

# Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo

Dissertação para a obtenção do grau de  
Mestre em Interpretação Artística

Hugo Queirós

Orientado pelo

Prof. Doutor Francisco Monteiro

Porto – 2011

Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo

Instituto Politécnico do Porto

## Índice

<b>Índice de Imagens .....</b>	<b>2</b>
<b>Índice de Exemplos Musicais .....</b>	<b>3</b>
<b>Agradecimentos.....</b>	<b>4</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>5</b>
Interesse do projecto.....	5
Metodologia .....	5
Finalidades .....	7
<b>1. O clarinete baixo .....</b>	<b>8</b>
1.1. Notação para clarinete baixo: francesa vs alemã.....	11
1.2. Técnicas e Efeitos usados.....	12
1.3. O clarinete baixo em Portugal.....	21
1.4. Luís Gomes .....	22
<b>2. Obras Portuguesas para clarinete baixo.....</b>	<b>25</b>
2.1. Clotilde Rosa: Impromptu.....	26
2.2. Cândido Lima: <i>Canto de Rotundão</i> .....	28
2.3. Christopher Bochmann: <i>Chiaroscuro</i> .....	32
2.4. Daniel Schvetz: <i>Clarón</i> .....	35
2.5. Eli Camargo Júnior: <i>Prelúdio e Choro</i> .....	38
2.6. Francisco Monteiro: <i>Chaconne</i> .....	41
2.7. Luís Bragança Gil: <i>Relógio de Flora</i> .....	44
2.8. Luís Bragança Gil: <i>Opala</i> .....	47
2.9. Vírgilio Melo: <i>Epiclesis</i> .....	49
2.10. Vítor Rua: <i>Klimt 2</i> .....	52
2.11. Carlos Marques: <i>Arabaixo</i> .....	55
2.12. Ângela Lopes: <i>Coor</i> .....	58
2.13. André Rodrigues: <i>Transfigurações</i> .....	61
2.14. Gonçalo Lourenço: <i>Nauta II</i> .....	64
2.15. Joel Monteiro: <i>Reflexions II</i> .....	66
2.16. Outras Obras.....	69
<b>Conclusão.....</b>	<b>71</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>76</b>

## Índice de Imagens

Imagem 1 – Clarinete Baixo Moderno .....	8
Imagem 2 - Glicibarifono de Catterino Catterini.....	9
Imagem 3 - Clarinete desenvolvido para a execução de quartos de tom.....	17

## Índice de Exemplos Musicais

Exemplo Musical 1 - Excerto da obra <i>Les Huguenots</i> de Giacomo Meyerbeer.....	9
Exemplo Musical 2 - Excerto da obra <i>Emma di Antiochia</i> de Giuseppe Saverio Mercadante.....	10
Exemplo Musical 3 - Excerto da obra <i>Arabaixo</i> de Carlos Marques .....	13
Exemplo Musical 4 - Excerto da obra <i>Arabaixo</i> de Carlos Marques .....	16
Exemplo Musical 5 - Excerto da obra <i>Coor</i> de Ângela Lopes .....	17
Exemplo Musical 6 - Excerto da obra <i>Canto de Rotundão</i> de Cândido Lima.....	18
Exemplo Musical 7 - Excerto da obra <i>Coor</i> de Ângela Lopes .....	20
Exemplo Musical 8 - Excerto da obra <i>Impromptu</i> de Clotilde Rosa .....	26
Exemplo Musical 9 - Excerto da obra <i>Canto de Rotundão</i> de Cândido Lima.....	28
Exemplo Musical 10 - Excerto da obra <i>Chiaroscuro</i> de Christopher Bochmann .....	32
Exemplo Musical 11 - Excerto da obra <i>Clarón</i> de Daniel Schvetz .....	35
Exemplo Musical 12 - Excerto da obra <i>Prelúdio e Choro</i> de Eli Camargo Júnior .....	38
Exemplo Musical 13 - Excerto da obra <i>Chaconne</i> de Francisco Monteiro .....	41
Exemplo Musical 14 - Excerto da obra <i>Epiclesis</i> de Virgílio Melo .....	49
Exemplo Musical 15 – Obra <i>Klimt 2</i> de Vítor Rua.....	52
Exemplo Musical 16 - Excerto da obra <i>Klimt 2</i> de Vítor Rua.....	53
Exemplo Musical 17 - Excerto da obra <i>Arabaixo</i> de Carlos Marques .....	55
Exemplo Musical 18 - 1ª página de <i>Arabaixo</i> – revista e reescrita por Hugo Queirós	56
Exemplo Musical 19 - Excerto da Obra <i>Coor</i> de Ângela Lopes .....	58
Exemplo Musical 20 - Excerto da Obra <i>Transfigurações</i> de André Rodrigues .....	61
Exemplo Musical 21 - Excerto da Obra <i>Nauta II</i> de Gonçalo Lourenço .....	64
Exemplo Musical 22 - Excerto da Obra <i>Reflexions II</i> de Joel Monteiro .....	66

## **Agradecimentos**

A realização deste trabalho contou com a colaboração várias pessoas, sem as quais esta pesquisa nunca teria terminado.

Assim, quero agradecer a todos os compositores que comigo colaboraram, disponibilizando parte do seu tempo para entrevistas e conversas sobre as várias obras. Foram eles: Clotilde Rosa, Cândido Lima, Christopher Bochmann, Daniel Schvetz, Eli Camargo Júnior, Francisco Monteiro, Luís Bragança Gil, Virgílio Melo, Vítor Rua, Carlos Marques, Ângela Lopes, André Rodrigues, Gonçalo Lourenço, e Joel Monteiro.

Quero também agradecer a dois grandes clarinetistas portugueses. Ao Luís Gomes que esteve sempre disponível para me receber e para me ensinar tanto sobre o clarinete baixo. Ao Nuno Pinto, que me acompanhou semanalmente nesta pesquisa, auxiliando-me sempre em todas as dificuldades técnicas que surgiram do estudo das obras. Dois grandes clarinetistas portugueses com quem tive o prazer de trabalhar.

Agradeço ainda ao meu orientador, Professor Doutor Francisco Monteiro, por todos os conselhos sábios que me deu e por toda a orientação até à finalização deste trabalho.

Por último, agradeço ainda aos meus pais, Manuel e Edite Queirós, ao meu irmão Ricardo Queirós e à minha namorada Patrícia Costa todo o auxílio prestado durante estes dois anos de pesquisa. Foi, sem dúvida, um grande trabalho que sem a vossa ajuda seria muito mais difícil.

Muito obrigado a todos.

## **Introdução**

### **Interesse do projecto**

O interesse pelo tema em epígrafe prende-se com a Licenciatura em clarinete que o autor desta dissertação realizou: de facto, embora a panóplia de clarinetes seja ampla (do clarinete contrabaixo à requinta) foi abordado essencialmente o clarinete soprano, em si bemol (e lá); é o instrumento mais usado, o mais conhecido, o mais requerido no mundo musical. No entanto, houve desde logo o interesse e a oportunidade de, em ambiente lectivo, estudar algumas obras para clarinete baixo. Depois de conhecer melhor o instrumento - que desde cedo me fascinou - decidi dedicar-me, aprofundar conhecimentos, experiências e repertório, tendo por fim enveredado por uma procura do repertório português especificamente para clarinete baixo.

Uma vez que actualmente não existe em Portugal qualquer tipo de especialização em clarinete baixo, o objectivo deste mestrado em interpretação artística é aprofundar as experiências interpretativas com este instrumento, explorar o repertório português a solo e dar a conhecer este conjunto de experiências ao público em geral e, em especial. Espera-se juntar nesta investigação todas as obras portuguesas para clarinete baixo solo, comentando-as a diversos níveis.

### **Metodologia**

Para a prossecução deste projecto serão tidos os seguintes passos.

1. Em primeiro lugar haverá uma procura bibliográfica sobre o clarinete baixo, suas características e situação em Portugal: uma abordagem histórica ao aparecimento e evolução organológica do instrumento; questões práticas da execução do clarinete baixo tais como potencialidades sonoras, vários efeitos, etc.; a situação actual do clarinete baixo, segundo o ponto de vista de compositores e intérprete, em Portugal. Para este efeito, para além de consultas bibliográficas diversas, serão mantidos

contactos com vários intérpretes do clarinete e da música contemporânea em geral, com compositores e professores de composição e com entidades diversas.

2. Em segundo lugar, haverá uma procura sistemática de obras para clarinete baixo solo de compositores portugueses e informações pertinentes relativamente às mesmas. Algumas dificuldades se põem, entre as quais o facto de as estreias das obras não estarem devidamente documentadas, os compositores nem sempre publicitarem todas as suas obras, ou mesmo a dificuldade em obter as partituras. Por muito tempo que esta fase do trabalho dure, nunca será um trabalho finalizado, uma vez que a composição actual continua activa a cada dia.

3. Em contacto com a partitura, cada obra será estudada sobre diversos pontos de vista:

- leitura e execução de todas as obras;
- estudo de questões técnicas instrumentais, tentando perceber a maneira como o clarinete baixo é utilizado pelos compositores, perceber que tipos de efeitos são usados, detectar eventuais problemas relacionados com a *performance* tais como questões relacionadas com a electrónica, com o uso de multifónicos, eventuais revisões, etc.;
- compreender a influencia dos intérpretes na composição, na interacção entre compositor e intérprete, sempre que possível;
- será ainda realizada uma breve análise à obra a fim de procurar em cada uma os estilos e técnicas de composição usados.

Sobre cada uma das obras, será feita uma ficha informativa com o máximo de informação possível relativa a cada obra: ano de composição, local onde se encontra a partitura, a quem foi dedicada, evento, local, data e músicos da estreia, algumas referências à obra como o tipo de linguagem, efeitos e técnicas instrumentais, características essenciais. Estas fichas informativas pretendem ser úteis para clarinetistas e musicólogos que pretendam estudar estas obras. Para que se obtenha informação sobre cada peça, sempre que possível será realizada uma entrevista com os respectivos compositores para que possa perceber as condições em que escolheram o clarinete baixo e escreveram para ele, perceber qual a sua visão do clarinete baixo

como solista e qual a situação actual do instrumento em Portugal. Pretende-se ainda entrevistar os clarinetistas que mais se destacaram na interpretação de obras Portuguesas para este instrumento, tentando compreender se houve contacto entre o compositor e o interprete, se houve alguma colaboração entre ambos e quais as suas opiniões sobre o clarinete baixo em Portugal.

4. Por último será observado todo este processo, tentando conclusões relativas às obras e à situação do clarinete baixo solo em Portugal.

## **Finalidades**

Com esta dissertação espera-se contribuir directa e indirectamente para o desenvolvimento do clarinete baixo enquanto instrumento solista em Portugal. Pretende-se dar mais visibilidade a este instrumento e ainda disponibilizar informação útil sobre as possibilidades técnicas e recursos instrumentais disponíveis.

Espera-se também contribuir de forma prática na divulgação da música portuguesa para clarinete baixo através de apresentações públicas e recitais que incluam estas obras. Em suma, espera-se reunir e apresentar o máximo de obras que formam o repertório português do clarinete baixo e, desta forma, criar utensílios que favoreçam futuras investigações e *performances* neste âmbito.

## 1. O clarinete baixo

O clarinete baixo é um instrumento de sopros da família das madeiras. Pertence à família dos clarinetes, usando igualmente uma palhete simples. Actualmente divide-se em cinco partes: boquilha, túdei, corpo superior, corpo inferior e campânula.

À imagem do clarinete, o clarinete baixo é actualmente construído sobretudo em madeira, tendo um túdei e uma campânula curvos e construídos em metal. O sistema de chaves utilizado é o mesmo do clarinete, baseado no sistema de *Boehm*<sup>2</sup> embora em alguns países como a Alemanha ainda existam, em menor escala, clarinetes que usam o sistema *Oehler*<sup>3</sup>.

Existe, no museu de Instrumentos do Conservatório Real de Bruxelas, um instrumento da época que leva a crer que o clarinete baixo foi inventado entre 1730 e 1750, segundo relata Harry Sparnaay<sup>4</sup> no seu livro. Este instrumento de apenas três chaves já possuía uma campânula e túdei em metal. No entanto, devido às incorrectas proporções do tubo, este clarinete baixo teria pouca qualidade sonora. Com a sua evolução, vários foram os construtores que aproximaram a forma deste novo clarinete com a forma do fagote. Em 1793, *Johann Heinrich Grenser* (1764-1813) publica um artigo chamado *Klarinetten-Bass* onde apresenta um novo instrumento, com três oitavas e uma afinação que era descrita como boa:



Imagem 1 – Clarinete Baixo Moderno

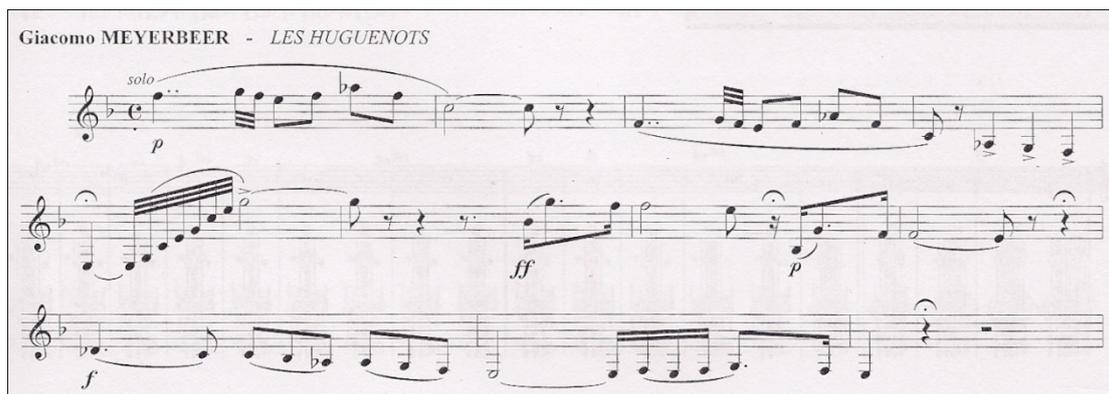
<sup>2</sup> Sistema de chaves desenvolvido por Theobald Boehm no Séc. XIX para a flauta transversal. Esse sistema foi adaptado para o clarinete por Hyacinthe Klosé e Auguste Buffet, sendo o mais usado actualmente. Este é o sistema de chaves usado no clarinete de sistema francês.

<sup>3</sup> Sistema de chaves desenvolvido por Oskar Oehler que viria a dar origem ao actual sistema usado no clarinete de sistema alemão.

<sup>4</sup> *Harry Sparnaay, The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 31.

“This instrument, in the hands of a capable artist cannot fail to product a beautiful effect and should win the approval of the public whether it is heard alone or in the orchestra”<sup>5</sup>

Segundo *Nicholas Shackleton*<sup>6</sup> o clarinete baixo é conhecido como tal desde a década de 1770. Este novo instrumento em Si bemol soa uma oitava abaixo do clarinete soprano e, tal como o fagote, usa o polegar direito para poder alargar o registo do instrumento com mais notas graves.



Exemplo Musical 1 - Excerto da obra Les Huguenots de Giacomo Meyerbeer

Em 1836, Giacomo Meyerbeer estreou a sua ópera *Les Huguenots* em Paris, na qual atribuiu ao clarinete baixo um solo que é para muitos o primeiro exemplo do uso do clarinete baixo.

No entanto, Harry Sparnaay<sup>7</sup> menciona um outro excerto como sendo o primeiro exemplo escrito do uso deste instrumento; em 1834 *Giuseppe Saverio Mercadante* estreou no Teatro *La Fenice* em Veneza a ópera *Emma di Antiochia* na qual atribuiu uma parte importante ao *Glicibarifono*. Este clarinete baixo construído por



Imagem 2 - Glicibarifono de Catterino Catterini

<sup>5</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 32.

<sup>6</sup> Nicholas Shackleton, *The development of the clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, ed. Colin Lawson (Cambridge University Press, Cambridge, 1995), 32.

<sup>7</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 35.

*Catterino Catterini*, com a forma de fagote, estava afinado em Dó e o seu registo era até ao Dó grave (Dó 1).



