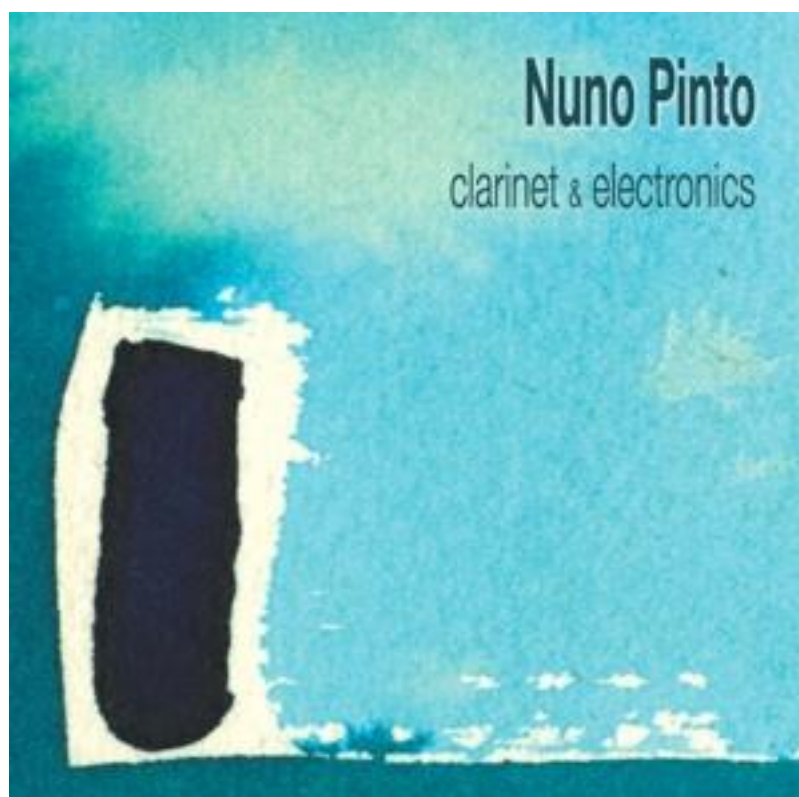


A propósito de um disco



Prova para obtenção do Estatuto de Especialista

Nuno Fernandes Pinto

Junho 2011

Índice

<i>Prelúdio</i>	3
<i>Em palco</i>	5
<i>A preparação</i>	8
<i>Performance: Interação Compositor/ Clarinetista</i>	10
<i>O papel dos intérpretes e a sua relação com os compositores</i>	12
<i>Uma perspectiva histórica</i>	13
<i>Em Portugal</i>	18
<i>Obras portuguesas para clarinete e electrónica</i>	22
<i>As obras e a sua história</i>	24
<i>Ncãncôa, de Cândido Lima</i>	25
<i>Upon a Ground II, de Virgílio Melo</i>	28
<i>Intensités, de Ricardo Ribeiro</i>	29
<i>Limiar, de Carlos Caires</i>	32
<i>Time Spell, de João Pedro Oliveira</i>	32
<i>No Oculto Profuso (medidamente a desmesura), de Miguel Azguime</i>	34
<i>A solo, com Electrónica em Tempo Real ou em Tempo Diferido?</i>	35
<i>O ponto de vista do intérprete</i>	35
<i>O ponto de vista do compositor</i>	39
<i>O trabalho com Miguel Azguime</i>	42
<i>Coda</i>	65
<i>Bibliografia</i>	67
<i>Discografia</i>	70
<i>Partituras</i>	70

Prelúdio

Este trabalho destina-se às provas para obtenção do Estatuto de Especialista na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Com ele pretendo abordar a música portuguesa para clarinete e electrónica, com a qual gravei o meu último disco que acaba de ser editado pela Miso Records. O propósito não é falar apenas sobre o disco em si mas, sobretudo, da música que lhe dá corpo. Descrever um pouco esta música, que envolve um instrumento com 300 anos, que é o clarinete, e uma tecnologia que evolui todos os dias, centrado nos seus aspectos performativos. Este disco acabou por ser uma consequência de um processo que é, fundamentalmente, de performance e de tudo o que a precede e envolve. É isso que tentarei explorar aqui.

Há mais de 10 anos que tinha o objectivo de explorar, enquanto intérprete, o repertório para clarinete solo e electrónica. No entanto, esse desejo foi sendo sucessivamente adiado por diversas razões que se prendem fundamentalmente com a especificidade de um projeto desta natureza e com as necessidades de vária ordem que exige.

As condições para a realização desse projeto pessoal começaram a criar-se em 2007, com o aparecimento do *Sond'Ar-te Electric Ensemble* e com a minha integração nesse grupo. Sendo um agrupamento criado no seio da Miso Music Portugal com o propósito de fazer fundamentalmente música mista, estava encontrado o parceiro ideal para que pudesse fazer música para clarinete e electrónica com regularidade. Por se tratar de uma instituição que privilegia sobretudo a criação e divulgação da música e dos músicos portugueses, o repertório a trabalhar começou por ser, naturalmente, o de compositores portugueses que já tivessem obras ou que estivessem a compor para clarinete e electrónica.

Com a realização de vários concertos, bem como a estreia e rodagem de algumas obras, em 2009 decidimos fazer a gravação de 6 dessas obras para posterior edição em disco. Essa gravação, realizada em Dezembro de 2009, acaba de ser editado pela Miso Records e são essas obras que decidi explorar neste trabalho.

Escolhi este repertório por várias razões, sendo as mais importantes o conhecimento das obras e da sua história enquanto intérprete, tendo mesmo estado

envolvido em algumas delas desde o seu início, e a proximidade pessoal e musical que mantenho com os compositores. Para este trabalho procurei fazer uma resenha da história das obras e explorar dois aspectos que me parecem pertinentes neste tipo de repertório: por um lado, a relação que é absolutamente necessária entre intérprete e compositor para a criação desta música e por outro, um novo paradigma que surge, naturalmente, da relação dos compositores com o público, pelo seu envolvimento direto com o som que é produzido. Para isso, para além da experiência pessoal, contei com o envolvimento dos compositores na resposta a um questionário que lhes enviei.

Esse questionário foi elaborado com o objectivo de explorar dois aspectos: as diferenças entre a electrónica em tempo real e em tempo diferido e também o do papel dos intérpretes na motivação para a composição e como catalisadores e fontes de informação técnica para o trabalho dos compositores.

Começarei por abordar a música mista, na sua envolvente performativa. Antes de mais, importa delimitar conceitos e compreender o que é este tipo de música. Poderemos, neste caso concreto, considerar a música que foi, e continua a ser, composta para clarinete e electrónica. No entanto, entendo por música mista toda a música que relaciona a electrónica com instrumentos ditos acústicos. Embora reconhecendo que esta é uma forma um pouco ambígua de definir o conceito, será porventura a que se explicará por poucas palavras e de uma forma simples. Digo ambígua porque se considerarmos que a música electrónica, para ser escutada, tem de passar por processos acústicos de difusão, teríamos aqui um problema para definir o que é e o que não é acústico. Consideremos então os instrumentos tradicionais, sem qualquer processo eléctrico ou electrónico na sua origem sonora, como acústicos, ainda que para efeitos de difusão conjunta com a electrónica sejam, em muitos casos, amplificados e/ou equalizados de forma a poder obter-se uma interpretação coesa e otimizar-se uma sonoridade conjunta.

Neste caso, que é o da música mista para clarinete de compositores portugueses, começaria por abordar os aspectos performativos dividindo-os em duas classes importantes que se prendem com a forma como a electrónica é apresentada: em tempo real ou em tempo diferido. Se a música com electrónica em tempo real depende do sinal emitido pelo instrumento, e a partir daí a electrónica é processada e gerada através de

programas como Max/MSP, o mais utilizado hoje em dia, a música electrónica em tempo diferido está toda predefinida à partida e é apresentada em suporte físico, sob a forma de um ou vários ficheiros áudio que são difundidos ao longo da performance. Há também quem utilize os dois processos de forma concorrente e complementar na mesma obra.

Em palco

Olhemos então para o caso da electrónica em tempo real e de como tudo se processa em palco e na preparação da performance. A composição consiste basicamente na produção de uma partitura a ser interpretada pelo clarinetista e de uma partitura virtual que irá determinar o tipo de processamento electrónico que decorrerá ao longo da performance. Neste caso, a electrónica só existe de forma ativa e reativa em relação ao clarinete durante a performance porque resulta diretamente do sinal que o clarinete envia para os microfones e do processamento que é feito em tempo real desse mesmo sinal. A partitura virtual, existente no programa de processamento, consiste num número determinado de eventos de processamentos electrónicos, que podem ser estáticos ou que se desenrolam no tempo, evoluindo ou transformando-se de uma forma determinada pelo compositor. A ordem desses eventos está predefinida na partitura virtual e o momento do seu lançamento está predefinido na partitura tradicional e pode ser feito no computador pelo compositor ou por um técnico ou então pelo clarinetista no palco através de um pedal ou de outra forma que tecnicamente possibilite avançar na partitura virtual. Existem vantagens e desvantagens em qualquer uma destas opções e estas estão quase sempre ligadas ao grau de precisão que a electrónica exige. Se quando os eventos são lançados na mesa a tarefa do clarinetista fica um pouco mais aliviada para pensar na música, por outro lado, quando os eventos são lançados pelo próprio clarinetista no palco o grau de precisão que a electrónica pode ter em relação ao input necessário para o processamento é muito maior, como por exemplo manter uma nota que surge no meio de uma passagem rápida. Este segundo caso, como é o exemplo de *No Ocullo Profuso*, de Miguel Azguime, permitirá ao compositor pensar numa electrónica de precisão e não numa electrónica de mancha. Poderá até utilizar os dois tipos mas dificilmente poderá pensar numa electrónica muito precisa ao nível do input no primeiro caso. Enquanto performer, prefiro claramente ter o

controlo dos lançamentos mas nem tudo são vantagens. Ter no palco um pedal, por exemplo, para o lançamento dos eventos cria alguma destabilização física e mental. Ao ter que, com maior ou menor frequência, carregar no pedal que está num determinado ponto do palco (geralmente, entre a estante e o intérprete) a atenção deixa de estar completamente focada na partitura para estar também, em parte, focada no chão. O movimento do corpo que, na maior parte dos casos, é intuitivo tem de deixar de o ser para poder permitir que em determinado momento haja um movimento para carregar no pedal. Só para dar um exemplo, se o clarinetista se apoia mais no pé que deverá acionar o pedal no preciso momento em que o deveria fazer provavelmente não o vai conseguir. Na obra de Miguel Azguime, e dada a quantidade de vezes assim como a elevada frequência como que é preciso fazê-lo, a opção que costumo ter em palco é a de ter sempre o pé em cima do pedal, de forma a conseguir acioná-lo corretamente e evitar algum desequilíbrio físico nesses momentos. A desvantagem desta opção é a perda de liberdade de movimentos porque um dos pés está fixo sobre o pedal durante a quase totalidade da obra. Por outro lado, o clarinetista tem que verificar constantemente a sincronização da partitura tradicional com a partitura virtual. Isso pode ser feito através de um monitor colocado em frente ao músico, por cima ou ao lado da partitura, que contenha o número do evento que está a ocorrer na partitura virtual, logo, na electrónica. Desse modo o intérprete pode verificar se tudo está a correr de acordo com o previsto pelo compositor. Normalmente o lançamento dos eventos só pode ser feito num sentido, do primeiro para o último, pelo que qualquer erro a existir apenas pode ser corrigido no evento seguinte. Por exemplo, se por acidente ou engano o clarinetista lançar dois eventos a correção só poderá ser feita no evento seguinte ao não ser lançado. Neste exemplo a monitorização por parte do clarinetista poderá ser decisiva porque saberá que não deve lançar o evento que já foi lançado. Contudo, quem estiver na mesa de controlo também poderá bloquear o pedal de forma a impedir esse lançamento. Uma das obras que utiliza uma electrónica de mancha é *Intensités*, de Ricardo Ribeiro, e não necessita de uma grande precisão no lançamento dos eventos que podem perfeitamente ser efectuados a partir da mesa de controlo. Ainda assim, nas interpretações que já fiz da obra, preferi sempre o lançamento a partir do palco, até porque já tinha a tecnologia disponível para o fazer em outras obras.

Todos estes aspectos têm de ser previstos e devidamente preparados quando se trabalha com a electrónica em tempo real, tanto por quem vai para o palco, neste caso o clarinetista, como por quem tem a responsabilidade de preparar a tecnologia e a técnica que permite realizar a obra.

Olhando agora para o caso da electrónica em tempo diferido sob o mesmo prisma, podemos verificar que a gestão em palco se torna relativamente mais simples. Tratando-se de um ficheiro único ou de vários ficheiros áudio lançados ao longo da obra, a tarefa principal, para além da interpretação da partitura, será sincronizar a interpretação ao vivo com a electrónica pré-existente mas isso é comum a qualquer obra de música de câmara, com a diferença que existe uma parte, a electrónica, que é imutável e não depende de qualquer condicionalismo humano. Existem, neste caso, duas formas de integrar a electrónica, como já referi: com um ficheiro único que, normalmente, é utilizado do início ao fim da obra; ou com vários ficheiros que vão sendo lançados com o decorrer da performance. Neste segundo caso, como é o exemplo de *Limiar*, de Carlos Caires, o lançamento dos vários ficheiros pode ser feito a partir da mesa e o compositor, ou alguém que esteja a controlar esse processo, e a sincronização é feita sobretudo no início dos eventos. Também neste caso, por ter a tecnologia disponível, preferi ser eu a fazer o lançamento dos ficheiros, como se de electrónica em tempo real se tratasse. É uma forma de assegurar a precisão do lançamento dos ficheiros cujos materiais musicais têm relação direta com os que os precedem ou sucedem na parte do clarinete como é o caso concreto de *Limiar*. Contudo, aqui a precisão não é algo que o compositor tenha como prioritária mas sim a sobreposição de materiais sonoros como são os casos de *Upon a Ground II*, de Virgílio Melo, ou das versões experimentais de *Ncãncôua*, de Cândido Lima, ambas usando ficheiros áudio únicos. Nos casos em que a electrónica está todo predefinida e o seu material musical está diretamente relacionado com o da parte instrumental, como em *Time Spell*, de João Pedro Oliveira, o trabalho prévio de sincronização com a electrónica por parte do intérprete é muito mais exigente. Normalmente, neste casos a minha preferência recai sobre a utilização de um auricular com um *click-track* que permite ao clarinetista saber exatamente em cada momento onde se encontra a electrónica e, a partir daí interagir com ela. Perdendo alguma da percepção do ambiente sonoro que se passa à

volta por ter um ouvido tapado pelo auricular, costume pedir, a que faz esse ficheiro com o *click-track*, uma mistura que inclui também uma parte da electrónica de forma nesse ficheiro de modo a poder escutá-la em quaisquer condições acústicas da sala.

A preparação

Do ponto de vista da preparação de uma performance teremos também que analisar em separado o que é electrónica em tempo real e em tempo diferido, neste segundo caso com duas variantes importantes das quais falarei em seguida.

Para o músico, neste caso clarinetista, que interpreta em palco a partitura tradicional a preparação de uma obra que inclui electrónica em tempo real é bastante incerta no que diz respeito ao resultado final, pelo menos antes dos primeiros ensaios e das primeiras interpretações. Abro aqui um parêntesis para dizer que falo em intérprete desta forma porque gostaria de abordar mais adiante a questão da interpretação e do papel do compositor enquanto intérprete neste tipo de música. Como dizia, na preparação de uma obra com electrónica em tempo real a possibilidade de ensaiar em casa e a noção do resultado final é bastante reduzida. Em primeiro lugar pelas condições logísticas necessárias e depois porque, como já referi, toda a electrónica depende das condições acústicas e tecnológicas de que o compositor dispõe para a sua obra. Essas condições interferem de sobremaneira no resultado sonoro final pelo que só depois de algumas passagens em condições diversas se poderá começar a ter uma ideia de como a obra funciona tecnologicamente. Assim, a preparação terá de ser feita como se de uma peça solo se tratasse, com alguma flexibilidade acrescida de ritmo/tempo e dinâmica, necessária a eventuais reações e interações com a electrónica. No caso de *No Oculto Profuso*, de Miguel Azguime, que é comum a várias peças com electrónica em tempo, existe a preparação acrescida do uso da tecnologia necessária para fazer avançar a partitura virtual, como já vimos. Nestes casos a integração desses gestos na execução musical é fundamental para que tudo possa acontecer de uma forma fluida e incorporada musicalmente.

Para o compositor, a preparação da electrónica em tempo real é tanto ou mais incerta pois apenas com o clarinetista é que pode verificar a validade da programação

efectuada. A necessidade de ajustar parâmetros pode acontecer, e normalmente acontece, em função da tecnologia disponível e do músico que está em palco. Mesmo quando existem bastantes ensaios na própria sala do concerto, pode haver necessidade de ajustes de vária ordem no momento do concerto pela mudança das condições acústicas da sala com a presença do público. O menor controlo de processos pela parte do compositor, assim como a realização da música e do resultado imaginado pode ser uma limitação deste tipo de música. No entanto, a interatividade com o que se passa em palco é bastante maior, possibilitando a geração de sonoridades que, partindo do sinal enviado pelo clarinete, se tornem verdadeiras extensões instrumentais reativas e interativas. Este aspecto pode conferir a quem controla esses processos mecânicos uma nova dimensão de interpretação ao vivo da música electrónica.

