



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

MÚSICA PORTUGUESA PARA CLARINETE E ELETRÓNICA
PROCESSOS INTERATIVOS NA CRIAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E
PERFORMANCE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

por

Nuno Fernandes Pinto

ESCOLA DAS ARTES

Maio de 2014



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

MÚSICA PORTUGUESA PARA CLARINETE E ELETRÓNICA
PROCESSOS INTERATIVOS NA CRIAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E
PERFORMANCE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

Por Nuno Fernandes Pinto

Sob orientação da Professora Doutora Sofia Lourenço e
coorientação do Professor Doutor Paulo Ferreira-Lopes

ESCOLA DAS ARTES

Maio de 2014

Para a Sónia, a Inês e o Gonçalo
e à memória saudososa do meu pai

Agradecimentos

À minha família que, nos momentos bons e nos menos bons, têm estado ao meu lado, no apoio a uma atividade que exige muito tempo de isolamento, reflexão e trabalho individual. Nunca poderei retribuir-lhes, a não ser com o amor que sinto por eles.

Aos meus mestres – Saúl Silva, António Saiote, Michel Arrignon e Alain Damiens – que me ensinaram muito mais do que tocar clarinete. O sentido de missão que tenho de tornar a música viva e olhar para o futuro a eles o devo.

Aos compositores e intérpretes que responderam aos questionários – Cândido Lima, Ricardo Ribeiro, Carlos Caires, João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Harry Sparnaay, Sarah Watts, Stephan Vermeersch, Suzanna Lidegran, Monika Streitová, Gerard Errante, Ana Telles, Matthias Müller e Oguz Büyükberber – enriquecendo este trabalho com um conhecimento plural e fundamentado numa experiência que respeito e admiro.

À Miso Music que tem tornado o sonho realidade.

De uma forma muito especial, aos meus orientadores – Professora Doutora Sofia Lourenço e Professor Doutor Paulo Ferreira-Lopes – por todo o apoio e conhecimento que me transmitiram, ajudando a que este trabalho tomasse forma.

Finalmente, e não menos importante, a todos os que, ao longo dos anos, me têm ajudado a crescer como músico e como pessoa, com a sua amizade, cumplicidade e competência.

Resumo

Consciente do discurso diverso e do enorme potencial criativo da música para clarinete e eletrónica, aliada à vasta experiência e contacto direto acumulado com obras de música mista, o objetivo deste projeto de investigação em estudos de performance musical no âmbito da “Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica - Processos interativos na criação, interpretação e performance” partiu da necessidade da reflexão sobre a minha atividade como intérprete/músico.

A música mista estabelece um novo paradigma da criação musical e da interpretação, modificando a natureza das relações e interações entre criadores e performers e destes com o material musical e com a performance. Tendo como ponto de partida a música portuguesa para clarinete e eletrónica, este estudo contém uma reflexão sobre os desafios que se colocam a compositores e intérpretes de música mista, nas diversas fases da criação musical.

A metodologia pressupõe a análise dos processos interativos na criação, interpretação e performance, consubstanciada em seis obras musicais (e as suas gravações) que constituem o corpus analítico deste percurso, de autoria de Cândido Lima, Virgílio Melo, Ricardo Ribeiro, Carlos Caires, João Pedro Oliveira e Miguel Azguime, através de propostas de realização performativa instrumental para clarinete e eletrónica e uma nova proposta de notação das dedilhações para o clarinete. Foi ainda incluída uma análise de índole qualitativa aos resultados de técnicas de inquérito a questionários a um focus group (a estes seis compositores e a intérpretes de música mista).

O contributo deste percurso analítico demonstra que os processos da composição, interpretação e a performance estão interligados e são interdependentes em todo o processo de criação musical. Assim, a performance é potenciada quanto maior for o grau de compromisso e interação entre compositores e intérpretes, no sentido de aproximar a ideia musical, que precede a criação, da sua realização prática.

Abstract

With a strong understanding and awareness of the diverse discourse and the enormous creative potential of music for clarinet and electronics, alongside a vast accumulation of experience with works of mixed music, the objective of this research project in musical performance about “Portuguese Music for Clarinet and Electronics – interactive processes in the creation, interpretation and performance” grew out of the need to reflect about my work as a performer/musician.

Mixed music sets a new paradigm of music creation and interpretation, changing the nature of the relationships and interactions between creators and performers and between the musical material and the performance. Beginning with the Portuguese music for clarinet and electronics, this work reflects on the challenges faced by composers and performers of mixed music in different phases of music creation.

Employing qualitative methods of the interactive processes in the creation, interpretation, and performance, this analysis is based on six musical works (and their respective recordings) that constitute the analytical corpus of this project, composed by Cândido Lima, Virgílio Melo, Ricardo Ribeiro, Carlos Caires, João Pedro Oliveira and Miguel Azguime, through performative instrumental proposals for clarinet and electronics and a proposed innovative fingering notation for clarinet. It also includes a qualitative analysis of the results of a questionnaire sent to a focus group (the aforementioned six composers and performers of mixed music).

The contribution of this research demonstrates that the composition, interpretation and performance processes are interconnected and interdependent in the whole process of music creation. Thus, performance is enhanced in direct relation with the commitment and interaction between composers and performers, allowing a greater approximation of the musical idea, which precedes its creation, to its practical realization.

Nota Prévia

A interatividade com a música eletrónica tornou-se num objeto de estudo e trabalho apaixonante na minha atividade como performer. Há mais de 10 anos que tinha o objetivo de explorar o repertório para clarinete solo e eletrónica, pelo fascínio que esta música me provocou desde os primeiros contactos. No entanto, esse projeto foi sendo sucessivamente adiado por diversas razões que se prendem fundamentalmente com a especificidade, natureza e com as necessidades de vária ordem que o mesmo exige, nomeadamente tecnológicas.

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 sobretudo música mista, estava encontrado o parceiro ideal para que pudesse fazer música para clarinete e eletrónica com regularidade. Por se tratar de uma instituição que privilegia sobretudo a criação e divulgação da música e dos músicos portugueses, o repertório a preparar e a ensaiar começou por ser, naturalmente, o de compositores portugueses que já tivessem obras ou que estivessem a compor para clarinete e eletrónica.

Com a realização de vários concertos, bem como a estreia de algumas obras, em 2009 empreendeu-se a gravação de seis dessas obras para posterior edição em disco. Essa gravação, realizada em dezembro de 2009, foi editada pela Miso Records, em 2011, e as obras que a integraram constituem o corpus analítico desta tese.

Índice

Lista de Figuras.....	xiii
Lista de Quadros.....	xxi
Introdução.....	1
1 A mediação da criação.....	5
1.1 Uma perspetiva histórica	10
1.2 O clarinete em Portugal	15
1.2.1 Obras portuguesas para clarinete e eletrónica	19
2 A expansão do timbre.....	23
3 Justificação do Corpus Analítico	33
4 Desafios performativos da música mista.....	39
4.1 A preparação.....	41
4.2 A performance e o palco	47
4.3 Interação Compositor/Clarinetista.....	51
5 A Solo, com Eletrónica em Tempo Real ou em Tempo Diferido?	59
5.1 O ponto de vista do intérprete.....	61
5.2 O ponto de vista do compositor.....	67
6 Processos interativos na criação, interpretação e performance	71
6.1 A técnica	72
6.1.1 A notação de dedilhações para o clarinete.....	73
6.1.1.1 Uma nova proposta de dedilhação.....	80
6.1.2 Multifónicos.....	82
6.1.3 ¼ de tom	90
6.2 <i>Ncáãncôa</i>, de Cândido Lima	94
6.2.1 A interação com o compositor.....	96
6.2.2 Os multifónicos em <i>Ncáãncôa</i>	99
6.2.2.1 1ª série de multifónicos.....	100
6.2.2.1.1 Multifónico com fundamental de sib2	100
6.2.2.1.2 Multifónico com fundamental de dó#4.....	105
6.2.2.1.3 Lá ¾ #	108
6.2.2.1.4 Multifónico com fundamental de sol#2	109
6.2.2.1.5 Multifónico com fundamental de dó#3	111

6.2.2.1.6	Conclusão e solução.....	113
6.2.2.2	2ª série de multifónicos.....	114
6.2.2.2.1	Multifónico com fundamental de sol ²	114
6.2.2.2.2	Multifónico com fundamental de fá ³	116
6.2.2.2.3	Multifónico com fundamental de mi ⁴	122
6.2.2.2.4	Multifónico com fundamental de ré ³	124
6.2.2.2.5	Conclusão e solução.....	130
6.2.2.3	Multifónicos da página 4 com fundamentais de sol ^{#2} e sol ^{3/4} ^{#3}	131
6.2.2.3.1	Multifónico com fundamental de sol ^{#2}	132
6.2.2.3.2	Multifónico com fundamental de sol ^{3/4} ^{#3}	133
6.2.2.3.3	Conclusão e solução.....	134
6.2.2.4	Multifónico da página 6 com fundamental de lá ²	135
6.2.2.4.1	Conclusão e solução.....	139
6.2.2.5	Multifónico da página 9, com fundamental de sol ^{#3}	140
6.2.2.5.1	Conclusão e solução.....	148
6.2.2.6	Multifónicos finais.....	149
6.2.2.6.1	Conclusão e solução.....	154
6.2.3	¼ de tom em Ncáãncôa.....	156
6.3	<i>Upon a Ground II, de Virgílio Melo</i>.....	168
6.3.1	A interação com o compositor.....	169
6.3.2	A partitura.....	170
6.3.3	Técnicas utilizadas.....	173
6.4	<i>Intensité, de Ricardo Ribeiro</i>.....	183
6.4.1	A interação com o compositor.....	184
6.5	<i>Limiar, de Carlos Caires</i>.....	187
6.6	<i>Time Spell, de João Pedro Oliveira</i>.....	189
6.7	<i>No Oculito Profuso (medidamente a desmesura), de Miguel Azguime</i>.....	194
6.7.1	A interação com o compositor.....	194
6.8	O desafio interpretativo.....	218
	Conclusão.....	223
	Bibliografia.....	229
	Discografia.....	236
	Partituras.....	237
	Glossário.....	238
	Anexo I: Questionário aos compositores.....	239

Cândido Lima.....	239
Ricardo Ribeiro.....	249
Carlos Caires	254
João Pedro Oliveira	259
Miguel Azguime	263
Anexo II: Questionário a intérpretes.....	269
Harry Sparnaay – clarinetista baixo	269
Sarah Watts – clarinetista baixo.....	272
Stephan Vermeersch – clarinetista e compositor	276
Suzanna Lidegran – violinista	279
Monika Streitová – flautista	282
Gerard Errante – clarinetista e compositor	285
Ana Telles – pianista.....	288
Matthias Müller – clarinetista e compositor	292
Oguz Büyükberber – clarinetista e compositor	294
Miguel Azguime – compositor e performer	297
Anexo III: Partituras.....	299
Miguel Azguime – <i>No Oculto Profuso</i> , última versão	299
Cândido Lima - <i>Ncáãncôa</i> , versão com dedilhações	312

Lista de Figuras

Figura 1: SABRe – pormenor.....	56
Figura 2: Diagrama do clarinete apresentado no método de Klosé.....	74
Figura 3: Diagrama do clarinete proposto por Alain Sève (1991) (a partir do método de Klosé).....	76
Figura 4: Diagrama com a nomeação das chaves através do nome das notas de Baines (1991, p. 132).....	77
Figura 5: Diagrama de Farmer (1982, p. 14).	78
Figura 6: Diagrama de Rehfeldt (1994, p. 23).	78
Figura 7: Diagrama do clarinete a partir do sistema de construção de dedilhações de Bret Pimentel (2012).	79
Figura 8: Diagrama para dedilhações que eu proponho e gráficos correspondentes.	81
Figura 9: Clarinete de ¼ de tom, desenvolvido por Fritz Schüller em 1937.....	92
Figura 10: Cândido Lima, página 3, 1ª série de multifónicos.	100
Figura 11: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de Sib2.	101
Figura 12: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com a mesma posição sugerida por mim na Figura 36.....	101
Figura 13: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de lá#2.	102
Figura 14: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamentais de sib2 até ré ³ / ₄ #3, categoria 1.....	102
Figura 15: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	103
Figura 16: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	103
Figura 17: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, terceira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	103
Figura 18: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, quarta linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	104
Figura 19: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, quinta linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	104
Figura 20: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, sexta linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	104
Figura 21: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sib2.....	105
Figura 22: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de Dó ¹ / ₄ #3, com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.....	106
Figura 23: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de dó3, com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.....	106
Figura 24: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de dó3 (baixo), com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.....	107

Figura 25: William O. Smith, multifónicos com fundamental de dó ₃ (baixo), com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico. Appendix A de Rehfeldt (1994).	107
Figura 26: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de dó ₃ , com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.	108
Figura 27: Alain Sève (1991), página 56, ¼ de tom.	108
Figura 28: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol#2.	109
Figura 29: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#2.	110
Figura 30: William O. Smith, multifónicos com fundamental de lá ₂ , primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	110
Figura 31: William O. Smith, multifónicos com fundamental de lá ₂ , segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	110
Figura 32: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de dó# ₃ .	111
Figura 33: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de dó# ₃ .	111
Figura 34: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de dó# ₃ .	112
Figura 35: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de dó ₃ #.	112
Figura 36: Cândido Lima, página 3, 1ª série de multifónicos. Solução encontrada.	113
Figura 37: Cândido Lima, página 3, 2ª série de multifónicos.	114
Figura 38: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol ₂ .	114
Figura 39: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol ₂ .	115
Figura 40: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sol ₂ , primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	115
Figura 41: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sol ₂ , segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	115
Figura 42: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sol ₂ .	116
Figura 43: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá ₃ , primeira posição.	116
Figura 44: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá ₃ , segunda posição.	117
Figura 45: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá ₃ , terceira posição.	117
Figura 46: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá ₃ , primeira linha.	118
Figura 47: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá ₃ , segunda linha.	118
Figura 48: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá ₃ , terceira linha.	118
Figura 49: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá ₃ , quarta linha.	119
Figura 50: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá ₃ , quinta linha.	119
Figura 51: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá ₃ , categoria 2.	119
Figura 52: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá ₃ , categoria 3.	120
Figura 53: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá ₃ , categorias 5 e 6.	120
Figura 54: William O. Smith, multifónicos com fundamental de fá ₃ , primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	120
Figura 55: William O. Smith, multifónicos com fundamental de fá ₃ , segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	121

Figura 56: William O. Smith, multifónicos com fundamental de fá ₃ , terceira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	121
Figura 57: William O. Smith, multifónicos com fundamental de fá ₃ , quarta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	121
Figura 58: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de fá ₃ , primeira linha.....	122
Figura 59: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de fá ₃ , segunda linha.	122
Figura 60: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de réb ₃ alto, com a mesma posição que eu proponho para o 3 ^o multifónico.	123
Figura 61: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de ré ₃ , com a mesma posição que eu proponho para o 3 ^o multifónico.....	123
Figura 62: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré ₃ , com a mesma posição que eu proponho para o 3 ^o multifónico. Apendix A de Rehfeldt (1994).	124
Figura 63: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ₃ , primeira posição.....	125
Figura 64: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ₃ , segunda posição.	125
Figura 65: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ₃ , terceira posição.....	126
Figura 66: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré ₃ , primeira linha.	126
Figura 67: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré ₃ , segunda linha.	126
Figura 68: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré ₃ , terceira linha.	127
Figura 69: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos da categoria 1, primeira linha.....	127
Figura 70: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré ₃ , categoria 2.....	127
Figura 71: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré ₃ , categoria 3.....	128
Figura 72: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré ₃ , categorias 4 e 5.....	128
Figura 73: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré ₃ , primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	128
Figura 74: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré ₃ , segunda linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	129
Figura 75: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré ₃ , terceira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	129
Figura 76: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré ₃ , quarta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).....	129
Figura 77: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré ₃ , grupo I.....	130
Figura 78: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré ₃ , grupo II.....	130
Figura 79: Cândido Lima, página 3, 2 ^a série de multifónicos. Solução encontrada.....	130
Figura 80: Cândido Lima, multifónicos da página 4 com fundamentais de sol#2 e sol ³ / ₄ #3.....	131
Figura 81: Nicolas del Grazia (2011), multifónico com fundamental de sol ¹ / ₄ #2, com a mesma posição que eu proponho para o 1 ^o multifónico desta série.....	132
Figura 82: William O. Smith, multifónico com fundamental de láb#2, com a mesma posição que eu proponho para o 1 ^o multifónico desta série. Apendix A de Rehfeldt (1994).	132
Figura 83: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de sol ³ / ₄ #3.....	133

Figura 84: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sol ³ / ₄ #3.	134
Figura 85: Cândido Lima, multifónicos da página 4. Solução encontrada.	134
Figura 86: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de lá2.	135
Figura 87: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de lá2.	136
Figura 88: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de lá2.	136
Figura 89: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de lá2, categoria 6.	136
Figura 90: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré#3, categoria 1.	137
Figura 91: William O. Smith, multifónicos com fundamental de lá2, primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	137
Figura 92: William O. Smith, multifónico com fundamental de lá2, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	137
Figura 93: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré#3. Appendix A de Rehfeldt (1994).	138
Figura 94: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de lá2. Appendix A de Rehfeldt (1994).	138
Figura 95: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de lá2.	138
Figura 96: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de lá2. Solução encontrada.	139
Figura 97: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de so#3.	140
Figura 98: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol#3, primeira posição.	141
Figura 99: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré3, segunda posição.	141
Figura 100: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré3, terceira posição.	142
Figura 101: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, primeira linha.	142
Figura 102: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, segunda linha.	143
Figura 103: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, terceira linha.	143
Figura 104: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#3, categoria 1.	144
Figura 105: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 2.	144
Figura 106: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 3.	145
Figura 107: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 5.	145
Figura 108: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#3, categoria 6.	145
Figura 109: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb3, primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	146
Figura 110: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb3, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	146
Figura 111: William O. Smith, multifónico com fundamental de láb3, terceira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).	147
Figura 112: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de sol#3, grupo I. Appendix A de Rehfeldt (1994).	147
Figura 113: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de sol#3, grupo II.	147

Figura 114: Cândido Lima, multifónico da página 9, com fundamental de sol#3.	
Solução encontrada.....	148
Figura 115: Cândido Lima, multifónicos finais.....	149
Figura 116: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, primeira posição. .	150
Figura 117: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, segunda posição. ..	150
Figura 118: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, terceira posição.	150
Figura 119: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, quarta posição.	151
Figura 120: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, quinta posição.	151
Figura 121: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, sexta posição.	151
Figura 122: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3.	152
Figura 123: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, categoria 1.	152
Figura 124: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, categoria 3.....	152
Figura 125: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, categoria 4.	153
Figura 126: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, categoria 6.....	153
Figura 127: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré ¹ / ₄ #3.	
Appendix A de Rehfeldt (1994).....	153
Figura 128: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, grupo I.	154
Figura 129: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré ¹ / ₄ #3, grupo II.	154
Figura 130: Cândido Lima, multifónicos finais. Solução encontrada.....	155
Figura 131: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 1, linha 2. Solução encontrada.	156
Figura 132: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 1, início da linha 4. Solução encontrada.....	157
Figura 133: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 1, fim da linha 4. Solução encontrada.	157
Figura 134: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 2, linha 1. Solução encontrada.....	157
Figura 135: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 2, linha 2. Solução encontrada.	158
Figura 136: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 2, linha 3. Solução encontrada.	158
Figura 137: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 2, linha 4. Solução encontrada.	158
Figura 138: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 3, linha 2. Solução encontrada.	159
Figura 139: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 3, linha 3. Solução encontrada.	159
Figura 140: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 4, linha 1. Solução encontrada.	159
Figura 141: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 4, linha 3. Solução encontrada.....	160
Figura 142: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 4, linha 4. Solução encontrada.	160
Figura 143: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 5, linha 2. Solução encontrada.	160
Figura 144: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 5, linha 3. Solução encontrada.	161
Figura 145: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 6, início da linha 1. Solução encontrada.....	161
Figura 146: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 6, meio da linha 1. Solução encontrada.....	161
Figura 147: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 6, fim da linha 2 e início da linha 3.	
Solução encontrada.....	162
Figura 148: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 6, meio da linha 4. Solução encontrada.	162
Figura 149: Cândido Lima, ¹ / ₄ de tom. Página 6, final da linha 4. Solução encontrada.....	163

Figura 150: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 7, início da linha 2. Solução encontrada.	163
Figura 151: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 7, meio da linha 2. Solução encontrada.	163
Figura 152: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 7, linha 4. Solução encontrada.	164
Figura 153: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 8, início da linha 3. Solução encontrada.	164
Figura 154: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 8, final da linha 3. Solução encontrada.	164
Figura 155: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 8, linha 4. Solução encontrada.	165
Figura 156: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 9, meio da linha 2. Solução encontrada.	165
Figura 157: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 9, final da linha 2. Solução encontrada.	166
Figura 158: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 9, início da linha 3. Solução encontrada.	166
Figura 159: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 9, final da linha 3. Solução encontrada.	166
Figura 160: Cândido Lima, ¼ de tom. Página 9, linha 4. Solução encontrada.	167
Figura 161: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 1 dividida por fragmentos.	171
Figura 162: Virgílio Melo, Upon a Ground II, página 1, versão de 2008.	172
Figura 163: Virgílio Melo, página 1, linha 1, utilização de <i>flutterzunge</i>	175
Figura 164: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando. Versão para gravação da eletrónica.	175
Figura 165: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando. Versão solo.	176
Figura 166: Virgílio Melo, página 2, linha 3, utilização de bisbigliando.	176
Figura 167: Virgílio Melo, página 2, linha 3, utilização de vibrato.	177
Figura 168: Virgílio Melo, página 2, linha 5, utilização de vibrato e bisbigliando.	178
Figura 169: Virgílio Melo, página 2, linha 6, utilização de <i>flutterzunge</i>	178
Figura 170: Virgílio Melo, página 3, linha 3, utilização de <i>flutterzunge</i>	178
Figura 171: Virgílio Melo, página 4, linha 1, utilização de vibrato.	179
Figura 172: Virgílio Melo, página 4, linha 2, utilização de bisbigliando.	179
Figura 173: Virgílio Melo, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando.	179
Figura 174: Virgílio Melo, página 4, linha 6, utilização de som destimbrado e vibrato.	180
Figura 175: Virgílio Melo, página 5, linha 2, utilização de <i>flutterzunge</i>	180
Figura 176: Virgílio Melo, página 5, linha 6, utilização de <i>flutterzunge</i>	180
Figura 177: Virgílio Melo, página 5, linha 7, utilização de bisbigliando, vibrato e <i>flutterzunge</i>	181
Figura 178: Virgílio Melo, página 7, linha 1, utilização de som destimbrado.	181
Figura 179: Ricardo Ribeiro, compasso 9.	185
Figura 180: Ricardo Ribeiro, compasso 53.	185
Figura 181: João Pedro Oliveira, compassos 27 e 28.	191
Figura 182: João Pedro Oliveira, compassos 144 a 149.	191
Figura 183: João Pedro Oliveira, <i>print screen</i> da primeira parte da edição discográfica de <i>Time Spell</i>	192
Figura 184: João Pedro Oliveira, <i>print screen</i> da segunda parte da edição discográfica de <i>Time Spell</i>	193

Figura 185: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com base em mi2.	197
Figura 186: Miguel Azguime, compassos 1 e 2, primeira versão.....	197
Figura 187: Miguel Azguime, compassos 1 e 2, versão final.....	197
Figura 188: Miguel Azguime, compasso 5, primeira versão.	198
Figura 189: Miguel Azguime, compasso 5, versão final.	199
Figura 190: Miguel Azguime, compasso 5, sugestão de dedilhação.	199
Figura 191: Miguel Azguime, compassos 6 a 8, primeira versão.	200
Figura 192: Miguel Azguime, compassos 6 a 8, versão final.....	200
Figura 193: Miguel Azguime, compassos 9 a 11, primeira versão.	201
Figura 194: Miguel Azguime, compassos 9 a 11, última versão, embora com erros.....	202
Figura 195: Miguel Azguime, compassos 20 e 21, primeira versão.	202
Figura 196: Miguel Azguime, compassos 20 e 21, versão final.	203
Figura 197: Miguel Azguime, compassos 23 e 24, primeira versão.	203
Figura 198: Miguel Azguime, compassos 23 e 24, versão final.....	203
Figura 199: Miguel Azguime, compasso 25, primeira versão.	203
Figura 200: Miguel Azguime, compasso 25, versão final.	204
Figura 201: Miguel Azguime, compassos 27 e 28, primeira versão.....	204
Figura 202: Miguel Azguime, compassos 27 e 28, versão final.	204
Figura 203: Miguel Azguime, compasso 44, primeira e última versão.	205
Figura 204: Miguel Azguime, compassos 132 a 140, primeira versão.....	205
Figura 205: Miguel Azguime, compassos 130 a 138, versão final.....	205
Figura 206: Miguel Azguime, compassos 141 a 146, primeira versão.	206
Figura 207: Miguel Azguime, compassos 139 a 144, versão final.	207
Figura 208: Miguel Azguime, compassos 15 e 16, primeira versão.	207
Figura 209: Miguel Azguime, compassos 15 e 16, versão final.	207
Figura 210: Miguel Azguime, compassos 26, primeira versão.....	208
Figura 211: Miguel Azguime, compassos 26, versão final.	208
Figura 212: Miguel Azguime, compassos 49 a 56, primeira versão.	209
Figura 213: Miguel Azguime, compassos 52 a 59, versão final.	210
Figura 214: Miguel Azguime, compasso 43, primeira versão.	211
Figura 215: Miguel Azguime, compassos 43, versão final. Utilização de respiração circular.	211
Figura 216: Miguel Azguime, compassos 17 a 19. Utilização de ¼ de tom e slap tongue.	211
Figura 217: Miguel Azguime, compassos 47 a 49, primeira versão.	212
Figura 218: Miguel Azguime, compassos 47 a 51, versão final.	212
Figura 219: Miguel Azguime, compassos 89 a 99. Utilização de ¼ de tom e <i>bisbigliandi</i>	214
Figura 220: Miguel Azguime, compassos 100 a 109. Utilização de ¼ de tom e <i>bisbigliandi</i>	215
Figura 221: Miguel Azguime, compassos 137 a 145, primeira versão . Utilização de som e voz simultaneamente.....	216

Figura 222: Miguel Azguime, compassos 158 a 166, versão final. Utilização de som e voz simultaneamente..... 217

Lista de Quadros

Quadro 1: Obras portuguesas para clarinete e electrónica:	21
Quadro 2: Justificação do corpus analítico.	34
Quadro 3: Números das chaves e as notas correspondentes:	75
Quadro 4: Sinopse da 1ª série de multifónicos.....	113
Quadro 5: Sinopse da 2ª série de multifónicos.	131
Quadro 6: Sinopse dos multifónicos da 4ª página.	135
Quadro 7: Sinopse dos multifónicos da 6ª página.	140
Quadro 8: Sinopse do primeiro multifónico da 9ª página.....	148
Quadro 9: Sinopse dos multifónicos finais.....	155
Quadro 10: Sinopse comparativa da evolução dos bisbigliandi da página 2, linha 3.....	177

Introdução

O objetivo de iniciar um projeto de investigação em estudos de performance musical no âmbito da “Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica - Processos interativos na criação, interpretação e performance” partiu da necessidade da reflexão sobre a minha atividade como intérprete/músico. Consciente do discurso diverso e do enorme potencial criativo da música para clarinete e eletrónica, aliada à muita experiência e contacto direto acumulado com as obras de música mista, acreditei ser este o universo analítico que poderia constituir um incontornável e delimitável objeto de estudo. E assim aconteceu a partir do momento em que reuni as seis obras musicais (e as suas gravações) que constituiriam a matéria para este percurso analítico que se vai seguir.

Estas seis obras são, para mim, das mais importantes que se criaram em Portugal, pela sua história e pela importância que assumem do ponto de vista técnico, estético e tecnológico. Acresce a este facto o envolvimento pessoal que tive em algumas delas desde o seu início dada a proximidade pessoal e musical que mantenho com os próprios compositores.

Procurei fazer uma resenha da história das obras e explorar dois aspetos que me parecem pertinentes neste tipo de repertório: por um lado, a relação que é absolutamente necessária entre intérprete e compositor para a criação e interpretação desta música e, por outro, um novo paradigma que surge, naturalmente, da relação dos autores com o público, pelo seu envolvimento direto com o som que é produzido. Partindo destes pressupostos, o objetivo principal deste trabalho é o de compreender os desafios que a música mista coloca a compositores e intérpretes, do ponto de vista composicional, interpretativo e performativo, considerando a interação e interdependência entre estas três dimensões.

Na metodologia utilizada foi incluída uma análise de índole qualitativa aos resultados de técnicas de inquérito a questionários a um *focus group* (a estes seis compositores e a intérpretes de música mista) e ainda a análise crítica e comparativa de bibliografia existente sobre a técnica clarinetística contemporânea e o resultado da reflexão sobre a experiência pessoal acumulada em ensaios, concertos e gravações, através de depoimento e descrição das mesmas.

O questionário enviado aos compositores foi elaborado com o objetivo de explorar dois aspetos: as diferenças entre a eletrónica em tempo real e em tempo diferido e o papel que os intérpretes desempenham na motivação para a composição, sendo catalisadores e fontes de informação técnica para o seu trabalho. No questionário enviado aos intérpretes tentei explorar o seu grau de envolvimento com os compositores na criação das obras, o tipo de preparação que estas necessitam e as diferenças que eles encontram na performance da música com e sem eletrónica. A escolha dos compositores e das obras que estão incluídas neste trabalho será justificada de forma pormenorizada no 3º capítulo. Quanto aos intérpretes, os questionários foram enviados a vários músicos que têm experiência com este tipo de música.

Esta tese está organizada em 6 capítulos. No primeiro capítulo procuro contextualizar a relação entre clarinetistas e compositores, sobretudo a partir do século XX. É também dada uma atenção especial ao caso português e à música mista feita no nosso país (apesar de não existir um repertório muito abundante para clarinete e eletrónica em Portugal, havia que delimitar as obras que entrariam neste estudo). O segundo capítulo, para além de conter um pouco da história da música eletrónica, com um ênfase especial sobre os seus pioneiros, aborda a questão do timbre, da sua expansão e libertação dos instrumentos tradicionais como uma das motivações principais para a revolução que a eletrónica significou na composição e interpretação. No terceiro capítulo é feita a justificação da escolha das obras e dos compositores que integram o Corpus Analítico deste trabalho. No quarto capítulo é feita uma abordagem da música mista nomeadamente nos desafios que esta música coloca em palco, no que é exigido para a sua preparação e na nova relação que se estabelece entre o intérprete e o compositor. A comparação entre a música solo e a música mista, dividindo-se esta no tipo de eletrónica utilizada – tempo real ou tempo diferido – é feita no quinto capítulo e sob as perspetivas de quem cria e de quem interpreta, tendo como base as obras deste estudo e os questionários realizados. A história das obras analisadas vem integrada no sexto capítulo, onde também é feita a descrição dos diferentes tipos de trabalho realizado com os compositores e em diferentes fases da criação da obra, consoante foi o caso: na elaboração da própria partitura, na interpretação de vários elementos, como sejam multifónicos, *bisbigliandi*, $\frac{1}{4}$ de tom ou outras técnicas, ou ainda na relação que a eletrónica pode

ter com a parte solista. Faz também parte deste sexto capítulo uma nova proposta de dedilhação para as posições do clarinete.

1 A mediação da criação

O virtuosismo nasce muitas vezes de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento. (Luciano Berio, 1998)

Uma partitura musical é apenas o ponto de partida para o performer. Ela fornece-lhe um esqueleto, que ele deverá fazer viver através do som. Este é um dos aspetos fascinantes da música, onde o resultado deste processo criativo pode ser tão variado com músicos diferentes e em situações diferentes (Gabrielsson, 2005, p. 27).¹

A criação de uma obra é consequência de um processo de conceção por parte de um compositor. Contudo, a 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. É considerada aqui a obra no conceito tradicional de música erudita, onde é criada uma partitura para posterior interpretação, excetuando a improvisação, a criação coletiva ou a música tradicional que emerge das culturas populares (Small, 1998).

A missão do intérprete inclui várias etapas: inicialmente explorador dos sinais esquemáticos e mudos de uma escrita, depois arqueólogo de um pensamento musical desaparecido – alguns trabalham, como os arqueólogos, com escavadora (Richter, Cziffra, Horowitz?), outros com pequena colher (Benedetti Michelangeli, Giesecking, Gould?) – à procura de um ‘Urtext’ (texto original) geralmente questionável, depois construtor-realizador destes curiosos planos de urbanismo musical que são as partituras, o intérprete vê-se finalmente como restaurador e co-criador de um original que nunca ninguém ouviu, exceto o compositor na intimidade do espelho do seu ouvido interior (Armengaud, 2010, p. 181).²

Segundo Igor Stravinsky (1882-1971), o fenómeno da música parte de uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato com intenção de dar forma

¹ Texto original: *The musical score is only the starting point for the performer. It provides him with a skeleton, which he should bring to life with sound. It is one of the fascinating aspects of music that the result of this creative process may become so varied for different musicians and in different situations (Gabrielsson, 2005, p. 27).*

² Texto original: *La mission de l'interprète comporte plusieurs étapes: tout d'abord explorateur des signes schématiques et muets d'une écriture, puis archéologue d'une pensée musicale disparue – certains travaillent, comme les archéologues, au bulldozer (Richter, Cziffra, Horowitz?), d'autres à la petite cuillère (Benedetti Michelangeli, Giesecking, Gould?) – à la recherche d'un 'Urtext' généralement sujet à caution, puis constructeur-réalisateur de ces curieux plans d'urbanisme musical que sont les partitions, l'interprète se veut à la fin restaurateur et co-créateur d'un original que personne n'a jamais entendu, sauf le compositeur dans l'intimité du miroir de son oreille intérieure (Armengaud, 2010, p. 181).*

a algo concreto, através de dois elementos: o som e o tempo (Stravinsky, 1996, p. 34). Este compositor considera ainda que se deve distinguir entre música potencial e música real e que tendo sido fixada no papel ou retida na memória, a música já existe antes da sua performance efetiva (Stravinsky, 1996, p. 111). No entanto, considero que uma obra ganha uma nova dimensão quando se emancipa da conceção 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 (Walls, 2002, p. 18).