Exemplo Musical 2 - Excerto da obra *Emma di Antiochia* de Giuseppe Saverio Mercadante

O clarinete baixo foi redesenhado e melhorado por Adolphe Sax em 1820; este construtor de instrumentos melhorou o mecanismo, alargou o tubo, os orifícios e a boquilha. Inicialmente usado em banda militares, este novo instrumento começou a integrar a orquestra em meados do séc. XIX. Sobretudo nas zonas de influência Alemã foi também usado clarinete baixo em Lá.

Inúmeros compositores começaram a incluir nas suas obras o clarinete baixo, tais como: Verdi, Liszt, Wagner, Mahler, Pórkofiev, R. Strauss, Schönberg, Stravinsky.

*Michael Harris*<sup>8</sup> afirma, em 1995, que até há bem pouco tempo o clarinete baixo ainda era visto apenas como um instrumento periférico. Embora muito apreciado por compositores como Mahler, Berg ou Webern, o clarinete baixo era frequentemente tocado por clarinetistas não especializados; actualmente com a evolução composicional, as obras modernas requerem uma vasta gama de dinâmica, uma grande flexibilidade e maior destreza técnica. Assim, muitos clarinetistas tornaram-se também grandes virtuosos do clarinete baixo. Contudo esta visão de instrumento periférico foi-se perdendo e o clarinete baixo torna-se um dos mais importantes e proeminentes instrumentos da música contemporânea.

<sup>8</sup> Michael Harris, *The Bass Clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, ed. Colin Lawson (Cambridge University Press, Cambridge, 1995), 66.

Segundo *Pamela Weston*<sup>9</sup>, existem dois clarinetistas que, em contacto com diversos compositores, contribuíram para o crescimento do repertório a solo para clarinete baixo: Josef Horák, responsável por cerca de 600 obras e Harry Sparnaay, responsável por cerca de 300. Estando esta informação desactualizada, segundo o site oficial do artista<sup>10</sup>, actualmente já lhe foram dedicadas mais de 600 obras.

*Roger Heaton*<sup>11</sup> afirma que no séc. XX o clarinete baixo assume, para os compositores, uma papel tão importante como o clarinete. Também este autor defende que o facto de o clarinete baixo ter assumido um papel independente se deve a dois grandes especialistas deste instrumento, os já acima mencionados: Josef Horák e Harry Sparnaay.

## 1.1. Notação para clarinete baixo: francesa vs alemã

A notação para clarinete baixo pode ser feita de várias formas, sendo que merecem destaque as duas formas mais usadas:

### Notação Francesa:

Neste sistema de escrita, o compositor usa apenas a clave de sol, sendo que assim o clarinete baixo estará a soar uma 9ª M abaixo do escrito na partitura. Este tipo de notação facilita imenso quando o clarinetista toca clarinete soprano e baixo, porque desta forma a associação das notas à dedilhação será muito semelhante, embora soe um 8ª a baixo no clarinete baixo. O único inconveniente deste tipo de notação é que sempre que for usado o registo mais grave ou mais agudo do clarinete baixo será necessário o recurso a muitas linhas suplementares tanto superiores como inferiores.

---

<sup>9</sup> Pamela Weston, *Players and composers*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, ed. Colin Lawson (Cambridge University Press, Cambridge, 1995), 100 - 104.

<sup>10</sup> Página pessoal de Harry Sparnaay ([www.harrysparnaay.info](http://www.harrysparnaay.info), acedido a 5 de Setembro, 2011)

<sup>11</sup> Roger Heaton, *The contemporary clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, ed. Colin Lawson (Cambridge University Press, Cambridge, 1995), 168.

Segundo Harry Sparnaay<sup>12</sup>, este é o tipo de notação mais usada em grande parte das obras de câmara e de orquestra. Este tipo de notação é clara e mais fácil para os clarinetistas, uma vez que estes estão geralmente pouco familiarizados com a clave de fá.

### **Notação Alemã:**

Neste tipo de notação, o clarinete baixo irá soar sempre uma 2ªM abaixo em relação ao que está escrito. Para esse efeito, deverá escrever-se sobretudo usando a clave de Fá, e no registo mais agudo poderá usar-se a clave de Sol, a fim de evitar o uso de demasiadas linha suplementares superiores. Assim, sempre que se usa a clave de Sol, segundo a notação Alemã, embora aparentemente igual à notação Francesa, o clarinete baixo irá soar uma 8ª acima.

Este é o tipo de notação usada em obras de compositores como: Wagner, R. Strauss, Mahler, Dukas, entre outros. Segundo Harry Sparnaay<sup>13</sup> este tipo de notação é a melhor escolha para a música contemporânea, mas pode causar algum desconforto sempre que muda de clave. Este autor defende ainda que uma outra notação possível será o uso de duas pautas, sendo uma apenas para a clave de Fá e a outra para a clave de Sol.

## **1.2. Técnicas e Efeitos usados**

No que toca à composição actual, os compositores procuram tirar o máximo partido de cada instrumento, usando muito mais para além da tradicional forma de tocar um instrumento.

Para esta procura sonora, muito tem contribuído os interpretes que colaboram com compositores e criam os seus próprios efeitos e a respectiva notação. O que resulta frequentemente desta colaborações são obras que vão de encontro às facilidades

---

<sup>12</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 42.

<sup>13</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 42.

técnicas daquele instrumentista, sendo assim mais difícil que outros interpretes toquem estas obra no futuro.

Por ainda não haver um notação *standard* para grande parte destes efeitos, é conveniente que junto com a partitura, o compositor descreva exactamente toda a notação que usou e ainda qual o produto sonoro que deverá resultar; só desta forma as obras poderão ser tocadas sem que seja necessário um contacto directo com os compositores.

No que toca a efeitos e técnicas usadas no clarinete baixo, seria possível escrever inúmeras páginas sobre este tema. O que aqui se pretende será apenas falar sobre os efeitos mais usados e sempre com base no clarinete baixo. Assim, mais importante do que explicar o que são os efeitos, é explicar os efeitos no clarinete baixo, alguns pontos de vista segundo alguns clarinetistas e sobretudo quais as problemáticas que podem surgir do seu uso. Espera-se por isso que seja tão valioso para clarinetistas como para compositores que tencionem usar este instrumento.

### Extensão do Clarinete Baixo

Não será correcto nem justo afirmar qual seja a extensão do clarinete baixo, uma vez que depende de vários factores, entre eles o músico que irá tocar e o contexto da nota. Por exemplo, se o compositor pretender uma nota aguda isolada será muito mais fácil executá-la do que se essa mesma nota estiver integrada numa passagem longa ou rápida.

Assim, tomando como partida que o Dó central será chamado de *Dó 3*, a nota mais grave do clarinete baixo será um *Dó 1* (nota em Sib – notação do clarinete baixo) que corresponde a um *Sib 0* (nota real). No entanto, existem alguns modelos de clarinete baixo que apenas possuíam extensão até ao *Mib 1* (em Sib) que corresponde a um *Reb 1* (nota real).

Em relação ao limite agudo do clarinete baixo, torna-se muito difícil estabelecer um



Exemplo Musical 3 - Excerto da obra Arabaixo de Carlos Marques

nota. Contudo, para haver uma referencia e tendo por base as peças que integram esta pesquisa, em *Arabaixo* para clarinete baixo solo, Carlos Marques numa das suas intervenções virtuosas atinge um *Do 5* (em *Sib*) que corresponde a um *Sib 4* (nota real).

Em termos de dedilhações, as grandes diferenças entre o clarinete e o clarinete baixo são nos registos extremos. No registo mais grave, uma vez que o clarinete apenas vai até ao Mi grave (Mi 2), o clarinete baixo está dotado de mais chaves para poder ir até ao Dó grave (Dó 1); assim, desde o Dó grave (Dó 1) até ao Mib grave (Mib 1), são dedilhações específicas do clarinete baixo, que podem variar consoante a marca e o modelo do instrumento. Entre o Mi grave (Mi 1) e o Dó 4, as dedilhações do clarinete baixo são iguais às do clarinete, sendo que todo este registo não levanta problemas para qualquer clarinetista que esteja habituado a usar o clarinete baixo. Entre o Dó 4 e o Dó 5, as dedilhações normalmente usadas, são dedilhações específicas do clarinete baixo; por isso este registo poderá levantar problemas técnicos ao comum clarinetista.

O timbre do clarinete baixo varia em cada registo. Desde as notas mais graves até ao Sib 2, o timbre do clarinete baixo pode ser aveludado, escuro e suave, bem como em dinâmicas mais fortes poderá ser muito agressivo. Este é o registo mais característico deste instrumento, sendo este de fácil execução. Em pequenas formações de câmara, este registo é muito usado uma vez que enriquece e suaviza o som do conjunto com o seu grande potencial sonoro e grande amplitude dinâmica.

O registo seguinte vai desde o Si 2 até ao Dó 4. Aqui o som do clarinete torna-se mais brilhante, perdendo em parte o seu papel base de harmónica grave. É entre este registo, numa sonoridade mais solística, e o registo anterior que se desenrola grande parte dos excertos de orquestra e de música de câmara.

A partir do Dó# 4, o clarinete tem pelo menos mais uma oitava, sendo que o limite agudo do clarinete baixo é estabelecido sempre pelo intérprete, devido à grande riqueza de harmónicos que o instrumento disponibiliza. Este registo é sem dúvida o mais difícil tecnicamente, sendo muito solicitado por compositores contemporâneos. Possui um timbre muito peculiar quando comparado com as restantes possibilidades do instrumento, sendo que numa audição desatenta poderá ser confundido com outros instrumentos mais agudos, como o clarinete.

O facto de cada registo ter uma sonoridade própria encantou compositores como Christopher Bochmann que, em *Chiaroscuro*, alterna entre o registo mais grave em *forte* e o mais agudo em *piano*, criando a ilusão de serem dois instrumentos a tocar.

Para além de se poder alternar entre os vários registos de forma relativamente rápida, como se pode ver na obra de Christopher Bochmann, o clarinete baixo permite ainda uma grande gama dinâmica em todos os registos. Assim, tomando por exemplo o registo mais grave, este instrumento permite tocar *pianíssimo* as notas mais graves com um som escuro e aveludado bem como permite tocar as mesmas notas em *fortíssimo*, possibilitando um carácter rude ou grotesco. Estas grandes diferenças dinâmicas podem ser realizadas por toda a extensão do instrumento.

### ***Slap Tongue***

O *Slap Tongue*, também conhecido apenas por *Slap* é um dos efeitos mais usados no clarinete baixo, uma vez que adiciona uma nova sonoridade à paleta de cores do instrumento. Trata-se de um som percussivo que pode ter ou não uma altura definida. Contudo, se o *slap* for escrito em notas acima do *Dó 4* (em Sib), o som do *Slap* pode não ser o som da nota escrita mas sim o som de um harmónico inferior.

Segundo defende Henri Bok<sup>14</sup>, o *Slap* pode ser tocado em todas as dinâmicas, existindo três tipos de *Slap* que podem ser utilizados:

1. Um ataque duro e seco, semelhante ao efeito *con legno* produzido por instrumentos de corda;
2. Um ataque seco com altura bem definida e perceptível;
3. Um ataque duro que continua em nota longa.

---

<sup>14</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989) 81



Exemplo Musical 4 - Excerto da obra *Arabaixo* de Carlos Marques

Podemos encontrar várias utilizações diferentes deste efeito em várias obras portuguesas, sendo de destacar a utilização em *Arabaixo* de Carlos Marques. Nesta obra, o compositor alterna de forma

rápida entre o uso da articulação comum e de *Slap*; uma vez que para a produção do *Slap* é necessária uma embocadura diferente da usada para a articulação, torna-se difícil conseguir precisão rítmica neste tipo de mudanças. Neste caso, o *slap* está indicado com o sinal “+”.

### Multifónicos

O multifónico é uma técnica usada nos instrumentos monofónicos, através do qual é reproduzido mais do que um som em simultâneo. Tendo por base esta descrição, poderemos então definir várias formas de multifónicos. Assim, Henri Bok<sup>15</sup> define multifónicos de 1º e 2º tipo. Por multifónicos de 1º tipo Henri Bok defende que são todos aqueles que são reproduzidos usando as dedilhações comuns e no qual apenas se altera a embocadura e a pressão dos lábios. Uma vez que o tubo do clarinete baixo reage acusticamente como um tubo cilíndrico fechado, o multifónico obtido é a soma entre o som original e um harmónico ímpar daí resultante. Com este tipo de multifónicos consegue-se diferentes sons harmónicos, simultâneos ou não, com o mesmo som original. Para este tipo de multifónico, as notas mais ricas em harmónicos e através das quais se consegue melhor produzir este efeito, é nas notas mais graves.

Os multifónicos descritos por Henri Bok como sendo de 2º tipo são aqueles para os quais são necessárias dedilhações específicas. Este tipo de multifónicos podem ser consultados em livros de especialistas<sup>16</sup> ou Harry Sparnaay<sup>17</sup> no qual se podem encontrar quadros com novas dedilhações e os respectivos multifónicos que

<sup>15</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989) 55

<sup>16</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989) 58

<sup>17</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 143

originam. Embora possa parecer simples a sua execução, alguns deles são extremamente difíceis de executar e nem sempre são audíveis todas as notas. Em vários casos apenas são audíveis duas ou três notas do multifónico, por isso para a escrita de multifónicos é aconselhado um contacto com um clarinetista para que se clarifique quais as notas pretendidas. Dependendo do clarinetista e até da marca do seu instrumento, o resultado do multifónico pode variar.

Sendo clarinetista e conhecendo as comportamento acústico do clarinete baixo, Carlos Marques usa na sua obra *Arabaixo* multifónicos de 1º e 2º tipo. Quando esta obra foi revista com o clarinetista Hugo Queirós, todos os multifónicos foram revistos para se certificarem que funcionariam. Os multifónicos de 1º tipo, uma vez que estão



Exemplo Musical 5 - Excerto da obra *Coor* de Ângela Lopes

directamente ligados com a obtenção de harmónicos, são geralmente mais estáveis.

Ângela Lopes, na sua obra *Coor* utiliza multifónicos de 2º tipo retirados do livro escrito por Henri Bok; no entanto, das várias notas escritas em cada multifónico, apenas são executáveis duas ou três notas em simultâneo. Por isso, ainda que exista uma dedilhação num livro sobre o assunto, nem sempre o resultado final é exactamente o que o autor do livro defende.

### Quarto de Tom

Em 1924 o compositor Checo Alois Hába desenvolveu um clarinete preparado para a execução de quartos de tom. Este instrumento era dotado de um mecanismo inovador que possibilitava a execução de quartos de tom facilmente. Este modelo de clarinete acabou por não ser muito utilizado, não sendo actualmente usado.

O clarinete baixo moderno uma vez que não foi idealizado para a execução de quartos de tom, possui algumas limitações nesta área. No entanto, com recurso a dedilhações ou ajustes de afinação, é possível obter



Imagem 3 - Clarinete desenvolvido para a execução de quartos de tom

vários quartos de tom.

Devido ao desenvolvimento do mecanismo deste instrumento, actualmente grande parte das chaves necessárias para as notas mais graves estão ligadas, sendo por esta razão impossível encontrar dedilhações alternativas para o efeito em questão. A única forma de conseguir obter quartos de tom neste registo é fechando apenas um parte do orifício em questão, mas desta forma a afinação será irregular e não possibilitará o uso deste efeito em passagens rápidas. É por esta razão que Harry Sparnaay<sup>18</sup> defende que no registo mais grave do clarinete baixo (desde o Dó 1 até ao Sol 1 – em Sib), os quartos de tom não deverão ser usados.

Nos outros registos é possível o uso de quartos de tom com recurso a dedilhações específicas ou a alterações na pressão dos lábios.



Exemplo Musical 6 - Excerto da obra *Canto de Rotundão* de Cândido Lima

A obra *Canto de Rotundão* de Cândido Lima começa exactamente com um quarto de tom acima do Mi 1; neste registo, qualquer chave que possa ser usada provocará uma alteração de meio tom. Assim para a obtenção deste tipo de

quarto de tom e necessário recorrer a uma alteração da embocadura ou então baixar uma das chaves possíveis, sem que tape completamente o orifício, baixando assim a afinação e obtendo o quarto de tom. Este tipo de técnica alternativa não só é pouco fiável como é tecnicamente muito difícil, pelo que apenas poderá ser executável em passagens lentas, e mesmo assim nunca terá resultados muito precisos. Por esta razão o uso de multifónicos nas notas mais graves deverá ser evitado.

