: A INFLUÊNCIA DO SONORISMO NA CRIAÇÃO MUSICAL DO REPERTÓRIO PARA CLARINETE BAIXO NO SÉCULO XXI

De acordo com Queirós (2011), a criação musical para clarinete baixo em Portugal apenas se começa a desenvolver realmente neste século, sendo cada vez mais os compositores que se interessam em compor obras para o instrumento, uns por encomendas que lhes são feitas, através de intérpretes ou entidades, outros pelo gosto pessoal, procurando depois um intérprete para as executar.

Para os instrumentistas, a experimentação acabou, e os instrumentos não foram modificados em função dela. O grande caldeirão de estilos e exploração que foi o século XX deu-nos, e continua a fazer emergir, uma abundância de obras que é gratificante e, por vezes, frustrante. Num período de mutação e pluralismo estilístico, com uma atual ênfase na tonalidade e lirismo, as tendências e modas vão e vêm, e os intérpretes diligentes estarão sempre empenhados em explorar o passado recente, olhando para o futuro (Heaton, 2019, p. 61).

Devido ao clarinete baixo ser utilizado pelo compositor contemporâneo de uma perspetiva musical ampla e diversificada, neste subcapítulo apenas serão abordadas obras que assumam o instrumento enquanto solista: obras a solo, com eletrónica, com piano, a solo com quarteto de cordas, ensemble ou orquestra. Neste contexto, tendo em conta o critério apresentado e a pesquisa e análise realizadas, é evidente que a criação musical para clarinete baixo em Portugal é claramente influenciada pelo Sonorismo. Este, sendo caracterizado por conduzir o intérprete para uma nova abordagem ao instrumento, diferente da convencional ou tradicional, que apesar de ser centrada na sonoridade, com o uso de cada uma das técnicas estendidas, exige um grande virtuosismo no domínio da sua execução.

Portugal, felizmente, é um país onde existe uma significativa variedade estética no panorama da música contemporânea. Contudo, creio, todos os movimentos estético-musicais do século XX influenciaram de certa forma o compositor do século XXI. A influência dos compositores polacos do início da 2º metade do século XX, que contribuíram para o início do Sonorismo, mantém-se; a procura e a estratégia composicional em diferentes características do timbre, da articulação, da textura e da dinâmica permanece, creio, no pensamento composicional dos dias de hoje, não só em Portugal, mas também fora de portas (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Assim, tendo em conta o critério definido e a pesquisa realizada, foram encontradas quarenta e duas obras que podem ser consultadas na tabela 3, a seguir apresentada.

Tabela 3 – Obras compostas para clarinete baixo no século XXI, segundo a base de incidência estabelecida.

Compositor	Título da Obra	Ano	Instrumentação
Lopes, Ângela	Coor	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica sobre Suporte
Melo, Virgílio	Epiclesis	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
Schvetz, Daniel	Cláron	2003	Clarinete Baixo Solo
Lima, Cândido	Canto de Rotundão	2004	Clarinete Baixo e Eletrónica
Rodrigues, André	Transfigurações	2005	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Rua, Vítor	Klimt 2	2005	Obra Pictográfica para Clarinete Baixo Solo
Monteiro, Francisco	Chaconne	2007	Clarinete Baixo Solo
Monteiro, Joel	Reflexions II	2007	Clarinete Baixo Solo
Rosa, Clotilde	Impromptu	2007	Clarinete Baixo Solo
Bochmann, Christopher	Chiaroscuro	2008	Clarinete Baixo Solo
Júnior, Eli Camargo	Prelúdio e Choro	2009	Clarinete Baixo Solo
Ponte, Ângela	Reflex II	2011	Clarinete Baixo e Eletrónica
Portela, Jorge	Tempestade	2011	Clarinete Baixo e Quarteto de Cordas
Carrapatoso, Eurico	São Roque Anderrole	2012	Clarinete Baixo Solo
Ferreira, João	False Entropy	2012	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Martinho, Daniel	-Breathe...	2012	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
Nascimento, João	Crónica de uma peça anunciada	2012	Clarinete Baixo Solo
Coimbra, João Pedro	Press the Keys	2013	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
Portela, Jorge	Um pouco... de nada...	2013	Clarinete Baixo e Eletrónica
Béreau, Jean-Sébastien	Le Saut de L'ange	2015	Clarinete Baixo e Piano
Bochmann, Christopher	Dialogue IV: Flights of Fancy	2015	Clarinete Baixo e Piano
Cardoso, Rodrigo	Reflexos	2015	Clarinete Baixo Solo
Fonte, Pedro	Chove	2015	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
Guerreiro, Lino	Shaloomoh	2015	Clarinete Baixo e Ensemble de Clarinetes
Patriarca, Eduardo Luís	Rituais II	2015	Clarinete Baixo e Eletrónica
Ramos, Jorge	Alexithymia	2015	Clarinete Baixo Solo
Victorino de Almeida, Anne	Diurno	2015	Clarinete Baixo e Piano
Dias, Carlos Brito	quando vier a primavera	2016	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Ferreira, Bruno	1929	2016	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Reis, Hugo Vasco	Metamorphosis and Resonances	2017	Clarinete Baixo Solo
Borges, Rúben	Karesansui	2018	Clarinete Baixo Solo
Francisco, Pedro	Dança sem nome	2018	Clarinete Baixo Solo
Oliveira, Leonardo	Ausência	2018	Clarinete Baixo Solo
Salomé, Camila	Now it's Pierre	2018	Clarinete Baixo Solo
Silva, Igor C.	Blindspot Box	2018	Clarinete Baixo, Eletrónica em Tempo Real e Vídeo/Luz
Victorino de Almeida, Anne	Nocturno	2018	Clarinete Baixo e Piano
Borges, Rúben	limen	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica e Luz
Cardoso, Rodrigo	Sobre o contorno	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica Sobre Suporte e Vídeo
Da Costa, Luís Neto	texturas de sombra	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica e Luz
Dias, Carlos Brito	Pranto	2019	Voz, Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Rodrigues, André	Lux et Umbra II	2019	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
Figueiredo, Pedro	WAKE! First we feel, than we fall...	2020	Clarinete Baixo Solo

Nota. Elaborado pelo autor.

Na pesquisa realizada é evidente o crescente uso das técnicas estendidas, utilizadas como meio de desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor. Por sua vez, apenas quatro obras evidenciam um processo criativo-musical tradicional, são elas: *Epiclesis* (2003), para clarinete baixo e eletrónica em tempo real, do compositor Virgílio Melo; *Transfigurações* (2005), para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte, do compositor André Rodrigues (n. 1978); *Chiaroscuro* (2007), para clarinete baixo solo, do compositor

Christopher Bochmann; e *São Roque Anderrole* (2012), para clarinete baixo solo, do compositor Eurico Carrapatoso (n. 1962). Estas obras, apesar de apresentarem um processo criativo-musical tradicional, evidenciam um carácter muito virtuoso, exigindo ao intérprete um exímio domínio técnico do clarinete baixo. No caso de *Epiclesis*⁸⁵ (2003), Queirós (2011) afirma o seguinte: “(...) usando uma escrita tradicional, sem recorrer a efeitos contemporâneos, *Epiclesis* é uma obra de difícil execução porque além da dificuldade técnica instrumental, existe a dificuldade de manter o sincronismo metronómico entre as duas fontes sonoras” (p. 51).

*Transfigurações*⁸⁶ (2005), apesar de utilizar apenas três oitavas do clarinete baixo, e não utilizar técnicas estendidas, afigura-se como um grande desafio para qualquer intérprete, apresentando uma dificuldade técnica muito elevada, como se pode verificar na figura 40. Segundo Queirós (2011), nesta obra o compositor desenvolveu o seu processo criativo-musical de um ponto de vista gestual, apresentando vinte e quatro páginas de diferentes passagens rápidas sucessivas. Assim, para que na performance o discurso musical seja executado com fluidez, é exigido ao intérprete uma memorização de cada uma delas.

Figura 40 – Excerto musical de *Transfigurações*, de André Rodrigues.

André Rodrigues

Transfigurações
Dedicado a José Américo Belinha

Nota. Rodrigues (2005, p. 1).

⁸⁵ Obra estreada pelo clarinetista Victor Pereira, no âmbito do Festival Música Viva 2003, em Lisboa, sendo dedicada à compositora Isabel Soveral.

⁸⁶ Obra estreada pelo clarinetista José Américo Belinha (n. 1978), a quem é dedicada, em 2007, no âmbito de um Concerto de Professores da Academia de Música de Paços de Brandão.

*Chiaroscuro*⁸⁷ (2007), apresenta não só uma grande exigência do ponto de vista técnico, mas também a nível musical (Queirós, 2011). Neste contexto, usando toda a tessitura do clarinete baixo, o compositor propõe durante toda a obra o diálogo entre dois ambientes opostos, exigindo uma grande maturidade musical ao intérprete. Christopher Bochmann, que nesta obra não utilizou quaisquer técnicas estendidas, viria a apresentar em 2015, com a composição da obra *Dialogue IV: Flights of Fancy*⁸⁸ (2015), um desenvolvimento do seu processo criativo-musical diferente, sendo influenciado pelo Sonorismo. Por outro lado, *São Roque Anderrole*⁸⁹ (2012), apesar de ser uma obra de duração curta, e não utilizar técnicas estendidas, afigura-se também como um grande desafio para qualquer intérprete, apresentando um discurso musical bastante enérgico e tecnicamente bastante exigente.

O uso cada vez mais sistemático das técnicas estendidas no clarinete baixo, como recurso evidente no desenvolvimento criativo-musical dos compositores, veio fazer com que surgissem trabalhos como: *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles* (1991), de Alain Sève; *New directions for the clarinet* (1994), de Phillip Rehfeldt; *The Bass Clarinet – a personal history* (2010), de Harry Sparnaay; *New Techniques for the Bass Clarinet* (2011), de Henri Bok; *Bass Clarinet Quarter – Tone Fingering Chart* (2013), de Jason Alder; *Spectral Immersions: A Comprehensive Guide to the Theory and Practice of Bass Clarinet Multiphonics* (2015), de Sarah Watts; e ainda o sítio da internet <https://heatherroche.net>, da clarinetista canadiana Heather Roche. Estes, para além de abordarem o instrumento de um ponto de vista pedagógico, revelam-se como um complemento essencial para compositores e intérpretes, solucionando a execução das diversas técnicas estendidas existentes. Ainda assim, depois de analisadas todas as obras que compõem a tabela 3, podem-se encontrar ainda outras sonoridades, fruto da interação entre compositor e intérprete.

*Clarón*⁹⁰ (2003), do compositor Daniel Schvetz (n. 1955), tem como título a palavra que designa o clarinete baixo em alguns países da América Latina, como a Argentina ou o

⁸⁷ Obra estreada pelo clarinetista baixo Luís Gomes, a quem é dedicada, a 8 de novembro de 2010, no Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa), no âmbito do Concerto dedicado ao 60º Aniversário do compositor Christopher Bochmann.

⁸⁸ Obra estreada pelo clarinetista baixo Luís Gomes e a pianista Ana Telles (n. 1973), dedicatários da obra, a 28 de abril de 2019, no Palácio Foz, em Lisboa.

⁸⁹ Obra estreada pelo clarinetista baixo Luís Gomes, dedicatário da obra, a 3 de novembro de 2012, em Ljubljana (Eslovénia).

⁹⁰ Obra estreada pelo clarinetista baixo Luís Gomes, a quem é dedicada, a 25 de maio de 2006, no Palácio Foz (Lisboa), no âmbito de um Concerto do GMCL.

Uruguai (Queirós, 2011). Das técnicas estendidas usadas nesta obra destacam-se os sons vocais, os quais têm de ser cantados pelo intérprete com alturas imprecisas, sem o rigor de uma afinação apurada, sendo a articulação das sílabas o mais rigorosa possível, como se pode verificar na figura 41. De acordo com Queirós (2011): “(...) o compositor está consciente de que o intérprete será um clarinetista e não um cantor; assim, o intérprete deverá procurar que todas as indicações propostas soem lógicas, orgânicas e que façam sentido com a música que está a ser ouvida” (pp. 36 – 37).

Figura 41 – Excerto musical de *Cláron*, de Daniel Schvetz: sons vocais.

Nota. Schvetz (2003, p. 11).

De uma outra perspetiva, *Ausência*⁹¹ (2018), do compositor Leonardo Oliveira (n. 1996), obra programática que tem como base um poema do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), torna o intérprete num recitante de alguns versos que complementam as três secções distintas da obra: a descoberta da ausência, a própria ausência, e por último a sua aceitação. Como se pode verificar na figura 42, a seguir apresentada, cada um dos três versos recitados pelo intérprete dão origem a uma nova secção.

Figura 42 – Excerto musical de *Ausência*, de Leonardo Oliveira.

Nota. Oliveira (2018, p. 1).

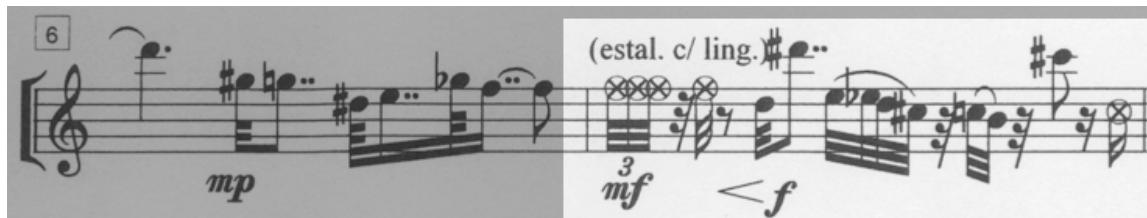
*Impromptu*⁹² (2007), da compositora Clotilde Rosa, remete o ouvinte para uma espécie de improvisação livre em que são exploradas várias técnicas estendidas no clarinete

⁹¹ Obra estreada por mim, sendo o dedicatário da mesma, a 28 de agosto de 2018, no âmbito do Concerto de Professores do III Estágio de Orquestra da Orquestra de Sopros Vale Varosa.

⁹² Obra estreada pelo clarinetista baixo Luís Gomes, a quem é dedicada, no âmbito de um Concerto do GMCL, realizado na Universidade de Aveiro em 2008.

baixo. Destas, destaca-se o uso de um efeito denominado *estalidos com a língua*, apresentado na figura 43, que segundo Queirós (2011) teria sido sugestionado pelo clarinetista baixo Luís Gomes, para quem a obra foi composta e dedicada.

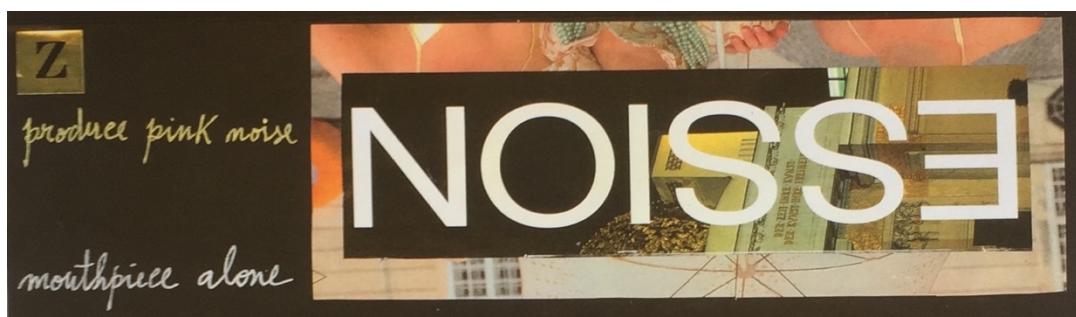
Figura 43 – Excerto musical de *Impromptu*, de Clotilde Rosa: estalidos com a língua.



Nota. Rosa (2007, p. 1); indicação elaborada pelo autor.

*Klimt 2*⁹³ (2005), do compositor Vítor Rua (n. 1961), obra pictográfica para clarinete baixo solo, remete o intérprete para um paradigma interpretativo diferente do convencional. Tendo como influência o pintor austríaco Gustav Klimt (1862 – 1918), esta é organizada por vinte cinco módulos, tendo cada um deles correspondência com cada uma das letras do alfabeto, como se pode verificar na figura 44. Estes podem ser executados de forma alternada ou parcial, caso o intérprete assim o entenda.

Figura 44 – Excerto musical de *Klimt 2*, de Vítor Rua: módulo Z.



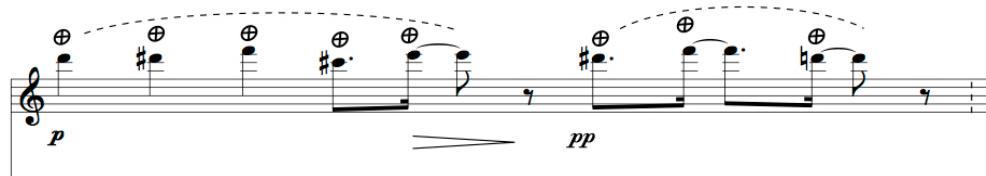
Nota. Rua (2005, p. 6).

Com um carácter improvisativo, o discurso musical do intérprete é influenciado pelas seguintes indicações: a dourado, o carácter musical; a prateado, as técnicas estendidas ou partes do clarinete baixo a utilizar; e a imagem. Feita manualmente, de forma artesanal pelo compositor, foi dedicada e oferecida a Harry Sparaay, embora nunca a tenha estreado.

⁹³ Obra estreada por mim, a 28 de setembro de 2019, no âmbito do Recital *Simbiose(s)*, realizado no Auditório do Conservatório de Música de Paredes.

*False Entropy*⁹⁴ (2012), do compositor João F. Ferreira (n. 1985), é uma obra que combina a música com a teatralidade, estando dividida em seis secções, as quais progridem em simultâneo com a montagem do clarinete baixo. Por sua vez, o facto de o instrumento se apresentar de cinco formas diferentes, permite ao compositor, em conjunto com o intérprete, descobrir novas sonoridades, como o efeito *wah – wah*, representado na figura 45.

Figura 45 – Excerto musical de *False Entropy*, de João F. Ferreira: efeito *wah – wah*.



Nota. Ferreira (2012, p. 6).

Este assemelha-se à sonoridade obtida através do uso da surdina *wah – wah*, no trompete ou no trombone. Nesta obra, este efeito é conseguido na primeira (boquilha) e terceira secção (boquilha + tudel + corpo superior), provocado pela mão do intérprete ao tapar e destapar o tudo do instrumento no momento.

Por fim, *pranto* (2019), do compositor Carlos Brito Dias, que ao destacar o choro de um passado recente do compositor, transmite um diálogo a preto e branco entre o clarinete baixo, a voz e a eletrónica sobre suporte. Ou seja, timbricamente o clarinete baixo é abordado de uma perspetiva claramente sonorística, sendo o seu discurso musical baseado num murmúrio através de sons de ar, com as indicações *inhale* (inspirar) e *exhale* (expirar), como se pode verificar na figura 46.

Figura 46 – Excerto musical de *pranto*, de Carlos Brito Dias: *inhale* e *exhale*.

Nota. Dias (2019, p. 2).

⁹⁴ Obra estreada por mim, sendo o dedicatário da mesma, a 12 de maio de 2012, no âmbito do projeto *EuroClassical*, realizado no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto.

4. JUSTIFICAÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO

Ao longo da última década, o meu interesse, pesquisa, estudo e contacto com vários compositores, fez-me perceber a grande panóplia de possibilidades técnicas, musicais e sonoras, que a música composta nos dias de hoje me podia oferecer, motivando-me dessa forma a explorar cada vez mais a família do meu instrumento, o clarinete.

Consciente, a partir da pesquisa e estudo realizados, que o Sonorismo é percetível na criação musical para clarinete baixo do século XXI de formas distintas, sendo evidentes as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor, neste trabalho científico estas serão abordadas tendo em conta três tipos pré-estabelecidos:

- Tipo 1: uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- Tipo 2: o Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- Tipo 3: o desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

Neste contexto, tendo como base os três tipos de influência do Sonorismo pré-estabelecidos, para o *corpus* analítico deste trabalho científico foram selecionadas seis obras. Estas, ao simbolizarem a criação musical para clarinete baixo em Portugal dos últimos anos, são, para mim, o reflexo da multiplicidade técnica, estética e tecnológica, que o compositor dos nossos dias evidencia no desenvolvimento do seu processo criativo-musical. A este facto, acresce o envolvimento pessoal que tive no desenvolvimento criativo-musical de cada uma delas, simbolizando dois momentos marcantes do meu crescimento humano e profissional: a presença no *Fórum sobre Música Contemporânea Portuguesa para Clarinete e Eletrónica*, realizado a 29 de novembro de 2016 no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen* (obras 2 e 3 da página seguinte); e o Recital *Diálogo a Preto e Branco*, realizado a 4 de junho de 2019, na Sala 2 da Casa da Música, que marcou a abertura do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea portuguesa (obras 1, 4, 5 e 6 da página seguinte).

Assim, passo a elencar as obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, ordenadas segundo o ano de nascimento de cada compositor:

1. André Rodrigues (n. 1978): *Lux et Umbra II* (2019), para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte;
2. Bruno Ferreira (n. 1987): *1929* (2016), para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte;
3. Carlos Brito Dias (n. 1991): *quando vier a primavera* (2016), para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte;
4. Luís Neto da Costa (n. 1993): *texturas de sombra* (2019), para clarinete baixo, eletrónica e luz;
5. Rúben Borges (n. 1994): *limen* (2019), para clarinete baixo, eletrónica e luz;
6. Rodrigo Cardoso (n. 1997): *Sobre o contorno* (2019), para clarinete baixo, eletrónica sobre suporte e vídeo.

De um ponto de vista analítico, com o objetivo de criar um contexto mais amplo e diversificado, tendo em conta as especificidades técnicas e tecnológicas subjacentes às obras escolhidas, é fundamental assinalar mais dois objetos de estudo:

1. Música mista: existência de eletrónica em tempo real ou em tempo diferido; a forma como cada uma é utilizada; implicações que cada uma tem na performance; e influência do Sonorismo na composição com eletrónica;
2. Dicotomia compositor/intérprete: envolvimento no processo criativo, na criação e finalização da partitura, no desenvolvimento da eletrónica, e no meio de sincronização mais adequado a utilizar.

Desta forma, com os objetos de estudo mencionados anteriormente, podemos observar na tabela apresentada, a diversidade analítica que estas obras proporcionam. Esta é ainda sustentada por um questionário que foi enviado por correio eletrónico aos compositores que compõem este *corpus* analítico (*vide* Anexo A).

Tabela 4 – Justificação do *corpus* analítico.

		<i>Lux et Umbra II</i>	1929	<i>quando vier a primavera</i>	<i>texturas de sombra</i>	<i>limen</i>	<i>Sobre o contorno</i>
Sonorismo	Tipo 1	X		X			
	Tipo 2		X				X
	Tipo 3				X	X	
Tipo de Eletrónica	Tempo Real				X		
	Tempo Diferido	Um ficheiro de áudio	X	X	X		X
		Vários ficheiros de áudio				X	
Dicotomia Composer/Intérprete	No processo criativo-musical	X	X	X	X	X	X
	No desenvolvimento da partitura		X		X	X	
	No desenvolvimento da eletrónica		X	X			
	Na escolha do meio de sincronização		X	X		X	X

Nota. Elaborado pelo autor.

4.1. SONORISMO: O DESAFIO INTERPRETATIVO

A partir do momento em que ultrapassa todas as questões técnicas e sonorísticas, o intérprete é desafiado a compreender o discurso musical apresentado pelo compositor, construindo a sua interpretação performativa e, por inerência, dando-lhe o seu cunho pessoal. O seu ponto de vista parcial ou técnico dá lugar ao global ou interpretativo, sendo a sua performance o principal objetivo.

Num primeiro momento, o compositor deve preocupar-se com o interesse musical e o intérprete deve assegurar sua exequibilidade. Um precisa do outro para resolver problemas, caso surjam. Mas a situação ideal seria um diálogo profícuo e envolvendo uma maior participação do intérprete na discussão dos elementos da obra (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Pessoalmente, após receber uma partitura finalizada, apesar de ter sido um interveniente ativo no desenvolvimento do seu processo criativo-musical, é importante compreender, de um ponto de vista global, o seu discurso musical e, fundamentalmente, a sua sonoridade. Esta, aliada à minha própria sonoridade enquanto intérprete, passa assim a ser o meu objeto de estudo crucial, desenvolvendo paralelamente uma interpretação própria e cuidada do texto musical apresentado. Sendo este *modus operandi* bastante complexo e

muito desafiante, farei de seguida uma breve sinopse sobre o desenvolvimento do processo interpretativo e sonorístico de cada obra que constitui o *corpus* analítico deste trabalho científico.

Não sendo uma obra muito complexa tecnicamente, *Lux et Umbra II* (2019) define-se pelo contraponto sonorístico entre o discurso musical do clarinete baixo e o eletroacústico. Sendo este desenvolvido a partir da obra acusmática *Lux et Umbra* (2013), o compositor decidiu criar “uma espécie de cântico” em que o clarinete baixo cria contrapontos e imitações com os objetos sonoros apresentados pela eletrónica. Do ponto de vista interpretativo, tendo em conta que o uso das técnicas estendidas é realizado de uma forma pontual, o meu principal desafio na construção interpretativa da obra foi conseguir ser flexível sonoristicamente, como se de um diálogo camerístico se tratasse.

Quando componho nunca penso num determinado conceito ou corrente estética. No caso concreto desta obra, pensei no diálogo entre instrumento e eletrónica, mas nunca pensando numa corrente. Em suma, penso na sonoridade que quero ouvir, sem nunca criar rótulos com esta ou aquela corrente (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

Ao desenvolver a partitura da obra *1929* (2016) em conjunto com o compositor, tendo com ele experimentado várias sonoridades, desenvolvidas a partir das várias técnicas estendidas possíveis, percebi que a minha construção interpretativa foi evoluindo rapidamente. Neste contexto, sendo a sincronia do discurso musical do clarinete baixo com o eletroacústico realizado de um ponto de vista sonorístico, o compositor deixa à consideração do intérprete, se assim o entender, poder assumir os excertos musicais apresentados na partitura como ponto de partida para um discurso musical mais improvisativo.

Conhecendo o Frederic, conhecendo a sua destreza técnica, conhecendo a musicalidade, quis escrever algo que pudesse ser desafiante num sentido diferente ao que pudesse estar “habitado”. Daí que a minha obra, penso, destaca-se mais pela exploração desses tais “quadros sonoros” referidos já anteriormente, auxiliados pelo discurso explicativo e explorativo do clarinete baixo (B. Ferreira, questionário, março 24, 2020).

Por outro lado, *Quando vier a primavera* (2016), obra bastante exigente tecnicamente, procura uma clareza performativa de todas as técnicas estendidas propostas, senda estas muito importantes para criar momentos de aproximação à sonoridade do discurso eletroacústico. Este, sendo desenvolvido a partir da minha gravação do poema *Quando vier*

a primavera (1915), do heterónimo Alberto Caeiro (1889 – 1915), é contraposto a partir de um discurso musical do clarinete baixo bastante rítmico e enérgico. Assim, do ponto de vista interpretativo, foi muito importante para mim ter sido um interveniente ativo no processo de desenvolvimento da eletrónica, tal como na escolha de todas as técnicas estendidas presentes na partitura. Este processo, tendo culminado em várias performances da obra, despertou-me assim para uma proposta sonora diferenciada que, ao ser alicerçada num maior conhecimento e capacidade de adaptação, fez com que pudesse evoluir tanto do ponto de vista técnico como interpretativo.

Cada instrumento (eletrónico ou acústico) possui as suas características intrínsecas - físicas e sonoras -, e isso dá-nos a possibilidade de prosseguirmos diferentes *mundos sonoros*. Sendo cada instrumento - ou grupo de instrumentos - diferente(s), é natural que isso me influencie na escrita. Quando escrevo uma peça - quer seja solo, ensemble, orquestra ou coro, quer seja interpretada por amadores, semiprofissionais ou profissionais, com ou sem eletrónica, ou mesmo uma peça acusmática - a minha maior preocupação é o resultado sonoro e as características técnicas que melhor se adaptem aos diferentes tipos de intérpretes referidos (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

A obra *Texturas de sombra* (2019) representa um contexto perante o qual o intérprete se depara cada vez mais: a complexidade do texto musical, onde a sonoridade é sinónimo de virtuosidade. No entanto, o facto de eu ter sido um interveniente ativo no desenvolvimento do seu processo criativo-musical, contribuindo com sugestões e soluções técnicas e sonoras, fez com que a minha construção interpretativa fosse evoluindo naturalmente. Desta forma, sendo a abordagem ao clarinete baixo diferenciada e pouco convencional, assente numa técnica digital complexa, tornou-se essencial compreender o ponto de vista sonoro e musical do compositor Luís Neto da Costa para, depois de finalizada a partitura, conseguir criar um discurso musical sólido, fluído, e acima de tudo, natural.

É certo que se caminha na direção do timbre e que existe uma clara saturação nas técnicas antigas de produção sonora. Abriram-se portas para novos pensamentos musicais, novas formas de conceção de uma obra e mesmo novas disposições instrumentais e uso de novos instrumentos (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Pessoalmente, apesar do seu resultado sonoro ser bastante transparente e cristalino, *limen* (2019) demonstrou ser um grande desafio técnico e sonoro. Ao ser uma obra influenciada na íntegra pelo Sonorismo, apresentando uma partitura diferente da tradicional, em que a sonoridade é o principal objeto de estudo, foi importante compreender

isoladamente cada uma das três partes que a constituem (sons de ar, sons de chaves e som convencional), para de seguida procurar uma unidade sonora que pudesse caracterizar e fundamentar o meu discurso musical. De acordo com o compositor: “(...) o Sonorismo encontra-se muito presente na criação musical portuguesa do Século XXI, contudo a forma como este é abordado é sempre diferente de acordo com os gostos e a estética de cada compositor” (R. Borges, questionário, março 19, 2020). Paralelamente, de forma a tornar agógica a interação com o discurso eletroacústico, foi realizado um estudo de precisão do ritmo, sendo este um alicerce fundamental para a performance.

Por fim, sendo a obra *Sobre o contorno* (2019) resultado de um projeto multidisciplinar, a principal dificuldade que senti na sua interpretação foi a de conseguir uma verdadeira interação entre o meu discurso musical e o vídeo, e posteriormente com a eletrónica, a partir do momento em que surge. Assim, tendo em conta que as técnicas estendidas foram um meio necessário para o desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor, foi necessário recorrer a dedilações específicas para a sua execução, com base em dois aspectos fundamentais: precisão, para assegurar uma perfeita sincronia rítmica com o vídeo; e sonoridade, devido ao facto de eu considerar que o discurso musical do clarinete baixo é a principal ligação entre o vídeo e a eletrónica, tornando esta tridimensionalidade equilibrada e, acima de tudo, transformando-a num objeto artístico sólido. Assim, não sendo esta uma obra muito complexa tecnicamente, é esperado que o intérprete a possa otimizar performativamente de uma forma sensorial, tendo como base não só a sua capacidade técnica, mas também a sua sensibilidade artística.

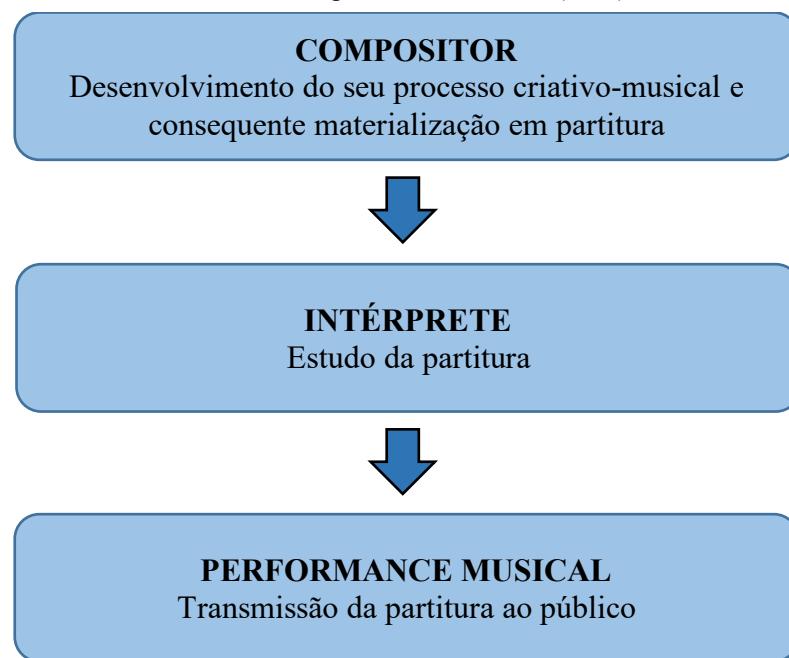
Esta obra incorpora um nível de dificuldade interpretativa que requer um intérprete significativamente experiente com a interpretação de música contemporânea para ser executada de uma forma consistente. A experiência com o uso de *click-track*, a sensibilidade técnica para a interpretação de pequenas nuances de dinâmicas, de articulação e de carácter, é um fator determinante. Neste caso, o intérprete estava totalmente conotado com a linguagem, o que me permitiu a liberdade de tomada de decisões que albergam a necessidade de um intérprete com as capacidades referidas. O facto de o intérprete deter um som escuro, com consistentes harmónicos graves no seu som, permitiu-me também a criação de um imaginário sonoro nesta obra muito específico (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

5. DA CRIAÇÃO À PERFORMANCE

Após a segunda guerra mundial, surge um número significativo de alterações à relação compositor/intérprete. O que pode ser visto como novo é o facto de compositores escreverem para determinados músicos e *ensembles* especializados, vocacionados para a experimentação técnica e sonora, entusiasmados com as possibilidades que transcendem a escrita idiomática para os seus instrumentos (Heaton, 2019, p. 54).

Pierre Boulez, no seu livro *A Música Hoje 2* (1985), descreve a dicotomia compositor/intérprete presente em grande parte do século XX da seguinte forma:

Esquema 1 – Dicotomia compositor/intérprete em grande parte do século XX, segundo Pierre Boulez (1985).



Nota. Elaborado pelo autor.

Tendo em conta o esquema apresentado, podem observar-se três dimensões distintas que caminham num único sentido e de forma isolada: do ponto de vista do compositor, este cria a obra enquanto objeto artístico, não sendo influenciado por futuras interpretações da mesma; do ponto de vista do intérprete, este, tendo estado ou não presente no desenvolvimento criativo-musical da obra, tenta compreendê-la técnica e musicalmente, criando a sua própria interpretação; por fim a performance, em que a obra é transmitida ao público. No entanto, considerando que estas três dimensões evoluíram de forma autónoma em, praticamente, todo o século XX, Pinto (2014) defende que a música mista veio mudar

este paradigma, pois o compositor, para além de criador, passa a ser um novo intérprete, lidando diretamente com os sons eletroacústicos. Neste contexto, pode-se considerar que o desafio criativo-musical a si proposto quando concebe uma obra para instrumento solo é bastante distinto de quando inclui eletrónica, seja ela em tempo diferido ou em tempo real.

Considero que existe uma considerável diferença entre escrever uma obra para instrumento solo e uma obra para instrumento solo com eletrónica. Incluir eletrónica é incluir um número incontável de possibilidades tímbricas, rítmicas, harmónicas e de potencial sonoro. Escrever uma peça para um instrumento solo e eletrónica é, para mim, equiparável a escrever uma peça para instrumento solo e orquestra. Nesse sentido há um significativo número de diferenças a serem consideradas, nomeadamente a adaptação e escolha dos parâmetros mencionados anteriormente, entre o instrumento solo e a eletrónica (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Com uma natureza musical completamente autónoma, a eletrónica em tempo diferido, apresentada em suporte físico através de um ou vários ficheiros pré-gravados, obriga o compositor a encontrar diversas estratégias de sincronização entre o discurso instrumental e o eletroacústico, sendo a sua escolha influenciada pela natureza gestual da eletrónica. Por outro lado, a concretização da eletrónica em tempo real depende da utilização de programas como o *Max/MSP*, de modo a conseguir processar e gerar o sinal emitido acusticamente. De acordo com Rodrigues (2020): “(...) sendo a eletrónica um instrumento, esta terá a mesma importância no discurso musical, tal como os instrumentos acústicos, ou seja: na sua escrita estão presentes os conceitos de harmonia, contraponto, melodia, ritmo e timbre (questionário, março 14).

Por sua vez, a performance é uma dimensão intrínseca em todo o processo criativo-musical, tanto pela exequibilidade técnica, ao serem explorados os limites do instrumento, como pela exequibilidade tecnológica, quando são abordadas questões relativas à programação com sons reais e a sua exequibilidade performativa. Neste contexto, o musicólogo italiano Enrico Fubini (n. 1935), no seu livro *Estética da Música* (2019), explica:

(...) o intérprete musical tem características que o distinguem de qualquer outro tipo de intérprete, dada a dificuldade da sua tarefa, o alto nível de especialização exigido, a delicadeza e a responsabilidade de que é investido a partir do momento que lhe é confiada a missão de fazer viver a própria obra musical e de a transmitir ao público, pois sem ele a obra musical é muda e de facto inexistente (Fubini, 2019, p. 16).

Desta forma, pode considerar-se que a performance é a base da dicotomia compositor/intérprete, e esta condiciona, desde o início do processo criativo-musical, a forma como se relacionam e interagem.

Avalio a importância da dicotomia entre compositor/intérprete como um processo construtivo e interessante, para ambas as partes. Ao compositor, a possibilidade de obter um conhecimento mais completo sobre o instrumento em questão e ao intérprete, a possibilidade de conhecer mais a fundo a obra a interpretar e o compositor em questão. Além disso, o diálogo entre ambas as partes, conduz a uma partilha de motivações artísticas que podem influenciar o processo de composição. Como referi anteriormente, o conhecimento das motivações artísticas, pessoais e filosóficas do intérprete é extremamente importante na criação musical e conduz a uma cooperação consequentemente mais madura e congruente (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Neste contexto, as *Sequenze* de Luciano Berio apresentam-se como um exemplo de uma verdadeira colaboração entre compositor e intérprete, desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, tendo cada uma delas um intérprete como destinatário. Neste contexto, o compositor, sobre o virtuosismo e consequente relação entre compositor e intérprete, defende o seguinte:

Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência, sensibilidade e técnica – são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspetiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, porventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência. Escrever, nos dias de hoje, para um virtuoso digno desse nome pode, portanto, ser considerado como a celebração de um entendimento particular entre compositor e intérprete bem como o testemunho de uma situação humana (Berio, 1998, p. 8).

Karlheinz Stockhausen, apresenta-se como outro exemplo particular da interação entre compositor e intérprete do século XX, porque ao encarar a performance como um todo na sua obra, era exigido ao intérprete não só uma abordagem musical, mas também visual. No caso particular do clarinete, desenvolveu uma colaboração muito importante com a clarinetista americana Suzanne Stephens (n. 1946), que, para além de ter dado origem a várias obras, como: *Harlekin* (1975) e *In Freundschaft* (1977), ambas para clarinete solo, deu ênfase a um instrumento pouco familiar entre os clarinetistas: o *cor de basset*.

Este grande desenvolvimento da escrita para clarinete deve-se, em grande parte, à relação com a clarinetista americana Suzanne Stephens. A parceria Stockhausen/Stephens que se iniciou em 1974, provada pela quantidade de obras escritas para clarinete solo, foi bastante frutífera e produtiva, quer para o desenvolvimento do repertório do clarinete, quer para um forte desenvolvimento da introdução de movimentos e cenas teatrais associados à música (Santos, 2019, p. 19).

Paralelamente a Luciano Berio e a Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez desenvolveu também um estreito trabalho colaborativo com o clarinetista francês Alain Damiens (n. 1950), solista do *Ensemble Intercontemporain* entre 1977 e 2016. Este, para além de ter sido muito importante na revisão da obra *Domaines* (1968), que possui duas versões: uma para clarinete solo e outra para clarinete e seis grupos instrumentais, foi ainda dedicatário e interveniente ativo no desenvolvimento do processo criativo-musical da obra *Dialogue de L'ombre double* (1985), para clarinete e eletrónica sobre suporte.

Certos instrumentistas têm um modo curiosamente poderoso e individual de interpretar que quase os faz apropriar-se da música para o seu próprio desígnio; eles projetam-se na música, numa abordagem que pode evoluir para algo mais tangível, porquanto, ao escreverem, os compositores, pressupondo o seu estilo de performance, criam uma prática performativa, uma tradição (Heaton, 2019, p. 53).

Em relação às obras que integram o *corpus* analítico deste trabalho científico, apresentadas no capítulo 4 (p. 102), estas são fruto de uma estreita interação com os seus compositores. As mesmas abordar-se-ão, de seguida, de um ponto de vista performativo, evidenciando as diferentes situações de trabalho e exigências ocorridas desde a criação à performance de cada uma delas.

Um dos problemas que se coloca a um intérprete quando aborda uma partitura é conseguir colocar em prática as instruções que o compositor indica na partitura e conseguir executá-las da forma mais fiel possível às intenções do mesmo. Durante o século XX, este problema tornou-se ainda mais decisivo na forma como um músico interpreta os sinais que constam de uma partitura, sobretudo porque os efeitos pretendidos ou a forma de executar determinada passagem depende muitas vezes do contacto direto com o compositor pois os sinais musicais podem não ser suficientes (Pinto, 2006, p. 66).

5.1. O CLARINETE BAIXO NO SÉCULO XXI: UMA PERSPECTIVA SOBRE AS NOVAS SONORIDADES

Enquanto nos séculos XVIII, XIX, e mesmo em grande parte do século XX, o paradigma da interpretação musical propunha ao intérprete a execução de uma obra a partir de padrões estilísticos pré-estabelecidos, este modificou-se com o explorar das novas sonoridades por parte de compositores e instrumentistas (Pinto, 2014). Estas, traduzidas por técnicas estendidas, no que concerne aos instrumentos de sopro, foram abordadas e

organizadas de uma forma generalizada por Bruno Bartolozzi, no seu tratado *New Sounds For Woodwind* (1967).

Numa das primeiras sistematizações de técnicas não convencionais para instrumentos de sopro da família das madeiras – *New Sounds for Woodwind* –, Bartolozzi (1967) classifica as ‘novas sonoridades’ como técnicas monofónicas ou multifónicas, consoante envolvam a produção de um ou mais sons, incluindo, designadamente, a utilização de harmónicos, multifónicos, oscilações tímbricas, diferentes técnicas de sopro, utilização simultânea da voz e do sopro na obtenção de polifonia, e vocalizações. Tendo Bartolozzi desenvolvido, no seu estudo, uma classificação comum aos instrumentos de sopro da família das madeiras mais comumente utilizados nas formações orquestrais (a saber, a flauta, o oboé, o clarinete e o fagote), o seu trabalho pioneiro inspirou ulteriores refinamentos com enfoque na especificidade de cada instrumento (Magalhães, 2019, p. 43).

No caso específico do clarinete baixo, apesar de existirem trabalhos de autores como os já anteriormente citados: Alain Sève (1991), Phillip Rehfeldt (1994), Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011), Jason Alder (2013), Sarah Watts (2015) e Heather Roche (2020), a exequibilidade das técnicas estendidas carecem de um contacto direto entre compositor e intérprete. O mesmo se poderá aplicar à pertinência do seu uso em determinados momentos no processo criativo-musical de uma nova obra.

Esta nova relação com a técnica, bem como as relações entre instrumentistas e compositores, compositores e instrumentistas, permitem a criação de trabalhos numa dimensão que transcende as preocupações com a produção sonora tradicional e a escrita idiomática. Sendo reminiscente do romântico compositor/performer itinerante do século XIX, desenvolveu-se aqui ainda mais o fenómeno do especialista, com uma técnica à altura das novas exigências, mas também com uma personalidade musical com pontos fortes e maneirismos em função da qual a música é frequentemente burilada – instrumentistas e cantores como Cathy Berberian, Jane Manning, Harry Sparnaay, Irvine Arditti, Pierre Yves Artaud, Heinz Holliger, ou Vinko Globokar, são tão imediatamente reconhecíveis como pianistas/compositores como Frederic Rzewski (Heaton, 2019, p. 53).

Como já referido anteriormente, no capítulo 3, tendo em conta a abordagem dos compositores e intérpretes ao clarinete baixo ser cada vez mais incessante na descoberta de novas texturas e possibilidades sonoras, é evidente que no século XXI as técnicas estendidas passaram a ser um meio fundamental e necessário no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor. Dessa forma, o Sonorismo conduz o intérprete a um novo paradigma de abordagem ao instrumento, diferente da convencional ou tradicional, que apesar de ser centrada na sonoridade, exige um grande virtuosismo no domínio da sua execução, podendo assim considerar-se que a virtuosidade nos nossos dias está intrinsecamente ligada ao

domínio da sonoridade.

Com a Música Contemporânea surgem novas sonoridades, não só no clarinete, mas também em muitos outros instrumentos. Novas texturas e novas cores são assim exploradas por compositores e intérpretes, originando um conjunto de sonoridades às quais se chamam de técnicas estendidas. Estas são assim, uma forma de utilização do instrumento de uma forma não convencional, ou não tradicional, com vista à obtenção de um determinado efeito (Cardoso, 2017, p. 17).

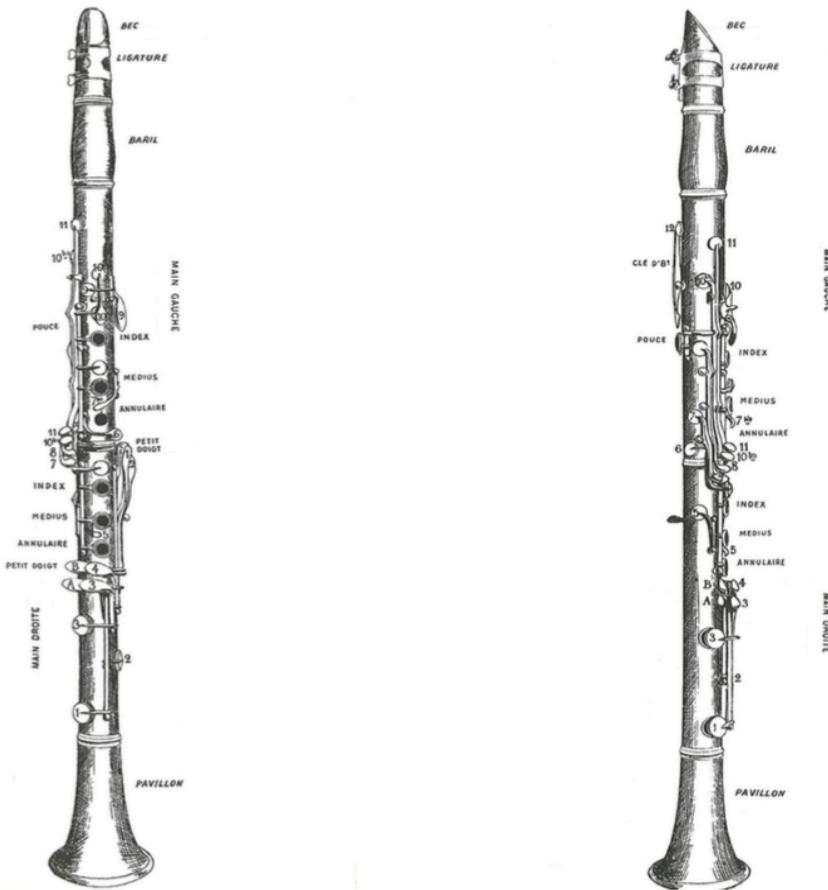
Neste sentido, de forma a encontrar uma proximidade entre o processo criativo-musical e a performance musical, é necessário abordar o clarinete baixo de um ponto de vista digital, ou seja, através das dedilhações. Devido à ambiguidade de algumas das técnicas estendidas, como é o caso dos multifônicos ou da microtonalidade, não sendo universal a sua notação, é meu intuito, com este trabalho científico, contribuir com recursos que compositores e clarinetistas baixo possam consultar e aprofundar no futuro.

5.1.1. DEDILHAÇÕES PARA CLARINETE BAIXO: A NOTAÇÃO

Em pleno século XXI, é importante referir que as dedilhações utilizadas em determinadas técnicas estendidas são a forma mais objetiva de aproximar o processo criativo-musical da sua performance musical. Assim, não sendo a sua notação universal, apesar de existirem diversas perspetivas funcionais, pretendo contribuir com uma proposta pessoal fundamentada no conhecimento adquirido na última década, tendo também como base a análise dos diagramas de posições propostos por Alain Sève (1991), Harry Sarnaay (2010), Henri Bok (2011) e Jason Alder (2013).

O primeiro diagrama de numeração de chaves do clarinete remonta a 1843, data em que Hyacinthe Klosé publicou o seu *Méthode Complète de Clarinette* na editora *Alphonse Leduc* (Pinto, 2014). Na figura seguinte, que apresenta uma nova edição do método, publicada em 1989, pela mesma editora, pode-se verificar uma numeração de chaves ordinal, de 1 a 12. Existem ainda três denominadas de A, B e C, por realizarem a mesma função das chaves 1, 2 e 3, e duas denominadas de *7bis* e *10bis*, que no estado fundamental correspondem às chaves 7 e 10, respetivamente.

Figura 47 – Diagrama do clarinete de Hyacinthe Klosé.



Nota. Pinto (2014, p. 74).

Acerca desta numeração de chaves, o clarinetista Nuno Pinto, no âmbito da sua Tese de Doutoramento intitulada *Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica, Processos Interativos na Criação, Interpretação e Performance* (2014), defende o seguinte:

A forma e a lógica subjacente a esta numeração das chaves, pelo que tenho observado na minha experiência de contacto com inúmeros clarinetistas, não é do conhecimento comum e penso que será útil deixar aqui essa referência. Estão numeradas tendo em conta os orifícios tapados pelas chaves, contando desde a campânula até ao barrilete, ou seja, o primeiro orifício a ser tapado por uma chave é o mi² sendo a nº1 (ou A para o caso da chave que faz a mesma função) e o último é a chave de 12^a que, por coincidência, é a nº 12. Excluem-se, naturalmente, os orifícios tapados exclusivamente pelos dedos indicadores, médios e anelares das duas mãos e o polegar da mão esquerda (Pinto, 2014, pp. 74 – 75).

O clarinetista francês Alain Sève, no seu livro *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles* (1991), em que são abordadas as técnicas estendidas no clarinete baixo, propõe a mesma numeração de chaves usada por Hyacinthe Klossé (Sève, 1991). Paralelamente, adiciona as chaves D, Mib, Ré, Ut# e Ut, tendo em conta o clarinete baixo ser um instrumento com uma maior tessitura no registo grave e soar uma oitava abaixo em relação ao clarinete, como se pode verificar na figura 48. Como complemento, na tabela 5, podem observar-se todas as chaves e as suas notas correspondentes, tendo como base a numeração proposta por Alain Sève para um clarinete baixo *Leblanc*.

Figura 48 – Diagrama proposto por Alain Sève para o clarinete baixo *Leblanc*.

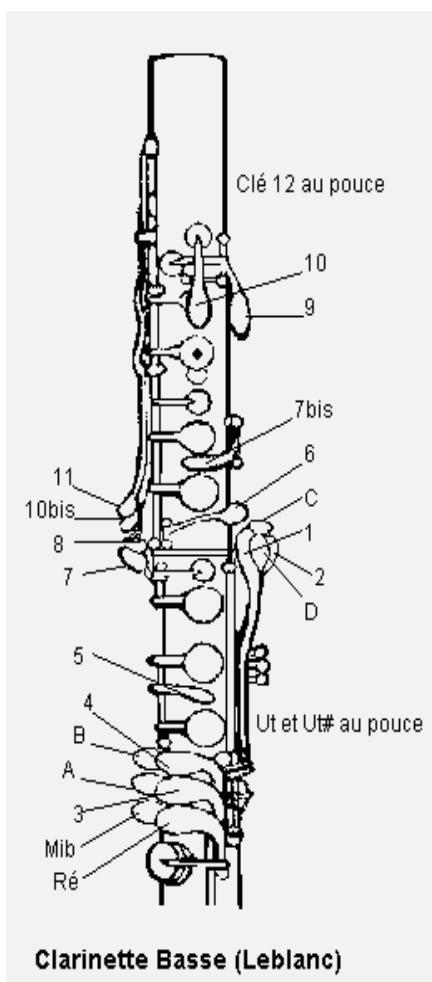


Tabela 5 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Alain Sève.

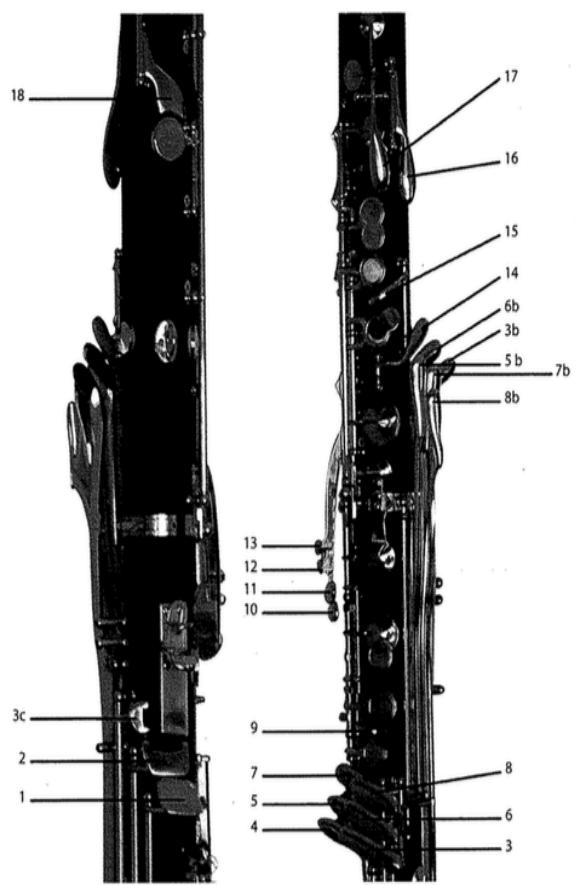
Número da Chave	Nota Correspondente
Ut	Dó1
Ut#	Dó#1
Ré	Ré1
Mib	Mib1
1 – A	Mi1
2 – B	Fá#1
3 – C	Fá1
4 – D	Sol#1
5	Si1
6	Dó#2
7 (7bis)	Ré#2
8	Fá#2
9	Sol#2
10 (10bis)	Lá2
11	Sib2
12	Sib2* (chave de registo para o intervalo de 12ª)

Nota. Elaborado pelo autor.

Nota. Sève (1991, p. 2).