No caso da música em tempo diferido, importa distinguir entre o que é preciso do que é livre. Em algumas obras a electrónica desenrola-se de modo quase independente da parte instrumental, como são os casos de *Upon a Ground II*, de Virgílio Melo, ou *Limiar*, de Carlos Caires. Aqui, existe muita margem para interação do clarinete com a electrónica e bastante liberdade interpretativa, embora se torne difícil perceber a dimensão exata das ideias do compositor. A electrónica e a parte instrumental encontram-se em espaços sonoros e/ou musicais quase independentes e a relação entre as duas identidades é bastante variável. Essa margem deixada pelo compositor pode ser usada na preparação pelo clarinetista para dar um cunho pessoal à interpretação. Por outro lado, quando a electrónica exige uma maior precisão rítmica, como no caso de *Time Spell*, de João Pedro Oliveira, a liberdade interpretativa por parte do instrumentista é muito menor ao nível do tempo. Contudo, a relação entre o material musical da electrónica e o da parte instrumental torna-se muito mais evidente e a partir daqui o clarinetista poderá trabalhar uma interpretação que utilize essa mesma interação sonora e musical. O trabalho de preparação torna-se, de algum modo, mais facilitado pois, com a ajuda do *click-track*, os ensaios prévios em casa tornam-se acessíveis e relativamente simples de efetuar. Existe sempre a variável acústica dependente das salas de concertos mas essa acaba por ser comum a todo o tipo de música de câmara.

Em ambos os casos, do lado do compositor a electrónica fica pronta quando assim o entender. Mesmo que possa ajustar alguma coisa por questões estéticas ou de gosto pessoal, após as primeiras audições, todo o processo está dependente de si próprio e da tecnologia de que dispõe e que utiliza para a sua música. Não está dependente do que possa acontecer para ter de ajustar em função do input dado pelo clarinete, a não ser, eventualmente, questões de balanço, volumes ou equalizações. Na preparação de um ficheiro áudio para música electrónica, o compositor poderá fazer gravações prévias com músicos instrumentistas, como é o caso de *Limiar*, para uso nesse mesmo ficheiro de electrónica mas também aqui o controlo de processos é total pois poderá apenas dar como concluído o trabalho quando estiver satisfeito com o resultado final.

Nos casos em que os compositores usam os dois tipos de electrónica, como em *No Oculto Profuso*, a preparação por parte do clarinetista é semelhante à que inclui apenas electrónica em tempo real pois geralmente são ficheiros utilizados paralelamente ou alternados com a electrónica em tempo real.

Performance: Interação Compositor/Clarinetista

Uma performance de música mista envolve toda uma logística tecnológica que é preciso prever por parte de quem a organiza. No que diz respeito ao que se passa em palco já o descrevi de uma forma muito sucinta anteriormente, pela experiência que tenho de algumas dezenas de concertos feitos com este tipo de música, a solo e integrado em ensembles. Em relação a toda a preparação técnica apenas posso falar muito superficialmente mas tenho a consciência da sua grande complexidade, embora não seja esse o foco deste trabalho.

No paradigma existente no século XX, o compositor idealiza uma composição e expressa essa ideia através de um código escrito numa partitura que será posteriormente interpretado por um ou vários instrumentistas que faz ou fazem chegar essa ideia musical ao público. A electrónica veio, de algum modo, alterar esse paradigma assim como a relação entre compositor e instrumentista pois, como vimos anteriormente, o resultado final da electrónica, estando definitivamente pronta ou sendo sujeita a modificações com

as primeiras audições ou ensaios, é o produto de uma relação direta do compositor com os sons, algo que não existe com uma partitura tradicional.

No caso da electrónica em tempo real existe uma absoluta necessidade de reacção e interação mútua assim como alguma imprevisibilidade de parte a parte em todo o processo pois existem vários factores que condicionam o resultado final. A parte instrumental e a electrónica são ambas geradas ao vivo.

Numa performance com electrónica em tempo diferido existe sempre uma maior reacção de quem está no palco em relação ao que se passa na mesa de controlo do que o contrário. A parte electrónica, em princípio, está acabada previamente apenas se gerando ao vivo a parte instrumental, daí o nome de tempo diferido.

Penso, portanto, que podemos falar sempre de dois intérpretes, o clarinetista, que tradicionalmente já o é, e o compositor que, em ambos os casos, passa a ser um novo intérprete, quer seja pela produção em tempo real da electrónica quer seja pela produção de uma interpretação cristalizada num ou em vários ficheiros áudio.

Um outro aspecto interessante de estudar será o de verificar se as partituras sofrem alterações a partir do momento em que o clarinetista toma contacto com elas e o compositor ouve as primeiras versões. Mais à frente, falarei em pormenor da forma como isso aconteceu em *No Oculto Profuso*, de Miguel Azguime. Talvez por ser a obra mais recente e por ter acontecido um contacto muito próximo com o compositor, tenho documentadas essas alterações e que consistem em mudanças de registos, de articulações e utilização de técnicas instrumentais pouco convencionais.

O papel dos intérpretes e a sua relação com os compositores

A concepção de uma obra é consequência de um processo de criação por parte de um compositor. Contudo, sua materialização está dependente do trabalho de um intérprete ou de um conjunto de intérpretes, consoante a formação para a qual a obra está escrita.

Refiro-me aqui a obra no conceito tradicional da música erudita onde é criada uma partitura para posterior interpretação, exceptuando a improvisação, a criação colectiva ou a música tradicional que emerge das culturas populares.

Sendo a música a arte dos sons, não podemos deixar de considerar que uma determinada obra só "existe" na realidade quando se emancipa da concepção inicial do compositor e cria uma identidade própria através da sua execução e interpretação por parte dos intérpretes e pode ser ouvida, apreciada e criticada pelo público. Se é verdade que uma determinada obra poderá subsistir enquanto está no papel, não é menos verdade que só completa a sua função quando é interpretada, concretizada em sons.

Independentemente do método, do estilo ou da técnica de cada compositor, o seu processo criativo e as suas ideias musicais, sejam estas mais concretas ou abstractas, necessitam de um canal para ser transmitidas aos intérpretes. Ao longo dos séculos, esse canal foi sofrendo transformações, de simbologia e de género.

Os sistemas de notação musical existem há milhares de anos mas estima-se que o sistema de notação moderno tenha a sua origem por volta do século IX. Desde as *neumas*, utilizadas para representar as notas musicais das peças vocais do canto gregoriano, até à completa e complexa notação do século XXI, a transformação deste meio de comunicação entre compositores e intérpretes foi extraordinária. Com o século XX, um novo recurso passou a estar à disposição dos compositores: a electrónica.

O canal pelo qual o compositor transmite as suas ideias, seja papel ou electrónica, tem naturais limitações, tanto pela notação que nem sempre abarca todas as suas intenções, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, como pelas restrições que a electrónica impõe, mesmo nos dias de hoje.

Os condicionalismos do canal de transmissão, para além da interpretação que o próprio compositor faz do código que utiliza, podem levar a situações em que a partitura

possa não ser, por si só, documento absoluto das intenções musicais de um compositor. Por isso é, muitas vezes, fundamental o contacto próximo entre compositor e intérprete, que trabalham em conjunto de modo a que o resultado final seja o mais fiel possível à concepção inicial da obra. Não são raras as vezes em que esse contacto próximo entre compositor e intérprete se dá numa fase bastante prematura da elaboração de uma obra.

Se considerarmos que a música "viaja" desde a cabeça do compositor até à do ouvinte através de vários processos de comunicação, podemos verificar que temos aqui, portanto, uma primeira barreira a considerar: o canal pelo qual o compositor passa as suas ideias ao intérprete.

Por outro lado, quando um compositor imagina uma obra sabe que ela vai ser interpretada em instrumentos que têm um som próprio, que têm capacidades musicais e expressivas mas também têm limitações e as suas próprias idiossincrasias e especificidades. Esses instrumentos são executados por músicos, também eles com capacidades e limitações próprias.

“O virtuosismo nasce muitas vezes de um conflito, de um tensão entre a ideia musical e o instrumento.” Luciano Berio

A interpretação do código por parte de um instrumentista e a sua materialização em sons está dependente do que está descrito no parágrafo anterior, constituindo nova barreira a ultrapassar neste processo de comunicação. Mesmo que uma determinada obra seja executada por um excelente intérprete, com uma técnica evoluída, o resultado final pode ter diferenças substanciais em relação ao imaginado pelo compositor.

Uma perspectiva histórica

Algumas das obras mais importantes do repertório para clarinete, dos séculos XVIII e XIX, resultaram diretamente do trabalho desenvolvido por estes clarinetistas. Algumas destas obras são de tal forma marcantes que são objecto de estudo para a grande maioria dos clarinetistas, para além de estarem incluídas nos programas de recitais, concertos e gravações que se fazem nos dias de hoje.

Mas, se durante os dois primeiros séculos de vida do clarinete a criação de repertório estava limitada ao desenvolvimento do instrumento e muito mais concentrada

nos locais onde coexistiram compositores e clarinetistas virtuosos e, conseqüentemente, onde foram aparecendo as inovações mecânicas. No século XX este estado de coisas alterou-se radicalmente, em primeiro lugar porque a mecânica do instrumento estabilizou¹, possibilitando que um único clarinete se tornasse mundialmente aceite e adoptado pelos clarinetistas² e em segundo lugar porque a quantidade de clarinetistas aumentou exponencialmente e por todo o mundo passou a ser possível encontrar clarinetistas com uma capacidade técnica e musical superiores, para além do facto de começar a haver uma técnica clarinetística mais ou menos universal.

Em consequência disto, a relação entre intérpretes e compositores alterou-se significativamente. Continuam a existir obras dedicadas e inspiradas em clarinetistas virtuosos, bem como clarinetistas que compõem e deixam uma quantidade grande de obras, senão sempre bem escritas ao nível da concepção, pelo menos bem conseguidas do ponto de vista clarinetístico e de demonstração das capacidades do instrumento que tocam. Os compositores deixaram de estar tão condicionados relativamente à quantidade e qualidade dos instrumentistas à sua disposição. Não deixou nunca de existir uma relação de proximidade entre uns e outros, bem pelo contrário, apenas se modificou. O clarinetista passou a ser um investigador da técnica e do potencial do seu instrumento e conseqüentemente, ao mesmo tempo, uma espécie de *banco de ensaio* para as experiências dos compositores.

O paradigma existente na interpretação da música dos séculos XVIII, XIX e mesmo de uma grande parte do século XX, no qual a partitura é uma obra acabada e o intérprete “apenas” executa, tendo em atenção, naturalmente, as concepções de estilo existentes, modifica-se com o explorar de novas técnicas por parte de compositores e instrumentistas. A introdução de uma linguagem que inclui sons multifónicos (que dependem muito do instrumentista, do seu instrumento, palheta, etc.), glissandi (nem sempre possíveis em toda a extensão do instrumento), sons eólicos (que têm como

¹ Esta estabilização deve-se ao trabalho que Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864) fizeram ao adaptar no clarinete os princípios que Theobald Boehm (1794-1881) havia desenvolvido para a flauta. Ver 1^o capítulo.

² A divulgação deste novo clarinete foi de alguma forma facilitado pelo facto de Klosé ter sido nomeado professor no Conservatório de Paris, cargo que ocupou de 1839 até 1868. O clarinete por ele desenvolvido em conjunto com Buffet foi, com se pode ver no capítulo 1, apresentado em 1839, pelo que dispôs imediatamente de uma montra de renome mundial.

variáveis a quantidade de som e/ou sopro que se pretende) ou microtonalidade (também dependente do registo e/ou velocidade de execução) cria uma necessidade imperativa de um conhecimento profundo do instrumento e das suas possibilidades.

Não obstante a existência de obras como *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*, de Jesús Villa Rojo (Madrid, Editorial Alpuerto, 1984) ou *New directions for the clarinet*, de Phillip Rehfeldt (California, University of California Press, 1994), que podem ser guias de grande utilidade para compositores e instrumentistas, a utilização de algumas das técnicas referidas anteriormente carecem de uma experimentação *in loco* por parte dos compositores para uma melhor aferição da sua utilização nas suas obras.

O contacto pessoal com um grande número de compositores e obras do final do século XX e início do século XXI fez-me perceber que o resultado final de algumas das obras que se fazem nos dias de hoje dependem muitas vezes do músico que as interpreta.

São exemplo disto:

- *Domaines* (1968), de Pierre Boulez (n.1925), que tem uma grande quantidade de *harmónicos* indefinidos sem qualquer indicação de sonoridade ou dedilhação. O contacto com os clarinetistas que trabalharam com o compositor, Michel Arrignon e Alain Damiens, permitiu-me saber o que o compositor pretende um resultado muito concreto e saber como consegui-lo mas a partitura é muito vaga.

- *Ncãncôa* (1995/2002), de Cândido Lima (n.1939), que tem uma série de multifónicos com sons definidos na partitura mas que são impossíveis de executar no clarinete. Tendo gravado por 3 vezes essa obra e interpretado por diversas vezes em concerto e trabalhado em conjunto com o próprio compositor, tentei aproximar a execução possível à sua própria concepção, sendo que algumas das soluções encontradas se afastam bastante da partitura.

- *No Ocullo Profuso* (2009), de Miguel Azguime (n.1960), obra para clarinete e electrónica na qual tive uma grande colaboração desde o início com o compositor que permitiu tornar a peça executável, dentro dos limites do instrumento, mas procurando explorar sempre essa fronteira entre o imaginário do compositor e as possibilidades do instrumento e dos seus intérpretes.

Verdadeiro paradigma desta colaboração estreita entre compositor e intérprete são todas as *Sequenzas* de Luciano Berio que tiveram um intérprete como destinatário da obra:

- *Sequenza I*, flauta, escrita para Severino Gazzeloni em 1958;
- *Sequenza II*, harpa, escrita para Francis Pierre em 1963;
- *Sequenza III*, voz feminina, escrita para Cathy Berberian em 1965;
- *Sequenza IV*, piano, escrita para Jocy de Corvalho em 1966;
- *Sequenza V*, trombone, escrita para Stuart Dempster em 1965;
- *Sequenza VI*, viola, escrita para Serge Collot em 1967 (também arranjada para violoncelo em 1981);
- *Sequenza VIIa*, oboé, escrita para Heinz Holliger em 1969 (arranjada por Claude Delangle como *Sequenza VIIb* para saxofone soprano em 1993);
- *Sequenza VIII*, violino, escrita para Carlo Chiarappa em 1976;
- *Sequenza IXa*, clarinete, escrita para Michel Arrignon em 1980 (arranjada por Rocco Parisi como *Sequenza IXc* para clarinete baixo em 1997);
- *Sequenza IXb*, saxofone alto, escrita para Claude Delangle em 1981;
- *Sequenza X*, trompete em dó e ressonância de piano, escrita para Thomas Stevens em 1984;
- *Sequenza XI*, guitarra, escrita para Eliot Fisk em 1987-88;
- *Sequenza XII*, fagote, escrita para Pascal Gallois em 1995;
- *Sequenza XIII "Chanson"*, acordeão, escrita para Teodoro Anzellotti em 1995;
- *Sequenza XIV*, violoncelo, escrita para Rohan de Saram em 2002 (arranjada por Stefano Scodanibbio como *Sequenza XIVb* para contrabaixo em 2004).

O grande respeito que o compositor tinha pelos instrumentos levaram a que todas as *Sequenzas* de Luciano Berio fossem marcadas por uma colaboração muito estreita entre o compositor e os intérpretes de renome para quem eram destinadas, demonstrando um panorama fascinante de possibilidades técnicas e expressivas dos diversos instrumentos. Longe de querer apresentar de forma superficial, uma simples demonstração de capacidade técnica, Berio pretende fazer da virtuosidade técnica e intelectual a ligação decisiva entre a ideia da composição e o artista-intérprete.

Um testemunho importante do próprio Luciano Berio sobre esta brilhante série de peças para instrumentos solo surge no livro que acompanha a última gravação integral das mesmas que foi acompanhada pelo compositor.³

Neste testemunho de Berio, podemos encontrar algumas considerações sobre virtuosismo. Pensamos que o pensamento deste compositor pode constituir uma boa definição para o virtuosismo dos dias de hoje:

“Além de aprofundar alguns aspectos técnicos específicos, nas Sequenze eu tentei desenvolver musicalmente um diálogo entre o virtuoso e o seu instrumento, dissociando os comportamentos para depois os reconstituir, transformados, em unidades musicais.

Eu tenho um grande respeito pelo virtuosismo, mesmo que esta palavra possa, por vezes, suscitar sorrisos malandros ou evocar a imagem de um homem elegante, um pouco diáfano, com dedos ágeis e a cabeça vazia. O virtuosismo nasce muitas vezes de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento. Uma situação bem conhecida de virtuosismo acontece quando as preocupações técnicas e os estereótipos de execução prevalecem sobre a ideia[...].”

Um outro caso de tensão surge quando a novidade e a complexidade do pensamento musical – onde a dimensão expressiva é igualmente complexa e diversificada – impõem mudanças no relacionamento com o instrumento, abrem caminho a novas soluções técnicas [...] e exigem ao intérprete que funcione ao mais alto nível de virtuosismo técnico e intelectual. Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência sensibilidade e técnica – são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, porventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência. Escrever, nos dias de hoje, para um virtuoso digno desse nome pode, portanto, ser considerado como a celebração de um

³ Estas gravações foram efectuadas no IRCAM (Studio/Espro), Paris entre 10/1994 e 7/1997. A edição é da Deutsche Grammophon e data de 1998. Como se poderá verificar na cronologia de *Sequenzas*, esta edição apenas contou com 13 *Sequenzas*, pois a *Sequenza XIV* foi escrita em 2002.

entendimento particular entre compositor e intérprete bem como o testemunho de uma situação humana.”⁴

Na música mista, onde se encontram os instrumentos e a electrónica, as duas modalidades mais utilizadas são a electrónica em tempo real, que reage ao que é feito pelo intérprete, e a electrónica pré-gravada, onde o intérprete está mais limitado pela necessária interação com o que está pré-definido. Nesta segunda via, o compositor controla muito mais variáveis, nomeadamente o resultado final da electrónica (muito menos dependente da acústica da sala, dos microfones, etc.) e condiciona muito mais o intérprete impondo-lhe um tempo de execução e uma reação a uma parte musical fixa à partida.