### *Flutterzunge*

Este termo alemão é já bem conhecido entre músicos e compositores; pode também aparecer em partituras traduzido para inglês (Flutter Tongue) ou em Italiano (Frullato).

<sup>18</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 124.

Este efeito é conseguido através da vibração da língua, como se estivesse a pronunciar a letra “R”, ao mesmo tempo que se sopra. Uma outra forma de produzir este efeito é através da vibração da úvula<sup>19</sup>, pronunciando a letra R com a garganta.

Este efeito pode ser reproduzido facilmente nos registos grave e médio em qualquer dinâmica.

Para produzir o *Flutterzunge* com a língua, é necessário aumentar a pressão de ar, sendo por isso muito difícil reproduzir desta forma em notas agudas em *Pianíssimo* ou *Piano*. Assim, no registo mais agudo do clarinete baixo o uso deste efeito deverá ser em dinâmicas *Forte* ou *Fortíssimo* para que se possa fazer com clareza e sem perder a afinação da nota. Harry Sparnaay<sup>20</sup> deixa no seu livro um proposta aos compositores: quando o que é pretendido é uma espécie de distorção no registo mais agudo, em vez de usar *Flutterzunge* o compositor pode acrescentar voz ao som do clarinete baixo. Segundo o autor, está pode ser uma boa solução.

### **Outros Efeitos**

Para além de todos os efeitos acima mencionados, existem outros que, por serem problemáticos para intérpretes e compositores, ou por não serem tão característicos do clarinete baixo, não ficaram aqui explicitados. Exemplo disso são os tremolos, variações tímbricas, *glissando*, sons vocais, sons eólicos, sons percussivos de chaves, entre outros.

Alguns destes efeitos podem ser encontrados em obras portuguesas. A utilização simultânea de som instrumental e vocal é utilizada de formas diferentes. Eli Camargo Júnior escreve um pequeno trecho em que o intérprete deverá entoar em quartas ou quintas paralelas a melodia que executa no instrumento, criando uma sonoridade bastante modal. Por outro lado, Clotilde Rosa usa na sua obra sons vocais sem altura escrita, assim o intérprete deverá executar a nota escrita e cantar uma outra, alterando assim o timbre produzido. Numa outra vertente, Daniel Schvetz usa sons vocais em alternância com os sons instrumentais, criando assim uma nova sonoridade e até alguma surpresa ao ouvinte, que esperava apenas ouvir sons instrumentais. Uma outra

---

<sup>19</sup> Úvula - apêndice cônico do véu palatino, situado na parte posterior da boca.

<sup>20</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011) 78.

sonoridade explorada por Clotilde Rosa, são os sons percussivos produzidos apenas com as chaves do instrumento; num momento de grande tensão e de grande volume dinâmico, a compositora utiliza este efeito num ponto de vista percussivo, sem qualquer noção de altura; onde importa apenas que seja ruidoso e rítmico. Embora não sendo utilizado em nenhuma das obras portuguesas, algumas obras de outros autores, por vezes utilizam este efeito com alturas definidas, contudo nem sempre o resultado sonoro é o esperado. Os sons percussivos de chaves com alturas definidas podem ser utilizados no registo mais grave do instrumento, mas a altura nem sempre será notória. Nos outros registos, as alturas resultantes não serão nem semelhante à nota escrita. Assim, os compositores que pretendam usar este efeito, devem ter noção que embora a altura possa variar, em alguns casos, diferenças de meio tom podem nem ser perceptíveis. Mais uma vez, a melhor solução será procurar um intérprete e experimentar.

Numa procura por novas sonoridades que o aproximassem da vertente reflectiva e introspectiva da sua obra, Joel Monteiro usa num momento chave da sua obra sons eólicos, criando no ouvinte um som longínquo, como se viesse das montanhas que o compositor retrata na sua obra.



Exemplo Musical 7 - Excerto da obra Coor de Ângela Lopes

Ângela Lopes cria uma das secções da sua obra com recurso a tremolos em diferentes registos e alturas; sendo que nem

sempre as dedilhações comuns são confortáveis ou permitem a velocidade para o tremolo, neste caso é necessário recorrer a dedilhações auxiliares que facilitem a execução. Para um esclarecimento ou consulta de dedilhações mais indicadas para quartos de tom, multifónicos de 2º tipo ou tremolos, existem tabelas realizadas por alguns especialistas que poderão ajudar tanto na escrita como na execução deste tipo de efeitos. No entanto, por serem demasiadas tabelas e por estarem devidamente editadas, não podem ser integradas neste trabalho, no entanto aconselha-se a consulta

dos livros escritos por dois dos maiores especialistas do clarinete baixo: Harry Sparnaay<sup>21</sup> e Henri Bok<sup>22</sup>.

### 1.3. O clarinete baixo em Portugal

Actualmente em Portugal existem apenas publicadas duas obras de autores Portuguesas ou residentes em Portugal para clarinete baixo solo: *Nove Miniaturas Açorianas* para clarinete baixo e piano de Jean-François Lézé e *Preludio e Choro* para clarinete baixo solo de Eli Camargo Júnior, ambas editadas pela *AVA Musical Editions*. No entanto existem outras obras que se encontram na posse dos respectivos compositores e grande parte delas são pouco conhecidas.

As obras Portuguesas para clarinete soprano são mais divulgadas por vários factores: existem mais gravações e mais clarinetistas que interpretam obras de compositores Portugueses e, em termos académicos, os professores de clarinete incentivam os seus alunos a estudar tais obras. E porque há mais procura de obras para clarinete, há mais interesse em publicar e comercializar obras Portuguesas. Existem actualmente, editadas pela *AVA Musical Editions*, segundo o site oficial da editora<sup>23</sup>, dezanove obras para clarinete soprano solista.

Até à data, em Portugal, não existe um curso oficial ou qualquer tipo de especialização em clarinete baixo, o que torna mais difícil a divulgação do instrumento enquanto solista. As obras que existem foram tocadas poucas vezes e também por não ser fácil ter acesso às partituras a sua execução torna-se pouco provável.

Em Portugal muitos clarinetistas, sempre que lhes é solicitado, disponibilizam-se a tocar clarinete baixo. Por outro lado, em Espanha, França, Bélgica, Holanda e Estados Unidos da América existem músicos que apenas tocam clarinete baixo nas mais

---

<sup>21</sup> Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011)

<sup>22</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989)

<sup>23</sup> Ava Musical Editions ([www.editions-ava.com](http://www.editions-ava.com), acedido a 18 de Outubro, 2011)

variadas formações. São músicos de orquestra, agrupamentos de câmara, professores de clarinete baixo ou até *free-lancers*, que contribuíram significativamente para a evolução do repertório do instrumento. Em Portugal, ainda não existe esta independência do clarinete baixo face ao clarinete soprano.

Durante a pesquisa desenvolvida, até à data, foram encontradas mais obras Portuguesas para clarinete baixo para além das que existem já publicadas. Através de contactos com músicos e compositores do meio musical Português, o autor desta monografia contactou com alguns compositores que escreveram obras para clarinete baixo, sobretudo fruto de encomendas ou desafios que entidades e músicos lhes lançaram. Algumas dessas obras foram apenas estreadas e desde então não voltaram a ser tocadas.

Segundo esta pesquisa, existem actualmente pelo menos dezoito obras escritas, sendo que algumas não foram escritas originalmente para clarinete baixo são, no entanto, transcrições autorizadas.

Depois de estudar a lista de obras, pode-se verificar que, dos intérpretes que estrearam as obras, se destacam dois nomes: Harry Sparnaay e Luís Gomes. Como já referido anteriormente, Harry Sparnaay foi e continua a ser um dos mais importantes intérpretes do instrumento. Luís Gomes, que se especializou em clarinete baixo na Holanda, é o músico português que mais tem contribuído para a evolução do clarinete baixo em Portugal. Desde concertos, cursos de aperfeiçoamento, encomendas e estreias de obras, Luís Gomes é dos poucos portugueses que trabalha mais com o clarinete baixo do que com o clarinete, sendo assim impossível falar sobre o clarinete baixo em Portugal sem falar sobre Luís Gomes.

#### **1.4. Luís Gomes**

Os primeiros contactos de Luís Gomes com o clarinete baixo foi por ocasião da sua participação na Orquestra Mundial da Juventude em 1988/89. Nesta orquestra, para além da sua participação com clarinete, foi convidado a tocar clarinete baixo em algumas das obras, instrumento com o qual se identificou de imediato. No ano seguinte participou numa outra orquestra de jovens, a Orquestra do Mediterrâneo,

onde tocou igualmente clarinete soprano e baixo. Após estas participações, seguiram-se vários convites para integrar vários outros grupos, desde o Ensemble Português de Clarinetes, ao Quarteto de Clarinetes de Lisboa e à Orquestra Gulbenkian.

Segundo Luís Gomes<sup>24</sup>, no início dos anos 90 em Portugal, o clarinete baixo estava sempre ligado a orquestras, sendo que quem tocava eram clarinetistas afectos às mesmas. Ligados a estes agrupamentos estavam clarinetistas como Jorge Trindade, Jaime Carriço, António Saiote ou Duarte Pestana, que tanto tocavam clarinete soprano como baixo.

Quanto interrogado sobre a existência de músicos que se dedicassem ou apostassem no clarinete baixo a solo nesta altura, Luís Gomes<sup>25</sup> responde que não se lembra de nenhum, o clarinete baixo era sempre associado a instrumento de orquestra.

Nesta entrevista, Luís Gomes<sup>26</sup> recorda o primeiro contacto que teve com um especialista de clarinete baixo: durante um *masterclass* realizado no Porto em que todos os clarinetistas presentes procuravam aprender as bases do clarinete baixo, Luís Gomes foi o único a tocar um obra a solo, uma obra para clarinete baixo e orquestra do português Duarte Pestana que o Professor António Saiote lhe tinha recomendado. Henri Bok, professor que ministrava este *masterclass*, após ouvir Luís Gomes, convidou-o a integrar a sua classe de clarinete baixo, em Roterdão. Assim, em 1996, Luís Gomes divide-se, durante três anos, entre as aulas em Roterdão e o trabalho que tinha em Portugal. Durante este período foi trazendo novidades para Portugal, tanto a nível técnico do clarinete baixo como a nível de repertório, sempre defendendo que *o clarinete baixo tem uma personalidade própria e uma forma de tocar específica*<sup>27</sup>.

Com o continuo reconhecimento que teve no meio musical Português, Luís Gomes tem sido regularmente convidado a integrar várias formações orquestrais e de câmara.

Para além do seu interesse e dedicação por este instrumento, dedica-se também à divulgação de música contemporânea, é clarinetista do Grupo de Música

---

<sup>24</sup> Luís Gomes, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lisboa. 7 de Setembro, 2011)

<sup>25</sup> Luís Gomes, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lisboa. 7 de Setembro, 2011)

<sup>26</sup> Luís Gomes, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lisboa. 7 de Setembro, 2011)

<sup>27</sup> Luís Gomes, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lisboa. 7 de Setembro, 2011)

Contemporânea de Lisboa, com o qual tem estreado inúmeras obras, com especial incidência no repertório Português.

De forma regular, incentiva compositores Portugueses a escrever para clarinete baixo, tendo-lhe sido dedicadas várias obras. Do seu vasto repertório, é de salientar a gravação de *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo* de Jorge Peixinho<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Luís Gomes – Clarinete Baixo; Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Editado por *La má de Guido*, 2006

## **2. Obras Portuguesas para clarinete baixo**

O objectivo deste capítulo é dar a conhecer a vertente solística do clarinete baixo no panorama musical português. Para isso foi feita uma busca intensiva para se chegar ao maior número de obras actualmente escritas. Uma vez que nem sempre os compositores têm paginas pessoais de Internet ou catálogos de obras devidamente actualizados, existe o risco de o autor desta tese não ter chegado a todas as obras.

Dada a existência de obras portuguesas que utilizam o clarinete baixo das mais diversas formas e nas mais diversas formações, foi necessário criar um padrão para as obras que iriam ser investigadas. Desta forma, farão parte deste tese todas as obras para clarinete baixo solo ou clarinete baixo com electrónica, que tenham sido escritas por compositores portugueses ou compositores residentes em Portugal. Nestas condições foram encontradas várias obras que, não tendo sido originalmente escritas para clarinete baixo, tratam-se de transcrições ou arranjos autorizados pelos respectivos compositores. Assim, decidiu-se que apenas fariam parte desta investigação as obras que fossem originalmente idealizadas e escritas para clarinete baixo, excluindo assim todas as transcrições.

Nestas condições foram encontradas 15 obras, sendo 5 obras para clarinete baixo e electrónica e 10 obras para clarinete baixo solo, uma das quais se trata de uma obra pictográfica. Após esta selecção, foram realizados contactos directos com todos os compositores destas obras a fim de as perceber melhor, o contexto em que foram escritas e de que forma usaram os recursos disponíveis do clarinete baixo.

As obras foram ordenadas de forma cronológica, tendo em conta a data de nascimento do compositor. Para uma melhor percepção das obras, em cada um dos seguintes subcapítulos estará uma imagem referente a uma parte da partitura da obra em questão.

## 2.1. Clotilde Rosa: Impromptu

Exemplo Musical 8 - Excerto da obra *Impromptu* de Clotilde Rosa

Compositor: Clotilde Rosa (n. 1930)	
Nome da Obra: <i>Impromptu</i>	Ano: 2007
Dedicatário: Luís Gomes	
Estreada por: Luís Gomes	Ano: 2008
Estreia: Universidade de Aveiro – Concerto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 6'
Partitura: Edições CARFON – EPM 9063 - cedida pela compositora	
Gravação: Hugo Queirós: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=BeBbbdUBDBg">http://www.youtube.com/watch?v=BeBbbdUBDBg</a>	
Contactos do Compositor: <a href="mailto:m.clotilderosa@gmail.com">m.clotilderosa@gmail.com</a>	

Harpista e pianista de formação, Clotilde Rosa inicia-se na composição por influência de Jorge Peixinho; com este participa em várias sessões de composição nos anos 70. *Impromptu* surge depois de ter ouvido a obra de Jorge Peixinho *Metaformoses ou Concerto para Clarinete Baixo*, interpretado por Luís Gomes e pelo Grupo de Música

Contemporânea de Lisboa, grupo que Clotilde Rosa integrou desde a sua fundação a convite de Jorge Peixinho.

Assim, acrescido do encanto que nutria por este instrumento e pelo seu timbre, decide escrever e dedicar esta obra a Luís Gomes.

Como o próprio nome indica, *Impromptu* é uma espécie de improvisação livre em que a compositora explora vários recursos do clarinete baixo. Com uma forma livre e uma linguagem lírica e neo-moderna, Clotilde Rosa recorre a vários efeitos durante esta obra.

Ao longo da partitura pode-se encontrar alguns multifónicos sem qualquer indicação de altura de notas; numa peça que escreveu anteriormente para quarteto de clarinetes, a compositora deparou-se com o facto de os multifónicos não resultarem sempre da mesma forma, gerando por vezes problemas ao intérprete. Por isso, nesta obra, a compositora opta por deixar os multifónicos um pouco mais *ad libitum*, dando assim mais liberdade aos intérpretes.

Outro efeito que se encontra na obra e que poderá originar dúvidas aos intérpretes é uma indicação rítmica de *estalidos com a língua*; durante o ensaio de um quinteto (flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano) de Francisco Monteiro, que iria ser estreado pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, um dos *slap tongues* no clarinete propostos pelo compositor não produzia o efeito percussivo que este procurava. Luís Gomes, propôs ao compositor que em vez de *slap tongue*, este usasse estalidos com a língua, um som percussivo que Luís Gomes consegue produzir de forma bastante ruidosa. Assim, Francisco Monteiro usou esse efeito nesse quinteto, e mais tarde Clotilde Rosa, fascinada com aquele som, decide usá-lo, não sendo assim um efeito do clarinete baixo mas sim um efeito unicamente do intérprete.

Durante toda a composição desta obra, a compositora contou com a colaboração de Luís Gomes, que a ajudou a perceber as possibilidades do instrumento, tendo sido feitas algumas correcções à obra.

Esta é uma obra lírica e virtuosa com um grau de dificuldade elevado. Na partitura encontram-se alguns erros de formatação ou de impressão mas que não serão impeditivos de tocar a obra.