Harry Sparnaay, no seu livro *The Bass Clarinet – a personal history* (2010), já abordado anteriormente, propõe uma numeração de chaves de 1 a 18 (Sparnaay, 2010). Paralelamente, do ponto de vista do intérprete, usa a letra *b* para definir as chaves que se encontram do lado esquerdo e que têm correspondência direta com o lado direito (3, 5, 6, 7 e 8), e a letra *c* para definir a chave que se encontra na parte detrás do instrumento e se relaciona diretamente com ambos os lados (3). Como complemento, na tabela 6, podem observar-se todas as chaves e as suas notas correspondentes, tendo como base a numeração proposta por Harry Sparnaay para um clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*.

Figura 49 – Diagrama proposto por Harry Sparnaay para o clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*.



Nota. Sparnaay (2010, p. 39).

Tabela 6 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Harry Sparnaay.

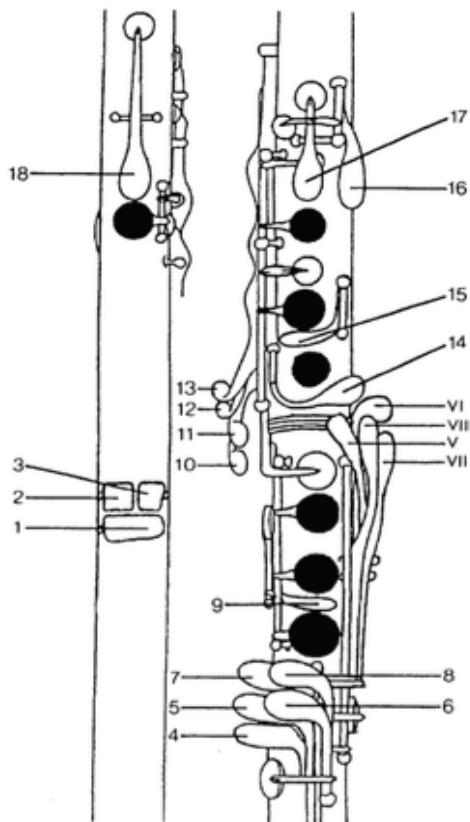
Número da Chave	Nota Correspondente
1	Dó1
2	Dó#1
3 – 3b – 3c	Ré1
4	Mib1
5 – 5b	Mi1
6 – 6b	Fá1
7 – 7b	Fá#1
8 – 8b	Sol#1
9	Si1
10	Ré#2
11	Fá#2
12	Lá2
13	Sib2
14	Dó#2
15	Ré#2
16	Sol#2
17	Lá2
18	Sib2* (chave de registo para o intervalo de 12 ^a)

Nota. Elaborado pelo autor.

A numeração de chaves de 1 a 18 é também utilizada no diagrama apresentado por Henri Bok, no seu livro *New Techniques for the Bass Clarinet* (Bok, 2011). No entanto, do ponto de vista do intérprete, a denominação para as chaves do lado esquerdo é realizada em numeração romana (V, VI, VII e VIII), tendo relação direta com as mesmas chaves do lado

direito em numeração ordinal (5, 6, 7 e 8). Paralelamente, a existência de apenas uma chave para a execução da nota Ré1, através da chave 3, ao contrário das três possibilidades apresentadas por Harry Sparnaay, através das chaves 3, 3b e 3c, demonstra que o diagrama proposto por Henri Bok foi pensado para um modelo mais antigo do clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*, como se pode verificar na figura 50. Como complemento, na tabela 7, podem observar-se todas as chaves e as suas notas correspondentes, tendo em conta a numeração proposta.

Figura 50 – Diagrama proposto por Henri Bok para o clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*.



Nota. Bok (2011, p. 4).

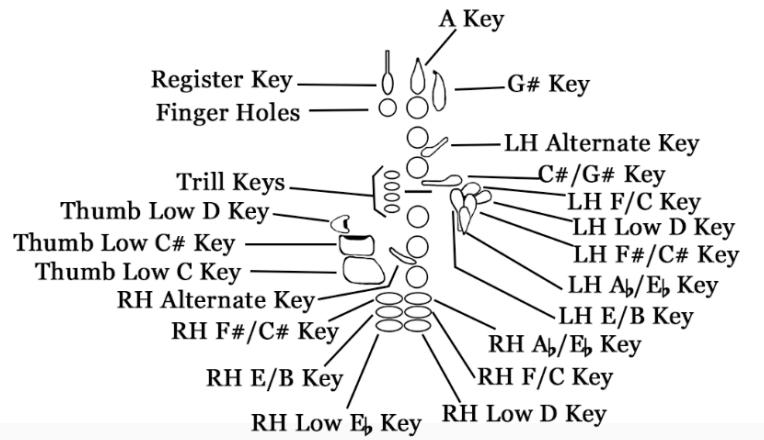
Tabela 7 – Numeração das chaves e notas correspondentes, segundo Henri Bok.

Número da Chave	Nota Correspondente
1	Dó1
2	Dó#1
3	Ré1
4	Mib1
5 – V	Mi1
6 – VI	Fá1
7 – VII	Fá#1
8 – VIII	Sol#1
9	Si1
10	Ré#2
11	Fá#2
12	Lá2
13	Si b 2
14	Dó#2
15	Ré#2
16	Sol#2
17	Lá2
18	Si b 2* (chave de registo para o intervalo de 12 ^a)

Nota. Elaborado pelo autor.

Já o clarinetista baixo norte-americano Jason Alder, no seu livro *Bass Clarinet Quarter – Tone Fingering Chart* (2013), dedicado à abordagem dos quartos de tom no clarinete baixo, propõe uma denominação das chaves através do nome das notas (Alder, 2013), como se pode verificar na figura 51.

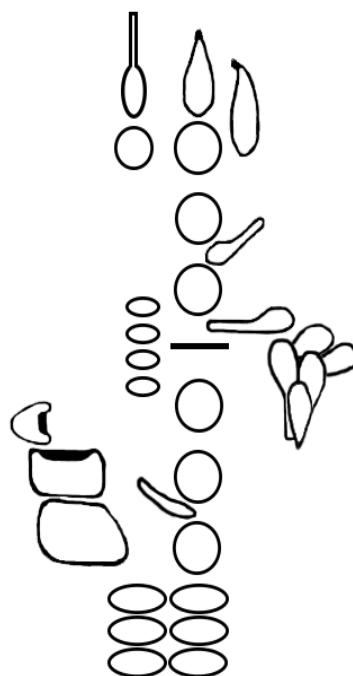
Figura 51 – Diagrama proposto por Jason Alder para o clarinete baixo *Buffet Crampon RC Prestige*.



Nota. Alder (2013, p. iii).

De acordo com Pinto (2014), esta abordagem é realizada principalmente por autores anglo-saxónicos, podendo levar a alguns equívocos. Este facto, deve-se ao clarinete baixo ser um instrumento que só obtém harmónicos ímpares, e também à sua chave de registo, que fazendo a correspondência entre os registos grave e médio, através de um intervalo de 12^a, não tem assim uma correspondência direta, como seria o caso do intervalo de 8^a. Neste sentido, de forma a simplificar a performance do intérprete, Jason Alder desenvolveu um sistema de construção de dedilhações que pode ser encontrado em <https://www.jasonalder.com>, representado de seguida.

Figura 52 – Sistema de construção de dedilhações de Jason Alder.



Nota. <https://www.jasonalder.com/resources/> (acedido a 23 de abril, 2020).

No entanto, apesar deste recurso poder ser utilizado de uma forma universal, tendo uma grande utilidade para compositores e intérpretes, evidencia também duas desvantagens que se podem transformar num grande obstáculo à sua utilização:

1. Indisponibilidade para ser utilizado a qualquer momento;
2. O espaço que ocupa na partitura.

Assim, apresentarei de seguida o sistema de notação que venho desenvolvendo ao longo dos últimos anos, que, tendo como objetivo ser prático e possível de ser utilizado a qualquer momento, contribui como uma nova perspetiva sobre esta temática, sobretudo para os clarinetistas baixo.

5.1.1.1. DEDILHAÇÃO PARA CLARINETE BAIXO: UMA NOVA PROPOSTA.

Com o intuito de permitir ao intérprete uma maior eficácia no seu estudo e consequente performance, a nova proposta de dedilhação para clarinete baixo que proponho apresenta-se como uma ferramenta em constante desenvolvimento e aperfeiçoamento, fruto da experiência acumulada ao longo de vários anos de ensaios, performances e gravações discográficas. Esta, construída graficamente da perspetiva de quem vê o instrumento de frente, apresenta as seguintes especificidades em relação à denominação das chaves:

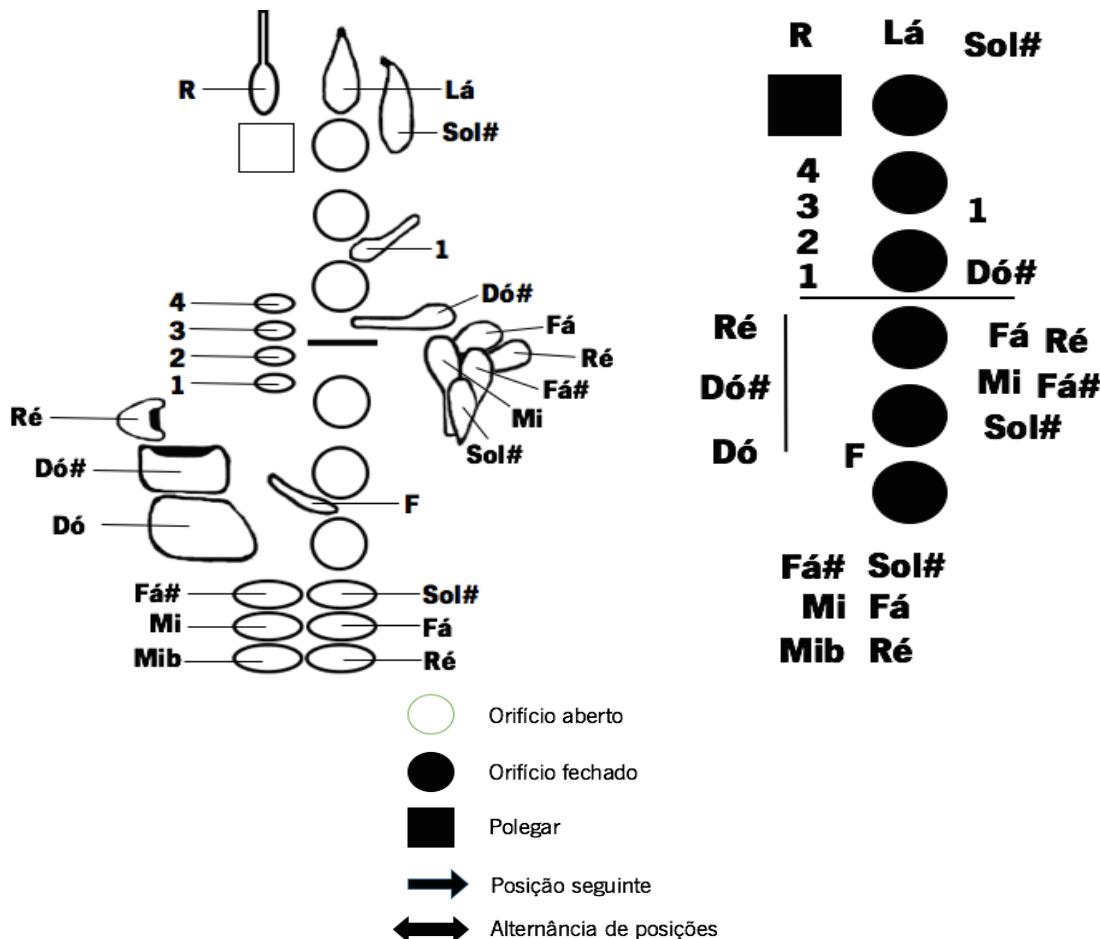
1. Através do nome de notas: assente no registo fundamental do clarinete baixo, esta denominação tem como objetivo principal potenciar a intuição visual do intérprete, privilegiando o conhecimento espacial e digital que este tem do instrumento;
2. Através da numeração ordinal: o facto desta denominação ser utilizada em apenas cinco chaves, sendo a 1 duplicada por a sua nota resultante ser a mesma (Ré#2), tem como objetivo isolar uma parte do instrumento, sendo assim a compreensão da mesma mais fácil e intuitiva;
3. Através de letras: esta terceira e última denominação tem como base a minha experiência pessoal, sendo traduzida no uso de duas letras perfeitamente enquadradas no contexto instrumental e de fácil compreensão: **R** para a chave de registo, ou de 12^a; e **F** para a chave que é usada como posição de forquilha,

resultando na nota Si1.

Assente na base gráfica desenvolvida por Jason Alder (figura 52), esta nova proposta de dedilhação é apresentada na figura 53 através do seu diagrama e gráfico de utilização, de uma forma teórica, à esquerda, e prática, à direita, sendo várias as vantagens para o clarinetista baixo que a utilize:

1. Apesar de exigir uma análise e compreensão iniciais, o seu carácter híbrido faz com que a intuição visual do intérprete seja desenvolvida rapidamente, tornando muito simples a sua aplicação;
2. A denominação de cada chave encontra-se situada onde o intérprete a utiliza;
3. Ao contrário do sistema de Jason Alder, para o polegar é usado um quadrado em vez de um círculo, de modo a permitir uma identificação imediata.

Figura 53 – Nova proposta de dedilhação para clarinete baixo e gráficos correspondentes.



Nota. Elaborado pelo autor.

Em suma, esta proposta de dedilhação será melhor compreendida depois de abordada de um ponto de vista prático, tendo sido enquadrada na análise performativa das obras referentes ao *corpus* analítico deste trabalho científico, como será visível mais à frente.

5.1.2. TÉCNICAS ESTENDIDAS: UMA PERSPECTIVA SOBRE AS NOVAS SONORIDADES NO CLARINETE BAIXO

É possível que Carl Maria von Weber (1786 – 1826) tenha sido o primeiro grande compositor a usar multifónicos, no final da cadência do seu *Concertino*, op. 45, para trompa (1806, revisto em 1815); embora se trate de uma escrita a duas partes, em que o intérprete toca e canta, em vez de utilizar multifónicos num sentido restrito, um terceiro harmônico é frequentemente gerado (Heaton, 2019, p. 52).

Caracterizado pela procura constante de novas texturas e possibilidades sonoras, por parte de compositores e intérpretes, com o emprego das técnicas estendidas, o Sonorismo, movimento de vanguarda musical que proliferou um pouco por toda a Europa na segunda metade do século XX, remete o intérprete para uma nova abordagem instrumental. Esta, como refere o clarinetista inglês Roger Heaton (n. 1954), no seu artigo *Técnicas não Convencionais no Clarinete* (2019), é evidente na obra *Domaines* (1968), de Pierre Boulez, a qual considera como um dos expoentes máximos da composição para clarinete do século XX, pois as técnicas estendidas estão totalmente integradas na música, ou seja, elas são a música (Heaton, 2019). O próprio refere:

Das técnicas mais utilizadas, os extremos de registo e dinâmica, o *flatterzunge*, a vocalização, os efeitos com o sopro, os *glissandi*, as oscilações (*pitch bends*), o vibrato variável e os efeitos percussivos com chaves (*key clicks*), são agora considerados parte das competências técnicas básicas do clarinetista (Heaton, 2019, p. 58).

Estando *Domaines* (1968) relacionada intimamente com o domínio da sonoridade, as seis obras do *corpus* analítico deste trabalho científico apresentam-se como uma continuidade deste paradigma sonorístico, sendo estas o reflexo da evolução técnica, estética e tecnológica, da criação musical para clarinete baixo desde o final do século XX até ao presente em Portugal. Assim, tendo em conta a sua importância no desenvolvimento criativo-musical de cada uma das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, serão apresentadas de seguida, de um ponto de vista performativo, cada umas das técnicas estendidas utilizadas. Estas serão ainda descritas tendo em conta a experiência acumulada ao longo dos últimos anos e representadas com exemplos das obras abordadas.

5.1.2.1. MULTIFÓNICOS.

Uma vez que a técnica estendida é muito utilizada no desenvolvimento criativo-musical dos compositores no século XXI, e caracterizada pela produção de dois ou mais sons simultaneamente em instrumentos monofónicos, passo a elencar os recursos que utilizei frequentemente numa perspetiva de complemento e comparação à prática musical, e que serão mencionados durante todo este capítulo:

1. Sèvre (1991), no seu livro *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles*, apresenta uma tabela de multifónicos estáveis para clarinete baixo que têm como prioritárias as notas compreendidas no intervalo de Sol#1 e Lá#2. De um ponto de vista pedagógico, são ainda abordadas duas questões acústicas importantes para a sua execução: a palheta, e as suas propriedades físicas; e a dedilhação, relacionando-a com a maior ou menor facilidade de execução de um multifónico.

Figura 54 – *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles*, de Alain Sèvre: exemplo de multifónicos com nota fundamental Dó#2.

The figure consists of two parts. The top part is a vertical stack of five diagrams, each showing a different multiphonic configuration for a bass clarinet. Each diagram shows a vertical column of dots representing finger holes, with a circled '6' indicating the fundamental note. Below these are labels 'A', 'B', '3', and '4'. The bottom part is a musical score for bass clarinet, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. It shows five measures, each starting with a grace note followed by a main note. The notes have various slurs and grace marks, and the bassoon is positioned below the staff.

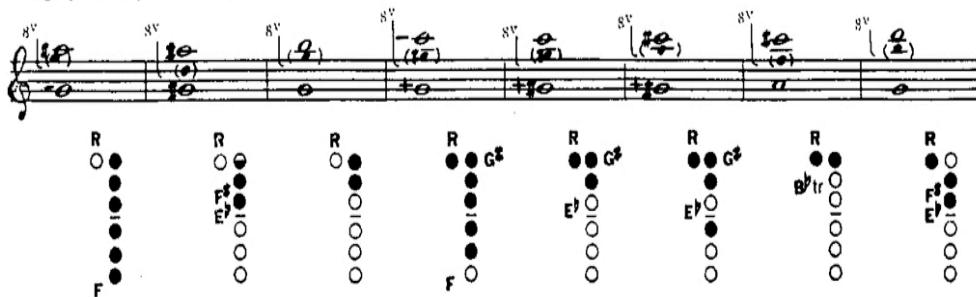
Nota. Sèvre (1991, p. 78).

2. Rehfeldt (1994), no seu livro *New Directions for the Clarinet*, divide os multifónicos do clarinete em seis categorias, explicando-as. Relativamente ao clarinete baixo, apresenta uma tabela em que a quarta não é aplicável.

I. Categoria 1 (todas as dinâmicas, flexíveis)⁹⁵: sendo os mais versáteis, podem ser executados em todas as dinâmicas. De ataque direto, a sua flexibilidade faz com que possam ser iniciados a partir da voz inferior, superior, ou em simultâneo;

Figura 55 – *New Directions for the Clarinet*, de Phillip Rehfeldt: multifônicos, categoria 1.

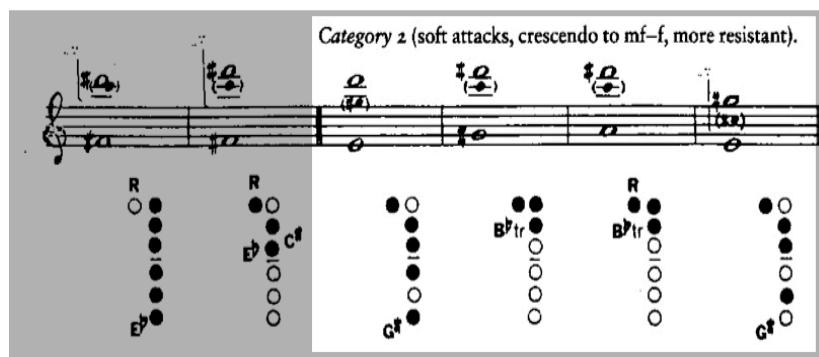
Category 1 (all dynamics, flexible).



Nota. Rehfeldt (1994, p. 52).

II. Categoria 2 (ataques suaves, crescendos até *mf-f*, mais resistentes)⁹⁶: com uma emissão um pouco resistente, esta deve ser realizada de uma forma cautelosa e numa dinâmica suave. Após o início do multifônico pode ser executado um crescendo;

Figura 56 – *New Directions for the Clarinet*, de Phillip Rehfeldt: multifônicos, categoria 2.



Nota. Rehfeldt (1994, p. 52); indicação elaborada pelo autor.

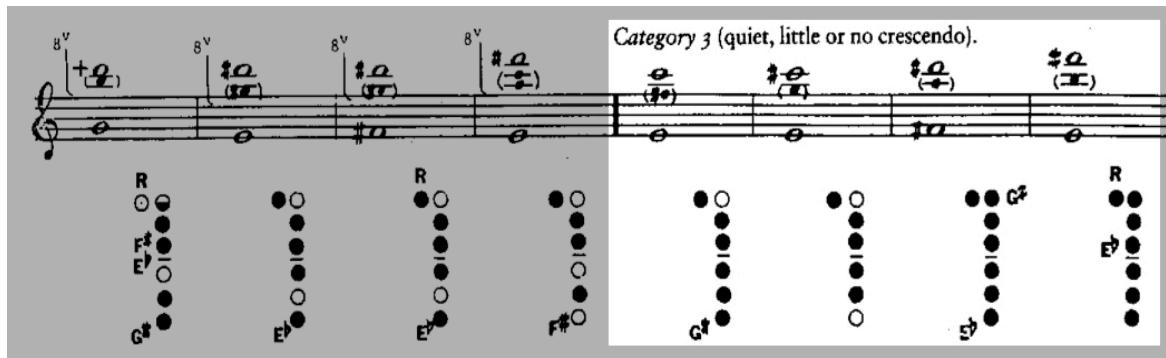
III. Categoria 3 (calmo, pouco ou nenhum crescendo)⁹⁷: os multifônicos podem apenas ser executados em dinâmicas muito suaves, de *pp* a *mp*, sendo a amplitude de um possível crescendo bastante reduzida;

⁹⁵ Texto original: *Category 1 (all dynamics, flexible)*.

⁹⁶ Texto original: *Category 2 (soft attacks, crescendo to mf-f, more resistant)*.

⁹⁷ Texto original: *Category 3 (quiet, little or no crescendo)*.

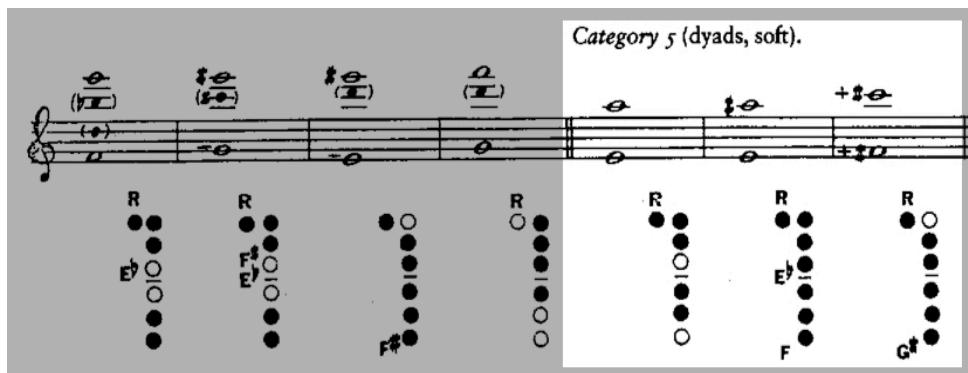
Figura 57 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifônicos, categoria 3.



Nota. Rehfeldt (1994, p. 53); indicação elaborada pelo autor.

IV. Categoria 5 (pares, suaves)⁹⁸: estes multifônicos assemelham-se aos da categoria 3, embora sejam executadas apenas duas notas ao mesmo tempo;

Figura 58 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifônicos, categoria 5.



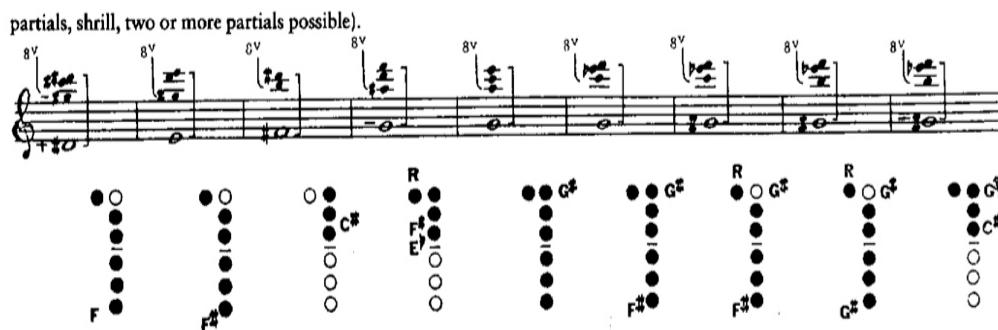
Nota. Rehfeldt (1994, p. 53); indicação elaborada pelo autor.

V. Categoria 6 (variável em parciais superiores, estridente, dois ou mais parciais possíveis)⁹⁹: os multifônicos são produzidos a partir de uma maior pressão exercida na palheta, e muitas vezes com uma emissão de ar em maior quantidade. Estes, apesar de serem executados essencialmente em dinâmicas mais fortes, podem também sê-lo em dinâmicas mais suaves.

⁹⁸ Texto original: *Category 5 (dyads, soft)*.

⁹⁹ Texto original: *Category 6 (variable in upper partials, shrill, two or more partials possible)*.

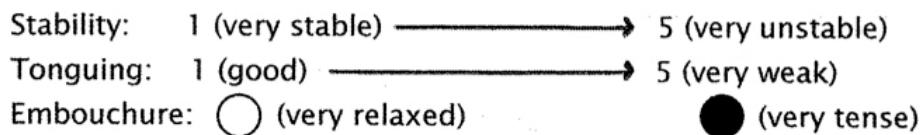
Figura 59 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: multifónicos, categoria 6.



Nota. Rehfeldt (1994, p. 53).

3. Sparnaay (2010), no seu livro *The Bass Clarinet – a personal history*, apresenta uma tabela de multifónicos que têm como fundamental as notas compreendidas entre Fá#1 e Dó3. Paralelamente, de forma a auxiliar intérpretes e compositores, o autor criou uma notação que conseguisse transmitir graficamente a fiabilidade de cada multifónico apresentado, sendo assente em três parâmetros: estabilidade, articulação e embocadura.

Figura 60 – The Bass Clarinet – a personal history, de Harry Sparnaay: notação usada na tabela de multifónicos.



Nota. Sparnaay (2010, p. 142).

Como se pode verificar na figura 61, esta informação é ainda complementada com uma proposta de notação por parte do autor, e quais as dinâmicas em que o multifónico pode ser executado.

Figura 61 – The Bass Clarinet – a personal history, de Harry Sparnaay: multifónico 1 da tabela apresentada.

Proposed fingering	Sounding result	Proposed notation	Stability	Tonguing	Dynamics	Embouchure	Other remaining remarks
01			4	4	p → p	○	Trill with MFs 3 (only p), 4 and 6

Nota. Sparnaay (2010, p. 143); indicações elaboradas pelo autor.

4. Bok (2011), no seu livro *New Techniques for the Bass Clarinet*, apresenta uma tabela de multifónicos com 112 possibilidades sonorísticas.

Segundo Bok (2011), existem dois tipos de multifónicos:

- I. Tipo 1: multifónicos que usam dedilhações comuns, sendo obtidos a partir da alteração da embocadura ou da posição da garganta, de modo a obter um som que não seja apenas o fundamental da dedilhação que o intérprete estiver a executar;

Figura 62 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compassos 49 e 50): multifónico tipo 1 com a nota fundamental Sol#1, e respetiva dedilhação de execução.

Nota. Borges (2019, p. 5); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

- II. Tipo 2: multifónicos para os quais são precisas dedilhações específicas, as quais fazem com que a vibração do tubo se comporte de uma forma diferente do habitual. Por dependerem da especificidade das dedilhações, estes multifónicos podem variar consoante os aspetos fisionómicos do instrumento, como: boquilha, palheta e o próprio instrumento.

Figura 63 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compassos 15 a 19): multifónico tipo 2 com a nota fundamental Fá#2, e respetiva dedilhação de execução.

Nota. Borges (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Para além dos trabalhos destes autores, podem ser ainda consultados outros como referências teóricas e práticas para compositores e intérpretes, como por exemplo:

1. Watts (2015), no seu livro *Spectral Immersions: A Comprehensive Guide to the Theory and Practice of Bass Clarinet Multiphonics*, apresenta uma abordagem bastante objetiva e pedagógica no que concerne à compreensão, estudo e execução de multifónicos. Um ponto de vista essencial para qualquer intérprete e compositor;
2. Roche (2020), no seu sítio da internet <https://heatherroche.net>, apresenta várias soluções para o estudo e execução de multifónicos, sendo sempre acompanhadas de gravações áudio ou vídeo como exemplo.

No entanto, apesar dos trabalhos anteriormente referenciados se apresentarem como uma importante fonte de investigação e conhecimento, sempre que possível, é aconselhado o contacto com o intérprete, não só para aferir a exequibilidade de cada multifónico proposto, mas também para perceber se o seu resultado sonoro se enquadra no plano harmônico/melódico idealizado pelo compositor. Neste contexto, Redgate (2019) defende que: “O trabalho de alguns intérpretes em domínios experimentais, de modo a desenvolverem sons e técnicas, resultam um conjunto de práticas performativas que são específicas a uma obra, ou mesmo a um intérprete” (p. 36).

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, podemos encontrar esta técnica estendida nas seguintes obras: *1929* (2016), de Bruno Ferreira; *quando vier a primavera* (2016), de Carlos Brito Dias; *texturas de sombra* (2019), de Luís Neto da Costa; *limen* (2019), de Rúben Borges; e *Sobre o contorno* (2019), de Rodrigo Cardoso.

5.1.2.2. QUARTOS DE TOM.

Sendo uma técnica estendida que se diferencia das demais pela sua linguagem microtonal, no qual se inserem os quartos de tom, os oitavos de tom ou outras *nuances* tímbricas, como os *sons abafados*, esta é cada vez mais recorrente no desenvolvimento criativo-musical dos compositores no século XXI.

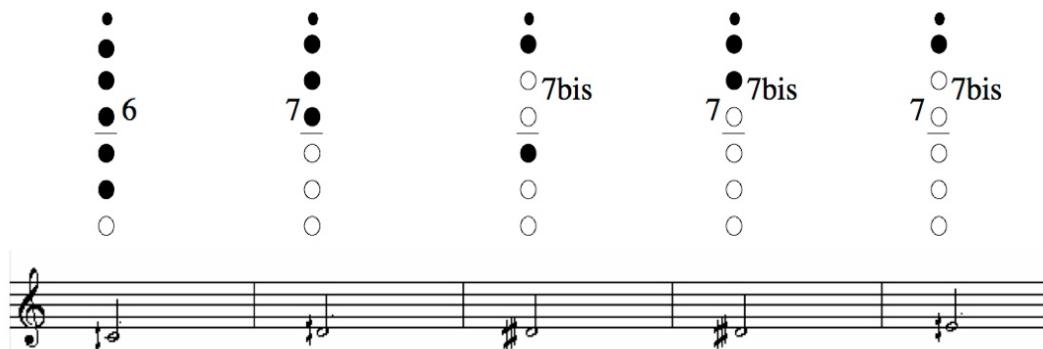
Os microtons têm uma história honrosa, que inclui nomes com Ivan Wyschnegradsky (1893 – 1979), Alois Hába (1893 – 1973), Charles Ives (1874 – 1954), e outros,

juntamente, nos tempos iniciais, com a invenção e modificação de instrumentos para executar esta música. Esses instrumentos (com exceção do oboé de Redgate) são agora objetos de museu, e toda a música microtonal é escrita para instrumentos orquestrais convencionais, sem modificações (Heaton, 2019, p. 58).

Neste contexto, os recursos que utilizo frequentemente numa perspetiva de complemento e comparação à prática musical, tendo em conta os autores já mencionados anteriormente em relação aos multifónicos, são:

1. Sève (1991): para além de contextualizar a problemática, apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Dó2 e Fá4;

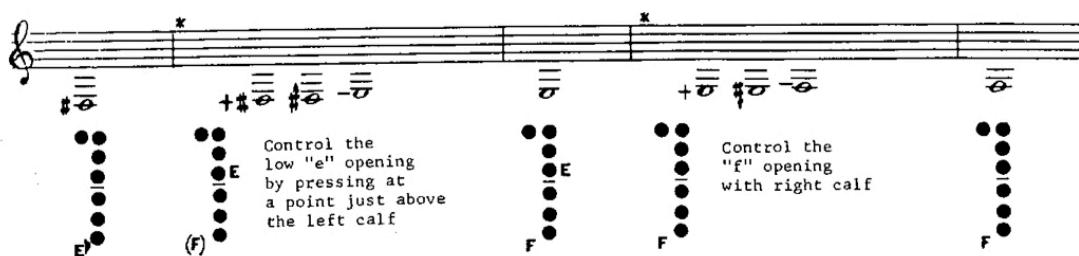
Figura 64 – Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles, de Alain Sève: exemplo da tabela de quartos de tom iniciada na nota Dó2.



Nota. Sève (1991, p. 74).

2. Rehfeldt (1994): para além de contextualizar a problemática, apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Ré#1 e Fá5;

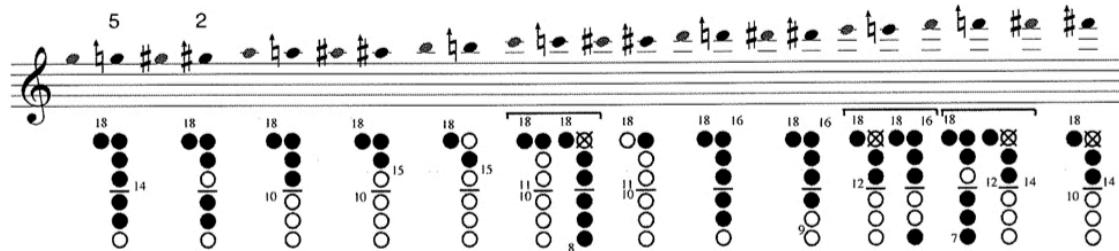
Figura 65 – New Directions for the Clarinet, de Phillip Rehfeldt: exemplo da tabela de quartos de tom iniciada na nota Ré#1.



Nota. Rehfeldt (1994, p. 33).

3. Sparnaay (2010): para além de desenvolver teoricamente esta temática de um ponto de vista pessoal, apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Soll1 e Dó5;

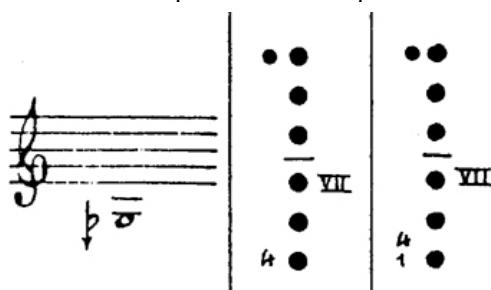
Figura 66 – *The Bass Clarinet – a personal history*, de Harry Sparaay: exemplo da tabela de quartos de tom.



Nota. Sparaay (2010, p. 129).

4. Bok (2011): para além de apresentar uma pequena abordagem teórica, apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Mi1 e Fá5.

Figura 67 – *New Techniques for the Bass Clarinet*, de Henri Bok: exemplo da tabela de quartos de tom.



Nota. Bok (2011, p. 35).

Pese embora os trabalhos destes autores, podem ser ainda consultados outros como referências teóricas e práticas para compositores e intérpretes, como por exemplo:

1. Alder (2013): apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Dó1 e Réb6, um quarto de tom baixo;
2. Roche (2020): apresenta uma tabela de quartos de tom num intervalo compreendido entre as notas Dó1 e Sol6, com a finalidade de evidenciar a exequibilidade de realizar determinados tremolos ou trilos, e passagens rápidas.

Embora o clarinete baixo seja um instrumento com uma grande flexibilidade técnica e sonora, é evidente, segundo os autores mencionados, que este não foi desenhado com o objetivo de executar quartos de tom. Sendo a sua execução realizada a partir do uso de dedilhações específicas ou de ajustes de afinação, através da alteração da pressão de ar, o

seu resultado depende também de algumas variáveis como a marca do instrumento ou a própria embocadura do intérprete. Neste contexto, Heaton (2019) defende:

Há uma variedade de abordagens composicionais que resultam numa diferenciada percepção dos microtons. Quando tocados a grande velocidade, os microtons são quase impossíveis de ouvir; quando tocados mais lentamente, em particular nas cordas, soam como se tratasse de uma deficiente afinação, sendo mais eficazes nas madeiras, com dedilhações específicas, concebidas para garantir uma afinação bastante precisa. Quando tocados lentamente, podem ser claramente ouvidos como inflexões ou oscilações (...), ou como notas especialmente afinadas (Heaton, 2019, pp. 58 – 59).

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, podemos encontrar esta técnica estendida nas seguintes obras: *1929* (2016), de Bruno Ferreira; e *texturas de sombra* (2019), de Luís Neto da Costa.

5.1.2.3. SOM EÓLIO.

A técnica estendida, embora caracterizada pela riqueza do seu resultado sonoro, devido à abertura da boquilha e ao tubo mais longo do clarinete baixo, apresenta uma denominação que pode variar de compositor para compositor, como por exemplo: *breathe*, *only air* ou *soffio, with noise*. Neste sentido, sendo esta abordada por autores como Phillip Rehfeldt (1994), Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011) e Heather Roche (2020), o registo onde é recomendável explorá-la é o grave, entre as notas Dó1 e Sib2 (Sparnaay, 2010).

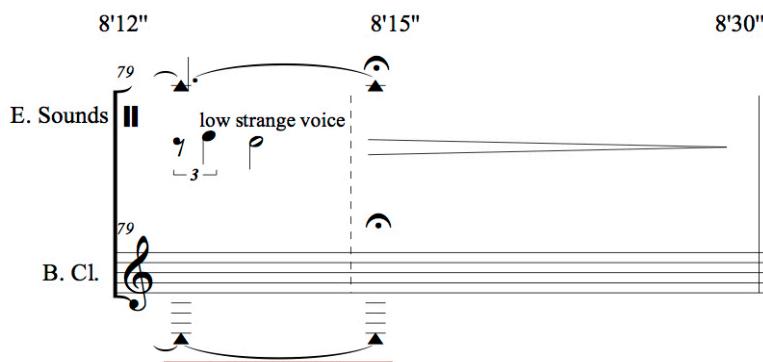
Sobre esta técnica, a clarinetista canadiana Heather Roche, no seu sítio da internet <https://heatherroche.net>, afirma o seguinte:

Tem cuidado, especialmente ao usares os clarinetes baixo e contrabaixo, para não te esqueceres do inevitável ruído das chaves. Vais ouvir nas gravações que se seguem, mas tem em mente que há muita mecânica aqui. Se vais escrever algo em que amplifica os sons do ar, é especialmente importante manter isso em mente. Se desejas executar passagens e evitar o máximo possível de ruído das chaves, uma dica geral é certificares-te de que as passagens sejam realizadas ascendentemente (Roche, 2020).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Texto original: *Be careful, especially when using the bass and contrabass clarinets, not to forget about unavoidable key noise. You're going to hear it in the recordings that follow, but just keep in mind there's a lot of mechanics here. If you're going to write something wherein you amplify the air sounds, this is especially important to keep in mind. If you want running passages and want to avoid as much key noise as possible, a general tip is to make sure the runs move in ascending pitch (Roche, 2020).*

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, em *Lux et Umbra II* (2019), de André Rodrigues, esta técnica é utilizada com a função de aproximar a sonoridade instrumental da eletroacústica, sempre nos finais das frases do discurso musical do clarinete baixo, como se constata na figura 68.

Figura 68 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 79 e 80): notação de *air sound*.

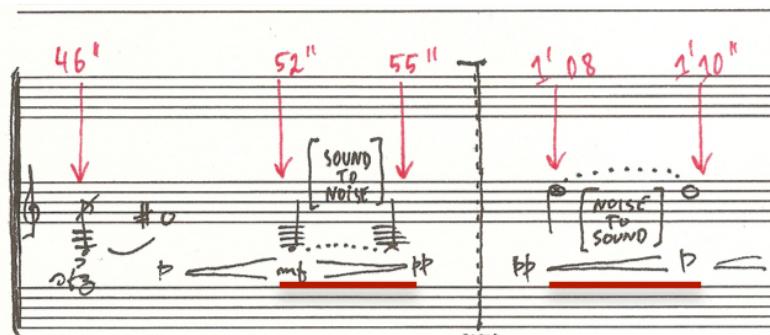


Nota. Rodrigues (2019, p. 12); indicação elaborada pelo autor.

Por sua vez, em *1929* (2016), de Bruno Ferreira, verifica-se uma variação da técnica *air sound*, tendo as denominações de *sound to noise* e *noise to sound*, efeitos sonoros graduais que derivam do termo *white noise*, anteriormente referido. Neste contexto, a opção do compositor pela terminologia *noise* tem como objetivo que a sua execução seja sempre realizada de uma forma densa e intensa, independentemente da dinâmica, ou da passagem gradual de som para ar ou vice-versa.

Nesta obra, estes efeitos sonoros graduais são usados nas notas Dó1, Mi1 e Ré3, sendo notados da seguinte forma:

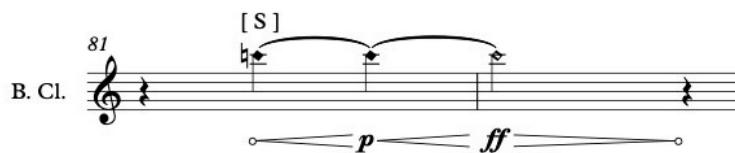
Figura 69 – Excerto musical de *1929*, de Bruno Ferreira: notação de *sound to noise* e *noise to sound*.



Nota. Ferreira (2016, p. 1); indicações elaboradas pelo autor.

Por último, em *Quando vier a primavera* (2016), de Carlos Brito Dias, esta técnica é explorada a partir da execução de sons longos, reproduzindo a letra *S*, como se pode verificar na figura 70. Neste sentido, tendo em conta a sonoridade idealizada pelo compositor, a sua execução deve ser realizada sem a boquilha do clarinete baixo na boca, devendo o intérprete direcionar o ar para a abertura compreendida entre a ponta da palheta e a ponta da boquilha, e, ao mesmo tempo, reproduzir a letra pré-definida, sendo assim o seu efeito resultante amplificado.

Figura 70 – Excerto musical de *quando vier a primavera*, de Carlos Brito Dias (compassos 81 e 82): notação de *air sound* reproduzindo a letra *S*.



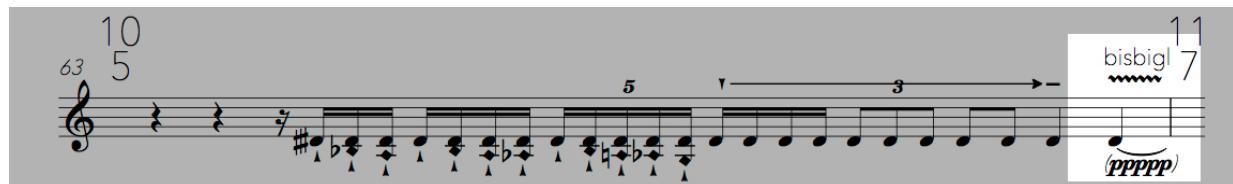
Nota. Dias (2016, p. 3).

5.1.2.4. BISBIGLIANDO.

Sendo esta técnica estendida abordada por autores como Phillip Rehfeldt (1994), Harry Sparnaay (2010) e Henri Bok (2011), o *bisbigliando* é caracterizado pela mudança de timbre/cor de uma nota, sendo por isso também denominada de *colour trill* (Sparnaay, 2010).

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, esta técnica é apenas utilizada na obra *texturas de sombra* (2019), de Luís Neto da Costa, sendo notada da seguinte forma:

Figura 71 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 63): notação de *bisbigliando*.



Nota. Costa (2019, p. 4); indicação elaborada pelo autor.

Por sua vez, na mesma obra, o compositor utiliza outra técnica estendida que se caracteriza pela mudança de timbre/cor de uma nota, mas de um ponto de vista rítmico, denominada *smorzato*. De acordo com Sparnaay (2010), esta técnica dá às notas mais longas um pouco de movimento, um pulso rítmico, como se pode comprovar na figura 72.

Figura 72 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 25): notação de *smorzato*.



Nota. Costa (2019, p. 2).

5.1.2.5. FLATTERZUNGE.

Flatterzunge, palavra alemã que significa *trémulos de língua*, pode também ser referenciado em partituras como *flutter tongue* (inglês) ou *frullato* (italiano). Este, tendo como princípio produzir o fonema R enquanto se sopra, pode ser obtido fazendo vibrar a parte da frente da língua ou a garganta, consoante a opção do intérprete (Bok, 2011). Na minha visão pessoal, tendo como base autores como Alain Sève (1991), Phillip Rehfeldt (1994), Harry Sparnaay (2010) e Henri Bok (2011), estes dois tipos de execução evidenciam as seguintes diferenças:

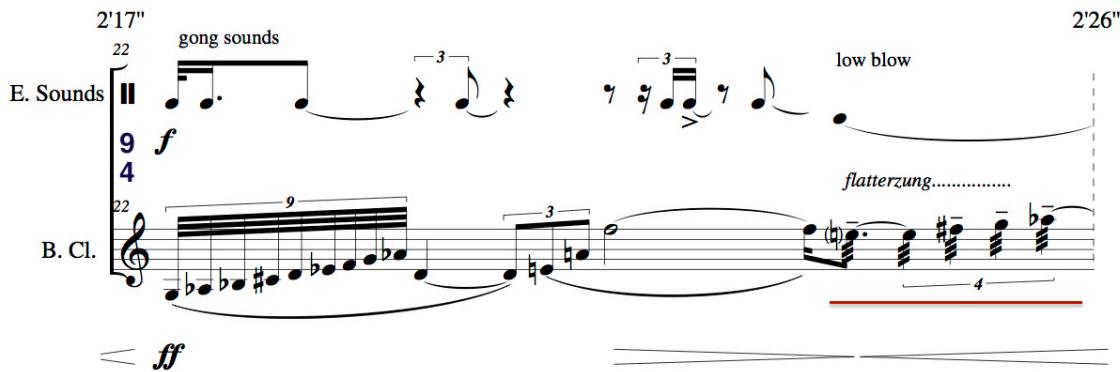
Tabela 8 – Diferenças na execução do *flatterzunge*.

	Parte da frente da língua	Garganta
Pressão do ar	Constante	Maior pressão
Sonoridade	Mais doce	Mais agressiva
Vibração	Mais cerrada e/ou controlada	Menos cerrada e/ou controlada
Dinâmicas	<i>pp - p - mp - mf - f - ff</i>	<i>mf - f - ff</i>
Registros	grave – médio – agudo	grave – médio

Nota. Elaborado pelo autor.

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, em *Lux et Umbra II* (2019), de André Rodrigues, tendo em conta a forma como o *flatterzunge* é utilizado do ponto de vista da dinâmica e do registo, considero que a escolha por um dos dois tipos de execução apresentados na tabela 8 pode ser realizada livremente por qualquer intérprete.

Figura 73 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compasso 22): notação de *flatterzunge*.



Nota. Rodrigues (2019, p. 4); indicação elaborada pelo autor.

Por sua vez, em 1929 (2016), de Bruno Ferreira, verifica-se uma variação do efeito *flatterzunge*, sendo denominado de *throat “grrr”*. Nesta técnica, o clarinete baixo apenas amplifica o som provocado pela vibração da língua ou da garganta através da produção do fonema R. Não sendo uma técnica muito usual no desenvolvimento criativo-musical dos compositores no século XXI, sendo também a sua notação muito variável, como se pode verificar na figura 74, esta é utilizada nesta obra como uma aproximação da sonoridade instrumental ao discurso eletroacústico já criado.

Figura 74 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de *throat “grrr”*.



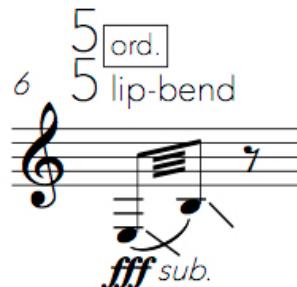
Nota. Ferreira (2016, p. 1).

5.1.2.6. GLISSANDO.

Esta técnica distendida, ao ser abordada do ponto de vista do clarinete baixo por autores como Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011) e Heather Roche (2020), faz com que todos considerem que o instrumento não foi idealizado para a execução de *glissandos*. Por sua vez, Sparnaay (2010) defende que a sua execução deve ser realizada em intervalos

pequenos, nomeadamente quartos de tom e meios tons. Para a sua execução, é necessário alterar a posição da garganta de forma síncrona com a mudança para a dedilhação da nota seguinte. Por outro lado, se a sua execução for realizada sem recurso à mudança de dedilhação, esta técnica é denominada de *lip bend*, como defende Rehfeldt (1994).

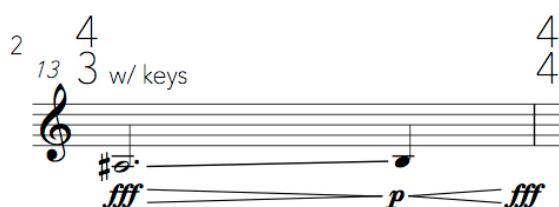
Figura 75 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 6): notação de *lip bend*.



Nota. Costa (2019, p. 1).

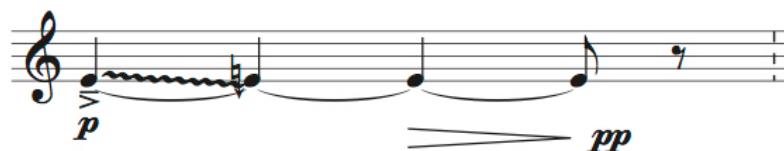
No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, em *texturas de sombra* (2019), de Luís Neto da Costa, e em *Sobre o contorno* (2019), de Rodrigo Cardoso, o *glissando* é sempre utilizado em intervalos pequenos, como se pode verificar nas figuras 76 e 77.

Figura 76 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 87): notação de *glissando*.



Nota. Costa (2019, p. 6).

Figura 77 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação de *glissando*.



Nota. Cardoso (2019, p. 5).

Por sua vez, 1929 (2016), de Bruno Ferreira, verifica-se uma variação da técnica *glissando*, apelidada de *harmonic glissando*. Esta, também denominada por *multiphonic glissando*, é obtida a partir de uma nota fundamental, sendo depois, através da alteração subtil da embocadura, produzido um *glissando* em que vários harmónicos são adicionados entre si, como se pode verificar na figura 78. Segundo Bok (2011), a sua execução exige um grande controlo, não só em manter a fluidez no desenvolvimento da série dos harmónicos, mas também em conseguir executá-lo durante o espaço temporal sugerido.

Figura 78 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de *harmonic glissando*.



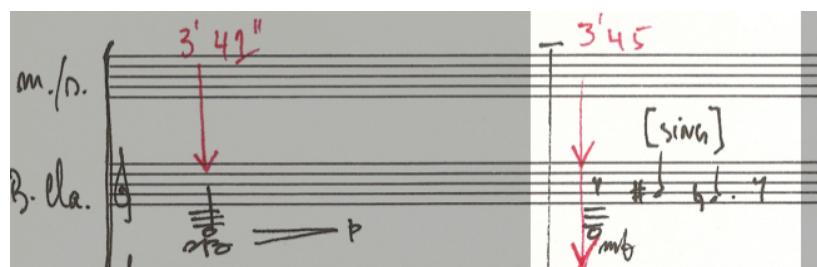
Nota. Ferreira (2016, p. 1); indicação elaborada pelo autor.

5.1.2.7. TOCAR CANTANDO.

Esta é uma técnica estendida abordada por autores como Alain Sève (1991), Phillip Rehfeldt (1994), Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011) e Heather Roche (2020), e a sua denominação pode variar de compositor para compositor, como por exemplo: *using the voice*, *vocal sounds* ou *voix humaine*. Segundo Rehfeldt (1994), a obtenção desta técnica deve ser realizada com os músculos da garganta relaxados, sendo utilizada a sílaba *hum*, na emissão vocal, enquanto é digitada outra nota que é emitida instrumentalmente.

Usada apenas na obra 1929 (2016), de Bruno Ferreira, no âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, esta técnica, semelhante a um multifônico, sendo parcialmente executado pela voz, é notada da seguinte forma:

Figura 79 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: notação de *sing*.



Nota. Ferreira (2016, p. 2); indicação elaborada pelo autor.

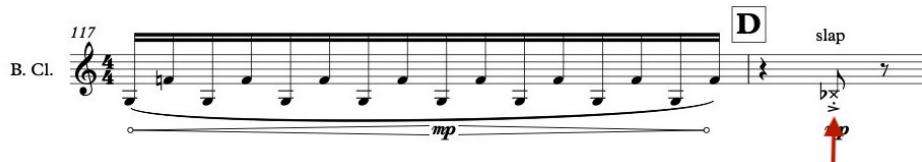
5.1.2.8. SLAP TONGUE.

Sendo uma técnica estendida abordada do ponto de vista do clarinete baixo por autores como Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011) e Heather Roche (2020), o *slap tongue*, também denominado por *slap*, é caracterizada pela sua sonoridade percussiva, podendo a sua altura ser definida ou não. Bok (2011), para além de defender que este pode ser executado em qualquer dinâmica, refere que é nos registos grave e médio que o seu resultado é mais consistente, podendo o compositor optar por três tipos de ataque no desenvolvimento do seu processo criativo-musical:

1. Ataque duro e seco, sem altura definida;
2. Ataque seco, com uma altura definida;
3. Ataque duro, seguido de uma nota longa.

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, em *Quando vier a primavera* (2016), de Carlos Brito Dias, todos os *slap tongue* são executados com um ataque seco e com uma altura definida, sendo notados da seguinte forma:

Figura 80 – Excerto musical de *quando vier a primavera*, de Carlos Brito Dias (compassos 117 e 118): notação de *slap tongue*.



Nota. Dias (2016, p. 4).

Nesta obra, pode-se ainda encontrar uma variação do *slap tongue*, tendo como base a seguinte execução: ataques usando letras executados com a boquilha do clarinete baixo na boca, não podendo esta estar fechada para que o resultado sonoro pretendido pelo compositor seja conseguido. Neste contexto, tendo em conta a dinâmica pré-definida de todos os ataques ser *FF*, a reprodução das letras *K*, *S* e *T*, assume um carácter bastante percussivo e enérgico, como se pode verificar na figura 81.

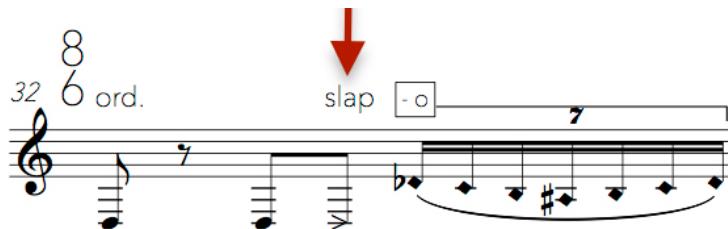
Figura 81 – Excerto musical de *quando vier a primavera*, de Carlos Brito Dias (compassos 91 a 93): notação de ataques usando letras.