Muitos performers referem-se às partituras como ‘a música’. Isto é errado, claro. As partituras estabelecem informação musical, alguma dela exata, outra aproximada, juntamente com indicações de como esta informação deve ser interpretada. Mas a música em si é algo imaginado, em primeiro lugar pelo compositor, depois em parceria com o intérprete, e finalmente comunicada em som (Hill, 2002, p. 129).³

No mesmo sentido, Christopher Small (1998) defende que a comunicação entre compositor e ouvinte apenas se pode realizar através dos intérpretes numa performance musical. Definindo o conceito da obra e o da performance em si, Small demonstra que estão e sempre estiveram ligados através de uma análise sobre como evoluíram desde o século XVII até ao final do século XX. Este autor posiciona-se contra a ideia da obra como arte pura, conceptual e independente de qualquer performance que, por muito melhor que seja, nunca chegará a ser tão boa como poderia ser idealmente. Defende, pois, que a obra e o que ela significa não só estão dependentes da performance como da cultura onde esta ocorre. Os significados que os sons, as harmonias e as texturas assumem são construídos socialmente e culturalmente e evoluem ao longo dos tempos assim como o ritual que lhes dá expressão. Small advoga ainda que as notas, assim como as palavras, são abstrações de conceitos, ideias e gestos que nunca poderão ser representados na sua plenitude.

³ Texto original: Many performers refer to scores as ‘the music’. This is wrong, of course. Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this information may be interpreted. But the music itself is something imagined, first by the composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound (Hill, 2002, p. 129).

Num sentido mais estrito, porém, uma performance musical é aquela na qual o músico, ou um grupo de músicos, apresenta conscientemente música para um público. Na nossa cultura ocidental, tal música é frequentemente escrita por alguém que não está envolvido diretamente na performance. Os performers tornam real uma composição preexistente (Sloboda, 1985, p. 67).⁴

Quanto ao papel do intérprete, na sua mediação entre o que está representado na partitura e o resultado final, Pierre Boulez (n. 1925) afirma que por muito que se tente controlar o material com um esforço árduo, sustentado e vigilante, o acaso persiste e desliza através de um milhar de imparáveis brechas (Boulez, 1964, p. 165).

Esta afirmação de Boulez contém, encriptados, vários aspetos deste processo de comunicação entre compositor e ouvinte, no qual o intérprete tem um papel de mediador, nomeadamente:

- A notação pela qual o compositor transmite as suas ideias;
- O conhecimento cultural do intérprete e a sua proximidade com a linguagem musical do compositor;
- A capacidade técnica que o intérprete possui para executar o seu papel de mediador (e co-criador, utilizando as palavras de Armengaud) entre as ideias musicais do compositor e a sua própria visão, através do seu instrumento;
- As possibilidades técnicas, acústicas e expressivas do instrumento em si;
- os imponderáveis que envolvem a performance e que lhe são inerentes.

Independentemente do método, do estilo ou da técnica de cada compositor, o seu processo criativo e as suas ideias musicais, mais concretas ou abstratas, necessitam de um meio para serem transmitidos aos intérpretes. Na tradição da música ocidental, o compositor produz uma partitura que é interpretada por um ou por um grupo de músicos (Small, 1998), escrita numa notação que, ao longo dos séculos, foi sofrendo transformações, de simbologia e de género (Borba, 1999).

⁴ Texto original: *In a narrower sense, though, a musical performance is one in which a performer, or a group of performers, self-consciously enacts music for an audience. In our Western culture, such music is often written by someone not directly involved in the performance. The performers realize a pre-existent composition* (Sloboda, 1985, p. 67).

A “intenção” ou o “significado”, em música, têm durante séculos preocupado os estetas, os músicos e os filósofos. Empilham-se os tratados e, normalmente, só conseguem juntar-se palavras a um problema já de si obscuro (Bernstein, 1954, p. 16).

A notação pela qual o compositor transmite as suas ideias, seja papel ou eletrónica, tem naturais limitações. A notação musical, que tanto pode ser muito conveniente e eficiente como se lhe podem apontar as devidas reservas quanto à sua adequação (Grabrielsson, 2005, p. 28), nem sempre consegue abranger todas as possibilidades dos instrumentos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Seja pela questão cultural, pela intenção musical que o compositor coloca na utilização da notação ou pela adequação dessa mesma notação, dificilmente se poderá considerar uma partitura como documento absoluto das intenções musicais de um compositor. Por isso, muitas vezes, é 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 conceção 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 já citado canal pelo qual o compositor passa as suas ideias ao intérprete.

Pode-se dizer que a música existe em diferentes níveis e em diferentes formas: como uma ideia (em sentido amplo) na mente do compositor e na mente do intérprete, na partitura, em sons, e na experiência do ouvinte (Grabrielsson, 2005, p. 28).⁵

Por outro lado, quando um compositor concebe 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. No caso concreto do clarinete, podemos encontrar nos trabalhos de Rojo (1984), Rehfeldt (1994) ou Sparnaay (2010) vários exemplos de

⁵ Texto original: *Music may thus be said to exist at different levels and in different forms: as an idea (in a wide sense) in the composer's and performer's mind, in the written score, in sounds, and in the listener's experience (Grabrielsson, 2005, p. 27).*

notação contemporânea com a sua aplicabilidade no instrumento. A interpretação da notação por parte de um instrumentista e a sua materialização em sons está dependente do que está descrito anteriormente, 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 tem sempre diferenças substanciais em relação ao imaginado pelo compositor. Se a este aspeto técnico acrescentarmos o que nos diz John A. Sloboda (n. 1950) temos um quadro um pouco mais abrangente neste processo criativo:

A interpretação especializada de uma certa peça musical é o resultado da interação entre o conhecimento específico dessa mesma peça e do conhecimento geral adquirido através de uma ampla série de experiências musicais (Sloboda, 1985, p. 94).⁶

Este aspeto também pode ser considerado para a composição pois, como nos diz Andreas C. Lehmann (2007, p. 140), um músico que tenha adquirido todo o conhecimento e capacidades necessárias tem a oportunidade de produzir algo novo – talvez até excepcional⁷. A fluidez com que o compositor passa da ideia musical à perceção do ouvinte através deste processo criativo de comunicação, está necessariamente ligada a um conhecimento profundo dos instrumentos e das suas capacidades. Neste ponto, o papel dos intérpretes, a sua experiência prática e a sua interação com os compositores pode ser fundamental nas diferentes fases de criação de uma obra bem como na sua interpretação e divulgação posterior.

A questão do sucesso de uma obra depende, pois, do empenho e interesse comum de todos os envolvidos neste processo musical, desde a conceção da obra, que pressupõe um entendimento amplo do mundo sonoro e técnico dos instrumentos envolvidos, até à sua materialização, que implica um conhecimento aprofundado das limitações da notação enquanto suporte da intenção do compositor. A sua divulgação, e até a criação de uma tradição, pode também depender, em grande medida, dos intérpretes, pela escolha que fazem (quando lhes é permitido) do repertório para os

⁶ Texto original: *The expert performance of a given piece of music is the result of the interaction of specific knowledge of this piece alone with general knowledge acquired over a wide range of musical experience (Sloboda, 1985, p. 94).*

⁷ Texto original: *A musician who has acquires all the necessary knowledge and skills has a chance to produce something new – maybe even outstanding (Lehmann, 2007, p. 140).*

seus concertos e pela palavra que passam para os seus alunos dentro das salas de aula.

O instrumentista pode, no entanto, demonstrar uma maior familiaridade com a obra do que o próprio compositor, simplesmente porque ele tem a possibilidade, tocando-a frequentemente, de absorver a sua substância com mais regularidade (Boulez, 2004, p. 1189).⁸

1.1 Uma perspetiva histórica

Algumas das obras mais importantes do repertório para o clarinete, dos séculos XVIII e XIX, resultaram diretamente do trabalho desenvolvido por clarinetistas. Algumas destas obras são de tal forma marcantes que são objeto 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. Mais informação sobre a evolução organológica do clarinete e a forma como compositores e clarinetistas se relacionaram ao longo dos tempos pode ser encontrada nos trabalhos de Anthony Baines (1991), Kurt Birsak (1991), David Pino (1980), Jack Brymer (1990), Nicholas Shackleton (em Lawson, 1995), Pamela Weston (1971, 1976, 1977 e 2002) ou na minha própria dissertação de mestrado (Pinto, 2006).

Se durante os dois primeiros séculos de vida do clarinete, inventado por Johann Christoph Denner (1655-1707) por volta de 1700 (Birsak, 1991, p. 20), 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 (Pinto, 2006, p. 16):

- A mecânica do instrumento estabilizou, possibilitando que um único clarinete se tornasse mundialmente aceite e adotado pelos clarinetistas. Este facto deve-se ao trabalho que Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864) fizeram ao adaptar ao clarinete de Ivan Müller (1786-1854) os princípios que Theobald Boehm (1794-1881) havia desenvolvido para a flauta;

⁸ Texto original: *L'instrumentiste peut cependant démontrer une plus grande familiarité avec l'oeuvre que le compositeur lui-même, tout simplement parce qu'il a l'occasion, en la jouant fréquemment, d'en absorber la substance avec plus d'assiduité* (Boulez, 2004, p. 1189).

- A divulgação e massificação deste novo clarinete foi, em grande medida, 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 apresentado na Paris Industrial Exhibition, em 1839, pelo que dispôs imediatamente de uma montra de renome mundial;
- 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 devido ao facto de o clarinete desenvolvido por Klosé e Buffet (conhecido por “clarinete francês” ou “sistema Boehm”) ser utilizado de uma forma generalizada, exetando a Alemanha e a Áustria.

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, a maioria bem conseguidas do ponto de vista da execução clarinetística, pela sua adequação técnica, musical 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 sendo, simultaneamente, uma espécie de banco de ensaio para as experiências dos compositores.

O paradigma que hoje existe na interpretação da música dos séculos XVIII, XIX e mesmo de uma grande parte do século XX (Small, 1998), no qual a partitura é uma obra acabada e o intérprete “apenas” executa, tendo em atenção as conceções de estilo existentes, modifica-se com o explorar de novas técnicas por parte de compositores e instrumentistas⁹. A introdução de técnicas instrumentais, como sons multifónicos (que dependem muito do instrumentista, do seu instrumento, palheta,

⁹ Sendo um tema complexo e com várias nuances, podemos encontrar, por exemplo, no artigo de Peter Walls (2002) uma abordagem sobre a interpretação de música histórica por intérpretes dos dias de hoje.

etc.), *glissandi* (nem sempre possíveis em toda a extensão do instrumento), sons eólicos (que têm como 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. Poderemos observar mais detalhadamente algumas destas técnicas no capítulo 6.

No seu tratado *New Sounds For Woodwind*, Bruno Bartolozzi (1967) organizou e sistematizou estas novas técnicas de execução de uma forma generalista para os instrumentos de sopro. No caso concreto do clarinete, não obstante a existência de obras como *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*, de Jesús Villa Rojo (1984) ou *New directions for the clarinet*, de Phillip Rehfeldt (1994)¹⁰, que podem ser guias de grande utilidade para compositores e clarinetistas, 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 elaboradas nos dias de hoje depende muitas vezes do músico que as interpreta, no sentido do cumprimento da intenção do compositor. Notas, ritmo e timbre geram melodias, harmonias, texturas ou gestos musicais que podem ser tão diferentes quanto os intérpretes que os executam.

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 descobrir a intenção do compositor, que pretende que seja alcançado um resultado muito concreto, sendo que as indicações anotadas na partitura são muito vagas (Pinto, 2006, pp. 66-77);

- *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 três vezes esta obra, interpretado por diversas vezes em

¹⁰ Estes e outros recursos podem ser encontrados na tese de doutoramento de Mary Alice Druhan (2003).

concerto e trabalhado em conjunto com o próprio compositor, tentei aproximar a execução possível à sua própria conceção, sendo que algumas das soluções encontradas se afastam bastante da partitura. A análise pormenorizada desses multifónicos, das suas (im)possibilidades e das soluções encontradas encontra-se na secção 6.2 deste trabalho;

- *No Oculto Profuso – desmedidamente a desmesura* (2009), de Miguel Azguime (n.1960), obra para clarinete e eletrónica na qual manteve uma grande colaboração desde o início com o compositor que permitiu tornar a peça exequível, 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. A forma como a partitura evoluiu está descrita detalhadamente na secção 6.7.

Verdadeiro paradigma desta colaboração estreita entre compositor e intérprete são todas as *Sequenze* de Luciano Berio (1925-2003), 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 *Sequenze* 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.

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.¹¹ Neste testemunho de Berio, podem encontrar-se algumas considerações sobre virtuosismo. O pensamento deste compositor constitui uma boa definição para o virtuosismo dos dias de hoje, e no que isso pode significar para a relação entre compositores e intérpretes:

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 um 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

¹¹ 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.

inteligência. Escrever, nos dias de hoje, para um virtuoso digno desse nome pode, portanto, ser considerado como a celebração de um entendimento particular entre compositor e intérprete bem como o testemunho de uma situação humana. (Berio, 1998, p. 8)

1.2 O clarinete em Portugal

O clarinete tornou-se um instrumento muito popular em Portugal, especialmente no último século, devido à sua utilização nas muitas bandas filarmónicas que existem no nosso país.¹² Não obstante, o repertório de compositores portugueses para o instrumento é muito escasso até ao último quarto do séc. XX. Esse repertório apenas começa a existir 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, p. 53).

José Avelino Canongia (1784-1842), clarinetista português de ascendência catalã, foi, juntamente com o pianista Domingos Bomtempo, um dos mais aclamados virtuosos portugueses da primeira metade do séc. XIX. De Paris a S. Petersburgo, de Londres à península italiana, realizou incontáveis concertos nos melhores palcos europeus, sempre muito aplaudidos pelo público. Foi solista da orquestra do Real Theatro de S. Carlos, e, significativamente, o primeiro professor de clarinete do Conservatório Nacional, aquando da sua fundação em 1835. Os quatro concertos para clarinete, escritos com certeza para exaltação do seu próprio virtuosismo, representam os únicos do género para o instrumento da autoria de um português, e as exigências técnicas colocadas ao solista aproxima-os do estilo de Paganini e Spohr. (Carvalho, 2006, p. vi)

Clarinetista proeminente da sua época, fez várias digressões pela Europa, tendo sido bastante bem acolhido pela crítica e sendo, inclusive, favoravelmente comparado a Baermann e Hermstedt, dois dos clarinetistas que se destacaram a nível europeu (Weston, 1977, p. 66). 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 português para o clarinete, enquanto instrumento solista, é praticamente inexistente e a sua utilização em outras formações bastante limitada. Uma série de fatores contribuíram para que o clarinete passasse a ter relevância na produção

¹² Atualmente, existem em Portugal mais de 700 bandas filarmónicas, dados da Confederação Musical Portuguesa (2014). O número de clarinetistas que integram cada uma dessas bandas é variável entre 12 a 20, na maior parte dos casos.

musical dos compositores em Portugal, tal como já vinha acontecendo um pouco por todo o Mundo:

a) Em primeiro lugar, a fundação, no início dos anos 70, de alguns agrupamentos de música contemporânea os quais se tornaram fundamentais na promoção e divulgação da obra dos compositores portugueses. Entre estes grupos destacam-se o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL)*¹³ e o *Grupo Música Nova*¹⁴, ambos dirigidos por dois compositores, Jorge Peixinho (1940-1995) e Cândido Lima (n. 1939), respetivamente;

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

c) Mais tarde ainda, duas estruturas com muita importância no panorama musical português: o *Remix Ensemble* e a *OrchestrUtopica*. Iniciando a sua atividade em 2000 e 2001, respetivamente, estes dois projetos foram criados a partir de vontades completamente distintas, embora com o objetivo comum de divulgar a música contemporânea. O *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* surgiu da vontade conjunta de quatro compositores, António Pinho Vargas, Luís Tinoco, Carlos Caires e José Júlio Lopes, e um maestro, Cesário Costa, que, com o mesmo objetivo 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 então, não era programada de forma sistemática nas grandes salas do país. Mais tarde estes encontros permitiram 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) *Festival Música Viva*, fundado em 1992 que tem permitido uma grande divulgação e circulação da música e dos músicos portugueses.

¹³ O *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* foi fundado em 1970 e a sua atividade começou logo a partir desse ano com concertos e outras iniciativas.

¹⁴ O *Grupo Música Nova* começou, de facto, entre 1970-72, com a colaboração do compositor Cândido Lima com outros músicos. Esta atividade 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.

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*.

A perspetiva, 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 perspetiva 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 (n. 1924) entre 1978 e 1980, em França, e Gerd Starke entre 1980 e 1982, na Alemanha, e regressou a Portugal em 1982 começando a lecionar 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 lecionar na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Em 1991 foi convidado a abrir o curso de clarinete na Escola Superior de Música do Porto¹⁵, onde se mantém até hoje.

Paralelamente, e tão importante como a sua atividade como pedagogo, a sua atividade como instrumentista, bem como o seu talento e virtuosismo, influenciaram positivamente a escrita para o instrumento. Consequentemente, a criação de obras, onde o clarinete assume um papel fundamental, aumentou muito significativamente. Integrou o *GMCL* em 1977, e a *Régie Sinfonia do Porto* em 1989, onde fundou os *Solistas do Porto*, agrupamento 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

¹⁵ Hoje designada Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE).

compositores portugueses escritas para si. 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. Devido à influência deste músico enquanto intérprete e pedagogo, muitos compositores passaram a escrever regularmente para o clarinete, não só 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.

Os seus alunos tocam em todas as Orquestras Portuguesas (melhor ratio por nacionalidade / instrumento) ensinam nas melhores escolas. São também detentores de prémios internacionais. (Saiote, 2014)

Enquanto um dos alunos de António Saiote, estudando em seguida com Michel Arrignon (n. 1949)¹⁶ e Alain Damiens (n. 1950)¹⁷, herdei dos meus mestres o gosto pela música contemporânea e o que considero ser o espírito de missão que um intérprete deve ter nos dias de hoje: o da divulgação da nova música. Entendo que os intérpretes têm o dever de, na medida das suas capacidades, dar a conhecer a música que se faz no seu tempo, ainda que não deixem de interpretar um repertório mais tradicional. Penso que é fundamental que as novas obras e os novos compositores tenham a possibilidade de ser interpretadas e escutadas pelo público.

Consequentemente, a minha atividade musical tem-se pautado por um contacto muito próximo com compositores, traduzido na estreia de 135 obras de cerca de 80 compositores. Estas estreias incluem obras a solo, com piano, com eletrónica ou em ensemble integrado em grupos como o Grupo Música Nova, OrchestrUtopica, Sond'Ar-te Electric Ensemble, Camerata Senza Misura, entre outros. Essa proximidade, conjugada com o desafio que faço regularmente aos compositores, sobretudo portugueses, para que componham para clarinete enquanto instrumento solista, resultou na estreia de mais de 30 obras de compositores como Ângela Lopes, Antonio Fraioli, Cândido Lima, Carlos Azevedo, Carlos Caires, Carlos Marques, Clotilde Rosa, Elisabeth Raum, Fernando C. Lapa, Jarmo Sermilä, João

¹⁶ Professor no Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris entre 1989 e 2009, solista da Ópera Nacional de Paris e o primeiro clarinetista a integrar o Ensemble Intercontemporain a convite de Pierre Boulez.

¹⁷ Solista do Ensemble Intercontemporain desde 1977 até a atualidade.

Pedro Oliveira, Jorge Portela, Lino Pinto, Luís Tinoco, Masataka Matsuo, Mico Nissim, Miguel Azguime, Paul Mitchell Davidson, Pedro Amaral, Ricardo Ribeiro, Sérgio Azevedo, Telmo Marques e Virgílio Melo.

1.2.1 Obras portuguesas para clarinete e eletrónica

No século XX, uma série de desenvolvimentos tecnológicos, bem como o aparecimento de novos conceitos sobre a música, deram origem à música eletrónica e, conseqüentemente à música mista, envolvendo também instrumentos acústicos interagindo com a tecnologia. O desenvolvimento da tecnologia de gravação em fita, que ocorreu nas décadas de 1930 a 1950, permitiu aos compositores substituir os performers e trabalhar diretamente com o som, dando origem a dois centros de criação com abordagens distintas. Em França, liderado por Pierre Schaeffer (1910-1995) em Paris, desenvolvendo a chamada “música concreta” e na Alemanha, através do pioneirismo de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) em Colónia, centrado na síntese e processamento de sons eletrónicos. Estas duas abordagens dos estúdios de Paris e Colónia influenciaram a criação estética da música eletrónica de todo o século XX. A primeira demonstração de música eletrónica aconteceu no Festival Internacional de Música de Colónia em 1953 (Eimert, 1992, p. 15). Uma abordagem um pouco mais detalhada sobre a história da música eletrónica, os seus pioneiros e o pensamento que a originou e desenvolveu será feita no 2º capítulo deste trabalho.

Devido à falta de condições existentes no país, a introdução desta música em Portugal deveu-se, em grande medida, a pioneiros como Jorge Peixinho (1940-1995), que trabalhou em vários estúdios da Europa, nomeadamente nos Países Baixos, na Bélgica e em França e ainda Cândido Lima, Filipe Pires (n. 1934) ou Álvaro Salazar (n. 1938) cujo trabalho se desenvolveu em França durante as décadas de 1960 e, sobretudo, 1970. Mais recentemente, compositores como Emanuel Nunes (1941-2012), João Pedro Oliveira (n. 1959), Amílcar Vasques Dias (n. 1945), Isabel Soveral (n. 1961), Tomás Henriques (n. 1963), António Ferreira (n. 1963), António de Sousa Dias (n. 1959), João Rafael (n. 1960), Virgílio Melo (n. 1961), Miguel Azguime (n. 1960), Paulo Ferreira-Lopes (n. 1964) ou Pedro Rebelo (n. 1972) encontraram em diversas instituições e estúdios internacionais, nomeadamente nos Estados Unidos,

França, Bélgica, Alemanha e Irlanda do Norte, condições para desenvolverem os seus trabalhos. A partir da década de 1990 surgem os primeiros estúdios dedicados à música eletroacústica, nomeadamente em Lisboa (ESML), Porto (ESMAE) e Aveiro (Universidade de Aveiro) muito por influência de compositores também docentes nas principais escolas de música e empenhados no desenvolvimento desta música no nosso país.

A existência destes estúdios permitiu às novas gerações de compositores familiarizarem-se com os meios técnicos e as ferramentas empregues na música electroacústica, bem como explorar a sua composição de modo mais sistemático (Ferreira, 2003, p. 6).

Um pouco mais de informação sobre os compositores portugueses, as suas obras e o seu pensamento pode ser encontrada nos trabalhos de Sérgio Azevedo (1998) ou Cândido Lima (2003).

Os factos aqui relatados, bem como o acesso rápido à tecnologia que os compositores têm nos dias de hoje, levaram a que a música mista para clarinete em Portugal não seja muito diferente da que se faz no resto do mundo. As tecnologias são semelhantes e os processos para a interação do instrumento com a eletrónica também. O que será sempre diferente são os conceitos e a forma como se aborda a música com os meios que se tem à disposição; por outras palavras, como é que a técnica serve a dimensão estética.

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*, listei as obras compostas para clarinete, ou nas quais o clarinete tem um papel de destaque, tentando perceber o papel dos clarinetistas na criação deste repertório e a sua interação com os compositores. Nesta listagem, estão incluídas as obras para clarinete solo, clarinete e orquestra, clarinete e eletrónica, clarinete e piano ou ainda obras para ensembles de clarinetes. Esta investigação inicial permitiu descobrir 158 obras entre 1973 e 2013. O passo seguinte foi isolar as obras para clarinete e eletrónica, que apresento no quadro que se segue.

Quadro 1: Obras portuguesas para clarinete e electrónica:

Compositor	Título da Obra	Ano	Instrumentação
Melo, Virgílio	Autour, une Fulguration	1992	Clarinete Contrabaixo e Eletrónica Sobre Suporte
Soveral, Isabel	Anamorphoses I	1993	Clarinete e Eletrónica Sobre Suporte
Ferreira-Lopes, Paulo	Swan Owe	1995	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Lima, Cândido	Ncããncôa	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 e Electrónica em Tempo Real
Rafael, João	Transition	2004	Clarinete Baixo 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 Oculto Profuso	2009	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Ponte, Ângela da	Reflex II	2011	Clarinete Baixo e Electrónica em Tempo Real
Oliveira, João Pedro	Angel Rock	2011	Clarinete Baixo, Marimba e Electrónica
Rodrigues, André	Ruah	2011	Clarinete e Electrónica Sobre Suporte
Silva, Igor	Frames #87	2011	Clarinete, Vídeo e Electrónica em Tempo Real
Ferreira, João	False Entropy	2012	Clarinete Baixo e Electrónica Sobre Suporte
Martinho, Daniel	Breathe...	2012	Clarinete Baixo e Electrónica em Tempo Real
Lopes, Filipe	Do Desenho e do Som	2012	Clarinete e Electrónica em Tempo Real
Portela, Jorge	Um Pouco... de Nada...	2013	Clarinete Baixo e Electrónica em Tempo Real
Videira, Fábio	Wabi-Sabi III	2013	Clarinete e Electrónica em Tempo Real

2 A expansão do timbre

Entende-se por ‘timbre’ a qualidade particular do som que permite identificar a fonte sonora (Risset, 2004: 134).¹⁸

A eletrónica possibilita aos compositores de hoje uma interatividade com os intérpretes, um controlo sobre o timbre sem precedentes, a manipulação e contacto direto com o som final, e torna-os numa nova espécie de compositores-intérpretes, para além dos compositores-instrumentistas ou compositores-maestros, referidos e caracterizados por Pierre Boulez no seu artigo *Le texte, le compositeur et le chef d’orchestre* (Boulez, 2004).

A evolução da eletrónica contou com algumas individualidades, invenções e obras que foram marcantes e decisivas para o seu estado atual. A procura de uma liberdade tímbrica e concecional, por parte dos criadores e pensadores, bem como a evolução da própria tecnologia foram os motores dessa mesma evolução. David Dunn (2014) escreveu um ensaio denominado *A History of Electronic Music Pioneers*, incluído no catálogo da exposição *Eigenwelt der Apparatewelt: Pioneers of Electronic Art*, apresentada em 1992, em Linz, na Áustria, no qual faz uma resenha histórica sobre os pioneiros da música eletrónica, contextualizando artística e tecnologicamente o início do século XX até às décadas de 70 e 80.

Houve períodos cruciais da história da música do século XX em que as tecnologias nascentes entravam em conflito aberto com modelos de pensamento por problemas de linguagem(s), da natureza das fontes sonoras, etc. Conflitos ou cumplicidades entre músicos, por um lado, experimentais, músicos, por outro lado, cujas obras eram construídas sobre alicerces bem estabelecidos, fossem quais fossem as gramáticas: tonal, serial, modal, estocástica, etc. São casos notáveis de tentativas de aproximação, por exemplo, os estúdios do G.R.M./ORTF (Groupe de Recherches Musicales da Radio): compositores como Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis, todos partiram: uns, regressando à música instrumental, outros, a projectos em curso, como a informática de Xenakis e a eletrónica e electroacústica de Stockhausen, ou Boulez e Messiaen a formações corais e instrumentais. (Lima, 2003, p. 77)

Ao nível da conceção ideológica, Richard Taruskin (2010) refere a *Música Livre* como motor de uma nova visão, suportada no testemunho de Ferruccio

¹⁸ Texto original: On entend par ‘timbre’ la qualité particulière du son qui permet d’identifier la source sonore. (Risset, 2004: 134)

Busoni¹⁹ (1962, citado por Taruskin, 2010, p. 184), seguido pelos *musicisti futuristi* e pelo seu *Manifesto Futurista* de 1909 bem como pelos exemplos musicais de Percy Grainger (1882-1961) e Edgar Varèse (1883-1965), referindo mesmo um ensaio de Varèse chamado *The Liberation of Sound*, no qual este sempre sentiu a necessidade de uma espécie de curva contínua e fluente que os instrumentos não lhe podiam dar (Taruskin, 2010, p. 184). Também Alex Ross (2009), no seu livro *The Rest is Noise*, descreve este movimento coletivo de vanguarda do início do século XX, dedicado a varrer a ordem estabelecida, referindo-se à procura de uma nova forma de expressão artística (Ross, 2009, p. 72).

Essa visão de liberdade e naturalidade inspirou muitos artistas e inventores no início do século XX a imaginar e experimentar todos os tipos de invenções artificiais. (Taruskin, 2010, p. 178)²⁰

Em 1913 Luigi Russolo (1885-1947) escreveu *The Art of Noise*, declarando que a evolução da música é acompanhada pela multiplicação da máquina. No final desse ano, Russolo e Ugo Piatti (1888-1953) construíram uma orquestra de instrumentos de ruído eletromecânicos. Russolo desejava criar uma forma de arte baseada no som tirado a partir do ruído da vida moderna (Dunn, 2014, p. 5)²¹ e as suas ideias influenciaram e inspiraram compositores e músicos como Pierre Schaeffer e Pierre Henri (Marques, 2012, p. 9).

No século XIX, com a invenção das máquinas, o Ruído nasceu. Hoje o ruído é triunfante, e reina sobre os sentidos dos homens. (...) Assim, aproximamo-nos cada vez mais da MÚSICA DO RUÍDO. Devemos sair deste pequeno círculo de sons musicais puros e conquistar a variedade infinita de sons-ruído. (Russolo, 1940, citado por Taruskin, 2010, p. 178)²²

¹⁹ Busoni é também referido por Ross (2009), entre outros autores, por ter teorizado sobre as várias experiências atonais no seu livro *Cenni di una nuova estetica musicale*, de 1907, e que concretizou em algumas das suas obras.

²⁰ Texto original: *That vision of freedom- and naturalness inspired many artists and inventors in the early part of the twentieth century to imagine and experiment with all kinds of artificial contrivances.* (Taruskin, 2010, p. 178)

²¹ Artigo visto em: <http://www.daviddunn.com/~david/writings/pioneers.pdf>

²² Texto original: *In the nineteenth century, with the invention of machines, Noise was born. Today Noise is triumphant, and reigns supreme over the senses of men. (...) We thus approach nearer and nearer to the MUSIC OF NOISE. We must break out this narrow circle of pure musical sounds, and conquer the infinite variety of noise-sounds.*

No seu manifesto, Russolo também defendia que a orquestra tradicional não seria capaz de recriar o som do quotidiano, cada vez mais influenciado pela Revolução Industrial, e que ele dividia seis famílias de ruídos:

- Rugidos, Explosões, Rugidos Sibilantes, Disparos, Trovões
- Sibilos, Sopros, Assobios
- Gargarejos, Sussuros, Murmúrios
- Zumbidos, Guinchos, Chocalhos
- Ruídos obtidos através do bater de metais, madeiras, peles, pedras, cerâmicas, etc.
- Vozes de animais e pessoas, gritos, lamentos, etc.
(Taruskin, 2010, p. 179 e Marques, 2012, p. 11)

O início do século XX é também marcado pela invenção dos primeiros instrumentos musicais que Luís L. Henrique designa de *electrofonos* (Henrique, 2002, p. 714). Este autor classifica assim estes instrumentos por haver uma intervenção da eletrónica, seja na produção sonora ou na sua manipulação, a partir da variação da intensidade de um campo eletromagnético com a radiação a ser efetuada por altifalantes que convertem sinais elétricos previamente amplificados em ondas acústicas (Henrique, 2002, p. 314).

Taruskin (2010, p. 177)²³ faz referência à pré-história da síntese eletroacústica da música, com aparelhos como o *Panharmonicon*, que foi criado em 1805 (ainda antes da corrente elétrica) por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), mais conhecido por ter sido o inventor do metrónomo, ou o *Telharmonium* (também conhecido por *Dynamophone*) inventado por Thaddeus Cahill (1867-1934). Podem ser conhecidos mais alguns detalhes sobre este instrumento eletromecânico de teclado, considerado um precursor direto do sintetizador, desenvolvido por Cahill entre 1892 e 1914, no trabalho de Luís L. Henrique (2002), que nos refere ainda mais 3 instrumentos *electrofonos* construídos no início do século XX: o *Theremin*, inventado pelo russo Leon Theremin em 1919, considerado o primeiro instrumento musical completamente eletrónico (Gomes, 2008, p. vii); *Ondas Martenot*, inicialmente chamado *ondas musicais*, inventado por Maurice Martenot (1898-1980) e apresentado pela primeira vez em público em 1928. Através da adição posterior do teclado, este instrumento tornou-se mais fácil de assimilar pela prática musical

²³ Num capítulo a que chama *A Terceira Revolução*, dedicado à música eletrónica, do seu trabalho *The Oxford History of Western Music*, publicado em 5 volumes.

comum, sendo relativamente fácil de executar por pianistas e organistas. Pierre Boulez ganhou a sua primeira fama local por ser um expoente deste instrumento (Trauskin, 2010, p. 183); e o *Trautonium*, instrumento monofónico inventado por Friedrich Trautwein (1888-1956) em 1930, que nunca chegou a ter grande sucesso, pese embora o interesse de compositores como Oskar Scala (1910-2002) ou Paul Hindemith (1895-1963), inclusive como executantes, e a criação de algumas obras como o *Konzertstück*, de Hindemith, para *trautonium* e cordas, entre outras.