## 2.2. Cândido Lima: *Canto de Rotundão*

**CANTO DE ROTUNDÃO**  
[Julho 2004]

Cândido Lima

Exemplo Musical 9 - Excerto da obra *Canto de Rotundão* de Cândido Lima

Compositor: Cândido Lima (n. 1939)	
Nome da Obra: Canto de Rotundão	Ano: 2004
Dedicatário: aos intervenientes na estreia - Harry Sparnaay e Miguel Azguime	
Estreada por: Harry Sparnaay	Ano: 2004
Estreia: Festival Internacional de Electroacústica Música Viva 2004 Teatro Aberto – Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo e Electrónica em tempo real	Duração: 8'30''
Partitura: Disponível no Centro de Investigação e informação de Música Portuguesa	
Gravação:	
Contactos do Compositor: candidolima@netcabo.pt	

*Alguns dos desafios postos por uma obra para instrumento solo é a gestão de técnicas, categorias e dimensões musicais que aparentemente só a presença de algumas personagens (instrumentos) torna possível, dada a ausência real (num instrumento, como único protagonista) de multiplicidade simultânea dessas categorias: harmonia, melodia, polifonia, heterofonia, orquestração e outros estratos virtualmente presentes, mais ou menos expressos, mais ou*

*menos ocultos, poderão conferir a uma obra o poder das construções de grupo, de orquestra ou de grandes espaços. Se associamos a estes estratos virtuais alguma intervenção electrónica, a projecção desses espaços atinge outra amplidão*<sup>29</sup>.

Está é uma das características da várias obras de Cândido Lima, independentemente de ser uma obra a solo para um instrumento monofónico, com o auxílio de recursos electrónicos, o compositor idealiza a obra com um pensamento harmónico e heterofónico como sendo uma espécie de orquestração virtual. Contendo profunda afinidades com esta obra, em *Ncãncõa* (para clarinete(s), com ou sem meios electroacústicos) o compositor refere:

*A orquestração virtual está ao alcance dos músicos pela construção dos espaços melódico, harmónico, tímbrico, acústico (a outra acústica), etc. Os registos bem diferenciados respiram, deixam que o tempo os separe, afaste, aproxime, justaponha, estruturados pelos pilares da harmonia, da heterofonia e da elasticidade variável de todas as dimensões em presença*<sup>30</sup>.

É segundo esta ideologia e este pensamento que o intérprete deverá encarar e reagir à parte electrónica resultante.

Esta obra foi pensada e foi composta tendo por base pequenos impulsos ou *flashes* sonoros que são repetidos através do processamento electrónico. A parte electrónica é sempre originada pelo som do clarinete baixo, que é processado e alterado em tempo real, não existindo qualquer som electrónico previamente gravado. Uma das ideias base desta obra é o *continuum sonoro* que deverá criar no ouvinte uma envolvimento com o som ininterrupto, seja ele acústico ou psicológico: *uma das dimensões fundamentais na minha música é o continuum de som*<sup>31</sup>. Assim, com esta obra o compositor pretende que o público seja envolto no som no sentido físico, acústico e emocional, criando uma sensação de pacificação, serenidade e tranquilidade.

---

<sup>29</sup> Cândido Lima, texto do autor, Porto, 6/07/2004

<sup>30</sup> Cândido Lima, *Origens e segredos da música portuguesa contemporânea: música em som e imagem* (Edições POLITEMA – Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2003), 175.

<sup>31</sup> Cândido Lima, Entrevistado por Hugo Queirós. (Vídeo. Porto. 24 de Setembro, 2011)

Em termos técnicos, a parte de electrónica em tempo real é relativamente simples de executar: trata-se de um processamento em tempo real do som de clarinete através de um *Reverb*<sup>32</sup> com *decay*<sup>33</sup> de 8'' e de um *delay*<sup>34</sup> livre. O intérprete deverá interagir com o resultado electrónico criando uma espécie de diálogo; em entrevista, o compositor descreve a interacção das duas partes da seguinte forma: *Não há uma regra absoluta... há uma fluidez; é uma música muito fluida em que os dois personagens podem perfeitamente separar-se ou interagir...*<sup>35</sup> Assim, o intérprete poderá optar em cada momento entre aguardar a repetição da parte electrónica, criando uma espécie de diálogo, ou avançar sem que o *Reverb* termine, criando assim uma sobreposição entre o som real e o processamento acústico. Cabe ao músico perceber as reacções electronicamente geradas para tomar a melhor decisão de como interagir em cada momento da obra. Independentemente das opções tomadas, o *continuum sonoro* deverá ser sempre mantido ao longo da obra.

Dois dos efeitos técnicos mais usados nesta obra são o uso de micros-tons e de multifónicos. O uso de micro-tons e de pequenas variações de frequência é recorrente na música de Cândido Lima, principalmente em notas longas, com o objectivo de as tornar móveis, combatendo assim a notas longas e estáticas. Como se pode ver na primeira página da partitura, Cândido Lima utiliza quartos de tom nas notas mais graves; para as realizar, o intérprete pode baixar a chave sem que tape completamente o orifício e apenas baixe a afinação ou então poderá baixar a afinação com a embocadura. Ambas as técnicas são pouco precisas mas possíveis de realizar.

Os multifónicos que escreve, são pensados tendo em conta o conhecimento acústico que o compositor tem deste instrumento, podendo a altura das notas variar, desde que se mantenha dentro da região escrita: *procurei que na minha música houvesse a possibilidade de o instrumentista escolher os seus multifónicos dentro de determinados limites*<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Reverberação – processo acústico gerado electronicamente no qual são criadas reflexões do som original

<sup>33</sup> Decaimento – espaço temporal decorrido desde o ataque do som até que este se extinga

<sup>34</sup> Delay (em Português: atraso) – processo criado electronicamente no qual é criado um atraso do som em relação ao sinal original

<sup>35</sup> Cândido Lima, Entrevistado por Hugo Queirós. (Vídeo. Porto. 24 de Setembro, 2011)

<sup>36</sup> Cândido Lima, Entrevistado por Hugo Queirós. (Vídeo. Porto. 24 de Setembro, 2011)

Encomendada por Miguel Azguime, director do Festival Música Viva, esta obra foi pensada para o clarinetista Harry Sparnaay, que alguns anos antes já tinha contactado e estreado uma obra de Cândido Lima: *Il tempo dell'aqua* para clarinete baixo e contrabaixo (1989).

Sendo que a electrónica funciona quase como uma sombra do clarinete baixo, a execução desta obra deixa alguma liberdade ao intérprete para que faça as suas escolhas.

### 2.3. Christopher Bochmann: *Chiaroscuro*

**Presto persistente (Tempo I<sup>o</sup>)**

*feroce*

**Meno mosso (Tempo II<sup>o</sup>)**

*lunga*

*cantabile*

*p*

Exemplo Musical 10 - Excerto da obra *Chiaroscuro* de Christopher Bochmann

Compositor: Christopher Bochmann (n. 1950)	
Nome da Obra: Chiaroscuro	Ano: 2008
Dedicatário: Luís Gomes	
Estreada por: Luís Gomes	Ano: 2010/11/08
Estreia: Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa) - Concerto 60º Aniversário de Christopher Bochmann realizado pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 8'
Partitura: Disponível no Centro de Investigação e informação de Música Portuguesa	
Gravação: Luís Gomes: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=COARUP5dl8U">http://www.youtube.com/watch?v=COARUP5dl8U</a>	
Hugo Queirós: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=B4I5y1JTGmg">http://www.youtube.com/watch?v=B4I5y1JTGmg</a>	
Contactos do Compositor: bochmann@uevora.pt	

*Chiaroscuro* é uma palavra italiana que significa claro e escuro. Esta mesma expressão italiana descreve uma técnica de pintura usada por artistas como Leonardo

da Vinci ou Michelangelo Merisi da Caravaggio na qual a representação de um objecto é caracterizado pelo contraste entre luz e sombra.

Em analogia com a luz e a sombra e olhando para as primeiras páginas desta peça, podemos distinguir dois tipos de escrita usados pelo compositor. Por um lado, o compositor retrata a luz através do uso de sons longos, usando o registo agudo de forma lírica e *cantabile*. Em contraposição é retratada a sombra através do uso de notas rápidas no registo grave, numa vertente virtuosística.

Com o desenvolvimento da obra, estes dois tipos de escrita dão lugar a um uso uniforme de todo o registo, dinâmica e virtuosismo do instrumento sem que haja a separação entre o “claro” e o “escuro”.

Em entrevista, o compositor<sup>37</sup> explica um pouco sobre a sua forma de composição; durante a sua vida tem organizado a sua composição por períodos que são caracterizados por letras: assim em cada período o nome das suas peças começam sempre pela mesma letra. Nesta ordem de ideias, numa altura em que surgem obras como *Cartoon*<sup>38</sup>, *Capriccio*<sup>39</sup>, *Carrolling Bach*<sup>40</sup> ou *Commentaire*<sup>41</sup> surge igualmente a começar pela letra *C* esta obra para clarinete baixo.

Neste entrevista<sup>42</sup>, Christopher Bochmann explica um pouco sobre a sua concepção musical, fugindo à noção de música atonal. Segundo o compositor, a palavra atonal define a música num sentido de negação, a negação à tonalidade; assim prefere referir a sua música como *exobemática*. Termo que utiliza nas suas aulas, o compositor explica que a linguagem *exobemática* é uma linguagem cujo material de fundo são passos iguais. Em Christopher Bochmann, os passos iguais são baseados na série de *Edouard Lucas*<sup>43</sup> na qual são usados valores como 1, 3, 4, 7, 11, (...) estes valores são usados ao longo de toda a peça tanto a nível harmónico como rítmico.

---

<sup>37</sup> Christopher Bochmann, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Pova de Varzim. 23 de Julho, 2011)

<sup>38</sup> para saxofone barítono solo - 2005

<sup>39</sup> para saxofone soprano solo - 2007

<sup>40</sup> duas fantasias para piano solo - 2008

<sup>41</sup> para oboé solo - 2008

<sup>42</sup> Christopher Bochmann, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Pova de Varzim. 23 de Julho, 2011)

<sup>43</sup> Matemático francês do séc. XIX

A nível harmónico, os intervalos usados ao longo de toda a peça são constituídos por 1, 3, 4, 7, 11, (...) meios tons originando intervalos de 2<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>P e 7<sup>a</sup>M respectivamente. A nível rítmico, nesta peça o compositor não utiliza compasso, eliminando assim o uso convencional da barra de compasso. No entanto, utiliza a barra para separar as várias secções. Tendo como unidade rítmica a fusa, o compositor usa grupos de 1, 3, 4, 7, 11 (...) fusas, obedecendo mais uma vez aos valores da mesma série.

No ponto de vista do compositor, a sonoridade do clarinete baixo é ainda uma novidade para uma grande parte do público. Consciente deste facto refere: *“A minha ideia foi de escrever algo que utiliza as características do instrumento mas que tem um suporte técnico e musical por trás que faça com que tenha maiores possibilidades de ser uma obra que poderá ficar mais tempo no repertório”*<sup>44</sup>.

Usando uma escrita convencional, sem recorrer a efeitos modernos do clarinete baixo, esta obra torna-se tecnicamente exigente por outros motivos; conseguir criar os dois ambientes propostos pelo compositor, o claro e o escuro, é uma das grandes dificuldades desta peça. Para além disso, uso de toda a extensão do clarinete baixo, desde o mais grave até ao registo sobre-agudo em gestos virtuosos faz com que esta obra exija do músico uma grande destreza técnica e um nível de concentração muito grande ao longo de toda a peça.

---

<sup>44</sup> Cristopher Bochmann, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Povoia de Varzim. 23 de Julho, 2011)

## 2.4. Daniel Schvetz: *Clarón*

**Clarón**

Exemplo Musical 11 - Excerto da obra *Clarón* de Daniel Schvetz

Compositor: Daniel Schvetz (n. 1955)	
Nome da Obra: Clarón	Ano: 2003 – 2004
Dedicatário: Luís Gomes	
Estreada por: Luís Gomes	Ano: 2004
Estreia: Palácio Foz – Lisboa, Concerto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa intitulado “Compositores estrangeiros residentes em Portugal”	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 10’
Partitura: Na posse do compositor	
Gravação: Gravação não editada na posse de Luís Gomes	
Contactos do Compositor: <a href="mailto:dasch@netcabo.pt">dasch@netcabo.pt</a>	

*Clarón* é, em alguns países da América do Sul, como Argentina, Uruguai ou Chile, a palavra que designa clarinete baixo. De dupla nacionalidade, Portuguesa e Argentina, é por sugestão do clarinetista Luís Gomes que Daniel Schvetz escreve esta obra.

Assim, tendo sido verdadeiramente escrita para este intérprete, várias elementos musicais e extra musicais foram desenvolvidos em colaboração com ele.

Nesta obra o compositor *queria que se notasse que é um clarinete baixo; não queria confusão com o clarinete*<sup>45</sup>. Assim, para além de uma escrita bastante virtuosística no registo mais grave do instrumento, o compositor abrange toda a extensão do clarinete baixo, aproveitando o timbre característico de cada registo.

Não obedecendo a uma única orientação composicional, usando uma linguagem e forma livre, o compositor desenvolve cada material motivico através de repetição e modificação dos vários motivos, sem que haja uma norma definitiva. Uma das grandes particularidades é o facto de usar bastante informação extra-musical, sendo que para além da componente sonora o compositor tem um grande apreço pela componente visual. Consciente que numa gravação áudio, todas as indicações de movimento ficaram desvalorizadas, o compositor defende que numa performance pública, o músico deverá tomar um comportamento de artista, como tal, toda a componente visual deverá ser valorizada. Assim, ao longo da obra encontramos indicações como: *gesto com o instrumento, pé no chão, (...)*. Para além destas, existem ainda indicações de movimentação no palco, partes cantadas e outras indicações vocais, como por exemplo indicação de *grito, (...)*. Utiliza ainda recursos como: vários tipos de vibrato – lento ou rápido, *flatterzung* ou multifónico.

Para os multifónicos, apenas indica uma nota, devendo o intérprete escolher um multifónico que resulte de forma imediata e que soe coerente com a obra.

Todos estes detalhes foram debatidos com Luís Gomes, durante a fase de composição da obra, na qual se encontraram várias vezes para procurar soluções para o que Daniel Schvetz pretendia: *em algumas passagens muito rápidas, muito velozes, o que eu tentava não era tanto que o instrumentista fizesse uma leitura pormenorizada daqueles sons que estavam escritos mas que ele fizesse uma segunda leitura, como se ele estivesse a ler o desenho visual daquilo que estava a ver! (...) é uma espécie de caminho intermédio entre ler e improvisar*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Daniel Schvetz, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 11 de Outubro, 2011)

<sup>46</sup> Daniel Schvetz, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 11 de Outubro, 2011)

Em relação às partes vocais, o compositor está consciente de que o intérprete será um clarinetista e não um cantor; assim o intérprete deverá produzir sons com diferentes alturas, sem que sejam necessariamente as alturas escritas. Mais importante do que a perfeição das partes cantadas, com estes elementos o compositor procura dar à sua obra elementos que a tornem mais expressiva. Neste sentido, o intérprete deverá procurar que todas as indicações propostas soem lógicas, orgânicas e que façam sentido com a música que está a ser ouvida.

Consciente da dificuldade técnica que esta obra apresenta, o compositor prevê que esta não seja tocada tantas vezes como desejaria. Actualmente foi apenas tocada pelo intérprete para quem foi escrita: Luís Gomes. Para além de toda a dificuldade técnica inerente à execução de uma obra deste tipo, está o facto de algumas das passagens mais difíceis serem executadas enquanto se executa um gesto. Assim, preparar toda a parte técnica, a parte cénica e fazer com que todos os aspectos soem e pareçam coerentes é um desafio não só técnico mas também físico e mental.

## 2.5. Eli Camargo Júnior: *Prelúdio e Choro*

Allegro  $\text{♩} = 100$  ca.