Nota. Dias (2016, p. 3); indicação elaborada pelo autor.

Por sua vez, o uso do *slap tongue* em *texturas de sombra* (2019), de Luís Neto da Costa, resume-se a uma única nota, Ré1, e a sua execução é definida por um ataque seco com uma altura definida e clara, como se pode verificar na figura 82.

Figura 82 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 32): notação de *slap tongue*.



Nota. Costa (2019, p. 3); indicação elaborada pelo autor.

5.1.2.9. SONS DE CHAVES.

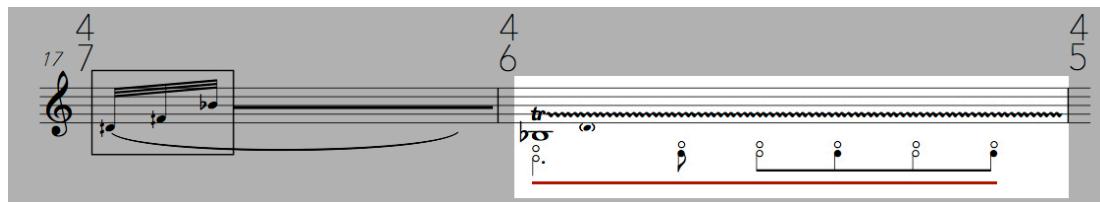
Esta técnica estendida abordada do ponto de vista do clarinete baixo por autores como Harry Sparnaay (2010), Henri Bok (2011) e Heather Roche (2020), com um carácter percussivo, é obtida carregando nas chaves do clarinete baixo com os dedos, sendo o seu som resultante amplificado pelo corpo do instrumento. Neste sentido, é preciso ter em consideração dois pontos de vista complementares: Bok (2011), defende que o resultado sonoro desta técnica é mais rico nos registos grave e médio; complementando, Sparnaay (2010) explica que esta deve ser executada de forma descendente, sendo o seu resultado sonoro controlado através da intensidade com que o intérprete percute a chave, e por sua vez esta percute o orifício.

No âmbito das obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, podemos encontrar esta técnica nas seguintes obras: *limen* (2019), de Rúben Borges e

texturas de sombra (2019), de Luís Neto da Costa, onde fica plasmada, de modo evidente, uma utilização de três formas completamente distintas:

1. Rítmica: aliado ao discurso musical do clarinete baixo é adicionado um motivo rítmico;

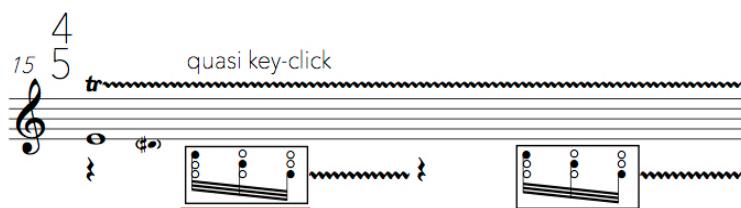
Figura 83 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 17 e 18): sons de chaves explorados de forma rítmica.



Nota. Costa (2019, p. 2); indicações elaboradas pelo autor.

2. Aleatória: quando os sons de chaves são explorados de forma aleatória, paralelamente ao discurso musical do clarinete baixo;

Figura 84 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 15): sons de chaves explorados de forma aleatória.



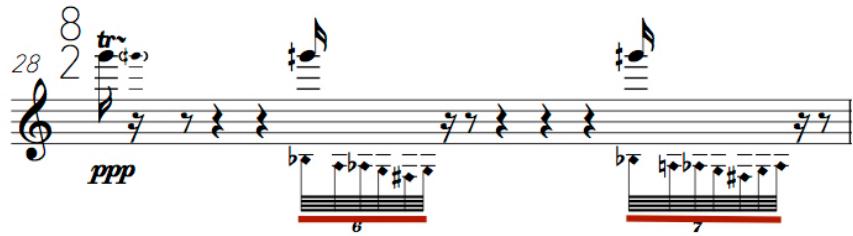
Nota. Costa (2019, p. 2); indicações elaboradas pelo autor.

Figura 85 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compassos 31 e 32): sons de chaves explorados de forma aleatória.

Nota. Borges (2019, p. 3); indicação elaborada pelo autor.

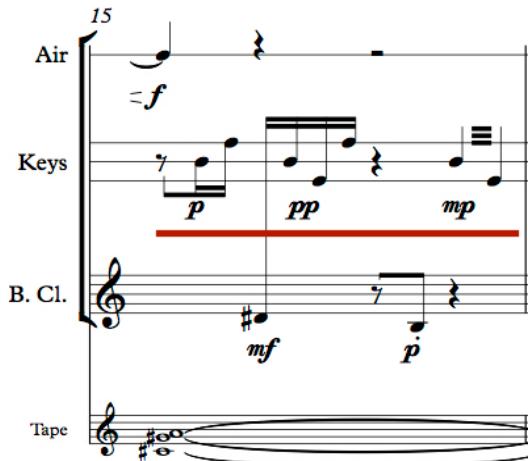
3. Melódica: aliado ao discurso musical do clarinete baixo, os sons de chaves são explorados de forma melódica a partir de ritmos definidos.

Figura 86 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 28): sons de chaves explorados de forma melódica.



Nota. Costa (2019, p. 3); indicações elaboradas pelo autor.

Figura 87 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compasso 15): sons de chaves explorados de forma melódica.



Nota. Borges (2019, p. 2); indicação elaborada pelo autor.

5.2. LUX ET UMBRA II, DE ANDRÉ RODRIGUES

Composta em 2019, *Lux et Umbra II*¹⁰¹, para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte, teve a sua estreia a 4 de junho do mesmo ano, na Sala 2 da Casa da Música, inserida no Recital *Diálogo a Preto e Branco*, no âmbito do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea Portuguesa (*vide* Anexo B.12.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o próprio compositor realizou a difusão da eletrónica, com o apoio do técnico João Sousa (n. 1989).

Nas notas de programa do Recital (*vide* Anexo B.12.), a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

O diálogo entre o instrumento e os sons eletrónicos pretende ser uma viagem entre o escuro das trevas e a luminosidade da luz, tal como refere o seguinte versículo: Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia (In livro da Géneses, Cap. 1 Versículos 5). Com o decorrer da obra, a parte do clarinete baixo, evolui gradualmente do registo extremo grave para o extremo agudo, fazendo jus ao conceito deste projeto. Em relação ao diálogo entre instrumento e sons eletrónicos, o clarinete baixo muitas vezes assume o papel de eco, principalmente nas partes onde encontramos citações ao Canto Cristão Primitivo e à polifonia primitiva da Escola de Notre Dame; nas partes mais virtuosistas, o clarinete baixo contrapõe com os movimentos estáticos dos sons eletrónicos, sem esquecer os diálogos com os sons de carácter percussivo.

Tendo como base a obra acusmática *Lux et Umbra* (2013), também do compositor André Rodrigues, *Lux et Umbra II* (2019) apresenta um contraponto entre clarinete baixo e eletrónica realizado de três formas: o clarinete baixo assumindo um papel de eco; a eletrónica tendo um papel mais estático, contrapondo com um papel mais virtuoso do clarinete baixo; e o diálogo percussivo entre clarinete baixo e eletrónica, e vice-versa.

Esta obra teve como ponto de partida a obra mãe *Lux et Umbra* para sons eletroacústicos. Partindo da mesma, e com base no conceito extramusical, decidi criar uma “espécie de cântico” no clarinete baixo, tendo a preocupação de criar contrapontos e imitações com os objetos sonoros apresentados pela eletrónica, ao longo de toda a obra (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

Do ponto de vista instrumental, a tessitura do clarinete baixo é explorada no decorrer da obra desde o registo grave até ao agudo, simbolizando a viagem entre as trevas (preto) e a luz (branco). Por outro lado, o uso das técnicas estendidas é realizado de uma forma

¹⁰¹ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0y6ohtF-dU>.

pontual, sendo, como o próprio compositor explica, um complemento ao seu processo criativo-musical.

No que toca à obra *Lux et Umbra II*, a relação com o *Sonorismo* encontra-se no uso esporádico de algumas técnicas estendidas: tomando como exemplo os efeitos de vento, estes têm como objetivos criar contraponto com os sons eletrónicos, bem como descrever a imagem extramusical da obra (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

5.2.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO

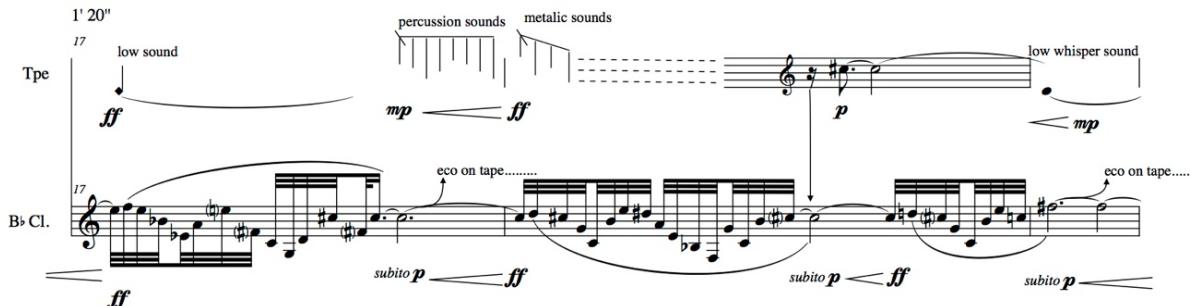
Sou defensor da importância da cooperação entre o compositor e o instrumentista, para que o desenvolvimento da criação musical seja mais produtivo, não só para as duas partes envolvidas, mas também para quem consome este tipo de obra de arte. Em suma, a produção musical será bastante mais positiva havendo esta parceria compositor/intérprete (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

O meu primeiro contacto com o compositor André Rodrigues deu-se em 2010 no Conservatório de Música de Paredes, aquando da minha entrada neste estabelecimento do Ensino Artístico Especializado como professor de clarinete, onde este já lecionava as disciplinas de Acústica e Análise e Técnicas de Composição. Ainda assim, seria apenas a 21 de junho de 2011, no âmbito do *Recital para Clarinete Solo*, no Auditório do Conservatório de Música de Paredes, onde interpretei a *Sequenza IXa* (1980), de Luciano Berio, e *Domaines* (1968), de Pierre Boulez, que este processo colaborativo se começou a desenvolver, através de um convite por parte do compositor André Rodrigues para estrear a sua obra *Ruah* (2011), para clarinete e eletrónica sobre suporte. Esta, no preâmbulo da sua partitura, é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Musicalmente, *Ruah* pretende ser um cântico de carácter melismático apresentado pela parte do clarinete e pelo seu contraponto com os sons pré-gravados, representando as características espirituais descritas pelo excerto bíblico. Os elementos sonoros apresentados pela parte eletroacústica pretendem descrever o lado místico do elemento ar apresentado anteriormente. O carácter melódico/melismático é reforçado pela citação de dois fragmentos retirados do Gradual *Gaudemus Omnes* do século XIV, que serve de introdução à *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut (Rodrigues, 2011).

Depois da sua estreia, a 22 de novembro de 2011, inserida no Concerto de Santa Cecília do Conservatório de Música de Paredes (*vide* Anexo B.1.), muitos foram os recitais em que esta obra foi programada, sendo finalmente gravada em abril de 2014, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea para clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Press the Keys* (2015).

Figura 88 – Excerto musical de *Ruah*, de André Rodrigues (compassos 17 e 18).



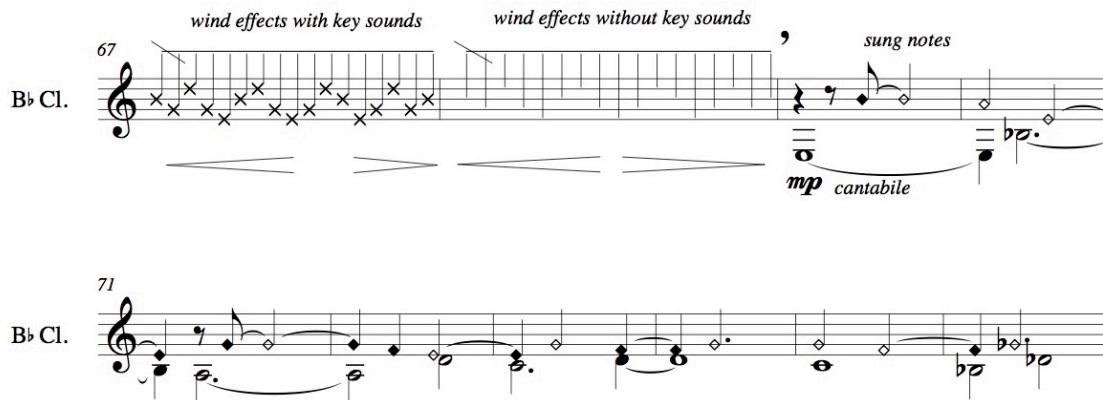
Nota. Rodrigues (2011, p. 2).

Em 2017, fruto de uma nova encomenda, tendo como objetivo ser integrada no meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo solo, intitulado *Mixed Dialogues* (2018), o compositor André Rodrigues compôs a obra *Cântico para a Remissão* (2017), para clarinete solo. Esta, no preâmbulo da sua partitura, é descrita pelo compositor da seguinte forma:

A obra centra-se sobre um longo cântico que percorre os caminhos entre as trevas e o abismo, até à luz eterna. A constante presença do registo grave do instrumento, as irregularidades rítmicas, bem como os andamentos lentos, representam o ambiente escuro das trevas e do abismo. Os registos agudos, os arpejados e as dinâmicas fortes fazem alusão a um conjunto de preces, como remissão para todos os males. Por fim, a melodia modal, as melodias tocadas e cantadas em simultâneo, bem como os efeitos de vento, aludem à ascensão e libertação das trevas (Rodrigues, 2017).

Esta obra, viria a ser estreada a 5 de dezembro de 2017, no âmbito do *Recital para Clarinete Solo* que realizei no Auditório do Conservatório de Música de Paredes, onde foram estreadas as sete obras que constituem o registo discográfico *Mixed Dialogues* (2018) (*vide* Anexo B.8.).

Figura 89 – Excerto musical de *Cântico para a Remissão*, de André Rodrigues (compassos 67 a 76).



Nota. Rodrigues (2017, p. 4).

Lux et Umbra II (2019) (*vide* Anexo C.1.), gravada em julho de 2020, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para requinta solo, e clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Lux et Umbra* (2021 | Artway Records), resume assim, não só um profundo conhecimento mútuo do ponto de vista técnico e musical, mas também um maior cuidado e conhecimento das possibilidades do clarinete baixo por parte do compositor, como o próprio admite:

Esta foi a segunda obra que compus para clarinete baixo e eletrónica. Confesso que na primeira obra que escrevi, *Transfigurações* (2005), não pensei no instrumento em si, mas sim o gesto musical e no contraponto entre som acústico e eletrónico. Em *Lux et Umbra II*, para além do diálogo entre as duas partes, tive o cuidado de criar o discurso melódico de encontro com as possibilidades do instrumento (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

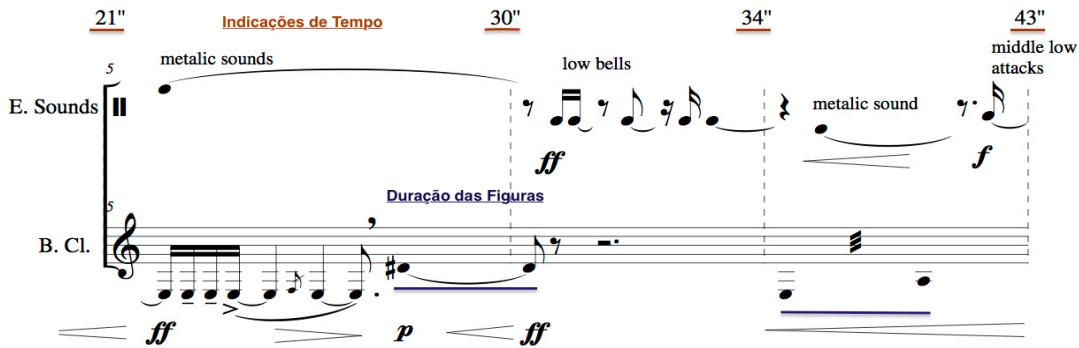
O contacto que tive com o compositor André Rodrigues para a preparação de *Lux et Umbra II* (2019), à semelhança das duas obras mencionadas anteriormente, resumiu-se à interpretação de alguns excertos e à resolução de três aspectos importantes:

1. Notação musical;
2. Exequibilidade técnica da partitura;
3. *Click-track* auditivo.

Relativamente à sua notação musical, esta obra apresenta duas características que condicionaram à partida o meu estudo: por um lado, a divisão dos compassos é realizada a partir de indicações de tempo (minutos/segundos), substituindo a sua nomenclatura tradicional; por outro, a opção do compositor por não definir a durabilidade das notas mais

longas através de uma notação tradicional, como se pode verificar na figura 90, fez com que eu tivesse de adotar estratégias de forma a facilitar a minha performance.

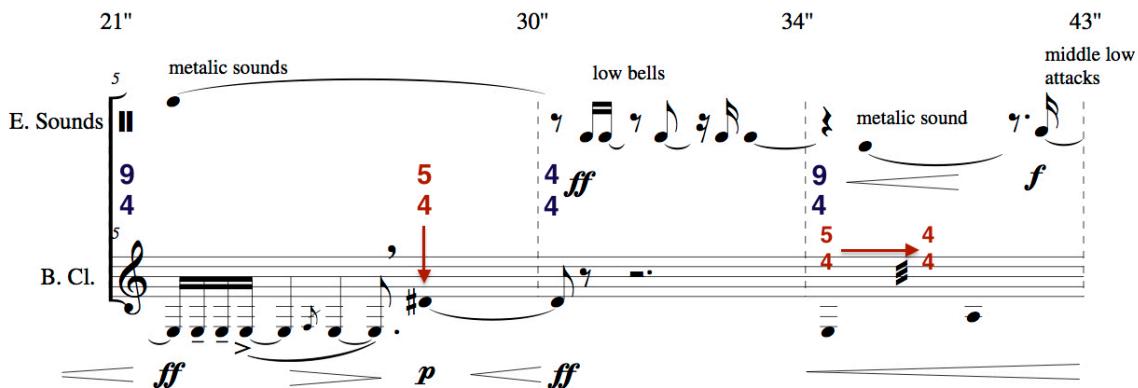
Figura 90 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 5 a 7): divisão de compassos e durabilidade das notas mais longas.



Nota. Rodrigues (2019, p. 1); indicações elaboradas pelo autor.

Assim, tendo em conta que a opção por este tipo de notação musical é defendida pelo compositor como sendo uma forma de aproximar o clarinete baixo de uma “espécie de cântico”, em que as figuras mais longas são uma aproximação textural com a eletrónica, decidi indicar na partitura os compassos tradicionalmente, como se pode verificar na figura 91, facilitando assim o meu estudo e posterior performance.

Figura 91 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 5 a 7): indicação de compassos tradicional.



Nota. Rodrigues (2019, p. 1); indicações elaboradas pelo autor.

Do ponto de vista da exequibilidade técnica da partitura, a viabilidade ou não de certos excertos, a maior ou menor fluidez de determinadas passagens técnicas, tendo em conta as articulações usadas, foram alguns dos detalhes discutidos que fizeram com que a

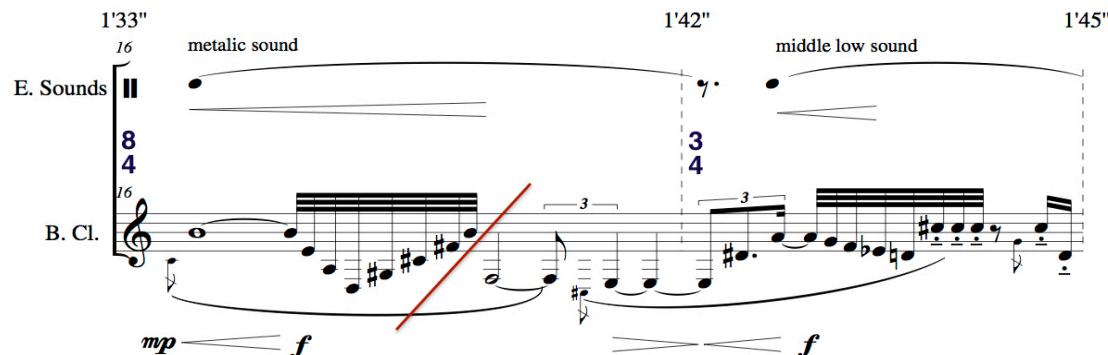
obra se tornasse num objeto artístico coeso.

Este momento do processo colaborativo dividiu-se em duas fases:

1. Precisão performativa da obra;
2. Entendimento sonorístico das técnicas estendidas utilizadas.

Relativamente à precisão performativa da obra, foram sugeridas por mim cinco alterações de articulação, representadas nas figuras 92, 93, 94, 95 e 96:

Figura 92 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 16 e 17): mudança de articulação entre as notas Si2 e Fá1.



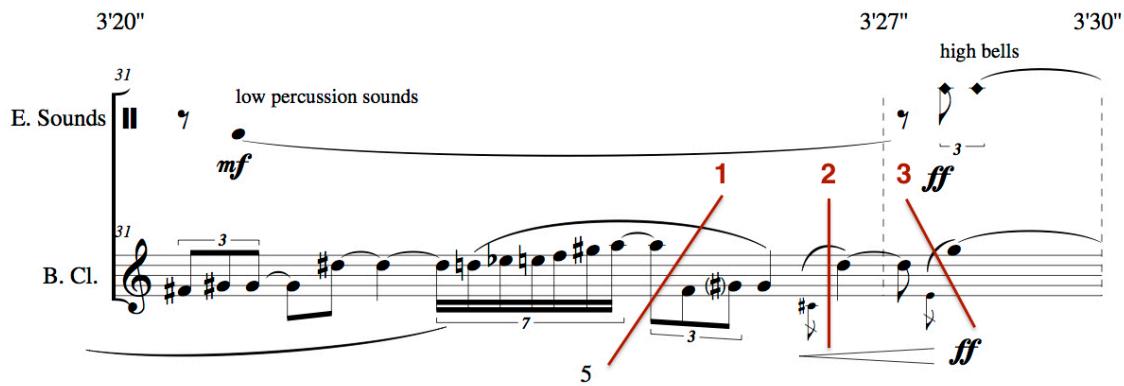
Nota. Rodrigues (2019, p. 3); indicação elaborada pelo autor.

Figura 93 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 26 e 27): mudança de articulação entre as notas Fá3 e Fá#2.



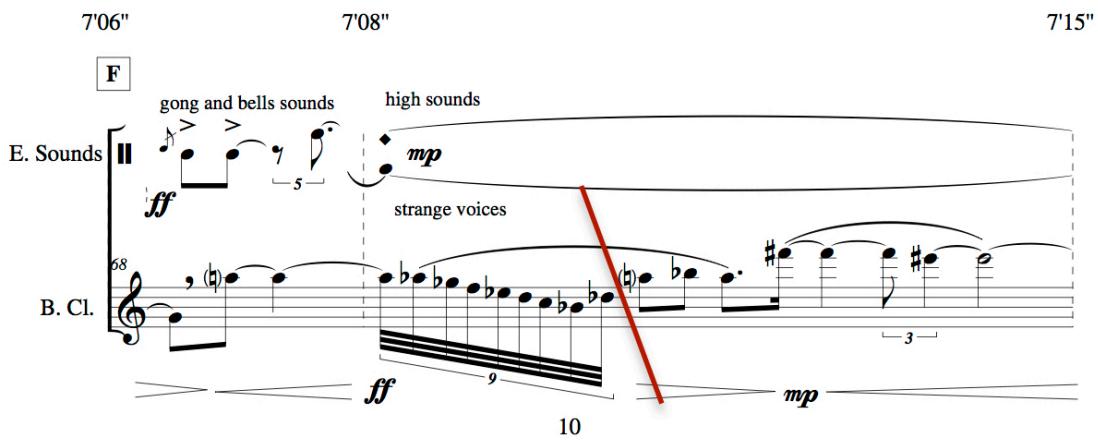
Nota. Rodrigues (2019, p. 4); indicação elaborada pelo autor.

Figura 94 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 31 e 32): mudança de articulação entre as notas: (1) Lá3 e Fá#2, (2) Dó#2 e Ré3, e (3) Mi2 e Sol3.



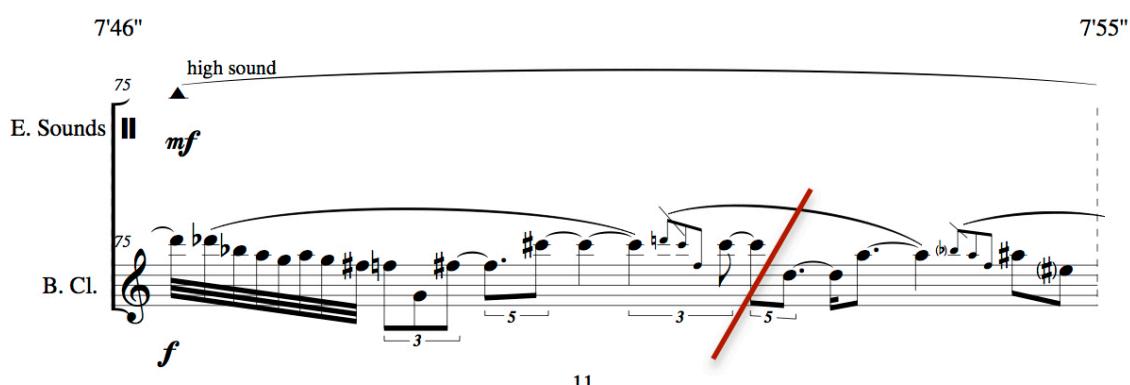
Nota. Rodrigues (2019, p. 5); indicações elaboradas pelo autor.

Figura 95 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compassos 68 e 69): mudança de articulação entre as notas Réb3 e Lá3.



Nota. Rodrigues (2019, p. 10); indicação elaborada pelo autor.

Figura 96 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compasso 75): mudança de articulação entre as notas Dó#4 e Ré3.



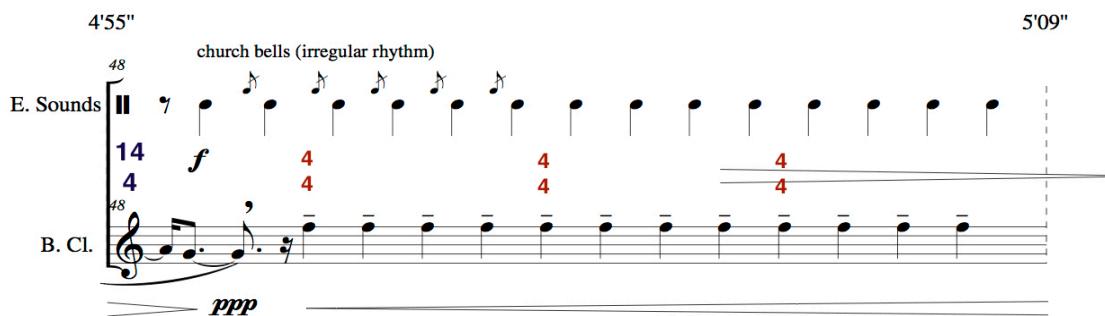
Nota. Rodrigues (2019, p. 11); indicação elaborada pelo autor.

De seguida, tendo em conta que o uso das técnicas estendidas nesta obra é realizado de uma forma pontual, tornou-se essencial realizar um trabalho colaborativo, tendo como principal objetivo procurar a sonoridade pretendida pelo compositor para a execução de cada uma, baseando-nos nas suas diferentes formas de execução e de interpretação. São elas: *flatterzunge* e *air sound*.

(...) coloco a questão da viabilidade ao intérprete. No entanto faço questão de referir, e no caso concreto do Frederic Cardoso, que o intérprete também sugere possibilidades de efeitos sonoros do instrumento que o compositor pode explorar. Confesso que algumas sugestões que me foram dadas usei e outras não, tendo em conta o discurso sonoro que eu queria para a obra (A. Rodrigues, questionário, março 14, 2020).

Relativamente à eletrónica, *Lux et Umbra II* (2019) é uma obra composta por um longo ficheiro de áudio pré-gravado, tal como em todas as obras para instrumento e eletrónica do compositor. Assim, de modo a assegurar uma perfeita sincronia entre clarinete baixo e eletrónica, tendo em conta o exigente contraponto rítmico entre ambos, como se pode constatar na figura 97, optou-se pelo recurso ao *click-track* auditivo, reduzindo de forma significativa o tempo necessário para a preparação da obra.

Figura 97 – Excerto musical de *Lux et Umbra II*, de André Rodrigues (compasso 48): contraponto rítmico entre clarinete baixo e eletrónica.



Nota. Rodrigues (2019, p. 8); indicações elaboradas pelo autor.

Em 2020, fruto de uma nova encomenda, tendo como objetivo ser integrada no Recital *dal niente*, que realizei no âmbito da minha Residência Artística no Lisboa Incomum¹⁰², o compositor André Rodrigues compôs a obra *Khroma* (2020), para flauta alto e clarinete baixo. A sua estreia, realizada a 28 de agosto de 2020, em que eu interpretei a parte de clarinete baixo e a Fátima Seabra (n. 1993) a de flauta alto, foi transmitida em

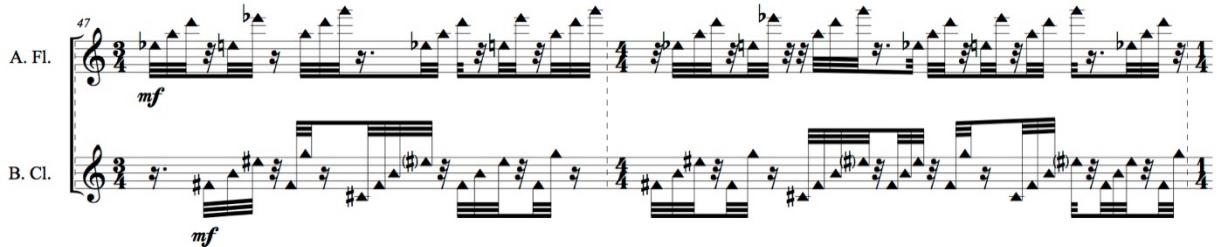
¹⁰² Fundado em 2017, pelo compositor Jaime Reis (n. 1983), apresenta-se como um espaço transdisciplinar para experimentalismo e criações musicais, investigação e educação, acolhendo regularmente o Festival DME.

streaming através do canal de *youtube* do Lisboa Incomum, devido à situação pandémica vivida mundialmente (*vide* Anexo B.16.).

No preâmbulo da obra, esta é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Sendo um duo, vejo cada instrumento como uma cor primária, cuja mistura dos timbres origina uma cor secundária – exemplo amarelo e azul dão origem ao verde. Formalmente a obra divide-se em sete secções, tal como o número de cores primárias – isto não significa que cada secção represente uma determinada cor. O carácter livre da obra – como se dum improviso se tratasse – tem como principais motivos os seguintes elementos: diversos arabescos melódicos e respetivos contrapontos, efeitos, contrastes de dinâmicas, bem como texturas harmónicas, cuja imagem extramusical representa uma constante alternância de cores, distribuídas aleatoriamente por uma tela branca (Rodrigues, 2020).

Figura 98 – Excerto musical de *Khroma*, de André Rodrigues (compassos 47 e 48).



Nota. Rodrigues (2020, p. 3).

5.3. 1929, DE BRUNO FERREIRA

Composta em 2016, *1929*¹⁰³, para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte, teve a sua estreia a 29 de novembro do mesmo ano, no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen*, no âmbito do Fórum *Música Contemporânea Portuguesa para Clarinete e Eletrónica*, no qual fui orador e performer convidado (*vide* Anexo B.5.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o compositor Carlos Brito Dias realizou a difusão da eletrónica.

No preâmbulo da sua partitura, esta obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Esta obra é inspirada no “Cantar Alentejano”, de Zeca Afonso, presente no álbum Canções do Maio. A mesma é fragmentada de modo a que todos os sons sejam “esticados” e cristalizados no tempo. Na introdução, podemos ouvir os passos iniciais da “Grândola, Vila Morena”, que servem de mote inicial e como ligação entre várias partes da obra. A voz de Zeca Afonso está também presente, com as frases “não perdoa a quem matou”, “ninguém se lembra de ti” e “ainda um dia hás-de cantar”; estas poderão ter várias interpretações, contudo reflete a minha ligação à obra e vida do cantor, compositor e poeta que foi Zeca Afonso. O Clarinete assume um discurso musical que se vai afastando/ aproximando da paisagem sonora, como que alguém, de frente a um quadro, reagindo às pinceladas musicais perpetradas e interpretando a sua textura e as suas cores. Zeca Afonso nasceu em 1929 e faz, em 2017, 30 anos que o artista morreu; esta peça pretende ser uma mera homenagem à sua obra (Ferreira, 2016).

Tendo como principal influência a música de intervenção do cantor José Afonso (Zeca Afonso) (1929 – 1987), sendo o nome da mesma um tributo ao ano do seu nascimento, *1929* (2016) define-se pelo carácter improvisativo do discurso musical do clarinete baixo. Este, aproximando-se e afastando-se, tem como principal objetivo criar uma paisagem sonora. Neste contexto, o uso das técnicas estendidas, como os multifónicos ou os quartos de tom, faz com que haja uma maior proximidade entre a sonoridade do clarinete baixo e a eletrónica, sendo assim o Sonorismo um meio necessário no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor.

A minha obra insere-se (ou poder-se-á inserir) num campo onde o “som” e a exploração sonora é o centro por onde toda a composição gravita. Claro que também é composta por algumas indicações de, por exemplo, técnicas estendidas de forma a obter um som naturalmente diferente do expectável e de carácter, por vezes, imprevisível (B. Ferreira, questionário, março 24, 2020).

¹⁰³ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8mx34EtORBA>.

1929, foi ainda interpretada nas seguintes ocasiões:

Tabela 9 – Interpretações da obra 1929, de Bruno Ferreira.

Concerto/Recital	Âmbito	Local	Data
Concerto de Professores II	II Estágio da Orquestra de Sopros Vale Varosa	Auditório Adácio Pestana – Tarouca	30/agosto/2017
Recital Clarinete e Eletrónica	Festival DME 56	Auditório do Conservatório de Música de Seia	28/dezembro/2017
Recital de Clarinete, Eufônio e Eletrónica <i>Dual Soundway</i>	Temporada de Concertos da Figueira da Foz	Auditório Municipal da Figueira da Foz	11/março/2018
Concerto de Apresentação	Apresentação do registo discográfico <i>Reflexos</i>	Auditório do Conservatório de Música de Paredes	14/junho/2019
Concerto de Música de Contemporânea	Festival Música Ricercata	Auditório do Conservatório Regional de Música de Vila Real	1/julho/2019

Nota. Elaborado pelo autor.

5.3.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO

O meu primeiro contacto com o compositor Bruno Ferreira deu-se em 2014, a convite do mesmo para a estreia da sua obra *Standing on top of Kilimanjaro* (2014), para clarinete, clarinete baixo e piano, que teve lugar no Teatro Helena Sá e Costa, a 29 de maio do mesmo ano, no âmbito do *Concerto da Classe de Composição da ESMAE* (vide Anexo B.3.). O próprio compositor interpretou a parte de clarinete, eu interpretei a de clarinete baixo, e o Ricardo Pinto (n. 1990) a de piano.

Nas notas de programa do Recital (vide Anexo B.3.), a obra é descrita pelo compositor:

Mais importante que “chegar” é o caminho que se faz. Esta obra de curta duração conta a viagem de 3 peregrinos que se vão (des)encontrando ao longo do caminho e que juntos, partilham o mesmo desejo de chegar ao topo da montanha. Lá, de onde se vê tudo em volta, são recebidos em festa pelo povo que lá vive, em celebração das suas conquistas.

Figura 99 – Excerto musical de *Standing on top of Kilimanjaro*, de Bruno Ferreira (compassos 31 a 33).

Nota. Ferreira (2014, p. 3).

Em 2016, fruto de uma encomenda, tendo como objetivo integrar o programa do Recital de Encerramento do Fórum *Música Contemporânea Portuguesa para Clarinete e Eletrónica*, que realizei no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen*, instituição em que o compositor estudou entre setembro de 2014 e junho de 2016, é composta a obra *1929* (2016) (*vide* Anexo C.2.). Esta, gravada em junho de 2017, no Auditório do Conservatório de Música do Porto, faz parte do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa, intitulado *Reflexos* (2019), dedicado a obras para clarinete ou clarinete baixo, a solo ou com eletrónica.

O contacto que mantive com o compositor Bruno Ferreira para a criação da obra *1929* (2016) obedeceu a três fases distintas:

1. Desenvolvimento da eletrónica;
2. Criação e finalização da partitura;
3. Escolha do meio de sincronização.

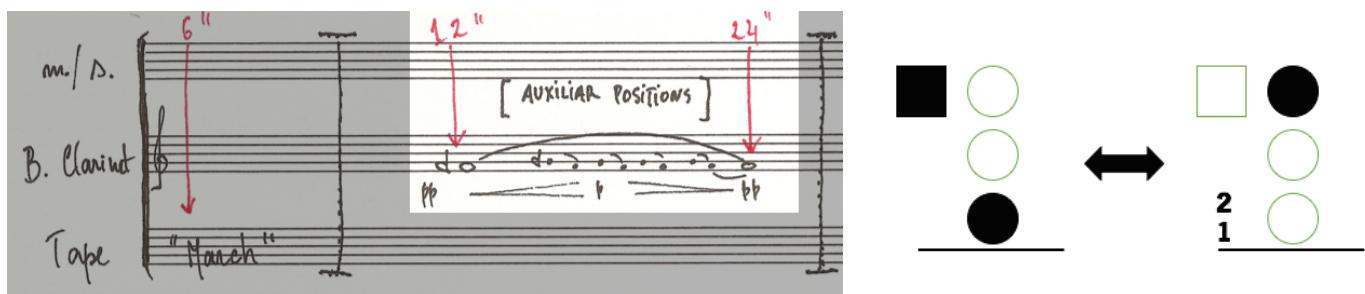
Resumindo-se a um encontro experimental, o meu contributo para o desenvolvimento da eletrónica incidiu na sugestão e gravação de várias técnicas estendidas, tal como a gravação de pequenos motivos pré-concebidos pelo compositor e outros de carácter improvisativo. Neste sentido, é importante referir que este processo colaborativo teve sempre como principal objetivo evidenciar o timbre e a dinâmica, parâmetros musicais desenvolvidos a partir do discurso eletroacústico criado no momento. Segundo o compositor: “(...) não fosse a disponibilidade do músico e a vontade do compositor em estender os limites, certamente viveríamos num cenário bem mais “pobre” musicalmente” (B. Ferreira, questionário, março 24, 2020).

Relativamente à partitura, esta foi desenvolvida em plena colaboração com o compositor ao longo de três encontros experimentais. Neste contexto, e tendo como principal objetivo aproximar a sonoridade instrumental do discurso eletroacústico já criado, levou a que fossem experimentadas, e posteriormente escolhidas, várias técnicas estendidas com esse propósito, evidenciando o Sonorismo como um meio necessário e evidente no desenvolvimento do processo criativo-musical da obra. São elas: quartos de tom, multifónicos, *sound to noise, noise to sound, throat “grrr”, sing* e *harmonic glissando*. Como refere o compositor: “Penso que o Sonorismo é “mais um domínio” onde se podem e se devem buscar inspirações, métodos de compreensão, análise, exploração, imitação e

futura criação da obra (pelo menos da minha) composicional contemporânea” (B. Ferreira, questionário, março 24, 2020).

Como já referido anteriormente, as limitações do clarinete baixo na execução de quartos de tom são colmatadas através do recurso a dedilhações específicas ou ajustes de afinação. Desta forma, a microtonalidade nesta obra aomser apenas empregue nas notas Fá2 e Sol2, para a sua execução, enquadrada no ambiente textural idealizado neste processo colaborativo, foram escolhidas as seguintes dedilhações:

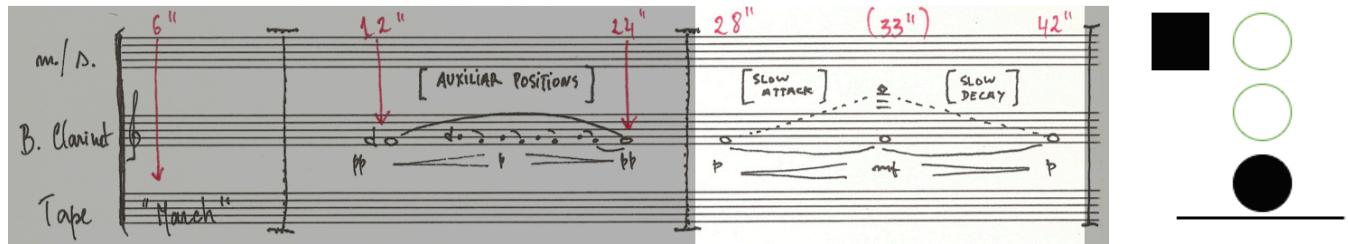
Figura 100 – Excerto musical de *1929*, de Bruno Ferreira: dedilhações escolhidas para a execução de Fá2 e Sol2.



Nota. Ferreira (2016, p. 1); indicação e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Relativamente aos multifónicos, o único usado nesta obra tem como nota fundamental Fá2, um quarto de tom baixo, e a nota mais aguda Fá4, como se pode verificar na figura 101. Neste sentido, tendo em conta a sonoridade e o ambiente pretendidos pelo compositor, a escolha deste multifónico de tipo 2 deveu-se à sua estabilidade sonora e fiabilidade performativa.

Figura 101 – Excerto musical de *1929*, de Bruno Ferreira: notação do multifónico com a nota fundamental Fá2, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Ferreira (2016, p. 1); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Paralelamente, ao longo deste processo colaborativo, foram também surgindo várias frases improvisadas que, depois de gravadas e ouvidas, deram origem à secção compreendida entre 1 minuto e 44 segundos e 2 minutos e 38 segundos, como se pode

verificar na figura 102.

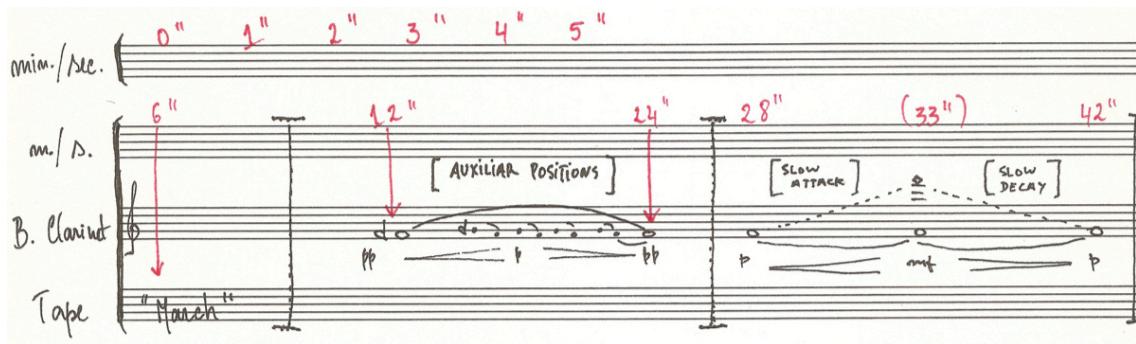
Figura 102 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: secção compreendida entre 1'44 e 2'38.



Nota. Ferreira (2016, p. 1).

Relativamente à eletrónica, 1929 (2016) é uma obra que possui um longo ficheiro de áudio pré-gravado, sendo a sua partitura constituída por motivos musicais e indicações de tempo (minutos/segundos) que determinam o início e término dos mesmos, como se pode verificar na figura 103.

Figura 103 – Excerto musical de 1929, de Bruno Ferreira: indicação de tempo (minutos/segundos).



Nota. Ferreira (2016, p. 1).

Assim, tendo como ponto de partida o carácter mais livre e improvisativo idealizado para a interpretação do discurso musical do clarinete baixo, foram analisadas e ensaiadas duas formas de sincronização contrastantes: a primeira, não recorrendo a qualquer meio de sincronização, dava-me a total responsabilidade de desenvolver o discurso musical apresentado na partitura de uma forma intuitiva; a segunda, realizando a sincronia entre clarinete baixo e eletrónica a partir de um cronómetro apresentado num dispositivo visual (ecrã, ipad, etc....), permitia-me, de uma forma flexível e coordenada, desenvolver o discurso

musical apresentado na partitura, sendo apenas condicionado pelas indicações de tempo (minutos/segundos) nela existentes. De acordo com o compositor: “(...) o clarinete baixo assume como que o papel de Narrador da obra com um discurso pautado pela improvisação (com alguns pontos de apoio)” (B. Ferreira, questionário, março 24, 2020).

Neste sentido, considero que este meio de sincronização, para além de potenciar a objetividade e fluidez do discurso musical pretendida, confere ao intérprete uma maior segurança performativa, tendo sido por isso utilizado em todas as performances da obra até hoje.

5.4. QUANDO VIER A PRIMAVERA, DE CARLOS BRITO DIAS

Composta em 2016, *quando vier a primavera*¹⁰⁴, para clarinete baixo e eletrónica sobre suporte, teve a sua estreia a 29 de novembro do mesmo ano, no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen*, no âmbito do Fórum *Música Contemporânea Portuguesa para Clarinete e Eletrónica*, no qual fui orador e performer convidado (*vide* Anexo B.5.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o próprio compositor realizou a difusão da eletrónica.

No preâmbulo da partitura, o compositor descreve a sua obra:

Escrita em 2016, *quando vier a primavera*, para clarinete baixo e eletrónica, teve como base o poema homónimo de Alberto Caeiro. A aceitação do destino como ele será, ou o reconhecimento da sua naturalidade, surge como ponto chave no poema numa tentativa (eficaz?) de deixar de sofrer. A peça, mais do que a aceitação, apresenta a vontade de aceitar "O que for quando for é que será o que é". (Dias, 2016).

Tendo como base o poema *Quando vier a primavera* (1915), de Alberto Caeiro, heterónimo do poeta Fernando Pessoa (1888 – 1935), o compositor Carlos Brito Dias (questionário, maio 10, 2020) afirma que a escolha do mesmo representava o estado de ânimo em que vivia na época. Neste contexto, o uso das técnicas estendidas é realizado de uma forma pontual, sendo o seu uso, como o próprio compositor explica, uma forma de transpor novos limites no desenvolvimento do seu processo criativo-musical.

Aquilo que aparece como técnicas estendidas está na música que escrevo como um meio de variação e progressão da dinâmica harmónica, da tensão e do desenvolvimento rítmico, funcionando como mais um importante elemento compositivo. Faço uso das possibilidades existentes tendo a preocupação de transpor novos limites no meu trabalho e de apresentar/expor as minhas ideias e pensamentos musicais, assim como uma determinada atmosfera ou sensação correlacionada com a obra em específico. Por isso, em momento algum procuro introduzir técnicas estendidas na minha música para que esta tenha um carácter aparentemente mais *avançado* (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

Quando vier a primavera (2016), foi ainda interpretada nas seguintes ocasiões:

¹⁰⁴ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LlTgB3dnQc>.

Tabela 10 – Interpretações da obra quando vier a primavera..., de Carlos Brito Dias.

Concerto/Recital	Âmbito	Local	Data
Recital Clarinete e Eletrónica	Festival DME 56	Auditório do Conservatório de Música de Seia	28/dezembro/2017
Recital de Clarinete, Eufónio e Eletrónica <i>Dual Soundway</i>	Temporada de Concertos da Figueira da Foz	Auditório Municipal da Figueira da Foz	11/março/2018

Nota. Elaborado pelo autor.

5.4.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉPRETE: A INTERAÇÃO

O meu primeiro contacto com o compositor Carlos Brito Dias deu-se em 2012 na ESMAE, enquanto eu frequentava o Mestrado em Interpretação Artística, e ele a Licenciatura em Composição. Neste sentido, este processo colaborativo começa a desenvolver-se a partir do momento em que o convidei para compor uma nova obra para quarteto de clarinetes, intitulada *Tudo o que não diz...* (2012). Esta, viria a ser estreada no Café-Concerto Francisco Beja (ESMAE), a 14 de julho de 2012, no âmbito do seu *Recital Final de Licenciatura em Composição* (vide Anexo B.2.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo, o José Pinto (n. 1992) a de 1º clarinete, o José Viana (n. 1992) a de 2º Clarinete, e o Carlos Ferreira (n. 1993) a de 3º Clarinete.

Nas notas de programa do Recital (vide Anexo B.2.), a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Tudo o que não diz... é fruto de um trabalho com o clarinetista Frederic Cardoso. Comecei a escrever esta peça para três clarinetes em sib e um clarinete baixo a pedido dele. O pedido incluía ainda que a peça abordasse os multifónicos de diferentes formas. Dedico esta obra ao Frederic Cardoso, de forma a agradecer todo o trabalho que tem desenvolvido com os jovens compositores, com os pedidos para novas peças e diversas estreias realizadas durante os últimos anos.

Figura 104 – Excerto musical de *Tudo o que não diz...*, de Carlos Brito Dias (compassos 8 a 13).

Nota. Dias (2012, p. 1).

Em 2016, a partir de um convite endereçado pelo compositor Carlos Brito Dias para ministrar um Fórum dedicado à *Música Contemporânea Portuguesa para Clarinete e Eletrónica* no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen*, incentivei-o a compor uma nova obra com o objetivo de integrar o programa do Recital de Encerramento desse evento. Desta forma, *Quando vier a primavera* (2016) (vide Anexo C.3.), que integra o meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo, a solo ou com eletrónica, *Reflexos* (2019), evidencia um processo colaborativo desenvolvido de uma forma estreita, tendo em conta a celeridade que o mesmo previa. Assim, o seu *modus operandi* obedeceu a três fases distintas:

1. Desenvolvimento da eletrónica;
2. Exequibilidade técnica da partitura;
3. Escolha do meio de sincronização.

A discussão dos tempos utilizados - não só pelas questões técnicas associadas ao instrumento e ao instrumentista, mas também devido a questões de interpretação, a procura pelos sons que resultariam melhor dentro deste contexto, e, talvez, por último, a forma como o texto utilizado foi recitado quando gravado, tudo isto foi influência que recebi até que a peça estivesse finalizada. Resumindo, a influência do *performer* deu-se durante o planeamento, composição, performance e gravação da peça (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

Resumindo-se a um encontro experimental no *Grawa Sound Studio*, em Recarei, com o seu técnico João Sousa, o meu contributo para o desenvolvimento da eletrónica dividiu-se em duas fases:

1. Gravação de motivos pré-concebidos pelo compositor;
2. Gravação do poema *Quando vier a primavera* (1915), do heterónimo Alberto Caeiro.

Relativamente aos motivos pré-concebidos pelo compositor, estes tinham como objetivo destacar três parâmetros musicais complementares: timbre, dinâmica e ritmo. Em primeiro lugar, foram gravadas várias frases em notas longas usando quartos de tom, *slap tongue* e multifónicos, como se pode verificar na figura 105.

Figura 105 – Frases em notas longas usando quartos de tom, *slap tongue* e multifônicos.

notas longas:

slap. forte. ataque.!!

multifônicos com as notas indicadas como baixo.
diferentes dinâmicas. de pp a ff

Nota. Documento elaborado pelo compositor para gravação (p. 1).

De seguida, foram gravados seis vezes cada um dos oito motivos rítmicos apresentados na figura 106. Cada um dos deles era gravado da forma que o compositor pretendia, podendo no momento alterar a articulação, dinâmica e o registo dos mesmos.

Figura 106 – Oito motivos melódico-rítmicos.

1

2

3

4

5

6

7

8

Nota. Documento elaborado pelo compositor para gravação (p. 2).

Numa terceira fase, foram gravados três vezes cada um dos cinco motivos percussivos apresentados na figura 107. Estes, foram realizados percutindo as chaves do clarinete baixo, sem emissão de som.

Figura 107 – Cinco motivos percussivos.



Nota. Documento elaborado pelo compositor para gravação (p. 4).

Por fim, foram gravadas várias sonoridades, como se pode verificar na figura 108: sons de ar (*air sound*), tendo como base as letras *F* e *S*; diferentes ataques, com as letras sugeridas *K* e *P*; e sons longos, no e fora do instrumento, tendo em conta as letras sugeridas *M* e *R*. Este processo foi ainda influenciado pelas diferentes sugestões de dinâmica e a articulação realizadas *in loco* pelo compositor.

O poema escolhido representava o meu estado de ânimo no momento em que vivia. Há uma procura para que a mensagem do texto esteja expressa na música. “Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências. / O que for, quando for, é que será o que é”. Os elementos utilizados e os seus desenvolvimentos apresentados pretendem mostrar uma continuidade presente na vida: na nossa vida e no que se passa à nossa volta, estando nós *cá* e na nossa *ausência* (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

Figura 108 – Sonoridades baseadas em sons de ar (*air sound*) e letras sugeridas pelo compositor.

gravar:

- 1) air sounds: a soar "Fffff" e "Ssssss"
- 2) diferentes ataques: "K!" e "P!"
- 3) sons no e fora do instrumento: "Mmmmmmm" "rrrrrrrrr"

Nota. Documento elaborado pelo compositor para gravação (p. 6).

Na segunda fase, de modo a explorar as diferentes sonoridades do texto, e algumas ideias associadas à sua métrica e cadências naturais implícitas, foi gravado por mim o poema *Quando vier a primavera* (1915), do heterónimo Alberto Caeiro, de três formas distintas:

1. Com a minha voz normal;
2. No registo grave da minha voz;
3. A sussurrar.

Sobre o desenvolvimento da eletrónica, o compositor refere o seguinte:

A ideia que sustenta esta peça já andava há alguns anos a ser desenvolvida. *Quando vier a primavera* começou a ser escrita em Julho de 2016. O poema de Alberto Caeiro - que dá nome à obra - está na sua base e, por esta razão, pareceu-me pertinente gravar o texto, de forma a vincular algumas ideias associadas à sua métrica e às suas cadências *naturais*. Por essa mesma razão, o facto de poder analisar auditivamente as minhas gravações permitiu-me esboçar e, posteriormente, trabalhar algumas ideias musicais (gestos, perfis melódicos) para a criação da eletrónica. A parte da eletrónica e a parte do clarinete baixo foram pensadas/planeadas ao mesmo tempo. Também, durante a composição da obra, houve uma influência constante de ambos os instrumentos (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

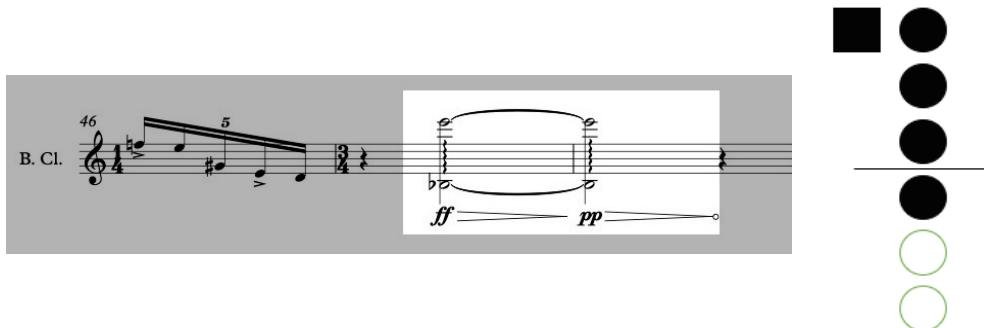
Apesar desta obra apresentar uma grande densidade rítmico-melódica, como se pode verificar na figura 109, a exequibilidade técnica da partitura incidiu basicamente na procura da clareza e viabilidade das técnicas estendidas propostas: *slap tongue*, multifónicos, *air sound* (só ar, ou ar soando *Fffff* e *Sssss*) e ataques usando letras (*K*, *S* e *T*).