O Theremin tornou-se inovador por ser o primeiro instrumento cuja execução não necessita de contacto físico, funcionando em resposta ao movimento das mãos, através de um campo eletromagnético criado entre duas antenas. Apesar do seu carácter inovador, não foi muito procurado como um instrumento para a criação de nova música, sendo mais visto como uma espécie de violino ou violoncelo elétrico, se virmos o repertório habitualmente executado neste instrumento (Taruskin, 2010, p. 181). No entanto, um instrumento como este permite abrir um novo potencial pela ausência da escala temperada e também, dependendo do tipo de utilização que se queira fazer dele ao nível da “linha melódica”, poderá exigir uma notação diferente: Percy Grainger (1882-1961), foi um pianista virtuoso mas também o único compositor que, segundo Taruskin (2010, p. 182), explorou a fundo este instrumento tendo, inclusive, inventado uma notação especial para os seus *glissandi* e curvas, desenhando-as em papel gráfico em tintas de cores diferentes para representar os diferentes instrumentos de um ensemble.

André Filipe Marques Gomes (2008) dedicou a sua dissertação de mestrado ao *ThereMax*, uma evolução do Theremin.

O *ThereMax* pretende recriar o conceito do Theremin numa perspectiva totalmente digital. Na realização do *ThereMax* foram introduzidas algumas inovações, das quais se destacam: a utilização de ultra-sons para detectar a posição de cada mão; a utilização de um DSP para criar, analisar e processar todos os sinais envolvidos; a disponibilidade de uma interface MIDI para o utilizador e efeitos luminosos por mapeamento entre som e cor, usando LEDs RGB. Desta forma, o Theremin passa de um instrumento analógico para um instrumento digital com todas as vantagens que esta área proporciona. (Gomes, 2008, p. vii)

André Gomes refere ainda que o Theremin marcou o início da era electrónica nos instrumentos, sendo uma das maiores inovações do seu tempo nesta área. Como o aparecimento, mais tarde, dos sintetizadores e *samplers*, entre outros, a

oferta de instrumentos electrónicos tornou-se hoje num mundo sem fim (Gomes, 2008, p. 4).

Mas foi apenas a partir do momento em que os métodos da técnica de armazenamento dos sons e do processamento da fita sonora se desenvolveram que se nos ofereceu o som eléctrico como meio de composição. (Eimert, 1992: 16)

Para além da invenção destes instrumentos, no início do século XX, outra invenção surgiu um pouco mais tarde: o *Magnetofone*, apresentado pela primeira vez em Berlim em 1935 pela firma AEG, que apresentava a possibilidade de gravação e manipulação dos sons nas fitas magnéticas. No entanto, existem referências anteriores de gravações em registo magnético, nomeadamente em 1898 através da utilização do *telegraphone*, um dispositivo inventado pelo físico dinamarquês Valdemar Poulsen (1869-1942) (Henrique, 2002, p. 893). Inicialmente com a finalidade de reprodução de programas, um pouco mais tarde com fins comerciais, acabou por servir propósitos de composição, como consequência da espoliação, divulgação e utilização da patente da AEG por parte dos aliados americanos em 1947, após o final da 2ª guerra mundial (Taruskin, 2010, p. 176). A manipulação dos sons através das técnicas e circuitos de gravação veio abrir e permitir novos horizontes aos compositores:

Somente o meio electrónico pôde dar um tipo de permanência e exatidão no domínio do som físico que já possuía no domínio conceptual da notação. (...)

O mesmo meio electrónico que permitiu aos compositores no limite extremo da “literacia” realizar as suas complexidades de notação sem perda de detalhe, permitiu-lhes também compor sem a utilização de partituras inaugurando, assim, uma nova era de composições improvisadas (ou em “tempo-real”). (...)

Os meios electrónicos iriam subverter o triunfo da literacia e dariam à música um novo futuro. (Taruskin, 2010, p. 173)²⁴

Para além disso, John Cage (1912-1992) previu que os instrumentos eléctricos teriam como função permitir o controlo sobre a estrutura harmónica dos sons e torná-los disponíveis em qualquer frequência, amplitude e duração e que a

²⁴ Texto original: Only electronic media could give music the sort of fixity and exactness in the domain of physical sound that it already possessed in the conceptual domain of notation. (...)

The same electronic media that enabled composers on the extreme "literate" edge to realize their notated complexities without loss of detail also made it possible to compose without the use of scores at all, and thus inaugurated a new era of improvisational (or "real-time") composing. (...)

Electronic media would subvert the triumph of literacy and give music a new future. (Taruskin, 2010, p. 173)

eletrónica viria permitir, aos compositores (que classifica como organizadores de som), fazer música diretamente, sem a assistência de performers intermediários (Cage, 1961, p. 4) e ser confrontados não apenas com todo o plano do som mas também com o plano inteiro do tempo, por nenhum ritmo estar fora do alcance (Cage, 1961, p. 5).

Em meados do século XX, a utilização da eletrónica originou duas correntes dominantes: uma que pretendia utilizar os sons do quotidiano na sua música e outra que apenas utilizava sons originados pelos novos meios eletrónicos.

A primeira a aparecer pela ordem cronológica foi a dos compositores da *musique concrète*, termo criado em 1948 por Pierre Schaeffer (1910-95), um engenheiro de som que trabalhava em Paris na *Radiodiffusion Française*, e justificado pela utilização de sons captados na realidade concreta do mundo sensorial. As primeiras composições de Schaeffer consistiram na montagem de sons pré-gravados e preservados em fitas magnéticas. A primeira que se conhece de 1948 foi *Étude aux chemins de fer* (Taruskin, 2010, p. 188). Fabrício Augusto Corrêa de Melo (2007) dedicou a sua dissertação de mestrado à análise de dois dos escritos mais importantes de Schaeffer: *Introduction a la musique concrète* e *Traité des objets musicaux*. O próprio Schaeffer define estas duas correntes da seguinte forma:

A música concreta pretendia compor obras com sons de todas as proveniências - incluindo aqueles que chamamos ruídos - cuidadosamente escolhidos e agrupados utilizando técnicas eletroacústicas de edição e mistura das gravações.

Inversamente, a música eletrónica pretendia efetuar a síntese qualquer som, sem passar pela fase acústica, combinando, através da eletrónica, os seus componentes analíticos que, de acordo com os físicos, se reduzem a frequências puras, cada uma doseada em intensidade, e evoluindo em função do tempo. Afirmava-se, assim, fortemente a ideia de que todo o som podia ser reduzido a três parâmetros físicos cuja síntese, doravante possível, poderia tornar inútil, mais ou menos a longo prazo, qualquer outro recurso instrumental, seja tradicional ou "concreto". (Schaeffer, 1966, p. 17)²⁵

²⁵ Texto original: *La musique concrète prétendait composer des œuvres avec des sons de toutes provenances – notamment ceux qu'on appelle bruits – judicieusement choisis, et assemblés ensuite grâce aux techniques électro-acoustiques du montage et du mélange des enregistrements.*

Inversement, la musique électronique prétendait effectuer la synthèse de n'importe quel son, sans passer par la phase acoustique, en combinant, grâce à l'électronique, ses composants analytiques qui, selon les physiciens, se réduisent à des fréquences pures, dosées chacune en intensité, et évoluant en fonction du temps. Ainsi s'affirmait fortement l'idée que tout son était réductible à trois paramètres physiques dont la synthèse, désormais possible, pouvait rendre inutile, à plus ou

O centro alemão para a música eletrónica foi o estúdio da Rádio de Colónia, equipado em 1951 sob a direção de Herbert Eimert (1897-1972), um dos primeiros seguidores de Schoenberg e que via a música eletrónica como uma fonte de novos parâmetros de manipulação serial, alargando em muito o alcance do que seria possível com instrumentos tradicionais (Taruskin, 2010, p. 189).

A técnica serial não foi apenas aplicada na música eletrónica mas também aí desenvolvida numa forma decisiva.

Contudo não há relações entre a dodecafonia antiga e a música eletrónica. (Eimert, 1992, p. 16)

A música eletrónica teve a sua primeira demonstração em 1953 no Festival Internacional de Música de Colónia (Eimert, 1992, p. 15). As primeiras obras são de colaboração entre Herbert Eimert e Robert Beyer (1901-1989) e foram compostas entre 1951 e 1953: *Klang im unbegrenzten Raum* (1951-2), *Klangstudie I* (1952) e *Klangstudie II* (1952-3) (Druhan, 2003, p. 10). Stockhausen produziu, em 1953 e 1954, dois *Studien* seriais, construídos a partir de ondas sinusoidais, produzidas em estúdio, bem como a primeira composição eletrónica, *Elektronische Studie II* (1954), pré-gravada que inclui uma partitura editada (Taruskin, 2010, p. 190).

Este movimento pioneiro que deu origem à música eletrónica desenvolveu, sobretudo, a capacidade de manipular o timbre e de encarar esta componente da música sem as limitações que os instrumentos tradicionais impõem. Outros desenvolvimentos ocorreram durante o século XX ao nível da síntese sonora e da forma como o timbre pode ser gerado e manipulado. Para além das obras já referenciadas, a evolução da música eletrónica pode ser também encontrada no trabalho de Thom Holmes (2012), que faz uma abordagem histórica desde seus primórdios na Europa, EUA, América Latina e Ásia, passando pelos primeiros sintetizadores, pelas primeiras músicas feitas em computador até ao que denomina de revolução dos microprocessadores com destaque para as últimas evoluções tecnológicas e de software, como o sistema *Max/MSP*, que contribuiu significativamente para um novo parâmetro da música – o da interação do utilizador ou performer com a eletrónica.

moins longue échéance, tout autre recours instrumental, qu'il fût traditionnel ou "concret" (Schaffer, 1966, p. 17).

Um sistema de música interativa é um hardware e/ou software de configuração que permite realizar uma tarefa musical, geralmente em tempo real, através de alguma interação. Embora habitualmente associadas à composição e performance, as tarefas associadas a sistemas de música interativos podem incluir a análise, instrução, avaliação, ensaio, pesquisa, terapia, síntese e mais. Estes sistemas normalmente têm um conjunto de controlos, hardware ou software, tais como interruptores, teclas, botões e sensores pelos quais elementos musicais como harmonia, ritmo, dinâmica e timbre podem ser manipulados em tempo real, através de interação com o utilizador. (Manzo, 2011, p. xiii)²⁶

Uma das invenções com mais notoriedade que ocorreram antes do Max/MSP foi a criação, em 1976 pela mão de Giuseppe Di Giugno (n. 1937) no IRCAM²⁷, do processador numérico de sons 4A. A este sucedeu-se o processador 4X com o qual Pierre Boulez fez a primeira apresentação de *Répons*, em 1981, e que Berio utilizou para a criação da *Sequenza IXa* para clarinete, em 1980, embora a versão com eletrónica nunca tenha sido apresentada em público por problemas existentes com o processador (Pinto, 2006, p. 84).

Embora muitos sistemas diferentes tivessem sido criados com a finalidade de processamento de sinal ao vivo para música interativa, Max/MSP é o mais popular. Para muitos compositores e intérpretes, Max/MSP tornou-se sinónimo de música interativa com computador. No entanto, existem muitas outras opções, cada uma com suas próprias vantagens e desvantagens. (Yoder 2010, p. 14)²⁸

Miller S. Puckette implementou a primeira versão de Max (quando se chamava *Patcher*) no IRCAM em Paris em meados da década de 1980 como um ambiente de programação para executar música interativa com computador e teve a sua primeira versão comercial em 1990 (Wang, 2008, p. 63). Todas as potencialidades atuais deste sistema de programação visual para som, vídeo, gráficos, etc., podem ser consultadas e exploradas no sítio da internet da empresa que desenvolve este sistema, em <http://cycling74.com>, onde, para além do software e

²⁶ Texto original: *An interactive music system is a hardware and/or software configuration that allows an individual to accomplish a musical task, typically in real time, through some interaction. Though commonly associated with composition and performance, the tasks associated with interactive music systems can include analysis, instruction, assessment, rehearsal, research, therapy, synthesis and more. These systems typically have some set of controls, hardware or software, such as switches, keys, buttons, and sensors by which musical elements like harmony, rhythm, dynamics, and timbre can be manipulated in real time through user interaction* (Manzo, 2011, p. xiii).

²⁷ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

²⁸ Texto original: *While many different systems have been created for the purpose of live signal processing for interactive music, Max/MSP is the most popular. For many composers and performers, Max/MSP has become synonymous with interactive computer music. However, many other options exist, each with its own advantages and disadvantages* (Yoder 2010, p. 14)

tutoriais, podem ser encontrados outros recursos como é o caso do livro *Max/MSP/Jitter for Music* de Vincet J. Manzo (2011) que, passo a passo, ensina a manipular o programa para a utilização em música.

Em 1996, Puckette desenvolveu uma nova linguagem de programação visual de acesso livre e gratuito, que se chama *Pure Data* (ou *Pd*), e que permite a músicos, artistas visuais, performers ou investigadores criar software graficamente, sem ter que escrever linhas de código. Pd pode processar e gerar som, vídeo ou gráficos em 2D e 3D bem como ser utilizado como software de processamento em tempo real para performances de música e multimédia (Data, 2014).

Voltando à questão do timbre que motivou as reflexões e trabalhos das personalidades, já aqui referidas, como Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer ou Herbert Eimert e que provocaram a necessidade da interatividade desenvolvida por Giuseppe Di Giugno ou Miller S. Puckette, podemos encontrar na tese de doutoramento da compositora portuguesa Isabel Pires (n. 1970) uma reflexão sobre a natureza do som, bem como a forma como pode ser analisado, trabalhado e percecionado.

Na nossa reflexão, procuramos compreender qual é a verdadeira natureza do som: o som é um fenómeno físico ou perceptivo? Devemos favorecer um ou outro desses dois aspectos?

No entanto, o som é um fenómeno físico e uma sensação auditiva simultaneamente. Assim, a problemática da reflexão sobre a essência do som deve ser centrada sobre a dupla natureza tanto física como perceptual. Desde que nos questionamos sobre as situações nas quais o som é tido como um fenómeno físico, e em outras situações onde é a sua natureza perceptiva que prevalece, mas também por que é que na composição musical as duas naturezas se misturam, interagem tornando-se interdependentes e inseparáveis, a nossa busca orientar-se-á no sentido da compreensão das duas naturezas como indissociáveis. (Pires, 2007, p. 37)²⁹

²⁹ Texto original: *Dans notre réflexion, nous chercherons à comprendre quelle est la vraie nature du son : est le son un phénomène physique ou perceptif ? Devrons-nous privilégier l'un ou l'autre de ces deux aspects ?*

Or, le son désigne simultanément un phénomène physique et une sensation auditive. Ainsi, la problématique de la réflexion sur l'essence du son doit être centrée sur cette double nature à la fois physique et perceptive. Puisque nous nous sommes questionnés sur les situations dans lesquelles le son est pris en tant que phénomène physique, et en quelles autres situations c'est sa nature perceptive qui prévaudra, mais aussi pourquoi dans la composition musicale les deux natures du son se mêlent, interagissent en deviennent interdépendantes et inséparables, notre quête s'orientera vers la compréhension des deux natures comme indissociables. (Pires, 2007, p. 37)

Efetivamente, a eletrónica veio revolucionar e expandir o timbre, a sua natureza e a forma como pode ser produzido e manipulado enquanto elemento fundamental da composição musical. Como nos diz Éric Daubresse, a propósito na utilização da eletrónica na obra de um compositor português de referência como Emanuel Nunes (1941-2012):

O timbre tornou-se hoje um dos eixos principais de experimentação no trabalho de Emmanuel Nunes; ele utiliza a síntese sonora para gerar os materiais, ele organiza-os ritmicamente e harmonicamente, depois ele dá-lhes percursos de espacialização, eles misturam-se igualmente aos sons instrumentais e tratados. (Daubresse, 2001, p. 202)³⁰

³⁰ Texto original: *Le timbre est d'ailleurs devenu aujourd'hui un des axes principaux d'expérimentation dans le travail d'Emmanuel Nunes; il utilise la synthèse sonore pour générer des matériaux, il les profile rythmiquement et harmoniquement, puis il leur donne des parcours de spatialisation, ils se mélangent ainsi aux sons instrumentaux et traités.* (Daubresse, 2001, p. 202)

3 Justificação do Corpus Analítico

O meu interesse pela música mista começou pelo lado performativo e por uma grande motivação em querer explorar a relação entre o meu instrumento – o clarinete – e a música eletrónica, com a tecnologia que lhe está associada. Numa primeira fase, comecei por tentar conhecer, do ponto de vista de performer, as obras com as quais me poderia identificar musical e esteticamente. A segunda fase passou por estudar as partituras e experimentar o resultado com a eletrónica, primeiro nos ensaios e depois em concertos. Finalmente, gravei para a Miso Records, em dezembro de 2009, as obras escolhidas, num disco que acabou por ser editado em 2011.

São essas mesmas obras que escolhi também para analisar neste trabalho:

- Cândido Lima: *Ncãncôa* (1995/2002)
- Virgílio Melo: *Upon a Ground II* (2001)
- Ricardo Ribeiro: *Intensités* (2001/2009)
- Carlos Caires: *Limiar* (2002)
- João Pedro Oliveira: *Time Spell* (2004, rev 2010)
- Miguel Azguime: *No Oculito Profuso* (2009)

A justificação para delimitar o corpus analítico a estas obras obedece a dois critérios fundamentais, que vão para além da sua qualidade musical e da minha própria identificação com elas e os seus compositores, numa perspetiva de conseguir ter uma amostra suficientemente abrangente e diversificada:

- O tipo de eletrónica que utilizam: tempo-real ou tempo-tempo diferido, como é que cada um é utilizado e as implicações que têm na performance;
- A relação que eu tive com as obras no seu percurso, se estive ou não presente no processo de elaboração da peça, num *work in progress* com o compositor, e em que momento.

Com estes dois critérios principais podemos observar no Quadro 2 a diversidade de análise que estas obras proporcionam.

Quadro 2: Justificação do corpus analítico.

			<i>Ncáãncôa</i>	<i>Upon a Ground II</i>	<i>Intensités</i>	<i>Limiar</i>	<i>Time Spell</i>	<i>No Oculito Profuso</i>
Tipo de Electrónica	Electrónica em Tempo real	Electrónica de Mancha	X		X			
		Electrónica de Precisão						X
	Electrónica em Tempo diferido	Ficheiro áudio único		X			X	
		Vários ficheiros áudio				X		X
<i>Work in progress</i>	Desde o início				X			X
	Depois da partitura pronta		X	X				
	Na elaboração da electrónica			X	X			
	Na adaptação performativa		X	X	X	X	X	X

Em relação à eletrónica utilizada nestas seis obras, temos eletrónica em tempo real em três delas (*Ncáãncôa*, *Intensités* e *No Oculito Profuso*) e em tempo diferido nas outras três (*Upon a Ground II*, *Limiar* e *Time Spell*, embora *No Oculito Profuso* também utilize ficheiros áudio). Nas três que utilizam eletrónica em tempo real podemos observar três relações completamente distintas entre a parte solo e a eletrónica: *Ncáãncôa* utiliza *delays* a partir da parte solo, simulando a execução da obra por três clarinetistas; *Intensités* tem uma eletrónica de *mancha* e em *No Oculito Profuso* podemos observar uma eletrónica de *precisão*. Falarei em detalhe nos capítulos 4 e 5 sobre o significado destas designações de eletrónica de *mancha* ou de *precisão*. As três que utilizam eletrónica em tempo diferido também têm características muito diferentes: *Upon a Ground II* utiliza um único ficheiro de áudio sobre o qual o clarinete solo realiza a sua parte de uma forma pré-estruturada pelo compositor mas que permite também alguma liberdade de execução; *Limiar* utiliza vários ficheiros áudio que têm uma relação um pouco híbrida com a parte solo, de *precisão* sobretudo no início de cada ficheiro e mais livre à medida que os ficheiros vão decorrendo; e *Time Spell* utiliza um ficheiro único com uma relação muito

próxima com a parte solo que eu considero necessitar da ajuda do *click-track* para uma precisão ideal entre as duas partes.

No que diz respeito à relação direta que eu tive com as obras também temos situações muito distintas, que podem constituir um motivo de interesse adicional na análise das mesmas.

Ncããncôa é uma obra que toquei muitas vezes e em circunstâncias muito diversas, participando em vários momentos cruciais da obra. Com exceção da estreia da versão solo, fiz parte das diversas experiências provocadas pelo compositor, nomeadamente os concertos em que se foi experimentando a execução com mais do que um intérprete ou com gravação, simulando vários clarinetistas, fazendo a mesma obra num *delay variável*, como é descrito pelo próprio compositor. Para além disso, efetuei com o Cândido Lima um trabalho profundo sobre a forma de interpretar a partitura, sobretudo no que diz respeito aos multifónicos e aos $\frac{1}{4}$ de tom. Fiz também as primeiras gravações mundiais da versão solo e da versão com eletrónica, cuja partitura é a mesma.

Estive presente na história de *Upon a Ground II* desde o seu início, tendo efetuado a gravação dos excertos que deram origem à parte eletrónica, tocado na estreia e participado em alguns momentos chave da obra como a estreia da nova partitura ou a sua primeira gravação mundial. O trabalho com o compositor baseou-se muito na interpretação de vários excertos musicais sobre os quais Virgílio Melo tinha e tem uma ideia muito precisa.

A minha relação com *Intensités* existe desde o momento da composição da obra para clarinete solo, cuja partitura é comum à sua versão com eletrónica. Mantive, ao longo de vários anos, contacto com Ricardo Ribeiro no sentido de tornar esta obra uma realidade e chegar a uma partitura final. Para além das várias mudanças que foram sendo feitas a partir dos rascunhos do compositor, fruto da interação entre os dois e da experimentação, estive presente em todos os momentos importantes desta obra, desde a estreia das duas versões à primeira gravação mundial das mesmas, passando pela experimentação do patch feito em *Pure Data* (Pd) por Gilberto Bernardes.

Ao contrário das obras anteriores, o meu contacto com *Limiar* aconteceu quando a obra já estava acabada. As gravações que deram origem à parte eletrónica foram efetuadas em Paris, numa altura em que Carlos Caires, Ricardo Ribeiro e eu

próprio estávamos lá em formação. O clarinetista que as fez foi Bruno Graça, um colega que partilhou comigo praticamente o mesmo período de estudos, no Porto e em Paris, com os mesmos professores. O meu contributo, se assim se pode chamar, foi o facto de ter feito pela primeira vez a execução da obra com o lançamento dos ficheiros áudio a partir do palco, através da utilização de um pedal *footswitch*, para além da sua primeira gravação mundial.

Tomei contacto com *Time Spell* muito depois de esta ter sido composta e após várias execuções por clarinetistas diferentes. No entanto, existe uma particularidade nesta obra: a sua revisão em 2010 que acabei por conhecer em primeira mão. Já havia gravado a parte solo quando João Pedro Oliveira me entregou a partitura e a eletrónica revistas, pelo que a edição da gravação já contemplou esta nova revisão. Ao contrário do que me pedia o compositor, insisti sempre em interpretar a obra utilizando o *click-track*, tentando uma maior precisão na relação com a eletrónica sem perder a naturalidade de uma interpretação que não utilize este recurso.

A obra *No Oculto Profuso* surgiu como consequência de vários fatores que se conjugaram: por um lado, a minha vontade antiga de fazer música com eletrónica e, por outro, a cumplicidade criada com o compositor Miguel Azguime, desenvolvida no seio do Sond'Ar-te Electric Ensemble, grupo que integro desde a sua fundação. Esta conjugação potenciou o nascimento deste projeto que contempla um programa inteiro com obras para clarinete e eletrónica, a gravação do CD já referido e a realização de vários concertos. O trabalho conjunto com Miguel Azguime para esta obra começou a 13 de fevereiro de 2009, exatamente 3 semanas antes da estreia, quando o compositor me enviou dos primeiros excertos/esboços da partitura. A partitura sofreu várias alterações como consequência do trabalho feito em conjunto que resultou também na inclusão do pedal *footswitch* nesta obra, um recurso que eu nunca tinha usado antes mas que depois foi sendo utilizado noutras obras. Trabalhámos de uma forma muito detalhada a relação entre o clarinete solo e a eletrónica em tempo real, nomeadamente a utilização do palco como um espaço interativo, no qual o clarinetista utiliza os recursos existentes para a interpretação, e a relação que estabelece com quem faz a difusão do som e da própria eletrónica.

Termino, reforçando o que afirmo no início deste capítulo: a escolha das obras foi feita, em primeiro lugar, pelo seu valor estético e musical e antecede em

muito o início deste trabalho. Contudo, penso que a diversidade na forma como estas obras foram construídas e a forma como eu me relacionei com elas constituem um bom ponto de partida para uma análise abrangente.

4 Desafios performativos da música mista

A interação com a electrónica coloca aos intérpretes vários desafios performativos, desde a forma como preparam as obras individualmente até ao palco, passando por um processo que envolve uma logística específica e a interação com um material musical que ainda está fora dos cânones habituais.

Embora seja difícil fazer generalizações sobre a forma e estilo na música interativa devido à grande quantidade de experimentação estrutural, podemos definir possibilidades para modelos de interação entre computador e performer e funções típicas do performer, computador e compositor (Yoder, 2010, p. 9).³¹

As seis obras que constituem o *Corpus Analítico* deste trabalho oferecem um bom quadro referencial e são o ponto de partida para a análise do que os intérpretes podem encontrar quando abordam este repertório. No entanto, para fazer uma abordagem um pouco mais completa da música mista, que está em permanente evolução tal como a própria tecnologia que a sustenta, importa também sair da experiência pessoal e conhecer outros pontos de vista. Por esse motivo, são aqui incluídos testemunhos e experiências de outros intérpretes para uma melhor compreensão do que significa interpretar esta música e que desafios ela coloca do ponto de vista da preparação, da performance e da sua relação com os compositores.

Fui conhecendo alguns destes testemunhos ao longo dos anos pelo contacto pessoal com outros intérpretes, mas para escrever sobre as suas experiências de forma documentada, elaborei um questionário que foi enviado em setembro de 2013. Estes questionários não foram dirigidos a intérpretes das seis obras que fazem parte deste trabalho porque tínhamos uma amostra pouco abrangente, uma vez que não tenho conhecimento de outras interpretações e experiências, para além da minha, de três destas obras (*Upon a Ground II*, de Virgílio Melo; *Intensités*, de Ricardo Ribeiro e *No Oculto Profuso*, de Miguel Azguime). Os referidos questionários foram enviados a alguns clarinetistas que fazem regularmente música mista, desde um dos pioneiros na música mista com clarinete, como Gerard Errante, passando por

³¹ Texto original: *While it is difficult to make generalizations about form and style in interactive music due to the great amount of structural experimentation, we can define possibilities for models of interaction between computer and performer, and typical roles of the performer, computer, and composer.* (Yoder, 2010, p. 9)

uma lenda do clarinete baixo, como é o caso de Harry Sparnaay, ou alguns dos mais ativos no presente como sejam Stephan Vermeersch, Matthias Müller, Oguz Büyükberber ou Sarah Watts. Incluí nestes questionários alguns dos meus colegas do Sond'Ar-te Electric Ensemble pela sua proximidade e experiências comuns acumuladas nestes mais de seis anos de vida do grupo: são os casos da pianista Ana Telles, da violinista Suzanna Lidegran e da flautista Monika Streitová. O compositor Miguel Azguime também foi questionado pela sua grande atividade enquanto intérprete de música mista ao longo de muitos anos com o Miso Ensemble.

O questionário, enviado por e-mail e cujas respostas poderão ser consultado na íntegra no Anexo II, contém as seguintes perguntas:

Geral

1. Que tipo de música mista mais fazes? Com eletrónica em tempo real ou em tempo diferido?

1.1 Qual preferes e porquê?

2. Habitualmente, fazes música mista sozinho ou com técnicos a assistir?

Trabalho com os compositores

3. Descreve o tipo de trabalho que costumavas realizar com os compositores nas diferentes fases da obra:

3.1 Na elaboração do material musical (partitura instrumental e parte eletrónica).

3.2 Na preparação individual e coletiva da interpretação, incluindo a execução técnica e a interação com a eletrónica.

3.3 Na preparação da performance

Preparação individual

4. Para ti, a preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, como solo ou ensemble, por exemplo?

4.1 Se sim, no que é que difere?

5. Na preparação da performance, o que difere, para ti, dos outros tipos de música?

Performance

6. Que diferenças existem para ti, no palco, entre uma performance de música mista e uma performance com música sem eletrónica?

Não pretendi fazer um tratamento estatístico mas antes obter algumas respostas para analisar qualitativamente de forma a tentar abrir um pouco os horizontes no que diz respeito à interpretação da música mista.

4.1 A preparação

Do ponto de vista da preparação de uma performance teremos que analisar em separado o que é eletrónica em tempo real e em tempo diferido, sendo que, para este segundo caso, existem duas variantes importantes que também serão abordadas: a utilização de um ou vários ficheiros.

Para o músico, neste caso clarinetista, que interpreta em palco a partitura tradicional, a preparação de uma obra que inclui eletrónica em tempo real é bastante incerta no que diz respeito ao resultado final, pelo menos antes dos primeiros ensaios e das primeiras interpretações. Na preparação de uma obra com eletrónica em tempo real a possibilidade de realizar ensaios de forma autónoma e a noção do resultado final pode ser bastante reduzida. Em primeiro lugar, pelas condições logísticas necessárias e, depois, porque toda a eletrónica 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 acústica e 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 eletrónica. No caso de *No Oculto Profuso*, de Miguel Azguime, que é comum a várias peças com eletrónica em tempo real, existe a preparação acrescida do uso da tecnologia necessária para fazer avançar a partitura virtual, que é a programação predefinida pelo compositor e que contém os vários eventos que irão reagir ao som do clarinete. Aqui, é fundamental a integração dos gestos necessários para o avanço dessa partitura virtual na execução musical para que tudo possa acontecer de uma forma fluída e incorporada musicalmente.

Para o compositor, a preparação da eletrónica em tempo real é tanto ou mais incerta, pois apenas com o clarinetista é que pode verificar a validade da programação efetuada. 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, como por exemplo a 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 tornam verdadeiras extensões instrumentais reativas e interativas. Este aspeto pode conferir, a quem controla esses processos, uma nova dimensão de interpretação ao vivo da música eletrónica.

No caso da música em tempo diferido, importa distinguir entre o que é preciso do que é livre. Em algumas obras a eletrónica 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 eletrónica e bastante liberdade interpretativa, embora se torne difícil perceber a dimensão exata das ideias do compositor quando o intérprete trabalha sozinho. A eletrónica 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 eletrónica 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 eletrónica 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*³², 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.

³² O *click-track* é um ficheiro áudio que contém a marcação metronómica e/ou os números de compasso, colocado num auscultador à disposição do intérprete para sincronização com o ficheiro áudio que contém a eletrónica difundida para o público.

Em ambos os casos, do lado do compositor a eletrónica em tempo diferido fica pronta quando assim o entender. Mesmo que este possa ajustar algum parâmetro 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*³³ dado pelo clarinete, a não ser, eventualmente, questões de balanço, volumes ou equalizações. Na preparação de um ou mais ficheiros de áudio para a música eletrónica, o compositor poderá fazer gravações prévias com músicos instrumentistas, como são os casos de *Limiar* ou *Upon a Ground II*, para uso nesses mesmos ficheiros de eletrónica, 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 utilizam os dois tipos de eletrónica, como em *No Ocullo Profuso*, a preparação por parte do clarinetista é semelhante à que inclui apenas eletrónica em tempo real pois geralmente são ficheiros utilizados paralelamente ou alternados com a eletrónica em tempo real.

A preparação deste repertório para a performance envolve várias etapas que começam, naturalmente, pela preparação individual da partitura. Em seguida, e dependendo das obras, pode-se ter uma maior ou menor complexidade associada às exigências da própria eletrónica. Vários aspetos desse trabalho são aqui também corroborados e expandidos pelos testemunhos dos intérpretes contactados para a elaboração deste estudo.

Começamos então pela preparação individual da partitura. A interpretação de uma partitura de música mista do ponto de vista instrumental não é substancialmente diferente, como diz Gerard Errante. Oguz Büyükberber corrobora esta opinião. Numa primeira fase, o importante é aprender a música o melhor possível (Matthias Müller) e, concordando com Ana Telles, a metodologia do trabalho instrumental varia mais de acordo com o tipo de escrita, de linguagem e de estética do que propriamente em função de ser com ou sem eletrónica. Quanto ao tipo de

³³ *Input*, neste contexto, refere-se ao sinal acústico que é transmitido para o microfone por parte do clarinete. É esse sinal que é utilizado para transformação e tratamento no caso da eletrónica em tempo real ou equalização no caso da eletrónica em tempo diferido.

escrita e à sua realização no instrumento poder-se-á observar de forma detalhada como isso pode funcionar nos exemplos das obras de Cândido Lima, Miguel Azguime e Virgílio Melo no capítulo 6. Esse trabalho foi feito independentemente do facto de serem obras que utilizam eletrónica.

A partir daqui as diferenças podem começar a acentuar-se, dependendo do tipo de eletrónica que as obras utilizam, bem como se são feitas com técnico ou não. Como diz Miguel Azguime:

Em muitos aspectos a preparação é idêntica, visto que se trata de uma adaptação a um determinado contexto musical e de uma interação entre as partes. Contudo e diferentemente, há que aprender a lidar com os imponderáveis da tecnologia e no caso da música com eletrónica em tempo diferido há que se sujeitar ao inexorável tempo cronométrico, em tudo diferente do tempo musical, por essência subjetivo, psicológico e ecológico!