*mf e deciso*

*mf*

*< f* *mf* *< f* *mp*

*< f* *súbito p* *mf súb*

*súbito p*

*mf* *< f* *< f* *mp*

Exemplo Musical 12 - Excerto da obra *Prelúdio e Choro* de Eli Camargo Júnior

Compositor: Eli Camargo Júnior (n. 1956)	
Nome da Obra: Prelúdio e Choro	Ano: 2009
Dedicatário: Luís Gomes	
Estreada por: Luís Gomes	Ano: 2009
Estreia: Salamanca – XIV Curso Internacional de Clarinete “Julian Menéndez”	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 6’
Partitura: Editada por Ava Musical Editions	
Gravação:	
Contactos do Compositor: <a href="mailto:elidebs@hotmail.com">elidebs@hotmail.com</a>	

Enquanto professor convidado para leccionar clarinete baixo durante o XIV Curso Internacional de Clarinete “Julian Menéndez” em Salamanca, juntamente com Henri Bok, Luís Gomes iria participar no concerto de professores que encerrava este mesmo curso. Numa plateia que se esperava repleta de clarinetista de grande nível, Luís Gomes procurava tocar uma obra que demonstrasse todo o seu potencial no clarinete

baixo. Assim, com o objectivo de impressionar o público, Luís Gomes desafia Eli Camargo Júnior a escrever uma peça para clarinete baixo solo para estrear nesta ocasião.

O que Luís Gomes pretendia era uma obra brilhante e virtuosa que desse muito trabalho a preparar. Depois de alguns contactos entre intérprete e compositor, onde Luís Gomes mostrou quais as potencialidades não só do instrumentos, mas também que o próprio músico tinha ao dispor do compositor, Eli Camargo Júnior escreve *Prelúdio e Choro*. Durante estes contactos, houve algumas sugestões feitas por Luís Gomes que o compositor acabou por não utilizar. Sugestões como passagens muito rápidas em *Slap tongue*, técnica que Luís Gomes domina a grande velocidade, Eli Camargo Júnior optou por não usar por serem especificidades deste intérprete, e a ideia do compositor é que no futuro esta obra possa vir a ser tocada por outros intérpretes.

Satisfeito com o resultado final da obra, o compositor<sup>47</sup> revela que uma das grandes preocupações que teve foi que a obra não perdesse o interesse musical, parecendo apenas um exercício técnico. Para além de procurar escrever uma obra que fosse um desafio para o intérprete, procurou incutir na obra ideias e motivos musicais que chegassem até ao público.

Num ponto de vista geral, esta obra é um grande crescendo em vários aspectos; é um crescendo de tensão, de intensidade, de dificuldade e um grande crescendo de esforço físico para o instrumentista. Entre sonoridades que variam entre zonas modais e tonais, esta obra termina usando a região sobre-aguda do clarinete, num uso extremo do registo do instrumento, coincidindo com uma indicação de *Allegro Furioso!* e uma fadiga física muito elevada.

Tal como o título indica, a obra é influenciada pelo *Chorinho Brasileiro*; inspirado pela música brasileira. Em alguns momentos da peça, o compositor procura algumas sonoridades que se assemelham a este tipo de música. Em geral, a escrita usada é bastante rítmica e rápida, sendo poucos os momentos de quietude.

Durante a obra, podemos encontrar três momentos de improvisação; alternados com trechos escritos. Estes momentos de improvisação têm sempre regras sólidas: tem as notas definidas, devendo o intérprete decidir parâmetros como: número de repetições,

---

<sup>47</sup> Eli Camargo Júnior, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 24 de Setembro, 2011)

efeitos a usar, dinâmicas, entre outras. Desta forma o compositor procura enriquecer a obra com o lado mais criativo de cada intérprete.

Embora na partitura se possam encontrar uma aparente armação de clave, a linguagem usada nesta obra alterna entre secções modais, tonais e atonais. A razão pela qual existem duas alterações na armação de clave é, segundo o compositor<sup>48</sup>, uma forma que encontrou para ajudar os músicos numa leitura mais rápida. Sendo esta uma técnica que usa, Eli Camargo Júnior procura ao longo da obra quais são as alterações mais recorrentes e coloca-as na armação de clave, sem que haja qualquer relação tonal com a música; serve apenas para facilitar a leitura.

Embora *Prelúdio e Choro* seja a única obra original para clarinete baixo solo actualmente publicada pela *Ava Musical Editions*<sup>49</sup>, o compositor teme que não venha a ser tocada tantas vezes quanto ele desejaria devido ao elevado grau de dificuldade tanto instrumental como físico. A primeira página da partitura, acima exposta, mostra um pouco do tipo de escrita que o compositor desenvolve durante mais algumas páginas, repletas de vivacidade, ritmo e muitas notas. Para terminar, depois de algum cansaço acumulado durante a performance, a peça culmina numa secção no registo mais agudo do instrumento.

É uma peça muito virtuosa, muito viva e também muito esgotante. O desafio técnico que Luís Gomes procurava quando pediu esta obra a Eli Camargo Júnior foi bastante bem conseguido, sendo que tocar esta obra significa um grande desgaste físico do intérprete, acrescido do grande desafio instrumental que ela apresenta.

---

<sup>48</sup> Eli Camargo Júnior, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 24 de Setembro, 2011)

<sup>49</sup> Ava Musical Editions ([www.editions-ava.com](http://www.editions-ava.com), acedido a 18 de Outubro, 2011)

## 2.6. Francisco Monteiro: *Chaconne*

Moderato ♩ = 60

Bass Clarinet

6

11

15

19

22

24

ordinario  
cresc.

Allegro ♩ = 120

Exemplo Musical 13 - Excerto da obra *Chaconne* de Francisco Monteiro

Compositor: Francisco Monteiro (n. 1959)	
Nome da Obra: Chaconne	Ano: 2007
Dedicatário: Luís Gomes	
Estreada por: Luís Gomes	Ano: 2007
Estreia: Centro Cultural de Belém – Concerto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 5'
Partitura: Na posse do compositor	
Gravação:	
Contactos do Compositor: franciscomonteir@gmail.com	

Enquanto pianista do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, foi ao tocar uma peça de Pedro Moreira, que Francisco Monteiro decide compor uma obra com um tema inspirado na peça de Pedro Moreira.

Numa altura em que Luís Gomes<sup>50</sup> estava a preparar várias obras para clarinete baixo solo, Francisco Monteiro decidiu dedicar-lhe esta *Chaconne*.

Assim sendo, usando a forma tradicional de *Chaconne*<sup>51</sup>, o compositor apresenta o tema inspirado na obra de Pedro Moreira e em seguida apresenta variações mantendo a estrutura na sua forma original. Nas primeiras variações o tema é claramente perceptível, mas com o desenvolvimento da obra deixa de ser tão evidente e exposto.

Devido ao fascínio do compositor pela sonoridade obtida através dos sons multifónicos, a peça foi inicialmente pensada recorrendo frequentemente a esta técnica; o compositor consultou algumas tabelas e usou-as de acordo com a informação que encontrou nas mesmas, mas na altura da estreia, em conversa com Luís Gomes, ambos repararam que os multifónicos não iriam resultar da maneira esperada. Assim, foram feitas várias revisões desta peça ao longo das quais alguns multifónicos foram sendo substituídos por outros. Mas quando o compositor se apercebeu de quanto os multifónicos podiam variar, dependendo da marca do instrumento, do tipo de boquilha e até do intérprete, o compositor preferiu deixar apenas um multifónico, cuja nota aguda é aleatória.

Outra das virtudes do clarinete baixo que fascinou o compositor foi o extenso registo e a facilidade com que se muda de registo. Assim, o compositor escreveu, em algumas variações, intervalos com mais de duas oitavas, obrigando o intérprete a trocar de registo muito rápido. Segundo o próprio compositor<sup>52</sup>, a facilidade com que o clarinete baixo troca de registo aliado à sua grande extensão e diferenças tímbricas faz com que por vezes pareçam dois instrumentos distintos.

Esta obra é ainda marcada por pequenas partes de improvisação com notas dadas, que surgem um pouco antes do final da obra.

---

<sup>50</sup> Clarinetista e Clarinetista Baixo do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

<sup>51</sup> Chaconne – forma musical barroca, desenvolvida através de variações assentes sobre pequenas progressões harmónicas

<sup>52</sup> Francisco Monteiro, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Porto. 15 de Julho, 2011)

Utilizando uma linguagem pós-moderna e sem se servir de recursos tecnicamente exigentes, o próprio compositor afirma que esta obra não voltou a ser tocada desde a estreia.

## 2.7. Luís Bragança Gil: *Relógio de Flora*

Compositor: Luís Bragança Gil (n. 1961)	
Nome da Obra: Relógio de Flora	Ano: 1986
Dedicatário: aos pintores Miguel Branco e António Marques	
Estreada por: José Pedro Lorena	Ano: 1986
Estreia: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 15'
Partitura: Edição do autor. Paradeiro desconhecido.	
Gravação: Não existe	
Contactos do Compositor: luisbgil@gmail.com	

*Relógio de Flora* foi o título de uma exposição de pintura dos pintores Miguel Branco e António Marques, e que decorreu na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. No âmbito desta exposição, os pintores decidiram desafiar o compositor e amigo Luís Bragança Gil a escrever uma obra para ser estreada na abertura da exposição. Nesta altura, o compositor andava fascinado com as novas sonoridades produzidas pelo clarinete baixo e então decide escrever uma obra a solo para este instrumento, vindo a conhecer José Pedro Lorena, um músico oriundo da área da *pop*<sup>53</sup>, também ele um recém aficionado deste instrumento. Desta forma a obra tem um carácter muito pessoal e específico, já que foi pensada e escrita para uma ocasião concreta e para um determinado intérprete.

Enquanto dividia os seus estudos entre a música e a arquitectura, nas suas composições era sua preocupação tirar o máximo partido das condições arquitectónicas e acústicas da sala onde seria estrada a obra. A sala faz parte da obra, no sentido em que as suas características arquitectónicas são englobadas na concepção da obra. Assim, esta obra foi pensada para ser tocada numa sala específica da ESBAL: uma sala de forma rectangular, pouco larga, bastante comprida, com um pé direito muito alto e na qual iriam estar expostas várias pinturas. Para além de tirar partido da envolvência acústica que a sala permitia, o compositor procurou também criar uma relação directa entre o intérprete e os quadros expostos. Enquanto amigo e conhecedor da obra de ambos os pintores, Luís Bragança Gil inspira-se na linguagem

<sup>53</sup> Membro do grupo Mler Ife Dada, dirigido por Nuno Rebelo.

de cada um dos pintores ao escrever vários dos trechos desta obra, que foram idealizados para ser tocados em frente aos quadros, criando um diálogo entre o intérprete e o quadro. Com esta movimentação do intérprete, o compositor pretendia que o ouvinte fosse visto não apenas como um visitante desta exposição, mas que a música lhe perspectivasse uma outra forma de se relacionar com cada pintura. Tentando contornar o que o compositor define como *atitude passiva do espectador*, Luís Bragança Gil sentia a necessidade de criar uma relação de proximidade entre quem toca e quem ouve. Assim, a música fazia uma aproximação inicial ao público, caracterizada sobretudo por grandes diferenças dinâmicas e depois movimentava-se em várias direcções, criando uma relação dinâmica entre as obras exposta e o público. Deve-se referir que as primeiras obras do compositor apresentadas publicamente foram *Instalações Musicais* para espaços específicos, onde estão incluídas na concepção das mesmas, todas as características arquitectónicas do espaço, como as características acústicas, físicas, de movimentação no espaço, e outras. Tendo em conta que Luís Bragança Gil tem no seu catálogo várias *Instalações Musicais* com recursos electrónicos, esta obra poderá ser entendida como uma instalação sonora completamente acústica.

Estando neste momento dado como perdido o manuscrito da obra, o autor descreve-a desta forma: “*A obra começa com um pequeno motivo inicial, muito sincopado, repetido sucessivas vezes, a que se seguem diversas variações nas terminações das frases musicais. As alterações constantes de dinâmica no fraseado e a articulação (legato, stacatto; etc.) querem provocar no ouvinte uma constante alteração virtual do espaço da sala, convidando o visitante a aproximar-se do intérprete musical*”. De forma recorrente o tema inicial era retomado, a que se seguiam novos trechos musicais. No campo interpretativo, o compositor deu ao intérprete uma grande liberdade para escolher entre vários parâmetros como tempo, acentuações, expressividade, e outros.

No que toca à criação musical, esta obra foi idealizada para ser tocada por um determinado instrumentista, o José Pedro Lorena. *Eu não estava a escrever uma peça só para clarinete baixo; eu estava a escrever uma peça para clarinete baixo e para o “Zé Pedro”, para aquele espaço e para aqueles dois pintores...*<sup>54</sup> Segundo o

---

<sup>54</sup> Luís Bragança GIL, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 21 de Outubro, 2011)

compositor<sup>55</sup>, José Pedro Lorena não era um clarinetista de formação erudita mas na altura estava fascinado com as sonoridades do clarinete baixo, instrumento no qual estava numa fase rudimentar de aprendizagem. Assim, os sons que daí saíam eram por vezes pouco controlados, tendo o compositor procurado usar todas as virtudes e também “defeitos” deste instrumentista. Ouviu-o várias vezes e tomou nota de todas as virtudes e limitações do intérprete; depois escreveu o que gostaria de ouvir tendo em conta a sua especificidade técnica – mesmo as *fausse notes*: *O que eu escrevia era de uma simplicidade enorme. No fundo eu já sabia que aquele Dó soava a multifónico e portanto eu escrevia lá um Dó, sem mais qualquer indicação senão a dinâmica. Eu já sabia que aquele Dó ia soar de uma determinada maneira mas não tem lá nenhuma indicação que é multifónico*<sup>56</sup>. Por esta razão, não tendo acesso à partitura original é difícil imaginar-se como a obra soava realmente. Assim, um dos objectivos futuros do compositor é visitar esta obra, criando uma nova partitura com todas as anotações necessárias para que qualquer clarinetista a possa entender e executar.

Não tendo sido possível ter acesso à partitura da obra, toda a informação desta ficha foi obtida através de uma entrevista realizada ao compositor.

---

<sup>55</sup> Texto enviado pelo compositor sobre a obra

<sup>56</sup> Luís Bragança GIL, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 21 de Outubro, 2011)

## 2.8. Luís Bragança Gil: *Opala*

Compositor: Luís Bragança Gil (n. 1961)	
Nome da Obra: <i>Opala</i>	Ano: 1988
Dedicatário: Miguel Branco	
Estreada por: José Pedro Lorena - clarinete / Luís Bragança Gil - computador	Ano: 1988
Estreia: Galeria Monumental – Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo e Computador	Duração: 30' aprox.
Partitura: Edição do autor. Paradeiro desconhecido.	
Gravação: Não existe	
Contactos do Compositor: luisbgil@gmail.com	

Por ocasião de uma exposição de esculturas em terracota da autoria de Miguel Branco, o escultor convidou Luís Bragança Gil a escrever uma obra para ser estreada na abertura desta exposição. Assim, à imagem do que havia feito em *Relógio de Flora* (ver capítulo 2.7), o compositor decide criar uma obra onde usa-se não só as fontes sonoras mas também todo o espaço envolvente. O nome *Opala* surge ao compositor por influência da pedra preciosa com o mesmo nome.

Pouco tempo depois de comprar um computador *ATARI*, numa altura em que estava fascinado com as novas possibilidades musicais que o computador trazia, decide usá-lo nesta obra. O papel do computador nesta peça primeiramente foi o da criação e manipulação de sons electrónicos gerados quer no próprio computador ou em outros diferentes instrumentos sintetizadores. Para a *performance* o computador foi utilizado na manipulação em tempo real destes sons previamente misturados num programa de sequenciador. A ideia contida em *Opala* passa também pela interacção entre a interpretação que o instrumentista dá à secção escrita para clarinete baixo e a envolvimento que o músico que manipula o programa de computador lhe proporciona. Apesar de a obra ser composta para um dueto de músicos, com duas fontes sonoras tão diferenciadas, sendo um dos instrumentos acústico e o outro um instrumento reprodutor de módulos de sons electrónicos predefinidos, a escrita musical incorpora para ambos uma dimensão instável, mutante, que torna possível a criação de um momento musical único entre os dois músicos durante a performance.

A partitura do clarinete baixo foi idealizada segundo dois tipos de escrita: por um lado, uma escrita mais convencional onde o intérprete deve seguir a partitura fielmente; por outro, módulos nos quais o intérprete pode jogar com a sua ordem, dando desta forma mais liberdade à *performance*. Todas as escolhas que o intérprete faz estimulam a interação com os sons electrónicos manipulados, quase como numa improvisação, dependendo de cada escolha do clarinete baixo, a electrónica reage ou interage.

