

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

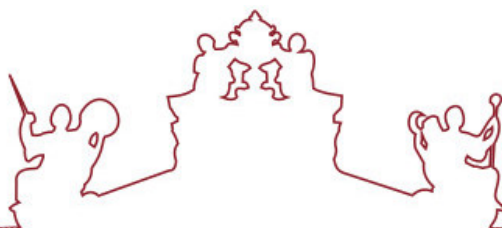
**Concerto para clarinete de Aaron Copland: As repercussões
da diversidade cultural na interpretação**

Diogo José Amélio Pardal

Orientador(es) | Ana Santos

Évora 2025





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

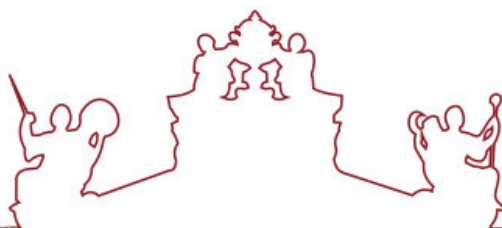
Concerto para clarinete de Aaron Copland: As repercussões da diversidade cultural na interpretação

Diogo José Amélio Pardal

Orientador(es) | Ana Santos

Évora 2025





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Gonçalo Pescada (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Santos (Universidade de Évora) (Orientador)
Mário Marques (Universidade de Évora) (Arguente)

Concerto para Clarinete de Aaron Copland: As repercussões da diversidade cultural na interpretação

Resumo

Este trabalho de projeto tem como objeto de estudo o *Concerto para Clarinete* (1947) de Aaron Copland, uma das obras mais interpretadas do compositor e também de todo o repertório para clarinete. Tendo em conta que o concerto possui uma forte influência estilística proveniente de diversos estilos musicais, esta investigação tem como principal objetivo refletir sobre as possíveis escolhas interpretativas que se podem tomar aquando da sua interpretação. Como é referido por alguns autores, pela multiculturalidade subjacente no concerto, não é possível que seja interpretado sem que se explore todo o seu contexto. Ao explorar e refletir sobre estes detalhes será possível entender e decodificar nuances interpretativas que estão para além da partitura.

A investigação contém uma secção sobre o contexto da encomenda da obra, uma segunda parte que analisa a obra, de um ponto de vista formal e estilístico, e uma última que explora uma análise comparativa de duas interpretações de dois clarinetistas de épocas e *backgrounds* distintos: Benny Goodman e Martin Fröst. Através deste último método será explorado a interpretação e a visão do clarinetista que estreou a obra e, do outro lado, a visão de um dos clarinetistas mais influentes do século XXI. Esta comparação permite refletir sobre as escolhas interpretativas que cada um tomou e também sobre os aspetos técnicos que os distinguem, como o timbre, dinâmicas, tempo, fraseado ou articulação.

Palavras-Chave: Clarinete; A. Copland; Interpretação; Multiculturalidade; Martin Fröst;

Aaron Copland's Clarinet Concerto: The Impact of Cultural Diversity on Interpretation

Abstract

This research focuses on Aaron Copland's *Clarinet Concerto* (1947), one of the composer's most frequently performed works and also one of the most significant in the clarinet repertoire. Considering that the concerto displays strong stylistic influences drawn from various musical traditions, this research aims to reflect on the possible interpretative choices that can be made in its performance. As noted by several authors, due to the multicultural nature underlying the concerto, it cannot be interpreted without exploring its full cultural and stylistic context. By examining and reflecting on these details, it becomes possible to understand and decode interpretative nuances that extend beyond the written score.

The study includes a section addressing the historical and contextual background of the commission, a second section presenting a formal and stylistic analysis of the work, and a final part that offers a comparative analysis of two interpretations by clarinetists from distinct eras and musical backgrounds: Benny Goodman and Martin Fröst. Through this final approach, the research explores both the interpretation and artistic vision of the clarinetist who premiered the work, and, conversely, that of one of the most influential clarinetists of the twenty-first century. This comparison allows for reflection on the interpretative choices made by each performer and on the technical aspects that distinguish them, such as timbre, dynamics, tempo, phrasing, and articulation.

Keywords: Clarinet; A. Copland; Interpretation; Multiculturalism; Martin Fröst;

Índice

1. Introdução	1
1.1 Problemática e Objetivos	3
1.2 Metodologia	5
1.3 Revisão da literatura	7
2. Contexto Histórico e Cultural	18
2.1 Aaron Copland e a sua afirmação no panorama musical americano	18
2.2 Processo de Encomenda da obra	21
3. Análise formal e estilística	25
3.1 Análise formal do Concerto para Clarinete de Aaron Copland	26
3.2 Reflexão sobre os elementos de fusão incorporados no <i>Concerto</i> e a sua importância nas escolhas interpretativas	29
3.2.1 Análise aos elementos com influência do Jazz	34
3.2.2 Análise aos elementos musicais com influência na América do Sul	41
4. Análise e comparação das gravações de Benny Goodman e Martin Fröst	50
4.1 Análise à gravação de Benny Goodman	52
4.1.1 Adagio – Andante Sostenuto	52
4.1.2 Cadência	54
4.1.3 Segundo Andamento: Allegro	55
4.2 Análise à gravação de Martin Fröst	57
4.2.1 Adagio – Andante Sostenuto	58
4.2.2 Cadência	60
4.2.3 Segundo Andamento: Allegro	61
4.3 Comparação das duas gravações	65
5. Conclusão	68
Bibliografia	70

Índice de Figuras

Figura 1 - Copland, Clarinet Concerto, excerto da cadência;.....	35
Figura 2 - Copland, Clarinet Concerto, excerto da cadência;.....	35
Figura 3 - Copland, Clarinet Concerto, c. 120 - 124;	36
Figura 4 - Copland, Clarinet Concerto, c. 135 - 140;.....	37
Figura 5 - Copland, Clarinet Concerto, c. 170 – 175 ;	37
Figura 6 - Copland, Clarinet Concerto, c. 206 - 211;.....	38
Figura 7 - Copland, Clarinet Concerto, c. 212 – 217;	38
Figura 8 - Copland, Clarinet Concerto, c. 273 - 278;.....	39
Figura 9 - Copland, Clarinet Concerto, c. 450 - 455;	40
Figura 10 - Copland, Clarinet Concerto, c. 504 - 506;.....	41
Figura 11 - Copland, Clarinet Concerto, c. 26 - 28 da cadência;.....	43
Figura 12 - Copland, Clarinet Concerto, c. 297 – 300;	44
Figura 13 - Copland, Clarinet Concerto, c. 297 - 301;	45
Figura 14 - Copland, Clarinet Concerto, c. 297 – 322;	46
Figura 15 - Copland, Clarinet Concerto, c. 297 - 301;.....	46
Figura 16- Copland, Clarinet Concerto, c. 309 - 311;.....	46
Figura 17 - Tema em redução com evidência de padrões rítmicos do choro;.....	47
Figura 18 - Sugestão interpretativa do tema (Versão rítmica de redução);.....	47
Figura 19 - Sugestão interpretativa do tema (notação original);	47
Figura 20 - Espectrograma Sonoro do clarinetista Benny Goodman;	53
Figura 21 - Espectrograma sonoro do clarinetista Martin Fröst;	60
Figura 22- Copland, Clarinet Concerto, excerto da cadência;.....	61
Figura 23- Copland, Clarinet Concerto, c. 297 - 306;	63
Figura 24- Copland, Clarinet Concerto, c. 317 – 322;	63
Figura 25- Espectrograma sonoro de Martin Fröst (em cima) e Benny Goodman (em baixo);.....	65

1. Introdução

O objeto de estudo do presente trabalho de projeto, o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, escrito em 1947 para o clarinetista Benny Goodman, é, sem sombra de dúvida, uma das obras do compositor que melhor reflete um espírito multicultural onde se podem encontrar múltiplas influências estilísticas. O concerto apresenta uma profunda imersão e cruzamento de estilos com as linguagens musicais provenientes do jazz ou da música popular da América sul. (Lopes, 2010)

É uma obra que integra aquilo que é a identidade cultural americana, tendo em conta que o compositor a escreveu integrando não só elementos típicos da música americana, mas também, dedicando-a a um dos músicos americanos mais célebres do século XX, Benny Goodman (1909-1986). Como tal, uma das premissas desta investigação parte da necessidade de identificar na partitura a presença de elementos de fusão estilística e refletir de que forma é que a interpretação do concerto é afetada pelos mesmos.

Como alguns autores destacam, não é possível compreender a obra sem entender e refletir sobre questões que vão para além daquilo que está escrito na partitura. Eduardo Lopes (2010) afirma ainda que para interpretar esta obra é crucial que se estude e se conheça o contexto e as diferentes influências da música de Copland.

“Uma simples análise tradicional à partitura revela poliritmias características do estilo de Copland e levanta questões de interpretação relacionadas com influências estilísticas do compositor. Por outro lado, grande parte da obra reflete a própria técnica instrumental e estética do jazz. Assim, esta obra-prima é um bom exemplo de uma obra cuja interpretação não pode menosprezar um profundo conhecimento das influências do autor.” (Lopes, 2010, p.5).

A escolha do tema como base desta investigação deve-se, em grande parte, à possibilidade de investigar sobre uma obra de enorme dimensão e com reconhecido estatuto dentro do panorama do clarinete. A elevada popularidade da obra deve-se precisamente pela forma como a obra consegue, através da sua multiculturalidade, atingir pessoas de diferentes contextos musicais. É uma obra que exige imensa flexibilidade interpretativa e, por isso, permite explorar diferentes interpretações e visões sobre a mesma, o que a torna mais atrativa tanto para ser interpretada como para ser explorada em termos de investigação científica. (Gaspar, 2010)

O presente estudo alarga a sua abordagem em matéria de estudos interpretativos, na medida em que explora a metodologia de análise e comparação de interpretações. Esta metodologia, pode assim extrapolar o contexto singular da obra de Copland e fornecer dados que permitam compreender o desenvolvimento da história da interpretação no âmbito do canône do repertório para clarinete.

O trabalho estará estruturado em várias fases, sendo que a primeira passa pela contextualização histórica e cultural dos principais intervenientes e sobre o processo de encomenda e posterior disseminação da obra. Na segunda fase, será realizada a análise da obra com principal destaque para os motivos melódicos e rítmicos provenientes da fusão estilística em foco neste trabalho.

A terceira fase da investigação recairá na análise e na comparação das interpretações dos clarinetistas Benny Goodman (1976) e Martin Fröst (2014), o que, com a ajuda do *software Sonic Visualizer*¹, permitirá não só tomar conclusões relativamente à forma como a obra pode ser explorada, mas também entender como a visão interpretativa do concerto evoluiu até aos dias de hoje.

A escolha da interpretação de Benny Goodman para ser alvo de análise deve-se, obviamente, pelo facto de que se trata da interpretação de um dos principais intervenientes para a criação deste concerto. Como tal, analisar a perspetiva interpretativa de Goodman remete-nos as uma interpretação historicamente informada.

Já a escolha do clarinetista Martin Fröst, deve-se não só ao facto de ele ter sido protagonista de uma das gravações com mais quantidade de reproduções disponível na plataforma *Youtube*², mas também pelo facto de que segundo Ihorovych (2021), Martin Fröst influenciou toda a nova geração do clarinete do século XXI através do seu estilo único de ver e interpretar a música. Como tal, torna-se uma escolha óbvia, sendo que é uma das maiores, senão a maior, referência do clarinete do século XXI (Ihorovych, 2021).

“(...) we should note that the Swedish clarinetist’s rethinking of classical repertoire has influenced a new generation of clarinet performers of the

¹ O Sonic Visualiser é um software de código aberto desenvolvido pelo Centre for Digital Music (Queen Mary University of London), concebido para a visualização e análise detalhada de ficheiros áudio, recorrendo a representações gráficas como espectrogramas, formas de onda e outros dados extraídos automaticamente.

² Até à data de elaboração deste trabalho de projeto, o vídeo disponível no YouTube, no qual o clarinetista Martin Fröst interpreta o Concerto para Clarinete de Aaron Copland com a Norwegian Chamber Orchestra (publicado a 14 de março de 2014), registava 1 013 850 visualizações.

21st century, he really created new concepts of understanding and performing classical music (...)” (Ihorovych, 2021 p.100).³

Para finalizar, o projeto irá encerrar com a secção das conclusões que permitirá fazer um ponto de situação relativamente aos resultados obtidos.

1.1 Problemática e Objetivos

Apresentada uma breve contextualização sobre o trabalho de projeto, torna-se agora necessário tornar explícito os objetivos e as principais problemáticas da qual este trabalho parte.

Tal como menciona o título do presente trabalho, a principal problemática da qual esta investigação parte é a seguinte: de que forma é que a multiculturalidade presente no *concerto para clarinete* de Aaron Copland se repercute na interpretação.

Esta problemática emerge de um ponto de partida puramente interpretativo, a preparação performativa do concerto, o que originou a reflexão sobre algumas questões ou premissas como a necessidade de compreender e analisar as diversas influências estilísticas incorporadas por Copland e entender de que forma é que essas se repercutem na interpretação.

Deste modo, os principais objetivos deste estudo são:

- 1) Compreender o contexto da criação da obra, através da pesquisa e análise do contexto social e musical vivido pelos principais intervenientes, Aaron Copland e Benny Goodman, permitindo assim, perceber a dualidade de influências presentes na obra.
- 2) Identificar traços e elementos de multiculturalidade na obra. Para a obtenção deste objetivo será necessário analisar a obra para entender a sua estrutura e os principais elementos melódicos e rítmicos que sejam provenientes da fusão com outras culturas musicais. A realização deste objetivo permite criar uma base teórica que sustentará a análise e comparação das interpretações dos clarinetistas Benny Goodman e Martin Fröst. Assim, será criada uma base mais sólida e rica para uma melhor reflexão sobre as escolhas interpretativas dos dois, num contexto de distância histórica de quase meio século.

³ Tradução do autor: “(...) importa assinalar que a nova forma de pensar sobre o repertório clássico, pelo clarinetista sueco, influenciou uma nova geração de intérpretes de clarinete do século XXI. O seu contributo representou, de facto, a criação de novos paradigmas para a compreensão e a interpretação da música clássica (...)” (Ihorovych, 2021 p.100).

- 3) Analisar e comparar entre si as gravações dos clarinetistas Benny Goodman e Martin Fröst. Esta análise permite não só entender de que forma os dois músicos divergem ou convergem interpretativamente, mas, permite também, compreender de que forma clarinetistas com *backgrounds* diferentes, um ligado ao mundo do jazz e outro puramente ao da música erudita, contribuem para a exploração de visões singulares da obra. Será também interessante perceber de que forma é que a interpretação e o entendimento da obra foram sendo ajustados ao longo do tempo.
- 4) Contribuir para a realização de um estudo que, após o entendimento do mesmo por parte dos leitores, possa servir como literatura para a realização de uma performance informada e consciente do *Concerto para clarinete* Aaron Copland. Esta investigação foca-se maioritariamente nas nuances interpretativas da obra, o que pode permitir que esta se torne num trabalho que, não reflita e aborde apenas sobre a multiculturalidade da obra de Copland, mas que também permita uma minuciosa discussão e reflexão sobre a interpretação do concerto, num contexto de estudos de performance e história da interpretação.

1.2 Metodologia

A metodologia que servirá de base para abordar e explorar as diferentes partes deste projeto será de natureza qualitativa. Segundo Sousa & Batista, a investigação qualitativa é um método que conduz a pesquisa no sentido da análise e compreensão das problemáticas, ao contrário de uma investigação quantitativa que tem o objetivo de inquirir sobre dados ou estatísticas.

“Centra-se na compreensão dos problemas, analisando os comportamentos, as atitudes ou os valores. Não existe uma preocupação com a dimensão da amostra nem com a generalização dos resultados. Investigação que produz dados descritivos a partir de documentos, transcrições de entrevistas, registos de observações, fotografias e gravações vídeo.” (Sousa & Batista, 2011, p.22).

A investigação basear-se-á na revisão da literatura, pesquisa de fontes documentais secundárias, análise musical e na análise e comparação de gravações com uso do programa *Sonic Visualizer*.

A revisão da literatura, tal como Reis afirma, permite através da pesquisa das fontes documentais, mostrar ao leitor qual é o estado atual da investigação sobre o objeto de estudo. Desta forma, serão consultados os autores mais relevantes para a discussão.

“Descrever um conjunto assinalável de modelos teóricos que servem de fundamento ao objetivo principal do trabalho e constituem referências fundamentais a toda a parte empírica do mesmo; (...) Explicar as conclusões dos resultados de investigações anteriores de temas relacionados com a área de investigação, apresentando as lacunas dos trabalhos observados e sugestões sobre futuras investigações.” (Reis, 2018, p. 73).

A análise da obra permitirá demonstrar e explorar a estrutura e os diferentes elementos melódicos e rítmicos presentes ao longo do concerto, o que tornará possível a criação de uma reflexão sobre os diversos motivos e elementos presentes no concerto e permite também entender quais são as origens e influências dos mesmos.

A análise e comparação das gravações dos clarinetistas Benny Goodman e Martin Fröst serão realizadas com recurso ao software *Sonic Visualizer 5.0*. Este programa é um software de análise de áudio que permite interpretar e visualizar a análise de inúmeros detalhes como a forma das ondas do som, tempo, frequência, timbre, dinâmicas e intensidade. O programa vai ajudar a descrever e comprovar aquilo que por vezes se torna

um pouco mais subjetivo, como qualidades sonoras relativas ao som, timbre ou vibrato. Contudo, devido à complexidade técnica do programa, esta análise incidirá apenas sobre a análise do espectrograma sonoro. Apesar de ter havido contacto com docentes especializados para apoio no processo, optou-se por não integrar nesta fase outros fatores analíticos, o que deixou em aberto a possibilidade da realização de uma investigação futura que aprofunde essas vertentes.

Por fim, a discussão e reflexão final sobre os resultados objetivos permite, através de uma visão mais detalhada sobre o projeto, discutir e retirar conclusões pertinentes para a investigação. É nesta fase que serão discutidos os resultados e para que a investigação sobre o objeto de estudo continue a ser estimulada.

1.3 Revisão da literatura

A presente secção de revisão da literatura tem como objetivo enquadrar e sintetizar os principais contributos académicos relevantes para o estudo do *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland (1990-1990). Iniciar-se-á com a análise do contexto histórico e cultural da obra, com especial atenção à importância de Copland no panorama musical americano do século XX e com uma reflexão sobre o papel de Benny Goodman (1909-1986) no processo de encomenda e estreia da obra. Posteriormente, serão discutidas as principais abordagens analíticas existentes sobre a estrutura formal e estilística do *Concerto* (1949), culminando com a apresentação dos estudos que incidem sobre a sua interpretação.