No caso da eletrónica em tempo diferido existe, na maior parte dos casos, a questão do tempo³⁴. Transcrevo algumas frases que são bem elucidativas sobre isso:

Uma diferença muito importante é que com fita/CD tem que se tocar em tempo e, por vezes, muito exatamente. Então reagir como uma máquina (olhando para o cronómetro³⁵), mas tocando como um ser humano, nem sempre é fácil!³⁶ (Sarah Watts)

Não se pode ser tão flexível nas obras com fita. Tem que se tocar com o tempo da fita e com as marcações metronómicas. A fita não espera nem segue o intérprete!³⁷ (Harry Sparnaay)

Por outro lado, na eletrónica em tempo diferido é mais fácil encontrar forma de se poder ensaiar com a parte eletrónica sozinho porque os recursos exigidos numa primeira fase desses ensaios poderão ser tão acessíveis quanto um leitor de CD's.

A principal diferença aqui é que é possível aprender a música juntamente com a eletrónica, assumindo que se é auto suficiente e não se precisa da assistência de um técnico.³⁸ (Gerard Errante)

³⁴ Existem algumas exceções como vimos no caso de *Limiar*, de Carlos Caires.

³⁵ Ou, acrescento eu, ouvindo o *click-track*.

³⁶ Texto original: *One very important difference is that with tape/CD you have to play in time and sometimes very exactly. So reacting as a machine (looking at the stopwatch) but playing as a human being, that's not always easy!!!!*

³⁷ Texto original: *You can't be as flexible with tape pieces. You have to go with the tape speed and metronome marks. The tape doesn't wait or follow you!*

Numa fase mais avançada da preparação, e para se otimizar a performance no seu todo, será necessário outro nível de envolvimento e de equipamento para que as duas partes, solo e eletrónica, se possam juntar para formar um todo. No seu inquérito, Monika Streitová descreve, de uma forma bastante detalhada, alguns dos desafios que poderão ser colocados aos intérpretes:

Além de dominar bem o material de partitura é necessário:

- Conhecer bem o material da fita;
- Saber aproximar-se ao som de alguns sons electroacústicos localizados ou passagens;
- Saber cocriar um som novo juntamente com o som pré gravado;
- Habilidade de reagir imediatamente às mudanças de cor do som;
- Escolher um timbre adequado para iniciar ou terminar uma frase que depois passa para os meios electroacústicos;
- Capacidade de adaptação à afinação do material pré-gravado.
- Ter as capacidades de equilibrar a dinâmica com ou sem o microfone utilizado e escolher sempre a dinâmica que melhor corresponda com o tipo de gesto musical.

No caso da eletrónica em tempo real a preparação pode ser bem distinta da eletrónica em tempo diferido, desde logo pela maior liberdade rítmica, que já foi referida. Por outro lado, as exigências técnicas podem impedir que os ensaios sejam feitos de forma autónoma, levando a que muitas peças com eletrónica em tempo real sejam preparadas de forma semelhante a qualquer peça sem eletrónica, como diz Harry Sparnaay. Contudo, existem muitas situações em que essa preparação pode ser bem mais complicada:

Dependendo da natureza da música, na eletrónica em tempo real, muitas vezes será necessário operar um pedal, computador, ou outros dispositivos. Se efeitos visuais estão envolvidos, linhas de visão claras são importantes, como é a iluminação. Se não se utilizar a assistência técnica, pode demorar um pouco de prática para se sentir confortável com o controle de todos os aspetos da performance, para além de apenas tocar a música³⁹. (Gerard Errante)

Para mim esta é a fase mais perigosa procurando o balanço com a eletrónica e cuidando de muitos itens: som e expressão, bom equipamento técnico (microfone, monitorização, equipamento de som). Temos que nos certificar que conseguimos lidar com muitas situações diferentes: sala de concerto e equipamento

³⁸ Texto original: *The main difference here is that it is possible to learn the music along with the electronics, assuming that you are self-contained and do not require the assistance of a technician.*

³⁹ Texto original: *Depending on the nature of the music, in real-time electronics, often it will be necessary to operate a foot pedal, computer, or other devices. If visuals are involved, clear sight lines are important, as is lighting. If no technical assistance is used, it may take some practice to be comfortable with controlling all aspects of the performance in addition to just playing the music.*

de som. Eu prefiro utilizar o meu próprio PA mas quando viajo para o estrangeiro normalmente isso não é possível. Quando se ganha alguma experiência torna-se mais fácil.⁴⁰ (Stephan Vermeersch)

Como se pode constatar pelo testemunho destes dois clarinetistas (e também compositores), que fazem sobretudo música com eletrónica em tempo real, para a preparação da performance importa conhecer os meios necessários à realização da obra de forma a que possam estar também contemplados na preparação individual do intérprete. Ambos referem, ainda, a questão da experiência como um fator muito importante. Se, por vezes, é igual a preparar uma peça solo, talvez precisando de um pouco mais de tempo para colocar tudo junto, como refere Harry Sparnaay, noutros casos, pode ser bem mais complexo levando o intérprete a ter que ensaiar as questões técnicas e logísticas como, por exemplo, saber onde ficar no palco, onde está o microfone (se houver), onde estão fios e cabos, colunas de som, sinais do técnico etc., como constata Suzanna Lidegran. Por este motivo, e sobretudo quando se faz música com eletrónica em tempo real, os ensaios com as condições adequadas são vitais para que tudo possa funcionar bem.

Sempre que possível eu tento encontrar um bom espaço para os ensaios finais já que se ouve e se sente a eletrónica de forma diferente em espaços diferentes. Penso que o aspeto mais importante é assegurar que as colunas ficam colocadas de forma a que possamos ouvi-las. Às vezes os técnicos esquecem-se que é difícil ouvir se as colunas estão colocadas à frente do intérprete e este não tem munição.

A maior lição que aprendi quando se toca com eletrónica – ser paciente! A montagem é sempre longa e muitas vezes as coisas correm mal!⁴¹ (Sarah Watts)

Musicalmente, os desafios que se colocam na música mista também são de natureza diferente do habitual.

É preciso assimilar o universo sonoro "global" da peça, que nos inclui, transforma e transcende ao mesmo tempo, num curto espaço de tempo. A meu ver, é

⁴⁰ Texto original: *For me this is the dangerous part in finding the balance with electronics taking care of many items: sound & expression, good technical setup (which microphone, monitoring, sound equipment). Make sure that you can deal with many different situations: concert venue and sound equipment. I prefer to use my own PA but when playing abroad this is usually not possible. Once you have some experience it becomes easier.*

⁴¹ Texto original: *Where possible I will try and get access to a good space for final rehearsals as the electronics always sound and feel different in different spaces. The most important thing I find is to make sure that the speakers are set up in a place where you can hear them. Sometimes technicians forget that it is hard to hear if speakers are located in front of you and you don't have a monitor. My biggest lesson learnt is that when playing with electronics - be patient! Set up always takes longer and often things go wrong!*

essa a principal diferença - e também o principal desafio - da preparação da performance de música mista, relativamente a outros tipos de música. (Ana Telles)

Por isso mesmo, a performance transforma-se em algo completamente diferente de toda a outra música. Concordando com Suzanna Lidegran, a criação e o envolvimento sonoro fazem da música mista um mundo diferente, quando comparado com a música sem eletrónica, não deixando de ser música de câmara, como em outros contextos. Diz-me a experiência, corroborada por Stephan Vermeersch e Matthias Müller nos seus testemunhos, que um *soundcheck* adequado e com o tempo necessário é fundamental para que a performance possa decorrer sem problemas.

4.2 A performance e o palco

No caso da eletrónica em tempo real, 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 eletrónico que decorrerá ao longo da performance. Neste caso, a eletrónica 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 eletrónicos, 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, podendo 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 eletrónica exige. Quando os eventos são lançados na mesa a tarefa do clarinetista fica um pouco mais facilitada para pensar apenas na música. No entanto, quando os eventos são lançados pelo próprio clarinetista no palco, o grau de precisão que a eletrónica 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 Oculto Profuso*, de Miguel Azguime, permitirá ao compositor pensar numa eletrónica de precisão e não numa eletrónica de mancha. Poderá até utilizar os dois tipos mas dificilmente poderá pensar numa eletrónica muito precisa ao nível do *input* no primeiro caso onde a partitura virtual avança a partir da mesa. 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, opto por o colocar entre a estante e a minha posição) 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 e instintivo 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 um pouco antes do preciso momento em que o deveria fazer, provavelmente não o vai conseguir, por ter o corpo apoiado num pé que deveria estar livre para levantar e acionar o pedal. Na obra de Miguel Azguime o pedal tem que ser acionado por 47 vezes, pelo que, dada a experiência de vários ensaios e performances, 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. Somado a este facto, nesta obra 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 intérprete, por cima ou ao lado da partitura, que contenha o número do evento que está a ocorrer na partitura virtual, ou seja, na eletrónica. 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 eletrónica de mancha é *Intensités*, de Ricardo Ribeiro, e não necessita de uma grande precisão no lançamento dos eventos que podem perfeitamente ser efetuados a partir da mesa de controlo. Ainda assim, nas interpretações já feitas da obra, a opção, tomada em conjunto com o compositor, foi a de fazer sempre o lançamento a partir do palco, por razões que poderemos verificar na secção 6.4.1 deste trabalho, e porque já tinha a tecnologia disponível para o fazer em outras obras. Todos estes aspetos têm de ser previstos e devidamente preparados quando se trabalha com a eletrónica em tempo real, tanto por quem vai para o palco como por quem tem a responsabilidade de preparar a tecnologia e a técnica que permite realizar a obra.

Olhando agora para o caso da eletrónica 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 eletrónica pré-existente, mas isso é comum a qualquer obra de música de câmara, com a diferença que existe uma parte, a eletrónica, que é imutável e não depende de qualquer condicionalismo humano. Existem, neste caso, duas formas de integrar a eletrónica, como já foi referido: 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 pelo 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 em palco, como se de eletrónica 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 acontece nesta obra. 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 *Ncãncôa*, de Cândido Lima, ambas usando ficheiros áudio únicos. Nos casos em que a eletrónica está toda 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 eletrónica por parte do intérprete é muito mais exigente. Normalmente, nestes casos, a 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 eletrónica e, a partir daí, interagir com ela. Perdendo alguma da perceção do ambiente sonoro que se passa à volta por ter um ouvido tapado pelo auricular, pode solicitar-se, a quem faz esse ficheiro com o *click-track* ou manipula a difusão sonora, uma mistura que inclua também uma parte da eletrónica no auricular de modo a poder escutá-la em quaisquer condições acústicas da sala.

As diferenças substanciais que existem entre a performance com eletrónica em tempo real ou diferido são também reforçadas pelos depoimentos de outros intérpretes.

Harry Sparnaay faz uma boa descrição do que se passa na maior parte das obras com eletrónica em tempo diferido.

Com CD, é como se estivesse a fazer um duo com um músico que não te está a ouvir. Colocas o CD no PLAY e... nunca mais para!!!! Ele não te ouve, ele não olha para ti, ele vai até ao fim e tu tens de resolver todos os problemas por ti mesmo.⁴² (Harry Sparnaay)

Sarah Watts, por seu lado, dá vários exemplos de algumas coisas que podem correr mal quando se faz eletrónica em tempo real e acha que a grande diferença entre a música mista e a música sem eletrónica é a flexibilidade; sobretudo porque, tal como outros intérpretes que responderam a este questionário, fala de música de câmara a um nível diferente do habitual. Considero não ser importante deixar aqui alguns percalços relatados por Sarah Watts mas podem ser consultados no Anexo II.

Com equipamento eletrónico encontro muitas vezes no meu subconsciente a pergunta “vai funcionar ou não?” Independentemente de quão bem tenha sido

⁴² Texto original: *With CD, it is if you play a duo with a musician who is not listening to you. You put the CD on PLAY and...it never stops!!!!He doesn't listen to you, he doesn't look at you, he is going on till the end and you have to solve all the problems yourself.*

toda a preparação, sei que tudo pode acontecer!! Enquanto a maioria das performances decorreram sem problemas – já aconteceram alguns desastres!!⁴³

Tendo em conta os testemunhos destes intérpretes, assim como o que já havia sido descrito anteriormente, a preparação e a performance de música mista constitui um mundo sonoro novo e um ambiente em palco que pode exigir que a concentração do intérprete passe para um nível diferente, como nos diz Stephan Vermeersh.

O grau de precisão de uma performance com eletrónica é mais exigente do que uma performance sem eletrónica: tanto “a margem de erro” como a “imprecisão temporal” são muito menos “tolerantes” numa performance com eletrónica! (Miguel Azguime)

Para além do que se passa em palco, 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, a descrição feita anteriormente é suportada pela experiência pessoal de algumas dezenas de concertos feitos com este tipo de música, a solo e integrado em ensembles, bem como pelo contacto com intérpretes experientes, a quem foram feitos os questionários incluídos no Anexo II. Em relação a toda a preparação logística apenas posso falar muito superficialmente mas tenho a consciência da sua grande complexidade, embora não seja esse o foco deste trabalho. Por outro lado, comecei a reunir as condições para poder ser autossuficiente na performance de música mista e, com isso, ganhei uma maior consciência do que é necessário ao nível tecnológico e de conhecimento para a sua realização. O contacto com outros intérpretes que já o fazem de forma autónoma também foi importante para essa consciencialização.

4.3 Interação Compositor/Clarinetista

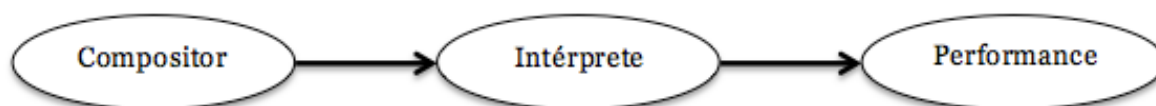
A música mista representa o acentuar de uma mudança de paradigma em relação ao que se passava anteriormente no que diz respeito à composição,

⁴³ Texto original: *With electronic equipment I often find there is the 'Will it? Won't it? question in the back of my mind! No matter how well you set up, you know that anything can happen on the night!! Whilst a large majority of performances have gone without problems - there have been a few disasters!!*

interpretação e performance. Esta música vem alterar de forma substancial o “circuito compositor-intérprete” descrito por Pierre Boulez da seguinte forma:

- A. O compositor cria uma estrutura que cifra.
 - B. Ele cifra essa estrutura numa trama codificada.
 - C. O intérprete decifra esta trama codificada.
 - D. De acordo com esta descodificação, ele restitui a estrutura que lhe foi transmitida.
- (Boulez, 1985:113)

Este circuito poderá resumir-se no seguinte esquema:



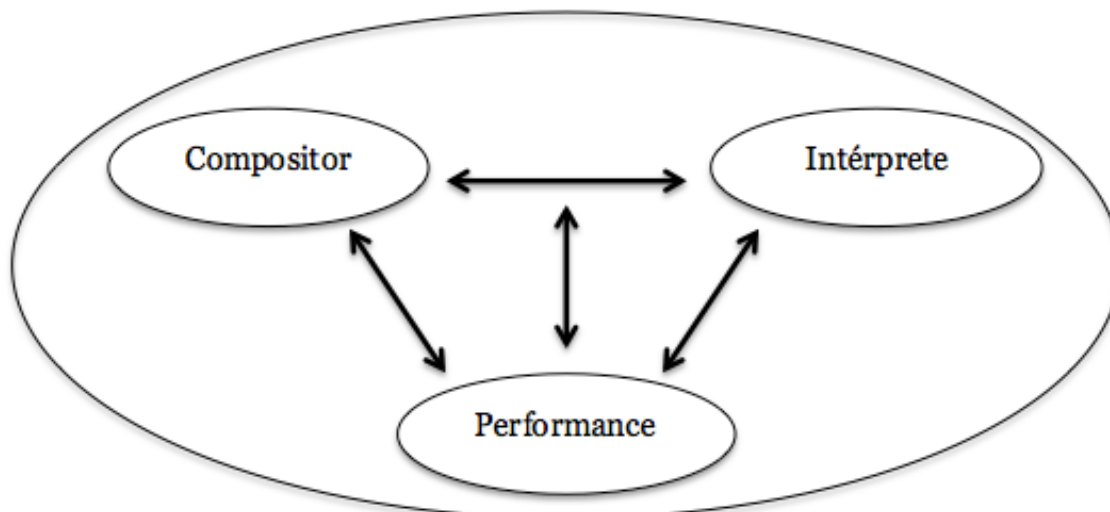
Nesta forma de pensar e viver a música podemos observar três dimensões muito distintas e com a obra a circular num único sentido. Em primeiro lugar, a dimensão da composição que tenta a criação de uma obra que valha por si própria, independentemente da sua interpretação ou da forma como é apresentada ao público. Em seguida, a da interpretação na qual o intérprete, conhecendo ou não, tendo trabalhado ou não com o compositor, apenas tenta defender a obra da melhor forma possível. E finalmente a performance, que mais não é do que a transmissão para o público de uma obra ideal com as imperfeições próprias de uma interpretação, por melhor que esta seja. Neste ponto em particular, podemos observar nos dias de hoje uma mudança de atitude que vai contra a ideia da obra como arte pura, conceptual e independente de qualquer performance, assumida por autores como, por exemplo, Christopher Small, quando afirma que sem performance não há música e que uma partitura não é música (Small, 1998, p. 164).

A metamorfose que a música mista impõe tem implicações ao nível dos papéis do compositor e do intérprete mas também ao nível da performance e de como esta é preparada.

Se, durante grande parte do século XX, estas três dimensões viviam quase em mundos separados, parecendo até muitas vezes que poderiam existir como dimensões autónomas, a música mista veio intensificar uma realidade cada vez mais presente na música do final do século XX e início do século XXI. Estas três dimensões

não só estão profundamente ligadas entre si como, no caso da música mista, estão dependentes umas das outras.

Assim, as três dimensões e a forma como se relacionam poderão ser traduzidas num esquema como o seguinte:



Aqui, as dimensões referidas fazem parte de um todo e todas se relacionam e interagem entre si.

O compositor, para além do papel de criador que já tinha, passa a ser um novo intérprete pois passa a lidar, através da eletrónica, diretamente com os sons que o público ouve. Por outro lado, a performance tem de estar presente desde o início, pela exequibilidade técnica e tecnológica, fazendo o intérprete, muitas vezes, parte deste processo quando explora os limites do instrumento ou quando trabalha a resposta da programação com os sons reais e com a sua exequibilidade na performance. Por sua vez, o intérprete deixa de ser um mero *decifrador da trama codificada* para tomar parte do processo criativo e na elaboração de uma performance. Por último, a colaboração entre compositor e intérprete visa a performance e esta condiciona, desde o início, a forma como se relacionam e interagem.

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

Na eletrónica em tempo real a interação com o compositor em direto leva o conceito da música de conjunto um patamar mais longe do que a música de câmara habitual. (Ana Telles)

Numa performance com eletrónica em tempo diferido existe sempre uma maior reação de quem está no palco em relação ao que se passa na mesa de controlo do que o contrário. A parte eletrónica, 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 eletrónica quer seja pela produção de uma interpretação cristalizada num ou em vários ficheiros áudio.

O trabalho com os compositores pode acontecer em várias fases da história das obras, desde o início da construção do material musical, seja a partitura solista ou a parte eletrónica, até à fase em que a obra é interpretada e eventualmente corrigida após as primeiras apresentações.

Naturalmente este processo varia de peça para peça e de compositor para compositor. Muitas vezes gravei o material para o compositor processar de forma a obter maior coesão entre o clarinete ao vivo e a eletrónica. Atualmente é raro ter influência na criação da eletrónica. Contudo, faço muitas vezes sugestões na criação da partitura para ajudar na coordenação.⁴⁴ (Gerard Errante)

Um aspeto 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. A secção 6.7 descreve, em pormenor, a 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. Outra obra onde isso aconteceu foi em *Intensités*, de Ricardo Ribeiro, embora não exista documentação que comprove essa evolução.

⁴⁴ Texto original: *Naturally this process will vary from piece to piece and composer to composer. Often I have recorded material for the composer to process so there will be more cohesiveness between the live clarinet and electronics. I rarely will have any input in the actual creation of the electronics. However, often I will make suggestions on the creation of the score to assist with coordination.*

Verificar a evolução e transformação das obras como consequência da sua performance também pode ser um estímulo muito grande para um intérprete e para a relação que estabelece com os compositores. Tal aconteceu nas obras de Cândido Lima, Virgílio Melo e João Pedro Oliveira. Nas duas primeiras foram feitas várias experiências que transformaram as performances em verdadeiros laboratórios de criação, especialmente em *Ncáãncôa*, enriquecendo a história das obras e valorizando o papel fundamental da interação entre compositor e intérprete.

Todos os intérpretes que foram questionados escreveram sobre a sua experiência no trabalho com os compositores (com exceção de Miguel Azguime que apenas interpreta obras próprias) e na forma como esse trabalho é necessário para um bom compromisso entre as ideias musicais e a performance.

No entanto, existem duas experiências que gostaria de destacar porque começam ainda antes da partitura ou da eletrónica tomarem forma. De facto, estamos perante um mundo novo, musical e tecnológico, onde ainda muito há para explorar e tanto Matthias Müller como Sarah Watts relatam duas experiências que poderão vir a ser importantes no futuro mas que representam, desde já, uma tentativa de alargar os horizontes na utilização do próprio instrumento.

Matthias Müller está envolvido no desenvolvimento de um novo instrumento, o *SABRe – Sensor Augmented Bass Clarinet Research*⁴⁵, que é um instrumento acústico ao qual foram adicionados vários sensores que permitem ao performer controlar dispositivos eletrónicos para além da possibilidade de tocar normalmente. É um projeto de investigação que está a ser desenvolvido no *Institute Computer Music and Sound Technology (ICST)* da *Zurich University of the Arts*. Assisti a várias performances de Matthias Müller com este instrumento e estamos, de facto, perante um manancial enorme de possibilidades, como sejam o controlo das dinâmicas e do tipo de som através da posição do instrumento, a reação da eletrónica ao movimento, a possibilidade de funcionar como um instrumento midi, etc. Para além do desafio que pode ser para um intérprete abordar um instrumento destes, que se pretende que possa ser comercializado, isto representa também um especial desafio para os compositores, como afirma Matthias Müller.

⁴⁵ Mais informações podem ser encontradas em <http://www.icst.net/research/current-projects/sabre/>



Figura 1: SABRe – pormenor.

Uma experiência de cariz semelhante, porventura não envolvendo tantos recursos, é relatada por Sarah Watts para a peça *Pareadolia 1*, de Patrick Nunn, na qual o intérprete pode controlar determinados sensores para o controlo de parâmetros musicais.

A questão instrumental propriamente dita, nomeadamente na exploração dos recursos do instrumento em causa, depende muito de obra para obra e de compositor para compositor. Às vezes existe uma partilha intensa com o compositor, outras vezes temos a partitura já acabada, como atesta Matthias Müller. Pode verificar-se isso mesmo com as obras que fazem parte deste estudo. Por outro lado, existem questões que, do ponto de vista da escrita, poderão não estar tão claras e o contacto com o compositor pode ser necessário ao longo do processo de montagem das obras e da preparação da performance.

Enquanto a obra está a ser composta, experimento tocá-la várias vezes para dar sugestões ou conselhos de eventuais mudanças. Muitas vezes o compositor quer experimentar técnicas novas e nem sempre é possível, ou pode ser possível com uma pequena mudança.

Durante todo o tempo de preparação individual mantenho o contato com o compositor. Nas diferentes fases da preparação surgem normalmente novas dúvidas. Podem ser dúvidas da escrita, do tempo, das intenções sonoras ou

interpretativas. Tento sempre aproximar-me o mais possível do resultado imaginado e desejado do compositor. Por isso é preciso uma colaboração frequente, especialmente até o primeiro concerto. (Suzanna Lidegran)

Este texto de Suzanna Lidegran resume a ideia que se pode tirar dos depoimentos de todos os outros intérpretes. Contudo, poderá ser interessante consultar o Anexo II pois as suas ideias têm nuances interessantes na forma como encaram o trabalho com os compositores e a música mista.

Resolvidas as questões técnicas, existe também a abordagem do lado musical das obras sendo importante compreender as ideias musicais do compositor, as mudanças de humor ou carácter, etc., como diz Stephan Vermeersch que reforça a importância de uma boa comunicação com o compositor. Gerard Errante corrobora, afirmando que é importante lembrar que esta música deve ser apresentada com a mesma dedicação para a precisão e musicalidade que a música tradicional. Pessoalmente, identifico-me em absoluto com estas opiniões.

Termino este capítulo com o testemunho da pianista Ana Telles, que considero paradigmático no que diz respeito à relação que se pode estabelecer entre a ideia musical de um compositor e o trabalho, muitas vezes necessário para que essa ideia seja realizável:

Na fase de montagem propriamente dita, contacto muito estreitamente com o compositor, sobretudo para elucidar questões relacionadas com a partitura, tentando perceber exatamente o que é que o compositor pretende ouvir a dado momento da sua obra.

Na fase final de montagem, abordo com ele questões estéticas.

Depois da primeira apresentação pública, questiono o compositor para ter o *feed-back* dele relativamente à minha interpretação, para tentar perceber se o meu contributo se aproxima do ideal imaginado por ele ou se, pelo contrário, se distancia desse ideal (o que pode ser mais ou menos positivo, mas não necessariamente negativo: em certos casos, se me distanciei desse ideal, vou procurar outro caminho para ir mais ao encontro do que o compositor queria ouvir; noutros, esse mesmo distanciamento relativamente ao seu ideal pode ser revelador para o próprio compositor, e dar-lhe ideias/sugestões de reformulação ou simples aceitação de algo que à partida não tinha previsto. Tudo isto partindo de uma relação baseada no respeito pela matriz que é a partitura, e por tudo o que ela representa como intermediário entre o compositor e o intérprete, entre a criação abstracta e a sua concretização sonora através da intérprete que eu sou).

5 A Solo, com Eletrónica em Tempo Real ou em Tempo Diferido?

Os desafios que se colocam diante de um compositor quando compõe para clarinete solo são substancialmente diferentes daqueles que tem quando inclui eletrónica. O mesmo se aplica aos intérpretes. Por outro lado, a utilização de eletrónica em Tempo Real ou em Tempo Diferido também implica grandes diferenças na forma como os compositores concebem as suas obras e os intérpretes têm que reagir com o material musical à sua disposição para a performance. Se a música com eletrónica em tempo real depende do sinal emitido pelo instrumento, e a partir daí a eletrónica é processada e gerada através de programas como *Max/MSP* ou *Pure Data*, a música eletrónica 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.

Neste capítulo, as duas vertentes a explorar são os pontos de vista do intérprete e do compositor em relação aos desafios que a eletrónica coloca na criação, na interpretação e na performance.

Do lado interpretativo, para além da experiência pessoal de vários concertos e gravações com os diferentes tipos de música, tendo como foco especial estas seis obras, são também incluídos testemunhos dos intérpretes já referidos no capítulo 4.

Do lado dos compositores utilizo o conhecimento obtido nos contactos que tenho mantido ao longo dos anos, para além das respostas dadas nos questionários que enviei aos seis compositores que integram este estudo. As suas respostas ao questionário que se segue podem ser consultadas na íntegra no Anexo I⁴⁶:

1. A história desta obra:
 - 1.1 Quando e porquê compôs esta obra?
 - 1.2 Em que contexto foi composta a obra?
 - 1.3 Descreva, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

⁴⁶ Os questionários aos compositores estão disponíveis no Anexo I. Todos os compositores deste estudo responderam, com exceção de Virgílio Melo.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na ‘vida’ desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.)

2. Quais são para si, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e eletrónica?

2.1 E enquanto ouvinte?

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a eletrónica e/ou vice-versa?

3.2 Existe primazia de uma das partes?

3.3 Como é que foi concebida a parte eletrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a eletrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

3.4 Como é que a música instrumental influencia a eletrónica e vice-versa?

3.5 Na sua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real.

4.1 Qual é a que usa habitualmente e porquê?

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no seu ponto de vista?

4.3 Será que a eletrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com eletrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a eletrónica já está pré-gravada? E porquê?

5. A Influência dos intérpretes.

5.1 Porque é que escreve para clarinete, de uma forma geral?

5.2 E nesta obra em concreto, porque a escolha recaiu no clarinete?

5.3 Em que medida é que avalia a importância dos intérpretes no resultado final das suas obras?

5.4 E em que medida as suas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

5.5 E nesta obra em concreto?

5.6 Houve a influência de algum intérprete na conceção desta obra?

5.7 E na partitura final?

6. Como contextualiza a música mista (instrumental/electrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que ache pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indique neste ponto.

5.1 O ponto de vista do intérprete

No questionário enviado aos intérpretes, comecei por abordar o tipo de eletrónica, tempo real ou diferido, que mais utilizam, se têm preferência por algum dos tipos e porquê, e se costumam fazer música mista sozinhos ou com a assistência de um ou mais técnicos.

No caso dos colegas do Sond'Ar-te Electric Ensemble, a experiência é sobretudo de interpretação de música com eletrónica em tempo diferido com técnicos a assistir, quando tocam como solistas. A estrutura da Miso Music é muito profissional e especializada neste tipo de música permitindo a sua interpretação com muita fiabilidade. A opção pelo tempo diferido tem que ver com as obras disponíveis. Por seu lado, Harry Sparnaay refere a sua preferência pela música em tempo diferido porque gosta de ser autossuficiente em palco e executar as obras necessitando apenas de um leitor de CD's. Contudo, como refere Stephan Vermeersch que é sempre autossuficiente em palco, a tendência é a de uma utilização cada vez maior da eletrónica em tempo real porque, segundo este clarinetista, os processadores dos computadores têm agora capacidade suficiente para o fazer⁴⁷ e, como diz Gerard Errante, com os inúmeros avanços técnicos nos últimos anos, o uso da eletrónica em tempo real tornou-se mais praticável e de fácil utilização para o performer.⁴⁸ Oguz Büyükberber também refere a utilização cada vez maior da eletrónica em tempo real. Uma visão interessante é a que Miguel Azguime tem deste tipo de música enquanto intérprete:

Faço sobretudo música mista com electrónica em tempo real sendo que, por electrónica em tempo real, entendo não só transformações em tempo real de um

⁴⁷ Texto original: *This is changing more and more to real-time. Computer processors are now powerful enough to do this.*

⁴⁸ Texto original: *With the many technical advances in recent years, the use of real-time electronics has become more practical and user-friendly for the performer.*

determinado sinal de entrada, mas também a interacção em tempo real entre o intérprete e a máquina, mesmo que utilizando sons pré-gravados.

Exemplos como os de Errante, Sparnaay e Vermeersch que preferem ser autónomos em palco fizeram-me repensar a forma de interpretar a música mista. Ao longo do último ano procurei reunir o equipamento necessário para que possa ser independente e fazer esta música sozinho. É um trabalho que continuo a desenvolver porque envolve um conhecimento maior do que “apenas” tocar o instrumento, sobretudo na manipulação das máquinas e na sua otimização para a performance. Neste aspeto identifico-me bastante com o ponto de vista de Gerard Errante ou Oguz Büyükberber que, embora prefiram interpretar música mista sozinhos, referem que a presença de um técnico treinado pode ser uma mais-valia. Também Matthias Müller reforça esta ideia dizendo que gosta de ser capaz de fazer tudo sozinho mas para grandes concertos é melhor ter alguém também para o som.⁴⁹ Pela minha experiência enquanto intérprete e ouvinte, posso afirmar também que nada substitui um par de ouvidos fora do palco para que a música mista atinja a sua plenitude, sobretudo no que diz respeito ao controlo e balanço que deve ser feito na relação entre a parte solista e a eletrónica.

Os dois tipos de electrónica têm características muito distintas, alguns destes intérpretes falam mesmo em vantagens e desvantagens. Já foram abordadas anteriormente e aqui podemos encontrar algumas opiniões que comprovam que a diversidade das obras escolhidas para este estudo nos permite ter uma boa panorâmica do que a música mista pode ser nos dias de hoje. Passemos a enunciar então algumas dessas características que foram referidas neste questionário:

Eletrónica em tempo real

- Tem o ‘elemento vivo’ de fazer a música (Sarah Watts);
- Maior flexibilidade e mais controlo e criatividade na parte do performer (Gerard Errante);
- A performance fica mais livre (Suzanna Lidegran);
- Permite um contacto com o compositor ou um assistente que considero muito enriquecedor e gratificante (Ana Telles);
- Espontaneidade que é tão importante na música (Matthias Müller).

⁴⁹ Texto original: *I like to be able to do all alone but for big concerts it is better to have someone also for the sound.*

Eletrónica em tempo diferido

- A música é imutável⁵⁰ (Gerard Errante);
- A execução fica necessariamente mais rigorosa (Suzanna Lidegran);
- Interpretação mais segura (Mónica Streitová);
- Menos surpresas e variabilidade de uma execução para outra, menos espontaneidade também (Ana Telles);
- Não tão livre ao nível de interpretação e inspiração (Suzanna Lidegran);
- Pode ser musicalmente mais desafiador (Sarah Watts);
- Maior fiabilidade no momento da execução (Ana Telles);
- Maior leque de possibilidades de programação em diferentes contextos e ocasiões (Ana Telles).

É de sublinhar que este conjunto de características, com as quais estou completamente de acordo, representam muitas horas de ensaios, experiências e concertos por parte de todos os intérpretes referidos. Por mais extensa que pudesse ser a listagem, nunca substituiria a prática efetiva do que é a experiência viva de interpretar esta música.

Quando comparada com a música a solo, a música mista exige um tipo de conceção e concentração interpretativa completamente distintas, mesmo quando o material musical é o mesmo ou muito semelhante. O facto de ter tocado por diversas vezes em concerto e gravado as três obras que têm versões solo e com eletrónica (*Ncáãncôa*, *Upon a Ground II* e *Intensités*) nas suas duas vertentes é uma grande fonte de conhecimento e experiência que reforça algumas das opiniões pessoais aqui expostas.