Esta obra foi estreada na abertura da exposição em questão. Durante a performance, o clarinetista deambulava pelo espaço, aproximando-se de várias das esculturas enquanto atravessava o público que ocupava o espaço da galeria. Espalhados por vários pontos estratégicos da sala, foram colocados vários altifalantes que emitiam os sons gerados pelo computador, criando uma espacialização das várias pistas do sequenciador, ou seja, possibilitando uma audição mais *radial* da música por ele gerada.

O público a quem esta peça se dirigia não era a um maioritariamente público melómano ou apreciador de música contemporânea. Estando esta obra inserida num contexto de exposição de artes plásticas, era esperado um público vasto e diferenciado do público habitual da música contemporânea. Este facto era também algo que era caro ao compositor, pois iria *expor* a sua música a uma audiência não *habitués*.

O facto de o computador *Atari*, onde se faziam as manipulações sonoras, estar neste momento obsoleto, dificulta a realização presente desta obra. A partitura para Clarinete Baixo perdeu-se. Por outro lado, o grande espaço temporal que existe entre a criação desta obra e o nosso tempo impossibilita o compositor de recordar-se de todos os pormenores musicais da obra. Todos estes aspectos dificultam a redescoberta da obra.

Não tendo sido repetida desde a estreia, é bastante provável que esta obra nunca mais venha a ser executada.

## 2.9. Vírgilio Melo: *Epiclesis*

Exemplo Musical 13 - Excerto da obra *Epiclesis* de Virgílio Melo

Compositor: Virgílio Melo (n. 1961)	
Nome da Obra: <i>Epiclesis</i>	Ano: 2003
Dedicatário: Isabel Soveral	
Estreada por: Vítor Pereira	Ano: 2003
Estreia: Festival Internacional de Electroacústica Música Viva 2003	
Instrumentação: Clarinete Baixo com Electrónica em Tempo Real	Duração: 22'
Partitura: Na posse do compositor	
Gravação:	
Contactos do Compositor: virgiliomelo@ua.pt	

O termo grego *Epiclesis* refere, na Igreja Ortodoxa Grega, a evocação do Espírito Santo; assim de alguma forma poderá ser feita a analogia em que a parte do clarinete baixo simboliza o Homem que ora e a parte da electrónica simboliza o lado mais transcendente e metafísico.

Tendo como base motívica um tema simples apresentado pelo clarinete baixo no início da obra, organizado por quintas perfeitas, numa sonoridade quase modal, a peça é desenvolvida através da proliferação deste tema. Desenvolvido segundo alguns conceitos e teorias inspirados em Edmond Costère<sup>57</sup>, autor que Virgílio Melo admira e que apresenta nas aulas de composição que ministra, esta peça está dividida em várias secções que num ponto de vista geral têm uma forma em arco, sendo que com o desenrolar da obra as secções vão-se tornando progressivamente mais densas e depois de atingir o clímax da obra perdem densidade.

*Epiclesis* está dividida em duas grandes partes que se distinguem pelas sonoridades e pela forma de escrita instrumental utilizada.

Na primeira parte, do início até a secção XXIII, o clarinete baixo assume um papel importante, sendo este que desencadeia todos os acontecimentos da parte da electrónica em tempo real. Assim, esta é a parte mais exigente da obra para o clarinetista.

Na segunda parte, da secção XXIV até ao fim, o clarinete baixo realiza apenas alguns varrimentos harmónicos, sendo que a electrónica assume um papel mais importante, podendo-se ouvir diversas sonoridades pré-gravadas.

A parte da electrónica é uma combinação entre transformações em tempo real do som captado do clarinete baixo e ficheiros áudio pré-gravados. As transformações de som em tempo real são sobretudo *delays*<sup>58</sup> e *modulações em anel*<sup>59</sup> aplicados no som captado do clarinete baixo. Os sons pré-gravados são de diversos tipos, podendo ouvir-se um *didgeridoo*<sup>60</sup>, sons de *tablas*<sup>61</sup> electronicamente alterados, uma melodia gregoriana e ainda um excerto de uma gravação de um coro masculino do Iémen.

Cada secção está cronometrada no início e no fim, devendo o intérprete cumprir de forma rigorosa todas estas indicações para que a conexão entre o clarinete baixo e a

---

<sup>57</sup> Teórico musical Francês do Séc. XX.

<sup>58</sup> Delay (em Português: atraso) – processo criado electronicamente no qual é criado um atraso do som em relação ao sinal original

<sup>59</sup> Modulação em Anel – manipulação electrónica no qual se multiplica um som complexo com um som sinusoidal

<sup>60</sup> Didgeridoo – instrumento de sopro tradicionalmente utilizado por povos aborígenes Australianos

<sup>61</sup> Tablas – instrumento de percussão indiano

electrónica seja exacta. No meio de cada secção, o clarinetista poderá executar com alguma flexibilidade, desde que mantenha o rigor cronométrico no fim da secção.

Encomendada pela Universidade de Aveiro, esta peça foi estreada no Festival Música Viva em 2003, festival no qual as condições técnicas disponíveis possibilitaram, segundo o compositor<sup>62</sup>, a utilização de dois sistemas de altifalantes diferentes: um para o som do clarinete baixo e outro para a parte electrónica. No entanto, esta peça poderá ser realizada apenas com dois altifalantes. A assistência musical de toda a parte electrónica foi realizada por Rui Dias.

Usando uma escrita tradicional, sem recorrer a efeitos contemporâneos, *Epiclesis* é uma obra de difícil execução porque além da dificuldade técnica instrumental, existe a dificuldade de manter o sincronismo metronómico entre as duas fontes sonoras.

Para a execução desta obra é necessário que um assistente siga a partitura e accione a electrónica no devido momento. É ainda necessário que o músico tenha visão sobre um ecrã com o cronómetro para que possa seguir as diversas indicações cronométricas ao longo da peça.

---

<sup>62</sup> Virgílio Melo, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Porto, 30 de Setembro, 2011)

## 2.10. Vítor Rua: Klimt 2



Exemplo Musical 14 – Obra *Klimt 2* de Vítor Rua

Compositor: Vítor Rua (n. 1961)	
Nome da Obra: Klimt 2	Ano: 2005
Dedicatário: Harry Sparnaay	
Estreada por:	Ano:
Estreia:	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 25'
Partitura: Na posse de Harry Sparnaay	
Gravação:	
Contactos do Compositor: vitor.rua@netcabo.pt	

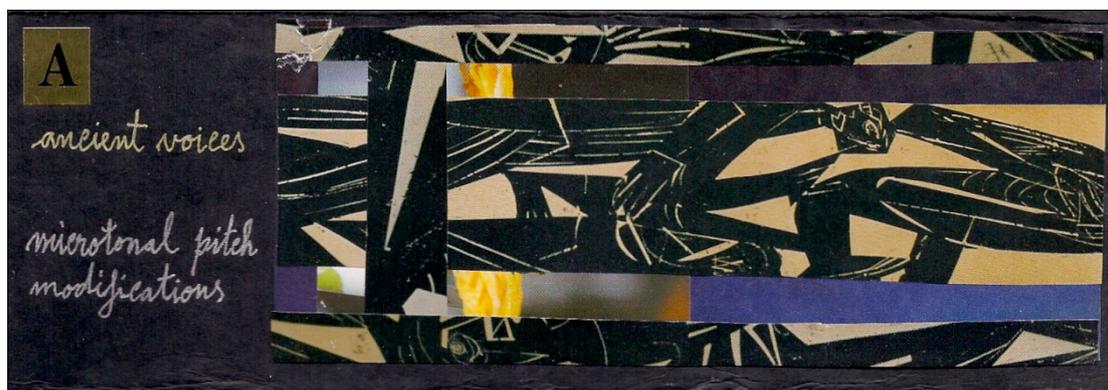
Segundo o próprio autor<sup>63</sup>, Vítor Rua é um dos poucos autores Portugueses a escrever obras pictográficas, tendo actualmente escrito mais de 100 peças. Durante uma estadia em Viena, entre outras obras pictográficas, escreveu *Klimt 2* para clarinete baixo solo, peça esta escrita e idealizada a pensar no intérprete a quem foi dedicada.

A analogia entre o nome da peça e o pintor com o mesmo nome é óbvia e correcta. Depois de visitar museus e recolher material como revistas e folhetos sobre *Gustav Klimt*<sup>64</sup>, pintor que Vítor Rua muito admira, o compositor escolheu o material ao qual mais tarde atribui indicações textuais.

<sup>63</sup> Vítor Rua, entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Matosinhos. 22 de Julho, 2011)

<sup>64</sup> Gustav Klimt (1862-1918) - pintor Austríaco

Organizado por vários módulos alfabeticamente organizados, cada módulo tem uma letra, uma colagem e dois tipos de indicação: as indicações escritas a dourado referem-se a indicações poéticas e emocionais, mais dirigidas para os sentidos; as indicações a prateado são de teor técnico, referindo o efeito ou linguagem que o intérprete deverá usar.



Exemplo Musical 15 - Excerto da obra *Klimt 2* de Vítor Rua

Tomando como exemplo a imagem acima, trata-se do módulo A (1º módulo). A indicação a dourado diz: *ancient voices* e a indicação a prateado refere: *microtonal pitch modifications*. Assim, inspirado na imagem e na indicação dourada, o intérprete deverá improvisar usando como material motivico modificações de micro-tom.

Esta obra é composta por vinte e cinco módulos, correspondendo cada um deles a uma das letras do alfabeto. Cada módulo corresponde a um minuto de música, tendo a peça um duração de vinte e cinco minutos. No entanto, poderá ser executada apenas parcialmente, caso o intérprete não pretenda tocar todos os módulos, podendo tocar apenas alguns deles sendo que a escolha poderá ou não ser modelos seguidos.

Na entrevista realizada<sup>65</sup>, o compositor sugere que na execução da peça, os módulos sejam projectados à medida que vão sendo tocados, para que desta forma o público possa ter acesso a eles. Segundo o compositor, este tipo de linguagem é mais fácil de perceber pela generalidade do público, tornando-se um desafio interessante para o público, associando a música às imagens. Se por um lado, este tipo de música tem esta vertente de universalidade em relação à notação musical e à percepção da mesma por parte de públicos não especializados, traz uma dificuldade acrescida ao intérprete.

<sup>65</sup> Vítor Rua, entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Matosinhos. 22 de Julho, 2011)

Vítor Rua<sup>66</sup> refere que ao tocar uma obra pictográfica *o grau de dificuldade aumenta porque exige muito mais do intérprete do que se estivessem as notinhas todas lá escritas.*

Numa altura em que acontecimentos como a ocupação do Iraque pelas forças Americanas estavam a acontecer, Vítor Rua escreve anexo à partitura uma pequena nota explicativa que termina dizendo: *“Klimt 2” is a peace composition: a weapon against war, poverty, ignorance and stupidity in the world.* Confessando que a guerra era um tema que o incomodava e por isso escreveu esta frase, termina dizendo: *quando escrevi isto lembrei-me de um frase do Einstein que diz: há duas coisas que são infinitas, o universo e a estupidez humana, mas em relação ao universo tenho dúvidas<sup>67</sup>.*

Feita manualmente, de forma bastante artesanal pelo compositor, cada um dos módulos está dobrado sobre outro, fazendo com que esta partitura com mais de um metro e meio adopte proporções bastante reduzidas. Esta pequena grande obra de arte, não só musical mas também visual, foi oferecida a Harry Sparnaay, que nunca teve oportunidade de estrear a obra, mas que ainda hoje a guarda com um sentimento especial.

---

<sup>66</sup> Vítor Rua, entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Matosinhos. 22 de Julho, 2011)

<sup>67</sup> Vítor Rua, entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Matosinhos. 22 de Julho, 2011)

## 2.11. Carlos Marques: Arabaixo

The musical score consists of six staves of music for Bass Clarinet Solo. The tempo markings are 116, 80, 120, and 66. The dynamics range from *pp* to *ff*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and slurs with accents. There are also some specific markings like 'sfz', 'f', 'mf', 'p', 'mp', 'pp', and 'ecco'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Exemplo Musical 16 - Excerto da obra *Arabaixo* de Carlos Marques

Compositor: Carlos Marques (n. 1971)	
Nome da Obra: Arabaixo	Ano: 1993
Dedicatário: “dedicada à minha Mãe”	
Estreada por: Hugo Queirós	Ano: 2011
Estreia: Café do Teatro – Viana do Castelo	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 5’
Partitura: Versão original na posse do compositor Transcrição na posse de Hugo Queirós	
Gravação: gravação da estreia na posse de Hugo Queirós	
Contactos do Compositor: carlospmarques@gmail.com	

Ainda durante a sua formação, à imagem das *Sequenzas* de Luciano Berio, o clarinetista e compositor Carlos Marques decidiu escrever uma série de obras para instrumentos a solo, às quais decidiu chamar de *Arabescos*. Numa altura da sua vida em que se interessava especialmente pelo clarinete baixo e que tencionava estudar

este instrumento, escreve este Arabesco, que mais tarde, por sugestão de um amigo, altera o nome da obra para Arabaixo.

Embora esta obra tenha sido dedicada à sua mãe, esta foi encontrada na página pessoal<sup>68</sup> do clarinetista baixo Harry Sparnaay, como tendo sido dedicada ao próprio. Como o compositor pretendia estudar com este clarinetista, enviou-lhe a obra para a divulgar e este entendeu que a obra lhe seria dedicada.

Numa altura em que o próprio compositor não sabia onde tinha a partitura, foi Harry Sparnaay que gentilmente cedeu a partitura.

Esta peça foi pensada e escrita tendo como base para a escrita de multifónicos o livro de Henri Bok<sup>69</sup>, mas devido a uma leitura errada do livro por parte do compositor fez com que os multi-fónicos estivessem incorrectos, sendo uma grande parte deles acusticamente

inexequíveis. Assim, inserido nesta tese, foi realizada uma nova versão desta peça, na qual

o compositor em colaboração com o clarinetista Hugo Queirós, autor desta tese, procuraram soluções para todos os erros que haviam sido cometidos. Depois de copiada e corrigida por Hugo Queirós no âmbito desta tese, esta peça viria a ser estreada no Café do Teatro em Viana do Castelo, num recital de clarinete baixo interpretado por Hugo Queirós, realizado a 3 de Junho de 2011.

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

ARABAIXO  
para Clarinete Baixo Solo (1993)

Carlos Marques  
Rev. 2011  
(colaboração com Hugo Queirós)

Exemplo Musical 17 - 1ª página de Arabaixo – revista e reescrita por Hugo Queirós

<sup>68</sup> Página pessoal de Harry Sparnaay (www.harrysparnaay.info, acedido a 5 de Setembro, 2011)

<sup>69</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989)

Sendo o compositor também clarinetista e conhecendo os recursos do clarinete baixo, esta obra utiliza de forma virtuosa todo o registo do instrumento, ultrapassando as quatro oitavas. Uma das grandes dificuldades que a peça apresenta entre os vários efeitos utilizados é o troca entre *slap* e articulação normal; em algumas passagens, o compositor escreve *slap* apenas em algumas notas, sendo que o intérprete deverá praticar de forma isolada este tipo de detalhe.

Entre os vários multifónicos escritos, predominam os multifónicos de 1º tipo, sendo que em alguns casos, os multifónicos se mantêm ao longo de várias notas, criando um tipo de polifonia. Com alguma frequência, o compositor usa este mesmo tipo de multifónicos em tremolos. Para isto, além de conhecer bem a acústica do instrumento é necessária uma grande flexibilidade na embocadura.