1. Contexto Histórico e Cultural da Obra

Antes de abordar diretamente o *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland e o seu lado interpretativo e performativo, que são os focos desta investigação, é necessário considerar a literatura sobre o contexto histórico e cultural da obra, o que implica compreender as perspetivas dos principais autores sobre o percurso de Aaron Copland, este que é considerado um dos compositores mais importantes do século XX, com o objetivo compreender de que forma é que a obra surge no panorama musical americano. Esta secção inicial envolve também compreender a literatura sobre a encomenda da obra e de que forma é que esta se desenvolveu.

Entre os principais autores que abordam com alguma profundidade o percurso de Copland e o seu papel enquanto compositor inserido na cultura americana, encontramos os autores Gaspar (2010), Pollack (2013), Alliprandini (2018), DeLapp-Birkett (2018). No artigo escrito por Pollack (2013), assim como em Gaspar (2010), encontramos uma narrativa que descreve de forma rigorosa a trajetória de vida de Copland, desde detalhes sobre o seu contexto familiar, a aprendizagem musical autodidata, até aos estudos em Paris com Nadia Boulanger⁴.

Para além do seu percurso enquanto compositor, Pollack (2013) aborda o papel de Copland para lá da esfera musical, particularmente, numa fase da sua vida em que desempenhou funções como embaixador da cultura americana. Nessa qualidade, Copland

⁴ Nadia Boulanger (1887–1979) foi uma das pedagogas musicais mais influentes do século XX, professora de referência no Conservatoire de Paris e mais tarde na École Normale de Musique e na American Conservatory in Fontainebleau. Formou algumas das figuras mais proeminentes da música do século XX, incluindo Aaron Copland, Leonard Bernstein, Quincy Jones, Astor Piazzolla e Elliott Carter. Tornou-se amplamente reconhecida pela sua abordagem rigorosa à harmonia, contraponto e análise musical, bem como pela sua capacidade de orientar compositores no desenvolvimento de uma voz artística individual.

teve um contributo significativo para a consolidação e promoção da identidade musical dos Estados Unidos no panorama internacional.

Delapp-Birkett (2018), no artigo “*The Sound of a Superpower: Musical Americanism and the Cold War*”, apresenta, de forma aprofundada, informações relevantes que permitem perceber o contexto social e político em que Copland estava inserido. À semelhança do artigo de Pollack (2013), Delapp-Birkett destaca a complexidade do papel de Copland enquanto compositor e embaixador cultural dos EUA. O autor, aborda o lado cosmopolita de Copland e discute também sobre a instrumentalização das suas obras pelo governo americano para promover o nacionalismo durante a guerra fria.

“Great benefits could be gained for both [Copland and the State Department] if they could not only erase the influence of unfashionable progressive politics upon Copland’s most popular works, but even present these works as expressions of American nationalism as it was most commonly understood during the first decades of the Cold War – that is as articulations of American exceptionalism” (Delapp-Birkett, 2018, p. 4).⁵

Gaspar (2010), tal como Alliprandini (2018), realça o papel de Aaron Copland enquanto compositor cujas obras revelam uma multiplicidade de influências estilísticas, resultado das várias viagens diplomáticas que realizou na qualidade de embaixador cultural dos Estados Unidos. Alliprandini, centra a sua investigação, em particular, no contacto de Copland com a cultura brasileira e na forma como essa interação poderá ter influenciado a sua linguagem musical, nomeadamente no *Concerto para Clarinete*.

Outro aspeto que esta investigação pretende focar é sobre o papel de Benny Goodman na encomenda da obra, esta informação torna-se importante não só para compreender o contexto da obra, mas também, mais à frente na discussão sobre a interpretação, onde conhecer as influências estilísticas e interpretativas do intérprete dedicatário permite a quem vá interpretar o *Concerto para clarinete* estar mais consciente das decisões interpretativas.

⁵ Tradução do autor: "Poderiam obter-se enormes benefícios para ambos [Copland e o Departamento de Estado] se conseguissem não apenas apagar a influência da política progressista, então fora de moda, nas obras mais populares de Copland, mas até apresentar essas obras como expressões do nacionalismo americano, tal como este era comumente entendido durante as primeiras décadas da Guerra Fria – ou seja, como articulações do excecionalismo americano" (Delapp-Birkett, 2018, p. 4).

Os principais autores a falar sobre o processo de encomenda da obra e sobre a forma como Benny Goodman influenciou esse mesmo processo, passam por Snively (1991), Yeo (1996) e Murphy (2012).

Murphy (2012), começa por descrever no seu artigo a origem da obra, afirmando que foi Benny Goodman quem abordou Copland em 1947 para que o compositor escrevesse uma obra para clarinete. Esta narrativa vai de encontro à de outros autores como Smith, M. M. (2010) ou J. Bull (2006) que afirmam que Benny Goodman vinha já anteriormente, desde a década de 1930, a colaborar com diversos compositores influentes para que os mesmos escrevessem obras para clarinete. Este interesse pela música clássica é descrito pelos autores desde os primeiros passos do clarinetista na música erudita, até mais tarde, onde o mesmo já era considerado como um dos grandes impulsionadores de criação de repertório para clarinete do século XX.

“As someone who was largely responsible for the development of a certain kind of music, one which represented a great break from tradition, he felt empathy for the daring of other talented musicians. Commissioning pieces enabled him to put the clarinet more on the map within the culture of American music. As well, the clarinet literature (classical) was enormously limited in the 1930s” (Edelson citado em Snively, 1991, p. 29).⁶

Para além de destacar a importância de Benny Goodman, não apenas enquanto intérprete dedicatário mas também, como figura essencial da expansão do repertório de clarinete no séc. XX, J. Bull (2006), aborda ainda sobre um impacto maior. Com isto, o autor afirma que todo o panorama clarinetístico contemporâneo foi afetado pelo clarinetista. O autor justifica ainda esta linha de pensamento com a grande projeção que o concerto teve e também com base nas gravações que Goodman que ficaram disponíveis até aos dias de hoje, que continuaram a influenciar muitas gerações de clarinetistas.

Murphy (2012) aborda ainda vários aspetos relevantes sobre o processo de composição da obra e a interação dos dois principais intervenientes. Mostra também que não houve uma colaboração intensiva entre esses dois, no processo de composição,

⁶ Tradução do autor: "Enquanto alguém que foi largamente responsável pelo desenvolvimento de um certo tipo de música, uma que representou uma rutura profunda com a tradição, ele sentia empatia pela ousadia de outros músicos talentosos. A encomenda de peças permitiu-lhe dar maior visibilidade ao clarinete no seio da cultura musical americana. Ademais, o repertório (clássico) para clarinete era extremamente limitado na década de 1930" (Edelson citado em Snively, 1991, p. 29).

devido às viagens que Copland realizava com frequência a outros países, afirmando que a colaboração se desenvolveu maioritariamente através de gravações e *feedback*.

Este facto demonstra que a obra foi escrita de forma quase independente e que reflete claramente as ideias de Copland. Contudo, Yeo (1996) e Snavely (1991), descrevem que apesar da colaboração entre o compositor e o clarinetista ter sido reduzida, Copland reconhecia as capacidades e o estilo de Goodman, como tal escreveu a obra de forma a enfatizar as qualidades do clarinetista. Desta forma, L. Yeo (1996) descreve que o concerto apresenta um equilíbrio entre os estilos, com o jazz sendo uma das possibilidades estilísticas e não a totalidade da peça.

2. Análise estilística da obra

A análise do *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland ocupa um lugar de destaque em quase todas as fontes consultadas aquando da elaboração desta revisão da literatura. É dado especial destaque à fusão estilística entre música erudita, jazz e influências latino-americanas, como podemos ver em Gaspar (2010). Esta diversidade de linguagens é amplamente referida por autores como Reed (2004), Yeo (1996), Lopes (2010) como sendo um dos elementos centrais que distingue a obra e a tornam especialmente relevante no contexto do repertório clarinetístico do século XX.

Lopes (2010) no seu artigo “*A Interculturalidade na Música de Aaron Copland*” começa por descrever a forma como a música erudita e o jazz foram se tornando ao longo do tempo linguagens musicais que se unem com facilidade. O autor termina esta linha de pensamento ao chegar ao *Concerto para clarinete* de Copland e ao descrevê-lo como uma obra cheia de interculturalidade. Em concordância com Alliprandini (2018) e Dietrich (2018) que exploram nas suas dissertações a presença de elementos estilísticos no concerto provenientes da cultura musical do Brasil.

A análise formal e estilística da obra é realizada por todos os autores da mesma forma, sendo que dividem a obra em dois andamentos ligados por uma cadência. Lopes (2010) ou Alliprandini (2018) destacam a importância da cadência em unir dois andamentos que diferem muito entre si.

A literatura disponível tende a dar menos importância na análise da primeira secção, talvez porque todos os autores estão em concordância e a secção não levanta grandes

questões de um ponto de vista da análise da estrutura e das influências melódicas presentes na secção.

As referências à primeira secção são geralmente breves e descritivas, reforçando a sua função introdutória e contemplativa, contrastante das influências jazzísticas do segundo andamento, encontramos ainda autores como L. Yeo (1996), Paulo Gaspar (2010), ou Tyler Murphy (2012), que focam a investigação através de uma reflexão sobre o papel que esta primeira parte desempenha na construção da forma e do discurso da obra. Yeo (1996) discute ainda sobre o ambiente expressivo e “sereno” da primeira secção e aborda a dificuldade técnica de controlar o timbre, afinação e respiração.

Já no segundo andamento, autores como Lopes (2010) ou Reed (2004) abordam o andamento ao analisar as diferentes formas de escrita que Copland usou, dando ênfase mais concretamente nos materiais melódicos e rítmicos. É nesta fase que autores como Alliprandini (2018) ou Dietrich (2018) ganham destaque, porque o foco principal das suas investigações está em acrescentar e aprofundar sobre a presença de elementos provenientes da América Latina que estão presentes no concerto.

Desta forma, esses autores demarcam-se de alguma literatura que não aborda estas influências e que focam a investigação exclusivamente nas influências provenientes do jazz. Esta perspetiva contribui para aprofundar o espectro interpretativo e estilístico presente no concerto e permite aprofundar e analisar a obra com outra perspetiva.

"It is evident that the folk music of Latin America greatly inspired Copland as a composer in his later years... Copland's musical souvenirs of *El Salón México*, *Danzón Cubano*, and the *Clarinet Concerto* encapsulate the experiences he had during his travels and are reminiscent of the connections he made with the people and musics of Latin America." (Hess, 2023, p. 179).⁷

Gaspar (2010), aborda ainda aspetos relevantes para o intérprete, como a articulação detalhada exigida por Copland, bem como aspetos técnicos como o timbre ou as dinâmicas. À semelhança de Gaspar (2010), Yeo (1996) explora ao longo da sua dissertação as possíveis escolhas interpretativas que se podem tomar ao interpretar a obra.

⁷ Tradução do autor: “É evidente que a música folclórica da América Latina inspirou profundamente Copland enquanto compositor nos seus anos mais tardios... As lembranças musicais de Copland em *El Salón México*, *Danzón Cubano* e no *Concerto para Clarinete* encapsulam as experiências que viveu durante as suas viagens e remetem para as ligações que estabeleceu com os povos e as músicas da América Latina” (Hess, 2023, p. 179).

Lopes (2010), partilha ainda que a interculturalidade da obra obriga ao intérprete a conhecer as diferentes linguagens interpretativas, afirmando ainda que não se pode interpretar a obra sem a explorar de forma aprofundada.

“Uma simples análise tradicional à partitura revela polirritmias características do estilo de Copland e levanta questões de interpretação relacionadas com influências estilísticas do compositor. Por outro lado, grande parte da obra reflecte a própria técnica instrumental e estética do jazz. Assim, esta obra-prima é um bom exemplo de uma obra cuja interpretação não pode menosprezar um profundo conhecimento das influências do autor.” (Lopes, 2010, p. 6).

J. Bull (2006) dá um contributo importante ao discutir a fusão estilística presente no concerto. O autor é o primeiro a abordar com profundidade o movimento *Third Stream* e a relacioná-lo com o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland e, simultaneamente, com Benny Goodman. Esta perspetiva reforça a ideia de que esta obra não pertence estritamente a um único género, o que pode influenciar a forma como é interpretada ou analisada.

Neste sentido, J. Bull (2006) oferece um olhar crítico e pioneiro sobre uma obra que cruza diferentes universos musicais, enriquecendo a nossa compreensão da mesma e abrindo espaço a novas abordagens interpretativas e académicas. De um lado, temos autores que definem o concerto como uma obra neoclássica com influências de jazz, do outro lado temos a análise de Bull que oferece uma nova perspetiva que aborda a obra como sendo uma síntese das várias influências musicais presentes na obra.

3. Análise Interpretativa

Lisa Yeo (1996) desempenha um papel central na discussão sobre interpretação musical aplicada ao *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland, ao realizar breves análises comparativas de diferentes interpretações da obra pelos clarinetistas Benny Goodman (1951), Richard Stoltzman (1987) e Martin Fröst (1998). A autora evidencia a forma como cada um destes intérpretes incorpora elementos como o fraseado, a articulação e, particularmente, a linguagem jazzística, adaptando-os às suas identidades musicais.

Murphy (2012) avança, ainda, que apesar da existência de orientações interpretativas deixadas pelo próprio Copland, nomeadamente através das gravações realizadas com Benny Goodman, os intérpretes dispõem de margem para introduzirem pequenas

liberdades expressivas que enriquecem a compreensão da peça. No entanto, Pollack (2013) pode apresentar outra realidade em relação à posição de Copland perante as interpretações de outros músicos às suas obras.

O autor aborda o lado crítico de Copland, afirmando que o compositor dispensava interpretações excessivamente livres ou romantizadas da sua música. Afirma ainda que, apesar do compositor reconhecer o papel criativo do intérprete, Copland gostava de seguir uma visão própria clara e controlada.

"Although he had occasionally conducted his own works, after his debut with the New York PO in 1958 he embarked on a full-fledged conducting career, leading numerous symphony orchestras at home and abroad for more than 20 years. While his concerts always featured his own music, he also programmed the work of over 80 other composers. He recorded many of his orchestral works and some of his piano and chamber music as well. Rejecting the notion of a 'definitive' performance, he still liked to demonstrate 'how my music should go.'" (Pollack, 2013, p. 4).⁸

Em relação a esta temática encontramos um posicionamento em “Between process and product: music and/as performance” (Cook, 2006). O artigo introduz material que suporta metodologicamente o trabalho através da introdução de uma perspetiva que analisa a performance como fenómeno social e não apenas como reprodução da partitura, desta forma é possível realizar paralelismos entre os temas e tornar esta perspetiva útil para compreender a riqueza interpretativa de cada uma das interpretações alvo de análise neste trabalho de projeto. Ao adotar esta abordagem, o presente trabalho poderá considerar não só o conteúdo musical, mas também o contexto performativo em que cada gravação foi concebida.

A pertinência metodológica de analisar diferentes gravações leva-nos até ao trabalho de J. Rink, autor que desenvolveu uma investigação que causou um marco histórico no desenvolvimento da metodologia de análise gravações. Para o autor, a performance não pode ser entendida como uma simples reprodução da partitura, mas sim como um ato

⁸ Tradução do autor: "Embora ocasionalmente tivesse dirigido as suas próprias obras, após a sua estreia com a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque (New York PO) em 1958, ele embarcou numa carreira de maestro a tempo inteiro, dirigindo numerosas orquestras sinfónicas nacionais e estrangeiras durante mais de 20 anos. Se, por um lado, os seus concertos incluíam sempre música da sua autoria, por outro, ele também programou obras de mais de 80 outros compositores. Gravou muitas das suas obras orquestrais e também parte da sua música para piano e de câmara. Rejeitando a noção de uma interpretação 'definitiva', gostava, ainda assim, de demonstrar 'como a minha música deve ser tocada'." (Pollack, 2013, p. 4).

artístico que reflete a autonomia de cada músico, neste caso reflete também um ato artístico com sentido próprio e influenciado por fatores estéticos, contextuais e históricos.

A análise de gravações permite-nos entender e refletir sobre decisões interpretativas concretas, que por sua vez evidenciam a subjetividade dos aspetos interpretativos, contribuindo assim para a compreensão da forma como cada interpretação é recebida pelo público e também para a evolução das práticas performativas.

Esta abordagem metodológica dá um novo estatuto à gravação, torna-a como fonte primária de conhecimento musicológico e torna o intérprete num membro ativo da construção de novas narrativas interpretativas. Assim sendo, Rink torna-se um autor útil para esta investigação, pois oferece uma fundamentação teórica que permite justificar a análise comparativa das diferentes gravações do *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, tornando-a como um meio legítimo para compreender como é que as diferentes formas de interpretar contribuíram ativamente para a construção do significado musical da obra.

Desta forma é possível observar como diferentes intérpretes abordam a obra, por exemplo, através das diferentes escolhas de tempo, articulação, dinâmica, fraseado, justificando assim elementos que não estão propriamente explícitos na partitura, mas que influenciam completamente a visão sobre a obra. Esta perspetiva vai de encontro à linha de pensamento de Tavares (2011), em “De que modo pode a análise musical informar a interpretação?”. Neste artigo a autora discute como a análise formal e estilística pode orientar escolhas interpretativas, sublinhando que uma interpretação bem fundamentada necessita de conhecimento teórico e histórico.

A importância metodológica na análise das gravações é destacada por Cook em "Recording Methodology". O autor explora o uso de tecnologias digitais, como o *Sonic Visualiser*, que permitem uma análise detalhada e precisa das gravações, oferecendo uma visão clara das nuances interpretativas. Este tipo de análise possibilita observar de forma visual e concreta as diferentes componentes da performance, o que por sua vez permite ao investigador ir mais além do que a escuta subjetiva. É possível observar e debater sobre escolhas interpretativas, como articulação, dinâmica e fraseado, que são elementos essenciais para a compreensão das diferenças estilísticas entre intérpretes como Benny Goodman e Martin Fröst.

Funcionalidades como a visualização das curvas de andamento, que permitem comparar o controlo do tempo de cada músico, análise espectrográfica e os marcadores de tempo, tornam-se relevantes para o trabalho porque permitem observar com rigor sobre aspetos técnicos de *accelerandos*, *ritardandos* ou instabilidades propositadas no tempo.

Para sustentar ainda mais a visão do ponto de vista técnico, foi consultado o artigo “An expedition to technical secrets of clarinet playing” (Takala, 2012) que se tornou importante para fundamentar a discussão sobre a técnica do clarinete, que é um ponto central a ter em conta quando analisamos diferentes gravações. No artigo, Takala (2012) aborda de forma detalhada vários tipos de técnicas como o vibrato, articulação, ou glissando, o que permite descrever e comparar de forma mais detalhada diferentes aspetos relacionados à técnica instrumental, que por sua vez os intérpretes usam a favor das suas escolhas interpretativas.