Em Portugal

O clarinete tornou-se um instrumento muito popular em Portugal, em especial no último século, devido há sua utilização nas muitas bandas filarmónicas que existem no nosso país. Não obstante, o repertório de compositores portugueses para o instrumento é quase inexistente até ao último quarto do séc. XX.

O repertório para clarinete de compositores portugueses apenas existe a partir do século XIX, pois foi nessa altura que alguns clarinetistas começaram a destacar-se, como foi o caso de José Avelino Canongia. (Scherpereel, 1985:53)

José Avelino Canongia (1784-1842), que foi um clarinetista virtuoso, também escreveu várias obras para o instrumento. Clarinetista proeminente da sua época, fez várias digressões pela Europa, tendo sido bastante bem acolhido pela crítica e sendo,

⁴ Texto original: “Oltre ad approfondire alcuni aspetti tecnici specifici, nelle Sequenze ho cercato a volte anche di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso ed il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli, trasformati, in unità musicali.

Ho un grande rispetto per il virtuosismo, anche se questa parola può suscitare risolini di scherno e può persino evocare l'immagine di un uomo elegante e un po' diafano con le dita agili e la testavuota. Il virtuosismo nasce spesso da un conflitto, da una tensione fra l'idea musicale e lo strumento. Una ben nota situazione di virtuosismo può avverarsi quando preoccupazioni tecniche e stereotipi esecutivi hanno il sopravvento sull'idea[...].

Un altro caso di tensione si ha quando la novità e la complessità del pensiero musicale – con le sue altrettanto complesse e diversificate dimensioni espressive – impongono cambiamenti di rapporto con lo strumento, aprono la strada a nuove soluzioni tecniche [...] e richiedono all'interprete di funzionare ad un altissimo livello di virtuosismo tecnico ed intellettuale. I migliori solisti del nostro tempo – moderni nell'intelligenza, nella sensibilità e nella tecnica – sono quelli capaci di muoversi in un'ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi, adoperando i loro strumenti come ezzi di ricerca e di espressione. Il loro virtuosismo non si esaurisce nell'abilità manuale o nella specializzazione filologica. Sia pure a diversi livelli di consapevolezza, essi possono impegnarsi nell'unico virtuosismo oggi accettabile, quello della sensibilità e dell'intelligenza. Scrivere oggi per un virtuoso degno di questo nome può anche valere, duque, come celebrazione di una particolare intesa tra compositore ed interprete, e come testimonianza di una situazione umana.”

inclusive, favoravelmente comparado a Baermann e Hermstedt, dois dos clarinetistas que se destacaram a nível europeu, como já vimos anteriormente. (Weston, 1977:66) Filho de Ignacio Canongia, um clarinetista espanhol que viveu em Portugal e foi 1º clarinete da Orquestra do Teatro de S. Carlos, José Avelino Canongia ocupou em Portugal alguns dos postos mais importantes, nomeadamente o de professor no Conservatório Nacional de Lisboa (que inicialmente era o Seminário Patriarchal), entre 1821 e 1842, e o de 1º clarinete na Orquestra do Teatro de S. Carlos, entre 1821 e 1842. Das obras que escreveu para clarinete, as que se conhecem são 4 Concertos, *Fantasia com Variações*, *Noturno*, *Introduction & Thème Varié* e *Variações em Sol*.

Depois de Canongia e até sensivelmente ao último quarto do séc. XX o repertório para o clarinete, enquanto instrumento solista, é praticamente inexistente e a sua utilização em outras formações bastante limitada.

Uma série de fatores viriam a contribuir para que o clarinete passasse a ser em Portugal um dos instrumentos mais importantes e também um dos mais utilizados pelos compositores, tal como já vinha acontecendo um pouco por todo o Mundo:

a) Em primeiro lugar, houve a fundação, no início dos anos 70, de alguns agrupamentos de música contemporânea que se tornaram fundamentais na promoção e divulgação da obra dos compositores portugueses. Entre estes grupos destacam-se o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa⁵ e o Grupo Música Nova⁶, ambos dirigidos por dois compositores, Jorge Peixinho (1940-1995) e Cândido Lima (n.1939), respectivamente.

b) Um pouco mais tarde, em 1978, o compositor Álvaro Salazar (n.1938) fundou a Oficina Musical, um agrupamento que, como os anteriores, visava a divulgação da música do séc. XX.

c) Mais tarde, duas estruturas com muita importância no panorama musical português: o Remix Ensemble e a OrchestrUtopica. Criados em 2000 e 2001,

⁵ O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa foi fundado em 1970 e a sua actividade começou logo a partir desse ano com concertos e outras actividades.

⁶ O Grupo Música Nova, começou, de facto entre 1970-72, com a colaboração do compositor Cândido Lima com outros músicos. Esta actividade viria a ser oficializada enquanto Grupo Música Nova em 1975, com a criação de uma associação e com o patrocínio estatal. Em 1976 realizou-se o 1º concerto do grupo com este nome.

respectivamente, estes dois projectos foram criados a partir de vontades completamente distintas, embora com o objectivo comum de divulgar a música contemporânea.

Remix Ensemble, foi criado no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia a Cultura, integrado no projeto da Casa da Música, como estrutura Residente.

A OrchestrUtopica é um projeto que surgiu da vontade conjunta de quatro compositores, António Pinho Vargas, Luís Tinoco, Carlos Caíres e José Júlio Lopes, e um maestro, Cesário Costa, que com o mesmo objectivo de divulgar a música contemporânea, centra grande parte da sua programação em obras de compositores portugueses.

d) A criação dos Encontros de Música Contemporânea da Gulbenkian, em 1976, permitiu que se ouvisse um tipo de música que até aí estava arredada das grandes salas do país. Hoje estes encontros permitem a execução de obras de novos valores da composição.

e) Semanas da Música Contemporânea, organizadas pela RDP e dedicadas à Música de vários países.

f) O Festival Música Viva, que existe desde 1992 e tem permitido uma grande divulgação e circulação da música e dos músicos portugueses.

Todas estas estruturas têm proporcionado aos compositores um trabalho direto com os instrumentistas, não só as que aqui foram referidas como outras que entretanto se têm criado, nomeadamente o Performa Ensemble, o Ensemble XX/XXI ou o Sond'Ar-te Electric Ensemble. Destes contactos surgiram algumas obras importantes do repertório para clarinete, como iremos ver a seguir.

Os ciclos de música contemporânea permitiram aos compositores uma melhor percepção das potencialidades instrumentais que vinham sendo desenvolvidas por compositores de outros países. Estes encontros foram importantes para a abertura do nosso país às novas tendências da Europa e do Mundo, uma vez que até 1974 se tinha fechado sobre si próprio. A perspectiva, que até aí existia, da música contemporânea foi profundamente alterada. A classe musical, em geral, passou a ter acesso a uma informação mais completa e não apenas alguns compositores e músicos que tinham estudado e/ou trabalhado fora de Portugal.

Neste contexto, aparece um clarinetista, António Saiote, que se tornou fundamental no desenvolvimento do clarinete em Portugal criando uma escola de clarinete que perdura até hoje e mudou a perspectiva limitada que havia do instrumento. Pode-se comprovar isto quando se verifica que os lugares mais importantes de escolas, orquestras e outros agrupamentos estão ocupados maioritariamente por alunos de António Saiote ou, como já se verifica agora, por alunos dos seus alunos. Estudou com Marcos Romão (1917-2000) no Conservatório Nacional de Lisboa e, posteriormente, com Guy Deplus (entre 1978 e 1980), em França e Gerd Starke (entre 1980 e 1982), na Alemanha e regressou a Portugal em 1982 começando a leccionar na Academia dos Amadores de Música.

Em 1983, António Saiote foi nomeado professor de clarinete do Conservatório Nacional de Lisboa e em 1984 começou a leccionar na Escola Superior de Música de Lisboa. Em 1991 foi convidado a abrir o curso de clarinete na Escola Superior de Música do Porto, onde lecciona até hoje.

Paralelamente, e tão importante como a sua atividade como pedagogo, a sua atividade como instrumentista, o seu talento e virtuosismo influenciaram positivamente a escrita para o instrumento e a criação de obras, onde o clarinete assume um papel fundamental, aumentou muito significativamente. Integrou o GMCL, em 1977, e mais tarde a Régie Sinfonia do Porto, em 1989, onde fundou os Solistas do Porto, agrupamentos do qual foi diretor artístico. Para além de fazer primeiras audições em Portugal de obras que há muito faziam parte do repertório do instrumento noutros países, tais como a *Sequenza IXa* de Luciano Berio ou *Prelúdios de Dança* de Witold Lutoslawski, também estreou várias obras de compositores portugueses, escritas para si, como poderemos ver mais à frente.

Para além destas obras, António Saiote participou em muitas outras estreias, tanto integrado em agrupamentos como a dirigir, como foi o caso de *Acting-out* (1998) de António Pinho Vargas, estreada pela Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por António Saiote.

Devido à influência deste músico enquanto intérprete e pedagogo, muitos compositores passaram a escrever regularmente para o clarinete, tanto como instrumento

solista como integrado nos mais diversos conjuntos instrumentais. O seu trabalho como pedagogo marcou de forma indelével o ensino do clarinete no nosso país. A quantidade e sobretudo a qualidade dos instrumentistas que ele trabalharam e continuam a trabalhar é tal que, como se disse antes, poucos são os clarinetistas portugueses em lugares de destaque que não tenham sofrido influência direta de António Saiote.

Obras portuguesas para clarinete e electrónica

Através do contacto pessoal com os compositores e com os clarinetistas portugueses, assim como a consulta ao Centro de Informação da Música Portuguesa, criado pela Miso Music, procurei listar as obras compostas para clarinete ou nas quais o clarinete tenha um papel de destaque e tentar perceber o papel dos clarinetistas na criação deste repertório e na sua interação com os compositores. Nesta listagem recolhi as obras em que o clarinete pode ser considerado solista ou tenha um papel de destaque como sejam as obras para clarinete solo, clarinete e orquestra, clarinete e electrónica, clarinete e piano ou ainda as obras para ensembles de clarinetes. Esta investigação permitiu descobrir 153 obras entre 1973 e 2011 para clarinete solo, clarinete e piano, clarinete e orquestra, clarinete e electrónica e ensemble de clarinetes. Destas 153 obras, 23 são para clarinete e electrónica, 19 foram estreadas por mim e 12 foram-me dedicadas. Pude também perceber quem são os clarinetistas portugueses mais ativos nestes domínios tais como António Saiote, Manuel Jerónimo, Luís Gomes, entre outros. O passo seguinte foi isolar as obras para clarinete e electrónica, que apresento no quadro que se segue.

Compositor	Título da Obra	Ano	Instrumentação
Melo, Virgílio	Autour, une Fulguration	1992	Clarinete Contrabaixo e Electrónica Sobre Suporte
Soveral, Isabel	Anamorphoses I	1993	Clarinete e Electrónica Sobre Suporte
Ferreira-Lopes, Paulo	Swan Owe	1995	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Lima, Cândido	Ncáãncôa	1995 / 2002	Clarinete Solo com Especialização Electrónica em Tempo Real
Pinto, Lino	Clavistar	1998	Clarinete e Electrónica
Patriarca, Eduardo Luís	Questão Existencial	1999	Clarinete e Electrónica Sobre Suporte
Dias, António de Sousa	... uma sombra também	1999 (rev.2005)	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Magalhães, Ana	Clariteo	2000	Clarinete e Dispositivos Electrónicos
Pires, Isabel	Reflexos I	2000	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Melo, Virgílio	Upon a Ground II	2001	Clarinete e Electrónica Sobre Suporte
Felipe, Elsa	Duo Imaginário	2001 / 2003	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Ribeiro, Ricardo	Intensités	2001 / 2009	Clarinete Solo e Electrónica em Tempo Real
Caires, Carlos	Limiar	2002	Clarinete e Electrónica
Melo, Virgílio	Epiclesis	2003	Clarinete Baixo e Electrónica Sobre Suporte
Lopes, Ângela	Coor	2003	Clarinete Baixo Solo e Electrónica sobre Suporte
Rafael, João	Transition	2003	Clarinete Solo e Electrónica em Tempo Real
Lima, Cândido	Canto de Rotundao	2004	Clarinete Baixo Solo e Electrónica em Tempo Real
Rafael, João	Transition	2004	Clarinete Baixo Solo e Electrónica em Tempo Real
Oliveira, João Pedro	Time Spell	2004 (rev.2010)	Clarinete e Electrónica Sobre Suporte
Dias, Rui Miguel	Feedback	2004 / 2006	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Esteves, Filipe	Promenade	2008	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Azguime, Miguel	No Oculito Profuso	2009	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Oliveira, João Pedro	Angel Rock	2011	Clarinete Baixo, Marimba e Electrónica

As obras e a sua história

Para este disco de música portuguesa para clarinete e electrónica as obras escolhidas foram as seguintes:

Cândido Lima - *Ncããncôa* - 1995/2002

Virgílio Melo - *Upon a Ground II* - 2001

Ricardo Ribeiro - *Intensités* - 2001/rev.2006

Carlos Caires - *Limiar* - 2002

João Pedro Oliveira - *Time Spell* - 2004/rev.2010

Miguel Azguime - *No Ocullo Profuso - medidamente a desmesura* - 2009

A ordem aqui apresentada tem como único critério a data da sua composição.

Como referi anteriormente, a escolha destas obras deveu-se, sobretudo, ao conhecimento das obras e da sua história enquanto intérprete, tendo mesmo estado envolvido em algumas delas desde o seu início, e a proximidade pessoal e musical que mantenho com os compositores.

Neste ponto iremos conhecer um pouco da história destas obras e perceber um pouco como é que foram concebidas ou como é que se chegou à versão final. Se alguns casos são “simples” de processos e o modo de trabalhar dos compositores com os instrumentos e com a electrónica está sistematizado, noutras casos desde a versão original até à última versão (tenho algum receio de lhe chamar versão final) ocorreram várias experiências e transformações.

Destas obras, apenas três foram concebidas originalmente para clarinete e electrónica: *Time Spell*, de João Pedro Oliveira e *Limiar*, de Carlos Caires, para clarinete e electrónica pré-gravada e *No Ocullo Profuso*, de Miguel Azguime, para clarinete e electrónica em tempo real.

As restantes três, derivam de peças originalmente compostas para clarinete solo. Destas, apenas *Upon a Ground II*, de Virgílio Melo, tem electrónica pré-gravada. *Intensités*, de Ricardo Ribeiro e *Ncããncôa*, de Cândido Lima, preveem dispositivos de electrónica em tempo real. Como iremos ver mais adiante, a electrónica em tempo real é concebida com

objectivos musicais bem distintos dos da electrónica pré-gravada e mesmo se as compararmos entre si.

***Ncããncôa*, de Cândido Lima**

Composta em 1995, originalmente para clarinete e espacialização sonora, *Ncããncôa* nunca foi executada na versão originalmente prevista por Cândido Lima. Tem sido feita várias vezes na sua versão solo, sem espacialização sonora, e, a partir de 2000, têm sido feitas várias versões e experiências sugeridas pelo compositor. Participei em várias delas, que descreverei mais adiante.

Penso que será pertinente conhecer a nota de programa dada pelo próprio compositor para o CD de Clarinete Solo que gravei em Julho de 2008 e que foi lançado em Dezembro de 2009 pela Miso Records:

“ÑCÁÃNCÓA evoca vozes imaginárias de há 20.000 anos das gravuras do paleolítico das margens do rio Côa difundidas através da televisão. A escrita, a notação, o visual e o grafismo desta partitura aproximam-se, voluntariamente, desses painéis antigos, numa partitura onde o tempo, o som, o espaço, a melodia e as cores fluem livremente como as correntes do rio. ÑCÁÃNCÓA foi escrita entre fins de Abril e princípios de Maio de 1995, atraído por essa descoberta, como um “cântico” e como um olhar sobre um tempo longínquo entreaberto. Os vários vocábulos contidos na música do título vagueiam no interior do som e na memória de tempos, culturas e continentes. Como os “textos” dos declives e os “textos” do interior dos rios, próximos e distantes dos sons escritos aqui como murais, como um regresso de noites antigas.

A obra foi apresentada pela primeira vez no Festival Música Viva, a convite de Miguel Azguime, por Luis Carvalho, sem electroacústica, no dia 8 de Junho de 1995, no Teatro de S. Luiz, em Lisboa, num concerto que incluía, do autor, “Meteoritos” e “Oceanos”. A leitura para dois clarinetes, como alternativa à espacialização do som por meios electroacústicos, na interpretação memorável de Nuno Pinto e Luís Carvalho, no Ateneu Comercial do Porto, em 2000, conduziu à gravação da obra em estúdio, pelo clarinetista Nuno Pinto, a partir da qual o intérprete dialoga, em concerto, em “delay” livre, como duas longas esculturas “mobile”. Com meios electroacústicos disponíveis, e se o espaço de audição o permitir, por exemplo, ao livre, como espaço real ou simulado, é possível conciliar os vários meios, nas dimensões “en temps différé” e “en temps réel”, fundindo os vários níveis de espacialização prescritos na partitura (o local ideal para se ouvir a obra seria nos vales dos rios onde vivesse ainda o homem do paleolítico...).

A obra foi seleccionada pela representação da Suíça, para os “World New Music Days”, da “International Society Contemporary Music”, em 2004.

É dedicada aos clarinetistas Nuno Pinto e Luís Carvalho.”

Cândido Lima

Por falta de condições técnicas, e como disse anteriormente, a versão para clarinete solo com espacialização sonora nunca foi posta em prática.