Figura 109 – Excerto musical de *quando vier a primavera*, de Carlos Brito Dias (compassos 37 a 45): densidade rítmico-melódica.

Nota. Dias (2016, p. 2).

Relativamente aos multifónicos, o único usado nesta obra tem como nota base Sib1 e a nota mais aguda Mi4, como se pode verificar na figura 110. Neste sentido, tendo em conta a sonoridade e o ambiente pretendidos pelo compositor, a escolha deste multifónico de tipo 1 deveu-se à sua estabilidade sonora e fiabilidade performativa.

Figura 110 – Exerto musical de *quando vier a primavera*, de Carlos Brito Dias (compassos 46 a 48): notação do multifónico com a nota fundamental Sib1 e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Dias (2016, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Nesta obra, apesar do Sonorismo ser usado de uma forma pontual, como já referido no capítulo 3, as técnicas estendidas devem ser perfeitamente executadas de forma que haja uma perfeita sincronia sonora entre o clarinete baixo e a eletrónica. Sobre esta temática, o compositor refere:

Se nos focarmos nas harmonias, perfis melódicos e até mesmo construções rítmicas, é perceptível, de forma imediata, que as duas partes estão intrinsecamente ligadas. A utilização de sons que têm o ar como a sua qualidade tímbrica mais presente (*air sounds*) ou a utilização de sons que evidenciam aspectos percussivos mais profundos (*slaps*) procuram estabelecer uma melhor relação entre a produção mecânica e a produção digital do som. Para além disso, a utilização do clarinete com a eletrónica (e o diálogo que acontece) potencia nesta obra outro tipo de dimensão: não só sonora, mas também física (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

À semelhança de *Lux et Umbra II* (2019) e *1929* (2016), *Quando vier a primavera* (2016) contém um longo ficheiro de áudio pré-gravado. Nesta obra, devido ao contraponto entre clarinete baixo e eletrónica ser residual, apesar da parte instrumental ser ritmicamente complexa, podem ser usados dois meios de sincronização: o *click-track* auditivo e a eletrónica com pontos de referência. Neste sentido, tendo em conta a minha experiência performativa da obra em vários recitais, posso considerar que apesar do *click-track* auditivo possibilitar uma sincronia muito precisa com a eletrónica, reduzindo de forma significativa o tempo necessário para a sua preparação, também se pode executar com recurso à eletrónica com pontos de referência, logo que o intérprete tenha um controlo exímio sobre a mesma.

Em 2017, fruto de uma nova encomenda, tendo como objetivo ser integrada no meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo solo, intitulado *Mixed Dialogues* (2018), o compositor Carlos Brito Dias compôs a obra *quatro poeMas* (2017), para clarinete solo. Esta, inspirada em quatro poemas escritos pelo próprio compositor, fez-me abordar a performance de uma forma ainda mais abrangente, interligando a música com a poesia, o interpretar com o recitar, como se pode verificar na figura 111.

Figura 111 – 1º andamento da obra *quatro poeMas*, de Carlos Brito Dias.

I.

no princípio tinha medos.
não te conhecia, e amedrontava-me conhecer-te.

a cada dia que passou,
com muitos sorrisos,
algumas lágrimas e comentários precisos,
foste mostrando o que és.

"don't worry if you fall in love", dizias.
e eu,
que no princípio tinha medos,
caí feliz.

conheci-te.
agora vamos.
juntos. abraçados.

The musical score for the first movement of 'quatro poeMas' features three staves for Clarinet in B-flat. The first staff begins with a tempo of 72 BPM and dynamics pp and p. The lyrics describe initial fears and the gradual uncovering of someone's true nature through daily interactions and shared experiences. The second staff continues with a tempo of 72 BPM and dynamics ppp and pp. The third staff concludes the movement with a tempo of 72 BPM and dynamics pppp and pp. The score uses dynamic markings such as 'smorzando' (softly) to create a contemplative atmosphere.

Nota. Dias (2017, p. 1).

Quattro poeMas (2017), foi estreada a 5 de dezembro de 2017, no âmbito do *Recital para Clarinete Solo* que realizei no Auditório do Conservatório de Música de Paredes (*vide* Anexo B.8.).

Por fim, *pranto* (2019), para voz, clarinete baixo e eletrónica sobre suporte, é a última obra resultante deste processo colaborativo até ao dia de hoje. Composta em 2019, foi estreada a 4 de junho do mesmo ano na Sala 2 da Casa da Música, inserida no Recital *Diálogo a Preto e Branco*, no âmbito do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea portuguesa (*vide* Anexo B.12.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo, a

Ana Isabel Santos (n. 1983) a voz, e o compositor fez a difusão da eletrónica, com o apoio do técnico João Sousa.

Gravada em julho de 2020, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para requinta solo, e clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Lux et Umbra* (2021 | Artway Records), é descrita pelo compositor, nas notas de programa do Recital (*vide* Anexo B.12.), da seguinte forma:

Sendo uma obra influenciada por um novo poema da autoria do compositor, *pranto* resume o choro de um passado recente, procurando transmitir um diálogo sincero, a preto e branco.

Figura 112 – Excerto musical de *pranto*, de Carlos Brito Dias (compassos 1 a 3).

pranto

Carlos Brito Dias

J = 60, calmo. luto.

Voice

Bass Clarinet in B_b

Electronica

[á] [é] [sh] -----> [ó]

[exhale (air sound)]

[f] [pp sempre]

fito os olhos no chão e choro sem que me vejas

Nota. Dias (2019, p. 1).

Tendo em conta as quatro obras compostas no âmbito deste processo colaborativo, é importante referir a relação de respeito e amizade que foi construída ao longo destes oitos anos com o compositor Carlos Brito Dias que, para além de motivar uma saudável troca de ideias e sugestões, faz com que o processo criativo-musical se desenvolva de uma forma mais madura e eficaz. Como o próprio afirma:

Para o desenvolvimento da música, é essencial que haja uma forte ligação entre *performers* e compositores - como aliás deverá acontecer em qualquer tipo de arte performativa. Não só porque isto ajudará a que a(s) peça(s) tenha(m) uma qualidade superior quando inicialmente composta(s) - dando ao compositor ferramentas que sozinho talvez não descobrisse - mas também porque todos poderão aprender mutuamente com uma pesquisa conjunta. Para além disso, as grandes obras costumam sofrer revisão, não só devido a alguma correção artística e/ou técnica por parte dos compositores, mas também - e principalmente - devido a comentários, correções ou mesmo conselhos de quem as interpreta (instrumentistas ou maestros).

Além disso, é de fácil percepção que o desenvolvimento dos instrumentistas se dá devido às novas dificuldades ou aos novos desafios (técnicos e até mesmo de interpretação, ou percepção da obra) que vão aparecendo nas peças. Sempre assim foi, e calculo que sempre assim será (C. Brito Dias, questionário, maio 10, 2020).

5.5. TEXTURAS DE SOMBRA, DE LUÍS NETO DA COSTA

Composta em 2019, *texturas de sombra*¹⁰⁵, para clarinete baixo, eletrónica e luz, teve a sua estreia a 4 de junho do mesmo ano, na Sala 2 da Casa da Música, inserida no Recital *Diálogo a Preto e Branco*, no âmbito do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea portuguesa (*vide* Anexo B.12.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o compositor realizou a difusão da eletrónica, com o apoio do técnico João Sousa.

Nas notas de programa do Recital (*vide* Anexo B.12.), a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

A sombra tem duas dimensões, largura e comprimento. Será que teremos capacidade para imaginar uma sombra tridimensional? quadridimensional? pentadimensional? Como será sentir a textura de várias sombras? O ser humano vive com a sua própria história, com a sua própria sombra, e vive amedrontado. Porque o que está feito, está feito e não dá para voltar atrás.

Sendo a sonoridade de *texturas de sombra* (2019) definida pelo uso de escalas de sons abafados e microtonais, usadas durante a obra em sucessivos *delays*, é evidente que o Sonorismo se assume como essencial no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor, não só pelo uso de várias técnicas estendidas, mas também pela forma arrojada como este explorou o clarinete baixo. O próprio compositor afirma que em algumas partes da obra teve a necessidade de complementar o seu discurso musical com alguma técnica não convencional, de forma a mascarar a produção sonora clássico-romântica (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Há frequentemente elementos sonoros que são complementados com técnicas não convencionais (passagem gradual de *staccato* para *tenuto*, *lip bend*, distorção, entre outras). A microtonalidade não faz parte da categoria das técnicas estendidas e é uma ampliação da escala cromática. Existe um sistema de alturas construídas segundo um modelo baseado em cadeias de Markov que dão coerência melódica. Apesar deste esquema de organização, os gestos criados dependem tanto ou mais das novas técnicas do que desta formalização de alturas (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Por fim, tendo em conta as obras constituintes do *corpus* analítico deste trabalho científico, *texturas de sombra* (2019) é a única obra que utiliza eletrónica em tempo real. Segundo o compositor Luís Neto da Costa (questionário, março 13, 2020), a eletrónica é

¹⁰⁵ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hs1Lzp7SiY>.

composta por quatro canais e cada um deles é um *delay* do clarinete baixo, de 6, 10, 12.666 e 15.333 segundos.

Devido aos tipos de compasso não diádicos, compus a obra com espaçamento proporcional, ou seja, cada 1,5 centímetros correspondiam a um segundo. Isto permitiu ter maior controlo na eletrónica em determinado momento fazendo com que os *delays* não sejam fortuitos e com que a parte do clarinete baixo esteja dependente da eletrónica. Há momentos em que crio a impressão de que é o clarinete baixo a imitar a eletrónica, lutando assim contra a previsibilidade do *delay* (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

5.5.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉPRETE: A INTERAÇÃO

Durante este processo há sempre espaço para o diálogo, que inclui juízos de valor sobre outros estilos e obras que, por vezes, entram em conflito com os meus. Normalmente sigo a minha conceção, acreditando que convencerei os intérpretes com o resultado final. Mas o intérprete influencia sempre direta ou indiretamente (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

O processo colaborativo com o compositor Luís Neto da Costa teve início em 2016, fruto de um convite que lhe enderecei para compor uma nova obra que pudesse ser integrada no Recital do *Fade in Trio*, realizado a 26 de outubro do mesmo ano, no Teatro Municipal de Vila do Conde, no âmbito dos *Encontros Nova Música de Vila do Conde* (*vide Anexo B.4.*).

Figura 113 – Excerto musical de *kind of sensuous meaningfulness*, de Luís Neto da Costa.

Nota. Costa (2016, p. 1).

Kind of sensuous meaningfulness (2016), foi então estreada por mim, interpretando a parte de clarinete, pela Fátima Seabra (n. 1993) a de flauta transversal, e pela Carla Quelhas (n. 1980) a de piano.

No preâmbulo da partitura, o compositor diz-nos que:

Kind of sensuous meaningfulness importa o título de um comentário sobre a arte de Alberto Burri que me inspirou na criação de um efeito poético singular no ambiente sonoro. Curiosamente, e sem que nada previsse, após dois anos desta criação fui parar à bela Città di Castello, terra natal do artista italiano. A obra divide-se em duas partes, *crescendo* e *decrescendo*, e que contrastam uma da outra pelo processo evolutivo das suas dinâmicas e atividades rítmicas. Os processos não são totalmente lineares, principalmente na segunda parte. Quanto à estrutura, surgem vários comentários episódicos e aforísticos que dividem as secções. As vozes são bastante independentes, embora partilhem de pontos de referência, e realço a utilização de processos de subtração e adição dos clusters no piano que dominam a obra. Ritmicamente, a irregularidade deriva da utilização de uma série numérica dos primos gémeos, uma técnica que tenho vindo a utilizar noutras obras (Costa, 2016).

Em 2017, fruto de uma nova encomenda, tendo como objetivo ser integrada no meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo solo, intitulado *Mixed Dialogues* (2018), o compositor Luís Neto da Costa compôs a obra *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta* (2017), para clarinete solo. Esta, no preâmbulo da sua partitura, é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Esta obra vai buscar o título a um verso de um poema de Álvaro de Campos. Para além da evocação de “Casa branca Nau preta”, no seu carácter e conteúdo, onde o sujeito poético entorpecido fala de um estado límbico, de indecisão, de uma dor do pensar que o pesa, o verso traz consigo, segundo o compositor, uma asserção estética. É no ritmo, nas alturas e no timbre que o compositor tenta imprimir a imprecisão musicalmente. Uma imprecisão que “embala”: uma ilusão, uma canção de dormir, o movimento de balançar, um impulso, um alento? Sempre é melhor do que a certeza porque esta morre em si mesma (Costa, 2017).

Figura 114 – Excerto musical de *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, de Luís Neto da Costa (compassos 10 a 12).



Nota. Costa (2017, p. 1).

Esta obra, viria a ser estreada a 5 de dezembro de 2017, no âmbito do *Recital para Clarinete Solo* que realizei no Auditório do Conservatório de Música de Paredes, onde foram estreadas as sete obras que constituem o registo discográfico *Mixed Dialogues* (2018) (*vide* Anexo B.8.).

Texturas de sombra (2019) (*vide* Anexo C.4.), gravada em julho de 2020, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para requinta solo, e clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Lux et Umbra* (2021 | Artway Records), é assim fruto de um processo colaborativo coeso, que, para além de experimental, desafia os meus limites técnicos e musicais e, por consequência, do instrumento para o qual a obra é composta, neste caso, do clarinete baixo. Neste sentido, tendo em conta a forte influência do Sonorismo no processo criativo-musical da obra, o contacto que tive com o compositor Luís Neto da Costa foi fundamental para que esta se tornasse exequível do ponto vista técnico e sonoro. De acordo com o compositor, na maioria das suas obras: “(...) o intérprete foi sobretudo um ajudante que testa a viabilidade prática de certas passagens” (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

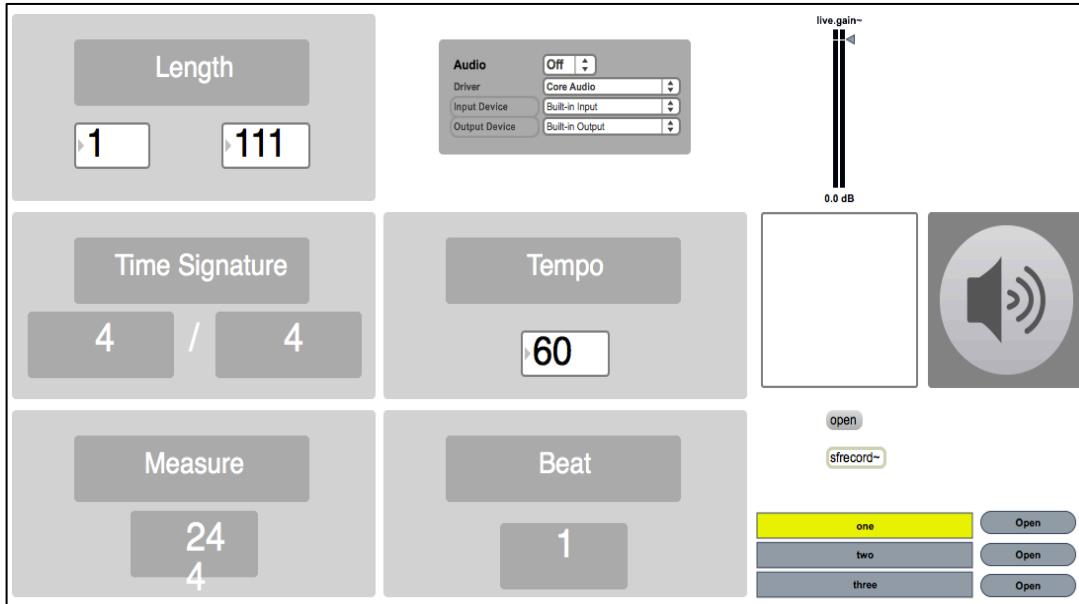
Paralelamente, sendo esta uma obra para eletrónica em tempo real, composta por quatro canais em que cada um deles é um *delay* do clarinete baixo (6 – 10 – 12.666 – 15.333 segundos), era essencial que a fonte sonora acústica não condicionasse o discurso eletroacústico. Assim, tendo como objetivo principal potenciar um discurso musical que pudesse ser desenvolvido fluentemente, independentemente da sua dificuldade técnica e sonora, procedeu-se ao seguinte *modus operandi*:

1. Notação musical;
2. Exequibilidade técnica da partitura;
3. *Click-track* auditivo.

Relativamente à sua notação musical, esta obra apresenta duas características que condicionaram inicialmente o meu estudo: por um lado, o uso de compassos não diádicos fez com que o compositor tivesse de criar um metrónomo em *Max/MSP*, representado na figura 115, de modo a tornar possível e exata a minha compreensão de todas as relações metronómicas; por outro, o uso de várias técnicas estendidas, que coincidem com as diferentes secções da obra, fez com que tivesse de realizar um estudo pormenorizado acerca de cada uma delas, tanto do ponto de vista técnico como sonoro.

As secções são contrastantes devido aos seus diferentes elementos que, na sua maioria, distinguem-se pelas técnicas estendidas usadas. Em cada secção a narrativa desenvolve-se pela reiteração variada, acentuada, ou ampliada de uma determinada técnica (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Figura 115 – Metrónomo de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa.



Nota. Captura de ecrã realizada pelo autor, a partir do metrónomo em Max/MSP.

Do ponto de vista da exequibilidade técnica da partitura, esta incidiu essencialmente num trabalho colaborativo que teve como objetivo principal tornar a obra perfeitamente exequível a nível técnico e sonoro, apesar de todas as técnicas estendidas utilizadas. São elas: quartos de tom, *lip bend*, *glissandos*, multifónicos, sons de chaves, *bisbigliando*, *smorzato* e *slap tongue*. Segundo o compositor, durante as várias sessões procurou-se “(...) testar novas técnicas que tornassem a obra musicalmente mais interessante (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

Sendo o recurso à microtonalidade cada vez mais recorrente no desenvolvimento criativo-musical dos compositores no século XXI, em *texturas de sombra* (2019) é evidente o seu uso de duas formas contrastantes:

1. Ampliação cromática: a partir da abertura das chaves relativas a duas das notas do registo *chalumeau* (Sól#2 e Lá2), o compositor apresenta um discurso cromático, que sendo criado a partir de um modelo baseado nas Cadeias de Markov, amplifica assim os gestos sonoros microtonais criados. Estes, pela sua textura e cristalinidade, podem ser denominados de *sons abafados*;

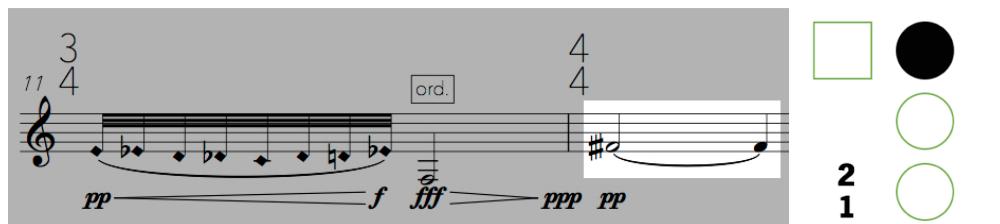
Figura 116 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 6): abertura da chave relativa à nota Sol#2.



Nota. Costa (2019, p. 1); indicação elaborada pelo autor.

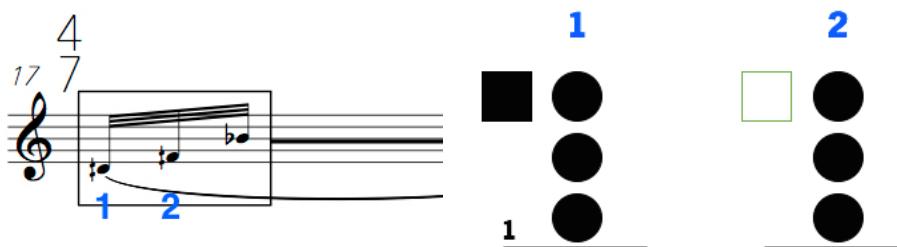
2. Recurso a dedilhações específicas: como já referido anteriormente, o clarinete baixo não foi um instrumento idealizado para a execução de quartos de tom, sendo para isso preciso recorrer a dedilhações específicas ou ajustes de afinação, alterando a pressão do ar ou dos lábios. Neste contexto, fruto do processo colaborativo realizado, e tendo como base a sonoridade pretendida e idealizada, foram escolhidas as seguintes dedilhações para os quartos de tom existentes, algumas delas dedicadas também à execução de passagens em *glissando*:

Figura 117 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 11 e 12): Fá2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



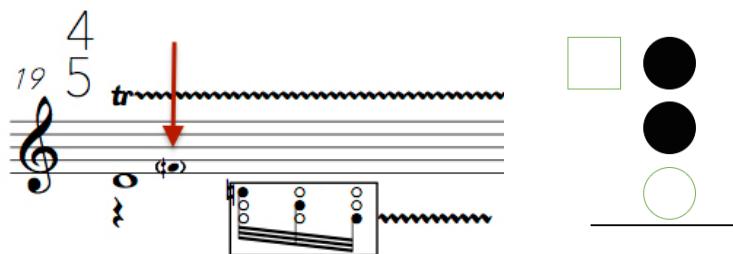
Nota. Costa (2019, p. 1); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 118 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 17): Ré2, um quarto de tom alto; Fá2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.



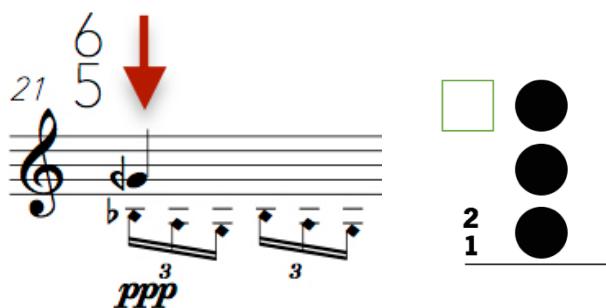
Nota. Costa (2019, p. 2); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 119 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 19): Fá2, um quarto de tom alto; e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 120 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 21): Sol2, um quarto de tom baixo; e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 121 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 21 e 22): Mib2, um quarto de tom baixo; Fá2, três quartos de tom alto; Lá3, três quartos de tom alto; Dó2, três quartos de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 122 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 23): Dó2, três quartos de tom alto; Mi2, um quarto de tom baixo; Fá2, três quartos de tom alto; Si3, um quarto de tom alto; Sol4, um quarto de tom alto; e respectivas dedilhagens de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp. Measure 23 starts with a grace note followed by a sixteenth-note cluster labeled '1 2 3'. The next note is Mi2 (one sharp). Measure 24 begins with Fá2 (three sharps). Measure 25 starts with Si3 (three sharps). Measure 26 begins with Sol4 (one sharp). Measure 27 ends with a dynamic 'quiet' and a sixteenth-note cluster labeled '5'. Below the staff, five sets of fingerings are shown, labeled 1 through 5. Each set consists of two vertical columns of circles. The first column has black circles at the top and bottom, and a green circle in the middle. The second column has black circles at the top and bottom, and a green circle in the middle. Set 1: black, black, green. Set 2: black, black, green. Set 3: white, black, green. Set 4: black, black, green. Set 5: black, black, green. The number '1' is placed under the first column of each set.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicações e dedilhagens de execução elaboradas pelo autor.

Figura 123 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 23 e 24): Dó2, um quarto de tom alto; Ré2, um quarto de tom baixo; e respectivas dedilhagens de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp. Measure 23 continues from the previous excerpt. Measure 24 begins with Ré2 (one sharp). Measure 25 begins with Dó# (two sharps). Measure 26 ends with a dynamic 'quiet' and a sixteenth-note cluster labeled '1 2'. Below the staff, two sets of fingerings are shown, labeled 1 and 2. Each set consists of two vertical columns of circles. The first column has black circles at the top and bottom, and a green circle in the middle. The second column has black circles at the top and bottom, and a green circle in the middle. Set 1: black, black, green. Set 2: black, black, green. The label 'Dó#' is placed under the first column of set 1.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicações e dedilhagens de execução elaboradas pelo autor.

Figura 124 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 28 e 29): Lá3, três quartos de tom alto, e respectiva dedilhação de execução.

Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

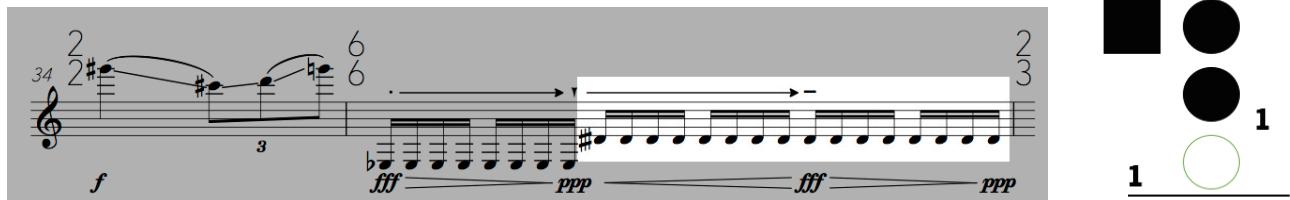
Figura 125 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 31): Ré2, um quarto de tom alto; Mi2, um quarto de tom baixo; Lá4, um quarto de tom baixo; e respectivas dedilhações de execução.

Nota. Costa (2019, p. 3); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 126 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 33): Si1, um quarto de tom baixo, e respectiva dedilhação de execução.

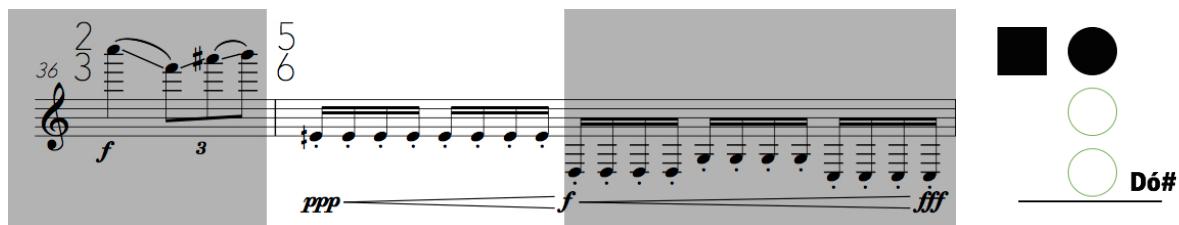
Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 127 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 34 e 35): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



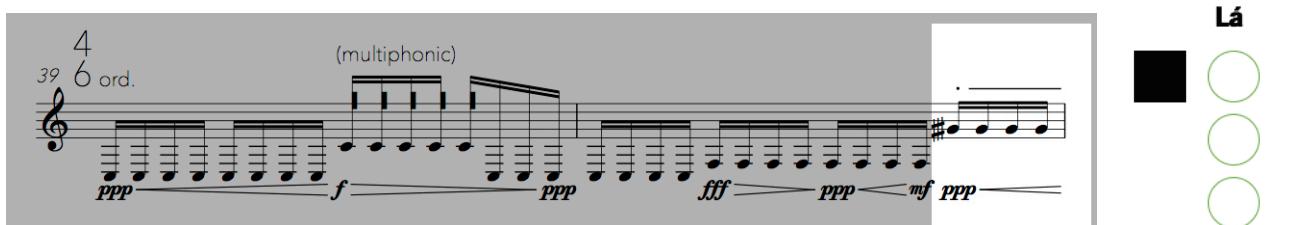
Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 128 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 36 e 37): Mi2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



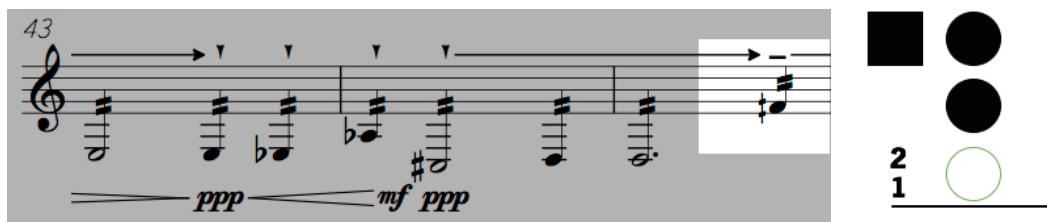
Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 129 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 39 e 40): Sol2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 130 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 43 a 45): Fá2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 4); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 131 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 49 a 55): Si1, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp. Measure 49 consists of six eighth-note pairs, each with a dynamic marking of **=ppppp**. Measure 50 starts with a single eighth note followed by a dynamic marking of **ppppp sempre**. Measures 51 and 52 are blank. Measure 53 begins with a single eighth note. To the right of the staff, there is a vertical stack of four circles: a black square at the top, followed by three black circles, then a green circle, and finally a black circle labeled 'F' below it. A horizontal line extends from the bottom of the stack to the right.

Nota. Costa (2019, p. 4); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 132 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 57 e 58): Dó2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp. Measure 57 starts with a single eighth note followed by a dynamic marking of **staccatissimo, quase só ruído de articulação**. Measures 58 and 59 are blank. Measure 60 begins with a single eighth note. To the right of the staff, there is a vertical stack of five circles: a black square at the top, followed by three black circles, then a green circle, and finally a black circle labeled 'Dó#' below it. A horizontal line extends from the bottom of the stack to the right.

Nota. Costa (2019, p. 4); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 133 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 60): Dó2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a key signature of one sharp. Measure 60 starts with a single eighth note followed by a dynamic marking of **staccatissimo, quase só ruído de articulação**. Measures 61 and 62 are blank. Measure 63 begins with a single eighth note. To the right of the staff, there is a vertical stack of five circles: a black square at the top, followed by three black circles, then a green circle, and finally a black circle labeled 'Dó' below it. A horizontal line extends from the bottom of the stack to the right.

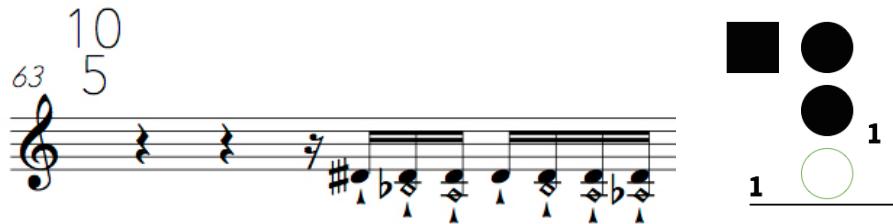
Nota. Costa (2019, p. 4); dedilhação de execução elaborada pelo autor.

Figura 134 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 63): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



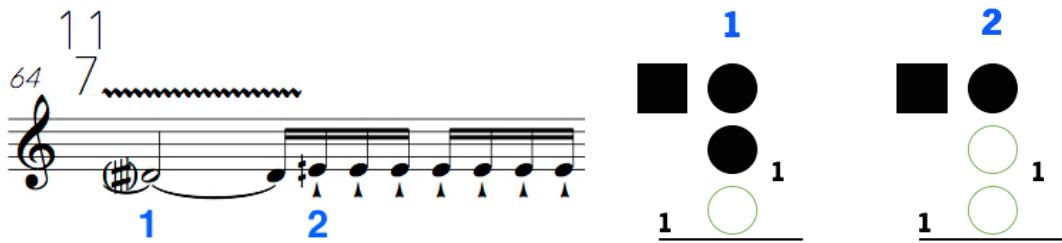
Nota. Costa (2019, p. 4); dedilhação de execução elaborada pelo autor.

Figura 135 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 63): Ré2, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 4); dedilhação de execução elaborada pelo autor.

Figura 136 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 64): Ré2, três quartos de tom alto; mi2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.



Nota. Costa (2019, p. 4); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 137 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 69): Sol1, três quartos de tom alto; Si2, um quarto de tom alto; e respectivas dedilhações de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with measure numbers 69, 7, 4, 1, 2, 5. The first measure has a dynamic *mf* and the second has *pp*. Fingerings '1' and '2' are indicated above the notes. To the right, two sets of fingerings are shown: '1' (black square, three black circles) and '2' (black square, one black circle, one green circle). Below these, the notes are labeled 'Dó' and 'F' respectively, with green circles indicating the thumb position.

Nota. Costa (2019, p. 5); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 138 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 74): Fá3, um quarto de tom alto, e respectiva dedilhação de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with measure numbers 74, 8, 5, 7, 6. The first measure has a dynamic *mf* and the second has *pp*. A red arrow points to a specific note in the second measure. To the right, a set of fingerings is shown: a black square at the top followed by three black circles, labeled 'R'. Below this, the note is labeled 'F' with a green circle indicating the thumb position.

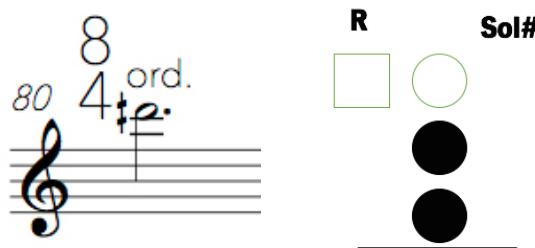
Nota. Costa (2019, p. 5); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 139 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 78): Si2, um quarto de tom baixo, e respectiva dedilhação de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with measure numbers 78, 6, 8, 6. The first measure has a dynamic *mf* and the second has *pp*. A red arrow points to a specific note in the second measure. To the right, a set of fingerings is shown: a black square at the top followed by three black circles, labeled 'R'. Below this, the note is labeled 'Mib' with a green circle indicating the thumb position.

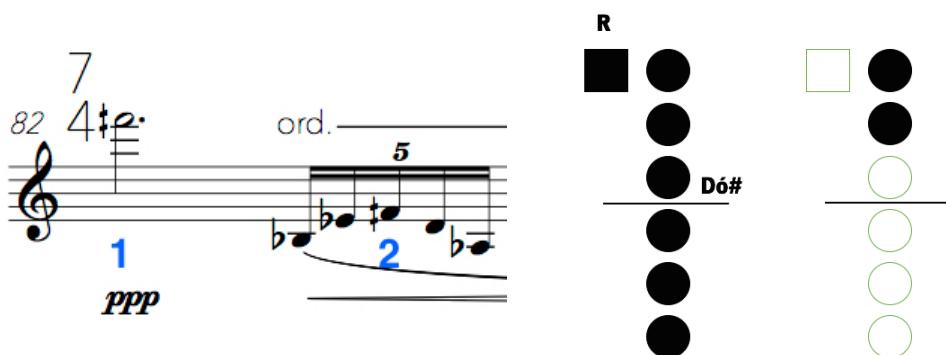
Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 140 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 80): Ré4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



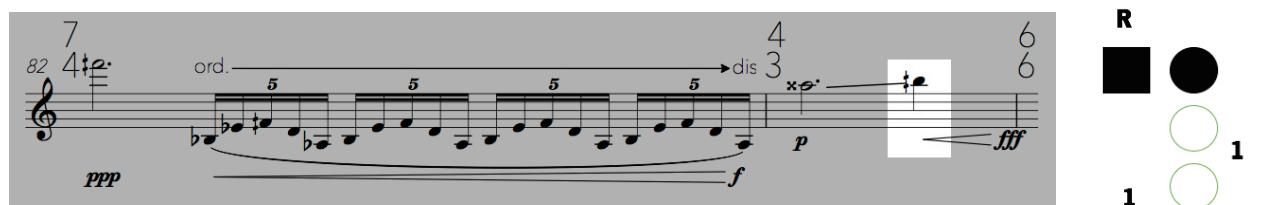
Nota. Costa (2019, p. 6); dedilhação de execução elaborada pelo autor.

Figura 141 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 82): Fá4, um quarto de tom alto; Fá2, um quarto de tom alto; e respetivas dedilhações de execução.



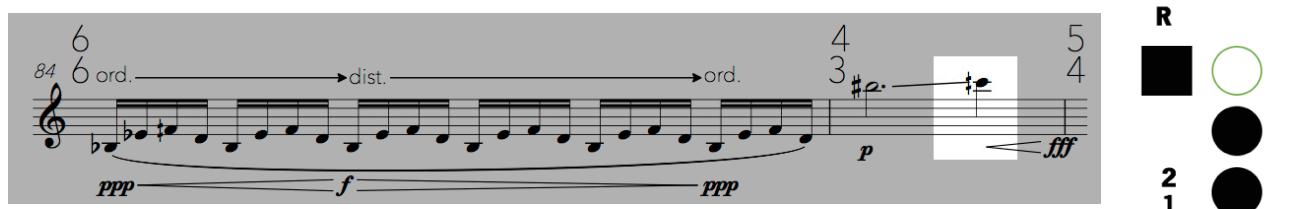
Nota. Costa (2019, p. 6); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 142 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 82 e 83): Si3, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



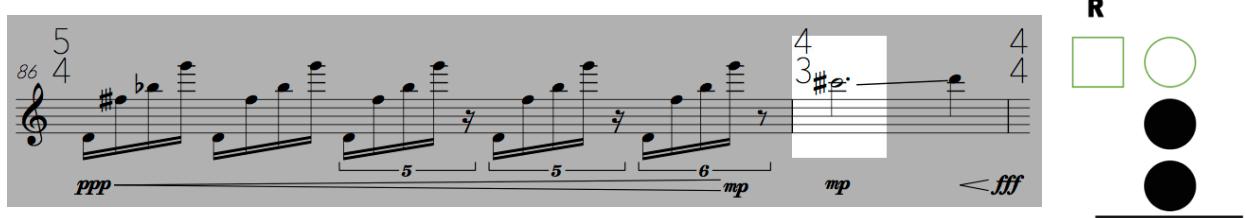
Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 143 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 84 e 85): Dó4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



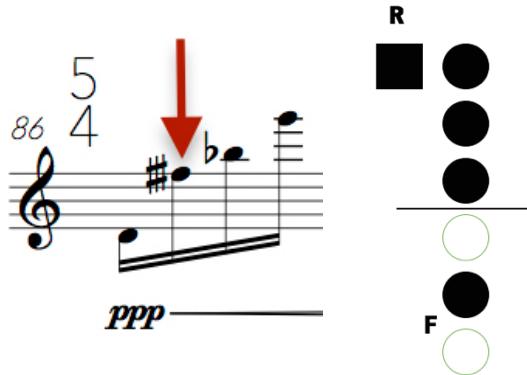
Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaborada pelo autor.

Figura 144 – Excerto musical de texturas de sombra, de Luís Neto da Costa (compassos 86 e 87): Dó4, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



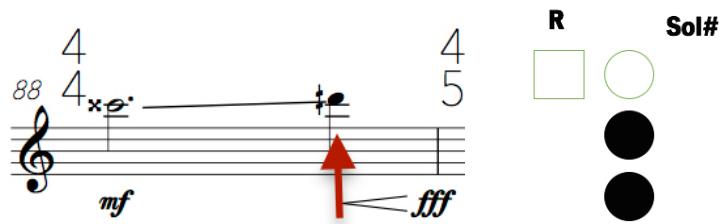
Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 145 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 86): Fá3, três quartos de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 146 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 88): Ré4, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Costa (2019, p. 6); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

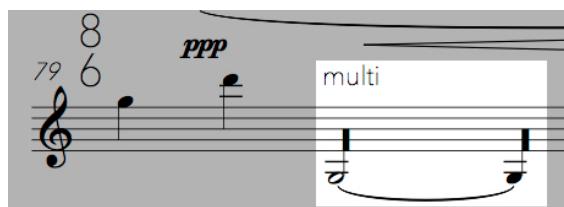
Figura 147 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 88 e 89): Ré4, três quartos de tom alto; Mi4, um quarto de tom alto; e respectivas dedilações de execução.

The figure shows a musical score excerpt with two staves. The left staff (measures 88 and 89) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamics of *mf* and *<fff f*. The right staff shows two execution techniques labeled '1' and '2'. Technique '1' consists of a black square (R) above three black circles (Sol#), with a horizontal line below it. Technique '2' adds a black circle (Lá) to the left of the black squares (R and Sol#), also with a horizontal line below it. Below the staffs are two sets of colored circles: green (top) and orange (bottom).

Nota. Costa (2019, p. 6); indicações e dedilações de execução elaboradas pelo autor.

Relativamente aos multifónicos, ao contrário de todas as obras que constituem o *corpus* analítico deste trabalho científico, em *texturas de sombra* (2019) o compositor apresenta nos mesmos apenas as suas notas fundamentais, como se pode verificar na figura 148, nomeadamente: Sol1, Dó2, um quarto de tom alto, e Sol2, um quarto de tom baixo. Neste sentido, para além da sua escolha se dever à sonoridade pretendida pelo compositor e à sua fiabilidade performativa, é importante referir que o seu espectro poderá ser variável a cada performance da obra.

Figura 148 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 79): notação utilizada para os multifónicos.



Nota. Costa (2019, p. 6); indicação elaborada pelo autor.

No mesmo sentido, caracterizando-se pelo seu caráter percussivo, os sons de chaves foram explorados no âmbito deste processo colaborativo, e posteriormente aplicados, de três formas completamente distintas:

1. Rítmica: aliado ao discurso musical do clarinete baixo, é adicionado um motivo rítmico que é salientado a partir de uma dedilhação definida durante este processo colaborativo, como se pode verificar na figura 149;

Figura 149 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 17 e 18): sons de chaves explorados de forma rítmica, e respetivas dedilhações de execução.

The figure consists of two musical staves. The top staff shows measures 17 and 18. Measure 17 (4/4 time) has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 18 (4/4 time) starts with a trill over a bass note. Below the staves are two diagrams labeled 1 and 2, representing fingerings for the keys. Diagram 1 shows a square (top), three black circles, and a green circle at the bottom. Diagram 2 shows a square, three black circles, and a black circle at the bottom. An arrow points from diagram 1 to diagram 2.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

2. Aleatória: aliado ao discurso musical do clarinete baixo, os sons de chaves são explorados de forma aleatória a partir de uma notação definida durante este processo colaborativo, como se pode verificar na figura 150. A sua execução deve ser realizada com os seguintes dedos da mão direita: indicador, médio e anelar;

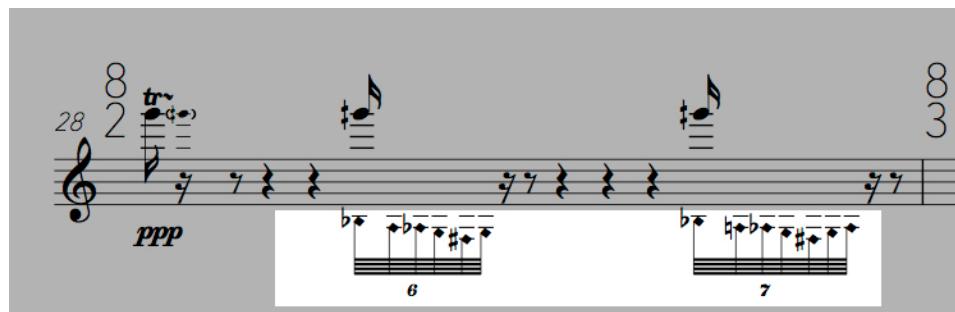
Figura 150 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 19): sons de chaves explorados de forma aleatória, e respetivas indicações de execução.

The figure shows a musical staff for measure 19 (4/4 time) with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a trill over a bass note. Below the staff is a diagram showing two sets of three vertical circles (black, black, green) with horizontal wavy lines between them, indicating a sequence of key positions. To the right is a legend with three black circles stacked vertically, followed by the text: **Dedo Indicador** (Index Finger), **Dedo Médio** (Middle Finger), and **Dedo Anelar** (Ring Finger).

Nota. Costa (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

3. Melódica: aliado ao discurso musical do clarinete baixo, os sons de chaves são explorados de forma melódica a partir de ritmos definidos durante este processo colaborativo, dando assim um carácter melódico a uma nota, como se pode verificar na figura 151.

Figura 151 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 28): sons de chaves explorados de forma melódica.



Nota. Costa (2019, p. 3); indicação elaborada pelo autor.

Do ponto de vista tímbrico, o *bisbigliando*, caracterizado pela mudança de timbre/cor de uma nota, é explorado em *texturas de sombra* (2019) tendo em conta a sonoridade microtonal que está presente em toda a obra. No âmbito deste processo colaborativo recorri a várias dedilhações de modo a ir ao encontro da ideia sonora idealizada pelo compositor, tendo escolhido as seguintes:

Figura 152 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 24): *bisbigliando* a partir da nota Dó2, um quarto de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.

The image contains two parts. The top part is a musical score for bass clarinet, compasso 24. It shows a staff with a dynamic 'pppp' and a measure ending in '5'. The next measure, ending in '4', has a dynamic 'pp' and a 'quiet' instruction above the notes. The following measure, ending in '3', features a 'bisbigl.' instruction with a horizontal line of dots. The bottom part is a diagram illustrating fingerings for the 'bisbigliando' technique. It shows two vertical columns of circles representing fingers. The left column has five circles, and the right column has four circles. A horizontal double-headed arrow connects them. Below each column is the label 'Dó#' under a horizontal line. The bottom circle of the left column is black, while the bottom circle of the right column is green.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicação e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 153 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 25): *bisbigliando* a partir da nota Sib1 e respetivas dedilhações de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a tempo of 8/3. The first measure consists of eighth-note pairs with a 'smorzato' dynamic. The second measure starts with a bass note followed by a sixteenth-note cluster. A box highlights the text 'bisbigl. +E' above a wavy line. To the right, two diagrams show fingerings: the left shows fingers 1, 2, 3, and 4; the right shows fingers 1, 2, 3, and 4 with the thumb added. A double-headed arrow indicates a choice between them.

Nota. Costa (2019, p. 2); indicação e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 154 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 38): *bisbigliando* a partir da nota Ré#4 e respetivas dedilhações de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a tempo of 2/3. Measures 36 and 37 feature eighth-note pairs with dynamics 'f' and 'fff'. Measure 38 begins with a bass note followed by a sixteenth-note cluster. A box highlights the text 'bisbigl' above a wavy line. To the right, two diagrams show fingerings: the left shows fingers 1, 2, 3, and 4; the right shows fingers 1, 2, 3, and 4 with the thumb added. A double-headed arrow indicates a choice between them. The label 'Sol#' is placed above the diagrams.

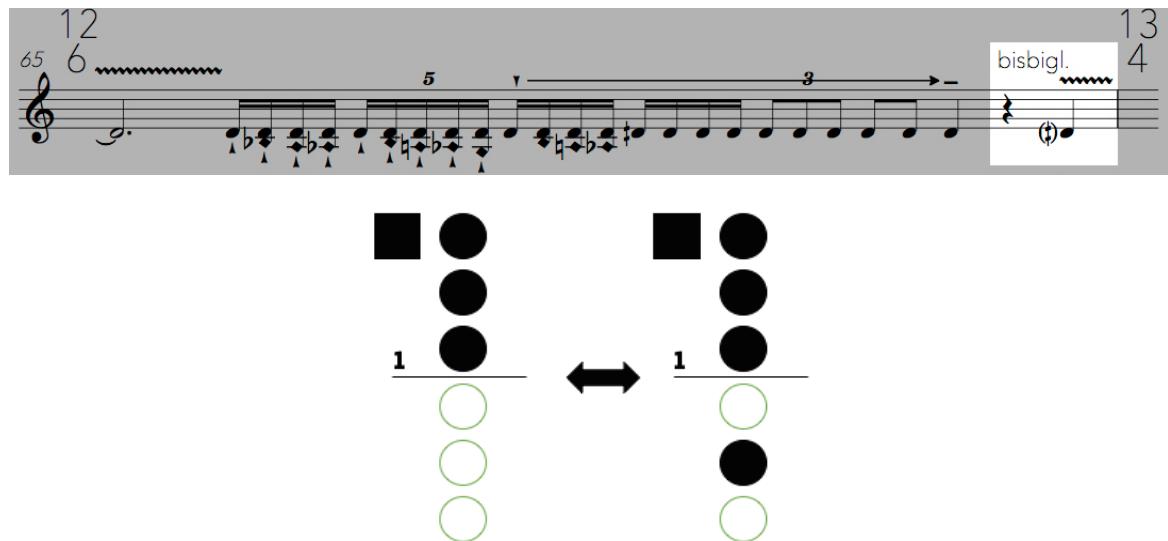
Nota. Costa (2019, p. 3); indicação e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 155 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compassos 63 e 64): *bisbigliando* a partir da nota Ré2, três quartos de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.

The musical excerpt shows a treble clef staff with a tempo of 10/5. It features a series of eighth-note pairs with dynamics ranging from 'f' to '(ppppp)'. Measures 63 and 64 are shown. A box highlights the text 'bisbigl' above a wavy line. To the right, two diagrams show fingerings: the left shows fingers 1, 2, 3, and 4; the right shows fingers 1, 2, 3, and 4 with the thumb added. A double-headed arrow indicates a choice between them. The label 'Sol#' is placed above the diagrams.

Nota. Costa (2019, p. 4); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 156 – Excerto musical de *texturas de sombra*, de Luís Neto da Costa (compasso 65): *bisbigliando* a partir da nota Ré2, um quarto de tom alto, e respetivas dedilhações de execução.



Nota. Costa (2019, p. 4); indicação e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Como já foi referido anteriormente, no capítulo 4 (p. 105), *texturas de sombra* (2019) é a única obra do *corpus* analítico deste trabalho científico que utiliza eletrónica em tempo real. Neste sentido, aliado ao facto do uso de compassos não diádicos, a sincronização entre o discurso musical do clarinete baixo e os seus quatro *delays*, distribuídos pelos quatro canais, torna praticamente impossível a preparação e execução da obra em tempo real sem recurso ao *click-track* auditivo.

O primeiro grande desafio de compor com eletrónica passa pelas escolhas técnicas. É um universo vasto e uma das dificuldades reside em limitar o material com pericia. Para além disso, compor com eletrónica significa compor para mais um “instrumento”. Neste caso, significou compor para mais 4 clarinetes baixo (L. Neto da Costa, questionário, março 13, 2020).

5.6. LIMEN, DE RÚBEN BORGES

Composta em 2019, *limen*¹⁰⁶, para clarinete baixo, eletrónica e luz, teve a sua estreia a 4 de junho do mesmo ano, na Sala 2 da Casa da Música, inserida no Recital *Diálogo a Preto e Branco*, no âmbito do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea portuguesa (*vide* Anexo B.12.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o compositor realizou a difusão da eletrónica e o controlo da luz, com o apoio do técnico João Sousa.

Nas notas de programa do Recital (*vide* Anexo B.12.), a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Limén, é uma palavra proveniente do latim “limiar”. A ausência de Deus, é uma das temáticas mais frequentes no cinema do realizador sueco Ingmar Bergman, e que inspirou esta obra. A rotina e a segmentação do tempo que vivenciamos no nosso dia-a-dia vem apenas reforçar este afastamento. Assim, esta obra pretende ser uma jornada no vazio, uma redescoberta do silêncio e um encontro com o Divino.

Formalmente, o compositor Rúben Borges (questionário, março 19, 2020) afirma que ao longo da obra o clarinete baixo vai conduzindo auditivamente o público ao encontro de Deus, como se de uma cenografia sonora se tratasse.

Como referi anteriormente, para além do estudo da relação preto/branco, a peça teve também como ponto de partida o universo sonoro dos filmes de Ingmar Bergman: máquinas de escrever; água corrente; relógios; carros; alarmes; comboios; sons da rua e sons humanos como murmúrios ou gritos (R. Borges, questionário, março 19, 2020).

No discurso musical do clarinete baixo, para além das técnicas estendidas utilizadas, *limen* (2019) apresenta uma partitura diferente da tradicional, em que cada sistema é composto por três pautas, evidenciando dessa forma especificidades únicas do ponto de vista técnico e musical em relação às outras obras que compõem o *corpus* analítico deste trabalho científico.

(...) recorrendo ao Sonorismo, o clarinete baixo tem uma humanidade e expressão muito própria que permite criar uma aproximação aos sons que referi acima: multifónicos facilmente orquestram e complementam os sons da rua, sons de ar e de chaves facilmente trazem a “ideia de água” ou os murmúrios referidos acima entre outros exemplos (R. Borges, questionário, março 19, 2020).

¹⁰⁶ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRawBCzJZGI>.

Tendo em conta estas particularidades, que evidenciam uma influência total do Sonorismo no processo criativo-musical do compositor, Rúben Borges (questionário, março 19, 2020) defende que entre o processo de revisão da obra e a sua partitura final, o intérprete desempenhou um papel fundamental na sua revisão, nomeadamente nas técnicas próximas ao Sonorismo, como os multifónicos.

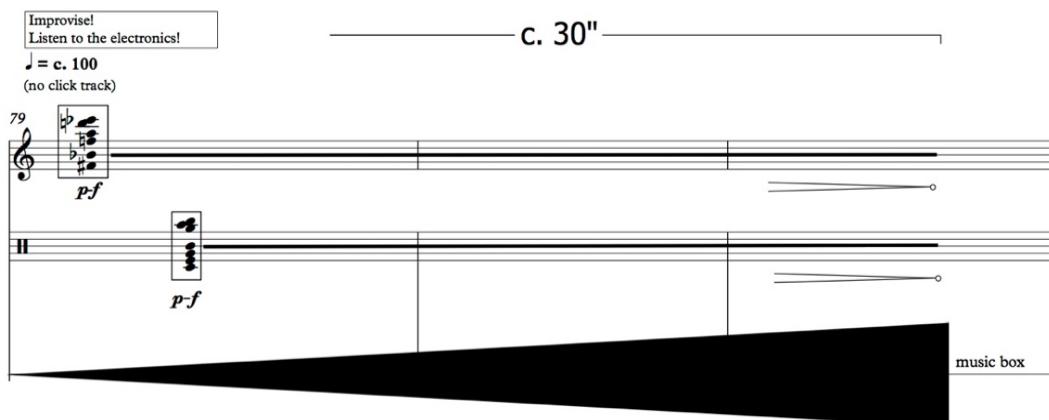
De acordo com a minha experiência, a importância da dicotomia compositor/intérprete é cada vez maior. O trabalho de um não sobrevive sem o outro. A troca de experiências e de perspectivas para além de ser extremamente gratificante permitirá ao intérprete descobrir novos mundos sonoros enquanto o compositor crescerá na escrita e no desenvolvimento da sua linguagem (R. Borges, questionário, março 19, 2020).