Apesar de existir um consenso na literatura consultada sobre o quão este concerto está diretamente influenciado pelas outras linguagens musicais já anteriormente mencionadas, verifica-se uma lacuna significativa nessas investigações no que diz respeito à abordagem explícita do tipo de técnica que é usada nesses mesmos estilos musicais.

É reconhecida a importância do domínio do estilo jazzístico, no entanto, não existe uma orientação ou uma discussão concreta sobre a técnica usada no jazz, que neste caso pode vir a ser usada aquando da performance da obra. Exemplos de técnicas que poderiam ter sido mais discutidas seriam a articulação, *swing*, vibrato ou som. Esta informação poderia beneficiar uma investigação, não porque um intérprete deve tocar explicitamente dessa forma, mas sim porque pode beneficiar interpretativamente se conhecer e dominar esse “vocabulário”.

Tal como vimos na tese de Lisa Yeo, a autora cita Copland onde o mesmo afirma que por norma os clarinetistas de jazz tinham uma interpretação mais conseguida do segundo andamento, ao passo que os clarinetistas de formação clássica estavam mais à vontade na execução do primeiro andamento (Yeo, 1996, p. 76).

Devido a esta informação ser particularmente relevante para uma investigação que procura entender quais são as repercussões interpretativas causadas pela multiculturalidade do concerto, é necessário a procura de fontes que complementem esta lacuna interpretativa. Com esse propósito, foi consultado a tese *A Fusão da Música*

Erudita e Jazz Para Aprendizizes de Saxofone de Ricardo Rodrigues, que ofereceu uma base teórica sobre a linguagem do jazz e as técnicas usadas.

Embora não resolva diretamente a lacuna referida, Rotevatn (2023) apresenta uma investigação particularmente interessante do ponto de vista interpretativo. A autora centra a sua tese na interpretação clarinetística como fenómeno historicamente informado, procurando discutir as formas como as diferentes tradições estéticas e contextos históricos podem mudar as interpretações ao nível das escolhas interpretativas e das técnicas usadas. Para além disso, a autora adota também a metodologia de análise de gravações o que torna mais forte o argumento de utilizar este método como forma de compreender as diferentes performances a um nível interpretativo e também como forma de aferir de que modo a visão interpretativa da obra foi evoluindo ao longo do tempo, através de diferentes gerações de clarinetistas.

Tendo ainda em vista que a presente investigação vai recorrer à comparação de gravações de dois clarinetistas distintos, Benny Goodman e Martin Fröst, torna-se necessário consultar literatura que explore o estilo interpretativo do clarinetista sueco como modo de fundamentar mais esta análise.

Encontramos assim um artigo escrito por Petryk (2021), que se destaca por explorar diferentes aspetos característicos da interpretação de Fröst, que vão desde a expressividade até à teatralidade, características nas quais o clarinetista foi pioneiro na história da interpretação no clarinete. Para além da identidade artística do clarinetista, o autor abordou ainda o papel do intérprete na construção da obra musical. Como tal, este artigo tornou-se também importante para justificar a escolha desta investigação em analisar a gravação do clarinetista e trouxe também um aprofundamento teórico que permitiu sustentar a análise crítica da interpretação do clarinetista.

«M. Fröst set new standards for the technical capabilities of the clarinet, while adding a plastic beginning, choreography, light design and more [...] He really created new concepts of understanding and performing classical music and updated such an instrument as the basset clarinet. [...] Thus a whole new layer of music arose, which became the basis for the clarinet repertoire of the 21st century» (Petryk, 2021, p. 5).⁹

⁹ Tradução do autor: «M. Fröst estabeleceu novos padrões para as capacidades técnicas do clarinete, ao mesmo tempo que acrescentava uma introdução plástica, coreografia, iluminação e mais [...] Criou verdadeiramente novos conceitos de compreensão e interpretação da música clássica e modernizou um

A importância do *Concerto para Clarinete* de Copland para o panorama clarinetístico é inegável. Paulo Gaspar (2011), define-o, aliás, como uma das obras mais significativas do repertório para clarinete do século XX e destaca as suas qualidades. O autor afirma ainda que a obra se integrou rapidamente no plano de repertório das academias e de concursos internacionais, sendo regularmente interpretada por solistas de renome. Encontramos a mesma narrativa em Alliprandini (2018) que reforça esta ideia ao afirmar que a obra “tem uma posição sólida como um marco no repertório contemporâneo para clarinete”.

Em plataformas como Spotify, Youtube, Discogs ou AllMusic, encontramos a prova viva da enorme difusão do *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland. Nestas plataformas é possível encontrar uma enorme quantidade de gravações comerciais do concerto.

A grande diversidade de intérpretes, editoras e edições conferem um estatuto de cânone à obra, tornando-a como uma obra incontornável no repertório para clarinete. Embora o conceito de cânone na música normalmente possa ser alvo de contestação, a receção crítica, discográfica e performativa do *Concerto para Clarinete* de Copland, assim como os autores já mencionados Gaspar (2011) e Alliprandini (2018), comprovam que o concerto é merecedor desse mesmo estatuto.

Snively (1991), descreve a obra como sendo provocadora de um ponto de viragem em relação ao papel do clarinete enquanto instrumento solista fora de um registo puramente erudito. O autor aborda ainda aspetos entre a colaboração de Copland e Goodman afirmando que essa simbolizou não apenas uma união entre dois grandes músicos, mas criou assim uma abertura da música erudita às influências mais populares, o que pode ter contribuído para a redefinição dos papéis tradicionais dentro do panorama musical norte-americano.

instrumento como o clarinete basset. [...] Assim surgiu uma camada totalmente nova de música, que se tornou a base do repertório para clarinete do século XXI» (Petryk, 2021, p. 5).

2. Contexto Histórico e Cultural

Para aprofundar sobre todo o contexto relativo ao *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland é, naturalmente, necessário compreender a importância do percurso do compositor e do seu contributo para o desenvolvimento da música americana do século XX.

Copland, é indiscutivelmente uma figura de grande relevo e importância quando se fala da música erudita produzida nos Estados Unidos no século XX. Foi ainda um dos grandes responsáveis por impulsionar e exaltar a cultura americana na sua música, através da criação de uma linguagem musical característica a qual, nos dias de hoje, associamos diretamente à música americana. Música esta que influenciou não só toda uma geração seguinte de compositores, mas, também, assuntos culturais e políticos num período pós-guerra onde se sentia uma grande tensão política. (Pollack, 2014)

O seu percurso passou não só pela composição, onde deixou uma obra bastante vasta, mas também pela pedagogia, diplomacia e crítica musical, em posições onde pode influenciar e legitimar o seu estatuto enquanto uma das grandes figuras da música do século XX (Pollack, 2014).

2.1 Aaron Copland e a sua afirmação no panorama musical americano

Copland (1900-1990), cresceu num ambiente familiar típico judaico, em Brooklyn, onde, desde cedo, teve contacto com a área da composição de uma forma autodidata. Após alguns anos, viajou até Paris para estudar com Nadia Boulanger de forma a consolidar a sua formação com uma das pedagogas mais influentes na área da música erudita do século XX.

Em Paris (1921-1924), Copland, pôde desenvolver não só importantes aspetos técnicos relativos à sua forma de escrever música, mas foi lá que teve também acesso a uma grande exposição mediática para a comunidade internacional. Foi nesta época que começou a descobrir as suas tendências, no que diz respeito à forma de escrever música, e também a ganhar ferramentas para estimular a compreensão de um vasto conhecimento (Murphy, 2012).

Após a experiência académica internacional, Copland, regressou aos Estados Unidos onde começou a desenvolver a sua produção artística, desta vez de uma forma mais conectada com a cultura americana. O interesse inicial em associar uma visão política à arte foi aprofundado ainda mais aquando do período da Guerra Fria (1947-1991), entre

os Estados Unidos e a União Soviética. Copland acabou mesmo por ser mobilizado pelo governo americano a assumir uma posição de embaixador cultural do país, um reconhecimento intelectual que lhe permitiu ganhar um estatuto mais mediático, criando assim uma imagem pública associada à inovação artística e ao compromisso político (Delapp-birket).

Algumas das obras de Copland, como a música do documentário *The city* (1939) ou *Appalachian Spring* (1944) passaram assim a ser reproduzidas internacionalmente em digressões financiadas com o apoio do governo americano. Para além disso, o compositor teve também acesso a viajar para outros países, principalmente os países da América do Sul, onde pôde absorver traços culturais que, mais tarde, acabou por usar na sua música.

Pollack (2013) afirma: “Copland saw himself as a cultural architect of the American soundscape, intent on providing his nation with a distinct musical voice”.¹⁰ Esta aproximação às suas raízes, através da incorporação de traços culturais americanos nas suas obras, aparece associada não só, a um movimento nacionalista que se intensificou num período pós-guerra, mas também como uma resposta estética ao domínio europeu da música erudita.

Em obras como, *Fanfare for the Common Man* (1942), *Lincoln Portrait* (1942) e *Appalachian Spring* (1944), Copland usou a sua produção artística para que a mesma pudesse refletir ou se aproximar dos valores democráticos e culturais dos Estados Unidos. Mais concretamente, de um ponto de vista técnico-musical, Copland citava com frequência nas suas obras elementos melódicos provenientes da cultura popular e folclórica americana e recorria frequentemente a uma linguagem harmónica característica que acabou por se tornar identidade das suas produções musicais, permitindo-lhe assim manter uma coerência estética nas diferentes áreas estilísticas onde pôde transitar ao longo do seu percurso, como a música orquestral, música de câmara, música vocal e música para cinema (Pollack, 2013).

Esteve envolvido na área da música para cinema, onde acabou por obter reconhecimento através da premiação nos famosos prémios “Óscar” de melhor banda sonora em *The Heiress* (1949). Destaca-se ainda o trabalho do compositor em *Of Mice and Men* (1939) e *Our Town* (1940) (Pollack, 2013).

¹⁰ Tradução do autor: «Copland via-se a si próprio como um arquiteto cultural da paisagem sonora americana, empenhado em dotar a sua nação de uma voz musical distintiva.»

Na área da pedagogia, Copland, publicou “What to listen for in Music” (1939) e “Our New Music” (1941), trabalhos que divulgavam a música e procuravam aproximar a música erudita e contemporânea ao público em geral, mostrando aos ouvintes o que procurar e como se desenvolve uma escuta mais informada. De certa forma, Copland, com estas publicações, que tinham como intuito formar o público, acabou por desempenhar um papel de mediador entre algo que é visto como elitista, ou pouco compreensível e distante, e um público geral (Pollack, 2013).

Foi ainda um dos grandes promotores dos projetos coletivos “League of Composers” e “American Composers Alliance”, movimentos que procuravam promover a música contemporânea e a música americana. Através deste tipo de projetos, alguns compositores conseguiam ter acesso a estrear as suas obras e tinham a possibilidade de realizar um grande *networking*. Envolvido neste ambiente, foi também já na década de 50 que começou a desempenhar atividade como maestro onde acabou por dirigir diversas orquestras um pouco por todo o mundo. (Pollack, 2013).

Foi precisamente através da presença em todas estas áreas e de um forte *networking* que Copland conseguiu acesso a uma rede de intérpretes, programadores culturais e críticos que o ajudaram a afirmar as suas obras e que, simultaneamente, lhe conferiram um estatuto importante enquanto uma das personalidades mais influentes no mundo da música erudita. (Pollack, 2013)

Copland, defendia que a música tinha o propósito de representar a sociedade, mais concretamente ao refletir os seus valores e preocupações. Apesar de ser uma visão quase “romântica” ou idealizada da música, permite, no entanto, entender as motivações e os propósitos que o compositor imprime na sua música e na sua forma multicultural de a escrever, como no caso do *Concerto para clarinete*.

2.2 Processo de Encomenda da obra

É no contexto cultural e histórico descrito na secção anterior que surge, em 1947, a encomenda do *Concerto para clarinete*, concerto esse que foi encomendado por Benny Goodman, um dos clarinetistas mais influentes do século XX. Pode se afirmar que esta colaboração veio ao encontro de uma tendência que partiu na década de 20, a de unir a música erudita com a linguagem musical proveniente do jazz, com compositores pioneiros como George Gershwin (1898-1937) (Lopes, 2010).

Repercussões dessa tendência são visíveis em obras como *Rhapsodie in Blue* (1924), *American in Paris* (1928) ou até mesmo *Ebony Concerto* (1945) de Stravinsky (1882-1971), mesmo que esta última obra seja posterior às anteriormente referidas é um claro exemplo de uma obra concertante para clarinete que se enquadra nos padrões aqui referidos. Esta abertura trouxe novas formas de dialogar e de estruturar a música com novos “idiomas” e acrescentou novas aproximações culturais entre práticas, públicos e instituições. (Lopes, 2010).

Alguém que não era completamente novo a esta tendência era Copland que já, em 1926, tinha escrito uma obra concertante para piano que continha uma forte conexão com o jazz, obra essa inclusive que chegou a ser alvo de estudo por David Reed em *Jazz influence in two concertos of Aaron Copland*.

Nessa investigação, o autor comparou o *Concerto para clarinete* de Copland com o *Concerto para piano* do mesmo compositor, com o objetivo de construir paralelismos entre as obras. Notaram-se então claros traços de semelhança, para com as obras anteriormente referidas, na forma como Copland explorou, em ambos os concertos, a fusão estilística de diferentes linguagens musicais, o que nos permite afirmar que o compositor herdou uma linhagem que desafia a categorização e promove uma visão plural.

“Copland’s Piano Concerto reflects both of his ideas. It makes ample use of the rhythmic devices described in “Jazz Structure and Influence.” The Concerto suggests jazz tone color through its emphasis on winds and percussion. The Clarinet Concerto’s jazz influences are similar to those in the Piano Concerto. They include “Jazz Structure and Influence” rhythmic devices and some new

influences, such as boogie-woogie, slap bass, and suggestions of swing style.”
(Reed, 2004, p. 55).¹¹

No momento em que houve o primeiro contacto entre os dois principais intervenientes do processo de composição da obra, em 1947, vivia-se uma fase pós-segunda guerra mundial. Apesar disso, Copland vivia já uma fase com maturidade artística onde estava fortemente estabelecido no meio da música erudita, tanto nos Estados Unidos da América como internacionalmente. (Pollack, 2013).

Neste contexto de encomenda da obra, torna-se inevitável abordar sobre a importância de Benny Goodman. Esta encomenda reflete não apenas uma iniciativa artística individual, mas um trabalho mais amplo que o clarinetista realizou na área da música erudita ao longo da sua carreira.

Benny Goodman, é considerado como um dos grandes embaixadores do clarinete e uma das figuras mais influentes do mundo do jazz. Apesar da sua carreira ser predominantemente mediática pelos seus trabalhos na área do jazz, Goodman demonstrou sempre um grande interesse pela música erudita. Interesse esse que foi desenvolvido e explorado através do trabalho de formação que o clarinetista realizou com importantes pedagogos do clarinete, como Reginald Kell (1906-1981) ou Franz Schoepp (n.d). (Bull, 2006).

O trabalho realizado com esses clarinetistas permitiu que Goodman desenvolvesse uma base técnica mais sólida no instrumento, possibilitando-lhe assim corrigir vícios e tendências menos adequadas que apresentava, fruto da sua experiência autodidata no clarinete. Estas aulas, para além de se terem revelado importantes pelo trabalho técnico que foi desenvolvido nas mesmas, permitiram ainda que Goodman ganhasse credibilidade para que, mais tarde, pudesse começar um percurso enquanto solista na área da música erudita, o que lhe permitia comunicar para públicos distintos (Bull, 2006).

Esse fator de flexibilidade artística conferiu-lhe um estatuto que abriu portas à colaboração com diversos compositores, estando entre eles nomes sonantes como Bela Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963), Malcolm Arnold (1921-2006) ou

¹¹ Tradução do autor: “O *Concerto para Piano* de Copland reflete ambas as suas ideias. Faz amplo uso dos dispositivos rítmicos descritos em *Jazz Structure and Influence*. O concerto sugere uma coloração tímbrica jazzística através da ênfase conferida aos sopros e à percussão. As influências de jazz presentes no *Concerto para Clarinete* são semelhantes às do *Concerto para Piano*. Estas incluem os dispositivos rítmicos de *Jazz Structure and Influence* e algumas novas influências, como o *boogie-woogie*, o *slap bass* e sugestões do estilo *swing*.” (Reed, 2004, p. 55)

Aaron Copland. Estas colaborações deram génese a imensas obras, sendo que este trabalho de encomenda de novas obras, particularmente a compositores de elevado prestígio, acabou por se revelar, tanto para Goodman como para o panorama geral clarinetístico, como um marco de inegável importância, na medida em que Goodman impulsionou significativamente a criação de repertório para o clarinete, o qual mantém, ainda hoje, plena relevância artística e performativa (Gaspar, 2010).

Seguem-se, na Tabela 1, uma lista de obras escritas para Benny Goodman, segundo Gaspar (2010):

Tabela 1 - Obras para clarinete escritas para Benny Goodman; Fonte: Gaspar (2010) p.25

Compositor	Obra	Ano
Béla Bartók	<i>Contrasts</i>	1938
Lukas Foss	<i>Clarinet Concerto</i>	1941
Darius Milhaud	<i>Clarinet Concerto</i>	1941
Darius Milhaud	<i>Scaramouche</i>	1941
Benjamin Britten	<i>Clarinet Concerto</i>	1942
Alex North	<i>Revue for Clarinet and String Orchestra</i>	1946
Paul Hindemith	<i>Clarinet Concerto</i>	1947
Aaron Copland	<i>Clarinet Concerto for String Orchestra (With Harp and Piano)</i>	1948
Ingolf Dahl	<i>Symphony Concertante for Two Clarinets and Orchestra</i>	1952
William O. Smith	<i>Suite for Violin and Clarinet</i>	1952
Morton Gould	<i>Derivations for Clarinet and Concert Band</i>	1956
Morton Gould	<i>Benny's Gig, Duets for Clarinet and String Bass</i>	1962
Frederic Balazs	<i>Symphonic Metamorphosis on "B.G."</i>	1964
Bill Douglas	<i>Improvisations III</i>	1969
Malcolm Arnold	<i>Second Concerto for Clarinet and Orchestra</i>	1974

Desta linha de colaborações, surge o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland que partiu do interesse de Goodman em continuar a expandir o repertório ao colaborar com alguns dos compositores mais influentes da época, mas partiu também da vontade de Goodman em se afirmar como um clarinetista versátil. Ele, que é apresentado por alguns autores como sendo um dos primeiros músicos a quem se pode associar ao movimento *Third Stream*. Um movimento que surgiu no séc. XX onde começou a existir uma tendência para os músicos terem atividade profissional simultânea em diferentes tipos de música, mais concretamente entre a música erudita e o jazz (Bull, 2006).