A leitura para dois clarinetes, a que se refere o compositor no texto anterior, foi realizada a 15 de Dezembro de 2000 no Ateneu Comercial do Porto, no âmbito de um concerto do Grupo Música Nova, e constituiu a primeira experiência fora da versão solo prevista inicialmente. Esta experiência consistiu em fazer dois clarinetistas tocarem a obra ao mesmo tempo sem que um tivesse demasiada atenção ao que o outro fazia, funcionando assim como uma espécie de delay em tempo variável. Eu toquei de frente para o público e o Luís Carvalho nas suas costas, fazendo com que a fonte primária desse mesmo delay viesse umas vezes de frente outras vezes de trás, consoante estivesse eu ou o Luís à frente na partitura. Este concerto foi gravado e a gravação utilizada mais tarde para novas experiências, como iremos ver adiante. Esta versão foi repetida mais uma vez com os mesmos protagonistas e basicamente da mesma forma num concerto realizado a 10 de Janeiro de 2003 no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

A segunda experiência ocorreu a 11 de Maio de 2002 no Auditório Lopes Graça, em Almada, também no âmbito de um concerto do Grupo Música Nova. Neste concerto, a nova versão consistiu na apresentação de uma parte acústica que eu toquei ao vivo juntamente com a reprodução dos dois clarinetes gravados a 15 de Dezembro de 2000, fazendo uma versão com três clarinetes. A reprodução nesse dia foi feita pelo compositor António Sousa Dias. Essa versão foi novamente apresentada no Festival Música Viva 2008, num concerto realizado a 25 de Setembro, na Black Box do Centro Cultural de Belém, no qual eu toquei a parte de clarinete e Andre Bartetzki fez difusão do áudio.

Uma nova experiência foi feita utilizando de novo a gravação de 15 de Dezembro de 2000. Aconteceu num concerto partilhado entre o Grupo Música Nova e o Ensemble Accroche Note realizado a 11 de Maio de 2006 no Centro Cultural Calouste Gulbenkian, em Paris. Para além da gravação, dois clarinetistas, com mesma disposição física em relação ao público do concerto no Ateneu Comercial do Porto, interpretaram Ncããncôa: eu próprio e o clarinetista Armand Angster, director Artístico do ensemble de Estrasburgo, fazendo uma versão com 4 clarinetes em simultâneo, dois acústicos e dois gravados.

Finalmente, a gravação com electrónica resulta da criação de um patch do compositor António Sousa Dias que tenta simular a versão ensaiada em Almada: um clarinete acústico com dois “electrónicos”. Segundo o seu autor, a primeira versão estável do patch começou a ser conseguida em Setembro de 2009. Nunca foi testado ao vivo embora tenha sido já utilizado na gravação que fiz de Ncãncôa em Dezembro de 2009.

Contactei António Sousa Dias no sentido de saber um pouco mais sobre o processo de criação do patch:

“Preâmbulo:

Sempre me interessou a obra do Cândido Lima (interesse musical e razões de amizade) pelo que de inovador mesmo em Portugal sempre teve.

Sempre me interessou o problema da preservação de conhecimentos e, particularmente, da preservação de obras de música electrónica live com o objectivo de serem tocadas (não apenas para estudo). O problema da sua preservação através do que chamo de "recasting", ou em alguns casos, transcodificação.

Porque o fiz:

No caso de Ncãncôa, havia que encontrar uma realização electrónica que respeitasse os propósitos do compositor respondendo a um desafio: como realizar um cânone, a partir do material que é gravado, sem o desnaturar, mas também sem o repetir simplesmente, para que não se percebesse uma mera repetição, por causa de se tratarem de dois delais - "imitações"

Como o fiz:

A utilização de compressores ou expansores de tempo (time shift) sem alteração de altura (sem "pitch shift") variáveis colocava problemas pois, a meu ver, escuta-se sempre a electrónica devido à adulteração sonora.

A meu ver o ouvinte iria ouvir mais "dois computadores a tocar" que frases musicais em si.

A solução aqui foi encontrar uma forma simples mas radical: realizei um patch Max/MSP onde linhas de retardo ("delays") com parametrizações diferentes são desencadeados sucessivamente por acção do intérprete.

O patch contém um "gestor" que vai dirigindo as sucessivas entradas e saídas de linhas de retardo para permitir uma impressão de fluidez sem cortes derivados pela mudança de retardo.

Quais foram os objectivos a que me propus com ele (e se estava integrado em algum trabalho mais alargado):

Como disse ao início, este é um caso particular de um interesse mais generalizado.

Sempre me preocupou a preservação de obras (em particular com electrónica) não como mero meio de conservação mas como fundamentos de evolução – isto está discutido na minha tese. Se as obras se puderem estudar, tocar, em resumo: aceder, então serão

conhecidas, e logo poderemos pensar a partir delas, poderemos evoluir com e para além delas.

E além disso, a música é para ser ouvida, interpretada, pensada, divulgada. Não para ficar na gaveta (o que para muitas destas obras pode ser o caso se não se pensar na preservação da parte electrónica).

Ficamos mais ricos e o nosso património também.

Como adenda, tenho um artigo sobre o Peixinho onde podes encontrar mais elementos: http://artes.ucp.pt/citarj/cjweb_issue01.pdf

António Sousa Dias

Upon a Ground II, de Virgílio Melo

Composta em 2001, *Upon a Ground II* teve a sua estreia a 13 de Abril do mesmo ano, no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto e no âmbito do Festival Música Viva 2001 / Porto2001 - Capital Europeia da Cultura, entidades que encomendaram a obra. Eu interpretei a parte de clarinete e a difusão da electrónica foi feita pelo próprio compositor.

Foi composta a partir da peça para clarinete solo com o nome de *Upon a Ground I*, que data de 1987.

Virgílio Melo descreve desde modo a peça:

“A peça aqui apresentada não se limita a ser uma extensão electrónica de Upon a ground, para clarinete solo (1987); ao contrário da peça original, Upon a ground II transforma a lógica do tema e variações numa lógica de ramificação, criando um arabesco espacializado, em incessante revolução, onde pontificam o contraponto e as harmonias-timbre, obtidas a partir da manipulação de motivos pré-gravados no clarinete.

A parte do solista tem uma dimensão de abertura, já que existe a possibilidade do instrumentista escolher vários percursos, por entre os fragmentos das variações do original.

A electrónica foi realizada no estúdio da ESMAE (Escola Superior de Música e artes do Espectáculo, Porto) e os fragmentos prévios foram gravados por Nuno Pinto, que deu igualmente a primeira audição da obra.”

A electrónica de *Upon a Ground II* existe em suporte fixo e foi construída, como diz Virgílio Melo, a partir de fragmentos de *Upon a Ground I* previamente gravados. A parte de clarinete da estreia consistia na execução desses excertos de uma forma semi-aleatória, na qual o clarinetista interagiu com a electrónica, repetindo ou antecipando excertos ouvidos na electrónica.

Em 2008, o compositor criou uma nova parte de clarinete que foi apresentada no Festival Música Viva, num concerto que se realizou a 25 de Setembro, na Black Box do Centro Cultural de Belém. Eu interpretei a parte de clarinete e Andre Bartetzki fez difusão da electrónica. Essa parte está dividida em 49 excertos (também oriundos de *Upon a Ground I*) que podem ter várias ordens possíveis.

***Intensités*, de Ricardo Ribeiro**

Intensités para clarinete e electrónica é uma nova versão da obra com o mesmo nome para clarinete solo. O patch para esta nova versão, que utiliza exclusivamente electrónica em tempo-real, foi criado por Gilberto Bernardes sob a direção de Ricardo Ribeiro e a sua estreia em público foi feita no concerto realizado a 6 de Março de 2009 no Instituto Franco-Português, em Lisboa. Eu interpretei a parte de clarinete e o Gilberto Bernardes fez a assistência informático-musical.

Intensités para clarinete solo resultou do meu encontro com o compositor Ricardo Ribeiro em Paris entre 1999 e 2002, período em que coincidiram os nossos estudos de aperfeiçoamento artístico naquela cidade. O contacto entre ambos foi-se aprofundando a nível musical e pessoal, mantendo-se até aos dias de hoje, ultrapassando as circunstâncias em que ocorreu. A amizade foi fundamental na descoberta mútua de determinada música contemporânea, da composição e do clarinete. O compositor, desde os nossos primeiros encontros expressou a vontade de escrever uma peça para clarinete pelo que uma boa parte do nosso trabalho conjunto consistiu na troca de conhecimentos sobre o instrumento, as suas técnicas e algum do seu repertório. Como fruto desse trabalho, Ricardo Ribeiro elaborou duas peças, uma para clarinete e violino, e outra para clarinete solo, que acabou por abandonar. A obra solo foi retomada a meu pedido para complementar a minha dissertação de mestrado com uma peça que tivesse a minha influência direta, não só pelo convite a um compositor como, mais importante que isto, pelo trabalho profundo que mantive com o Ricardo Ribeiro sobre o clarinete e a sua utilização na música atual. A revisão considerada pelo compositor em 2006 consistiu na redução da duração da obra que era de 10 minutos e passou a 6 minutos na versão final. A estreia da versão solo ocorreu num concerto integrado nos *Festivals de Outono '06* a 24 de

Outubro de 2006, no Museu de Aveiro, e aquando do último recital do mestrado que fiz na Universidade de Aveiro.

Partindo de uma breve leitura das obras de Ricardo Ribeiro, considerando o seu percurso como compositor desde 1994, podemos salientar um aspecto que nos parece de relevante importância: nesse percurso encontramos, entre 1994 e 1997, um progressivo abandono de determinadas tentativas de conciliação entre a improvisação e a escrita. Durante este período, o autor, através de certos princípios de liberdade que regiam as primeiras obras, confiava aos intérpretes um determinado número de opções para organização de determinados parâmetros e/ou materiais (durações, *tempi*, dinâmica, ...), como por exemplo na obra *Gravura*, para marimba solo, de 1994.

A partir de 1997 as obras de Ricardo Ribeiro passam a caracterizar-se, na sua essência, pelo abandono de uma certa proporção de acaso nas partituras, voltando-se assim para uma maior precisão na sua escrita. Através de indicações muito precisas de ritmo, dinâmica e indicações metronómicas, o compositor pretendeu, nas novas obras, limitar um género de interpretação que, em alguns casos, pode tirar-lhe o sentido pretendido. A título de exemplo, para o compositor a dinâmica é um elemento vital da obra tão importante quanto o ritmo e a harmonia, considerando que através da dinâmica se consegue alterar uma determinada obra até a poder transformar numa completamente diferente.

No caso particular de *Intensités*, o autor decidiu fazer, a título excepcional, a seguinte experiência: entregar-me uma versão da obra apenas com as notas o ritmo e as indicações dos *tempi*. Concluído o trabalho de leitura, juntámo-nos para decidir questões de dinâmica articulações e outros efeitos. A dinâmica final, bem como a articulação, ou a utilização de efeitos como flutterzung ou bisbilhando, resulta desse trabalho conjunto. Um dos aspectos de *Intensités* que mais dependeu desta colaboração direta entre compositor e intérprete foi a articulação. O compositor pretendia um tipo de articulação que não perturbasse o gesto musical, no qual as passagens se sucedessem com fluência e naturalidade, sobretudo as mais rápidas. Ao experimentar várias soluções verificamos que as ligaduras que se podem fazer para o efeito pretendido tinham que ser cuidadosamente estudadas pois, embora o clarinete seja um instrumento bastante flexível, nem todas as

articulações funcionam da mesma maneira. Nas passagens mais rápidas, as ligaduras utilizadas apenas abrangiam duas notas:

- No sentido ascendente não encontramos qualquer problema, pelo que a sua utilização ou não apenas dependeu de questões estéticas.

- No sentido descendente, há algumas limitações, sobretudo quando se muda de registo. Se estas se fazem dentro do mesmo registo/harmónico do instrumento, não há qualquer problema. Estamos a falar dos intervalos compreendidos entre Mi2 e Sib3 e entre Si3 e Dó5. Existem algumas exceções, nomeadamente nos compassos 8 e 52, onde foram utilizadas ligaduras no sentido descendente entre registos. Estes intervalos são de execução mais rápida do que os outros (um é executado em semifusas e o outro em appogiaturas) e como tal as ligaduras são colocadas para facilitar a execução das passagens no tempo e porque a menor qualidade dos intervalos ligados é atenuada pelo andamento.

- De Dó#5 até Dó6 (até onde se consegue ainda bastante fluência técnica) depende dos intervalos, ascendentes ou descendentes.

A concepção desta obra tem por base os seguintes parâmetros estruturais:

- a) Linha melódica;
- b) Harmonia;
- c) Ritmo.

Verificando-se a ausência deliberada de elementos característicos da escrita na segunda metade do séc. XX para clarinete, como por exemplo, os glissandos ou multifónicos. Os poucos efeitos que o autor utiliza na obra não são elementos estruturais, apenas ornamentos e/ou complementos de uma escrita voltada para a intensidade que o som do clarinete pode transmitir a uma música já de si intensa e densa, harmónica e ritmicamente. Segundo o autor a linha melódica é, nesta obra, de extrema importância pois *esta linha (invenção melódica) foi concebida como contorno (extremidade) de um volume harmónico.*

Penso que poderá ser interessante conhecer o texto que Fábio Gorodski fez de *Intensités* e que integra o booklet deste disco:

“Em Intensités para clarinete e electrónica em tempo real, o par pergunta/resposta inicial – reapresentado no final –, numa unidade rítmica crética, oferece um enquadramento preciso à escuta da obra: longa-breve-longa, grandes saltos intervalares, perfis permucosturados de alturas gravitando numa aura harmónica reincidente de carácter não teleológico. A electrónica examina à lupa esses gestos: a técnica

em velatura esquadrinha e projecta espacialmente traços da escrita instrumental, em matizes translúcidos e impulsos percussivos. Em subtil anamorfozes, o virtual electrónico torna espesso o real instrumental sem jamais o encobrir, acompanhando-o tal qual uma sombra que nos faz conhecer, segundo suas inclinações, as diferentes modulações de uma paisagem sonora.”

***Limiar*, de Carlos Caires**

Composta em 2002, por encomenda do CCB-Fundação das Descobertas, para um espetáculo de música e dança. Foi estreada no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém pelo clarinetista Vitor Pereira (Remix Ensemble), coreografada por Lili Mestre e dançada por Martin Nachbar.

Podemos encontrar uma boa descrição da peça com palavras do próprio compositor:

“Nesta peça, o clarinete não chega a fundir-se em pleno com a electrónica, a ideia foi, desde o início, a de trabalhar os conceitos de continuidade. Assim, metade da duração da peça (a primeira parte) consiste em electrónica solo; ao meio, temos uma breve sobreposição de clarinete e electrónica; a segunda metade consiste fundamentalmente num solo de clarinete com pequenos apontamentos da electrónica.

Nas notas de programa escrevi:

Limiar é um caminho que se percorre entre vários pares de extremos: da composição do “ruído” à organização das “notas”, da quase-irregularidade à quase-regularidade, do grave ao agudo, do desfocado ao definido, do vazio ao preenchido. A ideia não é a de procurar uma verdadeira integração entre o mundo instrumental e o electrónico, mas antes propor uma lenta transformação de um no outro.

Nestes “pares” o primeiro conceito diz respeito à electrónica e o segundo à escrita clarinetística (...) existindo primazia da electrónica durante os primeiros 4m, e primazia do clarinete nos 4m seguinte e finais da peça.”

Toda a electrónica desta obra é apresentada em suporte fixo, embora existam vários ficheiros áudio que vão sendo lançados ao longo da obra, ‘segundo’, de algum modo, a parte de clarinete. Uma parte da electrónica foi construída a partir de sons de clarinete gravados em Paris com a colaboração do clarinetista Bruno Graça, aquando da estadia dos dois músicos naquela cidade enquanto estudantes.

***Time Spell*, de João Pedro Oliveira**

Composta em 2004, por encomenda do Institut de Musique Electroacoustique de Bourges, *Time Spell* teve a sua estreia em Junho de 2004 com o clarinetista Serge Conte e o

próprio compositor a difundir a electrónica. Esta obra foi laureada com o 2º Prémio no 6º Concurso Internacional de Música Electroacústica de S. Paulo, Brasil, em 2005.

Esta pela foi gravada por Serge Conte e editada pela Studio Panaroma num disco que tem o nome de *Música Maximalista Vol. 12* e que inclui música do concurso referido no parágrafo anterior.

Entretanto, em 2010, o compositor fez uma revisão à obra e é com esta nova versão que estamos a trabalhar na edição do CD de clarinete e electrónica referi no início deste trabalho. Foi interpretada ao vivo pela primeira vez a 27 de Novembro de 2010, no Mosteiro de Tibães num concerto integrado no Projeto de Animação Artística dos Monumentos do Norte do País. Eu interpretei a parte de clarinete e Miguel Azguime fez a difusão da electrónica.

O próprio compositor descreve a obra da seguinte forma:

“Time Spell usa a repetição transformada e variada como material de construção sonora.

A estrutura da obra é muito semelhante a um ritornello onde os momentos repetidos são transformados para dar a ilusão de um desenvolvimento constante. A inspiração para esta ideia vem de uma história em que um homem é condenado a viver o mesmo dia repetido, até ao fim da sua vida. Então ele tem que inventar sempre novas formas de superar essa repetição e encontrar a novidade.”

Sendo um compositor de renome internacional e laureado em vários concursos nacionais e internacionais, é natural que as suas obras sejam alvo de vários intérpretes pelo que esta não é exceção tendo, por isso, *corrido meio mundo*, com diz João Pedro Oliveira.