Limén (2019), voltou a ser interpretada a 10 de julho de 2019, no âmbito do Recital de Licenciatura em Composição *behind the scenes* do compositor Rúben Borges, no Teatro Helena Sá e Costa, Porto (*vide* Anexo B.15.).

5.6.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉPRETE: A INTERAÇÃO

O meu primeiro contacto com o compositor Rúben Borges deu-se em 2017, a convite do mesmo para a estreia da sua obra *Samsara* (2017), para clarinete baixo, percussão e eletrónica, que teve lugar no Café-Concerto Francisco Beja (ESMAE), a 23 de novembro do mesmo ano, no âmbito do Concerto da Classe de Composição *Blue Brain* (*vide* Anexo B.7.).

Figura 157 – Exerto musical de *Samsara*, de Rúben Borges (compassos 79 a 81).



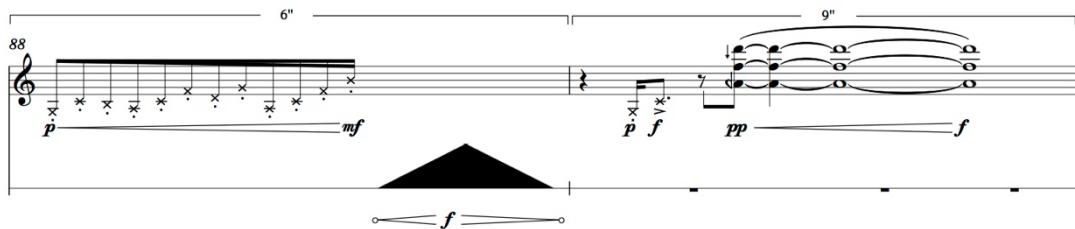
Nota. Borges (2017, p. 8).

Eu interpretei a parte de clarinete baixo, o Diogo Mota (n. 1995) a de percussão, e o compositor realizou a difusão da eletrónica. Este, nas notas de programa do Recital, descreve a obra da seguinte forma:

Samsara é um termo proveniente do sânscrito definido como uma “passagem através de sucessivos estados da existência mundana”, ocorrendo a libertação no *moksha* ou *nirvana*. Para a realização desta peça recorri à interpretação budista deste mesmo conceito: “renascimento, existência e morte”, processo este perpetuado pelo desejo e pela ignorância levando ao *karma*. Estes, ocorrem em seis reinos de existência: três benignos (céu, semideuses e humanos) e três malévolos (animal, fantasmas e inferno), estes foram representados visualmente na *bhavacakra*. O ciclo acabará com o *nirvana*, em que o desejo desaparece, surgindo a consciência da “impermanência” e do “não-ser”.

Em 2018, fruto de uma encomenda, tendo como objetivo integrar o programa do *Recital I* de Doutoramento em Música, Especialidade em Interpretação, que realizei no Auditório do Colégio Mateus D’Aranda, na Universidade de Évora, a 5 de julho do mesmo ano, é composta a obra *Karesansui* (2018), para clarinete baixo solo (*vide Anexo B.11.*).

Figura 158 – Excerto musical de *Karesansui*, de Rúben Borges (compassos 88 e 89).



Nota. Borges (2018, p. 6).

Karesansui (2018), que faz parte do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo, a solo ou com eletrónica, intitulado *Reflexos* (2019), é descrita pelo compositor, no preâmbulo da sua partitura, como se lê de seguida:

Karesansui nasce inspirada pelo livro de Tanizaki “Elogio da Sombra” e da morfologia dos jardins zen que podemos encontrar nos templos budistas. O título significa “paisagem seca”, característica destes jardins que são constituídos apenas por rochas e areia com diversos padrões. Na peça encontramos momentos musicais espaçados por silêncios como as rochas no jardim. Esta peça é também uma resposta ao ruído constante do nosso meio. Na obra, ouviremos apenas um eco deste. Um dos grandes focos na peça foi o som e o não som como a luz e a sombra em Tanizaki. Esta é uma procura pelo silêncio, não como repouso ou respiração, mas ponto de chegada e contemplação (Borges, 2018).

Limén (2019) (*vide* Anexo C.5.), gravada em julho de 2020, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para requinta solo, e clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Lux et Umbra* (2021 | Artway Records), para além das técnicas estendidas utilizadas no seu processo criativo-musical, apresenta uma partitura diferente da tradicional, em que cada sistema é composto por três pautas, como já referido anteriormente. Neste sentido, o contacto que tive com o compositor Rúben Borges para a preparação da obra, à semelhança de *Karesansui* (2018), resumiu-se à interpretação de alguns excertos e à resolução de três aspectos importantes:

1. Notação musical;
2. Exequibilidade técnica da partitura;
3. Escolha do meio de sincronização.

Como mencionado anteriormente, no capítulo 4 (pp. 105 – 106), o Sonorismo assume-se nesta obra como essencial no processo criativo-musical do compositor, não só pelo uso de várias técnicas estendidas, mas também pelo seu discurso musical ser desenvolvido a partir de um sistema composto por três pautas, explorando cada uma delas perspetivas sonoras diferenciadas, ou seja: a primeira pauta remete o intérprete para sons de ar, podendo ser tocados com o tubo do clarinete baixo aberto ou fechado; a segunda pauta refere-se aos sons de chaves, sendo o clarinete baixo dividido em três partes (registo grave, médio e agudo); e por último, a pauta referente ao som convencional do clarinete baixo (figura 159).

Figura 159 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compassos 31 a 33): sons de ar, sons de chaves e som convencional do clarinete baixo.

The musical score excerpt consists of three staves. The top staff is labeled 'Air' and contains a single line of music with various note heads and dynamics (p, f). The middle staff is labeled 'Keys' and shows a bassoon part with fingerings, slurs, and dynamics (f, p). The bottom staff is labeled 'B. Cl.' and shows a bassoon part with note heads and dynamics (p). The score is marked 'liberamente e improvvisato'. Measure numbers 31 and 33 are indicated at the beginning of each staff.

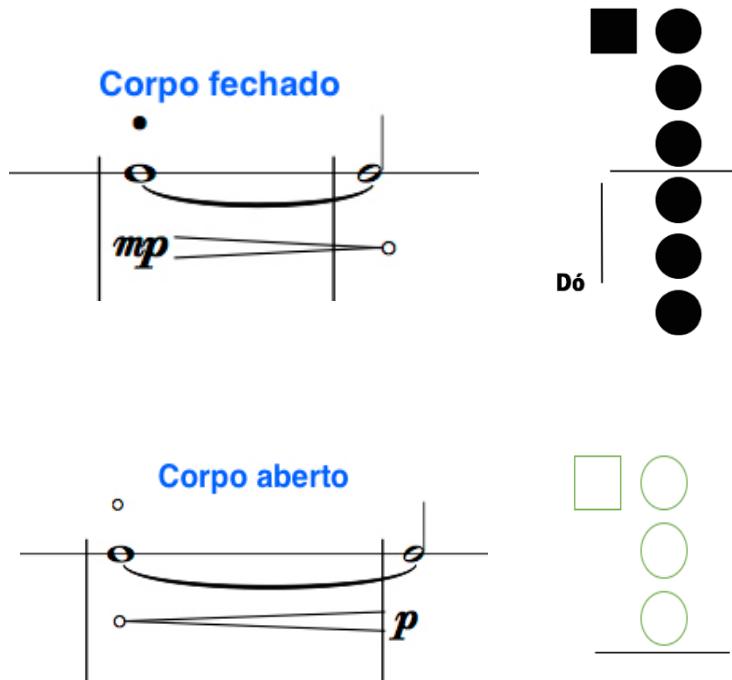
Nota. Borges (2019, p. 3); indicações elaboradas pelo autor.

Assim, do ponto de vista da notação musical, esta obra suscitou-me na sua primeira versão duas perguntas que condicionaram à partida o meu estudo:

1. Que tipo de sonoridades poderia explorar na pauta relativa aos sons de ar, de forma a criar uma clara fluidez no desenvolvimento do meu discurso musical?
2. Qual seria a melhor forma de desenvolver o meu discurso musical do ponto de vista sonoro através do ritmo dado na pauta relativa aos sons de chaves?

Relativamente à pauta atribuída aos sons de ar, depois de várias experiências desenvolvidas durante o estudo da obra, sugeri ao compositor três perspetivas sonoras diferentes, de forma a potenciar uma clara fluidez no desenvolvimento do meu discurso musical: a primeira, a partir da execução da nota Dó1 (tubo totalmente fechado); a segunda, a partir da execução da nota Sol2 (tubo totalmente aberto); e por fim, a sonoridade resultante ser consequência do contraponto entre duas ou três pautas (ar, sons de chaves e som convencional). Paralelamente, de forma a evidenciar a diferença performativa entre corpo aberto e corpo fechado, o compositor sugeriu uma notação musical facilmente compreendida por qualquer intérprete, como se pode verificar na figura 160.

Figura 160 – *Limen*, de Rúben Borges: notação musical usada para corpo fechado e corpo aberto e respetivas dedilhações de execução.

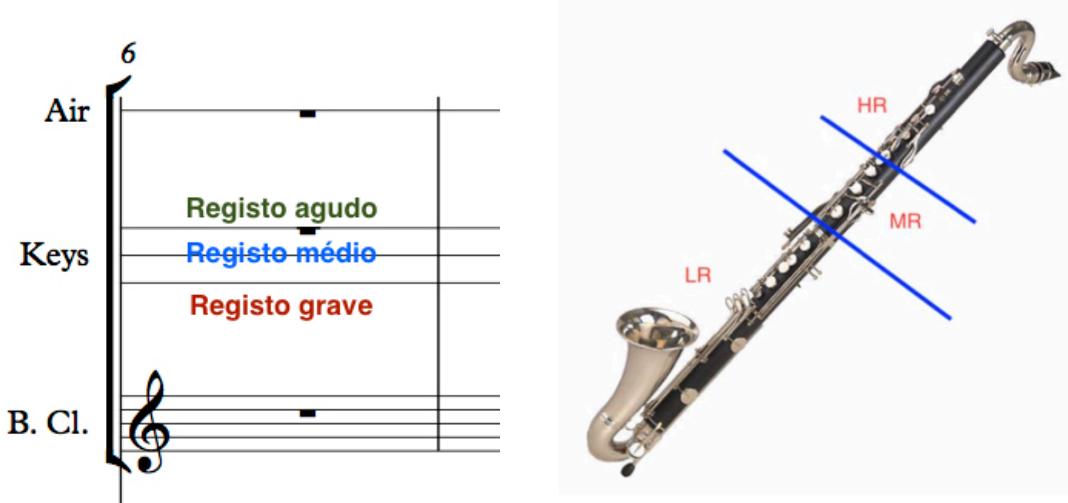


Nota. Borges (2019, p. 1); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Por outro lado, a pauta relativa aos sons de chaves apresenta três linhas que dividem o corpo do clarinete baixo em três registos diferentes: grave, médio e agudo; como se pode verificar na figura 161. Esta divisão realizada pelo compositor, diferente da organológica pré-estabelecida, é assim definida:

- Registo grave: Dó1 a Si1;
- Registo Médio: Dó2 a Fá#2;
- Registo Agudo: Sol2 a Lá#2.

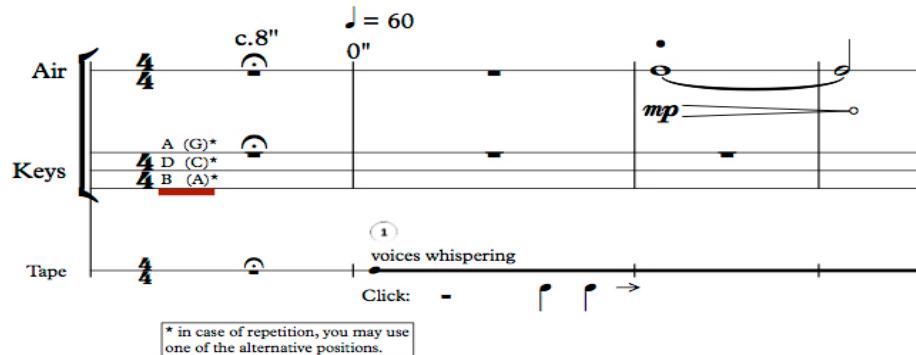
Figura 161 – Limen, de Rúben Borges (compasso 6): os três registos diferentes da pauta relativa aos sons de chaves.



Nota. Borges (2019, p. 1); indicações elaboradas pelo autor.

De modo a desenvolver o meu discurso musical do ponto de vista sonoro através do ritmo dado na pauta relativa aos sons de chaves, foi essencial ter em consideração os dois pontos de vista complementares apresentados no subcapítulo 5.1.2.9. Assim, tendo em conta estas especificidades performativas, depois de várias experiências desenvolvidas durante o estudo da obra, sugeri ao compositor desenvolver o meu discurso musical do ponto de vista sonoro através de seis notas pré-estabelecidas, ou seja, no registo grave a nota Si1 e Lá1, sendo esta última apenas utilizada como nota de passagem; no registo médio a nota Ré2 e Dó2, sendo esta última apenas utilizada como nota de passagem; e no registo agudo as notas Lá2 e Sol2, sendo esta última apenas utilizada como nota de passagem ou em tremolos (figura 162). Esta minha opção, para além de facilitar o estudo da obra devido à sua objetividade, permitiu que houvesse uma maior homogeneidade no discurso musical nas duas performances da obra, algo que foi apreciado desde logo pelo compositor.

Figura 162 – Limen, de Rúben Borges (compassos 1 a 4): desenvolvimento do discurso musical do ponto de vista sonoro através de seis notas pré-estabelecidas.



Nota. Borges (2019, p. 1); indicação elaborada pelo autor.

Do ponto de vista da exequibilidade técnica da partitura, esta incidiu basicamente num trabalho colaborativo que teve como base os multifónicos propostos na primeira versão da obra. Como refere o compositor: “(...) durante o processo de revisão até à partitura final, o intérprete desempenhou um grande papel na revisão da peça nomeadamente nas técnicas próximas ao Sonorismo como os multifónicos” (R. Borges, questionário, março 19, 2020).

Assim, ciente da importância que a escolha dos multifónicos pressupõe, foram sugeridas por mim cinco alterações que, para além de evidenciarem uma maior facilidade de execução, se enquadravam no ambiente sonoro proposto pelo compositor, a saber:

Figura 163 – *Limen*, de Rúben Borges: alteração dos multifônicos entre os compassos 17 e 19, dedilhações de execução propostas.

The figure consists of three parts: a musical score, a diagram of a piano keyboard, and a simplified diagram of the piano keys.

Score (Top): Labeled "2 Primeira Versão". It shows four staves: Air (percussion), Keys (piano), B. Cl. (bassoon), and Tape (synthesizer). Measure 16 starts with a forte dynamic (f) in the Keys and B. Cl. staves. Measure 17 begins with a piano dynamic (p). Measure 18 shows complex multifonic patterns for the Keys and B. Cl. staves. Measure 19 continues these patterns. Measure 20 concludes with a piano dynamic (p). A time signature change from 2/4 to 4/4 is indicated. The duration of the section is 1'30".

Diagram (Middle): Labeled "Versão Final". It shows the same four staves. Measure 15 starts with a forte dynamic (f) in the Keys and B. Cl. staves. Measures 16-18 show different multifonic patterns compared to the first version. Measure 19 concludes with a piano dynamic (p). A time signature change from 2/4 to 4/4 is indicated.

Keyboard Diagram (Bottom): Shows a vertical stack of piano keys. The top key is labeled "R". Below it is a black square (representing a white key). The next two keys are solid black circles. The fifth key is a white circle with a black dot in the center, labeled "Dó#". An arrow points down to another set of keys where the fourth key is a white circle with a black dot, labeled "Dó#". Another arrow points down to a third set of keys where the fourth key is a solid black circle, labeled "Dó#".

Nota. Borges (2019, p. 2); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 164 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifônicos dos compassos 21 e 22, e dedilhações de execução propostas.

Primeira Versão

Versão Final

Dedilhações de execução propostas:

Diagram illustrating the proposed execution techniques for the multifonic changes. It shows two sets of vertical stacks of circles and squares, separated by a horizontal line labeled "Dó#". The left stack has a black square at the top, followed by two black circles, then a black circle with "Dó#" written below it, and finally three green circles. An arrow points to the right stack, which has a black square at the top, followed by one black circle, and four green circles.

Nota. Borges (2019, p. 2); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 165 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifônicos entre os compassos 27 e 30, e dedilhações de execução propostas.

The figure consists of three vertically aligned musical staves, each with a title and a downward-pointing arrow indicating a progression between them.

- Top Staff (Primeira Versão):** Labeled "26". It includes parts for Air, Keys, Bass Clarinet (B. Cl.), and Tape. The Bass Clarinet part shows a sequence of notes with dynamic markings *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mp*, and *pp*. The Tape part features sustained notes with a tempo of 88 BPM. Above the staff, a box labeled "Primeira Versão" contains the text: "alteração dos multifônicos entre os compassos 27 e 30, e dedilhações de execução propostas."
- Middle Staff (Versão Final):** Labeled "27". It includes parts for Air, Bass Clarinet (B. Cl.), and Tape. The Bass Clarinet part shows a sequence of notes with dynamic markings *pp*, *mp*, *pp*, and *pp*. The Tape part features sustained notes with a tempo of 88 BPM. The number "3" is located at the top right of this staff.
- Bottom Staff:** Shows three diagrams labeled "R" above each. Each diagram consists of a vertical stack of black circles. The first diagram has a square symbol to its left and a "Dó#" symbol below it. The second diagram has a green circle symbol to its left and a "Dó#" symbol below it. The third diagram has a square symbol to its left and a "Dó#" symbol below it. Arrows indicate a sequence or transition between these three states.

Nota. Borges (2019, p. 3); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 166 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifónicos nos compassos 50 e 51, e dedilhações de execução propostas.

The figure consists of three vertically aligned musical score snippets, each with a title and a downward-pointing arrow indicating a progression from one version to the next.

Top Snippet (Primeira Versão): Labeled "52". It shows four staves: Air (two vertical lines), Keys (two vertical lines), Bass Clarinet (B. Cl.) in G clef, and Tape. The Bass Clarinet part includes dynamic markings *p* and *mp*. The Tape staff features a glissando instruction and a circled "8". The title "Primeira Versão" is in a box at the top left.

Middle Snippet (Versão Final): Labeled "49". It shows the same four staves. The Bass Clarinet part includes dynamic markings *p* and *mp*. The Tape staff includes a "gliss." instruction and a "city traffic + (...)" sound effect. The title "Versão Final" is in a box at the top left.

Bottom Snippet: Shows two diagrams of finger positions on a horizontal bar. The left diagram has a green circle at the bottom. The right diagram has a black circle at the bottom and is labeled "Sol#". An arrow points from the left diagram to the right one.

Nota. Borges (2019, p. 5); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Figura 167 – Limen, de Rúben Borges: alteração dos multifônicos entre os compassos 53 e 56, e dedilhações de execução propostas.

Primeira Versão

Air (57), B. Cl., L. elct., Tape (9, city traffic + (...))

Versão Final

Air (53), B. Cl., Tape

Dedilhados

Ré → Dó# → Dó

Nota. Borges (2019, p. 5); indicações e dedilhações de execução elaboradas pelo autor.

Relativamente à escolha do meio de sincronização, ao contrário de *Lux et Umbra II* (2019), *1929* (2019) e *Quando vier a primavera* (2016), *limen* (2019) é uma obra constituída por quatro ficheiros de áudio pré-gravados, com sonoridades completamente opostas, que se interligam com o discurso musical do clarinete baixo. Segundo o compositor Rúben Borges (questionário, março 19, 2020), ao longo da obra o papel de impulsionar a ação é dividido entre o clarinete baixo e a eletrónica. Por vezes, o clarinete baixo dará um impulso e a eletrónica terá a função de o orquestrar, outras vezes acontecerá o inverso.

Devido à complexidade performativa do discurso musical do clarinete baixo, e ao carácter textural da eletrónica, como se pode verificar na figura 168, optei por executar a obra, nas duas performances realizadas até hoje, sem recurso ao *click-track* auditivo, sentindo assim uma maior liberdade musical, interpretativa e rítmica.

Figura 168 – Excerto musical de *limen*, de Rúben Borges (compassos 6 a 10).



Nota. Borges (2019, p. 1).

Desta forma, pode considerar-se que, quanto mais rígido for o contraponto rítmico entre instrumento e eletrónica, menos liberdade musical existirá; por sua vez, quanto mais simples for o contraponto rítmico maior será a liberdade musical, interpretativa e rítmica.

Nesta peça, é utilizada apenas eletrónica fixa. Por momentos, pensei recorrer à eletrónica em tempo real para complementar o discurso, mas iria estragar a pureza deste. A eletrónica fixa é usada de modo a criar a “cenografia sonora” a partir dos sons que me inspiraram dos filmes de Ingmar Bergman (R. Borges, questionário, março 19, 2020).

Paralelamente, o compositor criou um *patch* em *Max/MSP*, representado na figura 169, de forma que eu pudesse ter não só o controlo do discurso musical, mas também da sua sincronia com a eletrónica. Neste sentido, cada um dos quatro ficheiros de áudio pré-

gravados é acionado a partir de um pedal MIDI, pudendo ainda este processo ser reproduzido por um segundo performer.

Figura 169 – Limen, de Rúben Borges: *patch* em Max/MSP.



Nota. Captura de ecrã realizada pelo autor, a partir do *patch* em Max/MSP.

5.7. SOBRE O CONTORNO, DE RODRIGO CARDOSO

Composta em 2019, *Sobre o contorno*¹⁰⁷, para clarinete baixo, eletrónica sobre suporte e vídeo, teve a sua estreia a 4 de junho do mesmo ano, na Sala 2 da Casa da Música, inserida no Recital *Diálogo a Preto e Branco*, no âmbito do Ciclo *Estado da Nação*, dedicado à criação contemporânea portuguesa (*vide* Anexo B.12.). Eu interpretei a parte de clarinete baixo e o compositor realizou a difusão da eletrónica e do vídeo, com o apoio do técnico João Sousa.

Nas notas de programa do Recital (*vide* Anexo B.12.), a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

Sobre o contorno surge como uma proposta colaborativa entre som, eletrónica e vídeo, concebida por Rodrigo Cardoso e Maria Inês Alves. Utilizando a vibração como premissa para uma reflexão conjunta, surge uma multiplicidade de planos que se complementam em diferentes soluções plásticas e sonoras. Propõe-se uma reconstrução da paisagem, da contemplação, da escuta, num discurso sonoro que gradualmente se vai adensando, rompendo o carácter meditativo inicial.

Tendo como base um projeto interdisciplinar, entre som, eletrónica e vídeo, com a colaboração da artista visual Maria Inês Alves (n. 1997), *Sobre o contorno* (2019) define-se por evidenciar o Sonorismo como um meio necessário no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor através do uso da microtonalidade. Segundo o compositor Rodrigo Cardoso (questionário, março 12, 2020), formalmente, a obra traduz-se num grande A, subdividido em vários momentos formais que detêm como intuito discursivo a criação de um continuo adensamento de som e de movimento, e o seu consequente declínio.

O processo de criação da obra esteve intrinsecamente ligado com a construção do vídeo, realizada por uma artista visual, Maria Inês Alves. A premissa da construção da obra teve como base a captação de reações físicas de objetos à vibração sonora. Esta peça e esta premissa levou-me a mudar o meu paradigma composicional de uma forma significativa. Idealizei, para cada som que escrevi, o seu potencial resultado vibracional sobre as matérias escolhidas pela artista (farinha, água, carvão, entre outras.), como se de um bailado de matérias se tratasse. De forma sucinta, cada som escrito foi considerado pelo seu conteúdo musical/composicional e pelo seu impacto gestual nas matérias escolhidas (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Em relação ao discurso musical, a eletrónica e o clarinete baixo relacionam-se essencialmente, de duas formas: na primeira forma, a eletrónica é usada como ambiência

¹⁰⁷ Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ADKsFWId1CI>.

sonora por detrás do som do clarinete baixo; e na segunda forma, a eletrónica interage com o clarinete baixo através de diálogos e fusões que potenciam o contraponto discursivo.

No âmbito da Residência Artística que realizei no Lisboa Incomum, a obra *Sobre o contorno* (2019) voltou a ser interpretada a 28 de agosto de 2020, englobada no Recital *dal niente* (*vide* Anexo B.16.). Este, como referido anteriormente, devido à situação pandémica vivida mundialmente, foi apenas transmitido em *streaming* através do canal de *youtube* do Lisboa Incomum.

5.7.1. DICOTOMIA COMPOSITOR/INTÉRPRETE: A INTERAÇÃO

O processo colaborativo com o compositor Rodrigo Cardoso teve início em 2017, fruto de um convite que lhe enderecei para compor uma nova obra que pudesse ser integrada no meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete ou clarinete baixo solo, intitulado *Mixed Dialogues* (2018). Neste sentido, *Gaia* (2017), para clarinete solo, inspirada na mitologia grega, é descrita pelo compositor, no preâmbulo da sua partitura:

Gaia, segundo a mitologia grega, foi deusa da Terra, mãe de todos os deuses e criadora do planeta. Esta peça teve como inspiração a formação do planeta terra como mundo em constante movimento e mutação. Composta por diferentes secções em constante metamorfose onde cada uma é consequência da anterior, *Gaia* para clarinete solo pretende evidenciar e realçar a energia da transformação e o seu inerente mistério usando como recurso as variadas possibilidades técnicas e tímbricas do instrumento (Cardoso, 2017).

Figura 170 – Excerto musical de *Gaia*, de Rodrigo Cardoso (compassos 71 a 75).

Nota. Cardoso (2017, p. 7).

Esta obra, viria a ser estreada a 5 de dezembro de 2017, no âmbito do *Recital para Clarinete Solo* que realizei no Auditório do Conservatório de Música de Paredes, onde foram estreadas as sete obras que constituem o registo discográfico *Mixed Dialogues* (2018) (*vide* Anexo B.8.).

Sobre o contorno (2019) (*vide* Anexo C.6.), gravada em junho de 2020, no âmbito do meu registo discográfico dedicado à música contemporânea portuguesa para requinta solo, e clarinete ou clarinete baixo e eletrónica, intitulado *Lux et Umbra* (2021 | Artway Records), para além de evidenciar uma notória influência do Sonorismo, em que as técnicas estendidas se assumem como um meio necessário no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor, é caracterizada por surgir de um projeto interdisciplinar, entre som, eletrónica e vídeo.

O contexto presente na obra é predominantemente oriundo do tema do Recital: “Preto e Branco”. Optei por realizar um projeto interdisciplinar, entre som, eletrónica e vídeo, onde tentei explorar vários pontos de ligação entre camadas e gestos sonoros/vibrações e imagens a preto e branco, com várias dimensões, ambientes contornos, gestos e sobreposição de camadas (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

O contacto que tive com o compositor Rodrigo Cardoso para a preparação da obra resumiu-se à interpretação de alguns excertos e à resolução de dois aspectos importantes:

1. Exequibilidade técnica da partitura;
2. *Click-track* auditivo.

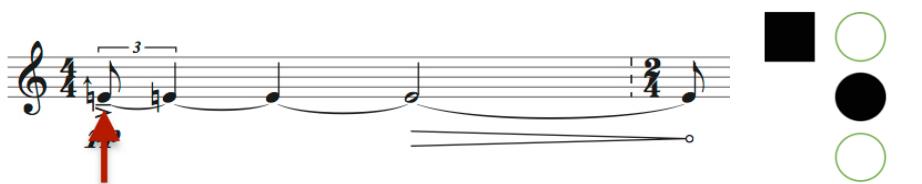
Do ponto de vista da exequibilidade técnica da partitura, esta incidiu essencialmente num trabalho colaborativo que teve como objetivo ir de encontro à sonoridade pretendida pelo compositor para as técnicas estendidas utilizadas, aproximando dessa maneira o discurso musical do clarinete baixo da textura visual, e posteriormente da sonoridade eletrónica. Como refere o compositor:

Esta obra incorpora um nível de dificuldade interpretativa que requer um intérprete significativamente experiente com a interpretação de música contemporânea para ser executada de uma forma consistente. A experiência com o uso de *click-track*, a sensibilidade técnica para a interpretação de pequenas nuances de dinâmicas, de articulação e de carácter, é um fator determinante. Neste caso, o intérprete estava totalmente conotado com a linguagem, o que me permitiu a liberdade de tomada de decisões que albergam a necessidade de um intérprete com as capacidades referidas.

O facto de o intérprete deter um som escuro, com consistentes harmónicos graves no seu som, permitiu-me também a criação de um imaginário sonoro nesta obra muito específico (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Neste sentido, tendo em conta a ordem em que aparecem na obra, para a execução dos quartos de tom utilizados foram escolhidas as seguintes dedilações:

Figura 171 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação de Mi2, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



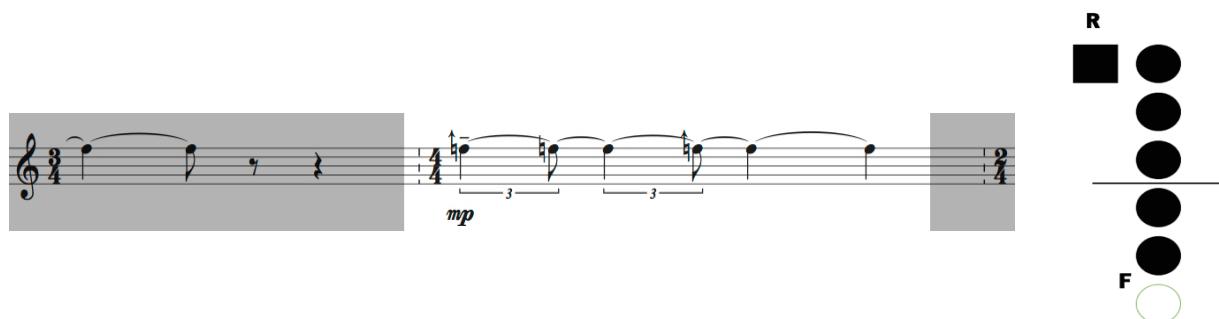
Nota. Cardoso (2019, p. 1); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 172 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação de Mi2, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Cardoso (2019, p. 1); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 173 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação de Fá3, um quarto de tom alto, e respetiva dedilhação de execução.



Nota. Cardoso (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Figura 174 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação de Fá3, um quarto de tom baixo, e respetiva dedilhação de execução.

The image shows a musical score excerpt in 4/4 time with a key signature of one sharp. It features a single note at Fá3 (quarter note) with three slurs. Below the note is the instruction "mp" and a dynamic marking of "p". To the right of the note is a performance guide consisting of four vertical columns of dots. The first column contains a black square with the letter "R" above it. The second column contains three solid black circles. The third column contains two solid black circles. The fourth column contains a green circle at the top and a black circle at the bottom. A horizontal line separates the first three columns from the fourth.

Nota. Cardoso (2019, p. 2); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

Relativamente aos multifónicos, o único usado nesta obra tem como nota fundamental Fál e a nota mais aguda Lá3, como se pode verificar na figura 175. Assim, tendo em conta a sonoridade e o ambiente pretendidos pelo compositor, a minha sugestão para a escolha deste multifónico de tipo 1, deveu-se à sua estabilidade sonora e fiabilidade performativa.

Figura 175 – Excerto musical de *Sobre o contorno*, de Rodrigo Cardoso: notação do multifónico com a nota fundamental Fál e respetiva dedilhação de execução.

The image shows a musical score excerpt in 3/4 time with a key signature of one sharp. It features a note with a wavy line above it, indicating a glissando or slide. Below the note is the instruction "mf" and a dynamic marking of "f". To the right of the note is a performance guide consisting of four vertical columns of dots. The first column contains a black square. The second column contains three solid black circles. The third column contains two solid black circles. The fourth column contains a green circle at the top and a black circle at the bottom. A horizontal line separates the first three columns from the fourth.

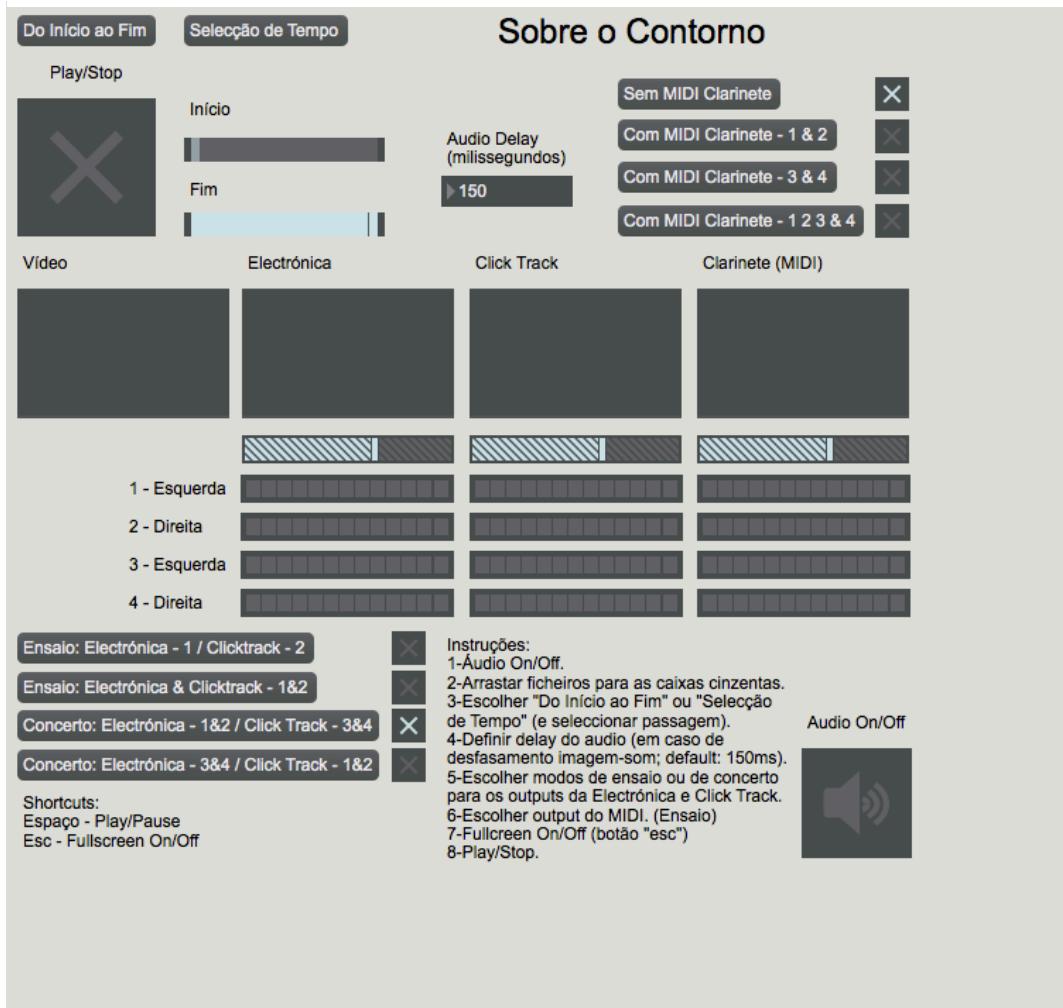
Nota. Cardoso (2019, p. 7); indicação e dedilhação de execução elaboradas pelo autor.

À semelhança de *Lux et Umbra II* (2019), *1929* (2016) e *Quando vier a primavera* (2016), *Sobre o contorno* (2019) contém um longo ficheiro de áudio pré-gravado. Nesta obra, devido à necessidade de haver uma sincronia precisa entre clarinete baixo, eletrónica e vídeo, foi essencial optar pelo uso do *click-track* auditivo. Como refere o compositor:

Uso eletrónica pré-gravada, de modo a ter um maior controlo sobre a apresentação performativa da peça. Como a parte musical foi escrita em congruência com o vídeo, denotou-se a necessidade de haver uma música sonoramente e metricamente estabelecida, para que esta pudesse ser incorporada com precisão no vídeo (R. Cardoso, questionário, março 12, 2020).

Assim, de modo a facilitar o estudo e posterior performance da obra por qualquer intérprete, o compositor criou um *patch* em *Max/MSP*, como se pode verificar na figura 176.

Figura 176 – Sobre o contorno, de Rodrigo Cardoso: patch em Max/MSP.



Nota. Captura de ecrã realizada pelo autor, a partir do *patch* em *Max/MSP*.

CONCLUSÃO

A minha maior motivação para realizar esta reflexão sobre a influência do Sonorismo na criação musical para clarinete baixo em Portugal no século XXI, foi poder contribuir para a análise e compreensão de um novo paradigma composicional, instrumental e performativo, que proliferou um pouco por toda a Europa, a partir da segunda metade do século XX. Neste sentido, tendo em conta que a relação entre o Sonorismo e o repertório para clarinete baixo carece de um estudo sistematizado, ou de qualquer produção teórica consistente, ao longo do desenvolvimento deste trabalho científico foi fundamental explorar, investigar e relacionar os três objetos de estudo enumerados na Introdução (p. 1): em primeiro lugar, a importância sociocultural do Sonorismo, que surgiu no início da segunda metade do século XX; em segundo, o impacto que originou do ponto de vista composicional, interpretativo e performativo, primeiramente na Polónia, posteriormente na Europa, e consequentemente em Portugal; e por último, as mutações que conferiu à dicotomia compositor/intérprete, tornando-a cada vez mais importante no desenvolvimento criativo-musical de uma nova obra.

Tendo atingido o seu expoente máximo na Polónia com Krzysztof Penderecki, através do *Warszawska Jesień*, e sendo definido pela descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, neste trabalho científico o Sonorismo é evidente de três formas distintas, expostas no capítulo 4 (p. 101), sendo o seu resultado sonoro amplificado no âmbito da música mista. Neste sentido, é evidente que as novas sonoridades, alicerçadas nas técnicas estendidas, para além de desafiarem o intérprete a uma abordagem diferenciada, criam um novo contexto sonoro, onde o discurso instrumental e o eletroacústico se cruzam, interagem e se fundem. É por isso evidente, em pleno século XXI, um novo paradigma na dicotomia compositor/intérprete que, sendo assente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor, torna essencial a presença do intérprete para a materialização do mesmo, criando dessa forma uma simbiose entre a criação e a performance.

Do ponto de vista da criação, no âmbito das obras que integram o *corpus* analítico deste trabalho científico, que evidenciam estéticas e influências do Sonorismo diferenciadas, o desenvolvimento do processo criativo-musical através do uso das técnicas estendidas de uma forma pontual é evidente de uma perspetiva textural semelhante em *Quando vier a primavera* (2016) e *Lux et Umbra II* (2019), sendo o objetivo central aproximar a sonoridade

instrumental da eletroacústica. Por conseguinte, uso das técnicas estendidas como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical é também evidente de uma perspetiva textural semelhante: em *1929* (2016), a execução das mesmas tem como objetivo amplificar a sonoridade do discurso eletroacústico; já em *Sobre o contorno* (2019), apesar da sensibilidade e precisão dos quartos de tom, a sua execução tem como objetivo conseguir uma sincronia entre os discursos: instrumental, eletroacústico e visual. Por sua vez, o uso das técnicas estendidas como um meio imprescindível no desenvolvimento do processo criativo-musical é evidente de duas perspetivas virtuosísticas completamente distintas: em *texturas de sombra* (2019), a sonoridade é definida pelo uso de escalas de sons abafados e microtonais que, apesar de evidenciar um ambiente textural, criado devido aos sucessivos *delays* multiplicados pelo discurso eletroacústico, apresenta um carácter extremamente virtuosístico, devido à complexidade do discurso instrumental; já em *limen* (2019), a sonoridade é desenvolvida a partir de um sistema composto por três pautas que, explorando cada uma delas perspetivas sonoras diferenciadas, evidencia um resultado sonoro extremamente transparente, apesar da complexidade técnica e musical do discurso instrumental. Neste contexto, após receber a partitura finalizada de cada obra, da qual fui um interveniente ativo no desenvolvimento do seu processo criativo-musical, foi importante compreender de um ponto de vista global o seu discurso musical e, fundamentalmente, a sua sonoridade. Esta, sendo influenciada pelo uso de várias técnicas estendidas, passou assim a ser o meu principal objeto de estudo, desenvolvendo paralelamente uma interpretação própria e cuidada do texto musical apresentado.

Do ponto de vista da performance, conclui-se também que tanto o compositor como o intérprete se deparam com uma experiência diferenciada: por um lado, para além do intérprete ter de dominar todas as especificidades sonoras que a obra lhe expõe, apresentadas através das técnicas estendidas, e a sua complexidade técnica inerente, este deve estar familiarizado com fatores adicionais, como a utilização do *click-track* auditivo que, para além de exigir uma preparação e adaptação extra, propõe uma performance mais assertiva e sincronizada com o discurso eletroacústico; por outro, o compositor, ao não estar presente na difusão da eletrónica em tempo real, é confrontado com uma situação em que a forma como organizou os materiais sonoros pode ser influenciada não só pela acústica da sala ou pelos meios técnicos, mas também por quem faz a difusão da eletrónica.

Tendo em conta as especificidades já abordadas anteriormente em relação ao Sonorismo e à música mista, fruto do trabalho de interação com cada compositor desde o

início do processo criativo-musical de cada obra, observamos: uma nova proposta de notação de dedilhações para clarinetistas baixos e compositores; realização de gravações para a criação do discurso eletroacústico das obras *1929* (2016) e *Quando vier a primavera* (2016); criação da partitura em conjunto com o compositor da obra *1929* (2016); alterações técnicas nas partituras das obras *Lux et Umbra II* (2019), *texturas de sombra* (2019) e *limen* (2019); proposta de dedilhações para os multifónicos e quartos de tom das obras *1929* (2016), *texturas de sombra* (2019), *limen* (2019) e *Sobre o contorno* (2019); e a utilização necessária e sistemática do *click-track* auditivo em *Lux et Umbra II* (2019), *texturas de sombra* (2019) e *Sobre o contorno* (2019). Neste sentido, tendo em conta os diferentes desafios técnicos e tecnológicos mencionados anteriormente, evidentes no desenvolvimento do processo criativo-musical de cada compositor, considero que o *corpus* analítico deste trabalho científico demonstra uma ampla diversidade estética, musical e tecnológica, um paradigma bem representativo da criação musical em Portugal nos dias de hoje, no que ao Sonorismo diz respeito.

Paralelamente, tendo como base a investigação realizada ao repertório composto em Portugal para clarinete baixo enquanto instrumento solista no século XXI, e os três tipos de influência do Sonorismo definidos no âmbito deste trabalho científico, foi elaborada a tabela 11, a seguir apresentada. Esta, para além de organizar as obras pelos três tipos diferentes de influência do Sonorismo, delimita a complexidade instrumental e musical com a qual o intérprete tomará contacto, que sendo definida pelo uso das técnicas estendidas, exigirá um grande virtuosismo no domínio da sua execução.

Em suma, sendo o processo criativo-musical do compositor cada vez mais influenciado pelo uso das várias técnicas estendidas existentes e outras sonoridades criadas no âmbito da dicotomia compositor/intérprete, a principal conclusão que lhe está inerente é que o intérprete dos nossos dias deve ser flexível e versátil, pois a virtuosidade no século XXI está intrinsecamente ligada ao domínio da sonoridade.

Tabela 11 – Influência do Sonorismo na criação musical para clarinete baixo em Portugal no século XXI.

Sonorismo	Compositor	Título da Obra	Ano	Instrumentação
Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor.	Melo, Virgílio	Epiclesis	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
	Rodrigues, André	Transfigurações	2005	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
	Monteiro, Francisco	Chaconne	2007	Clarinete Baixo Solo
	Monteiro, Joel	Reflexions II	2007	Clarinete Baixo Solo
	Bochmann, Christopher	Chiaroscuro	2008	Clarinete Baixo Solo
	Júnior, Eli Camargo	Prelúdio e Choro	2009	Clarinete Baixo Solo
	Carrapatoso, Eurico	São Roque Anderrole	2012	Clarinete Baixo Solo
	Nascimento, João	Crónica de uma peça anunciada	2012	Clarinete Baixo Solo
	Bochmann, Christopher	Dialogue IV: Flights of Fancy	2015	Clarinete Baixo e Piano
	Cardoso, Rodrigo	Reflexos	2015	Clarinete Baixo Solo
	Victorino de Almeida, Anne	Diurno	2018	Clarinete Baixo e Piano
	Dias, Carlos Brito	quando vier a primavera	2016	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
	Victorino de Almeida, Anne	Nocturno	2018	Clarinete Baixo e Piano
	Rodrigues, André	Lux et Umbra II	2019	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor.	Lopes, Ângela	Coor	2003	Clarinete Baixo e Eletrónica sobre Suporte
	Schvetz, Daniel	Cláron	2003	Clarinete Baixo Solo
	Lima, Cândido	Canto de Rotundão	2004	Clarinete Baixo e Eletrónica
	Rosa, Clotilde	Impromptu	2007	Clarinete Baixo Solo
	Ponte, Ângela	Reflex II	2011	Clarinete Baixo e Eletrónica
	Ferreira, João	False Entropy	2012	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
	Martinho, Daniel	-Breathe...	2012	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
	Coimbra, João Pedro	Press the Keys	2013	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
	Béreau, Jean-Sébastien	Le Saut de L'ange	2015	Clarinete Baixo e Piano
	Fonte, Pedro	Chove	2015	Clarinete Baixo e Eletrónica em Tempo Real
	Guerreiro, Lino	Shaloomoh	2015	Clarinete Baixo e Ensemble de Clarinetes
	Ramos, Jorge	Alexithymia	2015	Clarinete Baixo Solo
	Ferreira, Bruno	1929	2016	Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte
	Francisco, Pedro	Dança sem nome	2018	Clarinete Baixo Solo
	Salomé, Camila	Now it's Pierre	2018	Clarinete Baixo Solo
	Oliveira, Leonardo	Ausência	2018	Clarinete Baixo Solo
	Cardoso, Rodrigo	Sobre o contorno	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica Sobre Suporte e Vídeo
	Figueiredo, Pedro	WAKE! First we feel, than we fall...	2020	Clarinete Baixo Solo
O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo.	Rua, Vítor	Klimt 2	2005	Obra Pictográfica para Clarinete Baixo Solo
	Portela, Jorge	Tempestade	2011	Clarinete Baixo e Quarteto de Cordas
	Portela, Jorge	Um pouco... de nada...	2013	Clarinete Baixo e Eletrónica
	Patriarca, Eduardo Luís	Rituais II	2015	Clarinete Baixo e Eletrónica
	Reis, Hugo Vasco	Metamorphosis and Resonances	2017	Clarinete Baixo Solo
	Borges, Rúben	Karesansui	2018	Clarinete Baixo Solo
	Silva, Igor C.	Blindspot Box	2018	Clarinete Baixo, Eletrónica e Vídeo/Luz
	Borges, Rúben	limen	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica e Luz
	Da Costa, Luís Neto	texturas de sombra	2019	Clarinete Baixo, Eletrónica e Luz
	Dias, Carlos Brito	Pranto	2019	Voz, Clarinete Baixo e Eletrónica Sobre Suporte

Nota. Elaborado pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (1979). *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- Alder, Jason (2013). *Bass Clarinet Quarter – Tone Fingering Chart* (2nd Edition). Acedido a 23 de abril de 2020, e disponível em: <https://www.jasonalder.com>.
- Alves, Ricardo (2015). *Manual orientativo para a aprendizagem do clarinete baixo no ensino secundário* (Tese de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte. <https://ria.ua.pt/handle/10773/14755>
- Azevedo, Sérgio (2012). *Um anjo que voava baixinho*. In Revista *Glosas*, nº 6, pp. 16 – 19.
- Baines, Anthony (1991). *Woodwind Instruments and Their History*. London: Dover Publications.
- Bartolozzi, Bruno (1967). *New Sounds For Woodwind*. London: Oxford University Press.
- Barz, Marcella (2017). *A Contextual Analysis of Solo Bass Clarinet Music by Irish Composers* (Master of Music Thesis). Dublin: Institute of Technology, Conservatory of Music and Drama. <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1015&context=aaconmusthe>
- Bayle, François (2003). *Portraits Polychromes*. Paris : Éditions Michel de Maule.
- Belloví, Daniel (2013). *El clarinete bajo, ese gran desconocido “No es un saxofón negro, es un clarinete bajo”*. In *Música i Poble*, nº178, Revista de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, pp. 43 – 44. <http://www.duoantwerp.com/El-Clarinete-Bajo-ese-gran-desconocido-Bellovi.pdf>
- Berio, Luciano (1998). *Berio Sequenzas* (Booklet do Álbum). Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.
- Birsak, Kurt (1991). *The Clarinet: a cultural History*. Buchloe: Druck und Verlag Obermayer (tradução inglesa de Gail Schamberger).
- Bok, Henri (2011). *New Techniques for the Bass Clarinet*. Leicester: Shoepair Music

Productions.

Bok, Henri (2018). *In Memoriam: Harry Sparaay*. In *Clarineteta*, nº4, Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas, p. 55 (tradução portuguesa de Meryelle Maciente).

Bonfim, Cassia (2009). *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas* (Tese de Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
<https://doi.org/10.11606/D.27.2009.tde-25102010-170135>

Boulez, Pierre (1985). *A Música Hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Boulez, Pierre (1987). *Timbre and composition – timbre and language*. In *Contemporary Music Review*, vol. 2, pp. 161 – 171. <https://doi.org/10.1080/07494468708567057>

Boulez, Pierre (1995). *Apontamentos de um aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Boulez, Pierre (2005). *Leçons de Musique – Points de Repère III*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

Brymer, Jack (1990). *Clarinet (Yehudi Menuhin Music Guides)*. London: Kahn and Averill.

Cage, John (1961). *Lectures and Writings by John Cage – Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cancela, Sílvia (2014). *Discurso Musical e Técnicas Contemporânea(s) na Pedagogia da Flauta Transversal: Contributo para um Catálogo de Obras para o 6º, 7º e 8º grau* (Tese de Mestrado). Porto: Universidade Católica Portuguesa.
<http://hdl.handle.net/10400.14/17649>

Cardoso, Maria (2012). *História da Arte e Guerra Fria* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
<http://hdl.handle.net/10362/9762>

Cardoso, Frederic (2014). *Da Criação à Performance: Cinco Obras de Compositores Portugueses para Clarinete e Eletrônica* (Tese de Mestrado). Porto: Escola Superior

de Música e Artes do Espetáculo. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8833>

Cardoso, Frederic (2017). *A Música Contemporânea para Clarinete Solo como meio de desenvolvimento de Competências Musicais na Aprendizagem do Clarinete no Ensino Secundário Especializado* (Tese de Mestrado). Braga: Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/57117>

Carvalho, Mário V. (1978). *Estes Sons, Esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

Castellani, Felipe (2010). *Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas de Luciano Berio e Brian Ferneyhough* (Tese de Mestrado). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284960>

Castelo-Branco, Salwa (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Cevallos, Semitha (2014). *O sonorismo musical polonês do início dos anos 1960*. In Anais do III SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, pp. 716 – 724. UNIRIO/PPGM.

Cevallos, Semitha (2018). *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade* (Tese de Doutoramento). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12506>

Chłopiecki, Andrzej (2005). *Warsaw Autumn: Polish Collection of the Warsaw Autumn (1956 – 2005)*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Encarte.

Costa, Sara (2019). *Obra portuguesas para clarinete e piano: levantamento e disseminação* (Tese de Mestrado). Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/15094>

Coutinho, Clara Pereira (2011). *Metodologias de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina.

Dahlhaus, Carl (1997). *Foundations of Music History*. New York: Cambridge University

Press.

Dalbavie, Marc-André (1991). *Pour sortir de l'avant-garde*. In Barrière, J. B. (Editor). *Le timbre, métaphore pour la composition*, pp. 303 – 334. Paris: IRCAM/Christian Bourgois Editeur.

Data, Pure (2014). *Pure Data – PD Community Site*. Acedido a 6 de setembro de 2020, e disponível em: <https://puredata.info>.

Delalande, François (2001). *Le Son des Musiques: entre technologie et esthétique*. Paris : Buchet/Chastel.

De Masi, Domenico (2014). *O futuro chegou*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Eimert, Herbert (1992). *Música Electrónica*. Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa (tradução portuguesa de Ansgar Schäfer).

Fernandes, Cristina (2011, fevereiro 11). *Sofia Gubaidulina: “A improvisação era um sonho íntimo”*. In <https://www.publico.pt>. Acedido a 14 de setembro de 2020, e disponível em: <https://www.publico.pt/2011/02/09/culturaipsilon/noticia/sofia-gubaidulina-a-improvisacao-era-um-sonho-intimo-1479440>.

Ferreira, Manuel Pedro (1994 – 95). *Da música na história de Portugal*. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4 – 5, pp. 167 – 216.

Ficagna, Alexandre (2008). *Composição pelo Som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica* (Tese de Mestrado). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285145>

Fubini, Enrico (2019). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70.

Gomes, André (2008). *ThereMax: o Theremin Ultra-sónico* (Tese de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Eletrónica, Telecomunicações e Informática. <https://ria.ua.pt/handle/10773/2027>

Gomes, Luís & Telles, Ana. (2018). *META-FORMOSES ou Concerto para Clarinete Baixo e Ensemble de Jorge Peixinho: Importância, escrita idiomática e questões de interpretação*. In *Clarineta*, nº5, Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas, pp. 44 – 65. <http://hdl.handle.net/10174/23381>

Granat, Zbigniew (2009). *Rediscovering “sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology*. In Blažeković, Z. (Editor). *Music's intellectual history*, pp. 821 – 833. Boston: Boston University. <https://rilm.org/historiography/granat.pdf>

Griffiths, Phillip (1987). *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. (1997). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Guterman, Marcos (2013). *A moral nazista: uma análise do processo que transformou crime em virtude na Alemanha de Hitler* (Tese de Doutoramento). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11042014-121333/pt-br.php>

Harvey, Jonathan (1999). *In Quest of Spirit, Thoughts on Music*. California: University of California Press.

Henrique, Luís (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henrique, Luís (2008). *Instrumentos Musicais* (6^a Edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Heaton, Roger (2019). *Técnicas não Convencionais no Clarinete*. In Martingo, A. & Telles, A. (Editores). *Musica Instrumentalis, Experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

Horák, Josef (1977). *The Course of the Bass Clarinet to a Solo Instrument and the Problems Connected with It*. In *The Clarinet*, vol. 4, nº 2, pp. 25 – 28.