A forma como Goodman traçou o seu percurso artístico, após décadas de construção de uma imagem mediática, com presença forte nestes dois meios do mundo da música, permitiu com que tivesse credibilidade para persuadir compositores de alto estatuto, como os anteriormente referidos, a escrever obras para o clarinete.

De certa forma, a projeção mediática de Goodman e a garantia de que a obra entrava em circulação pelas salas de espetáculo, rádios e discos foram argumentos mais que suficientes para convencer compositores como Copland a colaborar com o clarinetista. Esta rede de colaborações conferiu ainda ao próprio clarinete um novo estatuto, pois permitiu que esse se afirmasse como um instrumento solista no século XX (Gaspar, 2010).

No que respeita à estreia do concerto, esta apenas ocorreu dois anos após Copland o ter concluído, em 1950, onde Goodman contou com a colaboração do maestro Fritz Reiner e da NBC Symphony Orchestra. Tal como mostra Gaspar (2010) na sua dissertação onde cita Copland “o Concerto foi aclamado pela crítica logo na estreia e muito bem recebido pelo público.” (Gaspar, p. 70, 2010).

Apesar de vermos em Tyler Murphy (2010) que nem todos os críticos partilham da mesma opinião como podemos ver pela citação que o autor faz a Vincent Persichetti (1915-1987), compositor americano:

“... alternating tunes are employed in an effort to interest the work into a rondo. However, the form goes no further than that of a newsreel, misplaced with retakes. It is disheartening . . . The first movement was an unqualified statement, the cadenza an unmotivated flourish, and the finale a collection of statements.” (Murphy, 2010, p. 3).¹²

Apesar destas críticas iniciais, o concerto acabou, com o tempo, por se revelar com uma das obras de maior sucesso do compositor. Apenas algumas semanas após a estreia vimos outros clarinetistas como Ralph McLane, com a Philadelphia Orchestra, a interpretar a peça em concerto (Murphy, 2010).

Em pouco tempo, a obra passou a fazer parte do repertório para clarinete pela sua presença nas salas de concerto, em discos gravadas por diversos clarinetistas e na área do ensino. Apesar de Benny Goodman e Aaron Copland terem catapultado a visibilidade do concerto através do próprio estatuto mediático que ambos tinham na altura, foi mesmo a qualidade da obra que fez com a que mesma acabasse por se tornar parte do cânone clarinetístico. (Gaspar, 2010).

¹² Tradução do autor: “... são utilizados temas alternados numa tentativa de transformar a obra num rondó. No entanto, a forma não vai além da de um noticiário, desorganizado e com repetições. É desanimador . . . O primeiro andamento foi uma afirmação sem reservas, a cadência um floreado sem motivação e o final uma coleção de afirmações.” (Murphy, 2010, p. 3)

3. Análise formal e estilística

Tendo já discutido nos capítulos anteriores aspetos históricos, sociais e até políticos que se revelam pertinentes para entender o contexto em que a obra em estudo nesta investigação se insere, chega agora, neste novo capítulo, uma secção que aponta o foco diretamente para o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland. É neste momento da investigação onde se realiza uma análise da obra que permite fundamentar a discussão acerca da estrutura da mesma e da forma como Copland explora no concerto os diferentes elementos rítmicos e melódicos que vai apresentando.

Obra esta que, como já foi mencionado anteriormente, por revelar na sua escrita um encontro de influências musicais provenientes de diversos contextos musicais distintos, é merecedora de uma análise que inclua uma reflexão onde se aborde as possíveis repercussões da multiculturalidade da obra na interpretação.

O caráter híbrido incutido no concerto obriga ao intérprete a realizar uma análise estilística do concerto para poder, aquando do momento de performance, apresentar uma coerência estilística consoante os materiais rítmicos e melódicos que se vão desenvolvendo. Ou seja, o principal objetivo deste capítulo será o de entender como é que os diferentes motivos apresentados pelo compositor se relacionam entre si e de que forma é que influenciam a interpretação.

Neste sentido, a análise formal da estrutura permite organizar a obra dentro de cada andamento ao identificar os principais temas, materiais rítmicos, texturas e outros aspetos relevantes como o tipo de orquestração usada ou o tipo de indicações incorporadas na partitura. É precisamente esse trabalho que se vai desenvolver no subcapítulo 3.1, onde, de forma geral, através da metodologia já mencionada, vai ser discutida a escrita de Copland e as principais características da obra.

Já no subcapítulo 3.2, o foco da análise desliza para os elementos de fusão cultural que o compositor usa ao longo do concerto. Após uma identificação dos mesmos na partitura, levantar-se-ão questões sobre a origem estilística dos elementos identificados e explorar-se-á de que forma esses motivos podem ser integrados na interpretação de forma mais correta ou até mesmo mais consciente.

Esta linha de investigação sustenta, em parte, uma das metodologias mais importantes a qual o presente trabalho de projeto vai recorrer, a comparação de gravações. Tal como vemos em *De que modo a análise influencia a interpretação*, tese de mestrado realizada

pela autora Isabel Tavares (2004), a análise da obra é um passo essencial para a compreensão da mesma, e também é um passo determinante para o processo interpretativo. Com esta afirmação, “a análise é uma ferramenta imprescindível para o intérprete, pois permite revelar relações internas da obra que orientam e fundamentam a escolha interpretativa”, a autora pretende afirmar que ambos os mundos são indissociáveis.

Como tal, este capítulo assume um papel basilar que faz uma ponte entre o contexto histórico e a prática performativa, permitindo criar uma construção da narrativa da obra mais coerente e informada.

3.1 Análise formal do *Concerto para Clarinete* de Aaron Copland

Entrando num contexto de análise, encontramos no concerto uma estrutura que pode ser dividida em dois andamentos ininterruptos separados apenas por uma cadência. Esta estrutura formal quebra a típica base de andamentos, rápido - lento - rápido, que podemos identificar em imensos concertos para clarinete escritos até à data de conceção da obra, como é o caso do *Concerto para clarinete* de W. A. Mozart (1756-1791) ou dos concertos para clarinete de C. M. Weber (1786-1826). Este inicia-se então com um andamento lento que explora o lado *cantabile* do clarinete e, após uma cadência onde clarinete fica completamente sozinho, termina com um andamento bastante energético e virtuoso (A-B-A).

Em relação à orquestração, Copland opta por usar um agrupamento mais reduzido. Apesar de subjetivo, é possível associar a orquestração do concerto a uma instrumentação de índole de câmara, onde encontramos apenas os naipes típico de cordas, piano e harpa. Esta ausência de naipes de sopros e percussão remete a um diálogo com mais nitidez entre o clarinete e os três planos distintos.

No primeiro andamento, é possível observar um carácter *cantabile*, típico de um *adagio*, extramente introspetivo e, por vezes, intenso, assim como indicou o compositor *Slowly and expressevly*. Neste ambiente contemplativo, Copland explora principalmente os registos médio e agudo do clarinete onde, de um ponto vista técnico do clarinete, é necessário um trabalho de grande flexibilidade e afinação.

Ao longo do primeiro andamento Copland vai deixando várias indicações que ajudam a entender a dinâmica energética da obra, entre elas estão *moving foward, somewhat faster*

e *Broader*. O acompanhamento transmite uma segurança harmónica ao definir um campo harmónico extenso, do ponto de vista da densidade, mas estável.

Formalmente, apesar de não assumir uma forma extremamente definida, podemos identificar uma estrutura de A – B -A'. A secção B, que tem início no compasso 48 e termina no compasso 95, é claramente a parte onde o compositor pretendia criar maior tensão ao longo de todo o primeiro andamento. Este efeito é criado, principalmente, através de mudanças no campo harmónico, da expansão nas dinâmicas e do fraseado. Na secção A', Copland volta a explorar o momento introdutório inicial e vai reduzindo pouco a pouco a intensidade sonora e a densidade harmónica para construir uma chegada à cadência mais coerente.

Chegando à cadência encontramos um dos momentos mais virtuosos de toda a peça. O clarinete assume uma posição de destaque ao ficar completamente sozinho. É neste momento que começamos a observar a introdução de novos motivos melódicos e rítmicos que serão usados mais tarde no segundo andamento. É também na cadência que o clarinete deixa o carácter introspetivo da primeira parte da obra e começa a demonstrar características musicais muito mais semelhantes às do segundo andamento.

À medida que a cadência se vai desenvolvendo, vamos observando que Copland começa a recorrer cada vez mais a frases mais curtas, ritmos sincopados, acentuações e diferentes tipos de articulação. É seguro afirmar que esta secção funciona como um “laboratório” que explora aquilo que se avizinha, onde o clarinete, apesar de ter imensas indicações e diferentes tipos de exigências técnicas, ainda tem alguma liberdade interpretativa (Dietrich, 2018).

“The cadenza is written fairly closely to the way I wanted it, but it is free within reason – after all, it and the movement that follows are in the jazz idiom. It is not ad lib as in cadenzas on many traditional concertos; I always felt that there was enough room for interpretation even when everything was written out.” (Copland citado por Dietrich, 2018, p. 10).¹³

No segundo andamento, encontramos um perfil diferente, este caracteriza-se por ser um andamento rápido com bastante relevância rítmica, com material muito incisivo e

¹³ Tradução do autor: «A cadência está escrita bastante próxima da forma como eu a queria, mas é livre dentro do razoável – afinal, ela e o andamento que se segue estão no idioma do jazz. Não é ad lib como em cadências de muitos concertos tradicionais; sempre senti que havia espaço suficiente para interpretação, mesmo quando tudo estava escrito.» (Copland citado por Dietrich, 2018, p. 10).

decidido o que, em algumas secções, lhe confere um carácter dançante e extrovertido. Neste andamento, ao longo de vários momentos, Copland vai explorando diferentes texturas e orquestrações, o que torna possível ouvir esses momentos com características que se assemelham às de obras de música de câmara.

Há uma clara influência de diferentes tipos de materiais, tanto rítmicos como melódicos, que são de alguma forma provenientes de inspiração de música popular da América do Sul ou do jazz. Copland expande o espectro das dinâmicas onde a orquestra atinge intensidades sonoras claramente superiores, quando comparando aos momentos já anteriormente analisados.

Se na cadência, momento que prepara o segundo andamento, encontramos materiais muito mais incisivos, frases e ritmos mais curtos, frequentes motivos rítmicos sincopados, diferentes tipos de articulação, mudanças regulares de métrica, aqui, neste segundo andamento, é possível identificar ainda em maior abundância todas estas características. Relativamente à organização formal do segundo andamento, encontramos uma estrutura A – B – A – C – D – B – D – C – (A+B). Copland descreve o andamento como um “free rondo form” (Reed, 2004).

Ao longo do andamento, Copland vai dando imensas indicações relativas ao carácter e ao tempo como *rather fast*, *elegantly*, *trifle faster*, *same tempo*, *intensivo*, *marcato*, *lightly*, entre outros. Todas estas indicações revelam o lado bastante perfeccionista de Copland e a intenção de querer controlar a narrativa. (Yeo, 1996).

3.2 Reflexão sobre os elementos de fusão incorporados no concerto e a sua importância nas escolhas interpretativas

Uma das particularidades que torna o concerto numa obra singular é a forma como Copland conseguiu cruzar várias camadas de influências estilísticas na obra em análise. De certo modo, a forma como Copland apresenta uma escrita que se pode considerar multicultural, representa também as ideias do compositor relativas ao contexto extramusical que o rodeava, uma pessoa aberta a diferentes “linguagens”, fruto da sua vida cosmopolita, e sempre atenta às transformações culturais que o rodeavam.

Como foi possível de observar no capítulo anterior, encontramos no *Concerto para clarinete* uma obra dividida em duas secções, com exceção da cadência, uma com carácter profundamente lírico e contemplativo com características musicais típicas da tradição erudita, e uma secção seguinte onde passamos para um mundo completamente diferente onde reinam os ritmos sincopados e diferentes tipos de efeitos (articulação, acentuações, glissandos, *swing*) do ponto de vista da técnica clarinetística, esses já muito mais próximos das convenções usadas na música ligada ao jazz.

Quem vai interpretar o concerto é confrontado por um desafio pouco comum, conciliar ao longo da obra diferentes tipos de formas de interpretar, tanto do ponto de vista técnico como musical. Isto, tendo em conta um padrão de uma performance informada.

Pode-se assim argumentar que, para preparar o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, enquanto intérprete, é necessário realizar um processo de preparação interpretativo diferente. Por exemplo, o foco da preparação do *Concerto para clarinete* de W. A. Mozart (1756-1791) passa muito por dominar o estilo de interpretação típico do período clássico, onde se procura a homogeneidade de articulação, frases musicais simples e definidas e um domínio técnico do instrumento que permita ao intérprete manter o controlo ao longo de toda a obra, sempre com o objetivo de que a interpretação transpareça, de um ponto de vista estilístico, os ideais da música do período clássico.

Dando mais um exemplo, na obra *Première Rhapsodie* (1910) de Claude Debussy (1862-1918) o processo normal de preparação da obra passa por trabalhar no controlo sonoro de todos os registos do clarinete, afinação e sobretudo clareza interpretativa, no sentido de procurar respeitar as várias indicações, bastante minuciosas, que foram dadas pelo compositor.

Já no *Concerto para clarinete* de Copland, para além do processo de preparação passar, um pouco à semelhança de todas as obras, por detalhes como o domínio técnico do instrumento ou controlo sonoro dos vários registos, existe ainda um aspeto que torna a preparação completamente diferente. O intérprete, de forma a representar a obra da melhor forma do ponto de vista estilístico, deve procurar entender e adicionar às suas competências a linguagem praticada no jazz.

De acordo com Paulo Gaspar (2010), a autenticidade interpretativa depende do reconhecimento da pluralidade cultural presente no concerto. Esta visão, não significa que exista obrigatoriedade de interpretar o segundo andamento da obra com um som ou “idioma” próximo do praticado no jazz, mas significa, sim, que estar informado sobre a forma das convenções praticadas no jazz pode acabar por ser útil como um recurso interpretativo.

O uso de *swing*, do glissando ou de alguma variação sonora ou tímbrica, são exemplos de recursos que são usados na linguagem do jazz e que podem ser introduzidos em alguns momentos ao longo da performance, mesmo mantendo integridade interpretativa para com o que está escrito na partitura.

É sabido também que Copland tinha uma visão bastante estrita relativamente à forma como as suas obras deviam ser interpretadas, podendo até revelar um carácter bastante crítico quando confrontado com uma interpretação das mesmas que fosse demasiado “personalizada”. No entanto, o carácter do segundo andamento não deixa dúvidas que em determinadas secções, pode existir uma margem interpretativa que permita o diálogo com o idioma do jazz. É precisamente essa margem que amplifica o carácter híbrido do concerto e destaca a riqueza multicultural da peça (Yeo, 2006).

Esta visão interpretativa sobre o concerto é partilhada por imensos autores como Gaspar, Yeo, Murphy, Alliprandini ou Dietrich. Paulo Gaspar, vai ainda mais longe ao afirmar que não reconhecer as diferentes origens idiomáticas de onde Copland se inspirou pode levar a interpretações que reduzam a dimensão da obra, como é o caso de performances que privilegiam uma visão puramente ligada à tradição erudita ou o contrário, mais ligadas ao jazz.

Este desafio interpretativo levou alguns autores, como é o caso de Jae Bull em “Benny Goodman: From “King of Swing” to Third Stream”, a associar o movimento *third stream* à investigação do *Concerto para clarinete* de Copland.

Como já foi referido anteriormente, esse define-se como um movimento que descreve a fusão entre o jazz e a música clássica e, principalmente, a forma como os músicos, ao longo do século XX, com o objetivo de se tornarem mais versáteis, transitavam entre estes dois grandes mundos da música.

Associar a investigação do concerto a este movimento e associar o próprio Benny Goodman a este movimento, dá mais força ao argumento desenvolvido que confirma que a interpretação da obra deve ser pensada de forma a ter em conta a dualidade estilística presente na mesma. O próprio Copland afirmou que, por norma, os músicos com uma formação erudita representavam melhor o espírito da primeira secção da obra e os músicos com formação na área do jazz tendiam a interpretar melhor a segunda secção. (Alliprandini, 2018)

“The great problem with the Concerto, I think, is that the fellows who play the first part very well, can’t always handle the jazz part, and vice versa. The fellows who are very good at jazz, sometimes the tone is hard and not quite as listless as the first part. That’s the main problem with it. It is rare to find a clarinetist who can equally do both parts equally well.” (Copland citado por Alliprandini, 2018, p. 98)¹⁴

Mais uma vez, esta afirmação do próprio compositor revela esta tensão interpretativa que muitas vezes é negligenciada. Com os avanços que se registaram nas últimas décadas na área da interpretação e da performance e com as diversas “ferramentas” que existem nos dias de hoje, é inevitável que um intérprete “moderno” considere interpretar a obra sem explorar todo o seu contexto.

A quantidade de gravações, produção científica, testemunhos que se encontram disponíveis nos dias de hoje, permitem, precisamente, que um clarinetista que vá interpretar o concerto, de forma informada, possa ultrapassar essa barreira que Copland evidenciava, conseguindo assim representar mais fielmente o espírito pretendido em ambos os andamentos (Tavares, 2004).

¹⁴ Tradução do autor: «O grande problema do Concerto, penso eu, é que os músicos que tocam muito bem a primeira parte, nem sempre conseguem lidar com a parte de jazz, e vice-versa. Os músicos que são muito bons no jazz, por vezes o som é duro e não tão lânguido como na primeira parte. Esse é o principal problema. É raro encontrar um clarinetista que consiga interpretar ambas as partes com igual qualidade.» (Copland citado por Alliprandini, 2018, p. 98).

Antes de iniciar em concreto a discussão sobre aspetos relativos à interpretação do concerto, é importante entender quais são os aspetos mais importantes a observar e com que critério se deve analisar.

Para o compositor, os aspetos musicais ou técnicos que tornavam o jazz distinto era o ritmo, o timbre e a improvisação. Estes são os aspetos que um clarinetista, ao interpretar o concerto, deve ter em conta para decidir como deve incorporar algum tipo de idioma jazzístico na sua interpretação. Como é óbvio, relativamente à capacidade de improvisação, devido ao concerto não ter nenhum momento onde seja necessária essa abordagem, não se aplica neste caso. (Reed, 2004)

Também aspetos como a articulação, som ou uso de *swing* devem ser debatidos, tendo em conta que um intérprete ligado à música erudita normalmente não está familiarizado com a forma como alguns destes conceitos são explorados no jazz.