A electrónica utilizada nesta obra é apresentada em suporte fixo e o compositor prevê a possibilidade do intérprete poder tocar com click-track num auricular de forma a uma melhor sincronização da parte instrumental com a parte electrónica. Embora o compositor sugira que se possa tocar sem este recurso, esta obra (e a música de João Pedro Oliveira em geral) é tão precisa que eu prefiro a sua utilização para que o relacionamento entre as duas partes possa resultar tal qual o compositor previu.

No Oculto Profuso (medidamente a desmesura), de Miguel Azguime

Esta obra foi composta entre Outubro de 2008 e Fevereiro de 2009, como consequência de um desafio que lancei ao compositor no sentido de vir a ser integrada no projeto de recital de clarinete e electrónica falado anteriormente e também com vista à sua gravação e posterior edição no disco de que falo neste trabalho.

A estreia aconteceu a 6 de Março de 2009 no Auditório do Instituto Franco-Português, em Lisboa, comigo a interpretar a parte de clarinete e o próprio Miguel Azguime a fazer a parte da electrónica. Este foi um concerto no qual todas as obras que constam deste trabalho foram interpretadas e marcou o início público do projeto de recitais a solo com electrónica dos Solistas do Sond'Ar-te Electric Ensemble.

A estreita colaboração estabelecida no seio do Sond'Ar-te Electric Ensemble permitiu uma partilha de conhecimentos e de discussão de ideias. Permitiu-nos discutir aspectos específicos da técnica do clarinete e das possíveis relações com a electrónica. O debate sobre detalhes como exequibilidade ou não de determinados excertos, a maior ou menor fluência de algumas passagens técnicas dependendo das notas utilizadas, os diferentes tipos de articulação, a utilização de técnicas como quartos de tom, bisbilhandos, respiração circular, a utilização simultânea da voz, bem como a utilização de pedal ou outras formas mecânicas ou de software para fazer avançar a lista de eventos da parte electrónica, foram fundamentais para que a obra pudesse resultar num todo coeso e tecnicamente possível.

Sobre o trabalho específico efectuado com o compositor falarei em pormenor mais adiante.

A solo, com Electrónica em Tempo Real ou em Tempo Diferido?

Neste ponto, as duas vertentes a explorar são os pontos de vista do intérprete e do compositor. Do lado interpretativo, usarei a experiência pessoal de vários concertos e gravações com os diferentes tipos de música. Do lado dos compositores utilizarei o conhecimento obtido nos contactos que tenho mantido com eles ao longo dos anos, para além das respostas dadas nos questionários.

O ponto de vista do intérprete

Do ponto de vista do intérprete, podemos falar de três tipos de concepção e concentração interpretativa completamente distintas, mesmo quando o material musical é o mesmo ou muito semelhante.

Nas obras a solo, cada interpretação é construída com o som do instrumento. O contorno musical e sonoro, bem como as diferenças de intenção e nuances, o timbre, o tempo da execução, o ritmo interno e a agógica dependem única e exclusivamente do intérprete e do seu controlo instrumental. O intérprete está dependente apenas de si próprio e do seu instrumento e pode controlar todos os parâmetros musicais de acordo com a sua concepção da obra e da sua capacidade para a interpretar e executar.

Nas três obras aqui abordadas que utilizam electrónica em tempo diferido, ou em suporte fixo ou pré-gravada, como se queira chamar, temos três propostas bem distintas entre elas e com exigências diferentes ao nível interpretativo.

Começemos pela ordem cronológica:

A electrónica de *Upon a Ground II*, de Virgílio Melo é apresentada num único ficheiro áudio com 14'15" e a parte de clarinete, revista pelo compositor em 2008, consiste na execução de 49 excertos, os mesmos que dão corpo ao material utilizado na electrónica. Esses 49 excertos estão divididos por 7 páginas com 7 excertos cada uma. A ordem de execução pode ser na horizontal ou na vertical e o intérprete pode escolher a ordem das páginas. Com isto, as possibilidades de combinação são 10080 (que são 5040 combinações possíveis de páginas multiplicando por 2 possibilidades de leitura, horizontal

ou vertical). Entre cada excerto, o compositor previu pausas de alguns segundos, pausas essas que variam de duração. Sendo, neste sentido, uma obra aberta, cabe ao intérprete escolher a melhor possibilidade de acordo com a sua ideia da peça e de como relacionar a parte instrumental com a electrónica. O desafio aqui é encontrar, com o número enorme de possibilidades que existem e com a imposição do tempo e dos segundos de espera, uma combinação/interpretação que vá de encontro ao que está no ficheiro áudio mas que, no fim, não acabe por ser tão ou mais mecânica do que se a ordem já estivesse predefinida à partida. Nesse sentido, penso que a versão da estreia dava bastante mais liberdade ao intérprete. Embora menos elaborada, acabava por ser menos impositiva do que esta nova versão, apesar da sua aparente liberdade na quantidade de escolhas que permite.

Limiar, de Carlos Caires, utiliza 17 ficheiros áudio que vão sendo lançados ao longo da execução. O primeiro, de cerca de 4 minutos, é lançado logo no início e o clarinete apenas entra praticamente no fim deste ficheiro. Neste ficheiro, construído com base em sons de clarinete transformados electroacusticamente, começam a ouvir-se umas notas repetidas - ré3 - com um som mais próximo do clarinete e dão o mote para que o clarinetista inicie a sua parte, que também começa com esse mesmo ré3 repetido. Este é ponto de maior fusão do clarinete com a electrónica, no qual o clarinetista interage com a gravação. Poucos compassos após começar, o clarinete assume o protagonismo e a electrónica passa para segundo plano. O ficheiros áudio vão sendo lançados à medida que a parte de clarinete se desenvolve, tendo sido a forma que o compositor encontrou de ter uma electrónica pré-gravada que possa seguir o intérprete dando-lhe alguma liberdade de movimentos. Fiz alguns concertos com o próprio compositor a difundir a parte electrónica no âmbito da *OrchestrUtopica* e os ficheiros eram lançados a partir da mesa de som. No concerto de 6 de Março de 2009, já referido anteriormente, e porque o dispositivo já estava instalado para a obra do Miguel Azguime que iria ser estreada nesse dia., foi ensaiada forma de os ficheiros serem lançados no palco pelo intérprete com pedal. Assim, e pese embora a tarefa acrescida para o intérprete do lançamento dos ficheiros, resultou uma melhor sincronização do clarinete com a electrónica porque os

ficheiros passaram a ser lançados de uma forma mais precisa e a electrónica mais consequente com o material musical que a precedia do clarinete.

Para *Time Spell*, o compositor João Pedro Oliveira construiu uma electrónica em 6 canais com a duração de 11'01", após a revisão de 2010. Só por curiosidade, a primeira versão antes da revisão tinha um pouco mais de 13'. A electrónica é, neste caso, um ficheiro contínuo durante o qual o clarinete interage ora antecipando ora reagindo à parte da electrónica, umas vezes sobrepondo-se, outras acompanhado e outras ainda complementando. É um verdadeiro duo entre o clarinete e a electrónica, sendo que apenas uma das partes está predefinida e a outra, embora com um tempo e uma estrutura bem definida tem margem para se relacionar e interagir. É neste ponto que esta obra se torna bastante interessante pois os tempos de reação e antecipação à electrónica, as questões de timbre e afinação, alguns efeitos utilizados, que tem como que extensões na electrónica, bem como a dinâmica de toda a obra podem ser explorados e trabalhados pelo intérprete de forma a conseguir uma boa fusão entre as duas partes como se de dois instrumentos se tratasse, o que de facto acaba por ser verdade sendo que um dos instrumentos de chama electrónica.

Nas três obras que utilizam electrónica em tempo real temos também três propostas bem distintas do ponto de vista musical e das soluções electrónicas utilizadas, o que torna este conjunto de peças bastante eclético nesse sentido.

Comecemos mais uma vez pela ordem cronológica:

Em *Ncããncôa*, de Cândido Lima, temos basicamente um trio de clarinetes. O patch da electrónica criado por António da Sousa Dias não faz mais do que, a partir do que é tocado pelo clarinete solo, acrescentar dois clarinetes à execução com delays que variam dos 3 aos 12 segundos. O espaçamento dos delays vai mudando ao longo da peça, fazendo com que os clarinetes virtuais, que são gravações e reproduções do que é interpretado em palco, se aproximem e se afastem no tempo do clarinete principal e entre si. Do ponto de vista de quem interpreta a obra ainda não tive a oportunidade de verificar o patch ao vivo, pois apenas foi testado para a gravação, mas a execução com mais dois clarinetes (no caso gravados previamente) a tocar a mesma obra torna-se um desafio do ponto de vista da gestão do tempo, do timbre e da afinação. O tempo em *Ncããncôa* é, em

muitas secções, bastante livre e por isso permite algumas flutuações que, dependendo do que se passe na gravação, podem ser utilizadas na criação de ambientes sonoros e harmónicos muito interessantes e diversos. Neste caso, bem como utilizando o patch existente, cada execução é única e os materiais musicais obtidos no conjunto dos três clarinetes podem ser bastante diferentes em cada interpretação, embora utilizando sempre uma partitura comum.

Em *Intensité*s, de Ricardo Ribeiro, o patch criado por Gilberto Bernardes faz com que a electrónica seja uma espécie de extensão do clarinete, modificando-lhe o timbre, manchando o contorno do som do clarinete, criando dissonâncias ou acrescentando sons electrónicos, mas sempre seguindo a parte solista e alimentando-se do sinal enviado do palco através dos microfones. A exigência interpretativa mantém-se aqui igual à da versão solo com um dado novo: o clarinete não soa da mesma forma e a adaptação à sala e às condições técnicas e tecnológicas existentes tornam cada interpretação num desafio enorme de ajuste dos níveis da electrónica e da reação do computador ao sinal do clarinete para ser processado. No caso desta obra, a reação/interação da electrónica ao que se passa em palco revelou-se bastante diferente dos ensaios gerais para o momento do concerto devido às condições acústicas se alterarem com a presença do público.

A obra *No Oculto Profuso - medidamente a desmesura*, de Miguel Azguime é a que do ponto de vista do processamento em tempo real se torna mais complexa. Como referido anteriormente, existem 47 eventos de processamento diferentes, uns estáticos outros que se desenrolam no tempo, que são acionados através de um pedal pelo intérprete no palco. Tal acontece porque muitos dos eventos têm de ser lançados a meio de passagens bastante rápidas a fim de, por exemplo, prolongarem determinadas notas ou de mudarem o tipo de processamento a partir de um determinado ponto dessas passagens. A partir da mesa de mistura essa tarefa seria praticamente impossível e muito menos precisa. Por outro lado, não obstante a já extrema dificuldade técnica que a peça comporta, junta-se mais uma dificuldade para o intérprete que é a de lançar tantos eventos com o pedal e ir verificando, ou pelo som da electrónica ou por um monitor que é colocado à sua frente, se o evento lançado é o correto. É de referir que o sentido dos eventos é sempre para a frente. Em caso de engano, como por exemplo o pedal ser acionado uma vez a mais, a

única solução (caso o intérprete não se aperceba pelo som ou não verifique no monitor) é quem estiver na mesa bloquear o próximo pedal para que o processamento não esteja sempre adiantado em relação à partitura. O tipo de processamentos utilizados por Miguel Azguime no seu patch são muito diversos e vão desde os delays, criando contraponto entre o clarinete e a electrónica, até à modulação do som passando pela criação de acordes com notas que são prolongadas quando acionados determinados eventos. A gestão em palco de toda a informação torna-se numa tarefa muito complexa o que leva a que nem sempre a interação com o material electrónico que está a sair das colunas esteja no topo das prioridades. Ainda assim, resulta numa obra espetacular e muito virtuosística a vários níveis, não só pelo virtuosismo exigido ao intérprete e pela utilização de novas técnicas como $\frac{1}{4}$ de tom, respiração circular, bisbilhandos, slap, utilização simultânea da voz, etc., como pela grande variedade de propostas musicais que provêm da electrónica e que a tornam num verdadeiro instrumento, polivalente e interativo.

O ponto de vista do compositor

Do ponto de vista dos compositores, este tema requer uma análise e uma discussão bastante mais profundas do que os questionários de que disponho permitem fazer. No entanto, as respostas dos compositores revelaram algumas ideias que poderão servir para investigações futuras e para conversas mais aprofundadas com eles sobre o assunto.

Independentemente da preferência que tenham pela utilização de electrónica em tempo real ou em suporte fixo, todos os compositores se revelam abertos às duas possibilidades. João Pedro Oliveira descreve-nos de uma forma sucinta e, quanto a mim, muito eficaz as vantagens de uma e de outra electrónica:

“Vantagens da electrónica em suporte fixo: controle do som, detalhe do som, fiabilidade, maior liberdade composicional.

Vantagens da electrónica ao vivo: cada performance produz sons electrónicos diferentes, o intérprete tem mais liberdade rítmica, o som do intérprete pode influenciar a parte electrónica.”

Podemos concluir, pela análise ao discurso dos compositores nas respostas dadas, que não há grandes diferenças entre compor para solo ou com electrónica. No entanto, se olharmos para algumas dessas diferenças poderemos ter uma ideia mais abrangente sobre o que pensam os compositores das implicações, ou não, da electrónica na sua composição:

Cândido Lima: *A electrónica e a electroacústica podem ampliar a níveis indescritíveis de possibilidades de transfiguração espaços sonoros, sejam acústico, electrónicos ou digitais.*

Ricardo Ribeiro: *Para mim, enquanto compositor, a grande diferença entre escrever música para um instrumento solo ou para um instrumento com electrónica resume-se ao simples facto de, no primeiro caso, ter apenas um instrumento e, no segundo, um duo, sendo o “instrumento” electrónica polivalente.*

João Pedro Oliveira: *Nenhuma.*

Miguel Azguime: *As principais diferenças entre uma obra com ou sem electrónica, são pois uma questão de timbre, de som, de percepção auditiva e de maneira de trabalhar.*

No entanto, eu aproveito uma frase de Cândido Lima, que eu partilho, na qual ele diz que *na versão solo está aquilo a que se pode chamar a essência e a substância da obra*. Mesmo quando falamos de *Upon a Ground II*, na qual a electrónica se sobrepõe claramente à parte solista, isto na minha opinião (e aqui não posso falar da opinião do compositor porque não respondeu ao questionário), temos sempre que recordar o processo de composição da electrónica que consistiu em utilizar material pré-gravado da versão solo. Nos casos de *Ncãncôa* e *Intensités* as electrónicas utilizadas não são mais do que extensões e transfigurações da parte solo.

As obras aqui apresentadas são representativas da tendência e da preferência que cada um destes compositores tem por cada uma das vias electrónicas a utilizar. A exceção aqui é Cândido Lima cuja produção de música electroacústica é essencialmente pré-gravada e que afirma que *daquilo que observo na minha própria obra e no que ouço de outros compositores, penso que dá mais garantia de fidelidade e de qualidade o tratamento prévio daquilo que se pretende como obra autónoma a ser ouvida pelo público, alargado ou restrito.*

João Pedro Oliveira e Carlos Caires não escondem a preferência pela electrónica em tempo diferido. Deste compositor poderemos ver uma argumentação muito interessante sobre a sua preferência em relação a este tipo de electrónica. No caso até será

mais uma enumeração das desvantagens ou inconvenientes da electrónica em tempo real para a composição:

“A minha abordagem à electrónica é, ou pelo menos, pretendo que seja, diretamente relacionada com a minha formação e experiência essencialmente em torno da música instrumental de tradição escrita. Este aspecto é importante no que diz respeito às minhas opções relativamente ao uso ou não da chamada ETR.

O conceito de Tempo Real, refere-se fundamentalmente a uma possibilidade técnica, mais do que a uma corrente, uma linguagem, um estilo etc. É uma tecnologia.

Este termo aplica-se quando numa peça mista, a electrónica resulta do processamento em TR do som captado diretamente do(s) instrumento(s) que executam a peça. Embora tenha composto duas peças onde este tipo de interação ocorre (Duetto e lebhaft VE), devo dizer que, pelo menos para a minha forma de compor e de pensar a música, não consegui resultados completamente satisfatórios. Porquê?

A composição é um ato "fora de tempo".

A ETR causa-me algum stress, na perspectiva de que, se algo corre mal do ponto de vista técnico, a peça morre. Conhecemos relatos de inúmeros casos, nos quais, mesmo com a alegadamente mais sofisticada tecnologia, foi necessário interromper a peça e recomeçar (). Conheço exemplos de obras com ETR, nas quais a mesma não é produzida verdadeiramente em TR mas sim a partir de material previamente gravado, embora se afirme no programa o contrário.

As condições atuais de produção de concertos não são, na minha óptica, favoráveis à ETR (exceptuando o festival Música Viva). Que ETR se pode fazer quando para uma obra de 15 minutos nos dão dois ensaios de meia hora cada?.

A tecnologia evolui depressa, já o afirmei há instantes. Uma obra que compus em 2005, corre o risco de só poder ser repetida hoje, se para tal despender umas largas horas a refazer a programação Max/MSP.

Na ETR o som manipulado aparece obrigatoriamente em simultâneo ou após o som original. Trata-se na minha opinião, de um constrangimento composicional importante. Porque razão não pode vir antes?

A ETR negligencia o pormenor, o detalhe, o contraponto, a composição cuidada e minuciosa de uma dada estrutura musical, para se centrar em resultados globais.

Por estas razões, mas fundamentalmente pela última, tenho preferido o velho tempo diferido, tentando sempre que possível, combiná-lo com algum tempo real.”