Jakelski, Lisa (2017). *Making New Music in Cold War Poland: the Warsaw Autumn Festival, 1956 – 1968*. California: University of California Press.

- Kennedy, Michael (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lessard-Hébert, Michelle, Boutin, Guillaume & Goyette, Gabriel (2015). *Investigação Qualitativa – Fundamentos e Práticas* (5ª Edição). Lisboa: Edições Instituto Piaget.
- Lisboa, Grupo M. C. (2011). *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – Historial*. In <https://www.gmcl.pt>. Acedido a 24 de abril de 2020, e disponível em: <http://www.gmcl.pt/historial/>.
- Livingood, Matthew (1976). *1976 International Clarinet Clinic*. In *The Clarinet*, vol. 4, nº 1, pp. 30 – 31.
- Lucas, Marcos (2000). *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira*. In *Revista Brasiliiana* nº 6, pp. 2 – 11. Rio de Janeiro.
- Luís, Joana (2018). *Temporalidade e Estética do Impressionismo Musical na Filosofia de Vladimir Jankélévitch* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Universidade de Lisboa – Universidade de Letras. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37926>
- Machlis, Joseph (1979). *Introduction to Contemporary Music* (2nd Edition). New York: W. W. Norton & Company.
- Magalhães, Gil (2019). *Da Expansão de Recursos à Problematização da Interpretação: Expressão e Técnica do Bansuri na Flauta Transversal*. In Martingo, A. & Telles, A. (Editores). *Musica Instrumentalis, Experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Manning, Peter (2004). *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.
- Manzo, Vincent J. (2011). *Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music for Education and More*. New York: Oxford University Press.
- Marecos, Carlos (2011). *Interação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal* (Tese de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte. <https://ria.ua.pt/handle/10773/3797>

Marques, Mario (2020). *A Construção da Performance em Bittersweet Brazil: um Clarone Brasileiro na Música de Concerto* (Tese de Mestrado). Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/346530>

Martingo, Ângelo (2011). *Contexto da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*. Porto: Edições Atelier de Composição.

Martins, Duarte (2016, dezembro 1). *Homenagem a Filipe Pires*. In <https://glosas.mpmp.pt>. Acedido a 25 de abril de 2020, e disponível em: <https://www.glosas.mpmp.pt/homenagem-filipe-pires/>.

Martins, Heloisa (2004). *Metodologia qualitativa de pesquisa*. In *Educação e Pesquisa*, vol. 30, nº 2, pp. 289 – 300. São Paulo: Universidade de São Paulo. <https://www.scielo.br/pdf/ep/v30n2/v30n2a07.pdf>

Michels, Ulrich (2007). *Atlas de Música II – Do Barroco à Atualidade*. Lisboa: Gradiva.

Mirka, Danuta (1997). *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice.

Monteiro, Francisco (2003). *O aparecimento da vanguarda em Portugal – para um estudo da música portuguesa entre 1958 e 1965*. In *Journal Music, Psychology and Education*, pp. 59 – 68.

Newquist, Harvey P. (1989). *Music & Technology*. New York: Billboard Books.

Olivares, Pedro R. (2005). *El Clarinete bajo y su Historia*. In *Revista ADEC* (Asociación para el Estudio y el Desarrollo del Clarinete), nº 7, pp. 23 – 25.

Pinto, Nuno (2006). *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório* (Tese de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte. <https://ria.ua.pt/handle/10773/4755>

Pinto, Nuno (2014). *Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica, Processos Interativos na Criação, Interpretação e Performance* (Tese de Doutoramento). Porto:

- Universidade Católica Portuguesa. <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/16178>
- Queirós, Hugo (2011). *Música Portuguesa para Clarinete Baixo* (Tese de Mestrado). Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/9613?mode=full>
- Queirós, Hugo (2018). *Time and Motion* (Booklet do Álbum). Wien: Orlando Records.
- Redgate, C. (2019). *A Transformação do Oboé: Inovação Técnica e Técnicas não Convencionais* (tradução portuguesa de Ângelo Martingo, e revisão de Nelson Alves). In Martingo, A. & Telles, A. (Editores). *Musica Instrumentalis, Experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Rehfeldt, Phillip (1994). *New Directions for Clarinet*. Oxford: Scarecrow Press.
- Rice, Albert R. (2007). *The Bass Clarinets of Adolphe Sax and their Historical Importance*. In Proceedings of the Clarinet and Woodwind Colloquium 2007, Celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton, pp. 84 – 99. Edinburgh: Edinburgh Collection of Historic Instruments.
- Rice, Albert R. (2009). *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740 – 1860*. New York: Oxford University Press.
- Rice, Albert R. (2011). *The Earliest Bass Clarinet Music (1974) and the Bass Clarinets by Heirinch and August Grenser*. In *The Clarinet*, vol. 38, nº 3, pp. 54 – 57.
- Risset, Jean-Claude (1991). *Timbre et synthèse de sons*. In Barrière, J. B. (Editor). *Le timbre, métaphore pour la composition*, pp. 239 – 260. Paris: IRCAM/Christian Bourgois Editeur.
- Roche, Heather (2020). *Extended techniques for Bass Clarinet*. Acedido a 13 de setembro de 2020, e disponível em: <https://heatherroche.net>.
- Ross, Alex (2009). *O resto é ruído, à escuta do século XX*. Lisboa: Casa das Letras. Original: *The Rest is Noise* (2009) (tradução portuguesa de Mário César d'Abreu).

Sachs, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. Publishers.

Salazar, Álvaro (n.d.). *Intermezzo I*. In <http://www.mic.pt/>. Acedido a 26 de abril de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=1363&lang=PT&site=ic.

Salazar, Álvaro (2005). *Entrevista a Álvaro Salazar*. Entrevista conduzida por Miguel Azguime na casa do compositor (Porto). Transcrição, redação e revisão: António Ferreira e Marta Catana. Centro de Informação da Música Portuguesa. Acedido a 26 de agosto de 2020, e disponível:
http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&pessoa_id=131&lang=PT.

Santoro, Maria (2002). *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições.

Santos, Ana (2019). *Harlekin de Karlheinz Stockhausen: uma proposta inovadora de transversalidade nas artes* (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/25544>

Schoenberg, Arnold (1999). *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP (tradução portuguesa de Marden Maluf).

Sèvre, Alain (1991). *Le paradoxe de la clarinette: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles*. Edição de Autor: I.S.B.N.: 2-9513196-0-6.

Shackleton, Nicholas (2001). *Bass Clarinet*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, p. 862.

Silva, Igor (2013). *Interação entre Técnicas Compositivas e Programação para Formações Mistas* (Tese de Mestrado). Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
<http://hdl.handle.net/10400.22/8859>

Simmons, Melissa S. (2009). *The Bass Clarinet Recital: the impact of Josef Horák on Recital Repertoire for Bass Clarinet and Piano and a list of original Works for that*

instrumentation (Doctoral Thesis). Evanston: Northwestern University.
https://www.circb.info/sites/default/files/Simmons_Dissertation.pdf

Sparnaay, Harry (2010). *The Bass Clarinet – a personal history*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

Štědroň, Miloš (2006). *The Paganini of the Bass Clarinet is Dead....* In *Czech Music*, nº 1, p. 33.

Stefano, Cardo (n.d. – a). *Duo Double Action*. In <http://www.circb.info/>. Acedido a 3 de abril de 2020, e disponível em: <http://www.circb.info/?q=node/12174>.

Stefano, Cardo (n.d. – b). *Duo Fusion Moderne*. In <http://www.circb.info/>. Acedido a 3 de abril de 2020, e disponível em: <http://www.circb.info/?q=node/12173>.

Stefano, Cardo (n.d. – c). *Het Trio*. In <http://www.circb.info/>. Acedido a 3 de abril de 2020, e disponível em: <http://www.circb.info/?q=node/12172>.

Taruskin, Richard (2010a). *Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century* (vol. 4). New York: Oxford University Press.

Taruskin, Richard (2010b). *Oxford History of Western Music: Music in the Late Twentieth Century* (vol. 5). New York: Oxford University Press.

Teixeira, Cristina (n.d. – a). *Momento I*. In <http://www.casadamusica.com>. Acedido a 25 de abril de 2020, e disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e- obras/obras/m/momento-i-constanca-capdeville/>.

Teixeira, Cristina (n.d. – b). *Recitativo IV*. In <http://www.casadamusica.com>. Acedido a 25 de abril de 2020, e disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e- obras/obras/r/recitativo-iv-25-de-abril-em-portugal-jorge-peixinho>.

Thomas, Adrian (2005). *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press.

Torres, Isabel (2015). *Leitura Multiperspetival do Impressionismo, Um Estudo de Modelos Mistos* (Tese de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de

Comunicação e Arte. <https://ria.ua.pt/handle/10773/17035>

Wang, Ge (2008). *A history of programming and music*. In Collins, N., d' Escrivan, J. (Editors). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Watts, Sarah (2015). *Spectral Immersions: A Comprehensive Guide to the Theory and Practice of Bass Clarinet Multiphonics*. Puurs: Metropolis Music Publishers.

Wiggins, Geraint, Tyach, Peter, Scharff, Constance, & Rohrmeier, Martin (2015). *The Evolutionary Roots of Creativity: Mechanisms and Motivations*. Acedido a 9 de setembro de 2020, e disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4321140/>.

Zapletal, Petar (2001). *45 Years Ago Josef Horák Discovered a New Solo Instrument or the Music World, the Bass Clarinet*. In *Czech Music*, nº 4, pp. 2 – 3.

PARTITURAS

Azguime, Miguel (1974). *Du Néant Qui Le Croit*. Acedido a 14 de junho de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2657&lang=PT&site=ic.

Borges, Rúben (2017). *Samsara*. Edição de Autor.

Borges, Rúben (2018). *Karesansui*. Edição de Autor.

Borges, Rúben (2019). *limen*. Edição de Autor.

Cardoso, Rodrigo (2017). *Gaia*. Edição de Autor.

Cardoso, Rodrigo (2019). *Sobre o contorno*. Edição de Autor.

Costa, Luís Neto da (2016). *kind of sensuous meaningfulness*. Edição de Autor.

Costa, Luís Neto da (2017). *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*. Edição de Autor.

Costa, Luís Neto da (2017). *febre de arabescos em frisos inertes*. Edição de Autor.

Costa, Luís Neto da (2019). *texturas de sombra*. Edição de Autor.

Dias, Carlos Brito (2012). *Tudo o que não diz....* Edição de Autor.

Dias, Carlos Brito (2016). *quando vier a primavera*. Edição de Autor.

Dias, Carlos Brito (2017). *quattro poeMas*. Edição de Autor.

Dias, Carlos Brito (2019). *pranto*. Edição de Autor.

Ferneyhough, Brian (1977). *Time and Motion Study I*. Peters Edition.

Ferreira, Bruno (2014). *Standing on top of Kilimanjaro*. Edição de Autor.

Ferreira, Bruno (2016). *1929*. Edição de Autor.

Ferreira, João Filipe (2012). *False Entropy*. Edição de Autor.

Gubaidulina, Sofia (1995). *dots, lines and zigzag*. Edition Sikorski 1870.

Oliveira, Leonardo (2018). *Ausência*. Edição de Autor.

Peixinho, Jorge (1970). *CDE*. Acedido a 14 de junho de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2004&lang=PT.

Peixinho, Jorge (1974). *Recitativo IV, 25 de Abril em Portugal*. Acedido a 14 de junho de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=3542&lang=PT.

Peixinho, Jorge (1981). *O Novo Canto da Sibila*. Acedido a 14 de junho de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=6853&lang=PT.

Peixinho, Jorge (1985). *Meta-Formoses*. Acedido a 12 de junho de 2020, e disponível em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=3780&lang=PT.

Portela, Jorge (2013). *Um Pouco... de Nada....* Edição de Autor.

Rodrigues, André (2005). *Transfigurações*. Edição de Autor.

Rodrigues, André (2011). *Ruah*. Edição de Autor.

Rodrigues, André (2017). *Canto para a Remissão*. Edição de Autor.

Rodrigues, André (2019). *Lux et Umbra II*. Edição de Autor.

Rodrigues, André (2020). *Khroma*. Edição de Autor.

Rosa, Clotilde (1976). *Encontro*. Acedido a 14 de junho de 2020, e disponível em:
http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7507&lang=PT.

Rosa, Clotilde (2007). *Impromptu*. Acedido a 11 de junho de 2020, e disponível em:
http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=9306&lang=PT&site=ic.

Rua, Vítor (2005). *Klimt 2*. Edição de Autor.

Schvetz, Daniel (2003). *Cláron*. Edição de Autor.

ANEXO A: QUESTIONÁRIOS AOS COMPOSITORES

(Enviados a 10 de março de 2020)

ANEXO A.1. ANDRÉ RODRIGUES

(resposta a 14 de março de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. *Lux et Umbra II* foi composta em finais de 2018/início de 2019 após o Frederic Cardoso me propor a criação de uma obra para o seu novo projeto *Diálogo a Preto e Branco*.

1.2. Em que âmbito foi composta?

R. Tal como referi na questão anterior, a obra foi composta para integrar o novo Projeto/Recital do clarinetista Frederic Cardoso. Quando me foi feita a proposta para compor a obra, o seu conceito/inspiração deveria estar relacionado com a temática do projeto. Assim, decidi dar o nome de *Lux et Umbra II* (luz e sombra), com o intuito de ir ao encontro do tema *Diálogo a Preto e Branco*.

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. Antes de responder à questão sobre a relação/composição da obra com o conceito estudado nesta dissertação, gostava de referir que a minha maneira de criar ainda não se insere no conceito geral do *Sonorismo*. No entanto, a curto/médio prazo é algo que vou querer explorar numa nova obra, e procurar o equilíbrio entre a minha atual forma de compor com o conceito em questão. No que toca à obra *Lux et Umbra II*, a relação com o *Sonorismo* encontra-se no uso esporádico de algumas técnicas estendidas: tomando como exemplo os efeitos de vento, estes têm como objetivos criar contraponto com os sons eletrónicos, bem como descrever a imagem extramusical da obra.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. Esta obra teve como ponto de partida a obra mãe *Lux et Umbra* para sons eletroacústicos. Partindo da mesma, e com base no conceito extramusical, decidi criar uma “espécie de cântico” no clarinete baixo, tendo a preocupação de criar contrapontos e imitações com os objetos sonoros apresentados pela eletrónica, ao longo de toda a obra.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Quando componho nunca penso num determinado conceito ou corrente estética.

No caso concreto desta obra, pensei no diálogo entre instrumento e eletrónica, mas nunca pensando numa corrente. Em suma, penso na sonoridade que quero ouvir, sem nunca criar rótulos com esta ou aquela corrente.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. Quando componho uma obra a solo penso sempre num discurso melódico, como se dum cântico se tratasse, quase como se fosse um improviso, só que escrito. Na música mista, penso sempre no contraponto entre as partes, e penso em “agregados harmónicos” na parte de eletrónica, como se fosse um fundo sonoro; comparando com um quadro, esses agregados harmónicos seriam as cores de fundo, a melodia do instrumento e o contraponto com os sons eletrónicos, seriam as figuras do referido quadro.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Há vários compositores que gosto muito e, consciente ou inconscientemente, sou influenciado pela sua música. Vou citar alguns exemplos mais conhecidos, mas existe uma nova vaga de compositores que vou conhecendo e interessando-me pela sua obra. Vou citar alguns dos compositores que me influenciam: Olivier Messiaen (1908 – 1992), György Ligeti (1923 – 2006), Krzysztof Penderecki (1933 – 2020), John Tavener (1944 – 2013)), Kaija Saariaho (n. 1952), Wolfgang Rihm (n. 1952), Sofia Gubaidulina (n. 1930), George Crumb (n. 1929), Toru Takemitsu (1930 – 1996), entre outros; de compositores portugueses, identifico-me com Jorge Peixinho (1940 – 1995), João Pedro Oliveira (n. 1959), Cândido Lima (n. 1939), bem como algumas sonoridades de Fernando Lopes Graça (1906 – 1994) e Filipe Pires (1934 – 2015). Existem outros compositores que poderia aqui citar, mas não os revejo na minha música.

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. Tal como referi anteriormente, nesta peça (uma vez que tenho uma peça mais

antiga para clarinete baixo e eletrónica) o instrumento cria um contraponto com os sons eletroacústicos, e em algumas secções a eletrónica serve apenas como mero acompanhamento ao clarinete baixo.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletroacústica ou instrumental?

R. Também já referi que *Lux et Umbra II* tem como ponto de partida uma obra puramente eletroacústica. A diferença entre a obra mãe e esta centra-se na não inclusão de algumas secções presentes em *Lux et Umbra*, uma vez que me foi proposto um limite de tempo para a duração da peça. No entanto, quero referir que as partes não incluídas não afetam o conceito extramusical, uma vez que os gestos sonoros são meras reexposições variadas do discurso já apresentado.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. Quando compus esta obra, e mesmo no meu processo criativo de outras obras, nunca pensei em nenhum conceito técnico ou estético. Continuo a defender que os rótulos “estéticos”, sobre uma determinada obra ou compositor, são da responsabilidade de um crítico ou analista.

3.4. Nesta obra, usa eletrónica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. Tanto nesta como nas obras anteriores uso a eletrónica pré-gravada. O porquê desta escolha recai na minha visão dos sons eletrónicos como sendo um instrumento, tal como é a flauta, o clarinete ou outro instrumento qualquer. Sendo a eletrónica um instrumento, esta terá a mesma importância no discurso musical, tal como os instrumentos acústicos, ou seja: na sua escrita estão presentes os conceitos de harmonia, contraponto, melodia, ritmo e timbre. No que toca à eletrónica em tempo real, nunca tive formação nessa área, logo não me sinto preparado para a usar no meu ato criativo. Talvez a médio/longo prazo, irei tentar compor algo com transformações em tempo real, mas para tal terei de fazer alguma investigação e experiências nesse campo. O tempo o dirá!

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Esta foi a segunda obra que compus para clarinete baixo e eletrónica. Confesso que na primeira obra que escrevi, *Transfigurações* (2005), não pensei no instrumento em si, mas sim no gesto musical e no contraponto entre som acústico e eletrónico. Em *Lux et Umbra II*, para além do diálogo entre as duas partes, tive o cuidado de criar o discurso melódico de encontro com as possibilidades do instrumento.

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. Tal como referi no início deste questionário, a composição da obra e a escolha da instrumentação foi-me proposta pelo Frederic Cardoso.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Por norma eu tenho as ideias dos objetos sonoros que quero ouvir. No entanto, antes de os escrever na partitura, tenho o cuidado e a preocupação de perguntar ao intérprete se é viável a sua execução.

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Como referi na questão anterior, coloco a questão da viabilidade ao intérprete. No entanto faço questão de referir, e no caso concreto do Frederic Cardoso, que o intérprete também sugere possibilidades de efeitos sonoros do instrumento que o compositor pode explorar. Confesso que algumas sugestões que me foram dadas usei e outras não, tendo em conta o discurso sonoro que eu queria para a obra.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. Sou defensor da importância da cooperação entre o compositor e o instrumentista, para que o desenvolvimento da criação musical seja mais produtivo, não só para as duas partes envolvidas, mas também para quem consome este tipo de obra de arte. Em suma, a

produção musical será bastante mais positiva havendo esta parceria compositor/intérprete.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. Acho que cabe a cada compositor definir se segue ou não os princípios básicos do Sonorismo na sua produção. Mas como disse anteriormente, é da responsabilidade dos críticos e analistas fazer essa associação entre obras/compositores e o conceito, e daí avaliar a criação musical dos dias de hoje.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

R. No que toca à minha obra não vejo nada de excepcional para acrescentar sobre a sua criação. Os princípios básicos da mesma já os citei nas outras questões, e depois não se trata de uma obra que requeira uma análise aprofundada; acho que a audição por si dá para entender evolução do discurso musical. Mas como também referi, esta afirmação que agora faço, deixo-a para os críticos/analistas.

ANEXO A.2. BRUNO FERREIRA

(resposta a 24 de março de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. Esta obra começou a ser composta em 2016 e é inspirada na obra “Cantar Alentejano”, de Zeca Afonso, presente no álbum *Canções do Maio*.

José Afonso nasceu em 1929 e este meu trabalho pretende ser uma mera homenagem ao trabalho do mesmo, que eu muito admiro. O estímulo inicial para começar a compor foi o facto de poder escrever uma obra para o Frederic Cardoso e clarinete baixo, um instrumento com possibilidades tímbricas e técnicas tremendas e um dos meus instrumentos de eleição, não fosse eu também clarinetista. Para completar, queria jogar com a musicalidade do Frederic, a minha fonte sonora acústica, com a criação de uma paisagem (ou conjunto de paisagens) sónica(s) criada com o recurso a fontes sonoras eletrónicas e acústicas (instrumentos virtuais e manipulação de áudio/design sonoro, respetivamente).

1.2. Em que âmbito foi composta?

R. Para esta obra, o intuito foi a clara conjugação entre a manipulação de sons gravados/captados, e o seu discurso com o clarinete baixo, personagem principal todo o enredo, funcionando como Narrador da história. O contexto prende-se tanto pelo convite feito pelo Frederic como a minha vontade em, de alguma forma, poder explorar algo onde “timbre” e “dinâmica” fossem evidentes, ao invés da destreza técnica.

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde

Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. A minha obra insere-se (ou poder-se-á inserir) num campo onde o “som” e a exploração sonora é o centro por onde toda a composição grava. Claro que também é composta por algumas indicações de, por exemplo, técnicas estendidas de forma a obter um som naturalmente diferente do expectável e de carácter, por vezes, imprevisível. Por conseguinte, nesta obra e de forma geral, nas minhas composições estão patentes inúmeras fontes de inspiração e metodologias presentes na música contemporânea.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. A obra começou pela parte eletrónica: após ter um esboço da estrutura geral, tentei complementar esta com o clarinete baixo.

A obra tem como fonte de inspiração principal a música “Cantar Alentejano”; a mesma é fragmentada de modo a que todos os sons sejam “esticados” e cristalizados no tempo. Na introdução, podemos ouvir os passos iniciais da “Grândola, Vila Morena”, que servem de mote inicial e como ligação entre várias partes da obra. A voz de Zeca Afonso

está também presente, com as frases “não perdoa a quem matou”, “ninguém se lembra de ti” e “ainda um dia hás-de cantar”; estas poderão ter várias interpretações, contudo reflete a minha ligação à obra e vida do cantor, compositor e poeta que foi Zeca Afonso. O Clarinete assume um discurso musical que se vai afastando/ aproximando da paisagem sonora, como que alguém, de frente a um quadro, reagindo às pinceladas musicais perpetradas e interpretando a sua textura e as suas cores.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Através da exploração e manipulação do “som”, do “timbre”, tanto acústico como eletrónico/digital.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. Penso que uma clara diferença é o apoio ou não de uma estrutura, de um “ambiente”, de um cenário. Nunca explorei muito obras a solo pelo simples facto de gostar mais de explorar as (possíveis) fronteiras entre sons criados de forma acústica e digital e a exploração dessa “zona cinzenta” entre estes dois universos sonoros.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Arve Henriksen (n. 1968), Arvo Pärt (n. 1935), Björk (n. 1965), Claude Debussy (1862 – 1918), Dmitri Shostakovich (1906 – 1975), Igor Stravinsky (1882 – 1971), John Adams (n. 1947) e Meredith Monk (n. 1942).

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. O clarinete baixo assume como que o papel de Narrador da obra com um discurso pautado pela improvisação (com alguns pontos de apoio). Tal como referi anteriormente, possui um discurso musical que se vai afastando/ aproximando da paisagem sonora, como que alguém, de frente a um quadro, reagindo às pinceladas musicais perpetradas e

interpretando a sua textura e as suas cores.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletrônica ou instrumental?

R. Foi a parte eletrônica que deu origem à parte instrumental. O discurso do clarinete baixo foi sendo moldado ao que ia acontecendo na parte eletrônica assim como essas mesmas linhas impulsionaram alguns dos eventos que se ouvem a partir do meio da obra.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. O Sonorismo teve claramente um papel ativo nesta minha descoberta e escrita.

3.4. Nesta obra, usa eletrônica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. A eletrônica é pré-gravada/eletrônica sobre suporte.

Não existe uma razão por detrás da utilização de eletrônica sobre suporte para esta peça. O conceito inicial foi-se desenvolvendo e optei pela eletrônica sobre suporte apenas porque não senti necessidade de, para esta obra, explorar o som em tempo real, onde o instrumentista teria ação direta sobre a eletrônica (ou alguma parte dela).

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Esta é a minha segunda obra onde escrevo para clarinete baixo.

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. Como referi anteriormente, por querer trabalhar com o Frederic e também por este me ter lançado o convite e desafio.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Depende qual o conceito. Nesta obra e em obras semelhantes, o instrumento é o veículo de narração principal. Claro que conhecendo o intérprete e tendo uma relação de amizade e de trabalho com o mesmo, certamente poderei explorar certos assuntos que, em conversa, possam mesmo ter sido propostos/desafiados pelo próprio instrumentista.

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Conhecendo o Frederic, conhecendo a sua destreza técnica, conhecendo a musicalidade, quis escrever algo que pudesse ser desafiante num sentido diferente ao que pudesse estar “habitado”. Daí que a minha obra, penso, destaca-se mais pela exploração desses tais “quadros sonoros” referidos já anteriormente, auxiliados pelo discurso explicativo e explorativo do clarinete baixo.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. É um ponto muito importante, uma vez que é a partir dessa dicotomia que se conhece que muito do que hoje existe no nosso universo musical (universo musical esse “ocidentalmente falando”!). Não fosse a disponibilidade do músico e a vontade do compositor em estender os limites, certamente viveríamos num cenário bem mais “pobre” musicalmente.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. Compositores como Eugénio Amorim, Cândido Lima (n. 1939), Jorge Peixinho (1940 – 1995) e Rui Penha (n. 1981), beberão certamente dessa corrente. Eu, automaticamente, bebo dessa mesma inspiração por ter sido aluno de dois deles. Penso que o Sonorismo é “mais um domínio” onde se podem e se devem buscar inspirações, métodos de compreensão, análise, exploração, imitação e futura criação da obra (pelo menos da minha) composicional contemporânea.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

N.R.

ANEXO A.3. CARLOS BRITO DIAS

(resposta a 10 de maio de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. Esta peça, *quando vier a primavera*, foi escrita entre Julho e Novembro de 2016, a pedido de Frederic Cardoso.

1.2. Em que âmbito foi composta?

R. A obra nasce de uma feliz colaboração que, desde há alguns anos a esta parte, tenho com o Frederic Cardoso. Depois de falarmos na necessidade de trabalharmos numa nova peça, surgiu a oportunidade concreta de escrever *quando vier a primavera*. No âmbito da organização de um Seminário no *Koninklijk Conservatorium Antwerpen* (Bélgica, 2016), foi possível apresentar um concerto onde se estrearam obras para clarinete de compositores portugueses e belgas tendo havido, nesse contexto, a possibilidade de assistir a uma exposição do Frederic acerca da sua experiência enquanto clarinetista e das qualidades dos vários tipos de clarinetes que podem ser utilizadas na música contemporânea. Nesse Seminário, a peça foi apresentada (1 de Dezembro de 2016).

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. Confesso ser-me difícil enquadrar a obra numa destas diferentes formas. Quando componho, faço-o pensando na ideia que quero tratar artisticamente, trabalhando o som sem ter como objetivo utilizar esta ou aquela técnica instrumental mais ou menos recente. Há uma procura de um som específico que, muitas vezes, é um conjunto de timbres. Por isso, em termos de criação artística, é-me difícil fazer uma distinção entre ‘notas normais’ e o que é descrito como técnicas estendidas ou efeitos.

Todas estas componentes consolidam a minha linguagem musical. Aquilo que aparece como técnicas estendidas está na música que escrevo como um meio de variação e progressão da dinâmica harmónica, da tensão e do desenvolvimento rítmico, funcionando como mais um importante elemento compositivo. Faço uso das possibilidades existentes tendo a preocupação de transpor novos limites no meu trabalho e de apresentar/expor as minhas ideias e pensamentos musicais, assim como uma determinada atmosfera ou sensação correlacionada com a obra em específico. Por isso, em momento algum procuro introduzir técnicas estendidas na minha música para que esta tenha um carácter aparentemente mais *avançado*. Tudo é resultado do momento em que planeio e escrevo, desde a idealização do som que penso e procuro para a obra até à concretização da mesma.

Em jeito de autognose e fazendo um exercício de encaixar este meu trabalho em alguma das possibilidades apresentadas de Sonorismo, só com alguma dificuldade diria que

se pode inserir na primeira descrição. Para explicá-lo, ocorre-me que, por haver uma procura constante pelo som - utilizando técnicas instrumentais menos ou mais recentes - há uma preocupação pela coerência entre a sonoridade criada na eletrónica e a sonoridade criada no clarinete. Como consequência desta procura, as técnicas estendidas funcionam como potenciador da escrita, dando um maior enfoque ao som resultante.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. A ideia que sustenta esta peça já andava há alguns anos a ser desenvolvida. *Quando vier a primavera* começou a ser escrita em Julho de 2016. O poema de Alberto Caeiro - que dá nome à obra - está na sua base e, por esta razão, pareceu-me pertinente gravar o texto, de forma a vincular algumas ideias associadas à sua métrica e às suas cadências *naturais*. Por essa mesma razão, o facto de poder analisar auditivamente as minhas gravações permitiu-me esboçar e, posteriormente, trabalhar algumas ideias musicais (gestos, perfis melódicos) para a criação da eletrónica. A parte da eletrónica e a parte do clarinete baixo foram pensadas/planeadas ao mesmo tempo. Também, durante a composição da obra, houve uma influência constante de ambos os *instrumentos*.

O poema escolhido representava o meu estado de ânimo no momento em que vivia. Há uma procura para que a mensagem do texto esteja expressa na música. “Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências. / O que for, quando for, é que será o que é”. Os elementos utilizados e os seus desenvolvimentos apresentados pretendem mostrar uma continuidade presente na vida: na nossa vida e no que se passa à nossa volta, estando nós *cá* e na nossa *ausência*.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Uma vez que não estava consciente da existência deste conceito, e tampouco me recordo de alguma vez, nos diversos anos de percurso académico, ter ouvido ou lido referências sobre o termo, devo reconhecer que é complexo assumir que o *Sonorismo* me influenciou. Novamente, apenas como exercício de pensamento e como forma de estimular hipóteses, como referi anteriormente, está sempre presente, na minha música, uma procura pela ligação entre todos os instrumentos que possam compor determinado trabalho, de forma a alcançar um som que resulta do grupo - e não de *mundos* individuais.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. Não vejo diferenças substanciais na escrita (e preparação) das diferentes obras, já que tenho sempre como objetivo final a sonoridade de uma peça, como um todo.

Em termos de elaboração - e no controlo dos materiais sonoros utilizados - quando componho com meios eletrónicos, por vezes a peça pode encontrar muitos caminhos estimulantes que, inicialmente, possa nem ter planeado, visto que o controlo do resultado final não se define por tabelas preconcebidas e estáticas, mas antes depende exclusivamente das minhas procuras, do meu trabalho, do meu ouvido, não havendo sempre uma *interferência* imediata de terceiros (performers).

Cada instrumento (eletrónico ou acústico) possui as suas características intrínsecas - físicas e sonoras-, e isso dá-nos a possibilidade de prosseguirmos diferentes *mundos sonoros*. Sendo cada instrumento - ou grupo de instrumentos - diferente(s), é natural que isso me influencie na escrita. Quando escrevo uma peça - quer seja solo, ensemble, orquestra ou coro, quer seja interpretada por amadores, semiprofissionais ou profissionais, com ou sem eletrónica, ou mesmo uma peça acusmática - a minha maior preocupação é o resultado sonoro e as características técnicas que melhor se adaptem aos diferentes tipos de intérpretes referidos. Principalmente nos últimos 5 anos do meu trabalho composicional, tenho percebido, cada vez mais, como o aspeto sonoro é o cerne da minha música.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Há uma influência constante que vem de muitos e de diferentes lugares. Para além da música *erudita*, sou influenciado por toda a música que ouço, seja ela tradicional (assim como a *parte sociocultural* que a envolve), hip-hop, pop ou rock. Muitas vezes essas influências manifestam-se na organização de ideias, motivos, ou até mesmo no ponto de partida para peças.

Se me focar apenas na música erudita, tenho que mencionar um rol alargado de nomes. Para além dos meus professores (posso destacar o Professor Filipe Vieira (n. 1975)), colegas e amigos (onde destaco Nuno Costa), sou influenciado por vários compositores desde Alban Berg (1885 – 1935), Béla Bartók (1881 – 1945), Gabriel Fauré (1845 – 1924), Gustav Mahler (1860 – 1911), Igor Stravinsky (1882 – 1971), Johannes Brahms (1833 –

1897), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Olivier Messiaen (1908 – 1992), entre muitos, muitos outros.

Pelo lado *sonoro* da equação, tenho sido influenciado por vários compositores, desde Cândido Lima (n. 1939), Amílcar Vasques Dias (n. 1945), Kaija Saariaho (n. 1952), Miguel Azguime (n. 1960), Rebecca Saunders (n. 1967), Matthias Pintscher (n. 1971), Francesco Filidei (n. 1973), Clara Iannotta (n. 1983), Nuno Costa (n. 1986) (...).

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. Há uma preocupação em entrelaçar estes instrumentos ao longo de toda a peça porque, como disse, são pensados em conjunto desde a sua génesis. Há momentos de movimento e/ou ‘estagnação’ conjunta. Umas vezes como *reação*, outras como estímulo ao que acontece numa e noutra parte.

Se nos focarmos nas harmonias, perfis melódicos e até mesmo construções rítmicas, é perceptível, de forma imediata, que as duas partes estão intrinsecamente ligadas. A utilização de sons que têm o ar como a sua qualidade tímbrica mais presente (*air sounds*) ou a utilização de sons que evidenciam aspectos percussivos mais profundos (*slaps*) procuram estabelecer uma melhor relação entre a produção mecânica e a produção digital do som. Para além disso, a utilização do clarinete com a da eletrónica (e o diálogo que acontece) potencia nesta obra outro tipo de dimensão: não só sonora, mas também física.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletroacústica ou instrumental?

R. Como já foi referido, a eletrónica e a parte de clarinete baixo foram pensadas/planeadas ao mesmo tempo. Houve uma procura prévia de material (melódico, rítmico e suas relações harmónicas) a utilizar, tendo algum desse material sido gravado antes da escrita da obra propriamente dita. A partir daí as duas partes foram-se influenciando mutuamente.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. À luz do que referi anteriormente, o processo criativo desenvolveu-se num caminho natural às minhas criações, isto é, com os equilíbrios a que estou acostumado entre a procura e a resposta dos materiais com que trabalho habitualmente.

3.4. Nesta obra, usa eletrónica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. Nesta obra a eletrónica é pré-gravada. O contexto em que a obra foi interpretada pela primeira vez e as necessidades técnicas e expressivas que trabalhava nesse momento, levaram a que a escolha final recaísse na utilização neste tipo de recurso.

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Já escrevi para clarinete baixo em vários contextos: quarteto de clarinetes, ensemble, orquestra... Até agora, as peças para clarinete baixo (com eletrónica, e, também, com voz, em “pranto”) têm sido resultado da colaboração, ao longo dos anos, com o Frederic Cardoso.

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. A escolha deveu-se às trocas de ideias que antecederam a escrita de *quando vier a primavera* e, se bem me recordo, nesta peça foi mesmo um pedido expresso do instrumentista para que utilizasse o clarinete baixo.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Cada obra funciona por si e as influências partilhadas podem ser várias. Apesar disso, na escrita de novas peças - principalmente em obras encomendadas ou pedidas -, procuro sempre que haja, no resultado final, um pouco do instrumentista com quem colaboro. Sendo a obra um pedido de alguém em específico, está sempre no meu pensamento que a minha obra seja *tanto* minha como de quem me contactou para que a escreva, de forma a que este se sinta representado. Essa influência pode ter como base conversas que desenvolvemos - e ideias que daí surjam - , uma procura por materiais que nos representem aos dois - podendo estes ser textos, quadros, estéticas de outra qualquer forma de arte, entre

outros - , pedidos específicos por parte do instrumentista/maestro que a encomende - sejam estes técnicos, ou até mesmo de uma *atmosfera* pretendida -, e características do instrumentista enquanto performer (ou no caso de o/a conhecer bem pode mesmo ser questão de personalidade).

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Influenciou, certamente, pelo pedido. Não estaria nos meus planos escrever uma peça do género se essa não me fosse pedida por outrem. A discussão dos tempos utilizados - não só pelas questões técnicas associadas ao instrumento e ao instrumentista, mas também devido a questões de interpretação -, a procura pelos sons que resultariam melhor dentro deste contexto, e, talvez, por último, a forma como o texto utilizado foi recitado quando gravado, tudo isto foi influência que recebi até que a peça estivesse finalizada. Resumindo, a influência do *performer* deu-se durante o planeamento, composição, performance e gravação da peça.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. Para o desenvolvimento da música, é essencial que haja uma forte ligação entre *performers* e compositores - como, aliás, deverá acontecer em qualquer tipo de arte performativa. Não só porque isto ajudará a que a(s) peça(s) tenha(m) uma qualidade superior quando inicialmente composta(s) - dando, ao compositor, ferramentas que sozinho talvez não descobrisse - mas, também, porque todos poderão aprender mutuamente com uma pesquisa conjunta. Para além disso, as grandes obras costumam sofrer revisão, não só devido a alguma correção artística e/ou técnica por parte dos compositores, mas também - e principalmente - devido a comentários, correções ou mesmo conselhos de quem as interpreta (instrumentistas ou maestros). Além disso, é de fácil percepção que o desenvolvimento dos instrumentistas se dá devido às novas dificuldades ou aos novos desafios (técnicos e até mesmo de interpretação, ou percepção da obra) que vão aparecendo nas peças. Sempre assim foi, e calculo que sempre assim será.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. A haver a uma influência do Sonorismo na criação musical portuguesa do século XXI, essa será apenas uma entre tantas. Partindo do pressuposto de que não é seguro falar numa ideia de ‘música portuguesa’ - isto é, um tipo claro de escrita nacional ou, se quisermos, uma estética vigorante - penso que há, pontualmente, compositores que possam utilizar esta ideia no tratamento sonoro das suas peças.

Como já foi referido, e por não ter conhecimento deste conceito/termo previamente, nem me sentir à vontade com o seu alcance, não posso dizer que a minha música terá uma clara ligação ao *Sonorismo*. Por esta razão, entendo não ter dados suficientes para reagir a esta questão, não conseguindo ter elementos para julgar se (e como) o *Sonorismo* influência a criação nacional.

Quando se escutam peças de compositores portugueses, e pondo à luz do conceito aqui apresentado, é possível que alguns sejam influenciados por uma ideia semelhante a esta, apesar de me parecer que o conceito não é (re)conhecido.

É certo que esta minha opinião tem o peso de, no decorrer do meu percurso académico - tanto em Portugal, como na Bélgica, nunca ter *ouvido* falar neste termo, o que torna louvável, e de grande valor, trabalhos como o presente, pela disseminação e explicação da designação apresentada.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

N.R.

ANEXO A.4. LUÍS NETO DA COSTA

(resposta a 13 de março de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. “*texturas de sombra*” foi resultado de uma encomenda do clarinetista Frederic Cardoso para o Recital intitulado “Diálogo a Preto e Branco” que teve lugar na Casa da Música no dia 4 de junho de 2019. O concerto esteve integrado no ciclo “Estado da Nação” e contou com mais estreias de jovens compositores portugueses.

Não consigo definir com precisão onde começou o grosso do processo composicional, mas no final de agosto de 2018 já tinha o conceito da obra praticamente definido e o seu título escolhido. A obra começou posteriormente e com maior atividade composicional depois da estreia da “Orgias do agora” para saxofone barítono e eletrónica e terminou poucas semanas antes da estreia.

1.2. Em que âmbito foi composta?

N.R.

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. De acordo com a definição acima, a obra insere-se na terceira forma. Há frequentemente elementos sonoros que são complementados com técnicas não convencionais (passagem gradual de *staccato* para *tenuto*, *lip bend*, distorção, entre outras). A microtonalidade não faz parte da categoria das técnicas estendidas e é uma ampliação da escala cromática. Existe um sistema de alturas construídas segundo um modelo baseado em cadeias de Markov que dão coerência melódica. Apesar deste esquema de organização, os gestos criados dependem tanto ou mais das novas técnicas do que desta formalização de alturas.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. Por ordem mais ou menos cronológica: escolha do título, sessão com o intérprete para testar escalas de sons abafados e microtonais que tinham sido catalogadas na pesquisa para a obra para clarinete solo composta anteriormente, decisão da eletrónica baseada em diferentes *delays*, pesquisa sobre tipos de compasso não diádicos e criação de metrónomo, começo da escrita, pesquisa de efeitos áudio possíveis, nova sessão com o intérprete para testar trémulos e última sessão com intérprete com a obra já composta para verificar viabilidade prática.

É difícil colocar no tempo as várias decisões composicionais que foram sendo tomadas de acordo com o evoluir da obra. Não existiu uma estrutura pré-definida, mas sabia que no fim iria voltar ao material inicial e que haveria várias secções de material contrastante.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Reconheço que uma certa atitude defensora de novas técnicas e novos contextos tímbricos influenciou o desenvolvimento da obra. Em algumas partes tive a necessidade de complementar com alguma técnica não convencional que mascarasse a forma de produção sonora clássico-romântica, tal como falei anteriormente. Nas várias sessões com o intérprete procurei igualmente testar novas técnicas que tornassem a obra musicalmente mais interessante.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. O primeiro grande desafio de compor com eletrónica passa pelas escolhas técnicas. É um universo vasto e uma das dificuldades reside em limitar o material com perícia. Para além disso, compor com eletrónica significa compor para mais um “instrumento”. Neste caso, significou compor para mais 4 clarinetes baixo.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Para esta obra, fui influenciado pelas obras *Ein Schattenspiel* de Georg Friedrich Haas (n. 1953) e *Dialogue de L'ombre double* de Pierre Boulez (1925 – 2016), ambas sobre a temática de sombra.

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. A eletrónica tem 4 canais e cada um deles é um *delay* do clarinete de 6, 10, 12.666

e 15.333 segundos. Devido aos tipos de compasso não diádicos, compus a obra com espaçamento proporcional, ou seja, cada 1,5 centímetros correspondiam a um segundo. Isto permitiu ter maior controlo na eletrónica em determinado momento fazendo com que os *delays* não sejam fortuitos e com que a parte do clarinete baixo esteja dependente da eletrónica. Há momentos em que crio a impressão de que é o clarinete baixo a imitar a eletrónica, lutando assim contra a previsibilidade do *delay*. No início os microtons longos criam um cluster com alguns batimentos, noutra secção existe uma grande variedade rítmica de trémulos de uma só nota, e assim o clarinete baixo com os respetivos *delays* criam uma camada micropolifónica.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletroacústica ou instrumental?

R. A resposta anterior também é adequada a esta questão. Foram as duas concebidas como um todo.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. As secções são contrastantes devido aos seus diferentes elementos que, na sua maioria, distinguem-se pelas técnicas estendidas usadas. Em cada secção a narrativa desenvolve-se pela reiteração variada, acentuada, ou ampliada de uma determinada técnica.

3.4. Nesta obra, usa eletrónica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. Tal como explicado anteriormente, utilizei eletrónica em tempo real pelas razões acima apontadas. É importante acrescentar que cada canal tem disponíveis 4 tipos de efeitos: reverberação (4 níveis), stretcher (4 níveis), trémulo e distorção. No caso da estreia, devido à escassez de tempo para cronometrar a eletrónica, improvisei a eletrónica num controlador MIDI. Nos próximos tempos, quando a obra for gravada em estúdio, irá ser notada uma versão fixa baseada nessa improvisação pois esta está próxima da conceção que tinha para a eletrónica.

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Fora a inclusão do clarinete baixo em algumas das minhas obras orquestrais, antes desta obra nunca tinha composto uma obra para clarinete baixo a nível solístico ou em música de câmara.

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. Não me recordo se a decisão foi minha, do clarinetista Frederic Cardoso ou mútua. Mas como nunca tinha composto para clarinete baixo solo nem nada com eletrónica, talvez tenha surgido a ideia por ser algo novo para mim.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Na maioria das minhas obras para música de câmara ou a solo, o intérprete foi sobretudo um ajudante que testa a viabilidade prática de certas passagens. O *feedback* que recebo pode mudar o curso de determinada parte de uma obra. Durante este processo há sempre espaço para o diálogo, que inclui juízos de valor sobre outros estilos e obras que, por vezes, entram em conflito com os meus. Normalmente sigo a minha conceção, acreditando que convencerei os intérpretes com o resultado final. Mas o intérprete influencia sempre direta ou indiretamente.

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Na minha obra anterior foi utilizada uma linguagem muito técnica e algo incomum. Em “texturas de sombra” procurei sonoridades mais frequentes com uma nova roupagem, algo mais acessível ao ouvinte pois acredito que esse é um fator que o clarinetista Frederic Cardoso procura nas suas encomendas. Apesar do intérprete não ter imposto nenhuma restrição nem apelar no seu discurso uma escolha por algum caminho, acabou por influenciar esta decisão de simplificar.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. Outra pergunta me surge: porque é que achamos que há uma dicotomia entre compositor e intérprete? Esta pequena barreira entre estas duas atividades prende-se com a diferente educação. Na generalidade, um compositor, no seu percurso académico, vê-se confrontado com a panóplia de sistemas compostionais e ideias estéticas que caracterizaram a diversidade do século XX e que influenciam a sua forma de compor. Já o intérprete não toma um contacto tão frequente e substancial com o repertório do século XX.

Num primeiro momento, o compositor deve preocupar-se com o interesse musical e o intérprete deve assegurar sua exequibilidade. Um precisa do outro para resolver problemas, caso surjam. Mas a situação ideal seria um diálogo profícuo e envolvendo uma maior participação do intérprete na discussão dos elementos da obra.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. Portugal tem um número crescente de compositores que usam as técnicas estendidas como parte ornamental ou estrutural das suas linguagens. Excetuando os revivalismos neoclássicos ou neorromânticos que estão mais próximos da categoria de exercícios compostionais, do que da categoria de criações originais, a expansão da Composição em Portugal, a liberdade estética maioritária nos discursos do professorado, e o desejo por uma sensação de modernismo, fez com que muitos compositores usassem as técnicas estendidas como baluarte da inovação. Mas é um mito, já que o uso das técnicas estendidas não prova ser condição necessária para a originalidade.

É certo que se caminha na direção do timbre e que existe uma clara saturação nas técnicas antigas de produção sonora. Abriram-se portas para novos pensamentos musicais, novas formas de conceção de uma obra e mesmo novas disposições instrumentais e uso de novos instrumentos.

Em Portugal há uma parte dos compositores que caminha neste sentido, mas a maioria caminha passos atrás de outros países europeus e dos EUA, quer na linguagem, quer na qualidade. É útil importar a atitude, mas ser-se original na criação.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

N.R.

ANEXO A.5. RÚBEN BORGES

(resposta a 19 de março de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. Esta obra foi composta como uma encomenda do clarinetista Frederic Cardoso para o Recital Diálogo a Preto e Branco que se realizou na Casa da Música no dia quatro de Junho de 2019.

1.2. Em que âmbito foi composta?

R. A obra foi escrita durante o meu último ano de licenciatura na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, estando sob a orientação do professor Dimitris Andrikopoulos.

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. A minha obra insere-se no terceiro tópico relativo ao Sonorismo. Este está presente ao longo de toda a peça como um elemento central ao longo de todo o discurso.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. O ponto de partida para a obra foi a relação das cores preto e branco no cinema do diretor, escritor e produtor sueco Ingmar Bergman e a forma como a música é utilizada nestes. Após o processo de aprendizagem senti à vontade suficiente para pegar no material que estudei e moldá-lo à minha imagem. Para me ajudar no processo, senti necessidade de elaborar uma narrativa pegando num dos temas mais comuns em Bergman: a ausência de Deus. Ao longo da obra, vamos “caminhando” auditivamente por uma “cenografia sonora” guiados pelo clarinete baixo de encontro a Deus.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Como referi anteriormente, para além do estudo da relação preto/branco, a peça teve também como ponto de partida o universo sonoro dos filmes de Ingmar Bergman: máquinas de escrever; água corrente; relógios; carros; alarmes; comboios; sons da rua e sons humanos como murmúrios ou gritos. Ao longo da peça, vemos como estes foram utilizados de modo a criar a “cenografia sonora”. O Sonorismo é utilizado de modo a aproximar, fundir e a orquestrar as qualidades sonoras do clarinete baixo com estes sons do quotidiano.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. Compor uma obra a solo ou com eletrónica têm em comum: a preocupação formal de como criar um discurso coerente e que leve o ouvinte (de acordo com a minha perspetiva) de A até B, dependendo da peça e da abordagem. Normalmente tanto numa como outra procuro explorar todo o universo sonoro do instrumento, contudo com a eletrónica sei que este universo poderá ser expandido através de recursos como a eletrónica real ou com a eletrónica fixa. Numa peça a solo, com a ausência deste recurso procuro ter uma abordagem mais física, corporal e cénica de modo a que a peça se aproxime mais do público.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Durante o meu processo criativo-musical procuro sempre ouvir o que mais de recente está a ser feito e que vai de encontro com o que procuro. Neste momento, compositores como Eva Reiter (n. 1976), George Crumb (n. 1929), Liza Lim (n. 1976), Pierluigi Billone (n. 1960), Rebecca Saunders (n. 1967) e Toru Takemitsu (1930 – 1996), têm ganho um enorme peso na busca da minha identidade musical.

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. Ao longo do discurso da peça, o papel de impulsionar a ação é dividido pelo clarinete baixo e pela eletrónica. Por vezes o clarinete baixo dará um impulso e a eletrónica neste caso orquestrará este, outras vezes acontecerá o inverso.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletroacústica ou instrumental?

R. Após ter sido montado o arco da peça, ambos foram desenvolvidos em simultâneo.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. Sim, recorrendo ao Sonorismo, o clarinete baixo tem uma humanidade e expressão muito própria que permite criar uma aproximação aos sons que referi acima: multifônicos facilmente orquestram e complementam os sons da rua, sons de ar e de chaves facilmente trazem a “ideia de água” ou os murmurários referidos acima entre outros exemplos.

3.4. Nesta obra, usa eletrónica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. Nesta peça, é utilizada apenas eletrónica fixa. Por momentos, pensei recorrer à eletrónica em tempo real para complementar o discurso, mas iria estragar a pureza deste. A eletrónica fixa é usada de modo a criar a “cenografia sonora” a partir dos sons que me inspiraram dos filmes de Ingmar Bergman.

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Antes da escrita desta obra, já tinha escrito *Karesansui* (2018) para clarinete baixo solo que permitiu-me conhecer melhor o instrumento, as suas características e técnicas possíveis. Escrevi também para clarinete baixo em contexto de ensemble ou orquestra, mas a abordagem é completamente distinta.

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. A escolha recaiu sobre o clarinete baixo nesta peça devido ao âmbito, ressonância e técnicas deste que permite aproxima-lo à eletrónica referida acima.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Após a peça estar montada, o intérprete desempenha um grande papel na revisão das técnicas utilizadas até que é atingido um equilíbrio entre o que o compositor pretende e o lado prático para o intérprete.

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Antes do processo de escrita começar, houve uma fase de exposição de ideias em que foram discutidas e possibilidades para o desenvolvimento da peça. Durante o processo de revisão até à partitura final, o intérprete desempenhou um grande papel na revisão da peça nomeadamente nas técnicas próximas ao Sonorismo como os multifónicos.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. De acordo com a minha experiência, a importância da dicotomia compositor/intérprete é cada vez maior. O trabalho de um não sobrevive sem o outro. A troca de experiências e de perspectivas para além de ser extremamente gratificante permitirá ao intérprete descobrir novos mundos sonoros enquanto o compositor crescerá na escrita e no desenvolvimento da sua linguagem.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. O Sonorismo encontra-se muito presente na criação musical portuguesa do Século XXI, contudo a forma como este é abordado é sempre diferente de acordo com os gostos e a estética de cada compositor.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

N.R.

ANEXO A.6. RODRIGO CARDOSO

(resposta a 12 de março de 2020)

A História da Obra

1.1. Quando e porquê a compôs?

R. Compus a obra entre o mês de janeiro e o mês de maio de 2019. A peça foi escrita como resultado do convite do clarinetista Frederic Cardoso, para escrever uma obra para clarinete-baixo, a ser inserida num Recital intitulado de “Preto e Branco”; projeto do mencionado performer.

1.2. Em que âmbito foi composta?

R. O contexto presente na obra é predominantemente oriundo do tema do Recital: “Preto e Branco”. Optei por realizar um projeto interdisciplinar, entre som, eletrónica e vídeo, onde tentei explorar vários pontos de ligação entre camadas e gestos sonoros/vibrações e imagens a preto e branco, com várias dimensões, ambientes contornos, gestos e sobreposição de camadas.

O Sonorismo e a Criação Musical

A partir da segunda metade do século XX, muitos foram os movimentos de vanguarda musical que proliferaram um pouco por toda a Europa. O Sonorismo, que segundo Danuta Mirka (1997), tinha como principal objetivo enfatizar a descoberta de novas sonoridades através de instrumentos tradicionais, e novas formas de fazer e pensar a Música, influenciou segundo Monteiro (2003), compositores como Cândido Lima (n. 1939), Clotilde Rosa (1930 – 2017), Constança Capdeville (1932 – 1992), Filipe Pires (1934 – 2015) e Jorge Peixinho (1940 – 1995), mudando assim a perspetiva da música contemporânea no nosso país.

Hoje em dia, é importante referir que este movimento de vanguarda musical é visível na criação musical para clarinete baixo de forma diferente, sendo notórias as diferenças no

processo criativo-musical de compositor para compositor. Assim, segundo a pesquisa realizada, a influência do Sonorismo demonstra-se de três formas diferentes:

- Uso das técnicas estendidas de uma forma pontual, sendo um complemento ao processo criativo-musical do compositor;
- O Sonorismo é definido como um meio necessário e patente no desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor;
- O desenvolvimento do processo criativo-musical do compositor é praticamente ou exclusivamente influenciado pelo Sonorismo, usando as técnicas estendidas como o alicerce do seu discurso musical.

2.1. Tendo em conta a descrição apresentada do Sonorismo e das suas três formas de influência, em qual delas insere a sua obra? Porquê?

R. Considero que a minha obra se insere na 2º forma de influência, devido ao facto de a mesma depender discursivamente do uso de microtons. No inicio da obra, existe um processo harmónico semelhante ao usado pelo compositor Witold Lutosławski (1913 – 1994) no 2º andamento do seu concerto para violoncelo. Começo a obra com apenas uma nota, que se expande, a nível de altura, para ambas as direções (grave e agudo) e faço-o usando inicialmente microtons, procurando a ideia de um gesto emancipativo. Neste sentido, os respetivos efeitos foram usados como ferramenta harmónica e discursiva relevante no âmbito da minha ideia musical.