Relativamente ao som e ao timbre, um dos grandes obstáculos que os músicos do meio da música clássica encontram quando tentam recriar um som mais perto das convenções do jazz reside, precisamente, na forma como devem adaptar a embocadura e a posição da mandíbula. Esses são fatores cruciais quando está em causa esta procura sonora (Chao, 2015).

Em contraste com o som homogéneo que encontramos na música erudita, ao procurar um som de jazz é aconselhável relaxar a mandíbula, reduzir a pressão e rigidez na embocadura e aceitar e procurar diferentes timbres onde possa também haver espaço para algumas irregularidades. (Chao, 2015)

“So with a classical player that wants to kind of imitate a jazz sound usually the main thing I tell them to do is to just loosen up. Make the jaw looser, more flexible, don’t think so much homogeneity of tone, to be able to let some notes really poke out, stick out, bulges in the tone.... less pressure on the reed, maybe the same set up but maybe not quite as hard a reed. The strength of a reed in classical playing kind of helps to keep everything very focused and concentrated, homogeneity of tone, you don’t subtone so much... then there is the mindset, which changes the concept of sound, because within jazz there is such a huge spectrum of styles and sounds.” (Chao, p. 29, 2015).¹⁵

¹⁵ «Portanto, a um intérprete erudito que queira imitar, de certa forma, um som *jazz*, o principal conselho que lhe dou é para simplesmente descontraí-lo. Tornar a mandíbula mais solta e flexível, não pensar tanto na

Para além destas orientações, relacionadas com a pressão da embocadura e o tipo de material, é importante referir que a procura do som no jazz é um aspeto bastante pessoal.

Enquanto na música erudita a noção de um "bom som" é bastante delineada, no jazz esta conceção, apesar de existir, não é definida de forma tão rígida. Esta fluidez deve-se à natureza mais livre desse tipo de música, que proporciona uma grande quantidade de possibilidades sonoras, realçando que o mais importante é a busca de uma identidade sonora própria (Rodrigues, 2018).

Já sobre a linguagem, que envolve aspetos como articulação, fraseado ou *swing*, esta é uma das áreas onde músicos a realizar *crossover* mais falham em incorporar uma representação credível da linguagem jazzística. Na verdade, o grande problema é mesmo a falta de compreensão dessa mesma linguagem, o que leva a exageros e descontextualização na interpretação (Chao, 2015).

Chao, em "Multi-stylistic fluency on the Saxophone: Delineating pedagogical strategies for the interpretation of jazz-influenced classical saxophone works", revela que alguns dos erros mais comuns passam pelo uso excessivo de "scoops" (técnica usada no ataque das notas onde existe um deslizar rápido de um *pitch* inferior até à nota pretendida, com o objetivo de conferir um ataque expressivo e vocal), exagero na manipulação do ritmo no *swing* e uso de articulações demasiado rígidas e definidas. A melhor forma de incorporar, de forma credível, todos estes aspetos na interpretação é através de exercícios de audição e imitação (Chao, 2015).

"(...)So you actually want that to be really quite smooth and the air stream still be pushing through and not really, even though in jazz we can use pretty heavy articulation, but in that sort of articulation you want it to be almost minimal, almost not heard... with the emphasis on the through air stream." (Chao, 2015, p. 31).¹⁶

homogeneidade do timbre, e permitir que algumas notas se destaquem verdadeiramente, criando protuberâncias no som... menos pressão sobre a palheta, talvez o mesmo *setup* mas provavelmente com uma palheta não tão dura. A resistência de uma palheta na interpretação erudita ajuda a manter tudo muito focado e concentrado, com homogeneidade de timbre, e não se usa tanto o *subtono*... Depois, existe a mentalidade, que altera o conceito de som, porque dentro do *jazz* existe um espetro tão vasto de estilos e sonoridades.» (Chao, 2015, p. 29).

¹⁶ Tradução do autor: "(...) Por conseguinte, o que se pretende, na verdade, é que seja bastante suave e que o fluxo de ar se mantenha constante, sem interrupções. Apesar de no *jazz* podermos usar uma articulação bastante marcada, neste tipo de contexto pretende-se que ela seja quase mínima, quase impercetível... com ênfase no fluxo de ar contínuo." (Chao, 2015, p. 31).

Agora que foram explorados os principais conceitos técnicos associados ao jazz e se debateu sobre a importância de reconhecer e incorporar a dualidade interpretativa do *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, é fundamental mudar o rumo da investigação e voltar à partitura.

Analisar a presença desses traços na escrita do compositor, assim como a literatura especializada, dá um ponto de partida para entender de que forma é que os elementos de fusão estilística, explorados ao longo da obra, são determinantes para um contexto de performance. Desta forma, analisar a obra com o objetivo de entender a origem estilística de alguns fragmentos permite discutir quais são as repercussões interpretativas que esses mesmos fragmentos causam.

3.2.1 Análise aos elementos com influência do Jazz

Relativamente ao primeiro andamento, existe claramente um consenso na literatura já produzida e nos testemunhos registados, que não é visível qualquer sinal que indique alguma ideia inspirada na linguagem jazzística (Yeo, 1996). Este é um primeiro andamento em que podemos reconhecer algumas semelhanças relativamente ao carácter contemplativo, lírico e intenso com os adágios das obras *Appalachian Spring* (1944) de Aaron Copland ou até mesmo do *Adagio for Strings* (1936) de Samuel Barber. Apesar destas obras serem diferentes entre si, é possível reconhecer alguns traços que este primeiro andamento tem em semelhança com as obras mencionadas.

Quando entramos na secção da cadência o rumo da obra muda, é neste momento que a obra começa pouco a pouco a introduzir os diferentes temas e é aqui que se desenvolve uma escrita musical com uma textura completamente distinta. É mesmo esta a secção da obra que oferece maior liberdade ao intérprete e que proporciona uma transição clara do registo da composição mais clássica para o universo da possível introdução de referências do jazz.

O próprio Benny Goodman afirmou, numa entrevista, que Copland escreveu algumas passagens claramente concebidas com influência de ideias utilizadas no jazz. Aqui, na cadência, a linguagem deixa de estar exclusivamente associada à música erudita e a obra transcende para um novo universo musical que demonstra características bastante diferentes (Yeo, 1996).

Podemos definir a cadência quase como se fosse um momento de improvisação típico do jazz, mas com a diferença de estar tudo minuciosamente escrito. Alguns autores

evidenciam até que podemos encontrar nesta parte da obra algumas semelhanças com a música que Goodman fazia a solo apenas acompanhado pelo baterista Gene Krupa (Reed, 2004).

O uso frequente de ritmos sincopados (figura 1), provenientes do *Fox-trot* e do *ragtime*, a deslocação métrica de algumas frases e a flexibilidade rítmica são alguns dos elementos mais usados ao longo da cadência (Reed, 2004).

Figura 1 - Copland, *Clarinet Concerto*, excerto da cadência; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.10



Vemos também passagens onde Copland, com o objetivo de criar instabilidade métrica, recorre ao uso de acentos irregulares, como vemos na seguinte figura. (Figura 2) (Yeo, 1996).

Figura 2 - Copland, *Clarinet Concerto*, excerto da cadência; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.10



Paulo Gaspar afirma que, devido a este ser o momento da obra que proporciona mais liberdade aos clarinetistas, é aconselhável que o intérprete recorra a mudanças tímbricas, a diferentes tipos de articulação ou a ligeiras manipulações no tempo, de modo a imitar o vocabulário oral do jazz.

O melhor modo de adquirir ou explorar este tipo de recursos é através do estudo informado do estilo e do conhecimento dos grandes intérpretes. Realizando uma analogia, tal como um bebé aprende a falar pouco a pouco através da imitação e da tentativa, assim também funciona o jazz onde a única forma de evoluir e ganhar coerência estilística é através da audição e imitação (Gaspar, 2010).

“Deve-se aprender a linguagem do jazz, que inclui a linguagem do blues, tal como se aprenderia uma língua estrangeira – pela imitação e pela repetição, quanto mais se exercitar estes aspectos mais fluente se fica” (Winton Marsalis citado em Gaspar, 2010, p. 118).

Relativamente aos aspetos que remetem para o estilo no segundo andamento, é possível encontrar uma continuação ou um desenvolvimento de alguns materiais apresentados anteriormente e é visível a exploração de novas texturas, efeitos e estruturas que nos remetem a esta sonoridade.

Para melhor organizar a análise, o presente trabalho irá adotar a linha analítica de David Reed, que sugere separar o andamento em quatro secções. Cada uma das quatro secções são repetidas mais do que uma vez ao longo do segundo andamento e contêm características e texturas distintas.

A primeira secção, ao qual vamos intitular de Secção A, situa-se dos compassos 120 a 175 e reaparece nos compassos 223 a 268. Das quatro, esta é a secção que demonstra ter menos substância para a análise em curso. No acompanhamento encontramos um reforço dos tempos 2 e 4 quase como um elemento percussivo, típico da linguagem do jazz, que é efetuado pelo piano, harpa e violinos. Copland, com o objetivo de enfatizar os tempos irregulares, usa uma tessitura mais aguda para contrastar com a figuração presente nos baixos (Figura 3) (Reed, 2004).

Figura 3 – Copland, *Clarinet Concerto*, c. 120 - 124; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.12

Nesta secção, é ainda introduzida uma nova textura, que é bastante usada no jazz, à qual David Reed intitula de “Call and Response”, a típica interação entre instrumentos que dialogam entre si como se fosse um diálogo de “pergunta – resposta”. Este momento

é visível dos compassos 135 a 140 (figura 4) onde Copland explora um motivo ao passá-lo por diferentes instrumentos de cordas. Lisa Yeo (1996), acrescenta que este tipo de interação musical é também típico da linguagem que Goodman usava na sua *Big Band*.

Figura 4 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 135 - 140; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.12



Para finalizar a análise da secção A encontramos ainda na parte do clarinete, nos compassos 170 a 175, provas da deslocação rítmica das frases usadas por Copland para criar instabilidade métrica (figura 5).

Figura 5 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 170 – 175 ; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.15



A secção B, identificada nesta análise, decorre entre os compassos 176 e 222, sendo o mesmo material temático retomado mais adiante, entre os compassos 323 e 349.

Esta secção, acaba por não introduzir nenhuma técnica ou textura nova, contudo, Copland recorre novamente à textura “Call and response” (figura 6) e dá especial destaque aos ritmos sincopados (figura 7).

Figura 6 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 206 - 211; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.18

210

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VI. II.

p *mp* *p* *mp* *p* *mp*

p *quietly* *mp* *senza Ped.* *(senza Ped.)*

dolce *p* *mp* *dolce* *mp*

Figura 7 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 212 - 217; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.18

215

Solo Cl. (Bb)

Harp.

Piano

p *mp* *p* *mp* *p* *mp*

pp secco *p stacc. - delicate*

Na secção C desta análise, que se situa entre os compassos 262 a 296 e 391 a 440, encontramos características musicais típicas do *Charleston*, esse que é um estilo musical e de dança que surgiu nos anos 20 do século XX. O *Charleston* é mais associado à dança, no entanto podemos dizer que cresceu no mesmo espaço temporal que o *dixieland*, com a diferença que esse último apresenta um maior foco nos aspetos musicais e contém diferenças ao nível da instrumentação e da linguagem.

A grande característica desta dança era a irregularidade dos padrões rítmicos onde podíamos encontrar secções com orientação rítmica, relativamente ao fraseado e aos acentos, de 3+3+2 ou 3+5. Para além destes traços rítmicos, observa-se, ainda no concerto, uma grande diversidade métrica (figura 8). Copland, alterna a métrica do compasso numa sucessão bastante rápida. Tais efeitos, em conjunto com fragmentos de

polirritmia, remetem-nos para uma instabilidade rítmica onde o intérprete deve, através dos acentos, procurar uma maneira de destacar essas mesmas mudanças no fraseado (Reed, 2004).

Figura 8 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 273 - 278; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.23

A secção D, que se situa nos compassos 297 a 322 e 350 a 390, é das quatro secções mencionadas nesta análise a que contém uma maior variedade de elementos explícitos do jazz e é também a secção onde podemos encontrar vários temas ou elementos que contêm influência da música da América do Sul. À parte dos elementos com influência na cultura popular do Brasil, que serão foco de análise ainda neste capítulo, após a análise dos elementos do jazz, encontramos uma secção D fortemente influenciada pela textura “Call and Response”, onde o clarinete dialoga frequentemente com os violinos (Reed, 2004).

Ritmicamente continua a ser enfatizado o mesmo tipo de elementos, com destaque para agrupamentos de 3+5 ou 3+2+3, ritmos típicos de *foxtrot*¹⁷, e para os ritmos sincopados. Copland introduz também o efeito “Slap” nos baixos (Yeo, 1996).

Para finalizar a análise dos elementos jazzísticos é visível ainda uma última secção, situada nos compassos 441 a 507, que condensa os materiais explorados anteriormente, na secção A e na secção B, e ainda apresenta novas referências.

¹⁷ O foxtrot é um género de dança e estilo musical de origem norte-americana, surgido no início do século XX, caracterizado por um compasso quaternário, andamento moderado a rápido e uma divisão rítmica que combina passos lentos e rápidos. Associado ao universo do jazz e das big bands, tornou-se particularmente popular entre as décadas de 1910 e 1940, influenciando tanto a música popular como a prática coreográfica da época.

O primeiro traço explícito de influência jazzística está situado nos compassos 450 a 455 onde Copland apresenta um *walking bass*¹⁸ nos violoncelos e no piano, sendo o mesmo um tipo de acompanhamento muito usado no jazz. Em simultâneo com este movimento encontramos ainda referências a material temático explorado nas secções A e B, que com uma natureza rítmica sincopada aliada ao acompanhamento referido nos violoncelos, dão argumentos para afirmar que este fragmento (figura 9) pode ter semelhanças ao estilo musical *Boogie Woogie*. Este, que é um estilo de música caracterizado pelos padrões repetitivos no baixo com material melódico bastante sincopado.

À semelhança do *foxtrot*, *charleston* e *dixieland*, o *boogie woogie* tem génese numa fase embrionária do jazz, tendo em conta o seu contexto, na década de 1920. Apesar da passagem em questão não se poder categorizar explicitamente como *Boogie Woogie*, devido à falta de um desenho harmónico no baixo que cumpra os requisitos típicos de uma progressão harmónica do jazz, encontramos vários autores, como Lisa Yeo, David Reed e até o próprio Copland, a apoiar esta associação.

Figura 9 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 450 - 455; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.38

The image shows a page of a musical score for Copland's *Clarinet Concerto*, measures 450 to 455. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there is a staff for 'Solo Cl. (Bb)' and a grand staff for 'Piano' (treble and bass clefs). Below the piano is a staff for 'Harp'. At the bottom, there are five staves for strings, labeled 'I.', 'VI.', 'II.', 'Vle.', and 'Cb.'. The Piano part features a continuous eighth-note bass line, characteristic of a walking bass. The Solo Clarinet part has a melodic line with eighth notes and some rests. The strings play chords and single notes, with various dynamic markings like *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also markings for *div.* (divisi) and *pizz.* (pizzicato) in the string parts. The measures are numbered 450 and 455 at the beginning and end of the system.

¹⁸ Walking bass é uma linha de baixo caracterizada por um movimento melódico contínuo, geralmente em valores rítmicos regulares (normalmente semínimas), que acompanha harmonicamente uma progressão de acordes, criando simultaneamente um sentido de pulsação constante e de direção melódica.

Ainda antes do final encontramos um breve regresso ao material da Secção C, com influência nos ritmos do *Charleston* e com frequentes mudanças na métrica (Reed, 2004).

Para finalizar a obra encontramos aquilo que pode ser uma referência à famosa obra de Gerswhin, *Rapshodie in Blue* (Figura 10). Copland, decide terminar a obra a colocar o clarinete a realizar um *Glissando* que percorre grande parte da tessitura do instrumento.

Figura 10 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 504 - 506; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.42

The image shows a page of a musical score for Aaron Copland's *Clarinet Concerto*, measures 504 to 506. The score is written for Solo Clarinet (Bb), Piano, Harp, and strings (I, VI, II, Vle., Vc., Cb.). The Solo Clarinet part has a glissando marked 'gliss.' and 'ff'. The Piano and Harp parts have handwritten markings 'AND 3 4' and 'gliss.' respectively. The strings play a rhythmic pattern marked 'ff'.

3.2.2 Análise aos elementos musicais com influência na América do Sul

Apesar de menos mediáticas, encontramos ainda novas perspetivas sobre a origem de alguns elementos do concerto. O autor Pedro Alliprandini (2018), apresenta uma investigação inteiramente dedicada à presença de elementos provenientes do Brasil na obra. Encontramos também destaque para esta narrativa através da autora Lisa Yeo (1996) e da autora Lauren Dietrich (2018).

Esta visão apresenta um contributo original à discussão, tendo em conta que a grande parte da produção científica que aborda o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland demonstra especial ênfase na matriz jazzística da obra. É verdade que, existem razões naturais que causam esse detrimento ou desvalorização de informação, contudo, quando o foco é debater a performance, é este tipo de debate e investigação que se revela enriquecedor para a criação de novas formas de interpretar.

Um dos principais motivos deste “desequilíbrio” científico deve-se também ao facto de a música proveniente do Brasil, como o samba ou choro, ter absorvido muitos traços

da música americana, mais concretamente do jazz e do *swing*. Como é natural, estas semelhanças estilísticas tornam difícil distinguir a origem cultural de certos elementos musicais, o que afasta investigadores e intérpretes de narrativas que possam considerar rebuscadas ou até mesmo menos credíveis.

Outro fator que causa algum “atrito” e não incentiva a investigar com novos olhos as possibilidades interpretativas da obra, é o facto de a imagem de Benny Goodman estar muito associada ao jazz, o “King of Swing”.

Apesar de não existir um consenso por parte das produções científicas existentes, relativamente à matéria em discussão, existem três fontes que apresentam argumentos que justificam a narrativa de que, ao longo do concerto, Copland incorporou na sua escrita materiais melódicos e rítmicos que podem ter inspiração na cultura popular da América do Sul. A estas investigações juntam-se também testemunhos de Goodman ou do próprio Copland, retirados de entrevistas ou de correspondência, que ajudam a suportar esta narrativa.

Lauren Dietrich (2018), em *The latin american influence on Copland's works: El Salón México, Danzón Cubano, and the Clarinet Concerto*, começa por realizar um paralelo entre as obras *Salon México* (1936), *Danzón Cubano* (1942) e *Concerto para clarinete*. Essas obras têm todas, pelo menos, um fator em comum: todas foram influenciadas por culturas com as quais Copland teve contacto pouco tempo antes. Como tal, este paralelismo permite mostrar que, assim como as viagens ao México e a outros países de herança cultural latina influenciaram a escrita das obras *Salon México* e *Danzón Cubano*, também o *Concerto para clarinete* foi escrito numa altura em Copland tinha uma recente memória das tradições do Brasil.