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. Segundo a minha experiência pessoal, o intérprete está dependente apenas de si próprio e do seu instrumento e pode controlar todos os parâmetros musicais de acordo com a sua conceção da obra e da sua capacidade para a interpretar e executar.

⁵⁰ Neste caso, Gerard errante refere-se aos ficheiros áudio, naturalmente. A parte solo, como em qualquer tipo de música, muda com a interpretação cada vez que é tocada.

Nas três obras aqui abordadas que utilizam eletrónica em tempo diferido (ou em suporte fixo ou pré-gravada) temos três propostas bem distintas entre elas e com exigências diferentes ao nível interpretativo.

A eletrónica 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 eletrónica. 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 eletrónica. 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, pois este escolhia os excertos durante a execução. 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, com 4'38", é lançado logo no início e o clarinete apenas entra praticamente no fim deste ficheiro. Aos 4 minutos e 18 segundos deste ficheiro, construído com base em sons de clarinete transformados eletroacusticamente, começam a ouvir-se umas notas repetidas, ré3 (som real, mi3 para o clarinete em sib para o qual foi feita a peça), com um som mais próximo do clarinete e que dão o mote para que o clarinetista inicie a sua parte, que também começa com esse mesmo ré3 repetido. Este é o ponto de maior fusão do clarinete com a eletrónica, no qual o clarinetista interage com a gravação. Poucos compassos após começar, o clarinete assume o protagonismo e a eletrónica passa para segundo plano. Os ficheiros áudio vão sendo lançados à medida que a parte de clarinete se

desenvolve, tendo sido esta a forma que o compositor encontrou de ter uma eletrónica pré-gravada que possa seguir o intérprete dando-lhe alguma liberdade de movimentos. Foram realizados alguns concertos com o próprio compositor a difundir a parte eletrónica no âmbito da *OrchestrUtopica* e os ficheiros eram lançados a partir da mesa de som. Num concerto realizado a 6 de março de 2009⁵¹, no Auditório do Instituto Franco-Português, em Lisboa, e porque o dispositivo já estava instalado para a obra do Miguel Azguime que iria ser estreada nesse dia, foi ensaiada uma 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 eletrónica porque os ficheiros passaram a ser lançados de uma forma mais precisa e a eletrónica mais consequente com o material musical que a precedia do clarinete.

Para *Time Spell*, o compositor João Pedro Oliveira construiu uma eletrónica em 6 canais com a duração de 11'01", após a revisão de 2010. A primeira versão antes dessa revisão tinha um pouco mais de 13'. A eletrónica é, neste caso, um ficheiro contínuo durante o qual o clarinete interage, ora antecipando ora reagindo, com a eletrónica, umas vezes sobrepondo-se, outras acompanhado e outras ainda complementando. É um verdadeiro duo entre o clarinete e a eletrónica, 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 eletrónica, as questões de timbre e afinação, alguns efeitos utilizados, que têm extensões e antecipações na eletrónica, 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 se chama *eletrónica*.

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

Em *Ncãncôa*, de Cândido Lima, existe basicamente um trio de clarinetes. O *patch* da eletrónica criado por António da Sousa Dias acrescenta, a partir do que é

⁵¹ Este concerto foi o primeiro a ter incluídas as seis obras deste estudo.

tocado pelo clarinete solo, 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 da interpretação torna-se um desafio quanto à gestão do tempo, do timbre e da afinação. O tempo em *Ncáãncôa* é, em muitas secções, bastante livre e por isso permite algumas flutuações que, dependendo do que se passe na execução da eletrónica reativa ao clarinete solo, podem ser utilizadas na criação de ambientes sonoros e harmónicos muito interessantes e diversos. Em todas as experiências feitas, descritas em pormenor na secção 6.2, bem como utilizando o *patch* de António Sousa Dias, 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 *Intensités*, de Ricardo Ribeiro, o *patch* criado por Gilberto Bernardes faz com que a eletrónica seja uma espécie de extensão do clarinete, modificando-lhe o timbre, manchando o contorno do som do clarinete, criando dissonâncias ou acrescentando sons eletrónicos, 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 eletrónica e da reação do computador ao sinal do clarinete para ser processado. No caso desta obra, a reação/interação da eletrónica ao que se passa em palco revelou-se bastante diferente dos ensaios gerais para os concertos devido às condições acústicas se alterarem com a presença do público.

A obra *No Oculito Profuso (medidamente a desmesura)*, de Miguel Azguime é a que do ponto de vista do processamento em tempo real se torna mais complexa. 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. Essa tarefa seria praticamente impossível e muito menos precisa se

executada por um assistente. 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 eletrónica ou por um monitor que é colocado à sua frente, se o evento lançado é o correto. Já foi referido também que o sentido do lançamento dos eventos na partitura virtual 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 e, por isso, deixe de acionar o pedal uma vez para acertar o *patch*) é a de bloquear o próximo pedal/evento, por parte de quem esteja na mesa, 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 eletrónica, 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 eletrónico 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 que é exigido ao intérprete na rapidez e complexidade de muitas passagens como pela utilização de novas técnicas como $\frac{1}{4}$ de tom, respiração circular, *bisbilhandi*, *slaptogue*, utilização simultânea da voz, etc., e ainda pela grande variedade de propostas musicais que provêm da eletrónica e que a tornam num verdadeiro instrumento polivalente e interativo.

5.2 O ponto de vista do compositor

Independentemente da preferência que tenham pela utilização de eletrónica em tempo real ou em suporte fixo, todos os compositores se revelam abertos às duas possibilidades. João Pedro Oliveira descreve, no questionário realizado, de uma forma sucinta, e quanto a mim muito eficaz, as vantagens de uma e de outra eletrónica:

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

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

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

Cândido Lima: A eletrónica 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 eletrónica resume-se ao simples facto de, no primeiro caso, ter apenas um instrumento e, no segundo, um duo, sendo o “instrumento” eletrónica polivalente.

João Pedro Oliveira: Nenhuma.

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

No entanto, aproveito uma frase de Cândido Lima 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 eletrónica se sobrepõe claramente à parte solista temos sempre que recordar o processo de composição da eletrónica que consistiu em utilizar material pré-gravado da versão solo. Nos casos de *Ncáãncôa* e *Intensités* as eletrónicas 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 a utilizar. A exceção aqui é Cândido Lima cuja produção de música eletroacústica é essencialmente pré-gravada e que afirma:

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 eletrónica em tempo diferido. De Carlos Caires poderemos ver uma argumentação muito interessante sobre a sua preferência em relação a este tipo de eletrónica. No caso até será mais uma enumeração das desvantagens ou inconvenientes da eletrónica 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 eletrónica em suporte fixo: *detalhe, rigor, facilidade de execução, controle dos processos.*

Dos compositores que utilizam eletrónica 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, como referem:

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, conferindo à obra com electrónica em tempo-real uma dimensão totalmente diferente.

Talvez por utilizar as duas de forma concorrente, Miguel Azguime refere que 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 à 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 observar uma pequena janela de um mundo que ainda está muito por explorar e que faz ansiar com expectativa por novas obras e novas descobertas tecnológicas que estejam ao serviço da música.

6 Processos interativos na criação, interpretação e performance

Na sua missão de mediador entre a criação e a realização musical, abordada no capítulo 1, o intérprete tem como primeiro interlocutor o compositor, seja apenas através da partitura como, adicionalmente e caso seja possível, do contacto pessoal entre ambos. Apesar de constatar uma distinção entre o trabalho intelectual e o trabalho manual surgida no século XX, Luciano Berio (1985, p.19) também defende (como já se viu anteriormente) que a complexidade do pensamento musical muitas vezes exige aos intérpretes que funcionem ao mais alto nível técnico e intelectual, afirmando que compor para um virtuoso digno desse nome pode ser considerado como a celebração de um entendimento particular entre compositor e intérprete (Berio, 1998, p. 8).

Esta atitude de Berio perante os intérpretes diverge da posição de Schönberg (citado por Cook, 1999, p. 36) que defende que os intérpretes apenas são necessários para um público que tem a infelicidade de não conseguir ler uma partitura. Por tudo o que foi demonstrado anteriormente, nomeadamente pelos depoimentos dos compositores e intérpretes deste estudo, pela natureza da própria música eletrónica (que não tem partitura, seja ela em tempo real ou em tempo diferido) e pelo que se poderá verificar neste capítulo, os intérpretes podem constituir uma força viva na criação musical pelo seu contributo através do conhecimento técnico de como tornar audíveis, nos seus instrumentos, os sons imaginados pelos compositores. São os intérpretes que, pela sua sensibilidade, inteligência e capacidade técnica, têm a responsabilidade de transformar as partituras em verdadeiras obras de arte, num contínuo processo interativo de criação, interpretação e performance.

Para além das já citadas *Sequenze* de Luciano Berio, podemos encontrar outro exemplo paradigmático de interação entre compositor e intérpretes: Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que encarava a performance como um todo, não só musical como também visual, e trabalhava com os intérpretes no sentido de integrar a componente cénica nas suas obras. No caso particular do clarinete, Stockhausen desenvolveu uma relação de interatividade com a clarinetista Suzanne Stephens, o

que lhe permitiu a utilização em várias obras do cor de basset, um instrumento pouco comum entre os clarinetistas. Também Suzanne Stephens passou a utilizar mais este instrumento por influência do compositor, para além de todo o trabalho performativo e de gravações que está sobejamente divulgado.

A escolha das obras que integram este trabalho e o disco “Nuno Pinto Clarinet & Electronics” teve em consideração os critérios descritos no capítulo 3, a identificação pessoal com a estética musical das mesmas e a proximidade pessoal com os compositores que permitiu um trabalho conjunto, no sentido de compreender as melhor obras e otimizar a sua performance.

Neste capítulo, assim como em quase todo o trabalho, a abordagem é feita do ponto de vista da interpretação estando o foco centrado nas exigências da prática performativa. Como já foi descrito, cada uma das seis obras que integram este estudo oferecem situações de trabalho e exigências de interação diferentes entre intérprete e compositor, destes com a eletrónica e de como a performance condiciona o trabalho que a precede, como demonstrado nos capítulos 4 e 5.

Da interação com os compositores resultaram várias experiências musicais, técnicas e experimentais em alturas diferentes dos processos de composição e da performance. Desde mudanças na partitura até sugestões de realização, passando por experiências na forma como as obras podem ser interpretadas técnica e musicalmente, o objetivo desse trabalho conjunto foi sempre o de tentar fazer a ponte entre a conceção do compositor e a sua realização pelo intérprete.

6.1 A técnica

Uma das formas mais objetivas que podemos encontrar para aproximar a composição da sua realização musical é através das dedilhações que se podem utilizar para conseguir executar elementos que possam suscitar alguma ambiguidade, como são os casos dos multifónicos ou da microtonalidade. A notação dessas mesmas dedilhações não é universal e, embora existam várias formas de o fazer, pretendo deixar aqui uma opinião pessoal sobre o assunto e fornecer recursos para que compositores e clarinetistas possam trabalhar esta matéria.

6.1.1 A notação de dedilhações para o clarinete

Em 1839 foi apresentado na “Paris Exhibition” um novo clarinete baseado no trabalho que Theobald Boehm (1794-1881) desenvolveu para a flauta. Hyacinthe Klosé (1808-1880), clarinetista, e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), construtor, adaptaram o *Sistema Boehm* ao clarinete. Por isso, Buffet recebeu uma medalha na referida exposição. Este instrumento só foi patenteado em 1844, mas já no ano anterior (1843, portanto) Klosé havia publicado na editora Alphonse Leduc um método para o estudo com este clarinete, o qual, como mostra a tabela de dedilhações de Klosé no seu método, é o clarinete atual, ao nível da técnica.

A tabela de posições de Klosé, professor no Conservatório de Paris entre 1839 e 1868, tem servido como base da notação de posições da escola francesa de clarinete. Apresento, na Figura 2, o diagrama do clarinete de Klosé (1989) com a numeração das chaves de 1 até 12. Existem três chaves que são nomeadas de A, B e C porque têm exatamente a mesma função que a 1, 2 e 3, ou seja, permitem tocar as notas mi_2/si_3 , $fá\#_2/dó\#_4$ e $fá_2/dó_4$, respetivamente. Para além destas, existem mais duas chaves *bis*, *7bis* e *10bis*, que permitem, no registo fundamental, obter as mesmas notas que a 7 e a 10, ou seja, mib_3 e $lá_3$, respetivamente.

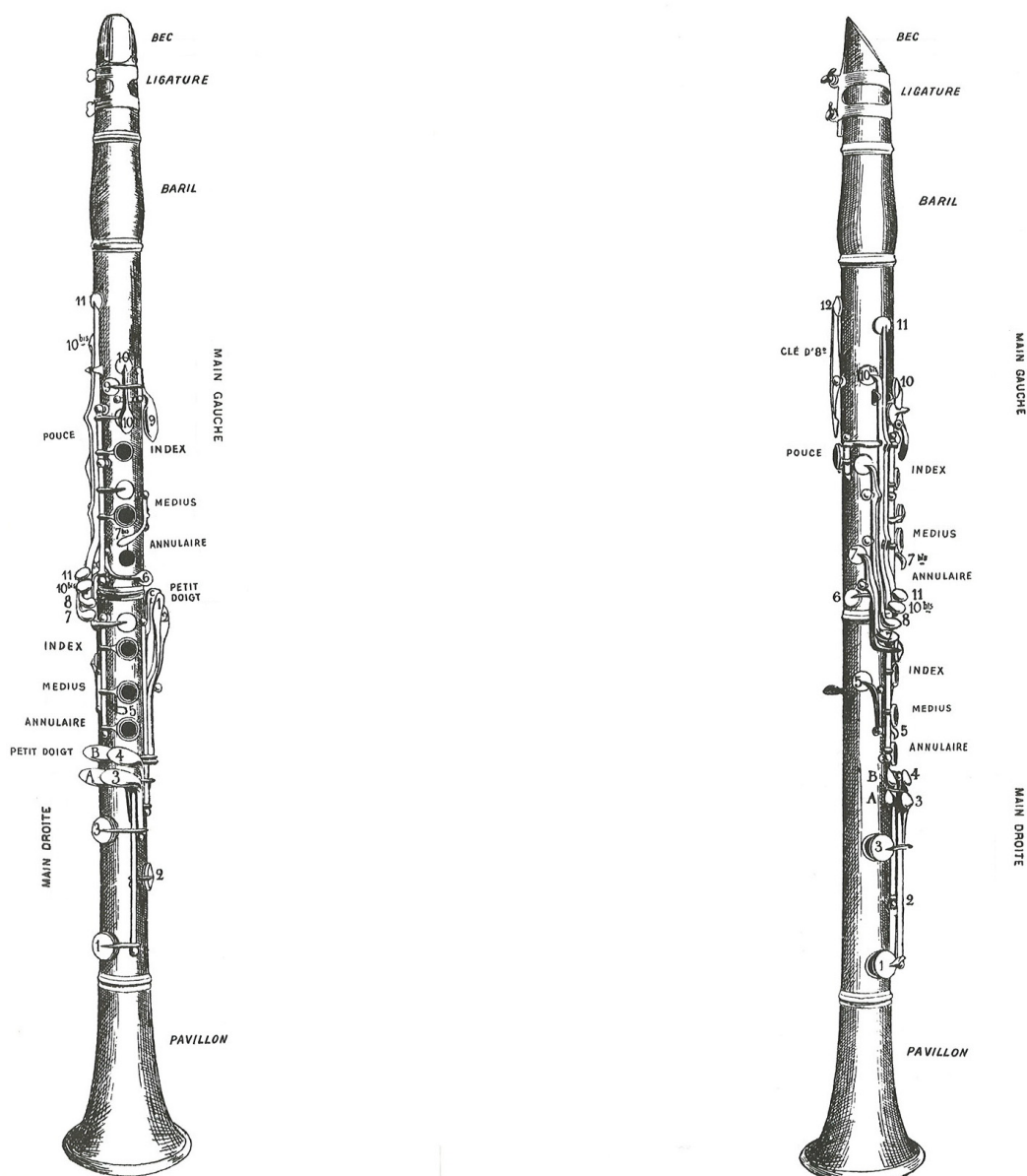


Figura 2: Diagrama do clarinete apresentado no método de Klosé.

A forma e a lógica subjacente a esta numeração das chaves, pelo que tenho observado na minha experiência de contacto com inúmeros clarinetistas, não é do conhecimento comum e penso que será útil deixar aqui essa referência. Estão numeradas tendo em conta os orifícios tapados pelas chaves, contando desde a campânula até ao barrilete, ou seja, o primeiro orifício a ser tapado por uma chave é o mi_2 sendo a nº1 (ou A para o caso da chave que faz a mesma função) e o último é a chave de 12ª que, por coincidência, é a nº12. Excluem-se, naturalmente, os orifícios tapados exclusivamente pelos dedos indicadores, médios e anelares das duas mãos e

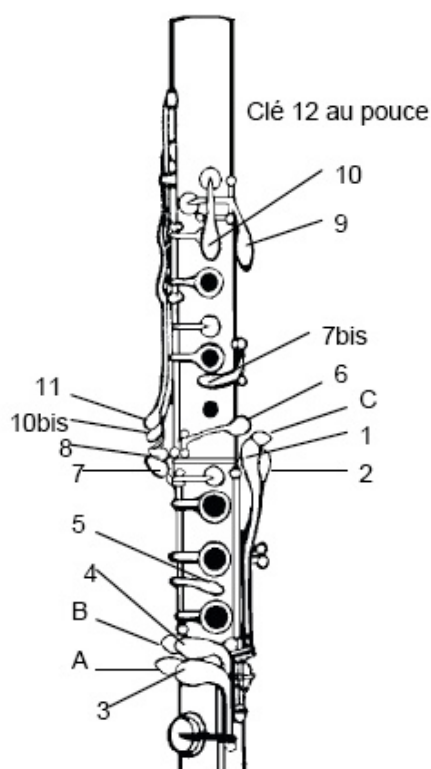
o polegar da mão esquerda. Em seguida apresento uma tabela com os números das chaves e as notas correspondentes:

Quadro 3: Números das chaves e as notas correspondentes:

Número da chave	Nota correspondente (no registo fundamental)
1 / A	Mi 2
2 / B	Fá sustenido 2
3 / C	Fá 2
4 *	Lá bemol 2
5	Si natural 2
6	Dó sustenido 3
7 / 7bis	Mi bemol 3
8	Fá sustenido 3
9	Sol sustenido 3
10 / 10bis	Lá 3
11	Si bemol 3
12	Si bemol 3 e chave de registo para o intervalo de 12 ^a)
* Em muitos modelos de clarinetes atuais existe uma chave que duplica a chave n ^o 4 e muitos autores utilizam a letra D para nomear esta chave.	

Podemos também ver, na Figura 3, o diagrama proposto por Alain Sève (1991) para a notação das posições no seu livro sobre novas técnicas para o clarinete e que será utilizado neste trabalho mais à frente. Este diagrama, tem exatamente a mesma numeração de chaves que Klosé propôs no seu método de 1843.

No que diz respeito aos orifícios a tapar apenas com os dedos (sem chaves, portanto), a notação é universal: um círculo a negro significa que o orifício é fechado e a branco significa que o orifício é aberto.



Clarinette Sib (ou La, Mib)

Figura 3: Diagrama do clarinete proposto por Alain Sève (1991) (a partir do método de Klosé).

Tem sido muito utilizada para a notação das dedilhações do clarinete, sobretudo pelos autores anglo-saxónicos, a nomeação das chaves através do nome das notas a que podem corresponder, como podemos ver através dos diagramas das Figuras 4, 5 e 6. Este formato pode levar a alguns equívocos, desde logo porque, sendo o clarinete um instrumento que não obtém harmónicos pares, à chave da fundamental, por exemplo mi₂ corresponde a 12^a, ou seja si₃. Por outro lado, no mesmo dedo ou na mesma mão poderemos obter a mesma nota (embora em oitavas diferentes) com chaves diferentes. Exemplo disto é o sol#: na mão esquerda temos a chave 4 (não aparece no diagrama da Figura 4 mas é muito utilizada nos dias de hoje) que é utilizada para o sol#₂ (G#), a chave 6 para o sol#₄, ambas tocadas com o mindinho, e a chave 9 que é a chave que obtém o sol#₃ (Ab).

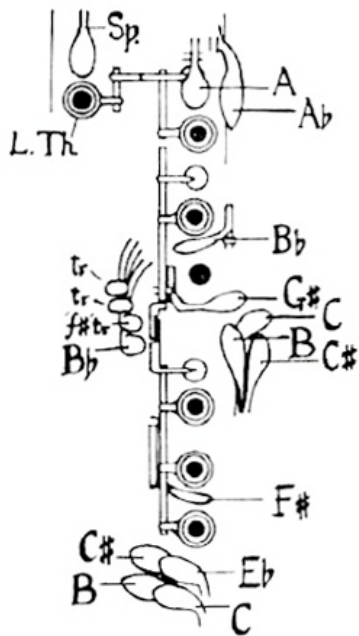


Figura 4: Diagrama com a nomeação das chaves através do nome das notas de Baines (1991, p. 132).

Os dois diagramas que se seguem são utilizados por dois dos autores que serão tratados na secção 6.2.2, designadamente Farmer (1982) e Rehfeldt (1994), pelo que servem não só para ilustrar e reforçar o que foi dito anteriormente como também são a referência da forma como estes autores colocam as dedilhações nos exemplos que utilizarei.

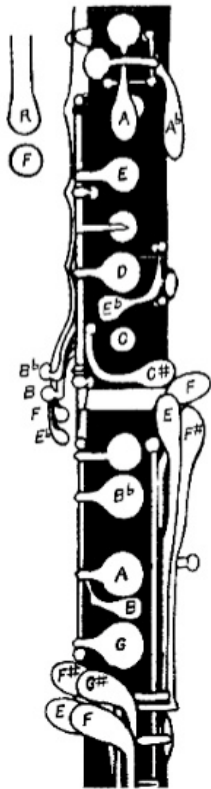


Figura 5: Diagrama de Farmer (1982, p. 14).

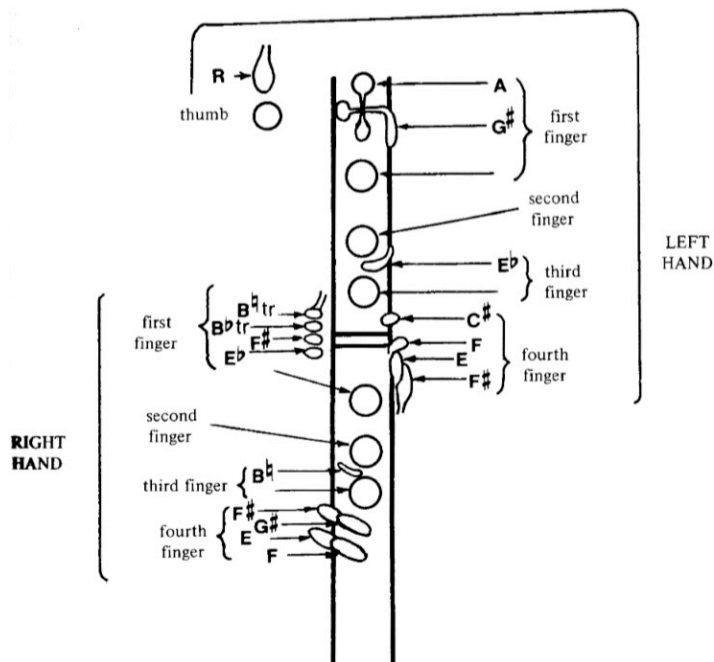


Figura 6: Diagrama de Rehfeldt (1994, p. 23).

Um recurso que pode ser muito interessante para os compositores é o sistema de construção de dedilhações de Bret Pimentel (2012) e que pode ser encontrado na sua página de internet em <http://bretpimentel.com/>. Este sistema de construção de dedilhações está disponível para as madeiras, ou seja, flauta, oboé, clarinete, fagote e saxofone, entre outros instrumentos como flauta de bisel ou instrumentos midi. A vantagem deste recurso é a visualização do diagrama do instrumento, como podemos ver na Figura 7, não deixando qualquer tipo de ambiguidade quanto à dedilhação proposta e, por esse motivo, poder ser utilizado de uma forma universal.

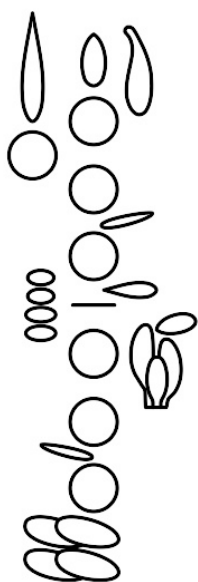


Figura 7: Diagrama do clarinete a partir do sistema de construção de dedilhações de Bret Pimentel (2012).

Apesar da sua universalidade e grande utilidade para compositores, editores e até clarinetistas, este sistema tem duas desvantagens, sobretudo para os clarinetistas:

1. Não está disponível para ser colocado em qualquer momento;
2. Ocupa muito espaço nas partituras.

O facto de não estar disponível ao alcance de um lápis ou de uma caneta para ser colocado de imediato e em qualquer sítio de uma partitura, constitui um grande obstáculo para a utilização deste recurso.

Outro recurso interessante para os compositores é o de Nicolas del Grazia (2011), publicado on-line, na página www.clarinet-multiphonics.org, e do qual falarei

mais adiante em 6.1.2. As vantagens e as desvantagens são semelhantes às descritas para o sistema de Pimentel (2012).

Isto levou-me a tentar construir um sistema de notação que seja prático e que possa ser utilizado em qualquer momento, sobretudo pelos clarinetistas.

6.1.1.1 Uma nova proposta de dedilhação

Embora existam várias formas de notação utilizadas desde há muitos anos por diversos clarinetistas e que podem ser verificadas em Farmer (1982), Rojo (1984), Rehfeldt (1994) e Sève (1991), eu proponho um sistema que, não sendo muito diferente dos existentes, me tem permitido uma notação rápida e visualmente eficaz, embora exija alguma habituação.

Partindo do esquema de numeração de chaves de Klosé, que se pode ver na Figura 3, e tendo como base gráfica o sistema de Pimentel (2012), fiz-lhe duas alterações para chegar ao sistema que tenho utilizado há vários anos:

1. Dei às chaves A, B e C o mesmo número correspondente à chave que duplicam, ou seja, 1, 2 e 3, respetivamente. No caso das chaves 7 bis e 10 bis, mantive esta designação por se tratar de chaves efetivamente diferentes e não duplicados. No entanto, apenas designo a chave 7 bis (ou 7 b) quando aparece em simultâneo com a chave 7;

2. Inverti o modelo gráfico. Normalmente os diagramas são construídos na perspetiva de quem vê o clarinete de frente. A inversão gráfica horizontal permite que o diagrama fique na perspetiva do clarinetista.

Desta forma, obtém-se o diagrama e o gráfico de utilização mostrado na Figura 8, com várias vantagens para o clarinetista que utilize estes esquema de dedilhações:

1. Apesar de exigir alguma habituação inicial, ao fim de algum tempo acaba por ser intuitivo visualmente, tal como a própria notação musical;

2. Funciona a partir do ponto de vista do intérprete e não de quem compõe ou olha para o clarinete;

3. A posição dos números das chaves está colocada no local onde estas são utilizadas pelo instrumentista;

4. É prático como ferramenta de trabalho porque ocupa pouco espaço na partitura e pode ser utilizado a qualquer momento;

5. Não permite ambiguidades como quando se dão os nomes de notas às chaves e só se pensa na nota a executar, evitando confusão com os nomes de notas das chaves;

6. Para o polegar é utilizado um quadrado, na vez de uma circunferência, para uma identificação mais imediata.

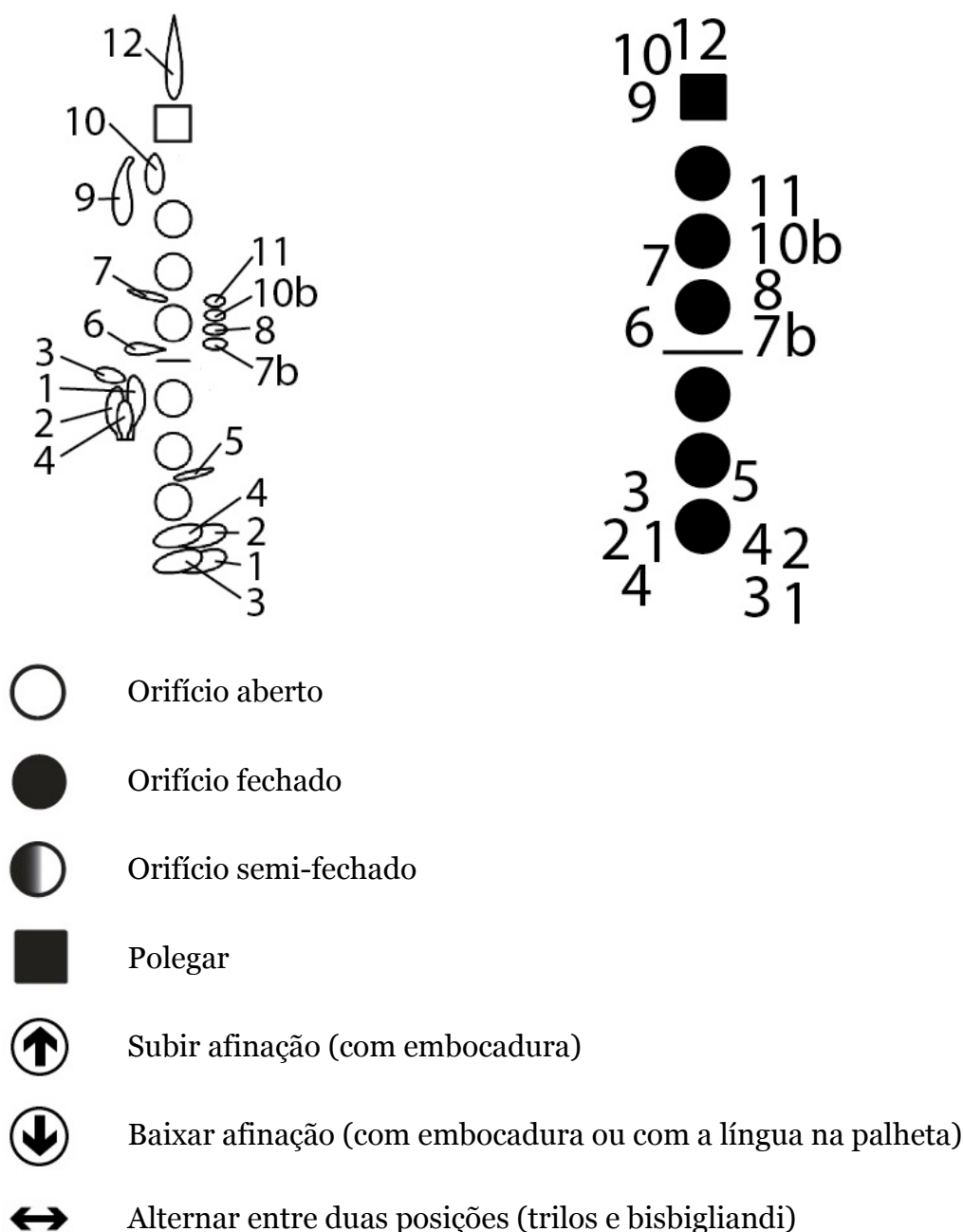


Figura 8: Diagrama para dedilhações que eu proponho e gráficos correspondentes.

É com base nesta minha proposta que todos os diagramas foram construídos e introduzidos nas partituras e nos exemplos que utilizarei à frente, pelas vantagens já descritas e por ser o sistema que tenho utilizado ao longo dos anos.

6.1.2 Multifónicos

Para o trabalho sobre multifónicos, os recursos que normalmente utilizo como base de trabalho de um processo comparativo com a prática, que irei referir mais adiante, são:

1. O trabalho de Nicolas del Grazia (2011)⁵², que inclui uma base de dados com séries de multifónicos apresentando a gravação do seu resultado sonoro e indicando o grau de dificuldade. Os multifónicos são apresentados tendo como ponto de partida a sua fundamental que, nesse trabalho, se pode encontrar dentro do intervalo compreendido entre o Mi₂ e o sol#₃. Para cada fundamental, são apresentadas uma ou várias posições e, para cada posição, os vários resultados sonoros possíveis, dependendo da embocadura.

Para além da base de dados, nesta página, Nicolas del Grazia (2011) sugere o método para os clarinetistas trabalharem os multifónicos e uma base teórica da forma como estes funcionam no instrumento.

A produção de multifónicos nos instrumentos de sopro não é nem um fenómeno amplamente pesquisado nem totalmente compreendido. A discussão que se segue é bastante especulativa na sua natureza, no entanto, parece estar muito bem de acordo com a experiência e fornece um quadro teórico capaz de fazer previsões que se mostram corretas na prática.

A possibilidade de multifónicos no clarinete é o resultado da capacidade da palheta vibrar numa série de frequências diferentes ao mesmo tempo. Quando as configurações específicas da embocadura de um intérprete causam formas complexas de vibração da palheta, estas, por sua vez, podem resultar em padrões de oscilação fora do comum dentro do tubo clarinete.

Para entender estes padrões de oscilação, é importante entender os conceitos de nós acústicos e a prática de dedilhações de forquilha, herdada desde os primeiros tempos dos instrumentos de sopro (Grazia, 2011).⁵³

⁵² Publicado on-line na página www.clarinet-multiphonics.org.