## 2.12. Ângela Lopes: *Coor*

**COOR**

ÂNGELA LOPES  
29"

Electr. 0''  
♩ = 100/70 Senza vibrato  
Dolce / Cantabile  
Bass Clarinet  
mp mf p mp p mp mf f ppp

0'35''  
pp p mp p mp pp mf p mp pp

1'47''  
Espressivo/poco legato  
♩ = 80-70  
mf p mp

mf p mp pp p mp pp mf p mf mp pp

p pp mf p mf mp mf p mp p mp

Grafismo de Aura Reis - 2003

Exemplo Musical 18 - Excerto da Obra *Coor* de Ângela Lopes

Compositor: Ângela Lopes (n. 1972)	
Nome da Obra: <i>Coor</i>	Ano: 2003
Dedicatário: Sem dedicatário	
Estreia por: Vítor Pereira	Ano: 2003
Estreia: Festival Internacional de Electroacústica Música Viva 2003 Museu dos Transportes - Coimbra	
Instrumentação: Clarinete Baixo com electrónica sobre suporte	Duração: 13'
Partitura: Disponível no Centro de Investigação e informação de Música Portuguesa	
Gravação: gravação da estreia na posse da Miso Music	
Contactos do Compositor: <a href="mailto:angela65@sapo.pt">angela65@sapo.pt</a>	

*Coor* pretende ser uma obra de câmara para clarinete baixo e electrónica. Esta é a ideia da compositora, de forma a que nenhuma das partes intervenientes se torna solista e para que seja criada uma fusão sonora entre ambas as partes. Para isso é

sugerido um especial cuidado no equilíbrio entre a parte electrónica e o clarinete baixo amplificado.

Segundo a explicação da obra anexa à partitura, *Coor* é uma forma arcaica da palavra cor. Por associação ao título, durante toda a obra pode-se escutar várias cores sonoras. Baseadas numa série de *Fibonacci*<sup>70</sup>, foram criadas uma série de escalas que servem de material para esta obra. A parte electrónica é composta por sons concretos transformados electronicamente através de software informático.

Encomendada pelo compositor e percussionista Miguel Azguime, esta obra foi estreada em Coimbra, no Festival Música Viva em 2003.

O convite para escrever esta obra é descrito por Ângela Lopes<sup>71</sup> como *um projecto imperdível: o clarinete baixo é um instrumento de enormes potencialidades técnicas e a articulação com as novas tecnologias pode alargar as possibilidades de transformação do próprio instrumento.*

*Coor* oscila entre dois tipos de escrita rítmica distintos. Por um lado, existe uma escrita quase sem tempo em que o pensamento musical flui, com um carácter sobretudo tímbrico e harmónico; este tipo de escrita pode ser observado na primeira página da obra acima exposta. Neste tipo de escrita o ritmo não é exacto, devendo o intérprete ser rigoroso na relação entre notas de diferentes durações e devendo estar sempre muito atento às indicações cronométricas indicadas na partitura. Por outro lado, existe uma escrita mais tecnicista e virtuosa, para a qual a compositora recorre a escalas, harpejos e tremolos rápidos. Nestas partes, é frequente a compositora escrever acelerandos e ralentandos nas passagens, criando alguma instabilidade ao ouvinte, quase como se não houvesse tempo; no entanto, o intérprete deverá ter um grande controlo sobre a pulsação para que, mais uma vez, consiga cumprir todas as indicações cronométricas.

Durante a fase de composição houve um contacto constante com o clarinetista que viria a estrear a obra, Vítor Pereira, o que permitiu que qualquer problema técnico fosse verificado e corrigido durante a composição. Os multifónicos usados nesta composição foram escolhidos tendo como referência o livro escrito por Henri Bok

---

<sup>70</sup> Leonardo Fibonacci – matemático Italiano dos Séc. XII/XIII, conhecido pela descoberta desta série composta pelos números 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ...

<sup>71</sup> Ângela Lopes, Entrevistada por Hugo Queirós (E-mail. 8 de Janeiro, 2011)

(1989)<sup>72</sup>. Os multifónicos escritos são compostos por três, quatro ou cinco notas, no entanto, em termos práticos não são exequíveis todas as notas em simultâneo. Dependendo do multifónico, são apenas exequíveis duas ou três notas em simultâneo. Assim, cada intérprete deverá analisar em cada caso quais as notas que deverá evidenciar.

Em termos logísticos, esta obra é relativamente simples de executar: é necessária amplificação do clarinete baixo e altifalantes para a junção das partes, acústica e electrónica.

Nas várias vezes que o autor desta tese apresentou esta obra em público, usou um software de edição de áudio, para o qual importou a parte da electrónica; assim, durante a execução, tinha visão sobre o ecrã do computador onde tinha o cronómetro para seguir as indicações da partitura. Uma vez que algumas das indicações cronométricas tem um desfasamento de alguns milésimos de segundo, no mesmo software o intérprete tinha também visão sobre uma representação gráfica das ondas sonoras. Assim, para além do cronómetro, em alguns momentos da peça o intérprete guiou-se pela representação gráfica para que a ligação com a electrónica fosse a mais exacta possível. Para isto, o intérprete deverá conhecer perfeitamente a electrónica para saber em que momento se deverá guiar pelo cronómetro ou pela representação gráfica. Sendo o objectivo da compositora que esta obra resulte como música de câmara, o intérprete deverá estar atento à electrónica e interagir e relacionar a sua interpretação com esta.

Uma vez que o próprio intérprete pode accionar a parte da electrónica, o técnico de som tem apenas a seu cargo o equilíbrio sonoro entre as duas fontes.

---

<sup>72</sup> Henri Bok e Eugen Wendel, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989)



alguns anos continua fascinado pela electrónica por oferecer ao compositor grandes possibilidades sonoras.

*A ideia desta peça é mais um gesto do que uma melodia cantabile.*<sup>73</sup> Assim, esta peça é caracterizada por uma sucessão de gestos melódicos e de um contraponto realizado entre o clarinete baixo e a electrónica. Ao longo de toda a obra podemos ouvir gestos melódicos que se complementam entre as duas fontes sonoras uma vez que o compositor usa a electrónica como se de um instrumento acústico se tratasse. Esta peça é também caracterizada pela multiplicação de notas pedais originadas pelos gestos melódicos, por desfasamentos tímbricos entre clarinete baixo e electrónica e ainda por uma irregularidade de forma, uma vez que esta obra é composta pela junção de vários blocos.

O nome da obra, *Transfigurações*, surge inspirado na obra orquestral *Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo* de Oliver Messiaen, compositor que André Rodrigues muito estima. Igualmente inspirado em Messiaen, André Rodrigues inclui na partitura uma citação Bíblica sobre o Apocalipse que diz: “..... o seu rosto era como o Sol quando resplandece com toda a sua força”<sup>74</sup>.

Estreada num meio académico onde o público eram essencialmente professores e alunos de música, segundo o compositor<sup>75</sup>, esta peça foi bastante bem aceite embora o uso do clarinete baixo e da electrónica tenha causado alguma estranheza a alguns ouvintes mais presos ao sistema tonal.

Em entrevista realizada sobre esta obra, André Rodrigues<sup>76</sup> afirma que pensou *mais no gesto do que no instrumento* e que *hoje em dia pensaria mais no instrumento*. Assim, o tipo de escrita que vemos acima, na primeira página da partitura, ilustra o trabalho técnico que o clarinetista terá de desenvolver durante mais de oito minutos, sem nunca existir uma passagem de repouso para que o instrumentista possa recuperar o fôlego. Além de serem demasiadas passagens rápidas sem pausas, cada uma destas vinte e quatro páginas de gestos melódicos ininterruptos representam um desafio técnico uma vez que em cada uma destas páginas as passagens são diferentes, sem

---

<sup>73</sup> André Rodrigues, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Paços de Brandão. 2 de Setembro, 2011)

<sup>74</sup> Nota de programa da partitura *Transfigurações* de André Rodrigues - 2005

<sup>75</sup> André Rodrigues, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Paços de Brandão. 2 de Setembro, 2011)

<sup>76</sup> André Rodrigues, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Paços de Brandão. 2 de Setembro, 2011)

qualquer relação com as anteriores. Assim, o clarinetista deverá dominar perfeitamente cada uma das passagens, de forma automática, para que na hora certa elas fluam sem hesitações ou oscilações rítmicas. Uma vez que cada um destes gestos é continuado pela electrónica, quase como um dialogo entre as duas fontes sonoras, qualquer erro ou hesitação técnica poderá originar uma quebra neste diálogo. Assim, aconselha-se o clarinetista a seguir o *click* que ouve na electrónica e executar a obra da forma mais mecânica e exacta possível.

A escrita para o clarinete baixo é bastante convencional, usando pouco mais de três oitavas e sem recorrer a qualquer tipo de efeito sonoro contemporâneo.

A relação com a electrónica é bastante simples. Será apenas necessário um computador com um software de edição de áudio, no qual estará a parte da electrónica e um *click* para a junção das partes. Não carecendo de um grande apoio logístico, o próprio músico poderá accionar a parte da electrónica. Depois da peça começar, o músico deverá preocupar-se em seguir sempre o *click*, sem qualquer preocupação com a junção com a parte electrónica. A junção entre as duas fontes sonoras resulta tanto mais junto quanto mais mecânica e rigorosa estiver a parte do clarinete baixo.

O resultado sonoro pretendido deste enorme desafio técnico, é precisamente um continuo de gestos melódicos que alternam entre o clarinete baixo e a electrónica, formando uma única linha. Para além deste diálogo entre as duas fontes, existe uma espécie de acompanhamento electrónico que intervém na criação de tensão e distensão musical. Na electrónica podemos ouvir sons de natureza puramente electrónica como ondas sonoras geradas electronicamente, sons acústicos como ecos de clarinetes ou sons de percussões e ainda alguns sons acústicos que o compositor manipula electronicamente.

## 2.14. Gonçalo Lourenço: *Nauta II*

Com Garra ♩ = 100

slap multi

Bass Clarinet

*p* *f* *p* *f* *pp*

*f* *ff*

*p*

*sfz* *p* *mf* *p sub.* *f*

*ff* *f* *fff*

*> f* *mf* *f* *mf*

Exemplo Musical 20 - Excerto da Obra *Nauta II* de Gonçalo Lourenço

Compositor: Gonçalo Lourenço (n. 1979)	
Nome da Obra: <i>Nauta II</i>	Ano: 2003
Dedicatário: Fausto Corneo	
Estreada por: Fausto Corneo	Ano: 2004
Estreia: Concerto “Peças Frescas” – Teatro S. Luiz, Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 4’
Partitura: Na posse do compositor	
Gravação: Na posse do compositor	
Contactos do Compositor: glmusican@yahoo.com	

Gonçalo Lourenço vive actualmente nos Estado Unidos da América onde prossegue estudos de direcção coral, estando a rever algumas das obras que compôs enquanto aluno de composição em Lisboa. Uma dessas obras é *Nauta II*, obra na qual, segundo o compositor<sup>77</sup>, se pode encontrar algum academismo, para além da influência do seu

<sup>77</sup> Gonçalo Lourenço, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 4 de Setembro, 2011)

professor Christopher Bochmann. Para tentar eliminar este academismo e pôr um cunho pessoal, Gonçalo Lourenço está a rever grande parte das suas composições. Por esta razão, obras como *Nauta II* ainda não constam do seu catálogo de obras. Segundo o compositor<sup>78</sup>, a ideia para o título obra, *Nauta II* era uma alusão aos navegadores portugueses. No entanto, à imagem das *Sequenzas* para instrumentos a solo que Luciano Berio escreveu, Gonçalo Lourenço pretende fazer uma série de obras para instrumentos solo, às quais chamará *Individualidades*. Assim, após a revisão de *Nauta II*, o compositor irá alterar o nome da obra que passará a ser uma das suas *Individualidades*.

Em *Nauta II*, Gonçalo Lourenço recorre a duas séries, a de *Lucas*<sup>79</sup> e a de *Fibonacci*<sup>80</sup> através das quais alcança a vertente virtuosística pretendida. A obra foi escrita numa forma livre na qual o compositor procurou focar as atenções no intérprete para quem a escrevia, Fausto Corneo. Para além da vertente musical, o compositor pretendia um virtuosismo que estivesse à altura do intérprete. Assim, de forma a tirar o máximo partido do intérprete, o compositor contou com a ajuda de Fausto Corneo que para além de várias sugestões, incentivou o compositor a usar técnicas como o multifónico ou o *slap tongue*.

Sobre o resultado final da obra, Gonçalo Lourenço revela ter ficado muito satisfeito, tanto com a interpretação de Fausto Corneo, como com as possibilidades que o clarinete baixo dispõe. Mostrando o fascínio com que ficou por este instrumento, afirmou: *Quando escrevo para orquestra, eu não passo sem o clarinete baixo que é um instrumento belíssimo*<sup>81</sup>.

Dos seus planos futuros, entre outras composições, consta a ideia de escrever um concerto para clarinete baixo solo e orquestra.

---

<sup>78</sup> Gonçalo Lourenço, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 4 de Setembro, 2011)

<sup>79</sup> Edouard Lucas - Matemático francês do séc. XIX

<sup>80</sup> Leonardo Fibonacci – matemático Italiano dos Séc. XII/XIII

<sup>81</sup> Gonçalo Lourenço, Entrevistado por Hugo Queirós (Videoconferência. 4 de Setembro, 2011)

## 2.15. Joel Monteiro: *Reflexions II*

The musical score for *Reflexions II* by Joel Monteiro is written for Clarinet Solo in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of quarter note = 40. The score consists of six staves of music. It begins with a *ppp* dynamic and includes various dynamic markings such as *f*, *sfz*, *p espress.*, *cresc.*, *ff*, *mp*, *mf*, and *f*. The piece features complex rhythmic patterns, including slurs, slaps, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 5, 7). The score is marked 'poco a poco' and includes a 'misterioso' section starting at measure 10.

Exemplo Musical 21 - Excerto da Obra *Reflexions II* de Joel Monteiro

Compositor: Joel Monteiro (n. 1984)	
Nome da Obra: Reflexions II	Ano: 2007
Dedicatário: “para os maus pais”	
Estreada por: Carlos Cordeiro	Ano: 2007
Estreia: Teatro S. Luiz – Lisboa	
Instrumentação: Clarinete Baixo Solo	Duração: 5’30’’
Partitura: Na posse do compositor	
Gravação:	
Contactos do Compositor: joelcristianosousamonteiro@gmail.com	

Por desafio do clarinetista Carlos Cordeiro, colega na Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo do Porto, Joel Monteiro, estudante de composição nesta instituição, decide compor *Reflexions III* para clarinete baixo. Existem outras obras deste mesmo compositor que se chamam igualmente *Reflexions*, mas que composicionalmente nada as unem, o único ponto comum entre todas as obras é o facto de todas elas serem momentos de reflexão do compositor. Assim, existe

*Reflexions I* para viola d'arco solo, *Reflexions II* para saxofone alto solo e *Relexions III* para clarinete baixo solo. Inspirado nesta última, Joel Monteiro escreveu *Reflexions III b* para flauta alto solo, na qual usa materiais e ideias inspirados na obra que havia escrito para clarinete baixo solo.

Deste desafio, o compositor procurou escrever algo que considerasse diferente e interessante, e sobretudo que não fosse excêntrico, vanguardista ou pós-modernista. Inspirado nos retiros espirituais feitos nas montanhas chinesas e numas rudimentares flautas chinesas feitas de cana de bambu que, segundo o compositor<sup>82</sup>, acompanham estes retiros. Com esta inspiração, baseia a sua obra em sensibilizações e polarizações, criando uma centricidade em torno de algumas notas chave. Devido à profundidade implícita na obra, o compositor<sup>83</sup> refere como necessário, para que a obra funcione como foi idealizada, uma entrega total do intérprete durante toda o performance, como se ele mesmo procurasse um retiro espiritual na obra. O compositor<sup>84</sup> refere ainda, que em alguns momentos da obra, esta poderá ter um carácter algo monótono que deve ser encarado como tal, devendo o intérprete entregar-se a essa monotonia.

Durante o processo de composição da obra, o compositor manteve um contacto constante com Carlos Cordeiro, que o foi auxiliando a ter um maior conhecimento do instrumento, para que o timbre de cada nota fosse usada no lugar certo.

Escrita durante a sua formação em composição, Joel Monteiro encontra nesta obra algum academismo da sua parte; exemplo disso é o uso de compasso que, segundo o compositor<sup>85</sup>, poderá criar tempo fortes em lugares indesejados. Assim, no futuro, o compositor tenciona reescrever a obra, retirando os compassos, tornando desta forma a interpretação mais livre e conseqüentemente mais próxima da ideia que originou a obra.