Este paralelismo é ainda um dos principais elementos que justifica esta assimilação criativa e é determinante na medida em que apresenta um contexto que permite afirmar com maior credibilidade a ideia de que, ao longo da obra, é possível observar traços na escrita que refletem essa influência.

Um primeiro exemplo representativo dessa assimilação é visível na cadência, onde encontramos um tema que podemos denominar de Tema A (figura 11).

Figura 11 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 26 - 28 da cadência; Fonte: Alliprandini (2018) p. 92



Este tema foi incorporado posteriormente, no segundo andamento da obra, no entanto apareceu pela primeira vez, assim como muitos outros temas, na secção da cadência.

Pedro Alliprandini (2018), cita uma entrevista que foi realizada a Benny Goodman, onde esse afirmou, relativamente ao Tema em questão: “Brazilian tune that Copland employs in the second movement.” Lisa Yeo (1996), na sua dissertação acrescenta ainda o seguinte: “In his autobiography, Copland said that the second movement incorporated Brazilian folk tunes (plural!), so presumably more than one theme in the second movement has Latin origins.”.¹⁹ Estas declarações dão ainda mais credibilidade para defender esta posição.

Para além dos testemunhos já referidos, a própria partitura revela sinais de sobreposição rítmica que remetem para características presentes em diferentes tipos de música da América Latina. Esses indícios, estão visíveis na segunda vez que o tema aparece, já durante o segundo andamento da obra.

Para além desses, não existem mais sinais concretos que sustentem essa etimologia, o que nos leva a concluir que o tema A, dentro dos três possíveis, é claramente o que apresenta menos sinais que comprovam a narrativa em análise neste subcapítulo. Como tal, de um ponto de vista prático, se o tema for interpretado exatamente como está escrito, preservando o seu carácter leve e, acrescentaria, até *giocoso*, constitui uma forma legítima e adequada de o interpretar, tanto mais que se trata de um dos motivos mais reconhecíveis de toda a obra.

Já Larry Maxey, em “The Copland Clarinet Concerto” (1985), identifica mais um tema melódico (figura 12) à qual, o autor, associa aos elementos populares do Brasil. Esse tema aparece ao longo do segundo andamento e afirma a obra na tonalidade de Fá maior. Segundo Alliprandini (2018), é nesta nova secção, que tem início no compasso 297, onde

¹⁹ Tradução do autor: «Na sua autobiografia, Copland afirmou que o segundo andamento incorporava melodias folclóricas brasileiras (no plural!), pelo que se presume que mais do que um tema deste andamento tenha origens latino-americanas.»

se pode identificar mais convictamente a presença de materiais melódicos provenientes da cultura popular do Brasil.

Figura 12 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 297 – 300; Fonte: Alliprandini (2018) p.76



Alliprandini (2018), aponta ainda para o facto de Larry Maxey, mesmo após ter denominado este tema como sendo de matriz brasileira, acaba por associar o tema ao *walking bass*, uma textura característica da linguagem jazzística. Novamente, esta narrativa demonstra a falta de clareza, mencionada anteriormente, ao distinguir a etimologia dos materiais melódicos.

While Copland was completing the first movement in Rio de Janeiro, he heard a popular tune that struck his fancy and he incorporated it into the concerto, complete with a "walking bass" line. It is clearly the most jazzy melody in the work and it appears in m. 297 (Maxey citado por Alliprandini, 2018, p. 69).²⁰

De facto, este tema B em específico, é apresentado pela autora Lisa Yeo (1996) como sendo fortemente influenciado pelo jazz e não pela música brasileira. É, novamente, mais um caso onde a música popular brasileira e o jazz se encontram, o que leva a alguma controvérsia ao classificar a origem estilística do tema.

O que se pode efetivamente verificar, ao olhar para a partitura geral (figura 13) onde temos acesso ao acompanhamento, é que, para além do compositor exigir através das indicações um carácter “com humor, relaxado”, podemos observar ainda uma ênfase nos motivos rítmicos, mais concretamente na forma como são explorados os materiais com índole sincopada que quebram com a regularidade de uma escrita mais “rígida”.

Encontramos igualmente, nos baixos, o recurso ao efeito *slap bass*, efeito esse que foi usado por Copland com o objetivo de criar um elemento percussivo. É colocado ainda em

²⁰ Tradução do autor: «Enquanto Copland concluí o primeiro andamento no Rio de Janeiro, ouviu uma melodia popular que cativou o seu interesse e incorporou-a no concerto, incluindo uma linha de *walking bass*. Trata-se claramente da melodia mais jazzística da obra e surge no compasso 297.» (Maxey citado por Alliprandini, 2018, p. 69).

especial ênfase os tempos dois e quatro, que são características típicas da linguagem rítmica do jazz, onde os tempos “fracos” do compasso ganham relevância.

“Did not have a large battery of percussion to achieve jazzy effects, so I used slapping basses and whacking harp sounds to simulate them.” (Copland citado em Dietrich, 2018, p. 12).

Figura 13 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 297 - 301; Fonte: Alliprandini (2018) p.76

The musical score for Copland's *Clarinet Concerto*, measures 297-301, is presented. The score is for Clarinet in Bb, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked as quarter note = 132. The key signature has two flats. The Clarinet part starts at measure 297 with a forte (f) dynamic and the instruction 'with humor, relaxed'. The Violoncello and Double Bass parts start at measure 302. The Double Bass part has a forte (f) dynamic and the instruction 'secco'. The Violoncello part has a mezzo-piano (mp) dynamic and the instruction 'pizz. (secco)'. The Double Bass part has a mezzo-piano (mp) dynamic and the instruction 'pizz. (secco)'. The score ends at measure 301.

O mesmo autor sublinha ainda que, devido à forte influência de jazz no acompanhamento aquando da primeira vez que o tema surge, a melhor forma de o explorar interpretativamente é refletir atentamente sobre as características que unem ambos os estilos em discussão: o jazz e a música popular brasileira.

Como tal, o tema deve ser tocado de forma ritmicamente mais precisa, ao contrário da tendência que se observa em algumas gravações que enfatizam mais a frase com um ligeiro swing. Alliprandini (2018), acrescenta ainda que ao tocar este tema com um caráter demasiado “relaxado” e com recurso a manipulação rítmica na oralidade corre-se o risco de exagerar e tornar a secção demasiado “jazzística”.

Essa afirmação pode ser defendida porque mais à frente, quando o tema reaparece, apesar não estar assinalada indicação de *swing*, encontramos um registo, em *A Study of Selected Solo Clarinet Literature of Four American Composers as Basis for Performance and Teaching* (Del Rosso, 1969), que assinala que o próprio compositor sugere que o tema seja tocado com recurso ao *swing* (figura 14).

Figura 14 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 297 – 322; Fonte: Alliprandini (2018) p.81



Por esta sugestão apenas se aplicar à secção final do tema é subentendido que, até ao compasso 319, o compositor pretenda que o tema seja tocado de forma precisa ritmicamente (figura 15).

Figura 15 - Copland, *Clarinet Concerto*, c. 297 - 301; Fonte: Alliprandini (2018) p. 80



Surge ainda um último tema (figura 16), desta vez identificado por Julia Smith em *Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music* (1955).

Figura 16- Copland, *Clarinet Concerto*, c. 309 - 311; Fonte: Alliprandini (2018) p.69



A autora não revela grandes detalhes sobre a autenticidade da origem deste material melódico, no entanto descreve-o da seguinte forma: “Brazilian popular tune, that later has rhumba implications.”

Esta associação é também credibilizada pela afirmação do próprio compositor que, apesar de não o identificar concretamente, confirma a existência da incorporação de uma frase proveniente da música popular do Brasil. Essa, segundo o compositor, estaria localizada na secção que tem início com uma modulação a Fá Maior, a partir do compasso 297 (Alliprandini, 2018, p. 87).


Partindo pela análise de Alliprandini (2018), se colocarmos o tema subdividido em semicolcheias (figura 17) encontramos um padrão rítmico bastante característico do choro brasileiro .

Figura 17 - Tema em redução com evidência de padrões rítmicos do choro; Fonte: Alliprandini (2018) p.84



Se moldarmos a interpretação da frase, com base nestes padrões rítmicos, dando destaque à melodia através de ligeiras acentuações, permite-nos obter uma nova visão interpretativa (figura 18).

Figura 18 - Sugestão interpretativa do tema (Versão rítmica de redução); Fonte: Alliprandini (2018) p.84



Ou de forma congruente com a notação original (figura 19):

Figura 19 - Sugestão interpretativa do tema (notação original); Fonte: Alliprandini (2018) p. 85



Como, no tema original, o compositor não assinala qualquer tipo de indicação para a realização desta nuance rítmica, do ponto vista da defesa daquilo que está implícito na partitura, é possível destacar a frase através de uma articulação leve, sem um ataque

demasiado direcionado, assim como indica Copland através da anotação de caráter “lightly” pedida aos violinos quando os mesmos interpretam o tema em questão.

À medida que esse se vai repetindo através de um formato “pergunta – resposta”, onde o clarinete dialoga com os violinos, é possível assistir à introdução de diferentes texturas rítmicas que acrescentam riqueza e conteúdo ao tema e é, de um ponto de vista melódico, possível observar ligeiras variações ao tema original.

Essas variações remetem ao caráter improvisador da música popular brasileira, o que pode transmitir ao intérprete uma mensagem de as tentar interpretar como se fossem fruto de uma improvisação no momento, completamente espontâneas.

Relativamente à cadência, para além de ser a secção que acaba por introduzir diversos temas que são posteriormente desenvolvidos, é também a secção onde existe maior aproximação ao idioma musical utilizado no jazz.

Segundo diferentes autores, um dos fatores de maior relevância nesta secção é mesmo a vitalidade rítmica que Copland conseguiu incorporar na mesma. Novamente, alguns desses autores discordam ou não abordam narrativas que sustentam a ideia de que alguns agrupamentos rítmicos contêm semelhanças com o tipo de estrutura rítmica que é utilizada no choro ou no samba.

Independentemente de se conseguir verificar ou não a génese dos materiais melódicos ou rítmicos apresentados na cadência, o mais importante é que o intérprete consiga compreender o estilo da música popular do Brasil. Como já foi discutido anteriormente, esse tipo de música vive muito do uso de motivos rítmicos sincopados e da introdução de acentuações. Relativamente à sonoridade, tendo em conta que este tipo de música é mais livre quando comparado à música clássica, prevê-se que um clarinetista consiga ser versátil para que consiga escolher sobre diferentes possibilidades tímbricas, como através do uso de vibrato ou a opção de um som mais aberto (maior projeção, maior clareza sonora, timbre brilhante com maior presença de harmónicos agudos) (Alliprandini, 2018).

Encontramos ainda exemplos de intérpretes que escolhem algumas abordagens menos convencionais, como é o caso do clarinetista Franck-Ballester. Num conteúdo digital realizado para o canal de Youtube da fabricante de clarinetes Backun²¹, o clarinetista

²¹ Backun Musical Services. (2012). *Backun Studio Series | The Copland Cadenza with Jose Franch-Ballester [Video]*. YouTube.

afirmou que devido à secção da cadência não conter qualquer acompanhamento da orquestra, o mesmo, com o objetivo de manter a fluidez rítmica, pensa como se estivesse a tocar acompanhado por um pandeiro.

Como é possível de constatar, todas as abordagens e visões expostas ao longo deste subcapítulo devem ser valorizadas e analisadas por parte de cada intérprete, dado que a forma como se integra o conhecimento interpretativo na prática é determinante para, independentemente das escolhas interpretativas, dar vitalidade à performance e, consequentemente, demonstrar a multiculturalidade que está intrínseca na obra em estudo no presente trabalho.

Neste sentido, o presente estudo pretende analisar a partitura segundo as influências do compositor, procurando com que todos os elementos sobre o qual se refletiu contribuam para uma pesquisa e uma reflexão informada, com o objetivo de sustentar e credibilizar uma interpretação consciente dotada desses conteúdos.

4. Análise e comparação das gravações de Benny Goodman e Martin

Fröst

A metodologia de análise e comparação de gravações é uma das mais usadas na área da musicologia e dos estudos de performance, acaba por funcionar como um instrumento que permite descodificar como é que a mesma obra pode ser alvo de interpretações bastante diferentes. O *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, por ter uma natureza multicultural que cruza elementos da escrita da música erudita e do jazz, em simultâneo, torna-se num objeto de estudo perfeito para este tipo de investigação.

Este novo capítulo tem então objetivo de colocar duas gravações frente a frente: a gravação de Benny Goodman com a Los Angeles Philharmonic, dirigida pelo próprio Aaron Copland (1976), e a gravação de Martin Fröst com a Norwegian Chamber Orchestra (2014).

De um lado, temos a gravação de Benny Goodman, um dos principais intervenientes para a criação desta obra com uma grande presença no mundo do jazz, que no fundo representa uma visão interpretativa histórica onde temos acesso à intenção interpretativa original com o próprio Copland a dirigir. Por outro lado, temos a gravação de Martin Fröst, um dos clarinetistas mais influentes de sempre que oferece uma visão interpretativa contemporânea da obra, o que no fundo revela uma abordagem mais ligada às convenções da música clássica.

A análise irá estar dividida em três subcapítulos. O primeiro (4.1) está inteiramente dedicado à gravação de Benny Goodman, onde o foco será entender quais são as principais características que tornam esta gravação distinta das demais. Como tal, serão abordados diversos aspetos que vão desde a técnica, com aspetos relacionados ao som e articulação, até às escolhas interpretativas, com especial foco no segundo andamento.

Já no segundo subcapítulo (4.2), o centro da análise passa para a gravação de Martin Fröst onde, à semelhança da secção anterior, se irá explorar as principais características técnicas e interpretativas do clarinetista sueco.

Por fim, a última secção (4.3) irá dar início a uma reflexão comparativa das gravações anteriormente analisadas. Esta última secção permitirá destacar quais são as principais diferenças e semelhanças de cada gravação, assim como tirar conclusões que enriqueçam o conhecimento sobre a interpretação do concerto.

Para sustentar os fundamentos da análise, recorrer-se-á oportunamente ao programa *Sonic Visualizer*, que permitirá confirmar e credibilizar com maior objetividade, através de dados visuais e mensuráveis, certas conclusões ou observações que possam parecer mais intuitivas.

O objetivo deste último capítulo não é descredibilizar alguma das interpretações, ou afirmar que alguma está mais correta, mas sim, perceber como é que cada intérprete traduz a multiculturalidade do concerto na sua interpretação. Analisar e comparar ambas as abordagens, confirma que ambas as performances, mesmo realçando diferentes aspetos da obra, conferem vitalidade e credibilidade ao concerto, o que, simultaneamente, acabam por contribuir para a legitimação de diferentes contextos interpretativos.

4.1 Análise à gravação de Benny Goodman

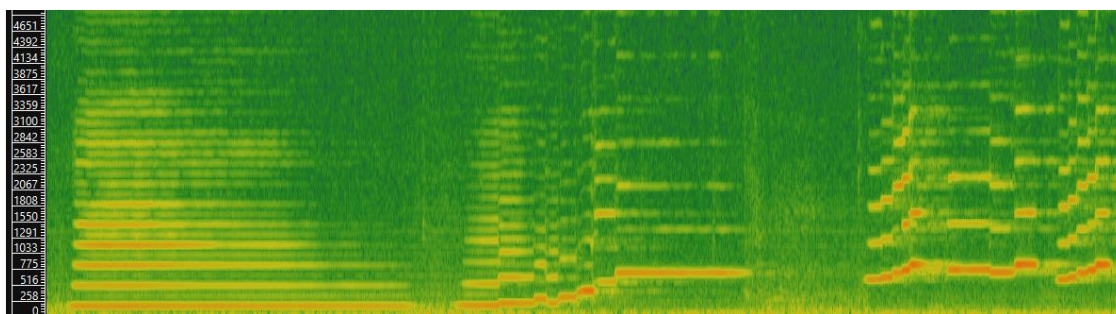
Antes de começar a análise da gravação de Benny Goodman é importante contextualizar o momento em que esta decorreu. À data desta performance com a LA Philharmonic, em 1976, com o próprio Copland a dirigir, Goodman encontrava-se já numa fase mais tardia da sua carreira. Esta circunstância acaba por se refletir subtilmente em alguns aspetos técnicos do clarinete, como o som, flexibilidade, afinação ou até mesmo a agilidade técnica associada ao virtuosismo, em comparação com registos mais antigos do mesmo.

Todavia, este fator não descredibiliza a relevância artística desta gravação, que acaba por se distinguir precisamente pela maturidade musical e pela compreensão da obra. Para além disso, esta trata-se de uma performance com valor histórico inestimável, pelo simples facto de que representa a interpretação do compositor e do dedicatário da obra, o que confere um estatuto de autenticidade e credibilidade. Dito isto, alguns aspetos técnicos poderão ser menos explorados ao longo da análise para dar lugar de destaque à forma de interpretar este concerto.

4.1.1 Adagio – Andante Sostenuto

Neste primeiro andamento, vemos Goodman com uma visão interpretativa clara de respeitar a própria natureza contemplativa presente nesta primeira secção. O som passa por algumas mudanças ao longo deste andamento, especialmente, na alteração dos registos, onde podemos observar que, no registo agudo o som é tendencialmente mais fino e brilhante com maior presença de harmónicos agudos (figura 20), já na região mais grave do clarinete, o registo *chalumeau*, por ser um registo mais fácil de controlar faz com que Goodman acabe por procurar um som mais “escuro”, normalmente mais centrado.

Figura 20 - Espectrograma Sonoro do clarinetista Benny Goodman; Fonte: *Sonic Visualizer*



No gráfico, o eixo vertical representa a frequência (hertz), o eixo horizontal a linha temporal e a intensidade sonora está representada pela cor, com o amarelo a representar as frequências com maior energia e as cores verdes e azuis a representar as com menor energia. Como é visível, as diversas faixas na horizontal apontam para uma grande riqueza harmônica, com maior densidade de harmônicos agudos, o que confirma o caráter brilhante do timbre.

Ao longo do primeiro andamento é possível observar algumas instabilidades tímbricas principalmente em notas mais longas, onde é preciso um maior suporte de ar, ou em momentos de flexibilidade intervalar.

Em alguns desses momentos, é possível observar uma utilização pontual do vibrato, que aparece de forma orgânica e pensada para com o discurso interpretativo, funcionando assim como um recurso expressivo e, momentaneamente, como um mecanismo de compensação tímbrica. No entanto, é visível que o vibrato é usado ao longo do primeiro andamento, mas de forma consciente, não estando presente constantemente no som, o que mostra assim uma nova abordagem sonora de Goodman que contrasta com algumas gravações anteriores do mesmo onde o vibrato era usado constantemente, portanto, praticamente indissociável das características sonoras do clarinetista.