Finalmente, João Pedro Oliveira responde de uma forma que resume a argumentação utilizada até aqui em favor da electrónica em suporte fixo: *detalhe, rigor, facilidade de execução, controle dos processos.*

Dos compositores que utilizam electrónica em tempo real, Ricardo Ribeiro e Miguel Azguime (este, um grande entusiasta) defendem esta via como meio preferencial *sempre que tecnicamente possível.* Por outro lado as vantagens que apontam são, no seu modo de ver, argumentos suficientes para continuar a trilhar esse caminho:

Ricardo Ribeiro: *Uso habitualmente electrónica em tempo-real por uma questão de gosto pessoal, por considerá-la um sistema menos autoritário e menos impositivo para o intérprete, ao invés da electrónica pré-gravada.*

Miguel Azguime: *Uso ambas de forma concorrente mas com clara primazia (sempre que tecnicamente possível) da electrónica em tempo-real. A razão principal para isso é a importância que atribuo à dimensão interpretativa de uma obra e à interação que daí resulta, confere à obra com electrónica em tempo-real uma dimensão totalmente diferente.*

Talvez por utilizar as duas de *forma concorrente*, Miguel Azguime refere que, para ele, *não há vantagens nem desvantagens, há sim duas maneiras diferentes de proceder que deverão ser tidas em conta em função do resultado pretendido.*

Com soluções técnicas e musicais tão distintas não poderemos chegar a conclusão de qual será a melhor opção a seguir a não ser a de que a música fica mais rica quantas mais forem as propostas que os compositores e técnicos consigam criar. Este conjunto de obras que, como pudemos ver, se revela bastante eclético nas soluções técnicas encontradas para dar corpo às ideias musicais dos compositores, permite-nos observar uma pequena janela de um mundo que ainda está muito por explorar e que nos faz ansiar com expectativa por novas obras e novas descobertas tecnológicas que estejam ao serviço da música.

O trabalho com Miguel Azguime

Das obras que integram este disco, escolhi esta como exemplo de um trabalho que faço regularmente com os compositores por três razões principais: é a obra mais recente, é a que tenho melhor documentada e é aquela onde esse trabalho é mais evidente com vários exemplos na partitura.

O conhecimento que os instrumentistas trazem para a criação musical é fundamental nos dias de hoje. Trata-se de um conhecimento que se traduz na prática e pela prática do próprio instrumento. Os recursos à disposição dos compositores são cada vez mais, nomeadamente com trabalhos como os de Farmer (1982), Rojo (1984), Seve (1991) ou Rehfeldt (1994) e nos quais me apoio também enquanto intérprete para resolução de alguns problemas ou na procura de novas soluções. Outro recurso muito

importante e cada vez utilizado por compositores e clarinetistas é o sítio da internet criado por Nicolas del Grazia (Clarinet Multiphonics) que, para além de uma pequena fundamentação teórica tem, essencialmente, posições de multifónicos com as notas respectivas e ainda com a possibilidade de se ouvir o som resultante. Pese embora estes recursos, uma questão muito importante na execução musical é o contexto em que determinadas passagens ou técnicas aparecem. Muitos das soluções apresentadas pelos autores acima apresentados são feitas em condições controladas e, por isso, nem sempre são exequíveis quando colocadas num determinado contexto musical. Exemplo paradigmático disto é o método de Marchi (1994) para o estudo dos harmónico e do sobre-agudo do clarinete, que é um excelente trabalho para os clarinetistas e que apresenta soluções para alcançar o dó7, no entanto, e como iremos verificar, o contexto musical é fundamental, sobretudo a partir do dó6. É aqui que o trabalho entre compositor e instrumentista se torna fundamental, sobretudo quando se trabalha nos limites do que é ou não exequível do ponto de vista instrumental. Quando começamos a entrar em níveis mais subtis da interpretação e da relação do instrumento com a música não há nenhum livro consiga transmitir a um compositor como é que o clarinete se comporta. A solução melhor será mesmo a partilha de ideias e a experiência entre o compositor e o intérprete.

Como já referi, existiram vários exemplos ao longo da história de clarinetistas que trabalharam diretamente com compositores na criação musical como sejam Anton Stadler, influenciando Mozart a escrever para um clarinete (*clarinetto di bassetto*) que era inovador e diferente na época e raro nos dias de hoje, ou Heinrich Baermann que escreveu as suas próprias interpretações dos concertos de Weber, modificando articulações, acrescentando ornamentos e cadências, nunca tendo sido contestadas pelo próprio compositor que lhe havia dedicado estas obras. Já mais próximos de nós podemos verificar a grande proximidade de Suzanne Stephens com Stockhausen e as suas obras ou, por outro lado, a várias ambiguidades nas partituras de Berio ou Boulez que, devido à grande proximidade que tinham com os intérpretes, nomeadamente Michel Arrignon e Alain Damiens, nunca concretizaram muito bem na partitura o que pretendiam com determinadas indicações. Sabe-se o que estes compositores pretendiam pelo contacto com estes intérpretes ou por gravações que estes fizeram de acordo com o

compositor mas que, em muitos casos, a partitura é insuficiente em relação à ideia concreta que com que o compositor ficou após ter trabalhado com os clarinetistas.

Em *No Oculto Profuso*, de Miguel Aguime, a composição consistiu basicamente na produção de uma partitura tradicional que é interpretada pelo clarinetista e de uma partitura virtual que determina o tipo de processamento electrónico que decorre ao longo da performance. A partitura virtual, existente no programa de processamento, consiste num número determinado de eventos de processamentos electrónicos, que podem ser estáticos ou que se desenrolam no tempo, evoluindo ou transformando-se de uma forma determinada pelo compositor. Como já referi, a ordem desses eventos está predefinida na partitura virtual e o momento do seu lançamento está predefinido na partitura tradicional e pode ser feito no computador pelo compositor ou por um técnico ou então pelo clarinetista no palco através de um pedal ou de outra forma que tecnicamente possibilite avançar na partitura virtual. O pedal foi o sistema escolhido para fazer avançar a partitura virtual e tem de ser acionado pelo clarinetista por 47 vezes nesta obra. A maioria da electrónica utilizada nesta obra é em tempo real, sendo processada a partir do sinal enviado do clarinete ao vivo e portanto apenas existe de forma reativa e interativa em relação ao clarinete durante a performance porque resulta diretamente do sinal que o clarinete envia para os microfones e do processamento que é feito em tempo real desse mesmo sinal.

Muitas das alterações que sugeri ao compositor na partitura foram mais ou menos imediatas, pela técnica e pelo resultado no clarinete, e puderam ser trabalhadas mesmo sem o conhecimento da electrónica, como se tratasse de uma peça a solo. Contudo, outras apenas surgiram após os primeiros ensaios com a electrónica, depois de se ouvir e testar o resultado sonoro que esta produzia em conjunto com o clarinete. Para esse resultado final contribuíram as sensibilidades dos dois músicos, clarinetista a produzir o som acústico e compositor a reagir em tempo real com a programação electrónica e com a maior ou menor resposta desta com o som do clarinete.

O trabalho que efetuei com o compositor Miguel Azguime teve consequências a vários níveis na obra final. Em primeiro lugar pelo conhecimento mútuo que tínhamos um do outro e em segundo pelas condições que foram criadas para a experimentação da

electrónica. Por outro lado, a cumplicidade musical existente permitiu trabalhar a partitura a vários níveis antes da versão final. Articulações, desenho de passagens, registos e utilização de técnicas contemporâneas são alguns exemplos disso.

Podemos começar pela articulação e pela forma como esta evoluiu. As minhas sugestões procuraram servir três objectivos: a potenciação e realce do ritmo utilizado por Miguel Azguime, permitir a fluência técnica ou do contorno melódico e, em alguns casos, permitir a execução técnica das passagens que, sem a utilização correta da articulação, dificilmente se conseguiriam. Outro dos aspetos que trabalhámos foi o do contorno melódico, sobretudo em passagens no extremo agudo. Algumas das versões iniciais tinham passagens impraticáveis à velocidade e fluência pretendidas pelo compositor que, depois do trabalho em conjunto, acabou por modificá-las para a forma como iremos ver. Por fim, algumas técnicas pouco convencionais foram utilizadas nesta obra, precisamente pelo trabalho que fomos fazendo em conjunto.

Passando agora para a partitura, veremos as alterações que esta sofreu, analisando a primeira e a versão final pela ordem que aparecem.

Olhando para a primeira pauta da obra podemos ver várias mudanças da primeira para a segunda figura. Logo a começar, temos um multifónico (*som roto*) sobre o mi grave (ou mi, índice 2), que é a nota mais grave do clarinete. Nesta figura, o compositor expressa o seu pensamento espectral, que permanecerá em toda a obra a partir de uma fundamental de ré (som real do mi2 no clarinete). Os números que aparecem dentro dos quadrados abaixo da pauta da versão final indicam os momentos em que o pedal deve ser acionado.



Fig. 1 Compassos 1 e 2. Primeira versão.



Fig. 2 Compassos 1 e 2. Versão final.

Esta é uma das passagens onde o uso da articulação serve vários objectivos. A separação do mi#5 inicial pretende que a passagem não se execute de forma precipitada. Segurando a primeira nota da passagem, como o traço colocado sobre a nota pede, e tendo que articular a segunda (o sib4), o clarinetista é quase ‘obrigado’ a não precipitar uma passagem já de si muito rápida e de execução muito difícil. Por outro lado, evita-se o legato num intervalo pouco cómodo e onde pode sair de forma deficiente. No 4º tempo do 1º compasso e no 1º tempo do 2º compasso, a articulação ajuda a realçar o ritmo, nomeadamente as sincopas, e a segurar a passagem antes do uso do 2º pedal. No 2º tempo do 2º compasso, podemos observar duas alterações: a supressão do ré6 e a articulação da última nota da quintina de fusas, o lá5. A primeira alteração deve-se ao facto de o ré6 ser uma nota que se consegue com alguma dificuldade e carece de alguma preparação que a passagem não permitia. A sequência de notas que a antecedia, bem como a velocidade, tornava a sua execução praticamente impossível. A articulação da última nota da quintina permite a execução técnica à velocidade pretendida pelo compositor. Como mi5 e lá5 são dois harmónicos muito próximos, o legato entre eles à velocidade é pouco fiável. O articular do lá5 resolve o problema, tornando a passagem exequível sem problemas.

Nas figuras 3 e 4 podemos ver várias alterações ao nível de notas, da articulação e a inclusão de 4 suspensões. Estas têm que ver com a electrónica que consiste no prolongamento das notas respectivas, fazendo um acorde suspenso no final da passagem, como se tratasse do pedal direito de um piano. A mudança do dó#6 para uma oitava abaixo permite uma melhor exequibilidade da passagem e maior fluência. Quanto às

articulações, para além de darem maior variedade permitem evitar possíveis problemas nos legatos descendentes, à semelhança do que já foi dito para o exemplo anterior.



Fig. 3 Compasso 5. Primeira versão.

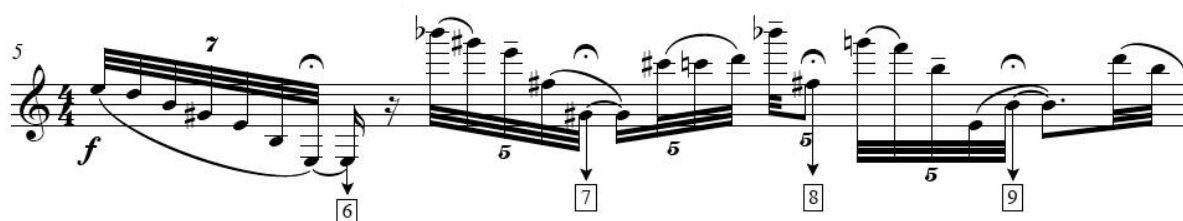


Fig. 4 Compasso 5. Versão final.

Nas figuras 5 e 6 a primeira alteração que podemos verificar é uma suspensão que surge no seguimento da passagem que vimos antes e que serve o mesmo propósito, o prolongamento dessa nota pela electrónica. A segunda suspensão, colocada no final do compasso 8, também está relacionada com a electrónica que repete os mis anteriores. O multifónico final apenas deve ser tocado após a electrónica, que não tem um tempo certo. Aqui entra, como já foi dito, a reação e interação do clarinetista com o compositor ao vivo, ou em tempo real. O último tempo do compasso 6 e o primeiro tempo do compasso 7 foram transpostos para uma oitava abaixo. Neste caso, Miguel Azguime optou por manter o contorno melódico transpondo toda a passagem para uma oitava abaixo na vez de, como em outros casos, apenas deslocar uma ou outra nota. Este é um dos casos em que o compositor tem uma ideia, não apenas harmónica mas também melódica, muito precisa. Os problemas existentes nesta passagem prendiam-se com os saltos para as notas mais agudas (dó6, si5 e dó#6) à velocidade e em staccato. Mesmo tendo sugerido ao compositor a inclusão de articulações no último tempo do compasso 6, este manteve-se inalterado por vontade do próprio compositor.

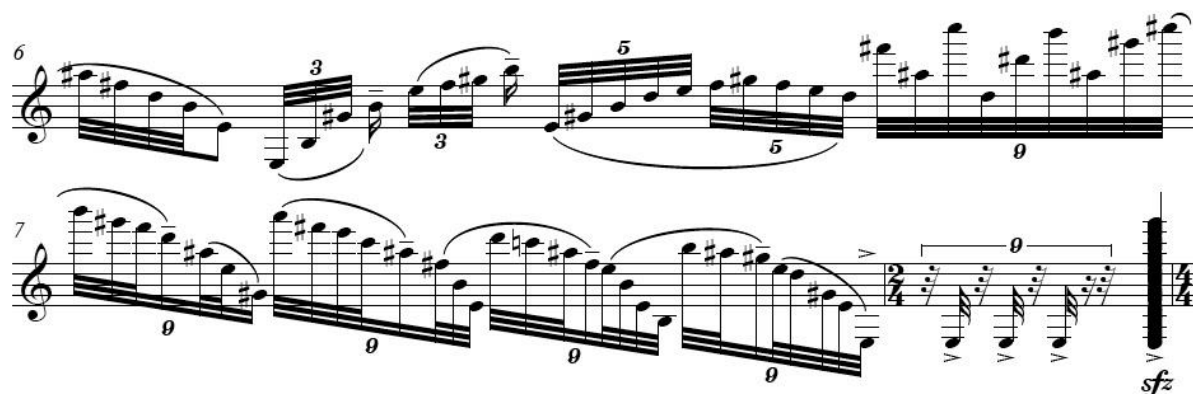


Fig. 5 Compassos 6 a 8. Primeira versão.

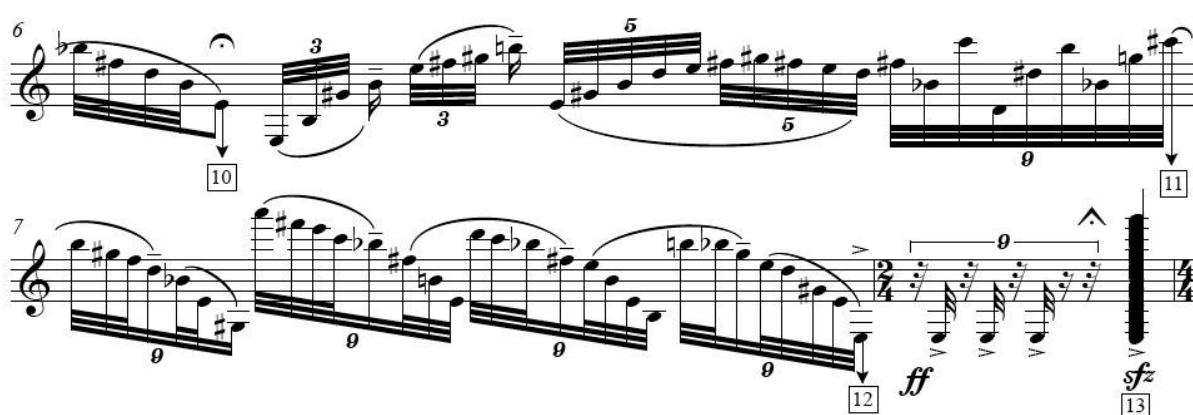


Fig. 6 Compasso 6 a 8. Versão final.

Nos compassos 9, 10 e 11 as alterações que se verificaram entre a primeira e a versão final são, sobretudo, ao nível da articulação para além da mudança de oitava em duas notas do 2º tempo do compasso 9. A mudança de oitava tem que ver com o ré que, embora seja uma nota possível no clarinete, é extremamente difícil, mais ainda à velocidade e sem preparação, à semelhança do que vimos para o 2º compasso⁷. Como já foi dito também, as articulações servem três objectivos: salientar o contorno melódico, através da inclusão de ligaduras que dividem um gesto melódico ou com a colocação de apoios que segurem determinadas notas; possibilitar a execução técnica de forma eficaz, nomeadamente nas notas agudas desligando-as quando o legato por vezes é deficiente e permitir maior fluência de execução, como por exemplo nos 2º e 3º tempos dos compassos 10 e 11.

⁷ Normalmente esta nota poderá conseguir-se com uma ligeira mudança na embocadura, mas esta requer um pouco de tempo. Outra forma será escolher material, como por exemplo uma palheta, que permita uma melhor execução das notas agudas. O problema aqui é que esse tipo de palhetas não são tão flexíveis como o que se pretende para uma peça tão longa e com uma variedade tão grande de técnicas.

Este tipo de mudanças só pode ser feito com a experimentação e/ou com um conhecimento muito profundo do instrumento. Aqui, o contacto entre compositor e clarinetista revela-se fundamental para a criação de uma partitura final exequível e, se possível simultaneamente, idiomática para o clarinete. A experimentação toma aqui um lugar de destaque.



Fig. 7 Compassos 9 a 11. Primeira versão.