2.2. Descreva, de uma forma sucinta, o processo de criação da obra.

R. O processo de criação da obra esteve intrinsecamente ligado com a construção do vídeo, realizada por uma artista visual, Maria Inês Alves. A premissa da construção da obra teve como base a captação de reações físicas de objetos à vibração sonora. Esta peça e esta premissa levou-me a mudar o meu paradigma composicional de uma forma significativa. Idealizei, para cada som que escrevi, o seu potencial resultado vibracional sobre as matérias escolhidas pela artista (farinha, água, carvão, entre outras.), como se de um bailado de matérias se tratasse. De forma sucinta, cada som escrito foi considerado pelo seu conteúdo musical/composicional e pelo seu impacto gestual nas matérias escolhidas. Realizei um período de experimentação onde observei, entre outros fatores, que os sons mais graves do

clarinete produziam uma maior reação nos materiais utilizados do que os sons mais agudos. Formalmente, a peça é um grande A, subdividido em vários momentos formais que detêm como intuito discursivo a criação de um continuo adensamento de som e de movimento e o seu consequente declínio.

2.3. De que forma o Sonorismo o influenciou no desenvolvimento do mesmo?

R. Como mencionado, o uso de microtons esteve intrinsecamente ligado com o desenvolvimento discursivo do início da peça. A partir desse momento, o uso estratégico de diferentes tipos de articulação foi significativamente importante no desenvolver do conteúdo musical ao longo da peça.

2.4. Enquanto compositor, quais as principais diferenças entre compor uma obra a solo ou com eletrónica?

R. Considero que existe uma considerável diferença entre escrever uma obra para instrumento solo e uma obra para instrumento solo com eletrónica. Incluir eletrónica é incluir um número incontável de possibilidades tímbricas, rítmicas, harmónicas e de potencial sonoro. Escrever uma peça para um instrumento solo e eletrónica é, para mim, equiparável a escrever uma peça para instrumento solo e orquestra. Nesse sentido há um significativo número de diferenças a serem consideradas, nomeadamente a adaptação e escolha dos parâmetros mencionados anteriormente, entre o instrumento solo e a eletrónica.

2.5. Enquanto compositor, quais os compositores que influenciam o seu processo criativo-musical?

R. Enquanto compositor, considero ter influência de compositores como António Pinho Vargas (n. 1951), Gustav Mahler (1860 – 1911), György Ligeti (1923 – 2006), Luciano Berio (1925 – 2003), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Luís Tinoco (n. 1969) e Witold Lutosławski (1913 – 1994).

O Discurso Musical

3.1. De que forma é realizado o contraponto entre clarinete baixo e eletrónica e/ou vice-versa?

R. A eletrónica e o clarinete baixo relacionam-se, essencialmente, através de 2 formas. Na 1º forma, a eletrónica é usada como ambiência sonora por detrás do som do clarinete baixo. Na 2º forma, a eletrónica interage com o clarinete através de diálogos e fusões que potenciam o desenvolvimento do discurso musical.

3.2. Sendo uma obra de música mista, esta foi concebida como um todo? Ou a conceção da mesma partiu de alguma das partes: eletroacústica ou instrumental?

R. Foram ambas as partes construídas como um todo. A eletrónica, especificamente, foi concebida através da exploração de vários sons gravados, através de meios eletrónicos.

3.3. Neste sentido, foi também o Sonorismo um meio de desenvolvimento do discurso musical?

R. Sim, a eletrónica foi submetida a diversos processos de exploração sonora dos diferentes sons utilizados.

3.4. Nesta obra, usa eletrónica pré-gravada ou em tempo real? Porquê?

R. Uso eletrónica pré-gravada, de modo a ter um maior controlo sobre a apresentação performativa da peça. Como a parte musical foi escrita em congruência com o vídeo, denotou-se a necessidade de haver uma música sonoramente e metricamente estabelecida, para que esta pudesse ser incorporada com precisão no vídeo.

Dicotomia Compositor/Intérprete

4.1. Costuma compor para clarinete baixo?

R. Dada a minha ainda curta carreira como compositor, posso dizer que sim. A primeira obra que escrevi enquanto compositor, catalogada no meu acervo, foi para clarinete baixo. Contabilizando, escrevi uma obra para clarinete baixo solo, uma obra para clarinete baixo e eletrónica e 6 obras para outras formações que incluem clarinete baixo (obras para ensemble e orquestra).

4.2. Nesta obra, porque escolheu o clarinete baixo?

R. A escolha recaiu para clarinete baixo por meras motivações pessoais. A peça anteriormente escrita a esta, foi para clarinete em *sib* solo. Nesse sentido, tomei a opção de variar o foco do meu processo criativo.

4.3. De que forma as suas obras são influenciadas pelo intérprete no processo de criação?

R. Quando escrevo para um intérprete em específico, do qual conheço as suas características artísticas e pessoais, a escrita da peça é influenciada por essa informação. Costumo imaginar o som do intérprete, a sua expressividade e o seu virtuosismo aquando das decisões composicionais tomadas ao longo do processo de criação. Gosto e procuro saber também, as suas motivações artísticas, pessoais e filosóficas, de modo a, se possível, procurar soluções que se relacionem com essas motivações e, de certa forma, tornem a obra mais próxima afetivamente do intérprete.

4.4. Nesta obra em particular, de que maneira o intérprete influenciou a sua criação?

R. Esta obra incorpora um nível de dificuldade interpretativa que requer um intérprete significativamente experiente com a interpretação de música contemporânea para ser executada de uma forma consistente. A experiência com o uso de *click-track*, a sensibilidade técnica para a interpretação de pequenas nuances de dinâmicas, de articulação e de carácter, é um fator determinante. Neste caso, o intérprete estava totalmente conotado com a linguagem, o que me permitiu a liberdade de tomada de decisões que albergam a necessidade de um intérprete com as capacidades referidas. O facto de o intérprete deter um som escuro, com consistentes harmónicos graves no seu som, permitiu-me também a criação de um imaginário sonoro nesta obra muito específico.

4.5. Como avalia a importância da dicotomia compositor/intérprete no desenvolvimento da criação musical?

R. Avalio a importância da dicotomia entre compositor/intérprete como um processo construtivo e interessante, para ambas as partes. Ao compositor, a possibilidade de obter um conhecimento mais completo sobre o instrumento em questão e ao intérprete, a possibilidade

de conhecer mais a fundo a obra a interpretar e o compositor em questão. Além disso, o diálogo entre ambas as partes, conduz a uma partilha de motivações artísticas que podem influenciar o processo de composição. Como referi anteriormente, o conhecimento das motivações artísticas, pessoais e filosóficas do intérprete é extremamente importante na criação musical e conduz a uma cooperação consequentemente mais madura e congruente.

O ponto de vista do compositor

5.1. Como avalia a influência do Sonorismo na criação musical do século XXI em Portugal?

R. Portugal, felizmente, é um país onde existe uma significativa variedade estética no panorama da música contemporânea. Contudo, creio, todos os movimentos estético-musicais do século XX influenciaram de certa forma o compositor do século XXI. A influência dos compositores polacos do início da 2º metade do século XX, que contribuíram para o início do Sonorismo, mantém-se; a procura e a estratégia composicional em diferentes características do timbre, da articulação, da textura e da dinâmica permanece, creio, no pensamento composicional dos dias de hoje, não só em Portugal, mas também fora de portas.

5.2. Na eventualidade de haver alguma observação que queira acrescentar de modo a uma melhor compreensão desta obra, por favor, faça-o neste ponto.

N.R.

ANEXO B: PROGRAMAS RECITAIS

ANEXO B.1.: CONCERTO DE SANTA CECÍLIA (22/11/2011)

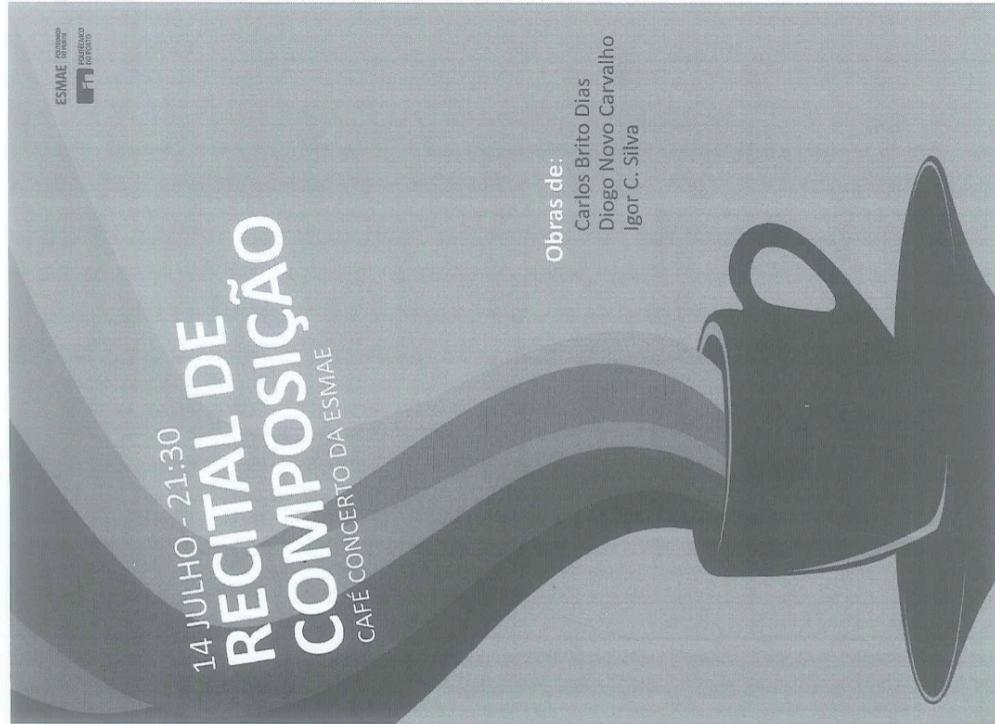
The poster features a black and white illustration of a woman with long hair, identified as Santa Cecília, playing a harp. The title 'Concerto de Santa Cecília' is written vertically on the right side of the illustration. On the left, there is a circular portrait of another woman. The text 'Academia de Música de Paredes' is at the top left. At the bottom right, it says '22 de Novembro 2011' and '19 Horas'.

Ruah é a segunda peça do ciclo “Elementos”, cuja palavra hebraica significa ar. A sua génese tem como ponto de partida, o excerto retirado do primeiro versículo do sétimo capítulo do Livro do Apocalipse: “...vi quatro anjos em pé nos quatro cantos da terra, retendo os quatro ventos da terra, para que nenhum vento soprasse sobre a terra, nem sobre o mar, nem contra árvore alguma.” Sendo o ar um símbolo sagrado para a maioria das religiões, a sua presença é uma constante ao longo dos vários rituais, sob a forma dos mais variados objectos tais como penas ou incenso, como elemento representante da presença divina. No caso das tradições pagãs, o ar foi o terceiro elemento a ser formado, sendo responsável pelo equilíbrio entre os efeitos activos e passivos do fogo e da água. Sendo um elemento imaterial, este tem muitas associações e significados independentes, alguns deles já descritos. Para além da sua composição química, o ar representa o vento enquanto respiração da mãe natureza; é considerado o elemento mais amistoso e necessário à existência do fogo; por fim a sua mistura com os elementos terra e água são essenciais para a composição das camadas da atmosfera terrestre. Musicalmente, *Ruah* pretende ser um cántico de carácter melismático apresentado pela parte do clarinete e pelo seu contraponto com os sons pré-gravados, representando as características espirituais descritas pelo exerto bíblico. Os elementos sonoros apresentados pela parte electroacústica pretendem descrever o lado místico do elemento, apresentado anteriormente. O carácter melódico/melismático é reforçado pela citação de dois fragmentos retirados do Gradual *Gaudemus Omnes* do século XIV, que serve de introdução à *Messe de Notre Dame de Guillaume de Machaut*.

André Rodrigues iniciou os seus estudos musicais pela guitarra clássica, concluindo o 5º grau. Em 1995 ingressa na Escola Profissional de Espinho concludo o curso de Percussão em 1998, ano em que ingressa na Universidade de Aveiro. Estudou com os professores Tomás Henriques, João Pedro Oliveira, Evgeni Zoudikine, e Sara Carvalho; frequentou seminários de análise e composição com os compositores Lars Karlsson, Luís Pablo, Emmanuel Nunes, entre outros. Em 2005 conclui a Licenciatura em Composição, ano em que é admitido no Mestrado em Composição, concluído com a dissertação “A Micropolifonia como Linguagem Básica e Estrutural nos Processos Compositoriais” sob a orientação de Sara Carvalho. Actualmente lecciona as disciplinas de Análise e Técnicas e Composição e Acústica na Academia de Música de Paços de Brandão e na Academia de Música de Paredes, sendo membro do Conselho Pedagógico de ambas as instituições.

<p>Paul Peuerl</p> <p><u>Two Dance Movements:</u></p> <ul style="list-style-type: none">- I andamento - Dantz- II andamento – Ballet <p><i>Orquestra de Cordas da Academia de Música de Paredes</i></p> <p><i>Direcção: Prof. Sérgio Calisto</i></p>	<p>A. Messenger</p> <p><u>Solo de Concours</u></p> <p><i>Prof. Frederic Cardoso Prof. Ana Filipa Sousa</i></p>	
<p>Ernesto Kohler</p> <p><u>Estudo nº 2</u></p> <p><i>Mª Beatriz Sousa</i></p>	<p>Peter Tchaikowsky</p> <p><u>Swan Lake: "Scene"</u></p> <p><i>Nutcracker: "Russian Dance"</i></p>	
<p>Robert Schumann</p> <p><u>Fantasiestück I Op. 73</u></p> <p><i>João Sousa Prof. Ana Filipa Sousa</i></p>	<p>G. Bizet</p> <p><u>Carmen: "Ouverture"</u></p> <p><i>Prof. Marco Oliveira Prof. Ana Filipa Sousa</i></p>	
<p>Mauro Giullianni</p> <p><u>Sonatina Op. 73</u></p> <p><i>Liliana Pinto</i></p>	<ul style="list-style-type: none">- I andamento - Andante- II andamento - Allegro	

ANEXO B.2. RECITAL DE COMPOSIÇÃO (14/7/2012)



Obras de:
Carlos Brito Dias
Diogo Novo Carvalho
Igor C. Silva

Recital de Composição – Carlos Brito Dias, Diogo Novo Carvalho e Igor C. Silva
Café-Concerto da ESMAE
Porto, 14 de Julho de 2012

"Chanson de la pensée", para piano (Carlos Brito Dias)

Surgiu da vontade de escrever uma peça para piano, instrumento o qual estudei durante 10 anos. Antes de começar a compor esta peça, escrevi 3 miniaturas que influenciaram o resultado final de "Chanson de la pensée". O nome tem que ver com a mudança de pensamento e, principalmente, de atitude que a Ana Rita Dias, minha irmã, sofreu aquando a sua viagem a Paris. Esta peça é-lhe dedicada. "Chanson de la Pensée" foi estreada a 4 de Maio de 2010 nos Jardins de Inverno do Teatro Nacional São Carlos, em Lisboa.

"Ansietas", para violino e piano (Diogo Novo Carvalho)

Violino: Sofia Leandro

Piano: Francisca Fernandes

"Ansietas", para violino e piano (Diogo Novo Carvalho)

Violino: Sofia Leandro

Piano: Francisca Fernandes

"Tudo o que não diz...", para quarteto de clarinetes (Carlos Brito Dias)

Clarinete: José Pinto

Clarinete: Carlos Ferreira

Clarinete: José Viana

Clarinete Baixo: Frederic Cardoso

Direção: Carlos Brito Dias

"In Dialogue", para flauta amplificada (Diogo Novo Carvalho)

Flauta: Mafalda Carvalho

INTERVALO

"Oscilações", para timpanos (Carlos Brito Dias)

Percussionista: Lúcia Viana da Silva

"Trash POP 1.5", para guitarra eléctrica e electrónica em tempo real (Igor C. Silva)

Guitarra Eléctrica e Electrónica: Igor C. Silva

"Claro-Escuro", para ensemble (Carlos Brito Dias)

Direção: Nuno Costa

"Tudo o que não diz...", para quarteto de clarinetes (Carlos Brito Dias)

"Tudo o que não diz..." é fruto de um trabalho com o clarinetista Frederic Cardoso. Comecei a escrever esta peça para três Clarinetes em sib um Clarinete Baixo a pedido dele. O pedido incluiu ainda que peça abordasse os multifónicos de diferentes formas. Dedico esta obra ao Frederic Cardoso, de forma a agradecer todo o trabalho que tem desenvolvido com jovens compositores, com os pedidos para novas peças e diversas estreias realizadas durante os últimos anos.

"In Dialogue", para flauta amplificada (Diogo Novo Carvalho)

In dialogue, funciona como um conjunto de eventos estruturais, que se irrompem, transformam e dissolvem gradualmente e profundamente na superfície musical, de modo a criar contrastes na textura e assim tornar-se num fluxo relativamente constante. Os processos utilizados são formados a partir de diferentes marcos de tempo, métrica e ritmo. Desta forma, esta rede entrelaçada desenvolve-se cheia de detalhes, eventualmente, resultando na compressão e expansão do tempo. As interconexões dos gestos potencia a direcionalidade do material sonoro, onde a possibilidade de uma indivisível unidade temporal parece existir como um nível formal da organização.

**ANEXO B.3. CONCERTO DA CLASSE DE COMPOSIÇÃO DA
ESMAE (29/5/2014)**

MÚSICA



29 Maio 2014 · 21h30

"Concerto da Classe de Composição da ESMAE"

Programa:

- Darina Zurkova (n. 1988): "Trapped"
Miguel Bastos (n. 1995): "Obsessive Behaviour"
Isabel da Rocha (n. 1978): "Eppur si muove!"
Nuno Lobo (n. 1996): "Placebo Effect"
(intervalo)
Ricardo Ferreira (n. 1982): "Começo no fim do tudo"
Bruno Ferreira (n. 1987): "Standing on top of Kilimanjaro"
Leonor Abrunheiro (n. 1993): "A Noite do Desassossegado" – III "Há sombras lá fora" e IV "Alvorada"
Jorge Portela (n. 1976): "Meu Camarada e Amigo"

Darina Zurkova "Trapped" Instrumentação Violino+Voz, eletrónica ao vivo, projeção Músico Ana Tedim (violino+voz), Darina Zurkova (eletrónica ao vivo), Adam Kencki (vídeo tape)

É uma peça sobre o desejo e o medo de perder a perspetiva do espaço à nossa volta (sociedade de consumo) e tentar focar as nossas mentes no detalhe – diferentes detalhes – tentando encontrar um lugar para pensar acerca destes detalhes e assim tornar-se, pelo menos, uma pequena parte criativa do espaço total. Porque ao pensar sobre esses detalhes nós conseguimos (ao menos por um momento) libertar-nos desta pressão à nossa volta e tornar-nos uma pequena parte distinta, dinâmica do todo. Mas será que somos capazes de escapar na tentativa de obter outra perspetiva?

Miguel Bastos "Obsessive Behaviour" Instrumentação Flauta Solo Músico Patrícia Pires

Inicialmente, o objetivo seria fazer um pequeno exercício, criando uma situação em que certos parâmetros sonoros, como a altura, estariam limitados, procurando o desenvolvimento de outro tipo de recursos, como o ritmo, a dinâmica e o timbre, recorrendo a vários tipos de efeitos. Assim, o primeiro andamento está limitado a três notas, o segundo introduz uma nova nota e o terceiro desenvolve-se a partir de uma escala de sete notas, que se obtém através de uma transposição das notas do segundo andamento. No terceiro andamento, é possível verificar-se também a existência de dois motivos de carácter contrastante: um mais calmo, melodioso e expressivo, e um segundo mais agitado, repetitivo, marcado e até obsessivo.

Isabel da Rocha "Eppur si muove!" Instrumentação Apresentação de peça construída por síntese concatenativa com earGram Atores Fábio Costa e Soraia Sousa

Itália, século XVII. Galileo Galilei, eminentíssimo físico, matemático e filósofo italiano, católico convicto, defendeu o modelo heliocêntrico de Copérnico. Num processo de contornos pouco claros organizado pela Inquisição, é forçado a negar que a Terra gira em torno do Sol. Assim o faz, escutando, a 22 de Junho de 1633, a Condenação Papal. Galileu escapou da execução. Mas foi condenado a ler vários salmos penitenciais, castigo que veio a ser suportado pela sua filha Maria Celeste, e a viver em prisão domiciliária. O corpus sonoro que configura esta peça consiste no texto da Condenação Papal lido pela compositora, transformado e posteriormente trabalhado com o programa earGram, de Gilberto Bernardes. Esta peça foi executada no âmbito da UC Análise e Síntese de Som, na classe do Professor Rui Penha. Em Eppur si muove! duas forças lutam: o gelo cruel da ambição e o fogo corajoso da sabedoria.

Nuno Lobo "Placebo Effect" **Instrumentação** Piano Solo **Músico** Carlos Lopes

O efeito placebo é conhecido por conseguir resolver alguma adversidade ou obstáculo através de um procedimento inerte, conseguindo assim persuadir um indivíduo a acreditar na ideia de progresso na resolução do problema em causa. Placebo Effect procura ser uma "definição musical" para este conceito. Está dividido em quatro andamentos e em cada um deles é trabalhado um tema musical comum, posicionado em ambientes distintos. Em todos os andamentos surge um obstáculo a ser eliminado e é introduzida uma ideia de progresso na resolução do problema existente. Verdadeiramente nada acontece, nunca se sai do ponto de origem e tudo não passa de uma estranha ilusão.

Ricardo Ferreira "Começo no fim de tudo" **Instrumentação** Piano, violino e violoncelo **Músicos** João Monteiro (piano), Bruno Fernandes (violoncelo), Mariana Valverde (violino), Filipe Fernandes (contador)

Esta obra exprime a tensão entre a finitude do nosso ser e a ideia de perfeição. A vontade de ser tudo, conhecer qualquer coisa, fazer tudo quanto seja possível fazer. O começo de tudo, que significa regressar sem partir, ser eterno até ao fim. O momento de crise onde todas as coisas são postas em causa. A identidade que fica em suspenso para pensar e sentir as mesmas coisas num ato contínuo de tensão entre a esperança e a desesperança na construção de pontes, relações, encontros. O desespero da solidão, que conduz ao amor à vida pela força. Uma força de natureza morta, porque as coisas mais belas da vida, simplesmente, são.

Bruno Ferreira "Standing on top of Kilimanjaro" **Instrumentação** Clarinete Soprano, Clarinete Baixo e Piano **Músicos** Bruno Ferreira (clarinete), Frederic Cardoso (clarinete baixo) e Ricardo Pinto (piano)

Mais importante que "chegar" é o caminho que se faz. Esta obra de curta duração conta a viagem de 3 peregrinos que se vão (des)encontrando ao longo do caminho e que juntos, partilham o mesmo desejo de chegar ao topo da montanha. Lá, de onde se vê tudo em volta, são recebidos em festa pelo povo que lá vive, em celebração das suas conquistas.

Leonor Abrunheiro "A Noite do Desassossegado" – III "Há sombras lá fora" e IV "Alvorada" **Instrumentação**

Piano, Violino e Violoncelo **Músicos** Nuno Areia (piano), Rita Fernandes (violoncelo) e Gonçalo Melo (violino)
"O relógio que está lá para trás, na casa deserta, porque todos dormem, deixa cair lentamente o quádruplo som claro das quatro horas de quando é noite. Não dormi ainda, nem espero dormir. Sem que nada me detenha a atenção, e assim não durma, ou me pese no corpo, e por isso não sossegue, jazo na sombra, que o luar vago dos candeeiros da rua torna ainda mais desacompanhada, o silêncio amortecido do meu corpo estranho." In Livro do Desassossego, Fernando Pessoa.

Jorge Portela "Meu Camarada e Amigo", baseado em poema de Ary dos Santos **Instrumentação** Quinteto Clássico (Fl, Ob, Cl, Fg, Trp) e Tam-tam **Músicos**: Néstor Sutil (fl), Rafael Sousa (ob), Rodrigo Orviz (cl), Álvaro Machado (fg), André Gomes (trp), Manu Alcaraz (perc)

A obra "Meu Camarada e Amigo" tem o poema com o mesmo nome de Ary dos Santos na génese da sua construção. Apesar disso não estamos perante uma obra de carácter descritivo, emotivo ou expressivo. Trata-se de uma composição onde o ritmo e o timbre são os factores mais importantes. A formação clássica aqui apresentada ganha uma nova sonoridade com a adição do instrumento de altura indefinida. O Tam-tam tem a função de enriquecer timbriamente uma formação de sonoridades clássicas.

O espetáculo dura aproximadamente **1h15** (com intervalo). **Maiores de 3 anos.**

- Proibido fumar dentro da sala
- Desligar, por favor, telemóvel ou bip
- Não é permitido entrar na sala depois do início do espetáculo
- Não é permitido registar imagens ou sons

Tel.: 225 193 765 -Tim: 961 631 382
(Entrada pela Rua da Escola Normal)
THSC Rua da Alegria, 503 - 4000-045 Porto

ANEXO B.4. FADE IN TRIO (28/10/2016)



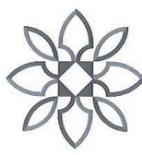
Vila do Conde
Conselho Municipal de Cultura



ENCONTROS NOVA MÚSICA EM VILA DO CONDE

DIREÇÃO ARTÍSTICA: EDUARDO PATRIARCA

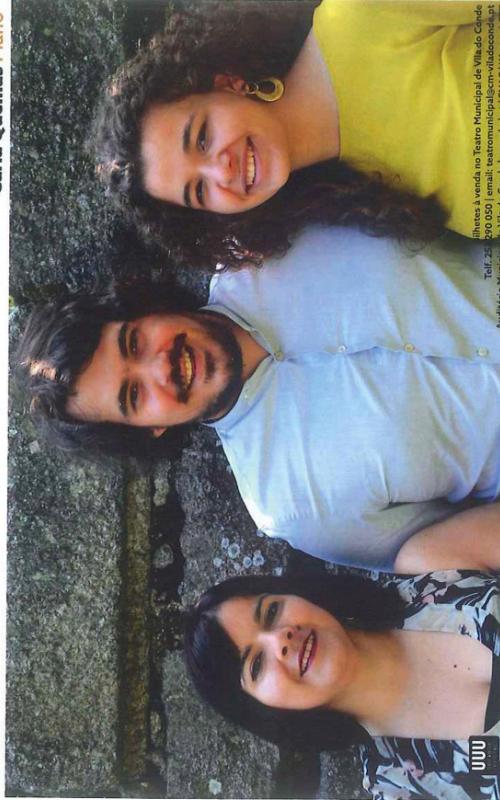
TEATRO MUNICIPAL DE VILA DO CONDE
SALÃO NOBRE | 21H30



Vila do Conde
CÂMARA MUNICIPAL

28 outubro 2016
FADE IN TRIO

Fátima Seabra Flauta Transversal
Frederic Cardoso Clarinete
Carla Queilhas Piano



Livraria Venda no Teatro Municipal de Vila do Conde
Telf: 250 050 | Email: teatromunicipalvila@vildalconde.pt

Auditório Municipal de Vila do Conde | www.hotelinfacil.com

Fade in Trio

Fátima Seabra Flauta Transversal
Frederic Cardoso Clarinete
Carla Quelhas Piano

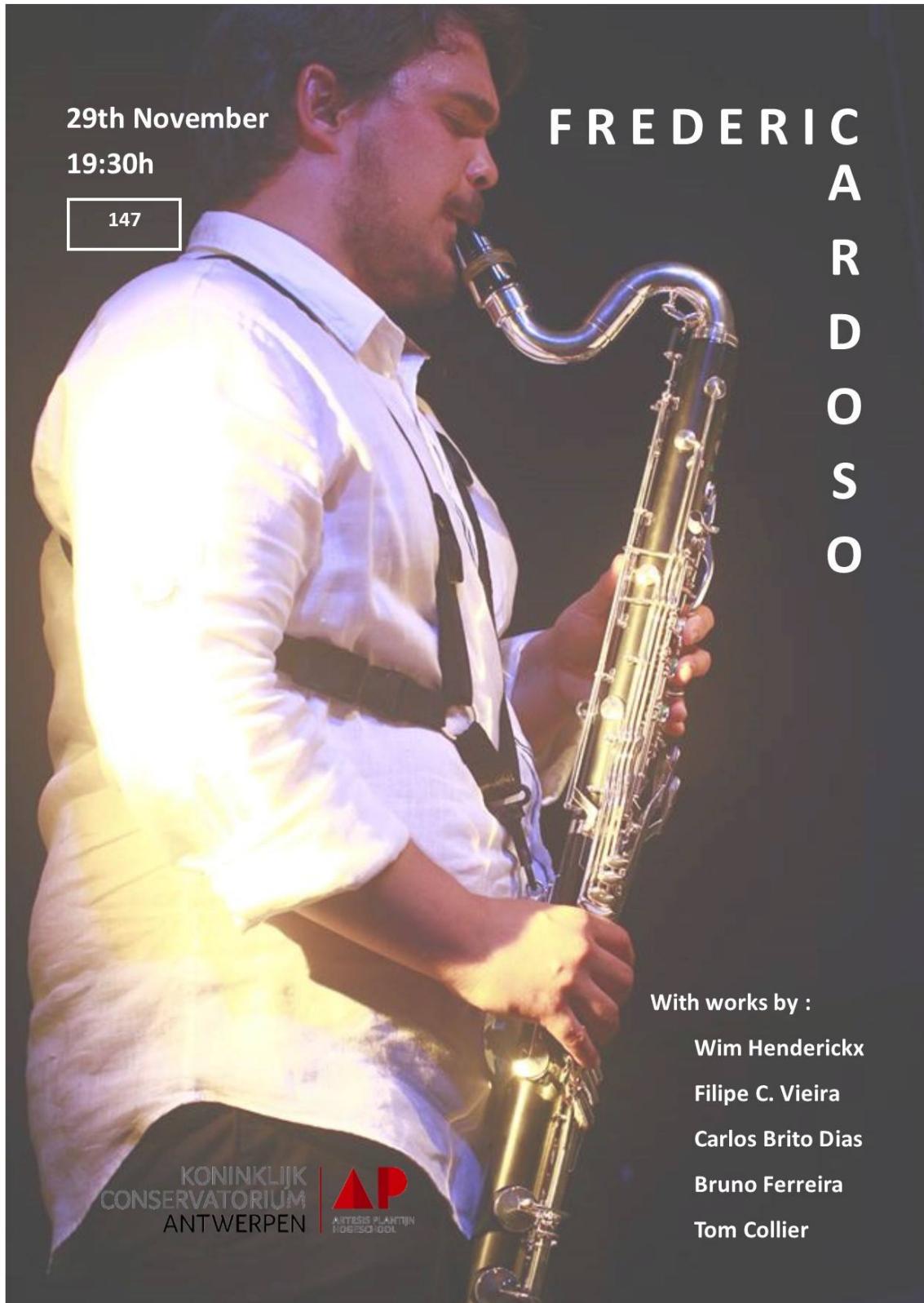
Programa

- Digo Novo Carvalho (n.1986)
"Entre tempo e silêncio" (*)
- Lowell Liebermann (n.1961)
"Night Music p.109" (#)
- Bernardo Lima (n.1993)
"Out Sound" (*)
- Alexander Tcherepnin (1899-1977)
"Cadenzas in Transition" (#)
- Luis Neto da Costa (n.1993)
"Kind of sensous meaningfulness" (*)

O Fade in Trio, criado em 2016, tem como objetivo principal fomentar a criação de novo repertório para esta formação, divulgando também a Música composta nos nossos dias. Nessa linha, este Recital pautar-se-á pela estreia absoluta de obras dos compositores Bernardo Lima, Digo Novo Carvalho e Luís Neto da Costa, e pela estreia nacional de obras dos compositores Lowell Liebermann e Alexander Tcherepnin. O ouvinte terá assim oportunidade de ouvir e experenciar as possibilidades técnicas e sonoras da Música Nova composta para esta formação camenística.

(#) - Estreia nacional
(*) - Estreia absoluta

ANEXO B.5. FREDERIC CARDOSO | CONCERT (29/11/2016)



29th November

19:30h

147

**FREDERIC
A
R
D
O
S
O**

With works by :

Wim Henderickx

Filipe C. Vieira

Carlos Brito Dias

Bruno Ferreira

Tom Collier

Frederic Cardoso | Concert

1929 (2016), for Bass Clarinet and Tape **Bruno Ferreira***

Maya (1990), for Solo Clarinet **Wim Henderickx**

Herfstkleuren (2016), for Solo Clarinet **Tom Collier***

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce (2016), for Solo Clarinet **Filipe Vieira***

quando vier a primavera (2016), for Solo Clarinet **Carlos Brito Dias***

*World Premiere

**ANEXO B.6. CONCERTO DE PROFESSORES DO II ESTÁGIO
DE ORQUESTRA DE SOPROS VALE VAROSA (29/8/2017)**

The poster features a light beige background with a large green stylized graphic of a plant or leaf on the left side. A green circle is positioned on the right side, containing text about the concert schedule. The title 'III ESTAGIO DE ORQUESTRA DE SOPROS' is in large, bold, dark grey capital letters. To the right of the title is a logo for 'ORQUESTRA DE SOPROS Vale Varosa', featuring a stylized black and green 'Q' shape with musical notes and the text 'ORQUESTRA DE SOPROS Vale Varosa'. Below the title, the text 'Tarouca | 28 de Agosto a 1 de Setembro '17' and 'CONCERTOS . 21h30' is displayed. The location 'Auditório Municipal Adácio Pestana' is also mentioned. The green circle contains the following text:
3^aFeira, 29 de Agosto
Concerto de Professores I
4^aFeira, 30 de Agosto
Concerto de Professores II
5^aFeira, 31 Agosto
Concerto de Alunos
Música de Câmara
6^aFeira, 1 Setembro
Concerto de Encerramento

organização: com o apoio de:

Vale Varosa
Município de Tarouca

PROGRAMA



FLAUTA

Danse de la chévre - Arthur Homegger
Density 21.5 - Edgar Varése

Patrícia Melo - Flauta

OBOÉ

Sonata para oboé e piano em Ré Maior de C. Saint-Saens
1.º andamento - Andantino
3.º andamento - Molto Allegro

Andreia Pereira - Oboé

FAGOTE

Sonata n.º 1 em Fá Maior - Benedetto Marcello

Grabriel Fonseca - Fagote
Paulo Martins - Baixo Contínuo

CLARINETE

"Mentira", para clarinete baixo solo - Pedro Fraguella (estreia nacional)
"1929", para clarinete baixo e eletrônica - Bruno Ferreira (estreia nacional)

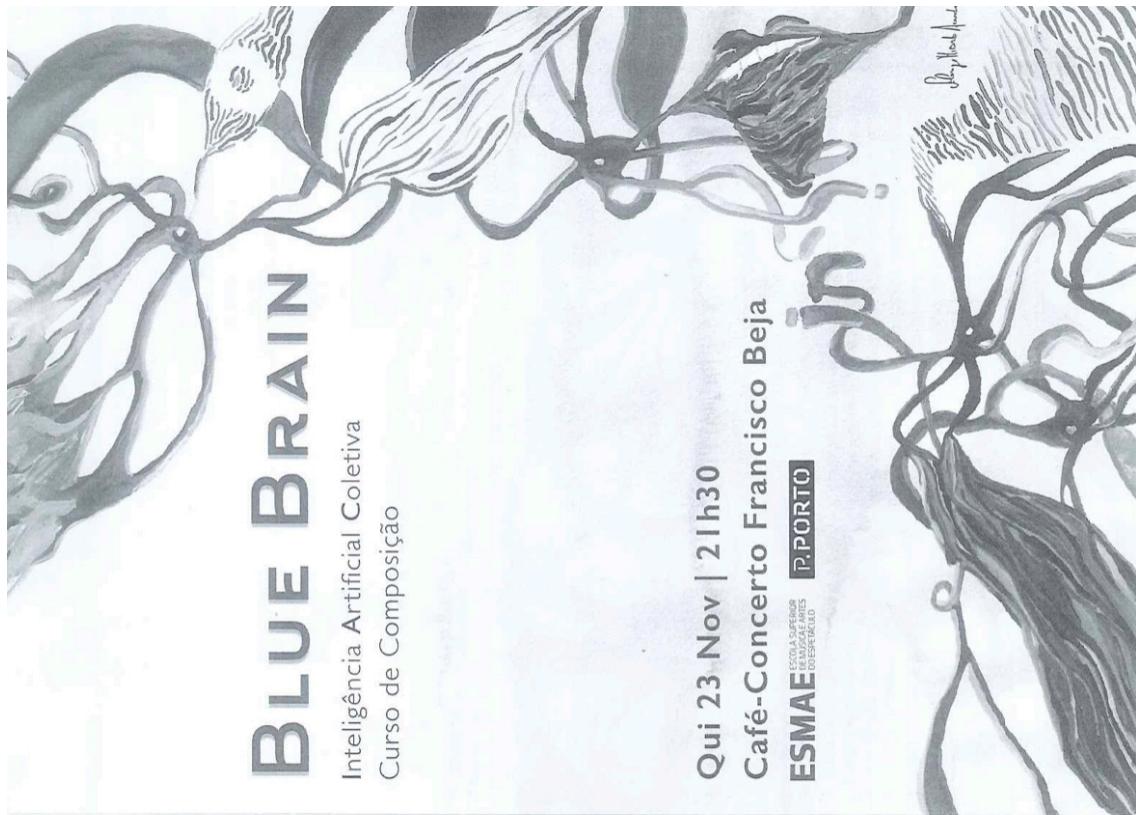
Frederic Cardoso - Clarinete

SAXOFONE

Parable for Solo Alto Saxophone - Vincent Persichetti 5'
La Nuit de Dinant - Ryo Noda 7'
Black an Blue - Barry Cockcroft 3'

Hélder Alves - Saxofone

ANEXO B.7. BLUE BRAIN (23/11/2017)



The Mockingbird (Olivia M'Silva)	Puking Inwards (Francisca Martins)
Aoi Koya	Pedro Pereira
Tuba Contrabaixo / Tuba em Eá	Rui Cunha
Devaneios (I, II e III) (Maria Helena Restivo)	Eufônio
Álvaro Silva	Eufônio
Ricardo Antão	Vibratone
Jonathan da Silva	Bruno Félix
Bruno Félix	Vibratone
Samsara (Rúben Borges)	Simão Pinto
Frederico Cardoso	João Balegas
Diogo Mota	Clarinete Baixo
Trio de Cegos (Agnelo Marinho)	Percussão
Carlos Lopes	O Pianista
Lauro Lira	O Violoncelista
Francisca Tomás	A Clarinetista
Pelito de Lobo (Lucas Rei Ramos)	Piano
Nastasia Jacob	A. Isabel Malheiro
	Daniel Silva
	Mariana Moraes
	Carolina Viana
	Margarida Penha
	Gerson Martins
	Aoi Koya
	José Afonso Sousa
	Gabriele Teixeira
	Carlos Lopes
	A. Isabel Malheiro
	Daniel Silva
	Mariana Moraes
	Carolina Viana
	Margarida Penha
	Flauta/Piccolo
	Oboé
	Clarinete
	Fagote
	Trompa
	Trombone
	Tuba
	Percussão I
	Percussão II
	Piano
	Violino I
	Violino II
	Viola
	Violoncelo
	Contrabaixo

Apresentadores

Eugenio Amorim
Os macacos: Agnelo Marinho, José Maciel,
Lucas Rei Ramos

Produção

Agnelo Marinho
José Maciel
Lucas Rei Ramos

Produção de som

António Cardoso
Lucas Rei Ramos
Marco Ferreira
Pedro Fidalgo

Luzes

Pedro Guimarães
Solange Azevedo

Design do cartaz e programa

Francisco Beja
ESMAE ESTADO S. PEDRO
COUTINHO, MARQUES & FILHOS
DESENHADORES
P.PORTO

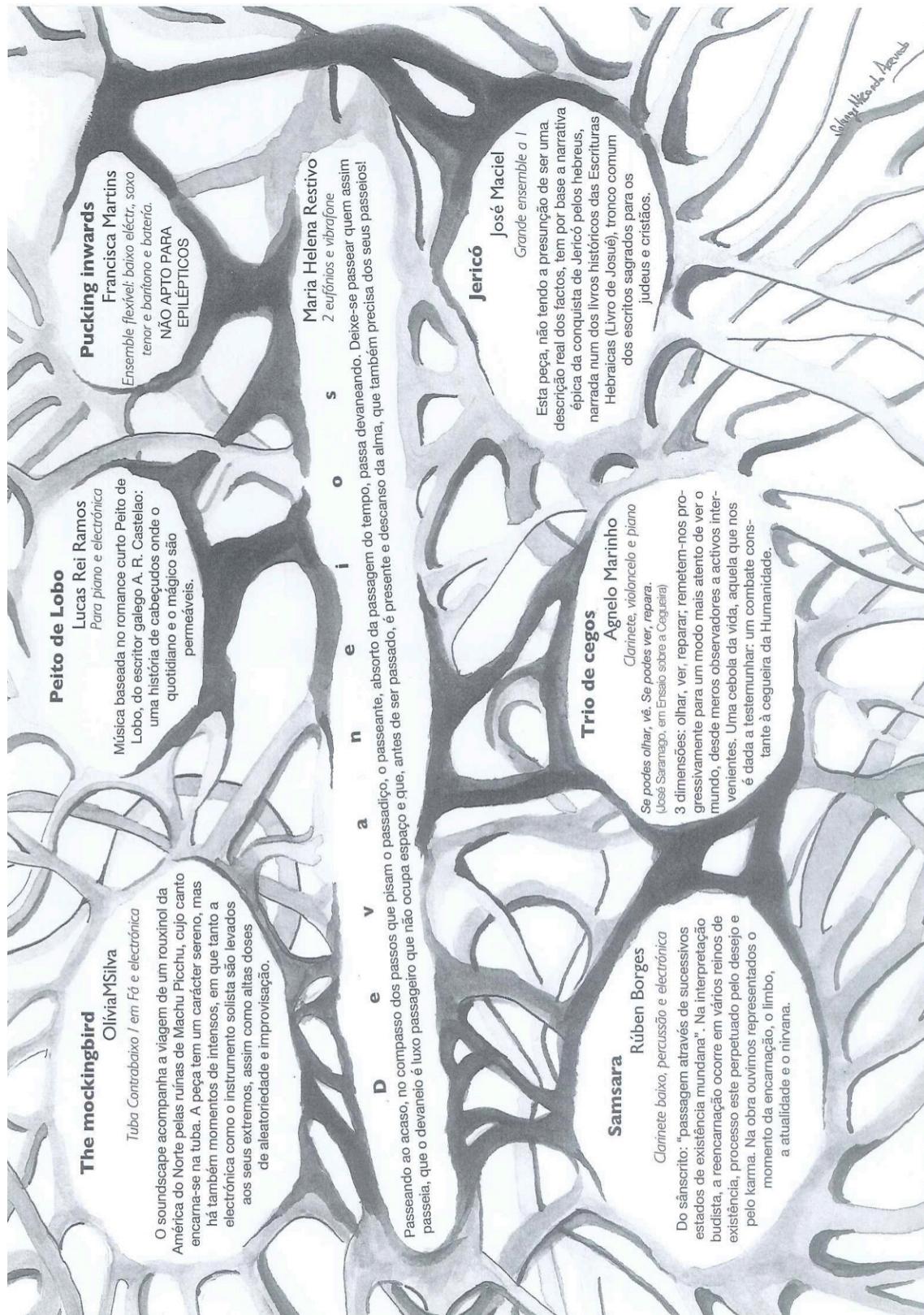
BLUE BRAIN
Inteligência Artificial Coletiva
Curso de Composição

Qui 23 Nov | 21h30

Café-Concerto Francisco Beja
ESMAE ESTADO S. PEDRO
COUTINHO, MARQUES & FILHOS
DESENHADORES
P.PORTO

Agradecimentos

Para além de todos os participantes acima referidos, queremos também agradecer ao Fernando Coutinho, Manuel Campos, Mário Azevedo, Renata Lima, Rui Araújo e Constantin Sandu pela sua colaboração na realização deste evento. Muito obrigado!



ANEXO B.8. RECITAL PARA CLARINETE SOLO (5/12/2017)



CONSERVATÓRIO
DE MÚSICA
PAREDES



REPÚBLICA
PORTUGUESA
DGESTE
Direção-Geral das
Relações Externas e do
Desenvolvimento Exterior

Frederic Cardoso

Natural de Tarouca. Iniciou os seus estudos musicais na Banda Juvenil de Gouveia aos 8 anos.

Estudou clarinete com os professores José Cardoso e Jaime Dias na Academia de Música de Tarouca; Filipe Silva na Escola Profissional de Arte de Miranda, onde foi agraciado com o *Premio Mérito Escolar* – melhor aluno do Curso de Instrumento Nível 3, do ano letivo 2005/2006; António Salote e Nuno Pinto na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, onde se licenciou e obteve o grau de Mestre em Interpretação Artística. É também Mestre em Ensino de Música pela Universidade do Minho.

Dedica uma parte significante do seu trabalho à Música de Câmara e à Música Contemporânea, sendo membro e cofundador de vários Grupos de Música de Câmara, onde se destacam: Ar de Rastilho Fanfare Band, Black&White 6tet, Triedro, Dual Soundway, e Frederic Cardoso Clarinet & Electronics Project.

Enquanto solista ou englobado em ensembles ou grupos música de câmara estreou cerca de setenta obras, em Portugal, Bélgica, Espanha e Holanda, sendo dedicatário de muitas delas. É considerado pelo compositor Fernando Lapa um verdadeiro motor de um assinalável número de obras de câmara em que o seu instrumento tem parte destacada.

Obteve vários prémios em concursos nacionais e internacionais. Colaborou com a Banda Sinfônica Portuguesa, Fundação Orquestra Estúdio, Orquestra Filarmonia das Beiras, e Remix Ensemble Casa da Música.

Apresentou em 2015 o CD *Press the Keys*, do Frederic Cardoso Clarinet & Electronics Project, considerado *uma surpreendente descoberta musical em torno do clarinete*, segundo o compositor Antero Ávila; em 2016, um CD homônimo com o projeto Triedro, considerado por Abe Rábade um *sugestivo álbum episódico*, que foi considerado por Rui Eduardo Paes, para a Jazz.pt, como um dos melhores CD's do ano; e em 2017 o CD *Mão de Ferro*, com a Ar de Rastilho Fanfare Band.

Atualmente é Professor de Clarinete e Orquestra de Sopros no Conservatório de Música de Paredes, estuda Direção de Banda na Academia Portuguesa de Banda com o Maestro Paulo Martins, e frequenta o Doutoramento em Música – Especialidade Interpretação na Universidade de Évora.

Associação Cultural José Guilherme Pacheco

REPÚBLICA
PORTUGUESA
DGESTE
Direção-Geral das
Relações Externas e do
Desenvolvimento Exterior



Cântico para a Remissão (2017) *

André Rodrigues

quatro poeMas (2017) *

Carlos Brito Dias

Six Concert Etudes (2017) *

Alain M. Rosa

“*E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*” (2017) *

Luís Neto Costa

Gaia (2017) *

Rodrigo Cardoso

Metamorphosis and Resonances for bass clarinet solo (2017) *

Hugo Vasco Reis

*Estreia Absoluta

20 horas
Auditório do Conservatório de Música de Paredes

**ANEXO B.9. CONCERTO COM FREDERIC CARDOSO E IGOR
C. SILVA (28/12/2017)**

DME 56

**Casa Municipal das Artes
Conservatório de Música de Seia**

Dezembro 2017

27

Concerto com Ensemble DME
Obras de João Pedro Oliveira e Füsun Köksal
Ensemble DME Carlos Silva e Aldovino Munguambe

28

Concerto com Frederic Cardoso e Igor C. Silva
**Obras de Igor C. Silva, Bruno Ferreira, Diogo Novo Carvalho,
Filipe Lopes, Carlos Brito Dias, João Pedro Coimbra**

29

Concerto com Eva Zöllner e Heather Roche
**Obras de Antti Saario, Farzia Fallah, Zeno Baldi, João Pedro
Oliveira, Luís Antunes Pena e Pierre Alexandre Tremblay**

Concerto com obras seleccionadas pelo Festival MUSLAB
Rodrigo Castellanos, Damian Lautaro Gorand, Ching Tin
Chan, Amelie Nilles, Carole Chargueron, Alexis Languevin,
Hector Ulises Vera e Pedro Castillo Lara

30

Concerto com obras de Jovens Compositores
**Obras de Massimo Avantaggiato, Gaetano Pepe e Jacob Elkin
e Dariush Derakhshani, com Justine Sedky.**

Final do Concurso Nano Músicos Electroacústicos
Mariana Robert Preto interpreta Diogo Batista

Design by Joana Protásio

SEIA **DIAS DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA** **YASAR UNIVERSITY** **EPSE** **www.facebook.com/festivalDME/**

MUS LAB **ANTENA 2** **INET** **GOVERNO DE PORTUGAL** **dg ARTES DIRECÇÃO GERAL DAS ARTES** **Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen** **www.festival-dme.org/**

Concerto

Frederic Cardoso e Igor C. Silva

1. Igor C. Silva **1989** Portugal

Frames #87, para clarinete, eletrónica em tempo real e video **2011**

2. Bruno Ferreira **1987** Portugal

1929, para clarinete baixo e tape **2016**

3. Diogo Novo Carvalho **1986** Portugal

Imagen I, para clarinete e eletrónica **2017** (estreia Absoluta)

4. Filipe Lopes **1981** Portugal

Do Desenho e Do Som, para clarinete, partitura gerada em tempo real e eletrónica em tempo real
2012

5. Carlos Brito Dias **1991** Portugal

quando vier a primavera, para clarinete baixo e eletrónica **2016** (estreia nacional)

6. João Pedro Coimbra **1973** Portugal

Press the Keys, para clarinete baixo e eletrónica **2013**

**ANEXO B.10. DUAL SOUNDWAY, RECITAL DE EUFÓNIO,
CLARINETE E ELETRÓNICA (11/3/2018)**

**FREDERIC
CARDOSO**
[CLARINETE]

Natural de Tarouca, licenciou-se na ESMAE, onde também obteve o grau de Mestre em Interpretação Artística. É também Mestre em Ensino de Música pela Universidade do Minho.

É membro e co-fundador de vários Grupos de Música de Câmara, onde se destacam: Ar de Rastilho Fanfare Band, Black&White 6tet, Triedro, Dual Soundway, e Frederic Cardoso Clarinet & Electronics Project.

Já estreou cerca de noventa obras, em Portugal, Bélgica, Espanha e Holanda, sendo dedicatário de muitas delas. Obteve vários prémios em concursos nacionais e internacionais, entre eles: 3º Prémio Jovens Músicos - Solista Nível Médio (2007); semi-finalista no Concurso ICA Young Artist Competition (Kansas City – 2008); 2º Prémio ex-aequo (lo Prémio atribuído), no Prémio Augusto Silva Alegria (2009); e 1º Prémio no Concurso Internacional Terras de La Salette (2012).

Apresentou em 2015 o CD Press the Keys, do Frederic Cardoso Clarinet & Electronics Project; em 2016, um CD homônimo com o projeto Triedro, que foi considerado como um dos melhores CD's do ano para a Jazz.pt; em 2017 o CD Mão de Ferro, com a Ar de Rastilho Fanfare Band, e participa na gravação da obra para clarinete baixo solo no CD Metamorphosis and Resonances.

Atualmente é Professor de Clarinete e Orquestra de Sopros no Conservatório de Música de Paredes, e frequenta o Doutoramento em Música – Especialidade Interpretação na Universidade de Évora.

Este recital irá apresentar obras para eufónio e clarinete com eletrónica. Sendo uma formação pouco usual, a fusão destes instrumentos com as várias possibilidades da eletrónica, permitirá demonstrar uma grande panóplia de sonoridades e timbres. O programa inclui obras com eletrónica pré-gravada e em tempo real, de autores portugueses e estrangeiros.

DOM
11 | 2018
MARÇO
17H00

AUDITÓRIO MUNICIPAL FIGUEIRA DA FOZ

**DUAL
SOUNDWAY**
RECITAL DE EUFÓNIO,
CLARINETE E ELETRÓNICA

Ricardo Antão (Eufónio)
Frederic Cardoso (Clarinete)



figueira
da cultura.

DUAL SOUNDWAY

Ricardo Antão (Eufônio)
Frederic Cardoso (Clarinete)

MATTHEW MURCHISON
SIDE STREETS

BRUNO FERREIRA
1929

MATTHEW MURCHISON
DISQUIET

CARLOS BRITO DIAS
**E QUANDO VIER
A PRIMAVERA...**

RICARDO ANTÃO
JANUS

FILIPE LOPES
**DO DESENHO
DO SOM #5**

MICHAEL DAVIS
EAGLES LANDING

XAVIER DENIS
BATIPOPO

SINOPSE DO GRUPO DUAL SOUNDWAY

Dual Soundway demonstra as enormes possibilidades de um arrojado projeto, em que Frederic Cardoso – clarinetes – e Ricardo Antão – eufônio e trombones – exploram as diversas facetas dos seus instrumentos e da sua capacidade de criação musical.

Jovens intérpretes com carreiras multifacetadas, decidiram criar um projecto inovador e trabalhar na criação e divulgação de repertório original para esta formação pouco usual. Com diferentes instrumentos e com possibilidades tanto acústicas como eletrónicas, este projecto pretende demonstrar que há vários sentidos na música que se pode fazer com estes ingredientes.

Estes galardoados músicos, com experiência profissional nas mais variadas formações musicais, pretendem agora abraçar um projeto único no qual são figuras centrais.

Frederic Cardoso – Clarinete soprano & Clarinete Baixo
Ricardo Antão – Eufônio e eletrónica

CURRÍCULOS

RICARDO ANTÃO [EUFÓNIO]

Natural de Estarreja, licenciou-se na ESMAE na classe do Prof. Sérgio Carollino. Seguidamente faz o Mestrado em Interpretação em Berna, Suíça, na classe do Prof. Thomas Rüedi. Concluiu o Mestrado em Música – Interpretação Artística, em trombone, na classe do Prof. Severo Martinez, na ESMAE, e é também Mestre em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro. Atualmente está a realizar o Doutoramento em Música e Musicologia, variante Interpretação, na Universidade de Évora.