De um ponto de vista musical, as indicações implícitas na partitura, de forma geral, são bastante respeitadas ao longo do primeiro andamento. Existe, contudo, alguma instabilidade no tempo assumido, sendo que Goodman escolheu um tempo mais lento do que o escrito na partitura. No entanto, vemos que Copland tenta, através do gesto, acelerar ligeiramente o andamento. Goodman, privilegia sempre o caráter lírico e frases melódicas com longa direção. Pode-se afirmar que é respeitada a coerência estética do andamento e que a abordagem de clarinetista, neste primeiro andamento, é muito mais próxima daquilo que são as convenções da interpretação no meio da música erudita.

4.1.2 Cadência

Na cadência existe claramente uma maior liberdade interpretativa que é compreendida pelo intérprete, no entanto Goodman, à semelhança do primeiro andamento, não foge muito às indicações que Copland anotou na partitura.

É seguro afirmar que o clarinetista optou por uma abordagem onde fosse possível manter o controlo, devido à dificuldade técnica implícita nesta secção, como tal não vemos grandes flexibilizações interpretativas, como era expectável através do uso de *rubatos* ou variações de carácter com o objetivo de quebrar uma linha mais linear. No entanto, é visível que a estética da cadência é respeitada no sentido da construção de um “discurso” organizado que caminha, pouco a pouco, de um andamento sereno e contemplativo para um segundo andamento muito mais energético.

É nesta secção que se torna possível de identificar alguns traços do background jazzístico de Goodman. O mais característico é mesmo o tipo de articulação usada, Goodman usa uma articulação *quase legato* que é suficiente para dar dicção às notas e que, de forma quase ininterrupta, funciona como uma ferramenta que cria menos recorte às notas e resulta num efeito sonoro menos incisivo.

“Goodman's use of this relaxed, legato jazz articulation aids in giving the performance the sense of line present in Copland's conducting; with this style or articulation, notes can move along quite quickly without sounding "rushed." This gives a certain lightness to Goodman's playing that is missing in many interpretations, particularly in the cadenza and second movement.” (Yeo, 1996, p. 80).²²

Já nas secções que incluem material sincopado através de acentos irregulares com o objetivo de criar instabilidade métrica, vemos que o intérprete reconhece e destaca esse material, típico de jazz, mas, todavia, interpreta-o com alguma subtileza. Outro aspeto a considerar é a capacidade de amplitude sonora, Goodman aumenta, nesta secção da cadência, a projeção de som, o que pode estar diretamente relacionado com o facto de a cadência oferecer maior liberdade interpretativa.

²² Tradução do autor: «A utilização, por parte de Goodman, desta articulação jazzística relaxada e *legato* contribui para conferir à interpretação o sentido de linha presente na direção de Copland; com este estilo de articulação, as notas podem progredir com bastante rapidez sem soar "apressadas". Isto confere uma certa leveza à execução de Goodman que está ausente em muitas interpretações, particularmente na cadência e no segundo andamento.» (Yeo, 1996, p. 80).

4.1.3 Segundo Andamento: Allegro

Sendo o segundo andamento particularmente rico em material proveniente do jazz, seria prudente antecipar, pelo *background* musical de Benny Goodman, que o clarinetista interpretasse esta secção de uma forma mais ousada no que diz respeito à abordagem estilística. No entanto, a análise revela que Goodman acabou por ter uma interpretação bastante “sóbria”, caracterizada por um grande respeito à partitura e por muito pouco uso de linguagem jazzística.

Este argumento ganha ainda mais força se compararmos a gravação de Goodman com gravações de outros músicos com percursos exclusivamente ligados à música erudita. Lisa Yeo observa um caso particularmente interessante, o de Richard Stoltzman.

“Stoltzman is representative of clarinetists who, unlike Goodman, treat the concerto as a “jazz piece,” choosing to accentuate the jazz elements of the piece by adopting a jazz style of playing.” (Yeo, 1996, p. 82).²³

Este contraste, na forma como cada um aborda o concerto, levanta questões pertinentes. É importante questionar até que ponto é que Goodman incorporou aspetos da linguagem do jazz na sua interpretação e, revela-se também importante de questionar, se Goodman acabou por optar por uma interpretação mais controlada por estar a gravar com o próprio Copland.

Em relação à primeira questão, a análise indica que a sonoridade do clarinetista é, de facto, bastante semelhante à praticada no jazz. Contudo, as qualidades sonoras, neste segundo andamento, não diferem muito daquilo que foi apresentado no primeiro andamento. Esse, que se descreveu como um som brilhante com uma grande presença de harmónicos agudos, está muito longe da concessão de um som mais centrado, que é procurado no meio da música clássica.

O uso de vibrato está presente, mas esse recurso não é usado de forma exagerada. Estas características sonoras, mesmo que distantes dos padrões da sonoridade do clarinete da música erudita, creio que não devem ser entendidas como um traço jazzístico propositado, mas sim como sendo características próprias do som de Benny Goodman.

²³ Tradução do autor: «Stoltzman é representativo dos clarinetistas que, ao contrário de Goodman, tratam o concerto como uma “peça de jazz”, optando por acentuar os elementos *jazzísticos* da obra ao adotar um estilo de execução próprio do *jazz*.» (Yeo, 1996, p. 82).

Se formos analisar muito brevemente outras gravações de Goodman, como por exemplo a sua gravação do *Concerto para clarinete* de Mozart, encontramos um som idêntico ao da gravação da obra de Copland, no entanto o concerto escrito por Mozart, ao contrário do *Concerto para clarinete* de Copland, não tem nenhuma influência do jazz. Este raciocínio leva-nos a concluir que a sonoridade que Goodman apresenta, na gravação em análise, não foi deliberadamente forçada na procura de uma sonoridade mais jazzística.

Voltando à forma como Goodman incorpora na sua interpretação traços que destacam as características multiculturais da obra, é visível que essa incorporação é pouco frequente, no entanto, quando acontece, é feita de forma bastante subtil e coerente. O clarinetista opta por explorar alguns elementos com recurso a uma manipulação do ritmo, através do *swing*, no entanto, pela subtilidade na forma como o introduz, é difícil associar a uma forma deliberada de interpretar as frases com uso de *swing*. Como tal, é mais seguro de afirmar que alguns materiais melódicos, como é o caso do Tema B (figura 12) analisado na secção 3.2.2 deste trabalho, foram interpretados de uma forma mais “relaxada” do ponto de vista rítmico.

No entanto encontramos algumas exceções, na secção final do tema (figura 14), Goodman acaba por apresentar duas versões diferentes do mesmo tema. Quando este aparece no compasso 319, o clarinetista interpreta-o com menos flexibilidade rítmica. Já no compasso 375, quando esse material reaparece pela última vez na obra, ele é interpretado com recurso ao *swing*. Este duplo critério deixa dúvidas, tendo em conta a argumentação que foi apresentada que defendia que, apesar de não estar explícito na partitura, o tema devia ser tocado em *swing*.

Em relação à interpretação de Goodman e ao terceiro tema discutido nesse mesmo subcapítulo 3.2.2 (figura 16), que levantava dúvidas sobre o uso ou não de manipulação rítmica com a finalidade de manter maior fidelidade estilística, já é possível observar claros sinais de recurso explícito ao *swing*. O que contraria a perspetiva apresentada por Alliprandini (2018) que afirma que, por o tema conter origem na música popular brasileira, o mesmo deve ser tocado de forma mais “rígida”, de um ponto de vista rítmico, não sendo assim necessário recorrer a alguma manipulação rítmica.

Após debatida a primeira questão levantada nesta análise, importa agora abordar a segunda questão, que concerne à influência de Copland na construção do discurso

interpretativo da gravação. É legítimo afirmar que Copland influenciou o processo performativo da gravação, no entanto, tendo em conta a análise, Goodman manteve sempre uma postura muito contida e fiel à partitura, mesmo na cadência.

Encontramos ainda uma análise da autora Lisa Yeo (1996) a uma gravação que Copland fez do concerto, anos antes em 1963, onde é possível identificar esta mesma tendência de permanecer fiel à partitura.

“In the 1963 recording, Goodman did not flaunt the concerto's jazz aspects, perhaps because, as a jazz musician, he wanted to prove that he could also play classical repertoire equally well, and he was in fact deliberately distancing himself from any references to jazz. Whatever the reason, it is this aspect of the performance that captures precisely the neoclassical aesthetic of the concerto, in which jazz elements are present but largely sublimated. Although it does not contain blatant jazz references, this interpretation retains the "spirit" of jazz through its rhythmic drive and propulsion, 2 1 shown in the preceding analysis to be an important structural feature of the piece. If this "spirit" can be considered the work's "stylistic truth," then this performance is highly successful in its evocation.” (Yeo, 1996, p. 81).²⁴

Como tal, esse fator confirma que, tendo em conta que estão em análise os dois principais intervenientes para a criação deste concerto, é legítimo encarar a obra como estando inserida no universo da música clássica. Contudo, devido à presença de elementos de multiculturalidade, existe a possibilidade de explorar a obra com um pouco mais de liberdade estilística. Sendo assim, a incorporação desses elementos pode ser feita de forma coerente e sempre com o objetivo de demonstrar a vitalidade da obra.

4.2 Análise à gravação de Martin Fröst

Analisar a gravação de Martin Fröst significa, inevitavelmente, refletir sobre a interpretação de um dos clarinetistas mais influentes da atualidade. A sua carreira mediática deve-se não apenas aos altos padrões virtuosísticos que apresenta, mas também

²⁴ Tradução do autor: «Na gravação de 1963, Goodman não ostentou os aspetos *jazzísticos* do concerto, talvez porque, enquanto músico de *jazz*, quisesse provar que também podia executar repertório clássico com igual mestria, e estivesse, de facto, a distanciar-se deliberadamente de quaisquer referências ao *jazz*. Seja qual for a razão, é este aspeto da interpretação que capta precisamente a estética neoclássica do concerto, na qual os elementos *jazzísticos* estão presentes, mas largamente sublimados. Embora não contenha referências *jazzísticas* evidentes, esta interpretação retém o "espírito" do *jazz* através do seu impulso e propulsão rítmicos, demonstrados na análise precedente como uma característica estrutural importante da peça. Se este "espírito" puder ser considerado a "verdade estilística" da obra, então esta interpretação é extremamente bem-sucedida na sua evocação.» (Yeo, 1996, p. 81).

à forma como os combina com um lado criativo de profundo compromisso artístico. Na verdade, é justo dizer que Fröst redefiniu o papel do clarinetista moderno. Os elementos de teatralidade incorporados no movimento do corpo, assim como a inovação programática e o virtuosismo, criam uma forma bastante própria de interpretar (Petryk, 2021).

“Martin Fröst’s interpretative genius is not just a metaphor, but a real fact. The constant search for something new, the propensity to experiment, the constant striving to go beyond traditional performance capabilities, norms, traditions, the avoidance of stereotypes – all of it characterizes the personality of Martin Fröst. There are no limits for this musician, he boldly and successfully combines in his performances not only distant genres, but also mixes different types of art. M. Fröst set new standards for the technical capabilities of the clarinet (...) No wonder The Times wrote: “If you haven’t heard M. Fröst, you haven’t heard the clarinet” (Petryk, 2021, p. 5).²⁵

Neste contexto, de inovação e renovação artística, Fröst surge como uma fonte de inspiração quase incontornável para as novas gerações de clarinetistas e para o panorama do clarinete em geral. Como tal, colocar em análise a performance de Fröst do *Concerto para clarinete* de Aaron Copland é relevante na medida em que permite confrontar uma obra com um estatuto de cânone com a visão interpretativa de um intérprete “canónico” da atualidade. Desta forma, é possível oferecer à investigação não só profundidade histórica, quando comparada com a gravação de Benny Goodman, mas também uma visão atual sobre a obra.

4.2.1 Adagio – Andante Sostenuto

Uma primeira observação à gravação revela um aspeto que a distingue da grande maioria de gravações que já foram realizadas deste concerto, é o facto de não haver maestro e a da orquestra apresentar uma dimensão reduzida. Este fator, apesar de parecer apenas um aspeto logístico, acaba por afetar a energia e a “dinâmica” da performance. Este tipo de abordagem acaba por se repercutir na interação e na relação entre o solista e

²⁵ Tradução do autor: «O génio interpretativo de Martin Fröst não é uma mera metáfora, mas sim um facto incontestável. A busca constante por algo novo, a propensão para experimentar, o empenho contínuo em ir além das capacidades, normas e tradições de execução tradicionais, a rejeição de estereótipos – tudo isto caracteriza a personalidade de Martin Fröst. Não há limites para este músico, que combina com ousadia e sucesso nos seus espetáculos não apenas géneros distantes, mas também mistura diferentes tipos de arte. M. Fröst estabeleceu novos padrões para as capacidades técnicas do clarinete (...) Não é de admirar que o The Times tenha escrito: “Se ainda não ouviu M. Fröst, então ainda não ouviu o clarinete”» (Petryk, 2021, p. 5).

a orquestra, o que resulta numa maior proximidade que, por sua vez, possibilita maior flexibilidade interpretativa. Todavia, esta concepção mais camerística, que contrasta neste sentido com a versão de Benny Goodman, demonstra que ambas as formas de organização podem coexistir com igual credibilidade e legitimidade artística.

Neste tipo de ambiente os músicos estão em constante interação, à semelhança de um ambiente de música de câmara. Também neste registo o papel de líder desempenhado pelo concertino ganha um acrescer de responsabilidade, contudo, nesta gravação em específico, é visível que Fröst acaba por tomar também um papel de liderança através do movimento e de gestos corporais.

O uso do corpo como ferramenta musical não se traduz só nos aspetos de junção entre solista e orquestra, mas é também um recurso que auxilia à expressividade e à musicalidade. Ainda que, através da análise não se consiga dizer exatamente o que é que cada movimento corporal significa, é seguro afirmar que podem ser usados como elementos performativos que ajudam a música e o público a refletir, potenciar e ampliar frases musicais ou a enaltecer um tipo carácter musical específico. (Tavares, 2004)

De certa forma, os movimentos corporais, quando integrados num contexto de performance de forma consciente, podem se tornar num dos fatores que mais complementam a performance e, de certo modo, num recurso essencial para determinar a “energia” da performance. (Tavares, 2004)

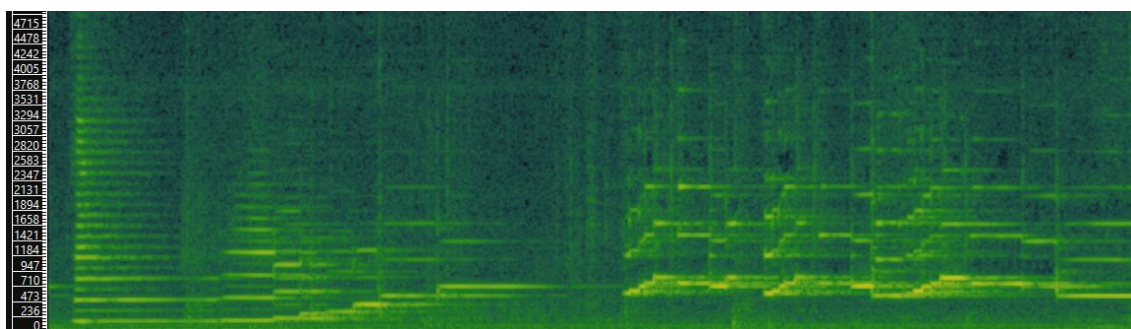
Ao longo de toda a obra é possível observar Fröst a recorrer a esta ferramenta, até mesmo neste primeiro andamento onde não seria tão expectável de acontecer, tendo em conta o contexto mais introspetivo que o caracteriza.

Um exemplo claro do uso do corpo como elemento expressivo é visível na secção que tem início no compasso 92, onde Fröst acaba por explorar a tensão musical pretendida pelo compositor através do uso de movimentos corporais que acompanham a tensão construída pela frase. Contudo, apesar do uso do corpo na performance ser um dos elementos que é frequentemente associado à forma de tocar do clarinetista, neste primeiro andamento, Fröst permanece com um movimento corporal mais estático, quando comparado à forma como explora este recurso na cadência e no segundo andamento. Isto demonstra uma coerência com o discurso musical e uma aproximação à intenção do compositor, com o demonstrar de um movimento mais linear condizente com um ambiente mais contemplativo explorado por linhas melódicas mais longas.

Relativamente à sonoridade do intérprete na gravação, esta, quando comparada à gravação anteriormente analisada de Benny Goodman, acaba por apresentar características muito diferentes. O som do clarinete nesta gravação está muito mais próximo do que era expectável de ouvir no meio da música erudita.

O intérprete apresenta um grande controlo técnico sobre o clarinete, o que lhe possibilita explorar diferentes sonoridades. Ao longo da gravação, o som de Fröst (figura 21) é caracterizado por ser bastante centrado, com um controlo absoluto em todos os registos do clarinete, assim como um grande controlo das dinâmicas. Por vezes, recorre ao vibrato, no entanto apenas de forma muito esporádica sempre de forma planeada com o objetivo de destacar algum elemento melódico.

Figura 21 - Espectrograma sonoro do clarinetista Martin Fröst; Fonte: Sonic Visualizer



Ao longo de todo o primeiro andamento, Fröst explora a atmosfera deste adagio com um grande foco em destacar e manter as frases longas. Em relação ao tempo, por norma, o intérprete vai apresentado uma ligeira tendência para mudar o tempo através de pequenos *acelerandos* ou *ritardandos*. Copland, já inseriu no próprio concerto algumas anotações que oferecem esse carácter de maior “elasticidade” no tempo, que, por sua vez, acabou por se traduzir numa maior liberdade interpretativa ao explorar a condução do fraseado. No entanto, Fröst, acaba por apresentar essa tendência, mesmo em alguns momentos que não está explícito na partitura, sempre com o objetivo de destacar ou criar ainda mais tensão na retórica musical.

4.2.2 Cadência

É nesta secção da cadência que podemos assistir a um dos momentos mais virtuosísticos de toda a gravação. Fröst, revela a tendência de recorrer a tempos rápidos, o que requer um alto controlo de um ponto de vista técnico do instrumento. Essa tendência revela-se mesmo em alguns momentos onde Copland deixa a indicação *slower*. Esta

opção de tempo é, na verdade, já uma tendência que se pode observar nos maneirismos de interpretar do clarinetista, mesmo quando interpreta outro tipo de repertório.