A versão final dos compassos 10 e 11 apresenta dois erros de edição, que são as suspensões. O compositor havia pensado em prolongar os eventos 14 e 15, acabando por abandonar essa ideia após os primeiros ensaios da obra. As ligaduras ficaram de forma a manterem a fluência das passagens mas as suspensões que aparecem na versão final foram retiradas. É de realçar o facto de as notas mais agudas passarem a ter, na versão final, um sinal de *tenuto* para que possam dar um pouco mais de espaço ao clarinetista de as fazer soar e de forma a que não sejam precipitadas tornando, assim, as passagens mais musicais, dentro da dificuldade técnica que apresentam.

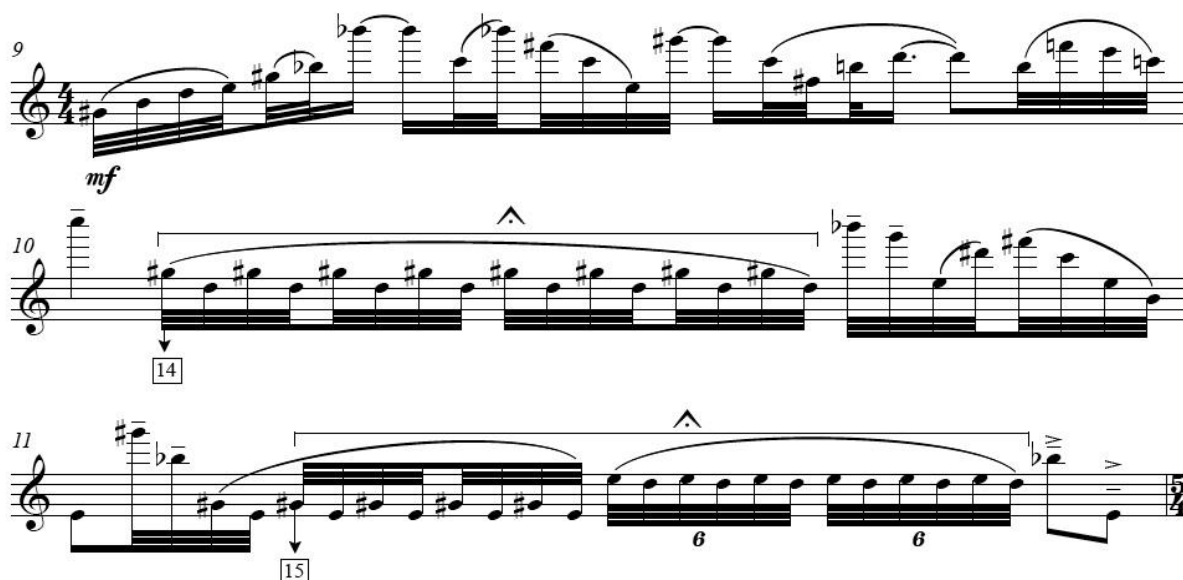


Fig. 8 Compassos 9 a 11. Última versão, embora com erros.

As mudanças que se observam da figura 9 para a figura 10, que são apenas as duas ligaduras e o diminuendo para piano, com o retomar do forte imediatamente a seguir, foram efectuadas após a inclusão da electrónica (com os eventos 22 e 23). Principalmente com o evento 22, o fraseado do clarinete precisa de ser mais cantabile e dar espaço à electrónica para que seja eficiente. No caso do evento 23, que se trata de um *delay* integral da parte de clarinete, o forte é necessário desde o início para que esse mesmo processamento tenha o impacto pretendido, após o diminuendo que ajuda a concluir a frase anterior.

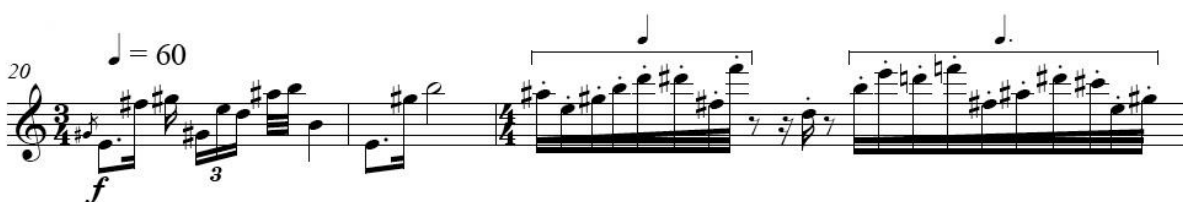


Fig. 9 Compassos 20 e 21. Primeira versão.

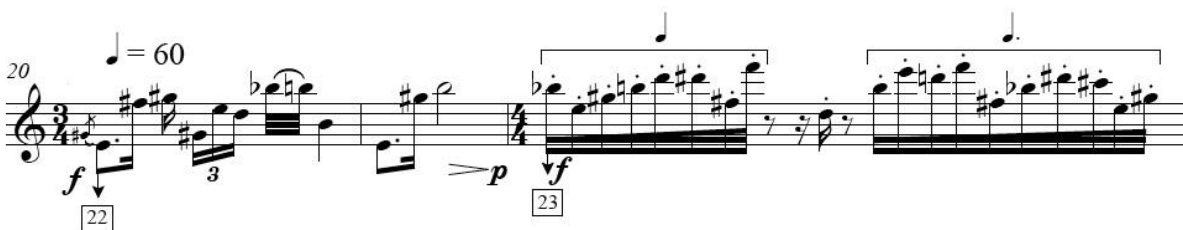


Fig. 10 Compassos 20 e 21. Versão final.

A inclusão de ligaduras nos compassos 23 e 24, que vêm na sequência do *delay* do evento 23, pretenderam trazer variedade de articulação entre esta passagem e a anterior, criando assim diversidade num mesmo processamento.



Fig. 11 Compassos 23 e 24. Primeira versão.



Fig. 12 Compassos 23 e 24. Versão final.

Se a concepção da estrutura melódica e harmónica são da responsabilidade do compositor, cabe ao intérprete/instrumentista “dar voz” ao que o compositor terá idealizado. Esse contacto mais direto com o instrumento, o conhecimento das suas possibilidades expressivas e a noção do que resulta melhor ou do que não funciona de todo podem ser contributos preciosos para que o resultado final de determinada obra seja mais do que uma simples ideia teórica. O exemplo seguinte traduz o que uma simples ligadura entre duas notas pode fazer no desenho de uma passagem, aumentando o ritmo de execução, lançando o gesto melódico que se segue.



Fig. 13 Compasso 25. Primeira versão.



Fig. 14 Compasso 25. Versão final.

As seis figuras que se seguem representam mais exemplos de mudanças que foram feitas na partitura.

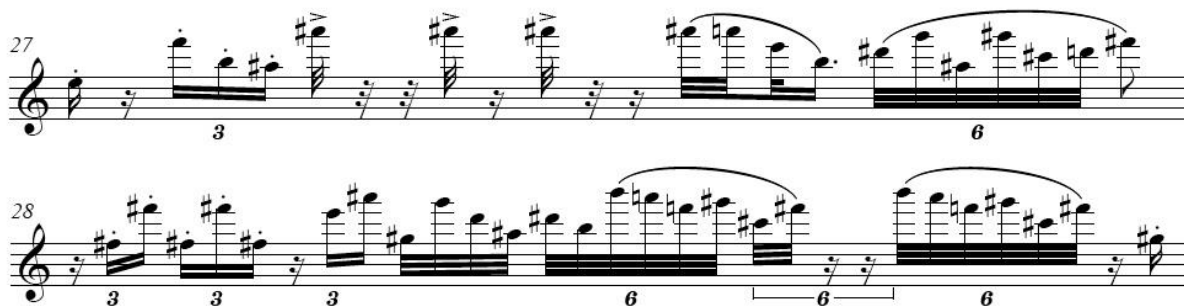


Fig. 15 Compassos 27 e 28. Primeira versão.

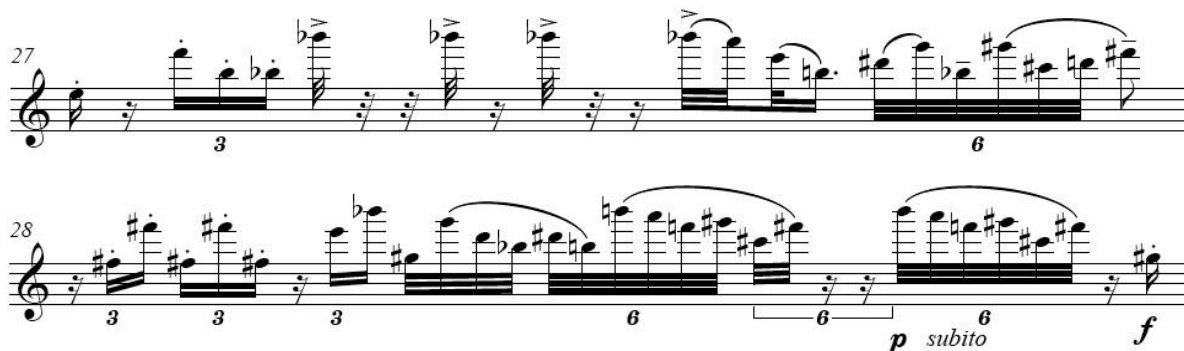


Fig. 16 Compassos 27 e 28. Versão final.

Se, à partida, são exemplos onde não há nada de significativo, para além de uma ou outra mudança de articulação ou dinâmica, que em pouco diferem dos exemplos mostrados até agora, apenas vêm reforçar o papel fundamental do intérprete/instrumentista na versão final de uma partitura ou de uma obra que se pretende idiomática para um determinado instrumento. É nos pequenos pormenores, por vezes tão específicos e até quase inocentes, que o instrumentista pode fazer a diferença com o seu conhecimento do instrumento e da sua técnica.

Articulações que, aparentemente, pouco trazem para o resultado final, podem ajudar o discurso musical a tornar-se mais claro ou uma linha melódica a ter o seu contorno mais definido e a sua execução mais eficiente. O sustentar ou o acentuar de uma determinada nota são, muitas vezes, fundamentais para que o carácter pretendido pelo compositor seja realçado.



Fig. 17 Compasso 44. Primeira e última versão.

A partir daqui as figuras, embora representando a mesma música, têm números de compasso diferentes. Não obstante, estarão apresentadas pelo número de compasso indicado na própria figura.



Fig. 18 Compassos 132 a 140. Primeira versão.



Fig. 19 Compassos 130 a 138. Versão final.

Como já foi referido, as mudanças aqui apresentadas apenas reforçam o que já foi dito anteriormente. As mudanças de articulações ou dinâmicas, as transposições à oitava inferior ou a inclusão de dinâmicas diferentes servem os mesmos objectivos que os exemplos descritos até aqui.

De facto, quanto menores são as diferenças mais se pode verificar o carácter específico que estas assumem. O instrumentista dá voz a uma música que existia no imaginário do compositor e essa voz tem características muito particulares na sua expressão e na sua execução, nas suas potencialidades e nas suas limitações. O

conhecimento profundo dessas características só está, normalmente, ao alcance de quem lida com elas diariamente, trabalhando-as e desafiando constantemente os seus limites. A articulação num determinado sentido poderá assemelhar-se à dicção da voz e à forma como as palavras são ditas.

Se todos podemos compreender que cada pessoa pode falar de uma forma diferente, consoante a sua voz, a forma como pronuncia as palavras e até mesmo a sua cultura, também podemos compreender que um instrumentista, para quem é escrita determinada obra, também aborda o seu instrumento de uma forma muito própria e, colocado a trabalhar com o compositor no sentido de emprestar o seu contributo à versão final da partitura, pode dar-lhe um cunho pessoal, que está diretamente ligado ao seu contacto próximo com o instrumento e à sua própria capacidade técnica e expressiva.



Fig. 20 Compassos 141 a 146. Primeira versão.

This musical score shows measures 139 through 144. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 3/8 to 4/4 at measure 140. Measure 139 features a triplet of eighth notes. Measures 141 and 142 contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. Measure 143 includes a tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic marking of *mf*. A box containing the number 45 is located at the bottom right of the score.

Fig. 21 Compassos 139 a 144. Versão final.

Os exemplos que se seguem têm que ver com articulações colocadas de forma muito precisa para realçar determinadas notas, a pedido do compositor, permitindo, ao mesmo tempo, a execução técnica das passagens.

This musical score shows measures 15 and 16. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. Measure 15 features a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings of *f* and *legato*.

Fig. 22 Compassos 15 e 16. Primeira versão.

This musical score shows measures 15 and 16, representing the final version. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. Measure 15 features a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings of *f* and *legato*. A box containing the number 19 is located at the bottom left of the score.

Fig. 23 Compassos 15 e 16. Versão final.



Fig. 24 Compasso 26. Primeira versão.



Fig. 25 Compassos 26. Versão final.

Nos dois exemplos anteriores, as articulações foram colocadas de forma a destacar apenas as notas que se pretendiam acentuadas. No exemplo que se segue, para além desse mesmo objectivo, as ligaduras introduzidas permitem dar velocidade e fluência à passagem, devido à constância rítmica que apresenta.

49

6 3 6

50

51

52

53

tr irregular gliss ad lib ± half tone

54 **D**

55

56

Fig. 26 Compassos 49 a 56 Primeira versão.

Para além disso, a passagem termina com um *glissando* irregular de mais ou menos meio tom (compassos 57 e 58 na versão final). A execução deste glissando pode ser feito com os dedos e/ou com a embocadura (neste caso, apenas no sentido descendente) ou ainda utilizando a posição de sol⁴. A utilização desta última opção, permite ficar com a mão direita livre para se poder virar a página, sendo o último momento possível para a viragem antes de se entrar na secção seguinte (a partir do compasso 59 na versão final) de 18 compassos de fusas ininterruptas que obrigam à utilização de respiração circular, para além da inclusão de ligaduras ao longo de toda a passagem. Apesar disso, a electrónica pode permitir que a respiração circular possa não ser utilizada. A inclusão de vários *delays* com alturas e velocidades variáveis criam um fundo sonoro que pode permitir ao clarinetista a respiração comum, embora com alguma perda da continuidade.

52 *legato*

53

54

55

56 *f* *p* irregular gliss ad lib ± half tone

59 **D** *p* *mf*

Fig. 27 Compassos 52 a 59. Versão final.

As figuras que se seguem mostram uma passagem onde a utilização da respiração circular pode ser necessária. Ao contrário do que já foi descrito para o exemplo anterior, onde a utilização desta técnica é obrigatória para manter a continuidade de toda a secção, aqui a suspensão é colocada de forma a que o clarinetista possa levar o tempo que necessite e/ou queira. De qualquer modo, quando um compositor prevê a inclusão de uma determinada técnica instrumental, sabendo quem é o instrumentista que a irá tocar na estreia (estado, inclusive, esta com data marcada), será por conhecimento prévio de que isso será possível. Ainda que tudo passe pela concepção musical do compositor, mais uma vez se verifica que a experimentação e o trabalho com o intérprete é fundamental

para uma maior liberdade de composição do compositor e maior acuidade na utilização do instrumento.



Fig. 28 Compasso 43. Primeira versão.

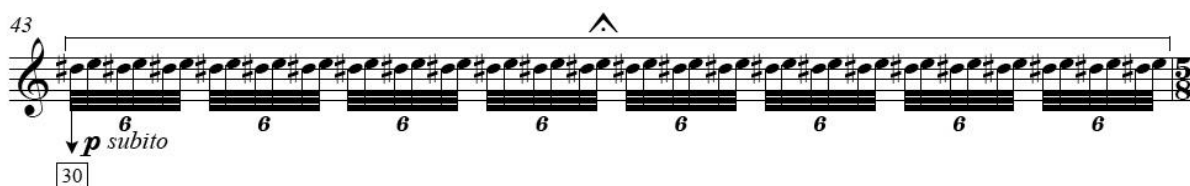


Fig. 29 Compassos 43. Versão final. Utilização de respiração circular.

No exemplo seguinte podemos observar a inclusão de $\frac{1}{4}$ de tom e de *slap tongue* nos compassos 17 a 19. A utilização de $\frac{1}{4}$ de tom num instrumento como o clarinete tem de ser feita de uma forma muito cuidadosa por parte dos compositores. Não são raras as partituras que utilizam esta linguagem sem que seja exequível no clarinete, pois este não é um instrumento de escala livre e a utilização de $\frac{1}{4}$ de tom tem grandes limitações. Neste caso, todos são possíveis e a passagem funciona de forma fluente, melódica e com o legato pretendido pelo compositor, mais uma vez, pelo contanto próximo entre compositor e intérprete, assim como no *slap tongue* do compasso 19. Neste caso, a partitura final apresenta um erro. Estas notas, que inicialmente eram mi^3 , tal como está na partitura, foram modificadas para mi^2 . Tal acontece porque o mi^3 é uma das notas que, dentro do registo das fundamentais, utiliza uma parte mais pequena do tudo. Logo, a ressonância do *slap tongue* não era a desejada pelo compositor e a sua execução mais difícil e menos fiável. Assim, a mudança para a oitava abaixo permite uma maior ressonância maior pois o m^2 utiliza todo o tubo do clarinete por se tratar da nota mais grave do instrumento.



Fig. 30 Compassos 17 a 19. Utilização de $\frac{1}{4}$ de tom e *slap tongue*.

O exemplo seguinte apresenta múltiplas alterações que aconteceram, fundamentalmente, após os primeiros ensaios. Para além da transposição à oitava grave de duas notas e da inclusão articulações que servem objectivos já descritos, o compositor acrescentou um compasso. No processo tradicional, em que o compositor produz uma partitura, a entrega ao intérprete assiste ao ensaio geral e à estreia, muito provavelmente tal não seria possível, até pelo facto de termos três eventos de electrónica que precisaram de ser programados com antecedência, bem como a monitorização em palco para o clarinetista para não falar nas mudanças da própria partitura. Tal foi possível pelo trabalho em conjunto, pelos ensaios prévios, pela cumplicidade e pela abertura de parte a parte para que a estreia pudesse funcionar da melhor forma para todos.