⁵³ Texto original: *The production of multiphonics on Wind instruments is neither a widely researched phenomenon, nor a fully understood one. While the discussion which follows is fairly speculative in nature, it nevertheless seems to accord very well with experience, and provides a theoretical framework capable of making predictions which are proved correct in practice.*

Este trabalho é de grande utilidade, permitindo a compositores e intérpretes um acesso rápido e eficaz pela forma como está organizado. Contudo, chamo a atenção para um pormenor que é muito importante e que deveria estar sempre presente na conceção e na interpretação das obras: o contexto musical. O próprio Grazia (2011) escreve que a obtenção de determinados multifónicos depende da capacidade de fazer a palheta vibrar numa séria de frequências ao mesmo tempo e da configuração da embocadura, que são diferentes em cada clarinetista. Acrescento eu, neste ponto em particular, que o tipo de clarinete, boquilha e palhetas usados também influenciam de sobremaneira a forma como os multifónicos resultam. Isto para dizer que, pese embora as gravações que se podem ouvir dos multifónicos nesta base de dados, estes necessitam de um contexto musical, que muitas vezes terá de incluir o próprio intérprete. As gravações são um excelente meio de trabalho para ambos os intervenientes deste processo mas não nos podemos esquecer que são feitas em ambiente controlado, isoladas musicalmente e efetuadas por um determinado músico com características próprias.

2. O livro *Le Paradoxe de la Clarinette*, de Alain Sève (1991)⁵⁴, que propõe uma tabela de multifónicos estáveis que têm como fundamental as notas compreendidas no intervalo de lá#2 até lá#3.

Este autor faz um estudo acústico muito interessante de algumas variáveis do clarinete e do qual conclui o seguinte:

Do pontos de vista das propriedades da palheta e da relação entre um multifónico e a sua dedilhação constatamos que:

1) a palheta, pelas suas qualidades de flexão/torção mantém naturalmente múltiplos planos de oscilações. O multifónico é uma variação combinatória onde

The very possibility of multiphonics on the clarinet is a result of the reed's ability to vibrate at a number of different frequencies at the same time. When particular configurations of a player's embouchure cause the reed to vibrate in complex ways, this in turn can result in unusual patterns of oscillation within the clarinet tube.

To understand these patterns of oscillation, it is important to grasp the concepts of acoustical nodes and the practice of cross-fingerings, inherited from the earliest days of wind instruments.

⁵⁴ Este livro encontra-se disponível em pdf, na página web do autor, embora protegido com marca de água, para evitar a comercialização indevida. Uma versão autorizada foi-me enviada pelo próprio.

várias frequências são explorados através de uma técnica específica do impulso “physiasmique”⁵⁵ e da coluna de ar,

2) a coluna de ar pode ser a fonte de vários fenómenos vibratórios simultâneos,

3) a relação entre as frequências emitidas é de dois tipos: harmónica, como nos multifónicos de embocadura ou no caso de elementos consequentes às frequências principais de multifónicos estáveis, ou inarmónica, justificada pelas dedilhações complexas ou pelos diferenciais criadas pelo choque das frequências dentro do tubo,

4) o som móvel, multifónico instável, é o caso limite da produção de multifónicos onde o número de possíveis planos excede as capacidades de resposta do sistema de excitação, a palheta, o que obriga a passar rapidamente de uns para os outros. Este é o produto que, quer seja por uma dedilhação complexa que pela sua configuração oferece demasiadas possibilidades de frequência, ou por uma dedilhação de fundamental grave (multifónicos de embocadura), tem essencialmente todos os seus componentes (parciais/harmónicos),

5) o tubo interno do instrumento (diâmetro, comprimento, fabricação, etc...) também determina as capacidades de fracionamento da coluna de ar. Por esta razão, o clarinete baixo não tem as mesmas propriedades que o clarinete em Sib, bem como o clarinete Sib em relação à requinta, etc ...

Um dedilhação igual não irá produzir o mesmo som múltiplo em todos representantes da família do clarinete, ainda que o princípio seja o mesmo.

Assistimos, de facto a variações combinatórias do mesmo fenómeno (Sève, 1991, p. 23).⁵⁶

Este livro pode ser de bastante utilidade no dia-a-dia dos clarinetistas sobretudo pelas tabelas de multifónicos e 1/4 de tom apresentados no seu final.

⁵⁵ Deixei esta palavra como no texto original por não encontrar tradução para este conceito do autor, que designa o conjunto de fenómenos que acompanham a produção do fluxo de ar necessário à vibração da palheta.

⁵⁶ Texto original: *Aux vues des propriétés de l'anche et de la relation entre un multiphonique et son doigté, on constate que :*

1) *l'anche, par ses qualités de flexion/torsion, entretient naturellement plusieurs régimes d'oscillations. Le multiphonique est une variation combinatoire où plusieurs fréquences sont exploitées grâce à une technique spécifique de la poussée physiasmique (Cf.: Chapitre III, §1 etsqq.) et de la colonne d'air,*

2) *la colonne d'air peut être le siège de plusieurs phénomènes vibratoires simultanés,*

3) *le rapport des fréquences émises est de deux types: soit harmonique comme dans le cas des multiphoniques d'embouchure ou le cas des éléments conséquents aux frequencias principales des multiphoniques stables; soit inharmonique justifié par le jeu du doigté complexe ou par les différentiels créés par le choc des fréquences à l'intérieur de la perce,*

4) *le son roulant, multiphonique instable, est le cas limite de production multiphonique ou le nombre de possibilités de régimes dépasse les capacités de réponse du système exciteur, l'anche, ce qui oblige à passer très rapidement des uns aux autres. Il est le produit, soit d'un doigté complexe qui par sa configuration donne trop de possibilités fréquentielles, soit d'un doigté fondamental grave (multiphonique d'embouchure) qui possède par essence tout l'ensemble de ses composants (partiels/harmoniques),*

5) *la perce de l'instrument (diamètre, longueur, facture, etc...) détermine également les capacités de fractionnement de la colonne d'air. Pour cette raison, la clarinette basse n'a pas les mêmes propriétés que la clarinette Sib, de même la clarinette Sib que la petite clarinette Mib, etc...*

Un même doigté de son multiple n'aura pas le même rendement sur l'ensemble des représentants de la famille des clarinettes bien que le principe soit le même.

On assiste en fait à des variations combinatoires du même phénomène.

Para o clarinete em *sib*, a tabela apenas apresenta os multifónicos estáveis de fraca densidade produzidos por dedilhações complexas. No entanto, as possibilidades que o instrumento detém ultrapassam em grande medida aquilo que possa ser colocado numa simples tabela de dedilhações.

O próprio Sève (1991) descreve essas possibilidades, de forma eloquente, num capítulo dedicado às categorias de sons múltiplos.

Fomos capazes de determinar três categorias de multifónicos se bem que auditivamente pudéssemos considerar a existência de apenas dois. Percebemos claramente uma categoria estável de fraca densidade, produzindo “acordes” com dois ou três elementos fixos e uma segunda categoria instável de forte densidade onde se torna difícil determinar as frequências claras, produzindo sons “móveis”. Mas, efetivamente, esta última categoria contém dois grupos de origem diferente com efeito comparável: um produzido com dedilhações das fundamentais graves do instrumento (por vezes chamados multifónicos de embocadura), outro produzido com dedilhações complexas comparáveis às da primeira categoria.

Estas três categorias apresentam-se, portanto, da seguinte forma:

Multifónicos estáveis de fraca densidade produzidos por dedilhações complexas

Multifónicos instáveis de forte densidade produzidos por dedilhações complexas

Multifónicos de embocadura, instáveis de forte densidade produzidos pelas dedilhações naturais das fundamentais (graves) do instrumento.

As duas primeiras categorias são obtidas a partir de dedilhações com estrutura complexa comparáveis às dedilhações de *détimbré* ou de microintervalos⁵⁷.

Tal categorização permitirá utilizar as tabelas de dedilhações (apresentadas no fim do livro) por ventura não exaustivas, de uma forma genérica e propõe uma solução para unificar a escrita dos multifónicos nas partituras contemporâneas.

Na verdade, agora é possível especificar para categoria:

as regras do âmbito,

as regras de incompatibilidade de registos,

as regras de combinações dedilhatórias,

as regras de ataque, de dinâmica, de densidade, etc...

Assim, as limitações inerentes a cada multifónico revelam-se por si próprias, com um simples olhar. Para o intérprete, a leitura de uma notação muitas vezes imprecisa, ou uma emissão por vezes delicada, encontrarão as suas soluções numa aplicação fundamentada de cada categoria. Para estes novos conhecimentos, o intérprete fará o que melhor lhe convier, para lá das indicações suplementares díspares.

Para o compositor, o uso de multifónicos não é claro. É difícil de imaginar a realidade acústica, muito volátil no caso dos multifónicos instáveis de forte densidade e o recurso à tabela de dedilhações é absolutamente necessário, bem como os conselhos de um intérprete para superar a ignorância face ao conjunto de restrições de execução (dedilhações, regras de emissão, etc..).

Como as estruturas de dedilhações complexas resistem em parte à passagem dentro da mesma família de instrumentos (por ex: de um clar. Sib para

⁵⁷ Descritos em outros capítulos deste livro de Sève (1991).

um clar. Baixo, etc...), e de fabricos diferentes, é necessário expor as variações combinatórias próprias de cada uma das categorias de multifónicos em função de cada tipo de instrumento (Sève, 1991, p. 34).⁵⁸

3. O livro *New Directions for the Clarinet*, de Phillip Rehfeldt (1994).

De referir que uma das tabelas de multifónicos apresentada no Apendix A deste livro é uma cópia de uma tabela preparada por William O. Smith⁵⁹ no início dos anos 60. Segundo Rehfeldt (1994), esta foi a primeira tabela do género elaborada para clarinete e que o próprio Smith lhe comentou por carta, em janeiro de 1976, da seguinte forma:

⁵⁸ Texto original: *Nous avons pu déterminer trois catégories de multiphoniques bien qu'à l'audition on puisse considérer qu'il n'en existe que deux. On perçoit clairement une catégorie stable de faible densité, produisant des "accords" à deux ou trois éléments fixes et une seconde catégorie instable de forte densité où il est difficile de déterminer des fréquences claires, produisant des sons "roulants". Mais cette dernière catégorie recèle en fait deux groupes d'origine différente à l'effet comparable : l'une produite avec les doigtés des fondamentales graves de l'instrument (parfois appelé multiphonique d'embouchure), l'autre produite avec des doigtés complexes comparables à ceux de la première catégorie.*

Ces trois catégories se présentent donc de la manière suivante :

- 1. Multiphoniques stables de faible densité produits par des doigtés complexes*
- 2. Multiphoniques instables de forte densité produits par des doigtés complexes*
- 3. Multiphoniques d'embouchure, instables de forte densité produits par des doigtés naturels des fondamentales (graves) de l'instrument.*

Les deux premières catégories s'obtiennent à partir des doigtés à structure complexe (Cf. Chapitre II, §2.4) comparables aux doigtés de détéimbré ou de micro-intervalles déjà décrits auparavant.

Une telle catégorisation permettra d'utiliser les catalogues de doigtés (présentés à la fin de cet ouvrage) par nature non exhaustifs, d'une manière générative et proposera une solution pour unifier l'écriture des multiphoniques dans les partitions contemporaines. (Cf. §9 de ce chapitre).

En effet, il devient maintenant possible de spécifier pour chaque catégorie :

- des règles d'ambitus,*
- des règles d'incompatibilité de registres,*
- des règles de combinatoire digitale,*
- des règles d'attaque, de dynamique, de densité, etc...*

Ainsi, les contraintes inhérentes à chaque multiphonique se révéleront-elles d'elles-mêmes, d'un simple coup d'oeil. Pour l'interprète, la lecture d'une notation souvent imprécise, ou une émission parfois délicate, trouveront leurs solutions dans une application raisonnée de chaque catégorie.

Par ces nouvelles connaissances, l'interprète déduit de lui-même ce qui lui convient le mieux, par delà tout supplément d'indications disparates.

Pour le compositeur, l'usage des multiphoniques est flou. Il lui est difficile de se figurer la réalité acoustique, très fluctuante dans le cas des multiphoniques instables à forte densité et le recours au tableau des doigtés lui est forcément nécessaire, ainsi que les conseils avisés d'un interprète pour palier à l'ignorance de l'ensemble des contraintes de jeu (doigtés, règles d'émission, etc...).

Comme les structures des doigtés complexes résistent en partie à la translation dans la même famille d'instruments (par exemple : d'une Clar. Sib à une Clar. Basse, etc...), et du fait des factures différentes, il est nécessaire d'exposer les variations combinatoires propres à chacune des catégories de multiphoniques en fonction de chaque type d'instrument (Sève, 1991, p. 34).

⁵⁹ Clarinetista e compositor americano nascido em 1926.

Eu nunca tive a certeza de quantos dos multifónicos que eu descobri seriam práticos para outros clarinetistas. Por alguma razão os multifónicos que vão para além de um mi grave parecem muito difíceis de tocar para os outros e eu por vezes perguntava se a minha experiência no jazz (especialmente no controlo da garganta para a execução de glissandi, etc.) me deu um conjunto de características particulares (especialmente em termos de flexibilidade de garganta) que não são comuns nos clarinetistas treinados apenas na tradição clássica. Descobri que uma palheta nova, e que não seja demasiado dura, facilita a produção de multifónicos, em geral, e aqueles que têm notas agudas, em particular. A boquilha que eu uso é ligeiramente mais aberta do que as que a maioria dos músicos clássicos utilizam, mas é um pouco mais fechada do que a que utilizaria se tocasse jazz exclusivamente (Rehfeldt, 1994, p. 99).⁶⁰

Este comentário é revelador de uma época em que as novas técnicas para o clarinete ainda não estavam muito desenvolvidas nem exploradas por compositores e intérpretes. De facto, hoje em dia, muitos clarinetistas abordam esta linguagem musical ao longo da sua formação e percurso profissional, pelo que, o contexto mudou bastante nestes últimos 50 anos, assim como o material à disposição dos clarinetistas, nomeadamente o género e abertura das boquilhas. Sobre o tipo de palhetas que se devem utilizar para a produção de multifónicos, a minha opinião pessoal, e que decorre da experiência adquirida ao longo dos anos, é contrária à de Smith (em Rehfeldt, 1994): eu prefiro palhetas bem usadas quando tenho que abordar uma peça com multifónicos. As palhetas novas são, em geral, bastante imprevisíveis quanto à sua forma de vibrar nos multifónicos e, por isso, pouco constantes e fiáveis para este tipo de música.

Falta referir que a tabela de Smith (em Rehfeldt, 1994) apenas apresenta a fundamental e um parcial superior, nunca os parciais intermédios que surgem muitas vezes e que vêm referidos em todas as restantes tabelas consultadas.

Quanto à tabela do próprio Rehfeldt (1994), que utlizo neste estudo por me servir também, muitas vezes, como referência no trabalho enquanto clarinetista, está dividida em 6 categorias de multifónicos:

Categoria 1: todas as dinâmicas, flexíveis;

⁶⁰ Texto original: *I've never been sure how many of the multiphonics I've found were practical for other clarinete players. For some reason the multiphonics over a low E seem very difficult for others to play and I've sometimes wondered if my jazz background (especially throat control in the use of glissandi, etc.) has given me a set of peculiar characteristics (especially in terms of throat flexibility) that are not typical of those clarinetists trained only in the classical tradition. I've found that a new and not-to-hard reed facilitates the production of multiphonics, in general, and those which contain high notes, in particular. The mouthpiece I use has a slightly more open lay than most classical players use, but is quite a bit narrower than I use if I were playing jazz exclusively.*

Categoria 2: ataques suaves, crescendo até mf-f, mais resistentes;

Categoria 3: calmo, ou não crescendo;

Categoria 4: forte, com batimentos;

Categoria 5: pares, suaves;

Categoria 6: variáveis nos parciais superiores, agudo, dois ou mais parciais possíveis.

4. O livro *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*, de Gerald Farmer (1982). Este autor propõe multifónicos que têm como fundamental as notas compreendidas no intervalo de sib₂ até lá^{3/4}#3. Farmer (1982) divide os multifónicos em 3 tipos:

Grupo I:

Os multifónicos do Grupo I são geralmente os mais fiáveis e versáteis. A maioria dos multifónicos podem ser produzidas em staccato, portato, ou legato de língua, mas tendem a ser mais fáceis de executar com ataque de ar (ou seja, com a ausência de ataque com a língua) e com um suporte firme do diafragma. Os multifónicos podem, geralmente, ser executados com bastante precisão de ataque e com velocidades variáveis desde lento até razoavelmente rápido. A flexibilidade de dinâmica varia do muito piano até ao muito forte, mas o melhor equilíbrio entre as notas acontece nos níveis mais fortes. Crescendi e diminuendi são bastante possíveis de produzir e podem ser sustentados pela duração de uma respiração completa. Com um domínio adequado da embocadura o clarinetista pode ajustar as várias alturas das notas de modo a enfatizar quer a nota de topo como a fundamental de forma confortável. No entanto, é um pouco mais difícil destacar uma nota em particular sem alterar as dinâmicas das outras notas do multifónico (Farmer, 1982, p. 41).⁶¹

Grupo II:

As combinações de sons no Grupo II são geralmente mais difíceis de produzir do que as do Grupo I e requerem maior sensibilidade no domínio da embocadura e pressão de ar. O performer pode, muitas vezes, ajudar à produção destes multifónicos metendo um pouco mais de boquilha na boca, abrindo ligeiramente o maxilar, aumentando um pouco a pressão de ar, ou afastando ligeiramente o instrumento do corpo. As dinâmicas estão, geralmente, confinadas ao níveis mais baixos e existe uma tendência para uma ou mais notas desaparecerem quando é tentado um diminuendo. Outra característica destes multifónicos é a

⁶¹ Texto original: *The multiphonics in Group I are generally the most reliable and versatile. Most of the sonorities can be produced with a staccato, portato, or legato tongue attack (i.e. the absence of the tongue attack) and firm diaphragm support. The sonorities can usually be executed with fairly precise attacks at tempi varying from slow to reasonably fast. Dynamic flexibility usually ranges from very soft to very loud, but the best balance between notes occurs at louder levels. Crescendi and decrescendi are quite possible to produce and may be sustained for the duration of one full breath. Through proper embouchure manipulation a clarinetista can adjust the various pitches of the tones in such a way as to emphasize either the top or bottom sonorities at will. It is, however, somewhat more difficult to bring out a particular tone without altering the dynamics of the other pitches in the sonority* (Farmer, 1982, p. 41).

desigualdade entre a ressonância das notas. O ataque inicial pode produzir-se apenas a partir da nota (ou notas) mais grave(s) do multifónico enquanto a(s) nota(s) mais aguda(s) ganha(m), gradualmente, intensidade após alguns segundos. Para resultados mais fiáveis, geralmente é melhor atacar suave e delicadamente para permitir à embocadura alguns segundos de adaptação de forma a acomodar cada som de forma completa (Farmer, 1982, p. 46).⁶²

Grupo III:

Os multifónicos no Grupo III têm um carácter de vibração único e são produzidos de uma forma diferente de qualquer dos grupos anteriores. Estas sonoridades, as quais consistem frequentemente numa fundamental com muitos parciais superiores com intervalos muito próximos, causam interferências ou “batimentos acústicos” entre os vários sons. São produzidos movendo o queixo para baixo e deslizando os dentes de baixo verticalmente ao longo da parte interior do lábio inferior, utilizando dedilhações mais ou menos convencionais. A notação para este tipo de multifónicos consiste numa fundamental indicada claramente ligada a vários parciais superiores por um parêntesis vertical. Os parciais superiores são algo imprevisíveis, e não é improvável que resultem outras notas que não as que estão notadas, uma vez que são extremamente sensíveis à pressão do lábio, domínio da embocadura e contrastes de dinâmica. Sendo preciso uma pressão de ar consideravelmente maior para muitos destes multifónicos, a ocorrência de tonturas por hiperventilação pode ser frequente durante a tentativa desta técnica pela primeira vez (Farmer, 1982, p. 53).⁶³

As palavras de Farmer (1982) são, aqui, transcritas na íntegra por se manterem absolutamente atuais, quer na descrição genérica que faz dos multifónicos e da forma como resultam, como na explicação técnica para obter alguns deles,

⁶² Texto original: *Sound combinations in Group II are generally more difficult to produce than those of Group I and require more sensitivity to embouchure manipulation and air pressure. The performer can often aid the production of these sonorities by taking a bit more mouthpiece into the mouth, opening the jaw slightly, increasing the air pressure somewhat, or moving the instrument slightly outward from the body. Dynamics are usually confined to softer levels and there is a tendency for one or more of the pitches to fade away when a decrescendo is attempted. Another characteristic of these entries is the unequal resonance among pitches. The initial attack may yield only the lowest note (or notes) of a multiple sonority while the upper note (or notes) gradually increases in intensity after a few seconds. For the most reliable results, it is usually best to attack softly and gently and allow the embouchure a few seconds to accommodate each pitch fully* (Farmer, 1982, p. 46).

⁶³ Texto original: *The multiphonics in Group III have a unique pulsating character and are produced in a slightly different manner from either of the two previous groups. These sonorities, which frequently consist of a fundamental with many upper partials at close intervals, cause interference or “acoustic beats” between the various tones. They are produced by moving the chin downward and rolling the bottom teeth vertically along the inside of the bottom lip, while using either conventional or unconventional fingerings. Notation for this type consists of a clearly indicated fundamental connected to several upper partials by a vertical bracket. The upper partials are somewhat unpredictable, and it is not unlikely that pitches other than those notated will result, since they are extremely sensitive to lip pressure, embouchure manipulation, and dynamic contrasts. Since considerably more air pressure is required for many of these multiphonics, dizziness caused by hyperventilation may be a frequent occurrence among those attempting the technique for the first time* (Farmer, 1982, p. 53).

independentemente dos casos concretos a que se possa referir dentro dos exemplos que apresenta em cada um dos grupos.

Pelos testemunhos destes autores que trabalharam sobre o assunto, pode facilmente concluir-se que esta não é uma ciência exata. Apesar das bases teóricas que fundamentam os seus trabalhos e das bases de dados que fornecem, que se tornam em instrumentos muito úteis de trabalho para compositores e intérpretes, o resultado de qualquer multifónico está dependente das características únicas de cada intérprete e do seu material (clarinete, boquilha e palheta) para o seu resultado final.

6.1.3 1/4 de tom

Os 1/4 de tom fazem parte de um tipo de linguagem microtonal que pode incluir também 1/8 de tom ou outras *nuances* que interfiram com a afinação temperada que hoje conhecemos.

Há muito que intervalos menores que o 1/2 tom têm sido uma parte da música e cultura orientais, foram utilizados no início da civilização grega e nos cânticos medievais, foram utilizados no archicembalo⁶⁴ do século XVI, e são encontrados na música de Carrillo e Ives e discutidos nos escritos de Busoni. (Rehfeldt, 1994, p. 15).⁶⁵

À semelhança do trabalho efetuado com os multifónicos, é importante conhecer alguns trabalhos que abordam este tema, cada vez mais recorrente na composição dos nossos dias.

Dos autores já abordados anteriormente para os multifónicos, podemos encontrar este tema em :

1. Gerald Farmer (1982), que apresenta uma pequena abordagem teórica sobre o tema.
2. Alain Sève (1991), que contextualiza teoricamente o tema, como já verificamos em 6.1.2, e apresenta uma tabela com várias posições para os 1/4 que considera viáveis.

⁶⁴ Instrumento inventado por Nicola Vicentino, em 1555, formado por seis teclados que dividiam a oitava em 31 graus (Andrés, 1995, p. 12).

⁶⁵ Texto original: *Intervals smaller than the semitone have long been a part of the music of Eastern cultures, were used in early Greek civilization and in the singing of medieval chants, were implied with the sixteenth-century archicembalo, and are found in the music of Carrillo and Ives and discussed in the writings of Busoni* (Rehfeldt, 1994, p. 15).

3. Philipp Rehfeldt (1994), que, para além da sua própria tabela de $\frac{1}{4}$ de tom para os clarinetes em sib, lá, requinta e baixo, apresenta uma tabela do clarinetista e compositor Eric Mandat (n. 1957) no seu Appendix B.

Para além dos trabalhos destes autores, a literatura crítica acrescenta outros que podem ser utilizados como referências teóricas ou de consulta para intérpretes e compositores, nomeadamente:

- Jesús Villa Rojo (1984), que apresenta um enquadramento teórico e alguns exercícios para os clarinetistas poderem trabalhar esta técnica.
- Harry Sparnaay (2010) no seu livro dedicado ao clarinete baixo. Para além do enquadramento teórico, onde fala, por exemplo, de um clarinete propositadamente construído em 1924 por Alois Hába (1893-1973)⁶⁶ para a obtenção dos $\frac{1}{4}$ de tom e de vários exemplos musicais com a utilização desta técnica, apresenta também uma tabela para a obtenção de $\frac{1}{4}$ de tom no clarinete baixo.

Existem também vários recursos que podem ser encontrados na internet, elaborados por clarinetistas, os quais podem ser consultados com facilidade em qualquer lugar, sendo um dos mais completos o trabalho de E. Michael Richards (2013) que, para além de outros temas, aborda os $\frac{1}{4}$ de tom teoricamente e apresenta tabelas de posições.

Richards (2013) refere a primeira tentativa de Richard H. Stein, compositor e clarinetista, para desenvolver um clarinete de $\frac{1}{4}$ de tom, por volta de 1911, e que consistiu na adição de inúmeros orifícios e chaves de tom. Refere ainda outra abordagem feita por Fritz Schüller (1883-1977) que, em 1937, criou um instrumento empregando dois tubos diferentes afinados com $\frac{1}{4}$ de tom de diferença. No entanto, nenhum destes instrumentos conseguiu ganhar aceitação por parte dos clarinetistas e, por isso, a sua utilização é nula nos dias de hoje.

⁶⁶ Este clarinete também é referido por Rehfeldt (1994, p. 15).



Figura 9: Clarinete de 1/4 de tom, desenvolvido por Fritz Schüller em 1937.

Nos clarinetes atuais, a forma mais precisa de se obter 1/4 de tom é através de posições alternativas, quando tal é possível. No entanto, e à semelhança do que foi descrito para a obtenção dos multifónicos, existem algumas variáveis que podem influenciar o resultado final, como sejam a marca ou o material em que o instrumento é construído, a palheta, a boquilha, o barrilete ou a própria embocadura do intérprete.

Apesar do potencial e flexibilidade que o clarinete possui nesta técnica, esta tem também grandes limitações, que decorrem da própria construção do instrumento e da forma como os 1/4 de tom podem ser obtidos. Como nos diz Alain Sève (1991):

Os micro-intervalos necessitam da utilização de dedilhações de estrutura complexa (...). Mas os limites de utilizações são aqui apenas do domínio da técnica, da dedilhação. Nas zonas onde as dedilhações complexas são inoperantes (como sejam as da extremidade grave do instrumento) o músico deve usar subterfúgios (variação da pressão na embocadura, utilização dos joelhos para fechar até metade os quatro últimos buracos, etc...) que não garantem nem a precisão nem a afinação.

De qualquer forma, o recurso a estruturas de digitação complexas leva, se não for pontual, à perda de velocidade de execução e de virtuosidade (Sève, 1991, p. 32).⁶⁷

Numa coisa todos os autores parecem estar de acordo: o clarinete não foi desenhado para a utilização de $\frac{1}{4}$ de tom, pelo que a sua utilização tem que ser adequada e feita de uma forma exequível sob pena de a música imaginada não ter correspondência na realidade. Para reforçar esta posição, Sparnaay (2010) começa o seu capítulo sobre este tema citando Schönberg:

As tentativas feitas aqui e ali para usar $\frac{1}{3}$ e $\frac{1}{4}$ de tom estão destinadas ao fracasso enquanto houver tão poucos instrumentos em que esta música pode ser realizada (Sparnaay, 2010, p. 123).⁶⁸

⁶⁷ Texto original: *Les micro-intervalles nécessitent l'utilisation de doigtés à structure complexe (...). Mais les limites d'utilisations sont cette fois seulement du domaine de la facture, du clétage. Dans les zones où les doigtés complexes sont inopérants (Cf. le clétage de l'extrémité grave de l'instrument) le musicien doit utiliser des subterfuges (variation de la pince à l'embouchure, utilisation des genoux pour boucher à moitié les quatre derniers trous, etc...) qui ne garantissent ni la précision ni la justesse.*

De toute façon, le recours aux structures complexes digitales entraîne, s'il n'est ponctuel, une perte de vitesse d'exécution et de virtuosité.

⁶⁸ Texto original: *The attempts made here and there to use third and quarter tones are doomed to fail as long as there are so few instruments on which this music can be performed.*

6.2 *Ncáãncôa*, de Cândido Lima

Composta em 1995, originalmente para clarinete e espacialização sonora, *Ncáãncôa* nunca foi executada na versão originalmente prevista por Cândido Lima. Tem sido interpretada 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* (Pinto, 2009):

ÑCÁÃNCÔA 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. ÑCÁÃNCÔA 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 Luís 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 ar 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.

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 a partir da versão solo prevista inicialmente. Esta experiência consistiu em fazer dois clarinetistas tocarem a obra ao mesmo tempo sem que um desse 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. A gravação deste concerto foi utilizada mais tarde para novas experiências, como se verá já de seguida. 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 a difusão do áudio.

Realizou-se uma nova experiência, utilizando de novo a gravação de 15 de dezembro de 2000, 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 *Ncáãncôa*: eu próprio e o clarinetista Armand Angster, diretor artístico do ensemble de Estrasburgo, fazendo uma versão com 4 clarinetes em simultâneo, dois acústicos e dois gravados.

Finalmente, a gravação com eletrónica resulta da criação de um *patch* do compositor António Sousa Dias que tenta simular a versão ensaiada em Almada: um clarinete acústico com dois “eletrónicos”. Segundo o seu autor, a primeira versão estável do *patch* começou a ser conseguida em setembro de 2009. Este procedimento já foi testado várias vezes ao vivo e foi também utilizado na gravação que fiz de *Ncáãncôa* em dezembro de 2009.

Citando 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 Ncáãncôa, 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 delays - "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 desencadeadas 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.

6.2.1 A interação com o compositor

O primeiro contacto com o compositor Cândido Lima deu-se em 1998 aquando da minha entrada na ESMAE⁶⁹ enquanto estudante. Por essa altura Cândido Lima lecionava composição, disciplina da qual havia sido então fundador. A minha

⁶⁹ Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo.

entrada para o Grupo Música Nova, em 2000, marca o ponto de partida de um trabalho conjunto de criação e experimentação musical que dura até hoje e que, no caso específico de *Ncáãncôa*, deu origem a várias versões apresentadas ao vivo e em registo áudio. Dois desses registos são CD's editados pela Miso Records dedicados à música portuguesa para clarinete, um para clarinete solo (Pinto, 2009) e outro para clarinete e electrónica (Pinto, 2011).

Partindo do princípio que o ato de conceber e escrever uma partitura depende da sua materialização, em algumas das obras de Cândido Lima isso é bem evidente. O intérprete tem uma voz ativa na materialização sonora do que foi imaginado pelo compositor. Esta aproximação e interação entre compositor e intérprete, com as várias experiências que já foram descritas, reveste-se de vários aspetos técnicos relacionados com o clarinete, como sejam multifónicos e $\frac{1}{4}$ de tom, e sobre os quais incidiu o trabalho que irei descrever nas próximas páginas. Esta colaboração teve início com a preparação do concerto, já referido anteriormente, que se realizou a 15 de dezembro de 2000 no Ateneu Comercial do Porto, 5 anos depois da composição e estreia da obra. O trabalho, consistiu, basicamente, em tentar aproximar a ideia musical do compositor da sua realização instrumental. Como em outras obras, o processo teve várias fases distintas e cuja realização foi muito para além desse concerto, a saber:

1. Processo intuitivo e experimental.

Ao longo deste processo, que se realizou durante vários encontros, procuramos, de uma forma intuitiva, experimentar diversas alternativas, tentando perceber qual era a distância entre a ideia musical e a sua realização instrumental. Enquanto intérprete, pude aprender que a abstração do instrumento é algo de muito importante quando se lida com compositores que têm ideias musicais livres de constrangimentos técnicos mas muito precisas ao nível do resultado sonoro e do ambiente ou movimento que querem dar às suas obras. Essa libertação da técnica instrumental pode não ser evidente para quem lida com ela e a trabalha todos os dias. Um compositor com o perfil de Cândido Lima exige continuamente uma grande abertura por parte dos instrumentistas, uma busca incessante pela sonoridade, em si mesma, como fonte de expressão musical e, em muitos casos, uma redescoberta do instrumento e da sua técnica.

2. Processo comparativo com os vários recursos existentes.

Passada a primeira fase de trabalho direto com o compositor, incluindo os vários encontros entre ambos, penso que é inevitável que o intérprete se interrogue se esgotou todas as possibilidades, especialmente se os resultados obtidos não correspondem exatamente à partitura. Aqui existe uma consulta aos vários recursos disponíveis, que constam da bibliografia deste trabalho e sobre os quais também já falei detalhadamente em 6.1.2 e 6.1.3, e a verificação/validação técnica do processo intuitivo feito anteriormente comparado com a experiência de outros intérpretes e os seus trabalhos publicados. Podemos verificar, assim, que não existe uma técnica absoluta do instrumento quando falamos de resultados sonoros que dependem do tipo de material usado por cada intérprete, como sejam a combinação entre clarinete, boquilha e palheta. Se associarmos a esta combinação a embocadura de cada instrumentista, bem como a sua experiência na execução deste tipo de obras, poderemos chegar a resultados sonoros e musicais substancialmente diferentes.