A articulação usada já não coincide com a que Goodman usou na sua performance. Fröst, acaba por apresentar um tipo de articulação mais recortada e precisa, caracterizada pela nitidez e, por vezes, por um caráter mais incisivo.

Em relação à interpretação, mais em concreto ao uso de linguagem jazzística para destacar algum material na cadência, Fröst opta claramente por uma abordagem muito mais próxima da música erudita.

Mesmo em momentos onde o clarinetista poderia claramente adotar uma postura diferente, como é o caso do material que explora a deslocação rítmica através do uso de acentuações em tempos fracos do compasso, Fröst opta por uma abordagem mais “conservadora”.

No entanto, já quase no final da cadência, no material temático onde Copland pretende um caráter mais incisivo (figura 20), Fröst opta por tocar o material em *swing* e destaca a nota Mi4, situada no último compasso da figura que se segue, com uso bastante explícito de vibrato.

Figura 22- Copland, *Clarinet Concerto*, excerto da cadência; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.10



4.2.3 Segundo Andamento: Allegro

Também no segundo andamento, Fröst, opta por uma abordagem interpretativa que integra esporadicamente e subtilmente elementos típicos da linguagem do jazz. No entanto, de um ponto de vista estilístico, a linguagem técnica e a abordagem interpretativa estão, predominantemente, mais alinhadas com as convenções da música clássica.

Neste segundo andamento encontramos ainda algumas tendências que o intérprete apresenta nas secções com uma estética mais “neoclássica”. Mantém-se, à semelhança da cadência, uma predominância para andamentos rápidos que destacam o virtuosismo do clarinetista e da orquestra. Apesar dessa tendência se verificar, a dicção, de um ponto de

vista musical, não perde definição, tanto a orquestra como Fröst apresentam uma grande transparência e clareza sobre aspetos técnicos, assim como nos aspetos relacionados à música enquanto grupo.

De um modo geral, verifica-se que existe um grande respeito pelas indicações do compositor e, no fundo, Fröst acaba por conceber uma interpretação que se distingue pela sua energia em palco, virtuosismo e rigor estilístico.

Já com foco analítico sobre as escolhas interpretativas que possam ter sido influenciadas pelo carácter multicultural da obra, é visível que as secções onde Fröst explora mais a linguagem jazzística são predominantemente partes que apresentam explicitamente influência jazzística na escrita, como é o caso do desenvolvimento do tema B (figura 21) que foi explorado previamente nesta investigação na secção de análise dos elementos populares da América do Sul.

O clarinetista opta por abordar o tema com alguma flexibilidade rítmica. De um ponto de vista analítico, só não se pode definir que Fröst recorreu ao *swing* porque a incorporação desse recurso não foi pronunciada de forma explícita ou assumida. No entanto, no compasso 305, o clarinetista adiciona à nota Sib3 uma acentuação e glissando descendente que não estão escritos na partitura, o que pode ser visto como uma aproximação jazzística, tendo em conta que se trata de um traço explícito desse tipo de linguagem, a presença de acentuações irregulares e um glissando como efeito.

Ao longo deste tema, Fröst vai explorando algumas acentuações, mesmo que não estejam explícitas na partitura, como é o caso do Sol3 na segunda metade do segundo tempo no compasso 309 ou 315.

Figura 23- Copland, *Clarinet Concerto*, c. 297 - 306; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.26

Sobre o uso de *swing* no final desta secção (figura 22), a partir do tema que se inicia nos compassos 318-323 e 375-378, que é já uma discussão que foi levantada anteriormente neste trabalho e em outras investigações, podemos observar que, Fröst, opta por recorrer ao *swing* assim como ao vibrato para interpretar esta secção.

Figura 24- Copland, *Clarinet Concerto*, c. 317 – 322; Fonte: Boosey & Hawkes (1950) p.27

Em suma, nesta secção dos compassos 297 a 322 e 350 a 378, é possível observar que o clarinetista recorre a uma aproximação à linguagem jazzística. Essa escolha interpretativa está relacionada com a própria linguagem que Copland usou para escrever esta secção.

Tal como foi analisado anteriormente, é neste momento da obra onde se pode constatar uma maior presença de elementos explícitos do jazz, o que nos leva a conferir que a abordagem interpretativa escolhida pelo intérprete é feita de forma consciente e está em linha com uma representação credível da obra, de um ponto de vista estilístico.

No que concerne à utilização de escolhas interpretativas influenciadas pelo carácter multicultural da obra, não se identificam muitos mais elementos de relevo a acrescentar. O intérprete continua a recorrer ao *swing* e ao vibrato sempre de forma subtil, integrando-os de maneira natural e coerente no discurso musical. No fundo, Fröst, demonstra uma

coerência estilística e uma compreensão profunda sobre a obra, o que se traduz numa abordagem bastante coerente, do ponto de vista interpretativo, em cada secção.

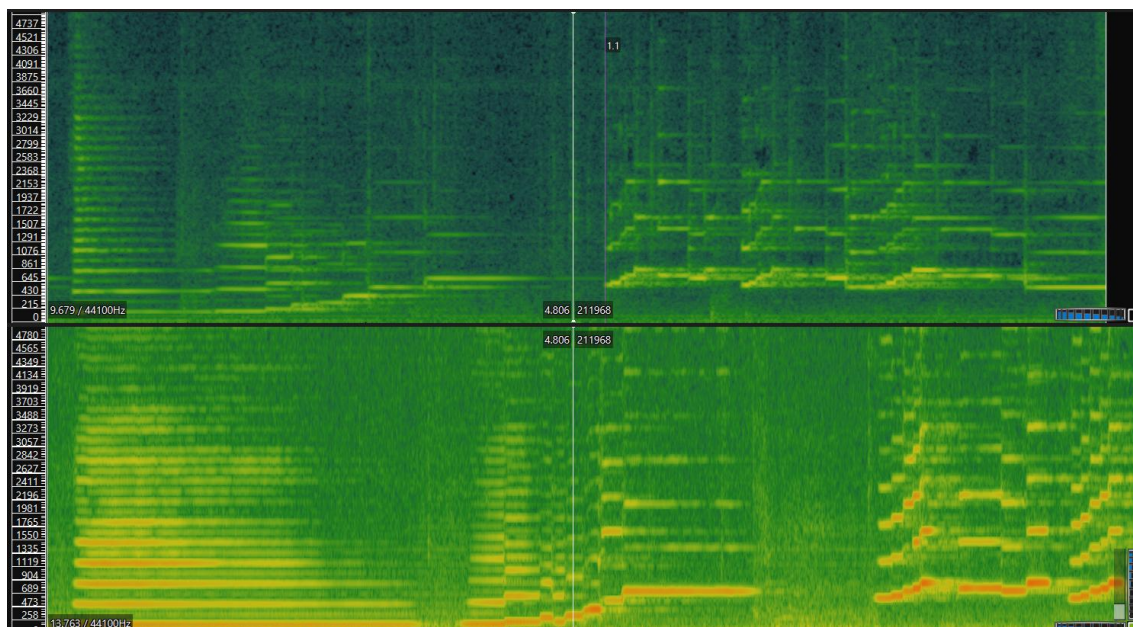
4.3 Comparação das duas gravações

As gravações analisadas apresentam, como era expectável, claras diferenças que as tornam distintas entre si. No fundo, ambas refletem dois contextos históricos e estéticos diferentes, tendo em conta o contexto em que cada uma foi concebida, e cada uma representa uma forma diferente de compreender e transmitir este concerto e a sua dimensão multicultural. Todavia, existe um ponto em comum entre ambas, a forma como respeitam a partitura e aquilo que Copland pretendia.

É possível observar algumas diferenças relativamente às escolhas interpretativas que cada um tomou, o que pode ser comprovado pela autora Lisa Yeo (1996) que, através da realização de breves análises a várias interpretações do concerto, conseguiu identificar uma grande diversidade de escolhas interpretativas. No entanto, as grandes diferenças entre ambas as performances são principalmente de natureza técnica do instrumento.

Em relação aos aspetos técnicos, há claramente diferenças de abordagem no som (figura 24) e no tipo de articulação. No fundo, encontramos dois clarinetistas com percursos bastante distintos, o que acaba por se refletir nesses mesmos aspetos mencionados.

Figura 25- Espectograma sonoro de Martin Fröst (em cima) e Benny Goodman (em baixo); Fonte: Sonic Visualizer



Já Fröst, acabou por apresentar um som muito mais centrado, com maior controlo nas dinâmicas, maior flexibilidade, uso do corpo como recurso expressivo e, no fundo, uma linguagem mais precisa e controlada, quando comparada com a de Goodman.

Relativamente às escolhas interpretativas, é possível encontrar imensas semelhanças ao longo da performance, tendo em conta que ambos privilegiaram, em grande parte, as ideias do compositor com alguma objetividade, no que concerne ao respeitar e seguir a partitura. Contudo, é possível afirmar que Goodman apresentou-se menos livre na gravação em análise, quando comparando com a de Martin Fröst. Desta forma, a dimensão artística de introdução de novas ideias musicais, de um ponto de vista da realização de uma análise atual, acaba por se encontrar de forma mais reduzida.

Esta constatação é curiosa, no sentido em que seria expectável que Goodman apresentasse uma maior irreverência interpretativa, tendo em conta o seu *background*. Contudo, é importante relembrar o contexto em que foi realizada esta performance. Como já foi apresentado anteriormente, o próprio concerto trouxe novas ideias musicais ao incluir todas estas influências estilísticas, como tal, naquela época a interpretação de Goodman tinha outro peso e representava algo moderno.

Esta abordagem mais contida pode ter sido influenciada pelo próprio compositor, que estava presente na gravação a dirigir a orquestra, ou apenas pelo facto de que o clarinetista pretendia atingir um estatuto de músico versátil que podia interpretar tanto jazz como música erudita, o que pode ter remetido a uma abordagem mais fiel à partitura. Já Fröst, apesar de manter linhas interpretativas muito próximas das de Goodman, com a procura de manter fiel as ideias do compositor, acaba por se apresentar de uma forma mais livre.

No fundo, Fröst apresenta uma abordagem mais exuberante, mas bastante consciente do tipo de linguagem que Copland explorou em cada secção. Esse fator levou-o a abordar algumas secções do concerto, como as que continham mais sinais de fusão estilística, com recurso a técnicas como *swing*, vibrato, ornamentações ou até mesmo mudanças tímbricas. Apesar de Goodman também recorrer a alguns desses recursos, a análise realizada demonstra novamente que esses não foram introduzidos de forma deliberada, mas sim porque já eram características recorrentes na forma de tocar e interpretar de Goodman.

Ainda que menos ousada, do ponto de vista musical, a interpretação de Goodman acaba por se estabelecer como uma referência, no sentido em que é possível entender como é que o próprio Copland pretendia que a sua obra fosse interpretada.

Por outro lado, Fröst, apresenta uma versão renovada, com base num contexto contemporâneo, assume ainda um papel quase que pedagógico, em simultâneo ao

artístico, pela forma como estabelece uma gravação que acaba por se tornar como uma das mais respeitadas e procuradas pela nova geração de clarinetistas. De certo modo, incentiva à procura de uma performance informada e consciente que, neste caso, enaltece a dimensão universal desta obra.

Em suma, a comparação das gravações enriquece a compreensão sobre o *Concerto para clarinete* de Copland no sentido em que verifica que ambas se complementam e demonstram, através da evolução interpretativa, a vitalidade da obra.

5. Conclusão

O presente trabalho de projeto permitiu alargar a compreensão do *Concerto para clarinete* de Aaron Copland, não só como uma obra de destaque no panorama do clarinete, mas, também, como uma obra pioneira no que toca ao desenvolvimento de música verdadeiramente multicultural. Ao longo de toda a investigação tornou-se claro que se estava a lidar com uma obra que continha um espaço de diálogo entre diferentes linguagens musicais, a música clássica, o jazz e a música popular da América do Sul. Esse fator revela a necessidade de uma abordagem aberta por parte dos intérpretes, de modo a que toda esta panóplia de influências ganhe vida para além da partitura.

Analisar historicamente o percurso do compositor e a forma como se desenvolveu o processo de encomenda da obra permitiu compreender a importância que os principais intervenientes, Goodman e Copland, tiveram para a génese da obra. Através de um intérprete com um estatuto mediático, reconhecido pelo seu trabalho na área do jazz com ambição de se aproximar do meio da música erudita, e de um compositor já estabelecido como uma das principais figuras da música americana do século XX, surgiu a receita perfeita que deu origem àquilo que viria a ser uma das obras mais importantes alguma vez escritas para clarinete.

A análise da obra, realizada no terceiro capítulo, revelou as exigências interpretativas da obra. De um lado, um primeiro andamento que exige, pelo seu carácter contemplativo e introspetivo, um grande controlo técnico com destaque para a flexibilidade, o controlo das dinâmicas, o som e a afinação. Do outro lado, um segundo andamento que, à semelhança da cadência que separa as duas principais secções da obra, vive da vitalidade rítmica, do contraste e da introdução de materiais melódicos e rítmicos provenientes de uma fusão estilística. No fundo, por se tratarem de secções muito diferentes, é revelada a necessidade de os intérpretes explorarem esta dualidade estilística de forma coerente.

O capítulo seguinte, onde se realizou a análise e comparação às gravações de Benny Goodman e Martin Fröst, revelou grande importância na medida em que permitiu observar de que forma é que ambos os clarinetistas exploravam interpretativamente a dualidade estilística da obra. Goodman, apresentou uma abordagem mais contida, de um ponto de vista das possibilidades interpretativas que o concerto proporciona, e bastante fiel à partitura. Foi ainda possível analisar diferentes aspetos sobre a técnica, como o som, vibrato e articulação, e sobre as escolhas interpretativas, principalmente na cadência e no

segundo andamento, onde existe maior liberdade para incorporar alguns elementos da linguagem do jazz que possam complementar secções que apresentem material proveniente desse estilo de música.

Já a análise à gravação de Martin Fröst, revelou uma abordagem que, apesar de se manter também bastante fiel à partitura, revela algumas escolhas interpretativas mais flexíveis do ponto de vista interpretativo. Portanto, são discutidos aspetos como o uso de *swing*, vibrato e acentuações irregulares, recursos esses que Fröst recorreu com o objetivo de apresentar uma aproximação à linguagem do jazz.

Comparar as duas interpretações não deixou dúvidas que o contraste, ao nível interpretativo, que existe entre ambas é fruto da multiculturalidade da obra, o que, no fundo, demonstra que esse fenómeno acaba por ter repercussões na interpretação.

Desta forma, este trabalho revela que para interpretar o *Concerto para clarinete* de Aaron Copland é necessário ir além da partitura, é preciso refletir sobre o contexto da obra, sobre aspetos formais da mesma, sobre a linguagem que nela é explorada e é ainda necessário realizar um trabalho interpretativo que contemple o seu contexto estilístico. No fundo, tocar este concerto é um desafio em constante renovação pois, existe sempre a necessidade de apresentar um equilíbrio entre a fidelidade à partitura e à forma como se pode acrescentar um cunho pessoal na interpretação.

Bibliografia

- Alliprandini, P. H. (2018). *The Brazilian influences in copland's clarinet concerto* (Tese de Doutoramento, University of Georgia).
- Bull, J. E. (2006). *Benny Goodman: From “King of Swing” to Third Stream*. (Dissertação de mestrado, Marshall University).
- Chao, P. (2015). *Multi-stylistic fluency on the Saxophone: Delineating pedagogical strategies for the interpretation of jazz-influenced classical saxophone works* (Tese de Mestrado, University of Sidney).
- Cook, N. (2009). *Methods for analysing recordings*. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge Companions to Music, pp. 221-245). Cambridge: Cambridge University Press
- David, R. (2004). *Jazz influence in two concertos of Aaron Copland*. (Dissertação de mestrado, University of Kentucky).
- DeLapp-Birkett, J. (2018). *Emily Abrams Ansari, The Sound of a Superpower: Musical Americanism and the Cold War*. New York, Oxford University Press
- Gaspar, P. J. F. (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação*. (Tese de Doutoramento, Universidade de Évora).
- Petryk, V. I. (2021). *Individual performance style of Martin Fröst*. *European Journal of Arts*, (4), 96-102.
- Murphy, T. (2012). *The nature of Aaron Copland's clarinet concerto*. University of Houston.
- Pollack, H. (2013). *Copland, Aaron*. Grove Music Online
- Rink, J. (2007). *Análise e (ou?) performance*. *Cognição e artes musicais*, 2(1), 25-43.
- Rodrigues, R. F. A. (2018). *A Fusão da Música Erudita e Jazz Para Aprendizes de Saxofone* (Tese de mestrado, Universidade de Aveiro).
- Rotevatn, M. (2023). *The Influence of Jazz in 20th-Century Classical Clarinet Music: A performance-based investigation of Copland's Clarinet Concerto and Bernstein's Clarinet Sonata*. (Tese de Mestrado, University of Cape Town).

Smith, J. (1955). *Aaron Copland: His work and contribution to American music*. E. P. Dutton.

Smith, M. M. (2010). *The swing era clarinetists and their contributions to twentieth-century clarinet repertoire*. (Tese de doutoramento, The Ohio State University).

Takala, T. (2012). *An expedition to technical secrets of clarinet playing*.

Tavares, I. F. M. (2004). *De que modo pode a análise musical informar a interpretação?* (Dissertação de mestrado: Universidade de Aveiro).

Wang, R. (2001). *Goodman, Benny*. Grove Music Online

Yeo, L. L. G. (1996). *Copland's clarinet concerto: A performance perspective* (Tese de doutoramento, University of British Columbia).

Partituras

Boosey & Hawkes. (1950). *Concerto for clarinet and string orchestra, with harp and piano. Reduction for clarinet and piano*. Boosey & Hawkes.

Copland, A. (1952). *Concerto for clarinet and string orchestra, with harp and piano. Miniature score*. Boosey & Hawkes.

Vídeos e Fontes Online

Backun Musical Services. (2012). *Backun Studio Series | The Copland Cadenza with Jose Franch-Ballester*. Video disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3iTfmxz bHUE>

Benny Goodman, Los Angeles Philharmonic (1976). *Copland Clarinet Concerto Benny Goodman Part 1*. Video disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=i1za5qebqqo>

Benny Goodman, Los Angeles Philharmonic (1976). *Copland Clarinet Concerto Benny Goodman Part 2*. Video disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p1XEYODmy0A&pp=ygUnY29wbGFuZCBjbGFyaW5ldCBjb25jZXJ0byBiZW5ueSBnb29kbWFu>

Martin Fröst, Norwegian Chamber Orchestra (2014). *Aaron Copland: Concerto for Clarinet and String Orchestra*. Video disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9GnJBLwOjFo>

Sonic Visualiser (versão 5.0). (2024). Software para análise de áudio. Disponível em:

<https://www.sonicvisualiser.org/>