Não sendo uma obra tecnicamente muito exigente, a dificuldade encontrada é conseguir manter a calma e obter um ambiente reflexivo ao longo de toda a obra. Independentemente do andamento ser bastante lento e nem sempre as respirações

---

<sup>82</sup> Joel Monteiro, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lousada. 10 de Setembro, 2011)

<sup>83</sup> Joel Monteiro, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lousada. 10 de Setembro, 2011)

<sup>84</sup> Joel Monteiro, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lousada. 10 de Setembro, 2011)

<sup>85</sup> Joel Monteiro, Entrevistado por Hugo Queirós (Vídeo. Lousada. 10 de Setembro, 2011)

serem as mais confortáveis, o intérprete deverá manter a tranquilidade e paz interior e tocar de forma fluente, sem transparecer ao público qualquer dificuldade técnica.

## 2.16. Outras Obras

Para além de todas as obras anteriormente citadas, existem referências a obras Portuguesas para clarinete baixo solo que, não sendo originais para clarinete baixo, optou-se por não as incluir nesta pesquisa. No entanto, fica uma referência a algumas delas e a explicação de onde surgiram.

Numa simples pesquisa na página da Internet do Centro de Investigação & Informação de Música Portuguesa<sup>86</sup>, entre outras obras, surge uma *Elegia* para clarinete baixo solo, composta por Pedro Faria Gomes. Esta obra foi originalmente escrita para violoncelo solo e está disponível através da *Ava Musical Editions*<sup>87</sup>. A versão mencionada, refere-se a uma transcrição feita pela clarinetista inglesa Sarah Thurlow para uma performance que realizou no Shakespeare Institut em Stratford (Reino Unido) em 2009. Mesmo tendo sido uma execução surpreendente para o compositor, este não tenciona divulgar a obra para clarinete baixo, preferindo manter a versão original.

Nesta mesma pesquisa e no mesmo site, encontramos a obra *Transition* de João Rafael para clarinete baixo e electrónica em tempo real. No entanto esta obra tem como base a obra com o mesmo nome escrita em 1989 para clarinete solo. Em 2003, o próprio compositor fez uma versão desta obra para clarinete e electrónica em tempo real. A parte do clarinete é a mesma da obra a solo, foi apenas acrescentada uma parte electrónica a qual espacializa o som em vários altifalantes. Em 2004, *Transition* para clarinete e electrónica em tempo real é tocada no clarinete baixo por Harry Sparnaay, no mesmo recital em que estreou a obra de Cândido Lima anteriormente referida (capítulo 2.2). Assim, actualmente existem várias versões desta obra, podendo esta ser tocada no clarinete ou no clarinete baixo, em ambos os casos com ou sem electrónica.

Ainda neste mesmo site, encontra-se a obra *Figurações Va*, para clarinete baixo solo de Filipe Pires. Esta obra está gravada no CD *Worlds of Bass Clarinet* pelo Holandês

---

<sup>86</sup> Centro de Investigação & Informação de Música Portuguesa ([www.mic.pt](http://www.mic.pt)), acessido a 19 de Outubro, 2011.

<sup>87</sup> Ava Musical Editions ([www.editions-ava.com](http://www.editions-ava.com)), acessido a 18 de Outubro, 2011)

Henri Bok. No entanto, esta obra – *Figurações V* (1984) foi escrita originalmente para saxofone alto solo.

Um site onde se pode encontrar uma vasta lista de repertório para clarinete baixo é na página pessoal do clarinetista Harry Sparnaay<sup>88</sup>; nesta página existe uma secção com obras dedicadas a este clarinetista de referência. Entre várias obras de compositores portugueses, encontra-se a obra *Aerofonia II* (2002) de Vítor Rua. No entanto, foi originalmente idealizada e concebida para clarinete solo. A sua execução no clarinete baixo é feita através da mesma partitura, soando uma oitava a baixo.

Depois de alguma pesquisa e de contactos com vários compositores, chegou-se ao contacto com Ângela Ponte sobre a obra *Reflex II* para clarinete baixo e electrónica em tempo real. Tendo já sido apresentada várias vezes em público, esta trata-se de uma transcrição realizada pela compositora, sendo a obra originalmente para fagote e electrónica em tempo real.

---

<sup>88</sup> Página pessoal de Harry Sparnaay ([www.harrysparnaay.info](http://www.harrysparnaay.info), acedido a 5 de Setembro, 2011)

## Conclusão

1.

Estando a música contemporânea em permanente evolução é inoportuno afirmar que esta investigação está terminada. Correndo o risco de, por desconhecimento, ter omitido alguma obra Portuguesa, aqui se encontram expostas o que parece ser a totalidade de obras portuguesas para clarinete baixo que foi possível apurar em tempo útil.

Uma vez que todos os compositores investigados nesta pesquisa se encontram vivos, era um dos pressupostos chegar ao contacto directo com os mesmos a fim de perceber de perto a opinião e a concepção da obra e perceber como foi o contacto com o clarinete baixo e com os respectivos instrumentistas. Conseguir marcar entrevistas com todos eles foi impossível; por isso, recorrendo à internet, conseguiu-se realizar vídeo-conferências com os compositores com os quais não foi possível o contacto pessoal. Por vezes mais ocupados ou com agendas mais preenchidas, todos se mostraram receptivos e colaboraram de forma bastante empenhada nesta pesquisa: esta dissertação é-lhes, em grande parte, dedicada.

Analisadas todas as obras, é de referir que, em quase todos os casos, os compositores decidem escrever para clarinete baixo por lhes ter sido pedido ou encomendado por uma entidade; ou então por terem sido desafiados por um intérprete. Apenas duas das obras investigadas foram escritas sem que houvesse qualquer encomenda ou desafio de outra pessoa. Carlos Marques escreve para clarinete baixo, numa altura da sua formação em que muito se interessou por este instrumento; enquanto clarinetista e compositor, decide por impulso próprio escrever *Arabaixo* que apenas seria estreado bastante tempo depois da composição, pelo autor desta dissertação, já no âmbito desta pesquisa. O outro compositor que decide escrever para clarinete baixo por impulso próprio é Vítor Rua: enquanto improvisador e compositor decide de alguma forma homenagear um intérprete de música contemporânea que muito estima e admira, dedicando *Klimt 2* a Harry Sparnaay, obra que nunca chegou a ser estreada por falta de oportunidade. Todas as outras obras tiveram a sua génese em encomendas ou desafios feitos aos compositores.

2.

Sendo que os compositores gostam de ver as suas obras tocadas em público, estes escrevem para os instrumentos ou formações para os quais as mesmas são solicitadas ou encomendadas. Assim, a razão para não haver mais obras para clarinete baixo não se prende com o algum desconhecimento do instrumento ou das suas capacidades, nem tão pouco com a ideia de se tratar de um instrumento periférico ou instrumento de orquestra. Dos vários contactos realizados com os compositores, foi unânime o fascínio pelo clarinete baixo e foram sempre enumeradas várias das possibilidades tímbricas, harmónicas e técnicas que este instrumento permite ao compositor. A razão encontrada para o facto de não existirem actualmente mais obras escritas prende-se, talvez, com o facto de haver poucos clarinetistas em Portugal que se especializem no clarinete baixo e que procurem estrear obras Portuguesas. São muitos os clarinetistas que, nas mais diversas formações, tocam clarinete baixo como um instrumento periférico do clarinete, não lhe prestando atenção como instrumento independente.

3.

Revistas todas as obras, é fascinante a diversidade de obras encontradas: integraram esta pesquisa compositores de várias gerações, com técnicas composicionais muito distintas e até com concepções da música contemporânea por vezes até opostas.

Muito influenciados pelos que foram os seus professores de composição encontram-se Ângela Lopes e Gonçalo Lourenço; no caso de Ângela Lopes percebem-se algumas similitudes com a obra também para clarinete baixo do seu antigo professor Cândido Lima; em Gonçalo Lourenço - *Nauta II* – apercebe-se uma organização estrutural próxima da encontrada na obra do seu professor Christopher Bochmann.

É de particularizar as obras que partem da iniciativa do instrumentista. Destaca-se, a este nível, o clarinetista Luís Gomes que é, sem dúvida, o músico português que mais tem investido e apostado no clarinete baixo. Das diversas obras “encomendadas” por este clarinetista e que lhe foram dedicadas, destacam-se duas: *Clarón* de Daniel Schvets e *Prelúdio e Choro* de Eli Camargo Júnior. Estas obras são, ainda, verdadeiros desafios técnicos que põem à prova o nível técnico do intérprete: foram desde logo entendidas como desafios ao próprio instrumentista.

Numa perspectiva bastante diferente, também André Rodrigues cria um desafio técnico enorme para o intérprete; embora não fosse esse o objectivo inicial, os gestos melódicos que escreveu, tantas vezes próximos dos gestos musicais electroacústicos, são, talvez, demasiado arrojados para um diálogo fluente entre o meio electroacústico, de possibilidades quase ilimitadas, e o acústico – clarinete baixo e instrumentista. *Transfigurações* para clarinete baixo e electrónico sobre suporte é uma obra algo tradicional no uso do clarinete, mas próxima do impossível em termos de precisão técnica.

4.

Para além das várias correntes composicionais usadas pelos diferentes compositores, a forma como são usados os recursos do instrumento e até dos instrumentistas são diversas. Seguindo a sua linha composicional, Christopher Bochmann escreve *Chiaroscuro* sem utilizar qualquer técnica instrumental não convencional; o uso que faz do clarinete baixo na sua obra é bastante tradicional com uma escrita convencional. Num ponto de vista instrumental bastante diferente está Carlos Marques: *Arabaixo* é uma obra repleta de efeitos como *Slap*, multifónicos de 1º e 2º tipo, harmónicos, *flutterzunge*, entre outros. Com a utilização de todos estes efeitos, Carlos Marques procura criar novas sonoridades que contrapõe com o uso tradicional do instrumento.

5.

Nas obras que incluem electrónica existem três tipos distintos: obras para clarinete e electrónica sobre suporte, para clarinete e electrónica em tempo real e ainda uma obra para clarinete e computador.

Com electrónica sobre suporte existem duas obras: *Transfigurações*, de André Rodrigues, no qual o intérprete deverá executar a obra o mais técnica e mecanicamente possível, sem grande preocupação com a electrónica. Numa outra filosofia está *Coor* de Ângela Lopes que, embora possa ser executada com alguma flexibilidade, deverá existir sempre uma interacção com a electrónica.

Com electrónica em tempo real existem duas obras. Na obra de Cândido Lima a electrónica funciona quase como uma sombra do clarinete baixo, com a qual o

intérprete deverá interagir. Por sua vez, Virgílio Melo vai manipulando o som do clarinete baixo de várias formas e ainda executando sons pré-gravados.

Numa filosofia completamente diferente, encarando as obras quase como instalações sonoras, está Luís Bragança Gil; as suas duas obras foram idealizadas para ser tocadas por aquele intérprete, naquele espaço e para aquela ocasião específicos; por isso não voltaram a ser tocadas até à data. Conhecendo as limitações e virtudes de tudo o que tinha ao dispor, Luís Bragança Gil escreveu muito focado no intérprete, pelo que será difícil a obra ser revisitada por outro músico. Uma destas obras, escrita para clarinete baixo e computador, estava dependente de uma grande cumplicidade e interacção entre os vários meios sonoros e todo o espaço envolvente.

6.

Durante os vários contactos realizados com os compositores, alguns deles recordaram as suas obras com alguma saudade e por vezes até com a mágoa de nunca mais terem ouvido as obras desde a estreia. Foi interessante observar a sua satisfação, por constatarem que as suas obras não foram completamente esquecidas. Depois de investigar o repertório e de contactar com compositores e intérpretes, é agora momento para estas obras voltarem a ser levadas a público. Assim, espera-se que esta investigação dê um novo alento a estes e a outros compositores que queiram escrever para clarinete baixo.

Procurou-se fornecer informação prática sobre o instrumento e as suas possibilidades bem como sobre o repertório português para clarinete baixo, útil para quem pretenda conhecer melhor o instrumento, para intérpretes que nele pretendam investir e para estudiosos e interessados na música portuguesa.

Existe já um número significativo de obras escritas que não devem cair no esquecimento. Para além do importante trabalho de escrever e estreiar novas obras, será igualmente importante incluir no repertório corrente o que já foi escrito, valorizando, assim, o património musical Português.

Nesta pesquisa foram apenas utilizadas obras para clarinete baixo solo ou com electrónica. No entanto, durante a investigação foram encontradas diversas obras que utilizam o clarinete baixo. Entre outras, destacam-se as seguintes formações/compositores:

- Clarinete Baixo solo e Ensemble Instrumental (Jorge Peixinho);
- Soprano, Clarinete Baixo e Orquestra; Violino e Clarinete Baixo; dois Clarinetes Baixo (Nuno Corte-Real);
- Barítono, Clarinete Baixo e Celesta; Oboé e Clarinete Baixo (Paulo Brandão);
- Clarinete baixo e Contrabaixo (Cândido Lima);
- Clarinete Baixo e Eufonio (João Rafael);
- Clarinete Baixo e Marimba (Filipe Pires).

O clarinete baixo é também usado pelos compositores portugueses em formações como orquestra de clarinetes, quartetos e quintetos de clarinetes, orquestra sinfónica, banda sinfónica e ensembles de formações variadas,.

Frutos desta pesquisa, surgiram já algumas apresentações públicas realizadas pelo autor da tese nas quais foram divulgadas várias das obras aqui tratadas. Espera-se para breve outras oportunidades para divulgar este repertório.

No futuro, seria um bom sinal que esta pesquisa fosse um ponto de partida para novas actualizações em futuros trabalhos, com novas obras, novos intérpretes e sobretudo com muita divulgação em público do clarinete baixo a solo e da música portuguesa.

## Bibliografia

### Livros:

- Bok, Henri e Eugen Wendel. *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse*, Editions SALABERT, Paris. 1989.
- Harris, Michael. *The Bass Clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, editado por Colin Lawson, 66 – 74. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Heaton, Roger. *The contemporary clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, editado por Colin Lawson, 163 - 183. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Lima, Cândido. *Origens e segredos da música portuguesa contemporânea: música em som e imagem*. Edições POLITEMA – Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2003.
- Shackleton, Nicholas. *The development of the clarinet*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, editado por Colin Lawson, 16 - 32. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Sparnaay, Harry. *The Bass Clarinet – a personal history*. PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011.
- Weston, Pamela. *Players and composers*, em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, editado por Colin Lawson, 92 - 106. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

### Entrevistas:

- Bochmann, Cristopher. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Povia de Varzim. 23 de Julho, 2011.
- Camargo Júnior, Eli. Entrevistado por Hugo Queirós. Videoconferência. 24 de Setembro, 2011.
- Gil, Luís Bragança. Entrevistado por Hugo Queirós. Videoconferência. 21 de Outubro, 2011.
- Gomes, Luís. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Lisboa. 7 de Setembro, 2011.

- Lima, Cândido. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Porto. 24 de Setembro, 2011.
- Lopes, Ângela. Entrevistada por Hugo Queirós. E-mail. 8 de Janeiro, 2011.
- Lourenço, Gonçalo. Entrevistado por Hugo Queirós. Videoconferência. 4 de Setembro, 2011.
- Melo, Virgílio. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Porto, 30 de Setembro, 2011.
- Monteiro, Francisco. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Porto. 15 de Julho, 2011.
- Monteiro, Joel. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Lousada. 10 de Setembro, 2011.
- Rodrigues, André. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Paços de Brandão. 2 de Setembro, 2011.
- Schvetz, Daniel. Entrevistado por Hugo Queirós. Videoconferência. 11 de Outubro, 2011.
- Rua, Vítor. Entrevistado por Hugo Queirós. Vídeo. Matosinhos. 22 de Julho, 2011.

#### Outros Documentos:

- Rodrigues, André. Nota de programa da partitura *Transfigurações*. 2005.
- Lima, Cândido. Texto do autor. Porto. 2004.
- Gil, Luís Bragança. Texto enviado pelo compositor sobre a obra. 2010.

#### Sites:

- Ava Musical Editions ([www.editions-ava.com](http://www.editions-ava.com), acessido a 18 de Outubro, 2011)
- Centro de Investigação & Informação de Música Portuguesa ([www.mic.pt](http://www.mic.pt), acessido a 19 de Outubro, 2011)
- Página pessoal de Harry Sparnaay ([www.harrysparnaay.info](http://www.harrysparnaay.info), acessido a 5 de Setembro, 2011)