3. Experimentação ao vivo e em gravações.

Após as duas primeiras fases do trabalho, nem sempre as soluções encontradas entre ambos nos ensaios se revelaram fiáveis em concerto. No caso dos multifónicos, alguns podem revelar-se instáveis ou pouco fiáveis acabando por não refletir a ideia musical do compositor. Quanto aos $\frac{1}{4}$ de tom, as posições escolhidas podem não ser exequíveis à velocidade pretendida ou, simplesmente, não permitirem a fluência necessária para determinada passagem. No caso dos $\frac{1}{4}$ de tom aplicados ao clarinete, um aspeto importante a ter em conta é o tipo de sonoridade que as posições permitem, sobretudo quando integrados no contexto musical. Esta é uma fase muito importante do trabalho técnico elaborado sobre qualquer obra que exija criatividade e flexibilidade por parte dos intérpretes no sentido que refletirem musicalmente as ideias dos compositores através de técnicas instrumentais pouco convencionais.

Como já foi referido, a versão com eletrónica simula três clarinetes tocando a mesma partitura com tempo variável. Desse modo, o lançamento dos vários eventos pode ser feito ao longo da execução, não exigindo uma grande precisão dos momentos em que é feita a mudança do evento que, neste caso, representa uma mudança na distância a que a repetição do 2º e do 3º clarinete é executada. A opção tomada, nos vários concertos, foi a de ser efetuada a mudança do *patch* a partir da mesa. Esta opção não impede que, em futuras ocasiões, a mudança não possa ser feita

a partir do palco, através de um pedal, à semelhança do que acontece em outras obras, como as de Azguime, Ricardo Ribeiro ou Carlos Caires.

6.2.2 Os multifónicos em *Ncáãncôa*

Numa primeira abordagem a esta obra, qualquer clarinetista se depara imediatamente com uma questão técnica de difícil resolução: como fazer os multifónicos escritos pelo compositor? A resposta poderá surgir quase naturalmente: não é possível! Quase nenhum dos multifónicos tem correspondência técnica exata, como se irá comprovar. Contudo, é possível e desejável perceber a ideia musical do compositor e adaptá-la ao clarinete, ainda que, por vezes, um pouco distante das notas da partitura. Citando o que o próprio Cândido Lima diz muitas vezes aos intérpretes, referindo-se a si próprio: “o compositor imagina que é possível, logo, tem que ser possível.” Foi esse trabalho que desenvolvemos, em conjunto, ao longo dos anos.

Em seguida, são apresentadas as soluções propostas para a realização técnica instrumental de todos os multifónicos existentes na peça.

A execução de multifónicos pode ser abordada de várias formas. No entanto existem duas que são comuns e constituem a base de qualquer abordagem, intuitiva ou comparativa com os recursos existentes:

1. A sonoridade ou ambiente pretendidos pelo compositor;
2. A execução das notas escritas pelo compositor.

Neste segundo ponto, verifica-se que, em muitos casos, tal não é possível, pelo menos de uma forma exata. Então, a opção foi a de perceber as notas chave do compositor para a passagem e construir o multifónico a partir dessas mesmas notas. Normalmente são as notas inferiores ou superiores do multifónico que constituem a base do trabalho do intérprete.

As soluções aqui apresentadas resultam do trabalho feito com o compositor, à semelhança de todo o material que se apresenta sobre esta obra. No entanto, se compararmos com o resultado sonoro podemos verificar bastantes diferenças com a partitura, como se irá comprovar mais adiante. Quando a

comparação é feita com trabalhos de outros autores, fica evidente a adaptação da técnica instrumental em função do resultado musical pretendido pelo compositor.

6.2.2.1 1ª série de multifónicos

A 1ª série de multifónicos surge na página 3, com 4 multifónicos diferentes, tendo pelo meio um $\frac{1}{4}$ de tom (lá² $\frac{3}{4}$ #).



Figura 10: Cândido Lima, página 3, 1ª série de multifónicos.

6.2.2.1.1 Multifónico com fundamental de sib²

Como se pode verificar, através da análise das propostas disponíveis pelos diversos autores que mostro a seguir, não conseguimos encontrar nenhuma posição que permita obter um multifónico exatamente igual ao que Cândido Lima apresenta na sua partitura. Como tal, foi necessário estabelecer prioridades.

Para este multifónico estabelecemos, então, duas prioridades principais: o legato desde a nota anterior, ou seja, manter o lá# dentro do possível, e a obtenção do mi⁴ como nota estrutural do multifónico. Todos os autores apresentam opções para multifónicos com a nota base de sib² mas apenas Sève (1991), Rehfeldt (1994) e Smith (em Rehfeldt, 1994) têm nas suas tabelas multifónicos que incluem também o mi⁴. Grazia (2011) tem também um multifónico que funciona no contexto.

Passemos à análise detalhada das tabelas dos diversos autores.

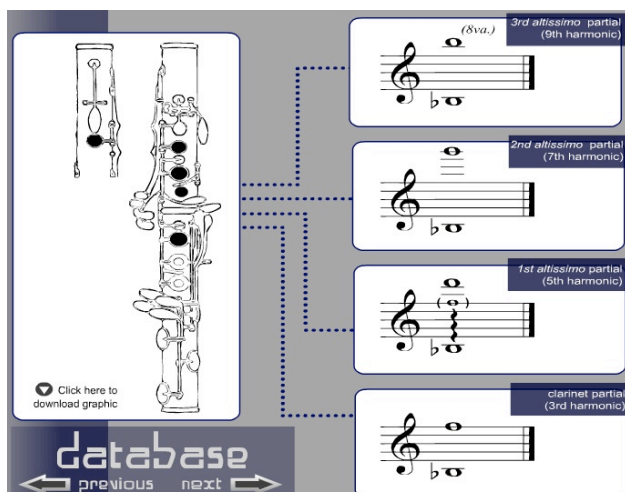


Figura 11: Nicolas del Grazia (2011), multifônicos com fundamental de Sib2.

Nicolas del Grazia (2011) apenas apresenta uma posição com sib2 (Figura 11), no entanto, encontrei nas suas tabelas uma posição igual (Figura 12) à que foi adotada por mim para este multifónico. É um facto que, com esta posição, o sib2 é um pouco baixo mas é possível manter o legato e a nota predominante é um mi4, embora neste gráfico de Grazia (2011) encontremos um fáb4 (mi4) baixo.

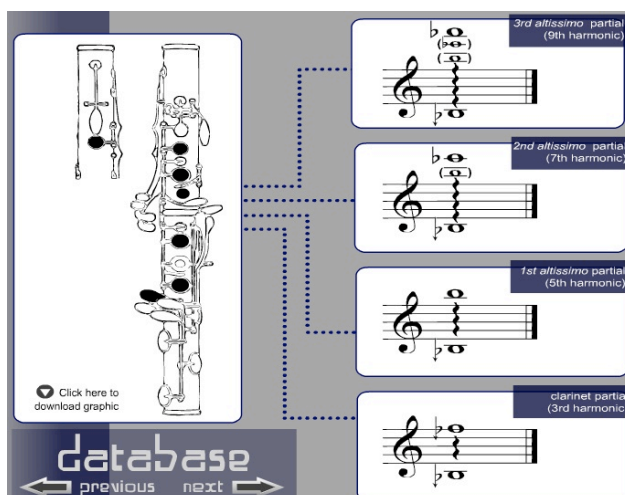


Figura 12: Nicolas del Grazia (2011), multifônicos com a mesma posição sugerida por mim na Figura 36.

Podemos ver na primeira posição da Figura 13 que Alain Sève (1991) tem uma posição que, sendo igual à que eu adotei, é compatível em termos de notas com as prioridades descritas anteriormente. Foi a primeira referência que usei para chegar a uma conclusão sobre este multifónico. Pode-se constatar que para a mesma posição Grazia (2011) e Sève (1991) têm notas diferentes.

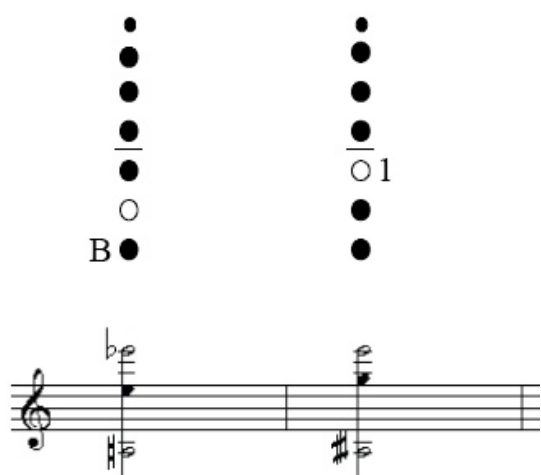


Figura 13: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de lá#2.

Na Figura 14, que corresponde à Categoria 1 da tabela de Rehfeldt (1994) referida na secção 6.1.2, encontramos exatamente a mesma posição e as notas propostas por Sève (1991), como se pode verificar na Figura 13.

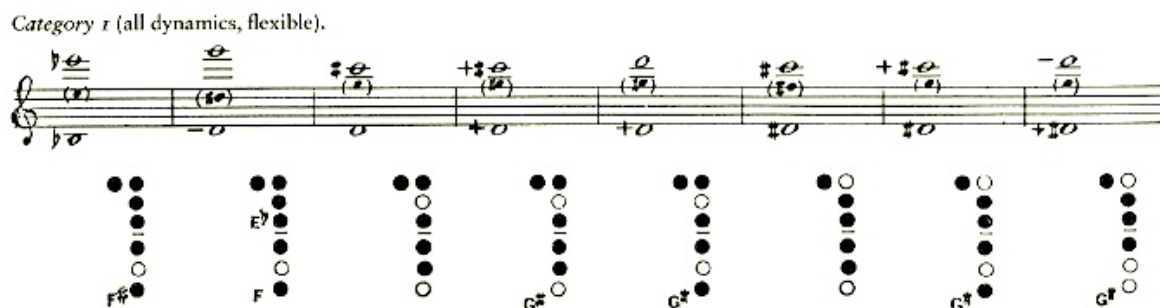


Figura 14: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamentais de sib2 até ré^{3/4} #3, categoria 1.

William O. Smith (em Rehfeldt, 1994) tem várias soluções para multifónicos com fundamental de sib2, como se pode verificar a seguir. No entanto, nenhuma delas corresponde à partitura de Cândido Lima, assim como nenhuma nos serviu de referência para a solução final.

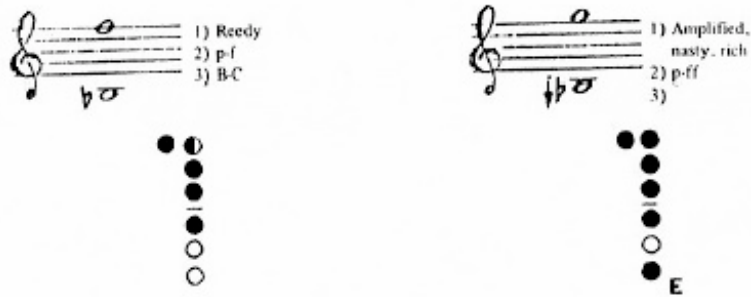


Figura 15: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

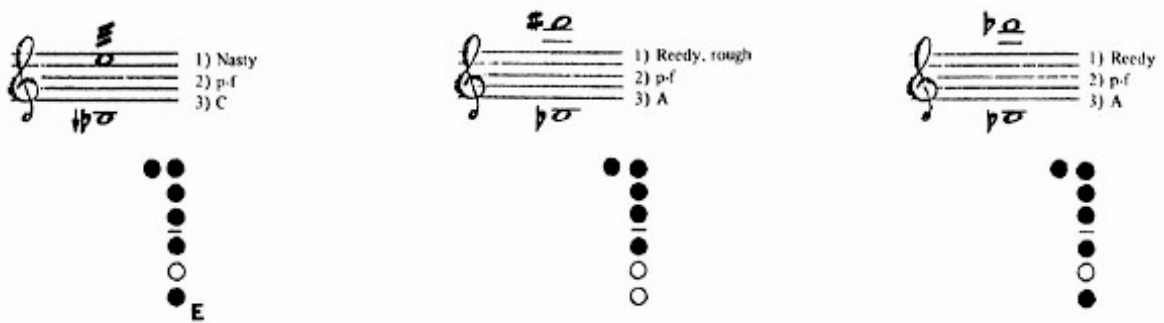


Figura 16: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

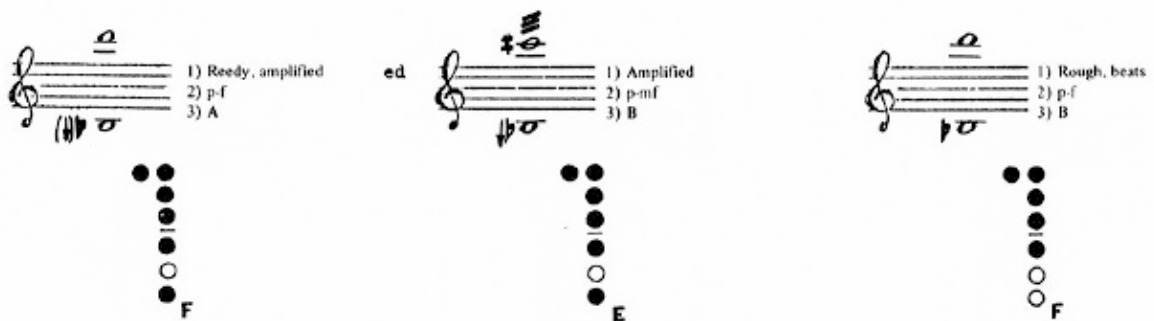


Figura 17: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, terceira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

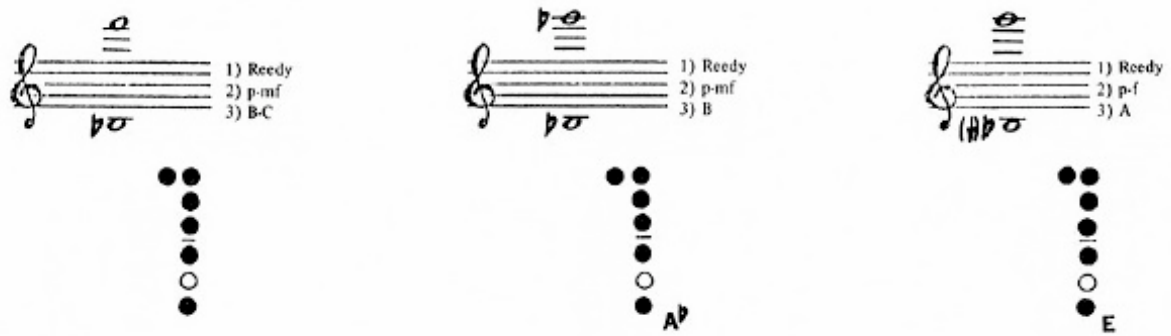


Figura 18: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, quarta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

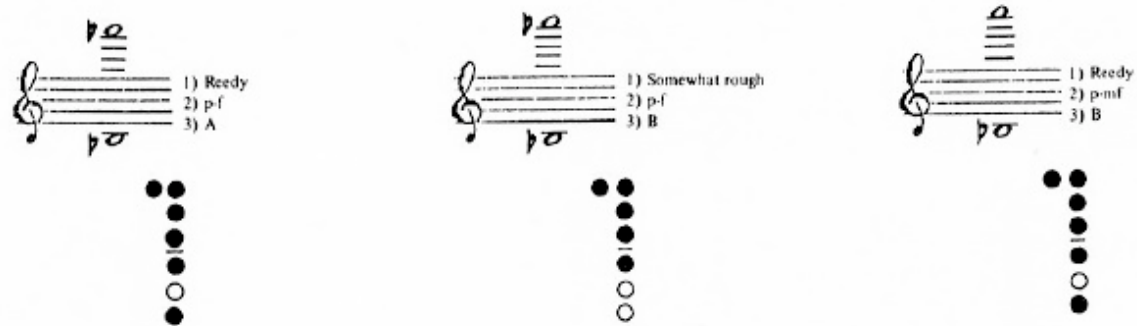


Figura 19: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, quinta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

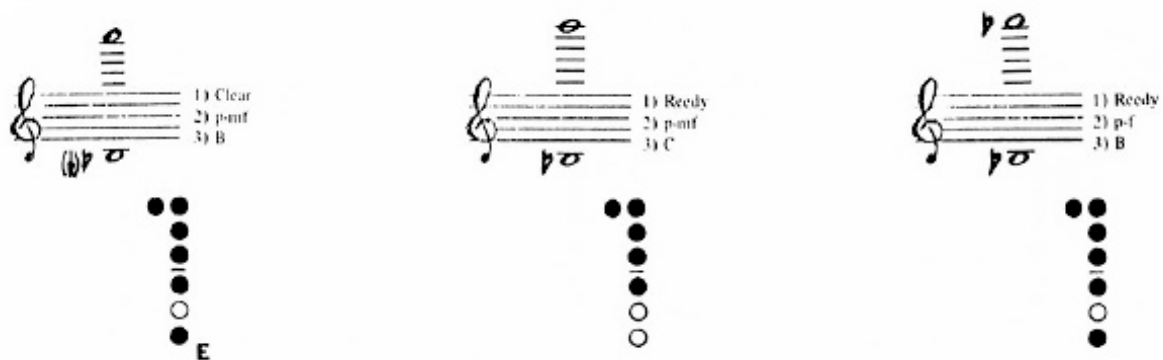


Figura 20: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sib2, sexta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

Na Figura 21, que corresponde ao Grupo I^{7º} da tabela de Farmer (1982) referida em 6.1.2, podemos verificar também que não existe correspondência com as notas da partitura de Cândido Lima. Nos restantes grupos, Farmer (1982) não apresenta qualquer alternativa.

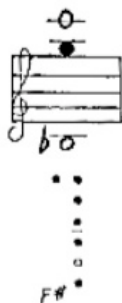


Figura 21: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sib₂.

Embora esta seja a mesma posição defendida por Grazia (2011), Sève (1991) ou Rehfeldt (1994) (Figuras 12 e 13), verificamos que as notas não são as mesmas dos outros autores, reforçando que o papel do clarinetista é fundamental neste tipo de técnica.

6.2.2.1.2 Multifónico com fundamental de dó#₄

Consultando o trabalho de Nicolas del Grazia (2011), podem-se consultar várias tabelas de multifónicos tendo como notas base o intervalo compreendido entre o Mi₂ e o sol#₃, como já foi referido, pelo que, para este autor, este multifónico tal como está apresentado na partitura não é possível. Aliás, nenhum dos outros autores apresenta multifónicos com a fundamental em dó#₄. Portanto, havia que encontrar uma alternativa que funcionasse no contexto musical e foi o que fiz em conjunto com o compositor. Ao consultar o resultado que Grazia apresenta na Figura 22 para a mesma posição que eu encontrei com o compositor para este multifónico verificamos que, também este autor, apresenta diferenças substanciais com a partitura de Cândido Lima, o mesmo se verificando se compararmos com o trabalho de Sève (1991) ou com o resultado sonoro das gravações já referidas.

⁷⁰ Na realidade, este é o 1º multifónico das tabelas de Farmer (1982).

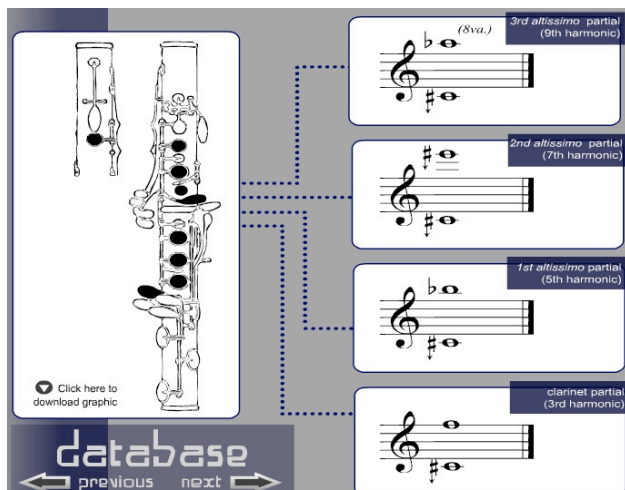


Figura 22: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de Dó1/4#3, com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.

A tabela de multifónicos para o clarinete em sib apresentada por Alain Sève (1991, pp. 62-72) propõe, como já foi referido, multifónicos cujas notas base vão desde o lá#2 ao lá#3, logo, segundo este autor, o 2º multifónico também não é possível.

No entanto, Sève (1991) propõe a mesma posição, que podemos ver no 1º e no 3º diagramas da Figura 23, que eu proponho para o 2º multifónico da Figura 36 (a chave B é equivalente à chave 2). É evidente a diferença entre as notas das duas Figuras. O som resultante que eu gravei (Pinto, 2009) também é diferente de qualquer uma das Figuras.

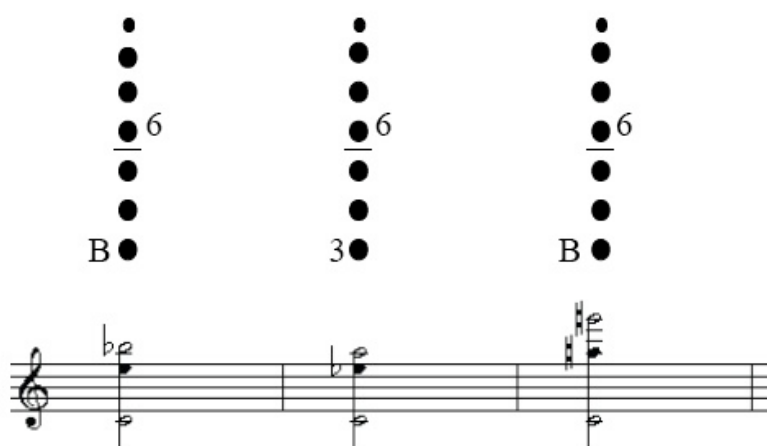


Figura 23: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de dó3, com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.

Rehfeldt (1994) também tem a mesma posição que eu utilizo neste multifónico. São evidentes as diferenças entre as notas apresentadas pelos diversos autores (embora Rehfeld (1994) e Farmer (1982) tenham as mesmas notas) e as próprias gravações que eu efetuei. A nota prioritária é o dó#4, que não é perceptível na gravação solo (Pinto, 2009), é bastante evidente no disco com electrónica (Pinto, 2011). Trata-se de uma posição que permite um multifónico estável e que se enquadra no contexto mas cujo resultado final nem sempre é igual.⁷¹

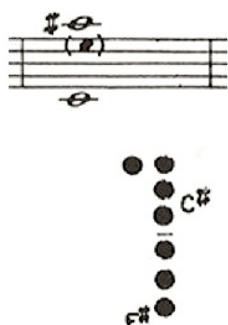


Figura 24: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de dó3 (baixo), com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.

A Figura 25 configura um excelente exemplo de que como a mesma posição pode obter vários resultados, dependendo da embocadura, pressão de ar ou material utilizado. O contexto musical também influencia muito o resultado final.

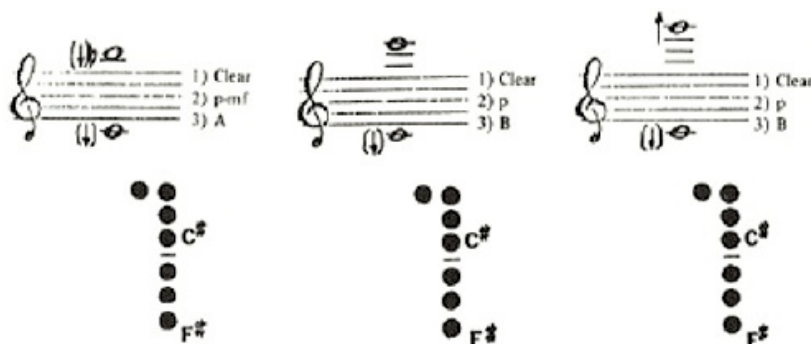


Figura 25: William O. Smith, multifónicos com fundamental de dó3 (baixo), com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico. Apendix A de Rehfeldt (1994).

⁷¹ Por exemplo, enquanto revia este texto, fazendo a verificação das posições (novembro de 2013) e do resultado destes multifónicos percebo um resultado semelhante ao primeiro diagrama de Sève da Figura 23, no qual o dó#4 não está presente.

Como já referi, Farmer (1982) propõe a mesma posição que eu utilizo com as mesmas notas de Rehfeldt (1994). Podemos ver no topo da Figura 26 que este multifónico pertence ao Grupo II das tabelas deste autor, abordado na secção 6.1.2.



Figura 26: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de dó₃, com a mesma posição que eu proponho para o 2º multifónico.

6.2.2.1.3 Lá ³/₄

Apesar de tratar a questão dos ¹/₄ de tom mais adiante, na secção 6.2.3 exclusivamente dedicada a este tema na obra de Cândido Lima, esta posição aparece aqui porque, para além de se encontrar no meio de uma série de multifónicos, a questão do enquadramento sonoro e das dedilhações é fundamental.

O lá₂ ³/₄# pode ser encontrado também na tabela de ¹/₄ de tom propostos por Sève (1991, p. 56) como se pode ver na Figura 27.

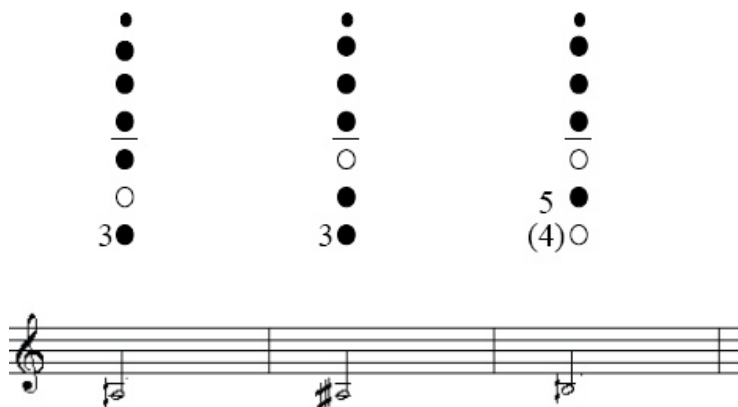


Figura 27: Alain Sève (1991), página 56, ¹/₄ de tom.

6.2.2.1.4 Multifónico com fundamental de sol#2

Os 3º e 4º multifónicos desta 1ª série também não existem na tabela de Sève (1991). O 3º enquadra-se na situação já descrita anteriormente para o 2º, pois a nota base (sol#2) encontra-se abaixo da nota base do primeiro multifónico desta tabela, que compreende como notas mais graves o intervalo que vai do lá#2 ao lá#3. Quanto ao 4º multifónico, podemos verificar na Figura 33 que não existe correspondência entre esta tabela e a partitura de Cândido Lima. A solução encontrada foi a de produzir multifónicos com a embocadura a partir das posições de sol#2 e dó#3, respetivamente. O resultado sonoro não é o mesmo da partitura no caso do 3º multifónico mas corresponde aos desígnios musicais do compositor.

Multifónicos com nota fundamental sol#2 apenas são apresentados por Grazia (2011), Rehfeldt (1994) e William O. Smith (em Rehfeldt, 1994), dentro dos autores que fazem parte deste estudo.

Podemos encontrar na Figura 28 o resultado proposto por Grazia (2011) para a mesma posição, com resultado sonoro bastante semelhante ao que eu proponho, embora algo distante da partitura.

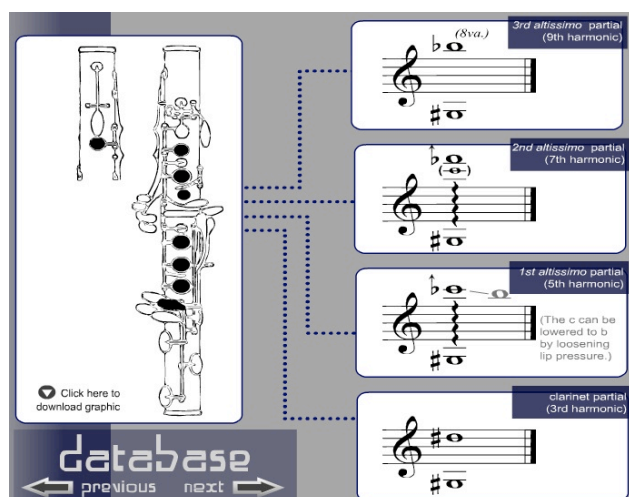


Figura 28: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol#2.

O multifónico apresentado na Figura 29 pertence à categoria 6, já referida anteriormente, da tabela de Rehfeldt (1994).



Figura 29: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#2.

Nas Figuras seguintes temos as propostas de William O. Smith (em Rehfeldt, 1994) para multifónicos com fundamental de láb2. Tal como nos exemplos anteriores, a diferença com a partitura é evidente, embora as posições apresentadas sejam muito semelhantes pois nesta região do instrumento as alternativas não abundam.

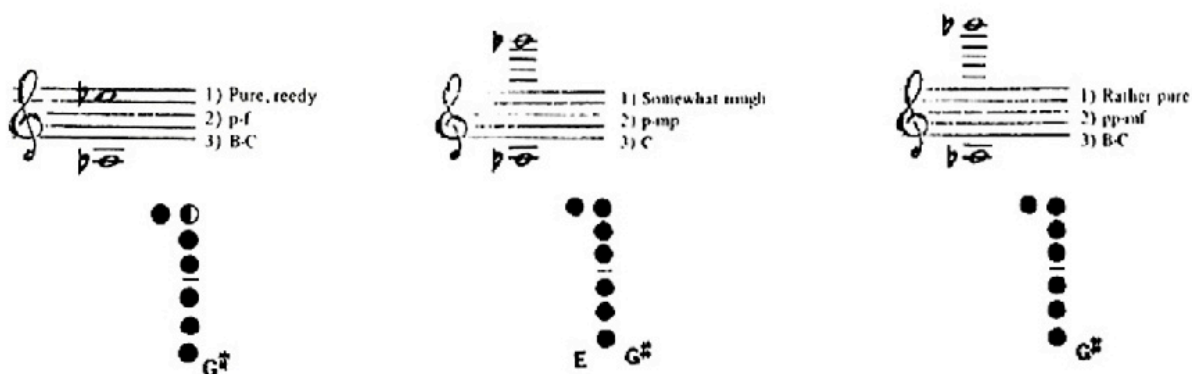


Figura 30: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb2, primeira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

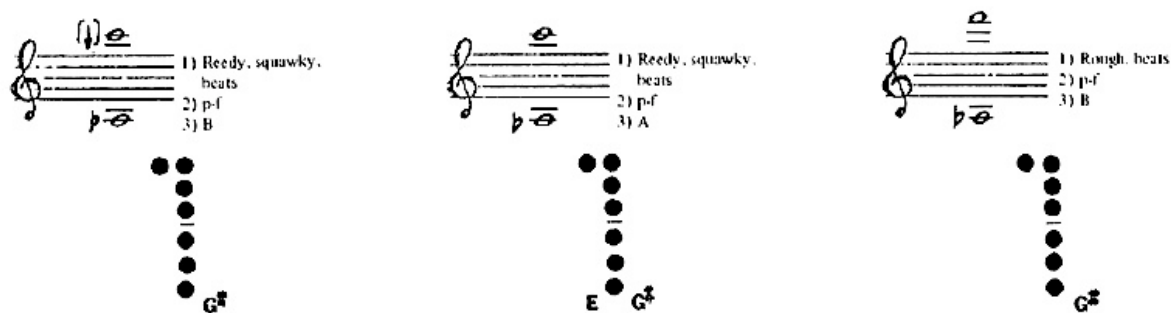


Figura 31: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb2, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

6.2.2.1.5 Multifónico com fundamental de dó#3

Quanto ao 4º multifónico, o resultado que eu proponho é exatamente o da partitura. Embora possamos ver, nos exemplos da Figura 33, que Sève (1991) não apresenta nenhuma solução semelhante, nem em termos de dedilhação nem como resultado sonoro, Grazia (2011) oferece, na Figura 32, uma solução semelhante à minha e que permite corresponder ao que o compositor pretende musicalmente, sendo fiel à partitura.

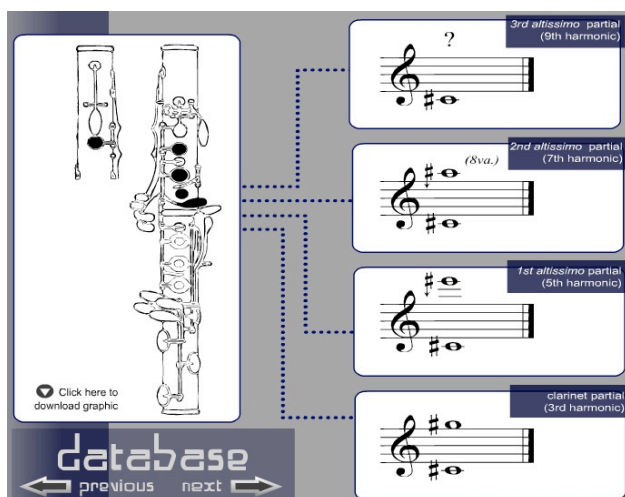


Figura 32: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de dó#3.

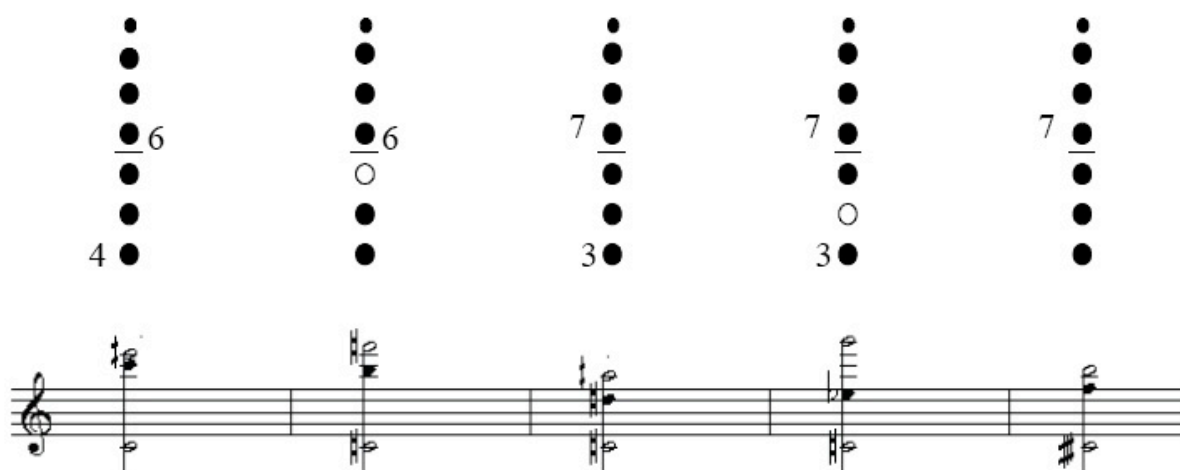


Figura 33: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de dó#3.