É Professor Assistente de Tuba e Eufônio e Professor de Música de Câmara na ESMAE; professor de Eufônio e Música de Câmara na Universidade de Aveiro; e professor de Eufônio e Música de Câmara na JOBRA, tendo também leccionado na AMCC e na EPABI. Foi professor convidado no Festival SliderAsia 2017, onde também se apresentou como solista; estreou as obras "Blind Date", "Side Streets", "As Três Faces da Serra" e "Divertimento para Eufônio, Tuba e Banda". Orienta masterclasses um pouco por todo o país, mantendo-se bastante ativo como solista e colaborando com várias orquestras e formações. Foi premiado em concursos nacionais e internacionais, tais como: 1º Prémio Nível Júnior – Concurso "Terras de La Salette"; 3º Prémio no ITEC, Artist Euphonium Division, em Linz, Áustria. É membro fundador dos grupos: Ensemble português de tubas "How Low Can You Go?", Tritono, DualSim, BlindDuo e Dual Soundway.

**ANEXO B.11. RECITAL I DE DOUTORAMENTO EM MÚSICA,
ESPECIALIDADE EM INTERPRETAÇÃO (5/7/2018)**



**Doutoramento em Música
Especialidade em Interpretação**

RECITAL DE CLARINETE

1º ANO

5 de julho de 2018 | 16h00

Auditório do Colégio Mateus d'Aranda

FREDERIC CARDOSO

“É sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta”,
para clarinete solo | Luís Neto da Costa (2017)

“Canto para a Remissão”, para clarinete solo | André Rodrigues (2017)

“Reflexos”, para clarinete baixo solo | Rodrigo Cardoso (2015)

“Café des Images”, para clarinete baixo solo | Pedro Fraguela (2017)*

“Metamorphosis and Resonances for bass clarinet solo” | Hugo Vasco Reis
(2017)

“Karesansui”, para clarinete baixo solo | Rúben Borges (2018)*

*Estreia absoluta

ANEXO B.12. DIÁLOGO A PRETO E BRANCO (4/6/2019)

Frederic Cardoso clarinete

Diálogo a Preto e Branco

4 Jun 2019

19:30 Sala 2

O ESTADO DA NAÇÃO
PRÉMIO NOVOS
TALENTOS AGEAS

Luis Neto da Costa

texturas de sombra, para clarinete baixo, electrónica e vídeo (2019)

Bernardo Lima

ékleipsis, para clarinete em mi bemol solo (2019)

Rúben Borges

limen, para clarinete baixo e electrónica (2019)

Carlos Brito Dias

pranto, para clarinete baixo, voz e electrónica (2019)

— Cantora: Ana dos Santos

André Rodrigues

Lux et Umbra II, para clarinete baixo e electrónica (2019)

Rodrigo Cardoso

Sobre o Contorno, para clarinete baixo, electrónica e vídeo (2019)

João F. Ferreira

Stereochromatic, para clarinete e electrónica (2019)

Todas as obras são apresentadas em estreia mundial.

Bernardo Lima

ékleipsis, para clarinete em mi bemol solo

ékleipsis é uma palavra do vocabulário grego que pode ser traduzida como "eclipse". Nesta obra, a palavra tem um significado diretamente ligado à astronomia: um astro é ocultado parcialmente, ou por completo, por interposição de outro. Ao longo da obra são associadas aos registos do instrumento determinadas características, como súbitos movimentos rápidos, melodias com utilização de quartos de tom, assim como técnicas não convencionais. Estas combinações são tratadas como objectos/astros que se interpõem entre si.

Rúben Borges

limen, para clarinete baixo e electrónica

limen é uma palavra proveniente do latim "limiar". A ausência de Deus é uma das temáticas mais frequentes no cinema do realizador sueco Ingmar Bergman e inspirou esta obra. A rotina e a segmentação do tempo que vivenciamos no nosso dia-a-dia vem apenas reforçar este afastamento. Assim, esta obra pretende ser uma jornada no vazio, uma redescoberta do silêncio e um encontro com o Divino.

Carlos Brito Dias

pranto, para clarinete baixo, voz e electrónica

Sendo uma obra influenciada por um novo poema da autoria do compositor, *pranto* resume o choro de um passado recente, procurando transmitir um diálogo sincero, a preto e branco.

André Rodrigues

Lux et Umbra II, para clarinete baixo e electrónica

O diálogo entre o instrumento e os sons electrónicos pretende ser uma viagem entre o escuro das trevas e a luminosidade da luz, tal como refere o seguinte versículo: "Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia" (In Génésis, cap.1, v. 5). Com o decorrer da obra, a parte do clarinete baixo evolui gradualmente do registo extremo grave para o extremo agudo, fazendo jus ao conceito deste projecto. Em relação ao diálogo entre instrumento e sons electrónicos, o clarinete baixo muitas vezes assume o papel de eco, principalmente nas partes onde encontramos citações do *Canto Cristão Primitivo* e da

Diálogo a Preto e Branco

Este recital reúne a versatilidade artística do clarinetista Frederic Cardoso e a criação musical de um conjunto de jovens compositores portugueses. Todos eles tiveram como ponto de partida o conceito "Diálogo a Preto e Branco" segundo a linguagem e a estética musical de cada um, ilustrando a procura de novas sonoridades e perspectivas artístico-musicais.

Luis Neto da Costa

texturas de sombra, para clarinete baixo, electrónica e vídeo

A sombra tem duas dimensões: largura e comprimento. Será que teremos capacidade para imaginar uma sombra tridimensional? quadradiimensional? pentadiimensional? Como será sentir a textura de várias sombras? O ser humano vive com a sua própria história, com a sua própria sombra, e vive amedrontado. Porque o que está feito, está feito e não dá para voltar atrás.



casa da música

MEDIANA PRÉMIO
NOVOS TALENTOS AGEAS

MEDIANA ORQUESTRA SINFÔNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL
REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

MEDIANA PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA
BPI

polifonia primitiva da *Escola de Notre Dame*; nas partes mais virtuosísticas, o clarinete baixo contrapõe com os movimentos estáticos dos sons electrónicos, sem esquecer os diálogos com os sons de carácter percussivo.

Rodrigo Cardoso

Sobre o Contorno, para clarinete baixo, electrónica e vídeo

Sobre o Contorno surge como uma proposta colaborativa entre som e imagem, concebida por Rodrigo Cardoso e Maria Inês Alves. Utilizando a vibração como premissa para uma reflexão conjunta, surge uma multiplicidade de planos que se complementam em diferentes soluções plásticas e sonoras. Propõe-se uma reconstrução da paisagem, da contemplação, da escuta, num discurso sonoro que gradualmente se vai adensando, rompendo o carácter meditativo inicial.

João F. Ferreira

Stereochromatic, para clarinete e electrónica

Procurando ir ao encontro do perfil do clarinetista (F)ederer (C)ardoso, a obra assenta num discurso musical que prima pelas qualidades técnicas, musicais, expressivas e de improvisação do instrumentista. Idealizando duas dimensões, uma dimensão acústica em Fá (F) e uma dimensão electrónica em Dó (C), é proposto ao intérprete que discorde musicalmente, reforçando uma co-relação entre ambas as dimensões (já pré-concebida se considerarmos as relações intervalares entre as mesmas), sem o controlo absoluto do tempo. Dá-se a interacção em tempo real do instrumentista com a electrónica, onde o incerto é parte constituinte do resultado. Há somente uma noção estrutural sumária, conseguida através de uma forma em arco, em que as duas realidades se afastam, se confrontam e se reúnem, transportando diferentes elementos que se reformulam com o tempo. Da mesma forma que, no final do dia ao regressarmos a casa, não somos mais a pessoa que nesse dia de manhã saiu.

Frederic Cardoso clarinete

Natural de Tarouca, Frederic Cardoso iniciou os estudos musicais na Banda Juvenil de Gouviães, aos 8 anos. Estudou clarinete com José Cardoso e Jaime Dias na Academia de Música de Tarouca; Filipe Silva na Escola Profissional de Arte de Mirandela, onde foi agraciado com o Prémio de Mérito Escolar – melhor aluno do Curso de Instrumento Nível 3, do ano lectivo 2005/2006; António Saiote e Nuno Pinto na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, onde se licenciou e obteve o grau de Mestre em Interpretação Artística. É também Mestre em Ensino de Música pela Universidade do Minho. Dedica uma parte significativa do seu trabalho à música de câmara e à música contemporânea, sendo membro e co-fundador de vários grupos de música de câmara, dos quais se destacam: Ar de Rastilho Fanfare Band (CD *Mão de Ferro*, 2017), Black&White 6tet, Triedro (CD homónimo, 2016, Melhor Disco do Ano para a Jazz.pt), Dual Soundway e Frederic Cardoso Clarinet & Electronics

Project (CD *Press the Keys*, 2015). Participou também na gravação do CD *Metamorphosis and Resonances* (2017), dedicado à música para instrumentos solo do compositor Hugo Vasco Reis; e em 2018 apresentou o seu trabalho discográfico intitulado *Mixed Dialogues*, dedicado à música contemporânea portuguesa para clarinete solo. É considerado pelo compositor Fernando Lapa "um verdadeiro motor de um assinalável número de obras de câmara em que o seu instrumento tem parte destacada", tendo, enquanto solista ou englobado em ensembles ou grupos de câmara, estreado cerca de noventa obras, em Portugal, Bélgica, Espanha e Holanda, sendo dedicatário de muitas delas.

Obteve vários prémios em concursos nacionais e internacionais, entre eles: 3º Prémio Jovens Músicos – Solista Nível Médio (2007); semi-finalista no ICA Young Artist Competition (Kansas City – 2008); 2º Prémio ex-aequo (1º Prémio não atribuído), no Prémio Augusto Silva Alegria (2009); e 1º Prémio no Concurso Internacional Terras de La Salette (2012).

Colaborou com a Banda Sinfónica Portuguesa, a Fundação Orquestra Estúdio, a Orquestra Filarmónica das Beiras, a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e o Remix Ensemble Casa da Música. Apresentou-se como solista com a Banda Sinfónica A Lord e a Orquestra Regional Lira Açoriana

Ministrou cursos de aperfeiçoamento em Portugal Continental e Insular, tendo apresentado um Fórum sobre Música Portuguesa para Clarinete e Electrónica, como professor convidado, no Conservatório Real de Antuérpia (Bélgica). Colaborou com o Ensemble de Actores na banda sonora do espectáculo *Beijo* e no espectáculo *Quarteto para o Fim dos Tempos*, de Olivier Messiaen; ambos encenados por Jorge Pinto. Actualmente é professor de clarinete e orquestra de sopros no Conservatório de Música de Paredes, estuda Direcção de Banda na Academia Portuguesa de Banda com o Maestro Paulo Martins e frequenta o Doutoramento em Música – Especialidade Interpretação na Universidade de Évora. É ainda *D'Addario Reserve Player*.

Ana dos Santos meio-soprano

Ana dos Santos iniciou os estudos em canto com o barítono Pedro Telles, e em 2008 ingressou na classe de canto de Rui Taveira na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto (ESMAE), onde frequentou a Licenciatura em Canto Lírico, o Mestrado em Interpretação Artística (Canto Lírico) e o Mestrado em Ensino da Música – Ramo Canto. Durante o seu percurso académico trabalhou também com o barítono José Oliveira Lopes, Peter T. Harrison e António Salgado.

Desde o início da sua carreira artística tem vindo a interpretar variadíssimo repertório, desde música renascentista até música contemporânea, nos diferentes géneros de canção, de oratória e de ópera, e música de câmara e a *cappella*. Trabalhou sob a direcção de vários maestros, entre os quais Wolfgang Schäfer, António Saiote, Pedro Neves, Martin Lutz, Ferreira Lobo e António Vassalo Lourenço. Em ensemble vocal, trabalha regularmente com o Capella Duriensis (ensemble vocal), sob a direcção de Jonathan Ayerst; e o Absolute Vocem Ensemble sob direcção de Carlos Meireles.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



ANEXO B.13. APRESENTAÇÃO DO CD REFLEXOS (14/6/2019)



APRESENTAÇÃO

14 JUNHO 2019 | 15H00 AUDITÓRIO



grawa
SOUND STUDIO



D'Addario
WOODWINDS

pAPÉLIAmúsica

ANEXO B.14. MIXED DIALOGUES (1/7/2019)



Frederic Cardoso

Clarinete

Mixed Dialogues
Música Contemporânea Portuguesa

Local: Auditório Comendador Manuel Correia Botelho

Data: 1 de julho de 2019 - 21:00



REPÚBLICA
PORTUGUESA
ESTADO

DGEstE DSRN

Entregador de Serviços da Região Norte



Programa

1. *1929*, para clarinete baixo e tape (2016) - Bruno Ferreira
2. *ékleipsis*, para requinta solo (2019) - Bernardo Lima
3. *Do Desenho e do Som #1*, para clarinete, eletrónica e partitura gerada em tempo real (2012) – Filipe Lopes
4. *quatro poemas*, para clarinete solo (2017) – Carlos Brito Dias
5. *karesansui*, para clarinete baixo solo (2018) – Rúben Borges
6. *Stereochromatic*, para clarinete e tape (2019) – João F. Ferreira

Biografia

Natural de Tarouca, estudou clarinete com os professores José Cardoso e Jaime Dias na Academia de Música de Tarouca, Filipe Silva na Escola Profissional de Arte de Mirandela, e António Saiote e Nuno Pinto na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, onde se licenciou e obteve o grau de Mestre em Interpretação Artística com a Dissertação "Da Criação à Performance: Cinco Obras de Compositores Portuguesa para Clarinete e Electrónica". Dedica uma parte significante do seu trabalho à Música de Câmara e à Música Contemporânea, sendo membro e cofundador de vários Grupos de Música de Câmara: Quinteto Scherzo, Quinteto de Sopros Argo Navis, Ar de Rastilho Fanfare Band, Ósculo, Black&White 6tet, 2Low, Triedro, Fade In Trio, e Frederic Cardoso Clarinet & Electronics Project.

Obteve vários prémios em concursos, entre eles: 3º Prémio Jovens Músicos - Solista Nível Médio (2007); Semi-finalista no Concurso ICA Young Artist Competition (Kansas City – 2008); 2º Prémio ex-aequo (1º Prémio atribuído), no Prémio Augusto Silva Alegria (2009); 2º Prémio no Concurso Nacional Terras de La Salette (2010); 2º Prémio no Concurso Nacional Terras de La Salette (2011); e 1º Prémio no Concurso Internacional Terras de La Salette (2012).

No âmbito do Teatro, colaborou em 2016 com o Ensemble de Actores na parte musical da Peça de Teatro Beijo, encenada por Jorge Pinto e estreada no Mosteiro de São Bento da Vitória.

Atualmente é Professor de Clarinete e Orquestra de Sopros no Conservatório de Música de Paredes, encontra-se a finalizar o Mestrado em Ensino da Música na Universidade do Minho, e estuda Direção de Banda na Academia Portuguesa de Banda, com o Maestro Paulo Martins.



REPÚBLICA
PORTUGUESA
PRAZER

DGEstEDSRN
Direção de Serviços da Região Norte

POR
2020
PORTUGAL



ANEXO B.15. BEHIND THE SCENES (10/7/2019)



RÚBEN BORGES
INTROITUS –
performer: objetos da cozinha
e eletrônica

Introitus é uma palavra proveniente do latim "entrada" e na liturgia católica é a oração com que o padre dá início à missa. Na peça, o performer tornar-se-á um "sacerdote" através de um novo conjunto de regras, do recurso ao símbolo e de uma nova categorização dos objetos. Sendo contactado por várias entidades, trazendo diversas mensagens para os presentes.

Performer Francisco Ribeiro

PEDRO GOMES
D'TRAVEL –
marimba, multi-percussão
e eletrônica

Uma pequena ou grande viagem, que busca algo ou alguém. O caminho é difícil e repleto de obstáculos, mas há em tudo uma força motriz que nos impulsiona para uma outra dimensão. Não importa quantas portas são fechadas, e quantos caminhos que nos eram sugeridos, se terem evaporado. Importa, na verdade, alcançar um momento de lucidez interna.

Percussão Samuel Peruzzolo

RÚBEN BORGES
MORITURUS –
ensemble instrumental

Esta peça nasce inspirada no poema com o mesmo nome de Henri Michaux. Moriturus narra a história de N., que se encontrando num espaço montanhoso é impedido a atrair-se abaiixo de um precipício.

Flauta Simão Regadas Pinto
Oboé Soraya Martins
Clarinete Frederic Cardoso
Fagote Pedro Rodrigues
Trompa Samuel Ferreira
Trompete Diogo Moreira
Tuba Pedro Botelho
Percussão I Pedro Pereira
Percussão II Jorge Lima
Piano Inês Lopes
Violino Margarida Queirós
Viola d'arco Ruth Baptista
Violoncelo Cecília Lobato
Contrabaixo Salomé Costa
Direção Agnelo Marinho

PEDRO GOMES
STOP! –
ensemble vocal e instrumental

Um espaço de comodidade em que são evocadas palavras, sentimentos e eufóricas. Uma manifestação de espírito, inerente a um novo indivíduo. É uma retratação de tudo o que não pode ser feito, mas sim diziido.

Vozes Federica Miranda,
Gabriela Couto e Rafaela Alves
Tecelados Inês Oliveira
e Pedro Gomes
Guitarra Elétrica Filipe Moco
Baixo Elétrico Xavier Sousa
Bateria Rúben Feixeira
Trompete Pedro Jerónimo
Trombone André Ramalhais
Saxofone Barítono Pedro Simões Matos
Violinos Rui Barrocas
e Teresa Tenrinho
Violas d'arco Marisa Moreira
e Ruth Baptista

PEDRO GOMES
INTROITUS –
ensemble instrumental

Uma pequena ou grande viagem, que busca algo ou alguém. O caminho é difícil e repleto de obstáculos, mas há em tudo uma força motriz que nos impulsiona para uma outra dimensão. Não importa quantas portas são fechadas, e quantos caminhos que nos eram sugeridos, se terem evaporado. Importa, na verdade, alcançar um momento de lucidez interna.

RÚBEN BORGES
LIMEN –
clarinete baixo e eletrônica

Limen é uma palavra proveniente do latim "limiar". A ausência de Deus é uma das temáticas mais frequentes no cinema do realizador sueco Ingmar Bergman e inspirou esta obra. A rotina e a segmentação do tempo que vivenciamos no nosso dia-a-dia vem apoiando este afastamento. Assim, esta obra pretende ser uma jornada no vazio, uma reescrita do silêncio e um encontro com o Divino.

Clarinete Baixo Frederic Cardoso

PEDRO GOMES
STOP! –
ensemble vocal e instrumental

Um espaço de comodidade em que são evocadas palavras, sentimentos e eufóricas. Uma manifestação de espírito, inerente a um novo indivíduo. É uma retratação de tudo o que não pode ser feito, mas sim diziido.

Vozes Federica Miranda,
Gabriela Couto e Rafaela Alves
Tecelados Inês Oliveira
e Pedro Gomes
Guitarra Elétrica Filipe Moco
Baixo Elétrico Xavier Sousa
Bateria Rúben Feixeira
Trompete Pedro Jerónimo
Trombone André Ramalhais
Saxofone Barítono Pedro Simões Matos
Violinos Rui Barrocas
e Teresa Tenrinho
Violas d'arco Marisa Moreira
e Ruth Baptista

Flauta Simão Regadas Pinto
Oboé Soraya Martins
Clarinete Frederic Cardoso
Fagote Pedro Rodrigues
Trompa Samuel Ferreira
Trompete Diogo Moreira
Tuba Pedro Botelho
Percussão I Pedro Pereira
Percussão II Jorge Lima
Piano Inês Lopes
Violino Margarida Queirós
Viola d'arco Ruth Baptista
Violoncelo Cecília Lobato
Contrabaixo Salomé Costa
Direção Agnelo Marinho

PEDRO GOMES
BLUE CIRCLE –
quinteto de cordas

A partir do quadro de Wassily Kandinsky, esta é uma introspeção abstracta, onde as formas se intersectam a partir de uma conspectação espectralista. Aqui prevalece a ressonância da cor refletida pela luz e que é associada à escala pura sonoromática criada por Neil Harbisson.

Violinos Rui Barrocas
e Teresa Tenrinho
Viola d'arco Marisa Moreira
Violoncelo Ana Patrícia Semedo
Contrabaixo Joana Vaz
Direção Bruno Vicente

ANEXO B.16. DAL NIENTE (28/8/2020)



dal niente

Frederic Cardoso *Clarinetes*

Fátima Seabra *Flauta Alto**

dal niente é o início, é o retomar, é o ser e o viver. É o momento da Contemporaneidade, do desafio e da concretização. Essa mesma que nos faz desafiar cada segundo da nossa vida, cada minuto pisando o palco, cada hora esperando pelo próximo Recital, ou seja, o de hoje. O seu repertório tem como objetivo fazer o público vivenciar novas experiências artísticas, assentes numa criação musical bem atual e estimulante. O Clarinete, enquanto instrumento versátil e flexível, é hoje também explorado sonora e tecnicamente pelas suas ramificações mais diretas, sendo ainda complementado por um instrumento bem característico dos nossos dias, a Flauta Alto. Assim, dentro de minutos viveremos um momento em que a inspiração será essencial, a expiração criará o som, e neste *dal niente* um novo futuro soará!

The Color of Death (2020), para requinta e eletrónica sobre suporte **Leonardo Oliveira****

Música para uma galeria (2020), para clarinete baixo solo **Inés Badalo*****

Sobre o Contorno (2019), para clarinete baixo, vídeo, e eletrónica sobre suporte **Rodrigo**

Cardoso**

Colouring Book (2020), para clarinete solo **Fábio Cachão****

Khroma (2020), para clarinete baixo e flauta alto **André Rodrigues****

Stereochromatic (2019), para clarinete e eletrónica sobre suporte **João F. Ferreira**

*Músico Convidado

**Estreia Absoluta

***Estreia versão clarinete baixo

ANEXO C: PARTITURAS – ÚLTIMAS VERSÕES

ANEXO C.1. ANDRÉ RODRIGUES – LUX ET UMBRA II

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **André Nascimento Rodrigues**, com o cartão de cidadão nº **11231151**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **Lux et Umbra II**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor

André Nascimento Rodrigues

LUX ET UMBRA II

*Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.
Disse Deus: "Haja luz", e houve luz.
Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas.
Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o primeiro dia.*

In *Livro da Géneses*, Cap.1 Versículos 2 - 5

Quando o Frédéric Cardoso me propôs a composição de uma nova obra para o seu projecto "A Preto e Branco", deu-me a liberdade de escolher entre os diferentes tipos de clarinetes acompanhados ou não de sons electrónicos; a única condição imposta foi o uso/inspiração do conceito já exposto. Para o efeito, decidi voltar a escrever uma nova peça para clarinete baixo e sons eletroacústicos. Após várias tentativas e esboços para dar corpo à obra, optei por recorrer à minha peça *Lux et Umbra* para sons eletroacústicos, cuja imagem extra musical "*sombra e luz*" vai de encontro ao conceito proposto. Assim, a base de toda a obra centra-se sobre a referida obra mãe, à qual encurtei a sua duração, contrapondo-a com diversas linhas melódicas na parte do clarinete baixo. Este diálogo pretende ser uma viagem entre o escuro das trevas e a luminosidade da luz, tal como vem descrito na passagem bíblica, que também serviu de mote para a criação da obra. Com o decorrer da obra, a parte do clarinete baixo, evolui gradualmente do registo extremo grave para o extremo agudo, fazendo jus ao conceito deste projecto. Em relação ao diálogo entre instrumento e sons electrónicos, o clarinete muitas vezes assume o papel de eco, principalmente nas partes onde encontramos citações ao *Canto Cristão Primitivo* e à polifonia primitiva da *Escola de Notre Dame*; nas partes mais virtuosistas, o clarinete baixo contrapõe com os movimentos estáticos dos sons electrónicos, sem esquecer os diálogos com os sons de carácter percussivo.

Notas de Execução:

- Duração aproximada de 8'30"
- As alterações afectam todas as notas do compasso
- As notas em losango nos últimos compassos significam efeito de ar
- Alguns crescendos e diminuendos que não apresentam dinâmicas, dão liberdade ao intérprete de criar as dinâmicas que achar conveniente, indo de encontro à dinâmica dos sons pré-gravados
- Os valores rítmicos apresentados na parte dos sons electrónicos são padrões muito aproximados dos valores reais dos mesmos
- Por questões de natureza prática, alguns dos sons electrónicos não aparecem notados

Lux et Umbra II

Para o Frederic Cardoso

André Rodrigues
Fev 2019

$\text{♩} = 60$

Electronic Sounds

Bass Clarinet

0" 4" 13" 16" 21"

percussive sounds

low metallic sounds

metallic sounds

strange voices sounds

$\text{♩} = 60$

21" 30" 34" 43"

E. Sounds

B. Cl.

metallic sounds

low bells

metallic sound

middle low attacks

ff

ff

p

ff

43" 48" 58"

E. Sounds

B. Cl.

f

low note

low piano sound

ff

ff

58"

E. Sounds *ff*
metallic sounds

B. Cl. *ff*

1'02"

E. Sounds *fff*
metallic attacks

B. Cl. *fff*

1'11" high metallic sound

1'14"

E. Sounds *ff*
metallic sounds

B. Cl. *ff* *pp* *ff*

1'20" A thunder sounds

1'26"

E. Sounds *mp*
strange voices

B. Cl. *mf*

This musical score page contains three staves of music for two instruments: E. Sounds and B. Cl. The top staff for E. Sounds features dynamic markings like ff, fff, and p, along with performance instructions such as 'metallic sounds' and 'high metallic sound'. The middle staff for B. Cl. includes dynamic markings ff, pp, and ff. The bottom staff for E. Sounds includes dynamic markings mp and mf. The score is divided into sections by vertical dashed lines, with specific time markers (58", 1'02", 1'11", 1'14", 1'20", 1'26") and performance instructions (metallic sounds, high metallic sound, thunder sounds, strange voices) placed above the corresponding measures. Measure numbers 10, 13, and 15 are also indicated.

1'33" 16 metalic sound E. Sounds II

B. Cl. 16

mp <> *f*

1'42" middle low sound

1'45" 18 strange voices E. Sounds II

mp

B. Cl. 18

<> *mp*

1'53" 2'02" strange blow

2'02" 20 low percussive sounds E. Sounds II

B. Cl. 20

ff

2'08" 2'17" metallic sounds

B. Cl. 3

f 3 *p*

2'17" 2'26"

E. Sounds gong sounds low blow

B. Cl. *flatterzung*

22 **22**

ff

2'26" 2'40" 2'49" 2'54"

E. Sounds strange voices low voice metalic sounds

B. Cl. *ff*

23 **B**

2'54" 3'01" 3'04"

E. Sounds low gong low blow distorted blow

B. Cl. *mf* *f*

26

4

3'04"

E. Sounds 28

B. Cl.

metallic attacks

f

3'11"

3'11"

E. Sounds 29

high sound

B. Cl.

metallic sound

mp

3'14"

3'20"

3'20"

E. Sounds 31

low percussion sounds

mf

B. Cl.

3'27"

high bells

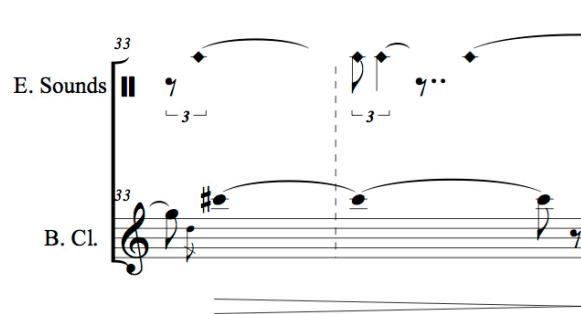
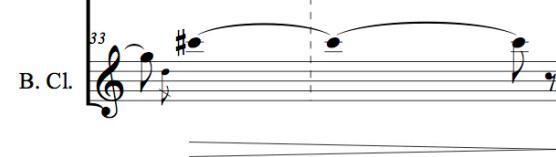
ff

3'30"

ff

5

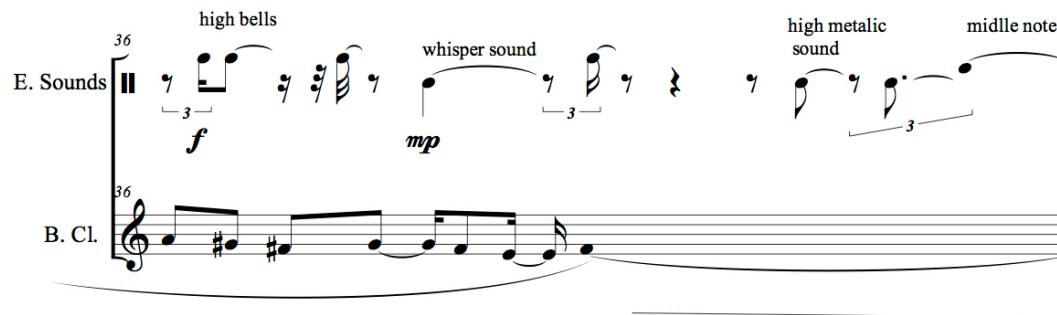
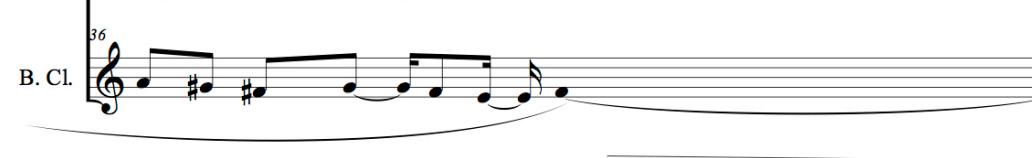
3'30" 3'33" 3'39" 3'45"

E. Sounds  **B. Cl.** 

C

gregorian chant **mf**

3'45" 3'53"

E. Sounds  **B. Cl.** 

3'53" 4'02" 4'06"

E. Sounds  **B. Cl.** 

4'06"

E. Sounds ³⁹
gregorian chant
f

B. Cl. *cantabile*
p $\ll f$

4'13"

high bells
ff *mf*

4'16"

ecos and reverb sounds

4'23"

E. Sounds ⁴²
low sound

B. Cl. *thunder sounds*

4'26"

low attacks
f

4'30"

high sound
g

4'38"

E. Sounds ⁴⁵
early contrapoint voices
f

B. Cl. *cantabile*

4'46"

low bell
mf

4'51"

low bell

4'55"

7

4'55"

E. Sounds church bells (irregular rhythm) *f*

B. Cl. *ppp*

5'09"

D high percussion

E. Sounds *ff* low metallic

B. Cl. *ff* 10 flatterzung.....

5'15" 5'18"

metallic sound

5'18"

E. Sounds low blows

B. Cl. *mf*

5'26" high bells

E. Sounds *ff* low blow

B. Cl. *#*

5'37"

5'37"

E. Sounds **II**
ecos and reverb sounds

B. Cl.

5'49"

bells sounds
gregorian chant
cantabile

5'55" high percussive sounds

5'59"

E. Sounds **II**
metallic sounds

B. Cl.

6'06" high metallic sounds

6'10"

6'19"

E. Sounds **II**
high sounds

B. Cl.

6'19"

E. Sounds **II**
ecos and reverb sounds
mp

B. Cl.

6'24"

metallic sound

6'31"

6'40"

This musical score page contains three staves of music for two instruments: E. Sounds and B. Cl. The score is divided into four main sections by vertical dashed lines, each with specific performance instructions and dynamics. The first section (5'37"-5'59") includes 'ecos and reverb sounds' for E. Sounds and 'gregorian chant' for B. Cl. The second section (5'59"-6'19") features 'metallic sounds' for E. Sounds and 'high metallic sounds' for B. Cl. The third section (6'19"-6'40") includes 'high sounds' for E. Sounds and 'ecos and reverb sounds' for B. Cl. The fourth section (6'40"-6'40") shows a continuation of the patterns. Various dynamics like **mf**, **p**, **mp**, and **f** are indicated, along with articulations such as **III**, **II**, and **I**. Measure numbers 53, 56, and 59 are also present.

7'06" 7'08" 7'15"

F

E. Sounds

B. Cl.

68

ff

gong and bells sounds

high sounds

strange voices

ff 9

mp

3

12

The musical score consists of three staves of music for two instruments: E. Sounds and B. Cl. (Bassoon). The score is divided into three sections, each with specific performance instructions and dynamics.

Section 1 (Measures 7'15" to 7'23"):

- E. Sounds:** Dynamics 70. At 7'15", a "high sound" is indicated above a vertical bar. At 7'19", "bells sounds" are indicated above a vertical bar, with dynamic ff. At 7'23", a vertical bar indicates a dynamic ff.
- B. Cl. (Bassoon):** Dynamics 70. Measures show various slurs and grace notes. Measure 7'19" includes a dynamic ff.

Section 2 (Measures 7'23" to 7'46"):

- E. Sounds:** Dynamics 72. At 7'23", a "high sound" is indicated above a vertical bar. At 7'35", a "metallic sound" is indicated above a vertical bar, with dynamic f. At 7'42", a "bell sound" is indicated above a vertical bar, with dynamic mf. At 7'46", a "low blow" is indicated above a vertical bar.
- B. Cl. (Bassoon):** Dynamics 72. Measures show various slurs and grace notes. Measure 7'35" includes a dynamic f.

Section 3 (Measures 7'46" to 7'55"):

- E. Sounds:** Dynamics 75. At 7'46", a "high sound" is indicated above a vertical bar, with dynamic mf. At 7'55", a vertical bar indicates a dynamic ff.
- B. Cl. (Bassoon):** Dynamics 75. Measures show various slurs and grace notes. Measure 7'55" includes a dynamic ff.

The musical score consists of two staves. The top staff is for **E. Sounds** and the bottom staff is for **B. Cl.**. The score is divided into four sections by vertical dashed lines, each with a time marker above it:

- 7'55"**: **complex counterpoint**. The **E. Sounds** staff shows multiple horizontal lines with square markers. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.
- 8'01"**: **strange voices**. The **E. Sounds** staff has a single note with a dynamic **mf**. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.
- 8'06"**: **high blow**. The **E. Sounds** staff has a single note with a dynamic **f** and a grace note. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.
- 8'12"**: **high attack**. The **E. Sounds** staff has a single note with a dynamic **f** and a grace note. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.

Below the score, there are three pairs of symbols indicating performance techniques:

- ff**
- ff**
- ff**

The second section of the score begins at **8'12"**:

- 8'12"**: **low strange voice**. The **E. Sounds** staff has a single note with a dynamic **p**. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.
- 8'15"**: The **E. Sounds** staff is silent. The **B. Cl.** staff has a treble clef and a key signature of one sharp.
- 8'30"**: A vertical bar marks the end of the score.

ANEXO C.2. BRUNO FERREIRA – 1929

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Bruno Manuel Gonçalves Pinto Ferreira**, com o cartão de cidadão nº **13102399 3 ZY8**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **1929**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Bruno Manuel Gonçalves Pinto Ferreira", is written over a horizontal line.

"1929", for Bass Clarinet (B♭) and Tape

Bruno Ferreira
2016

mim./sec.

0" 1" 2" 3" 4" 5"

m.m./A.

B. Clarinet

Tape "March"

6" 12" [AUXILIAR POSITIONS] 24" 28" (33") 42"

[SLOW ATTACK] [SLOW DECAY]

46" 52" 55" 1'08" 1'10" 1'12" 1'22"

[SOUND TO NOISE] [NOISE TO SOUND] [AD LIBITUM NOT TREMOLO] (DISAPPEAR)

1'25" 1'28" 1'44" [THROAT "GRRR"]

2'22"

2'38" [SING] 2'46" 3'16" [HARMONIC GLISS.] 3'25"

(cl. Soprano)

①

System 1 (Measures 3'41" to 3'59")

- m./n.**: Measures 3'41" to 3'59". Includes a section labeled "March" for the Tape instrument.
- b. cl.**: Measures 3'45" to 3'59". Includes performance instructions "[sing]" and "[sound noise]."
- Tape**: Measures 3'41" to 3'59". Includes a section labeled "March".
- v. sop.**: Measures 3'41" to 3'59". Includes dynamic markings like pp .

System 2 (Measures 4'08" to 4'58")

- m./n.**: Measures 4'08" to 4'58". Includes sections labeled "[EXPLORE OTHER NOTES TO SING]" and "[EXPLORE OTHER NOTES TO SING]."
- b. cl.**: Measures 4'08" to 4'58". Includes dynamic markings like p , mf , and f .
- Tape**: Measures 4'08" to 4'58". Includes dynamic markings like pp .

System 3 (Measures 5'04" to 5'50")

- m./n.**: Measures 5'04" to 5'50". Includes a section labeled "[IMPROVISE]."
- b. cl.**: Measures 5'04" to 5'50". Includes dynamic markings like p and mf .
- Tape**: Measures 5'04" to 5'50". Includes a section labeled "[SOUND NOISE]."
- v. sop.**: Measures 5'04" to 5'50". Includes dynamic markings like p .
- b. cl.**: Measures 5'56" to 6'31". Includes dynamic markings like p , mf , and pp .
- Tape**: Measures 5'56" to 6'31". Includes a section labeled "DEEE!!!".

(2)

ANEXO C.3. CARLOS BRITO DIAS – QUANDO VIER A PRIMAVERA

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Carlos Brito Dias**, com o cartão de cidadão nº 13971229, autoriza a publicação integral da partitura da obra “quando vier a primavera”, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Carlos Brito Dias", is written over a horizontal line. A thick black diagonal line is drawn across the signature and the line below it.

B. Cl.

37 ff

38 ff

39 ff

40 f

41 ff

42 ff

43 f

44 pp

45 ff

46 ff

47 f

48 pp

49 ff

50 ff

51 f

52 pp

53 ff

54 ff

55 f

56 pp

57 ff

58 ff

59 f

60 pp

61 ff

62 ff

63 f

64 pp

65 ff

66 ff

67 f

68 pp

69 ff

70 ff

71 pp

[S]

[K]

B

3

[S] 76 B. Cl. *pp*

[S] 81 2 slaps! B. Cl. *ff*

[S] 86 B. Cl. *p* *ff*

[T] 91 B. Cl. *f* *ff* *mp*

[S] 96 B. Cl. *ff* *mp*

[C] 102 B. Cl. *ff*

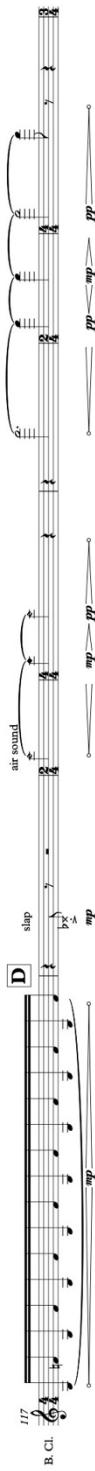
air sound

[S] 108 B. Cl. *mp* *pp*

[S] 113 B. Cl. *ff* *mp* *pp*

4

D

B. Cl. 

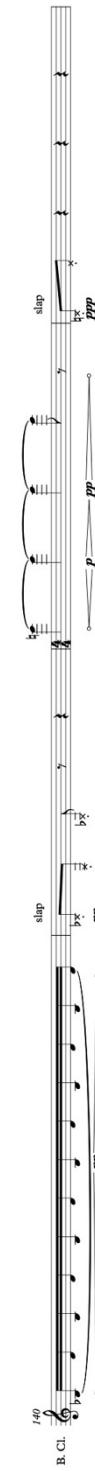
E

[S] B. Cl. 

F

[S] B. Cl. 

G

[S] B. Cl. 

H

[S] B. Cl. 

I

[S] B. Cl. 

J

[S] B. Cl. 

o que for, quando for,
o que seja o que c:

ANEXO C.4. LUÍS NETO DA COSTA – TEXTURAS DE SOMBRA

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Luís Filipe Neto da Costa**, com o cartão de cidadão nº **14394817 2 ZX8**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **texturas de sombra**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor

Luís Filipe Neto da Costa

dedicada ao Frederic Cardoso

texturas de sombra

para clarinete baixo, eletrônica e luz

Luís Neto da Costa

4=60bpm

Sheet music for a woodwind instrument, likely oboe or bassoon, featuring six staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Measures 2-5. Dynamics: ppp , pp . Articulation: $G\# + \bullet \rightarrow$.

Staff 2: Measures 4-5. Dynamics: 5 , 5 . Articulation: $G\# + \bullet \rightarrow$.

Staff 3: Measures 6-7. Dynamics: 5 , 5 , fff sub., pp . Articulations: $ord.$, $lip\text{-}bend$, $G\# + \bullet \rightarrow$.

Staff 4: Measures 7-8. Dynamics: 5 , 4 , fff sub., pp . Articulation: $ord.$, $G\# + \bullet \rightarrow$.

Staff 5: Measures 8-9. Dynamics: 4 , 4 , f , pp . Articulation: $A + \bullet \rightarrow$.

Staff 6: Measures 9-11. Dynamics: 3 , 4 , pp , f , ppp , f , pp , f . Articulation: $ord.$, $A + \bullet \rightarrow$.

Staff 7: Measures 11-13. Dynamics: 3 , 4 , pp , f , fff , ppp , pp . Articulation: $-o$, γ .

© Frederic Cardoso tem direitos exclusivos sobre esta obra de 4 de junho de 2019 a 4 de junho de 2024

2 13 4
3 w/ keys 4 4 4 5

15 4 5 4 6 4 7

17 4 7 4 6 4 5

19 4 5 5 6 6 5

21 6 5 simile 7 5 quiet 8 5

23 8 5 quiet 8 4 bisbigl. 8 3

25 8 3 smorzato 8 6 8 2

26 8 2 ppp pfffff <mp> ppp 8 2

27 8 2 (8.) 8 2

Musical score for Frederic da Silva Cardoso's piece, featuring ten staves of complex rhythmic patterns and performance instructions. The score includes various dynamics (e.g., *ppp*, *fff*, *f*, *p*, *mf*) and articulations (e.g., *tr*, *trw*, *slap*, *lipbend*, *ord.*, *ar*, *bisbigl.*). The score is numbered from 28 to 39, with measures 30, 31, and 32 spanning multiple staves. Measure 30 includes a dynamic *ff* and a tempo marking *5*. Measure 31 includes a dynamic *f* and a tempo marking *5*. Measure 32 includes a dynamic *mf* and a tempo marking *6*. Measure 33 includes a dynamic *p* and a tempo marking *2*. Measure 34 includes a dynamic *fff* and a tempo marking *3*. Measure 36 includes a dynamic *f* and a tempo marking *5*. Measure 39 includes a dynamic *fff* and a tempo marking *6*.

4
41 ord.
ff

43
ppp *mf ppp* *fppp*

49
ppppp *ppppp sempre*

57 5 staccatissimo, quase só ruído de articulação 7 6
ppppp sempre

59 6 7 4

60 4 5 6 5 8 6
8 6

61 6 5 3 8 4
8 4

62 4 5 6 5 10 4
10 4

63 5 5 3 → *bisbigl* 7
(ppppp)

64 7 3 → *bisbigl* 6 12
11 6

Musical score page 13, measures 65-76.

Measure 65: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 65-66 show sixteenth-note patterns. Measure 66 ends with a fermata and a dynamic of **(ppppp)**.

Measure 67: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 67-68 show eighth-note patterns. Measure 68 ends with a dynamic of **ffff**.

Measure 69: Treble clef, key signature of one sharp. Measures 69-70 show eighth-note patterns. Measures 70-71 show eighth-note patterns. Measures 71-72 show eighth-note patterns. Measures 72-73 show eighth-note patterns. Measures 73-74 show eighth-note patterns. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measures 75-76 show eighth-note patterns.

Musical score for Frederic da Silva Cardoso's piece, featuring eight staves of music with performance instructions:

- Staff 1 (Measures 78-80):** 8/8 time. Dynamics: *ppp*, *multi*, *(ppp)*. Effects: *distortion*, *ord.*, *dist.*, *lip-bend*.
- Staff 2 (Measure 82):** 7/4 time. Dynamics: *ppp*. Effects: *ord.*, *dis*, *3*, *6*.
- Staff 3 (Measure 84):** 6/4 time. Dynamics: *ppp*. Effects: *ord.*, *dist.*, *ord.*, *4*, *3*, *5*.
- Staff 4 (Measures 86-88):** 5/4 time. Dynamics: *ppp*, *mp*, *pp*, *fff*. Effects: *multiphonic*.
- Staff 5 (Measures 91-93):** 6/5 time. Dynamics: *ppp*, *mf*, *p*, *fff*, *f*, *mp*, *fff*, *mf*. Effects: *quiet*.
- Staff 6 (Measures 93-95):** 5/2 time. Dynamics: *pppp*, *5*.

Musical score for Frederic da Silva Cardoso's piece, featuring eight staves of music with the following details:

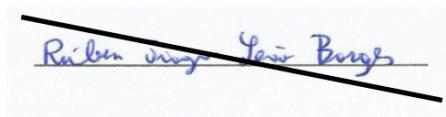
- Staff 1:** Measures 95-97. Time signatures: 2, 3, 4, 7. Dynamics: *ppp*. Articulation: *A + •→*. Performance instruction: *cresc. poco a poco*.
- Staff 2:** Measures 98-100. Time signatures: 5, 6, 7. Dynamics: *ppp*.
- Staff 3:** Measures 100-102. Time signatures: 7, 4, 5.
- Staff 4:** Measures 102-104. Time signatures: 5, 5. Dynamics: *fff*.
- Staff 5:** Measures 103-105. Time signatures: 5, 4, 7. Dynamics: *ppp*. Articulation: *G# + •→*. Performance instruction: *dim. poco a poco*.
- Staff 6:** Measures 105-107. Time signatures: 7, 6.
- Staff 7:** Measures 106-108. Time signatures: 6, 5, 4, 3.
- Staff 8:** Measures 109-111. Time signatures: 3, 2. Dynamics: *ppp*. Performance instruction: *até luz apagar*, *ppppp*.

ANEXO C.5. RÚBEN BORGES – LIMEN

Autorização de Publicação de Partitura

Certifica-se que **Rúben Tiago Leão Borges**, com o cartão de cidadão nº **146978625 – 2y9**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **limen**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor



A handwritten signature in blue ink, reading "Rúben Tiago Leão Borges", is placed over a white rectangular background. A thick black diagonal line is drawn across the signature and the background area.

Preface / Prefácio

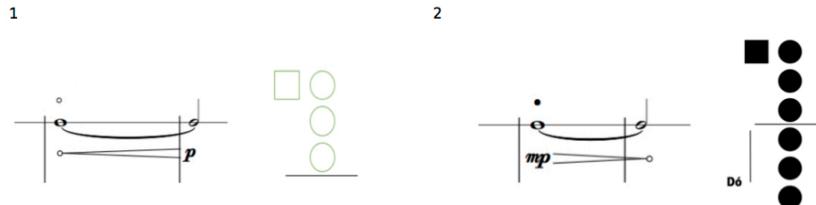
Limen is a word from the Latin “threshold”. The absence of God is one of the most frequent themes in the cinema of the Swedish director Ingmar Bergman and inspired this work. The routine and segmentation of the time we experience in our day-to-day life only reinforces this distance. Thus, this work intends to be a journey into the void, a rediscovery of silence and an encounter with the Divine. / *Limen* é uma palavra proveniente do latim “limiar”. A ausência de Deus é uma das temáticas mais frequentes no cinema do realizador sueco Ingmar Bergman e inspirou esta obra. A rotina e a segmentação do tempo que vivenciamos no nosso dia-a-dia vem apenas reforçar este afastamento. Assim, esta obra pretende ser uma jornada no vazio, uma redescoberta do silêncio e um encontro com o Divino.

This piece is dedicated to Frederic Cardoso and an homage to Ingmar Bergman. / Esta peça é dedicada ao Frederic Cardoso e uma homenagem a Ingmar Bergman.

Execution Notes / Notas de Execução

The score is transposed. / A partiture está transposta.
 All of the multiphonics used are already in the score. / Todos os multifónicos já se encontram na partitura.
 The instrument is parametrized in three staves: air, keys and normal pitch. / O instrumento está parametrizado em três sistemas: ar, chaves e forma normal de tocar.
 The bass clarinet Keys are already suggested in the score according to the musical discourse of the piece. / As chaves do clarinete baixo a usar são sugeridas na partitura de acordo com o discurso musical.

Symbol	Description	Descrição
	crescendo dal niente	crescer a partir do nada
	diminuendo al niente	diminuir até ao nada
	inhale	inalar
	exhale	exalar
	open body	corpo aberto ¹
	closed body	corpo fechado ²
	flatterzunge	flatterzunge



Electronics / Eletrónica

- Software required: Max/MSP 7, which can be downloaded for free at <https://cycling74.com/downloads>. / Software necessário Max/MSP 7 que pode ser descarregado na internet de graça a partir do link: <https://cycling74.com/downloads>.
- The electronic part consists of fixed media events synchronized with click-track (optional). / A parte eletrónica consiste em eventos de média fixa sincronizados com click-track (opcional).
- Each electronic event 1 to 4 is indicated with a circled number in the electronics part in the score. A musician (electronics controller) should be out of stage only for the electronic part triggering the events in the computer. / Cada evento, numerado de 1 a 4 é indicado na parte eletrónica da partitura. Um músico (controlador da eletrónica) deve ficar fora do palco apenas para a parte eletrônica acionando os eventos no computador.
- If, that is not possible the patch also allows one of the musicians to trigger the events with a midi pedal. / Se isso não for possível, o patch também permite que seja accionado um pedal-midi pelo instrumentista.
- The instrument should be slightly amplified according to the conditions of the room and if necessary apply some reverb. / O instrumento deve ser ligeiramente amplificado de acordo com as condições da sala e, se necessário, aplicar um pouco de reverberação.
- The electronics are broadcasted to the audience through a stereo sound system. / A parte eletrónica é transmitida ao público através de um sistema de som stereo.

Lighting / Luz

The piece includes a light choreography, which is optional depending on the possibilities of the space. If you can, please feel free to contact me for your request: rbenborges.94@gmail.com. / A peça inclui uma coreografia de luz, opcional consoante as possibilidades do espaço. Se puder, não hesite em contactar-me para o seu pedido: rbenborges.94@gmail.com.

Dedicated to Frederic Cardoso

limen

for bass clarinet and electronics

Rúben Borges

Air $c.8''$ $0''$

Keys $A (G)^*$
D (C)^*
B (A)^*

Tape Click: voices whispering

* in case of repetition, you may use one of the alternative positions.

Air 6 fp f p f

Keys

B. Cl.

Tape voices whispering

Air 11 inhaled exhaled

Keys

B. Cl.

Tape gliss.

2

Air 15

Keys

B. Cl.

Tape

Air 20

Keys

B. Cl.

Tape

Air 24

Keys

B. Cl.

Tape

3

Air 27

B. Cl.

Tape

pp

mp

pp

liberamente e improvvisato

Air 31

Keys

B. Cl.

p

f

p

f

p

p

Air 34

Keys

B. Cl.

mf

mp

p

f

mp

f

p

fp

4

Air

Keys

B. Cl.

Tape

37

f

pp

p

f

mp

38

n

40

Air

Keys

B. Cl.

Tape

3

p

mp

pp

mf

43

Air

Keys

B. Cl.

Tape

1'06"

p

mp

pp

pp

(2)
city traffic + (...)

pp

Air 47

Keys

B. Cl.

f *p* *mf*

Air 49

Keys

B. Cl.

Tape

p *mp*

(3) *gliss.* city traffic + (...)

Click: - *f* *f* →

28"

Air 53

B. Cl.

Tape

p *pp* *mp*

Ré Dó# Dó

l.v.

liberamente e improvvisato

Air 58

fp

Keys

mf

p

B. Cl.

p *(sim.)*

61

Air *f* *f > p*

Keys - *p* *mp*

B. Cl. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *p* *f* *p* *mp*

65

Air

Keys

B. Cl.

Tape

(lunga)

ANEXO C.6. RODRIGO CARDOSO – SOBRE O CONTORNO

Autorização de Publicação de Partitura

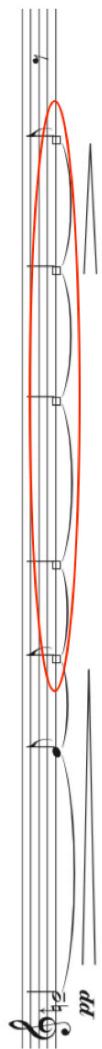
Certifica-se que **Rodrigo Manuel Vieira Cardoso**, com o cartão de cidadão nº **15337106**, autoriza a publicação integral da partitura da obra **Sobre o Contorno**, no âmbito da Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, na Área de Especialização em Interpretação, com o tema *Da Criação à Performance: o Sonorismo como meio de desenvolvimento da criação musical do repertório para clarinete baixo em Portugal no século XXI*, de Frederic da Silva Cardoso.

O Compositor

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Frederic da Silva Cardoso", is written over a horizontal line and crossed through by a thick black diagonal line.

Performance Notes

2

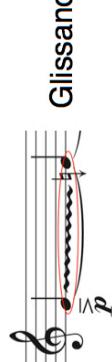


- Air sound



Lower a quarter tone.

mp



Sobre o contorno

(2019)
For bass clarinet, electronics and video

Rodrigo Cardoso

(*1997)

The click track starts one
measure before

A musical score for piano, featuring a sequence of measures across different time signatures (4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4) and key signatures (G major, A major). The score consists of two staves. Measure 1 starts with a dynamic *p* and a wavy line. Measures 2-4 show a pattern of eighth and sixteenth notes with dynamics *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. Measure 5 begins with a dynamic *p* and a wavy line, followed by a tempo marking $\text{♩} = 60$. Measures 6-8 show a pattern of eighth and sixteenth notes with dynamics *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. Measures 9-10 show a pattern of eighth and sixteenth notes with dynamics *p* and *mp*. Measures 11-12 show a pattern of eighth and sixteenth notes with dynamics *mp*, *p*, *mp*, and *p*.

Musical score page 6, measures 1-10:

- Measure 1: mp
- Measure 2: p
- Measure 3: mp
- Measure 4: p
- Measure 5: p
- Measure 6: mp
- Measure 7: Electronics begins
- Measure 8: mf
- Measure 9: mf
- Measure 10: mf

Musical score for two staves, common time (4/4). The score consists of eight measures (377-384) of eighth-note patterns. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. Measure 377 starts with *mf*. Measures 378-381 start with *mp*. Measures 382-384 start with *mf*. Measure 384 ends with *mf*.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

The musical score consists of ten staves of piano music. The key signature is mostly A major (no sharps or flats). The time signature varies between 3/4, 2/4, and 4/4. Dynamics include *f*, *mf*, and *mf* with a crescendo arrow. Articulation marks like dots and dashes are present. Measure numbers 1 through 10 are indicated above each staff.

Musical score page 10, measures 380-385:

- Left Staff (Treble Clef):** Dynamics include **f**, **mf**, **p**, **pp**, **mp**, **pp**, **mp**, **p**.
- Right Staff (Bass Clef):** Dynamics include **p**, **mf**, **p**, **pp**, **mp**, **p**.