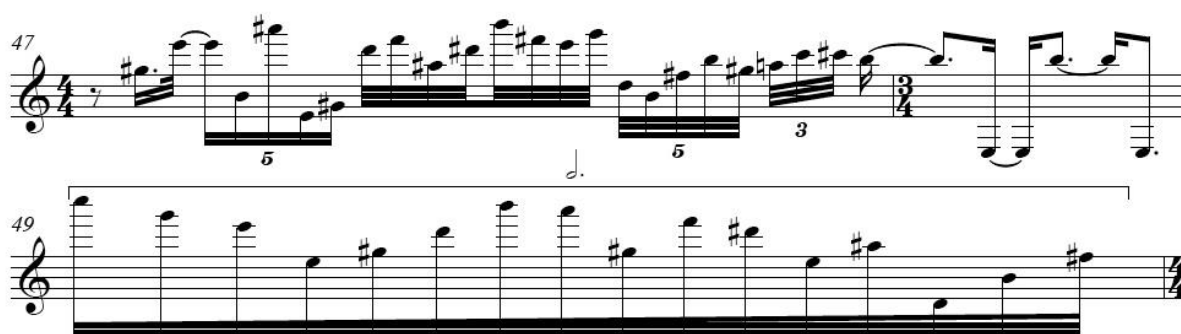


Fig. 31 Compassos 47 a 49. Primeira versão.

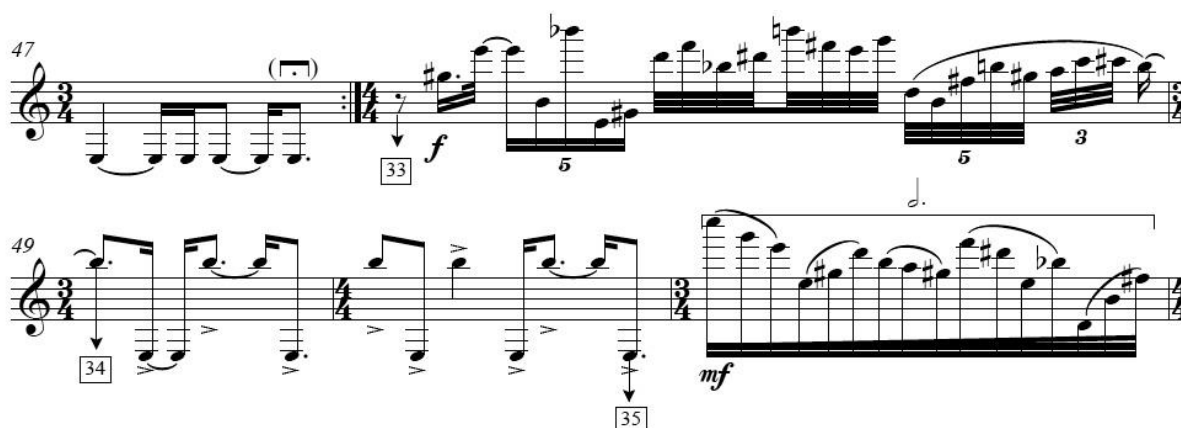


Fig. 32 Compassos 47 a 51 Versão final.

Os dois exemplos que deixei para o fim representam a face mais evidente, embora não mais importante como já disse, do que pode ser a colaboração entre o compositor e o intérprete.

Na figura 33 podemos observar que o compositor utiliza $\frac{1}{4}$ de tom em simultâneo ou não com *bisbigliandi*, glissandi de forma continuada e em notas muito diversas para além de uma dinâmica de extremos no píaníssimo. Nesta partitura ainda não estão incluídas as dedilhações que forneci ao compositor, mas este está a reformular a partitura com a sua inclusão. Se em alguns casos os *bisbigliandi* só são possíveis de uma determinada forma, noutros existem várias possibilidades das quais o compositor escolheu uma, inclusive com a velocidade a que deveriam ser executados.

São também dois exemplos onde o *trabalho interpretativo* do compositor, se é que se pode chamar assim, mais se faz notar. Embora o processamento seja sempre o mesmo, não se conseguem duas versões iguais, precisamente pela sensibilidade da electrónica e da forma como esta pode reagir ao sinal enviado pelo clarinete. Torna-se, pois, imperativo que quem esteja na mesa (em todos os concertos que fizemos até agora, foi sempre o próprio Miguel Azguime) reaja e *crie* uma sonoridade, tal como acontece com o clarinetista em palco.

molto lento, tempo libero

89 *détimbré*
gliss. gliss. gliss. always very soft attacks gliss. bisbigliando (timbre variations)
PPP *PPPPP*

91 *pp*

94 bisbigliando
PPP

96

98 *PPPPP*

100 bisbigliando ad lb (like a timbre tremolo)
gliss.
PPP

105 bisbigliando ad lb
PPPPP PPP

Fig. 33 Compassos 89 a 108. Utilização de $\frac{1}{4}$ de tom e bisbigliandos.

As figuras 34 e 35 mostram várias mudanças entre a primeira e a última versão sendo o aspecto gráfico a que sobressai em primeiro lugar. A voz está transposta na versão final, de modo a que o clarinetista possa *pensar em sib* exclusivamente. Isto significa que se lê a parte de clarinete tal como está, pode ler da mesma forma a parte da voz e não ser obrigado a transpor uma 2ª Maior acima essa mesma parte. Dessa forma, os intervalos são reais e não como se estivesse a ler uma partitura de orquestra na qual os instrumentos transpositores estão, de facto, transpostos e o maestro faz essa compensação

mentalmente⁸. Para o intérprete, tal pode tornar-se muito confuso e por isso pedi ao Miguel Azguime que transpusesse também a parte da voz, como se tratasse de um 2º clarinete.

A utilização simultânea da voz com o som do clarinete põe também alguns problemas e algumas limitações, nomeadamente no que diz respeito ao registo da voz. Se, normalmente, a minha voz até poderá chegar ao ré2, com a pressão necessária para a produção de som no clarinete tal não é possível de todo. Por isso as mudanças de registo introduzidas pelo compositor na parte da voz. Tentamos encontrar um âmbito que fosse possível de executar por um conjunto o mais alargado possível de pessoas, evitando notas muito graves e muito agudas.

Esta técnica, para além das limitações de registo, coloca problemas de vária ordem como sejam, desde logo, a respiração e a afinação. A utilização de um tempo tão lento (semínima = 30) também foi alvo de discussão e de acordo entre os dois.

The image shows a musical score for measures 137 to 145. It consists of three staves: Fx (Fagot), Cl. (Clarinet), and Voice. The tempo is marked as $\text{♩} = 30$. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Fx part has a long, low note with a slur. The Cl. part starts with a *mf* dynamic and plays a series of notes. The Voice part has a long, low note with a slur. The score is divided into two systems: measures 137-140 and measures 141-145.

Fig. 34 Compassos 137 a 145. Primeira versão . Utilização de som e voz simultaneamente.

⁸ Por isso mesmo, normalmente as partituras gerais estão com todos os instrumentos em dó e as partes individuais transpostas. Neste caso, a partitura passará a estar em sib.

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled '158', consists of three staves: Clarinet (Cl.), Voice (transposed as Cl.), and Fagote (Fx.). The Clarinet part is in 4/4 time, starting with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 47. The Voice part is transposed to the Clarinet's range. The Fagote part provides a bass line. The second system, labeled '162', continues the same three parts. The Clarinet part features a long, expressive note at the end of the system. The Fagote part continues with a steady bass line.

Fig. 35 Compassos 158 a 166. Versão final. Utilização de som e voz simultaneamente.

Como se pôde verificar, o trabalho que desenvolvi com Miguel Azguime resultou em diversas mudanças na partitura, graças à cumplicidade e abertura dos dois para aproximar o ideal de uma ideia musical com o pragmatismo da sua realização instrumental. Por outro lado, o resultado final é uma obra que, embora de dificuldade extrema, é toda exequível e funciona em qualquer situação.

Coda

O objectivo deste trabalho foi contextualizar o meu primeiro disco de música portuguesa para clarinete e electrónica que é, ao mesmo tempo um trabalho inédito em Portugal. Surge como uma sequência da atividade como clarinetista que desenvolvo, como uma vertente muito intensa na criação e no desenvolvimento da música, sobretudo a portuguesa. A minha participação em mais de uma centena de estreias, bem como primeira gravação mundial de quase duas dezenas de obras assim o comprovam, para além de ter várias obras dedicadas.

Este disco surge também de um percurso de vida e de carreira que pretendo que seja versátil e rico em termos de experiências musicais.

A primeira grande experiência profissional surgiu em 1996 com a minha integração na Orquestra Gulbenkian, com 19 anos, e com a qual fiz algumas dezenas de concertos e onde conheci vários maestros e solistas de renome mundial. Contudo, rapidamente percebi que o trabalho em orquestra não me satisfazia enquanto músico, clarinetista, nem tão pouco a nível profissional. Por isso decidi abandonar a orquestra, ao fim de poucos meses, e tentar uma carreira mais versátil e diversa com dois eixos principais, solista e música de câmara. Não obstante isso, continuei a ser convidado para tocar em diversas orquestras, algo que faço com cada vez menor regularidade.

Formei três grupos de câmara com objectivos e âmbitos musicais bem distintos. O primeiro, em 1998, foi o grupo Clarinetes Ad Libitum, que se mantêm em atividade e que faz, fundamentalmente músicas do mundo. Este grupo gravou o disco *Contradanza* e participou em vários festivais internacionais, sempre com muito sucesso. Em 1999, formei o Trívium de Palhetas, com o oboísta Pedro Ribeiro e o fagotista Pedro Silva, e com o qual gravei, no ano passado, um disco de música francesa do século XX que se encontra em fase final de produção. Em 2002 formei o grupo Camerata Senza Misura, que tinha como objectivo juntar músicos portugueses da minha geração e alternar repertório português do século XX com repertório clássico que envolvesse os efetivos dessa formação. Os marcos mais significativos da existência deste grupo foram, em 2007, a gravação do disco *Torga – Retratos e Paisagens* e a participação no filme *A Terra antes do*

Céu de João Botelho. Para além destes grupos, fiz música de câmara com várias dezenas de músicos e grupos num conjunto muito alargado de obras e estilos musicais.

Enquanto solista, para além de ter tocado com várias orquestras, toquei com os pianistas Luís Magalhães, João Lucena e Vale e com Sofia Lourenço⁹. Atualmente mantenho um duo com a pianista Elsa Silva com quem fiz várias estreias de obras e gravei, em 2008, o disco *Schumann 1849*. O disco de música portuguesa para clarinete solo, gravado em 2008, foi outro marco importante no meu percurso musical por se tratar também de uma consequência do meu grande envolvimento com a criação e divulgação da música portuguesa, integrando alguns ensembles como o Grupo Música Nova, a OrchestrUtopica, desde a sua fundação, e o Sond'Ar-te Electric Ensemble, do qual já falei, para além das várias iniciativas pessoais junto dos compositores portugueses.

Tudo isto se poderá resumir a uma atividade de concertos bastante intensa contando, desde 1996, com mais de 400 concertos em cerca de 130 Festivais e Ciclos de Concertos em países como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Bélgica, Alemanha, Áustria, Hungria, Polónia, Eslovénia, E.U.A. e China, para além das gravações, master-classes, prémios obtidos e 14 anos de docência na ESMAE.

⁹ O duo com piano pode assumir a dupla personalidade de música de câmara ou música solista, dependendo do repertório

Bibliografia

- ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona, Bibliograf, 1995.
- ARRIGNON, Michel; CROUSIER, Claude; LANCELOT, Jacques. *10 ans avec la clarinette*, Paris, Institut de pédagogie et chorégraphique, la Villette, 1991.
- BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*, London, Dover Publications, (1ª ed., Faber, 1957), 1991.
- BERIO, Luciano. *Two interviews*, New York e London, Marion Boyars Publishers, 1985.
- BERIO, Luciano. *Berio Sequenzas*. Booklet do Album, Deutsche Grammophon GmbH, 1998.
- BIRSAK, Kurt. *The Clarinet: a cultural History*, Buchloe, Druck und Verlag Obermayer, (tradução inglesa Gail Schamberger, 1994), 1991.
- BOEHM, Theobald. *The flute and flute playing*, New York, Dover Publications, (1ª ed., Dayton C. Miller, 1922). [título original: *Die Flöte und das Flötenspiel*, Munich, 1871], 1964.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1º volume, 1996.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 2º volume, 1999.
- BOUCOURECHLIEV, André. *La Langage Musical*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1963.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- BOULEZ, Pierre. *Orientations*, London, Faber and Faber Limited, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *Par volonté et par hasard Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BRIXEL, Eugen. *Klarinetten Bibliographie I*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel GmbH, (1ª ed. 1978), 1997.

BRYMER, Jack. *Clarinet*, London, Kahn & Averill, (1ª ed., Macdonald & Co Ltd, 1976), 1990.

CARVALHO, Luís Filipe Leal de Carvalho (2006) *José Avelino Canongia (1784-1842): virtuoso e compositor*. (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

DANGAIN, Guy. *A propos de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 1978.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa, Editorial Presença (7ª Edição), 1998.

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris, Bernard Grasset, 1992.

ERRANTE, Gerard. *Contemporary Clarinet Repertoire for Clarinet and Electronics*, 2d ed., Mentone, CA, MillCreek Publications, 1993.

FARMER, Gerald. *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*, Rochester, NY, Shall-u-mo Publications, 1982

FERRON, Ernest. *Clarinete, mon amie*, Paris, IMD, 1994.

GIBSON, O. Lee. *Clarinet Acoustics*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

GRAZIA, Nicolas del. *Clarinet Multiphonics*, Acedido em 02, 06, 2011, em: <http://www.clarinet-multiphonics.org/>.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JAMEUX, Dominique. *Pierre Boulez*, Paris, Librairie Arthème Fayard e Fondation Sacem, 1984.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

LAWSON, Colin. *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

LIMA, Cândido. *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea: Música em Som e Imagem*, Porto, Edições Politema, 2003.

MARCHI, Joseph. *Etude des Harmoniques et du Suraigu*, Paris, Editions Henry Lemoine, 1994.

MONTEIRO, Francisco. *Interpretação e Educação Musical*, Coimbra, 1994.

PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*, New York, Dover Publications, 1980.

PINTO, Nuno (2006) *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório* (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.

REHFELDT, Phillip. *New directions for the clarinet*, 2^a ed., California, University of California Press, 1994.

ROJO, Jesús Villa. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1984.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 20 vol, 1980.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

SEVE, Alain. *Le paradoxe de la clarinete: Etude générative des multiphoniques, des 1/4 de tons, des micro-intervalles*, Edição de Autor I.S.B.N. : 2-9513196-0-6, 1991.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown CT, Wesleyan University Press 1998

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Souvenirs et commentaires*, Paris, Ed. Gallimard, 1963.

SUSO, Carmen Rodríguez. *Prontuario de Musicología: Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis Publicacions, 2002.

TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guide de la Musique de Chambre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989.

WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, York, Emerson Edition, 1971.

WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past*, York, Emerson Edition, 1977.

WESTON, Pamela. *The clarinetist's companion*, Northants, Fentone Music Limited, 1976.

WESTON, Pamela. *Yesterday's Clarinetists: a sequel*, York, Emerson Edition, 2002.

Discografia

- BALDEYROU, Nicolas. *Oeuvres pour clarinette seule*, Intrata, 2004.
- BERIO, Luciano. *Berio Sequenzas*. Ensemble Intercontemporain, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH, 1998.
- BOULEZ, Pierre. *Dialogue de L'ombre Double*. Alain Damiens (cl.), Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH, 1998.
- BOULEZ, Pierre. *Domaines*. Emsemble Musique Vivante, Michel Portal (cl.), Harmonia Mundi, 1971.
- BRUNNER, Eduard. *Dal niente*, ECM New Series, 1997.
- DAMIENS, Alain. *Damiens Clarinette Solos*, Accord, 1987.
- DURIEUX, Frédéric. *Devenir*. André Trouttet, Ensemble Intercontemporain, IRCAM, 1995.
- ENSEMBLE, Sond'Ar-te Electric. *Sond'Ar-te Electric Ensemble vol.I*, Miso Records, 2009.
- MEYER, Paul. *20th Century Music for Unaccompanied Clarinet*, Denon, 1994.
- PINTO, Nuno. *Nuno Pinto Clarinete Solo*, Miso Records, 2009.
- ROSA, António e Oliveira, António. *Projecto XXI*, Afinaudio, 2006.
- SAIOTE, António. *José A. Canongia, Joaquim Casimiro, Karol Kurpinski*. Numérica, 1997.

Partituras

- AZGUIME, Miguel. *No Oculto Profuso – desmedidamente a desmesura*, Edição de Autor, 2009
- BOULEZ, Pierre. *Dialogue de l'ombre double*, Viena, Universal Edition, 1985
- CAIRES, Carlos. *Limiar*, Edição de Autor, 2002
- DURIEUX, Frédéric. *Devenir*, Paris, Editions Henry Lemoine, 1993

- GAUSSIN, Allain. *Jardin Zen*, Paris, Alphonse Leduc, 2007
- LIMA, Cândido. *Ncããncôua*, Edição de Autor, 1995
- MELO, Virgílio. *Upon a Ground II*, Edição de Autor, 2008
- OLIVEIRA, João Pedro, Time Spell, Edição de Autor, 2010
- OSADA, Ryszard. *Capriccio*, Edição de Autor (ZAIKS Poland), 2005
- REICH, Steve. *New York Counterpoint*, New York, Boosey & Hawkes, 1986
- RESANOVIC, Nicola. *Alt.Music.Ballistix*, Edição de Autor, 1995
- RIBEIRO, Ricardo. *Intensités*, Edição de Autor, 2006
- STULGINSKA, Agnieszka. *Piene*, Edição de Autor, 2009