No primeiro exemplo da figura que se segue, Rehfeldt (1994) tem uma solução que permite ser fiel à partitura. Embora seja uma boa solução, a opção final recaiu sobre a posição de Grazia (2011) pois, não obstante ser muito mais dependente da embocadura e da técnica do instrumentista, o resultado é muito mais fiável, tanto ao nível da emissão como das notas que resultam.

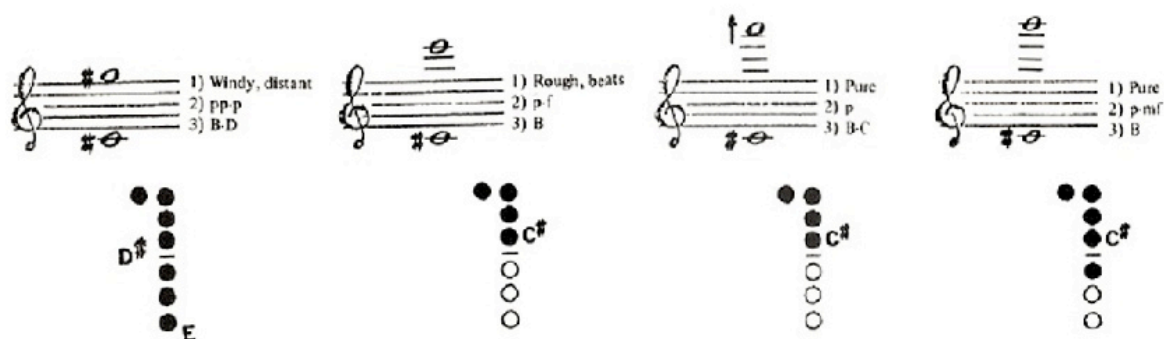


Figura 34: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de dó#3.

Dado o exposto anteriormente, o exemplo seguinte, pertencente ao Grupo II das tabelas de Farmer (1982), não acrescenta nada de novo.



Figura 35: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de dó#3.

6.2.2.1.6 Conclusão e solução

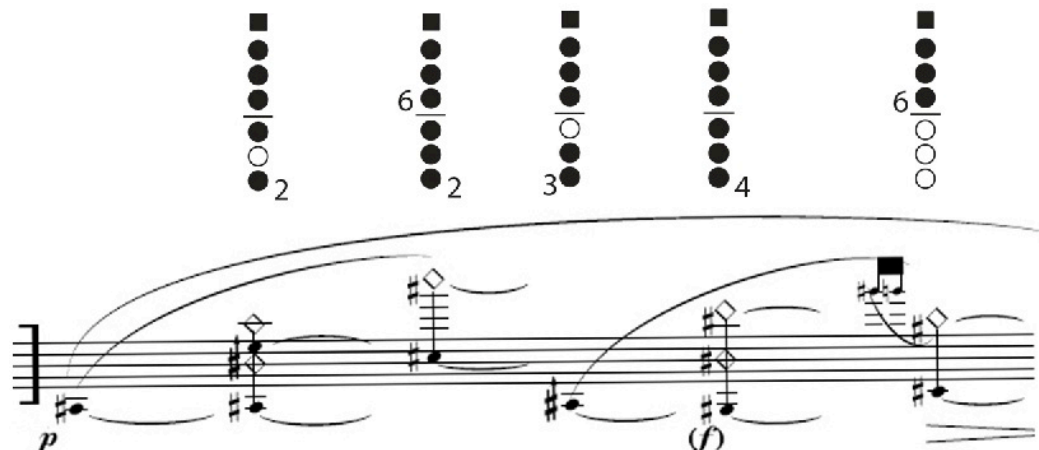


Figura 36: Cândido Lima, página 3, 1ª série de multifónicos. Solução encontrada.

Quadro 4: Sinopse da 1ª série de multifónicos.

	Lá#2	Dó#4	Sol#2	Dó#3
Grazia (2011)	O	X	O	=
Sève (1991)	O	X	X	O
Rehfeldt (1994)	O	X	O	=
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O	X	O	X
Farmer (1982)	O	X	X	O
Pinto / Lima	Posição semelhante a soluções propostas por Grazia (2011), Sève (1991), Rehfeldt (1994) e Farmer (1982).	Posição que pode ser encontrada em todos os autores embora com resultado sonoro diferente do que consta nas tabelas.	Posição semelhante a soluções propostas por Grazia (2011), Rehfeldt (1994) e Smith (em Rehfeldt, 1994).	Posição semelhante a soluções propostas por Grazia (2011) e Rehfeldt (1994).

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.2.2 2ª série de multifónicos

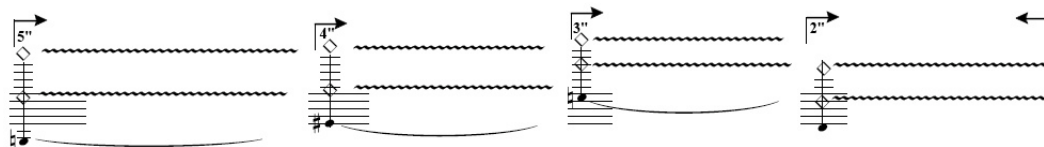


Figura 37: Cândido Lima, página 3, 2ª série de multifónicos.

6.2.2.2.1 Multifónico com fundamental de sol2

Tomando novamente como base a análise comparativa entre as tabelas dos diversos autores, a 2ª série de multifónicos, exposta na Figura 37, tem mais 2 multifónicos fora do âmbito da tabela de Sève (1991): o 1º e o 3º. Os restantes autores apresentam algumas soluções que se podem ver a seguir. Para o 1º, a solução encontrada como ponto de partida é semelhante ao 3º multifónico da Figura 36 referente à 1ª série de multifónicos, ou seja, produzir um multifónico com a embocadura tendo como base a nota mais grave, embora neste caso seja um sol2. Esta solução é proposta por Grazia (2011) (Figura 38), Rehfeldt (1994) (Figura 39), William O. Smith (em Rehfeldt, 1994) (Figuras 40 e 41) e Farmer (1982) (Figura 42).

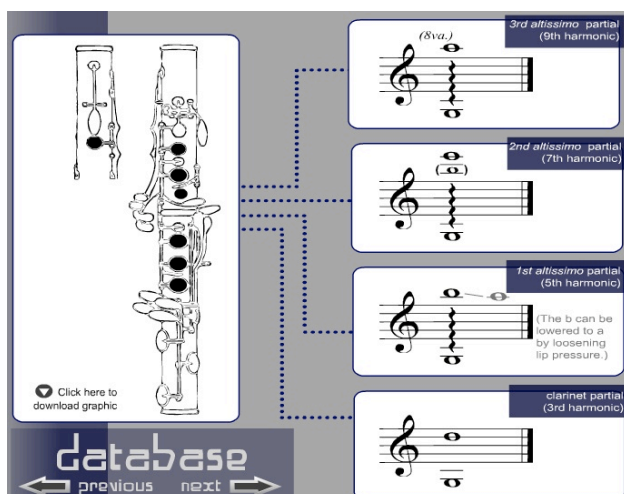


Figura 38: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol2.

O multifónico da Figura 39 pertence à categoria 6, já referida anteriormente, da tabela de Rehfeldt (1994).

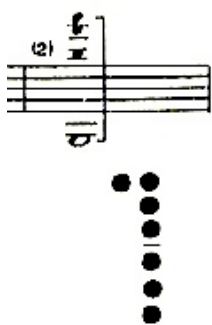


Figura 39: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol2.

Tal como o exposto para o exemplo da Figura 25, os multifónicos propostos por Farmer (1982) nas duas Figuras seguintes configuram uma excelente demonstração de como o resultado sonoro de um multifónico pode ser bastante diferente dependendo da execução pois os cinco exemplos aqui apresentados têm como ponto de partida a mesma dedilhação.

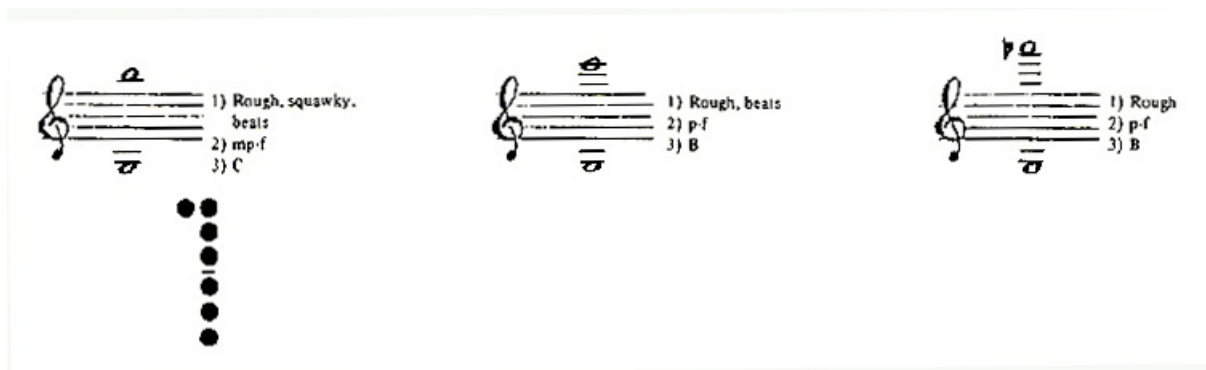


Figura 40: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sol2, primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

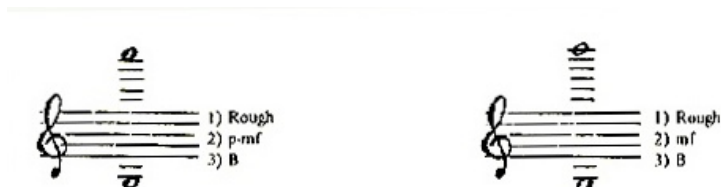


Figura 41: William O. Smith, multifónicos com fundamental de sol2, segunda linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

O exemplo seguinte, pertencente ao Grupo III das tabelas de Farmer (1982).



Figura 42: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sol2.

6.2.2.2.2 Multifónico com fundamental de fá3

Este é um dos multifónicos onde podemos encontrar mais posições e propostas de notas resultantes dessas mesmas posições. No entanto, como poderemos verificar a seguir, nenhum dos autores que fazem parte deste estudo apresenta qualquer multifónico que corresponda à partitura de Cândido Lima.

Todos os exemplos, desde a Figura 43 até à Figura 59, bem como todos os outros que são apresentados neste capítulo reservado aos multifónicos, servem para comprovar o quão importante é o trabalho conjunto entre compositor e intérprete, quando se trata deste tipo de repertório no qual o compositor tem um ideia muito específica e os recursos existentes não são suficientemente esclarecedores ou satisfatórios.

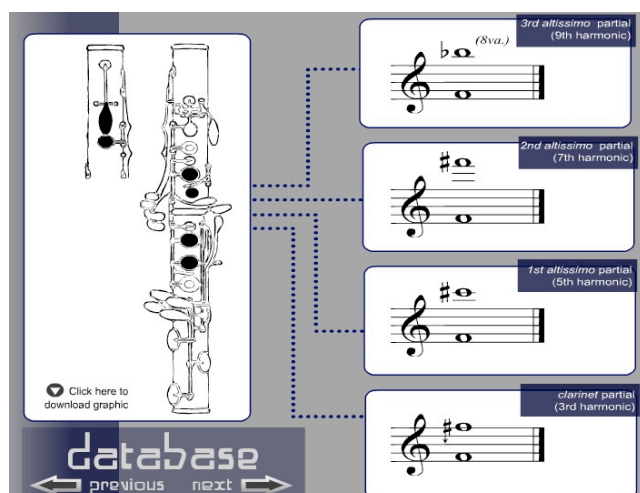


Figura 43: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá3, primeira posição.

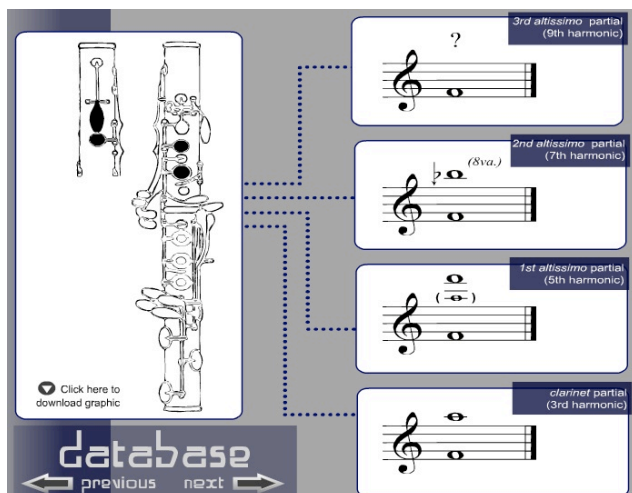


Figura 44: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá3, segunda posição.

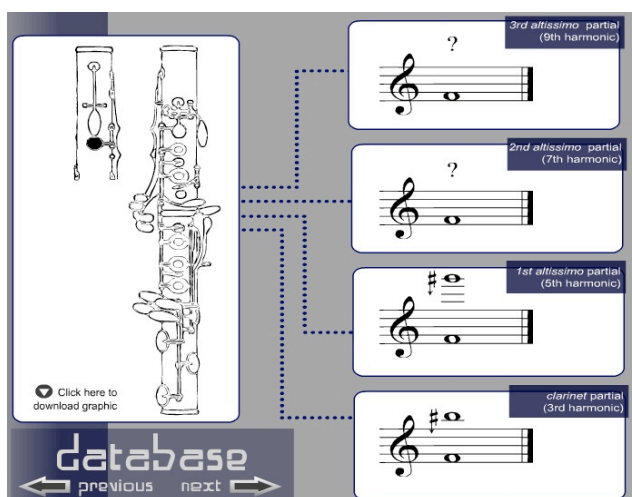


Figura 45: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de fá3, terceira posição.

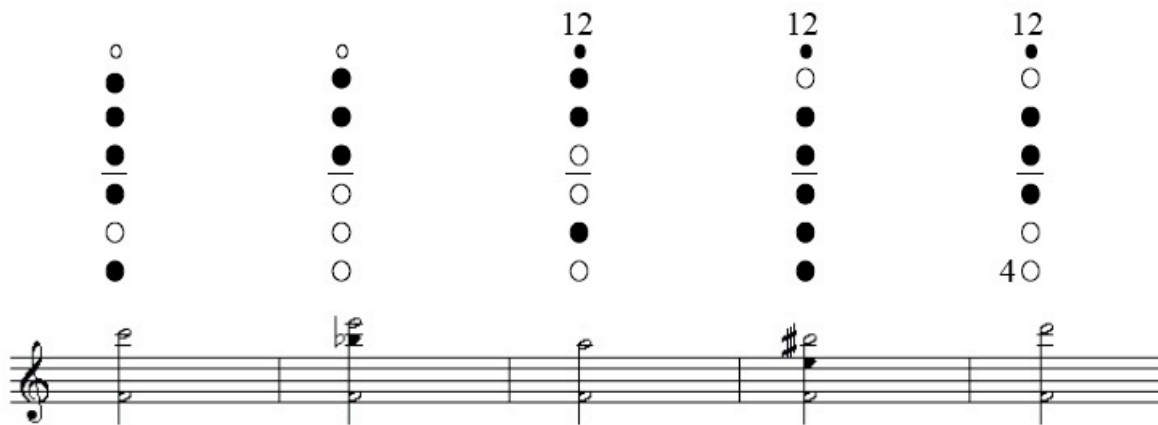


Figura 46: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá3, primeira linha.

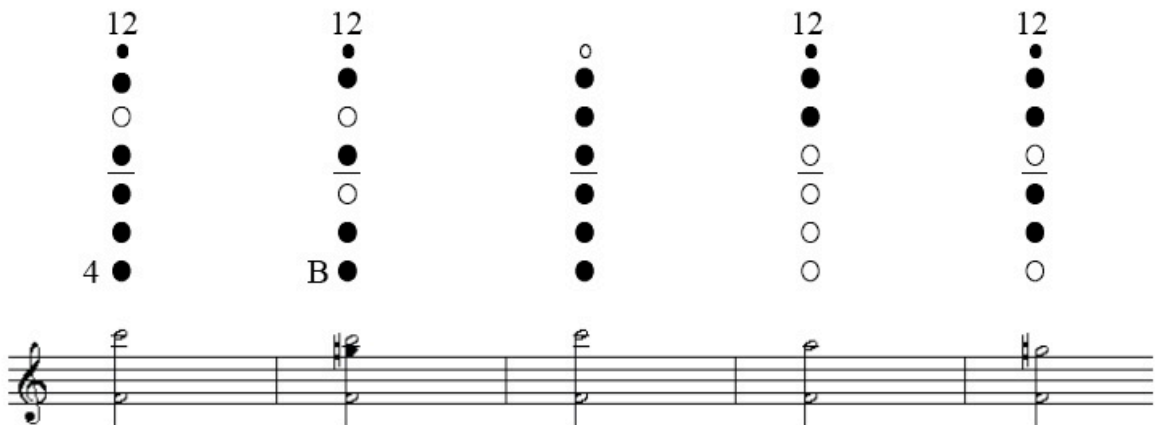


Figura 47: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá3, segunda linha.

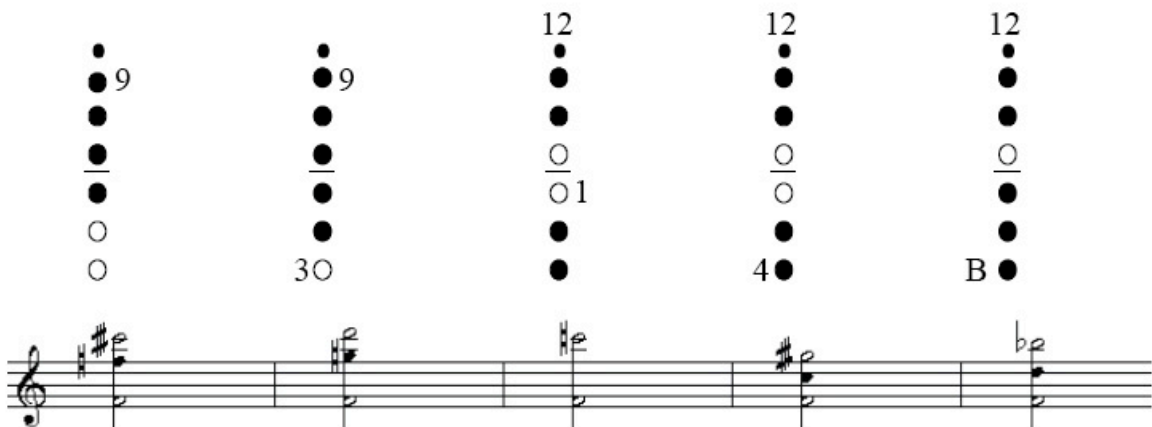


Figura 48: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá3, terceira linha.

Figura 49: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá3, quarta linha.

Figura 50: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de fá3, quinta linha.

Figura 51: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá3, categoria 2.

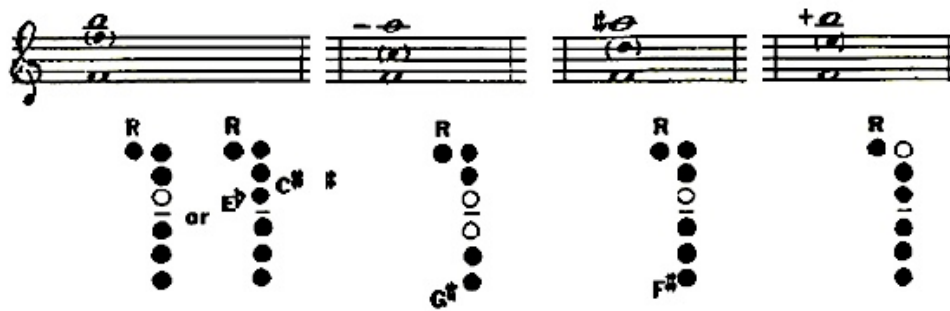


Figura 52: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá3, categoria 3.

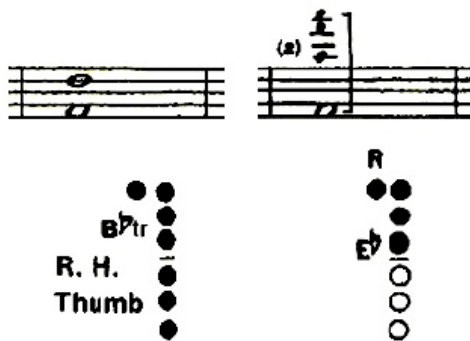


Figura 53: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de fá3, categorias 5 e 6.

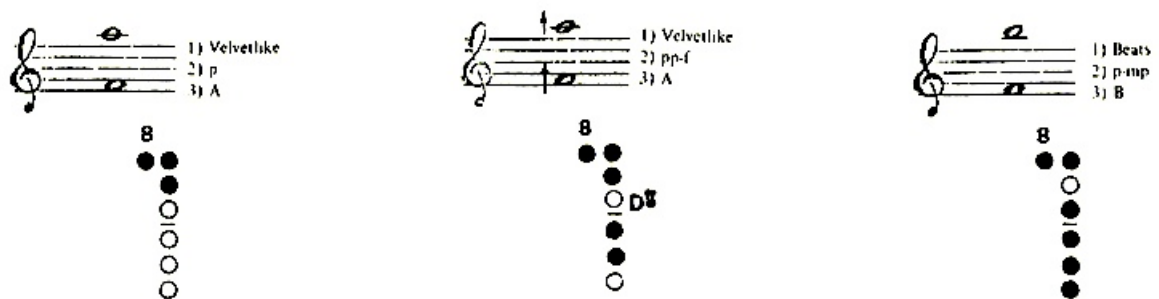


Figura 54: William O. Smith, multifónicos com fundamental de fá3, primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

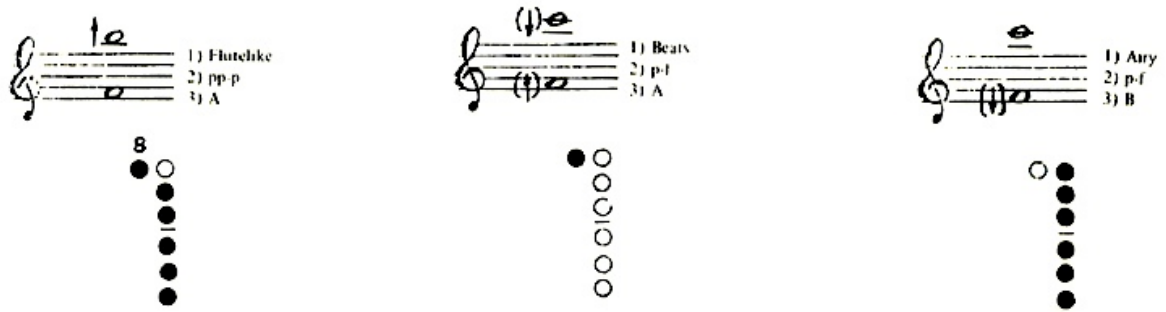


Figura 55: William O. Smith, multifónicos com fundamental de $\text{f}\sharp_3$, segunda linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

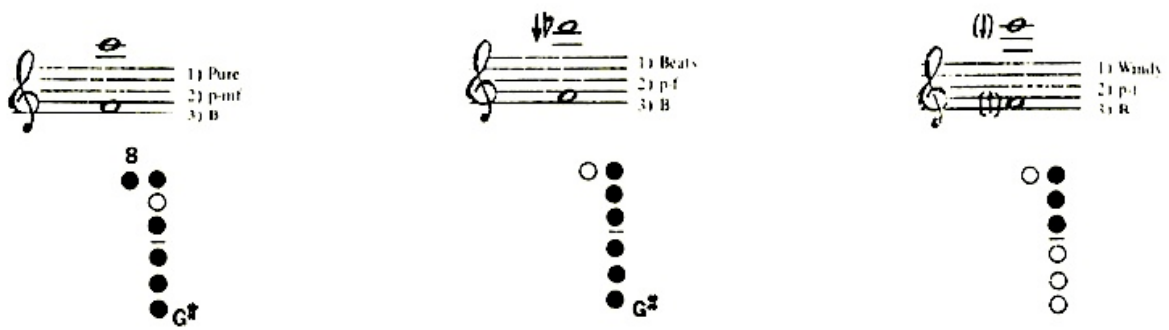


Figura 56: William O. Smith, multifónicos com fundamental de $\text{f}\sharp_3$, terceira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

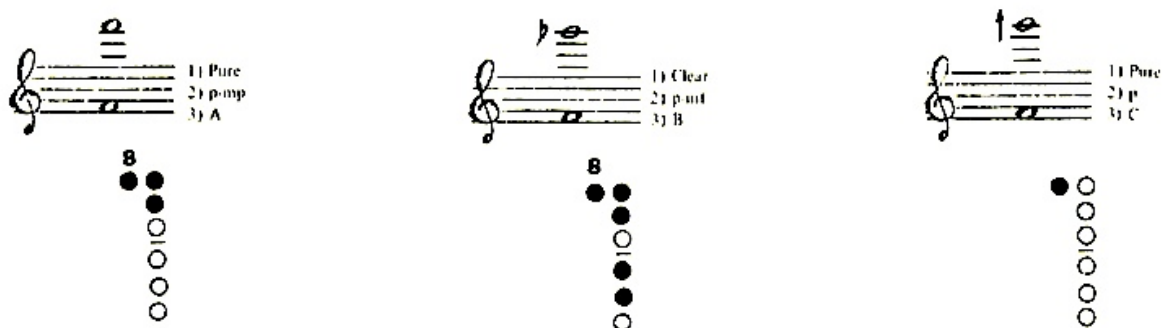


Figura 57: William O. Smith, multifónicos com fundamental de $\text{f}\sharp_3$, quarta linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

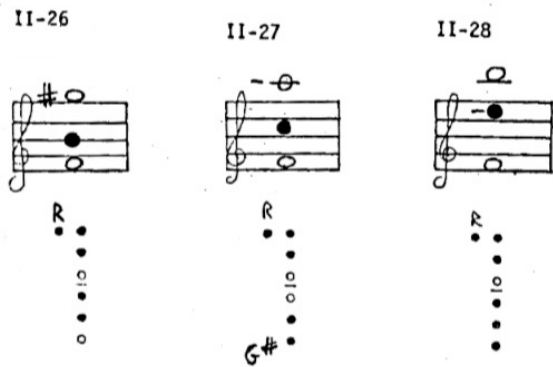


Figura 58: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de fá3, primeira linha.

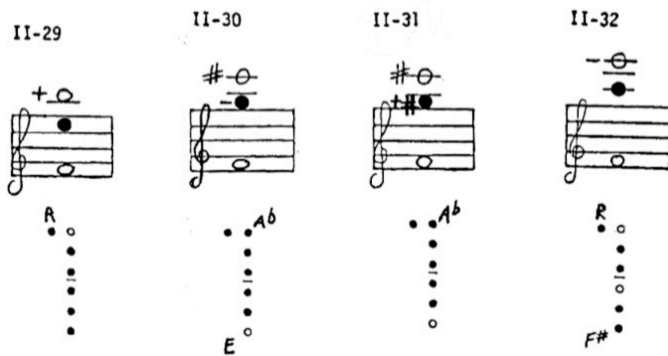


Figura 59: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de fá3, segunda linha.

6.2.2.2.3 Multifónico com fundamental de mi4

Como já foi referido na secção referente à 1ª série de multifónicos, Grazia (2011) apenas apresenta multifónicos com as notas base até sol#3, pelo que o 3º desta série de multifónicos não está contemplado por este autor por ter como nota base o mi4. No entanto, como podemos ver na Figura 60, o autor propõe um multifónico que inclui mi4 com a mesma posição que eu sugiro para este multifónico da Figura 79.

A 4ª proposta de notas de Grazia (2011) é a mais parecida com o resultado final do multifónico que eu gravei com o compositor no estúdio, no qual a nota fundamental acaba por ser um dó#3.

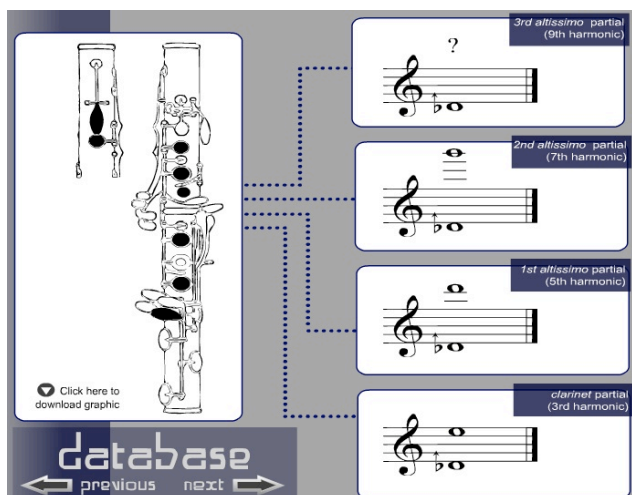


Figura 60: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré₃ alto, com a mesma posição que eu proponho para o 3º multifónico.

Do mesmo modo, Sève (1991) apresenta multifónicos tendo como nota base desde lá#₂ até lá#₃. Também podemos verificar na Figura 61 a correspondência com a mesma posição que eu sugiro para este multifónico na Figura 79 a qual inclui mi₄.

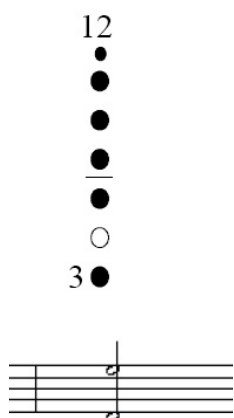


Figura 61: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de ré₃, com a mesma posição que eu proponho para o 3º multifónico.

Rehfeldt (1994) não apresenta nenhuma solução para este multifónico. No entanto, e à semelhança do que verificamos nos dois autores anteriores, no seu Appendix A que tem a tabela de William O. Smith (em Rehfeldt, 1994) mostra uma posição, que podemos ver na Figura 62, semelhante à que proponho na Figura 79, incluindo as mesmas notas de Sève (1991) da Figura 61, embora o meu resultado seja diferente (com dó#₃ como fundamental).

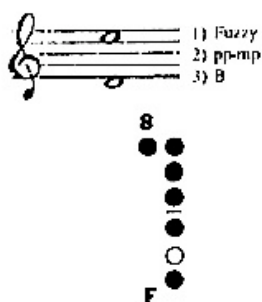


Figura 62: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré3, com a mesma posição que eu proponho para o 3º multifónico. Apendix A de Rehfeldt (1994).

Farmer (1982) não apresenta nenhuma solução para este multifónico.

6.2.2.2.4 Multifónico com fundamental de ré3

À semelhança do multifónico com base em fá3, tratado em 6.2.2.2.2, este é um dos multifónicos onde podemos encontrar mais posições e propostas de notas resultantes dessas mesmas posições. Também neste caso poderemos verificar a seguir que nenhum dos autores que fazem parte deste estudo apresenta nenhum multifónico que corresponda à partitura de Cândido Lima.

Também o que ali foi escrito aqui se aplica. Desde a Figura 63 até à Figura 78 podemos comprovar a incompatibilidade entre as propostas de vários autores que estudaram os multifónicos e a ideia musical de um compositor. Podemos achar que este será um caso isolado de um compositor com ideias muito próprias e ideais musicais porventura desligados da técnica do instrumento mas a verdade é que a experiência me tem dito que isso não é assim. Existe a linguagem musical, própria de cada compositor e que os intérpretes devem respeitar, e o contexto no qual este tipo de linguagem aparece, para o qual os intérpretes, de preferência em colaboração com o próprio compositor, têm o dever de, com o seu conhecimento técnico e musical, procurar integrar o melhor possível na música que executam. Numa opinião muito pessoal, para além do dever de um intérprete empenhado em fazer o melhor possível pela música, este tipo de casos podem trazer um contributo significativo, desde que sejam encarados com espírito de missão em prol da própria música, do desenvolvimento do instrumento e da forma como a interpretação é encarada.

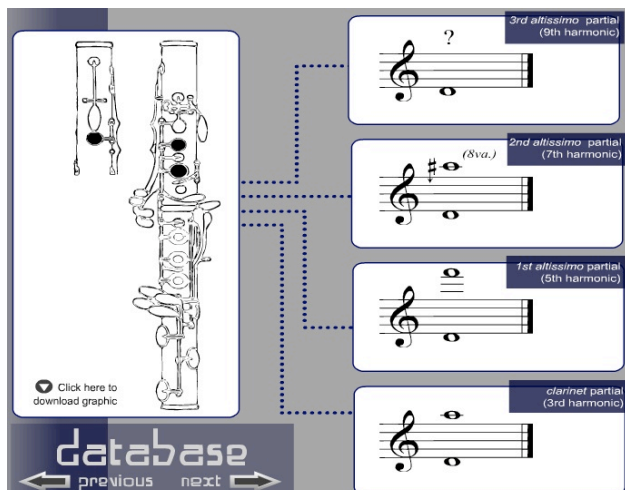


Figura 63: Nicolas del Grazia (2011), multifônicos com fundamental de ré3, primeira posição.

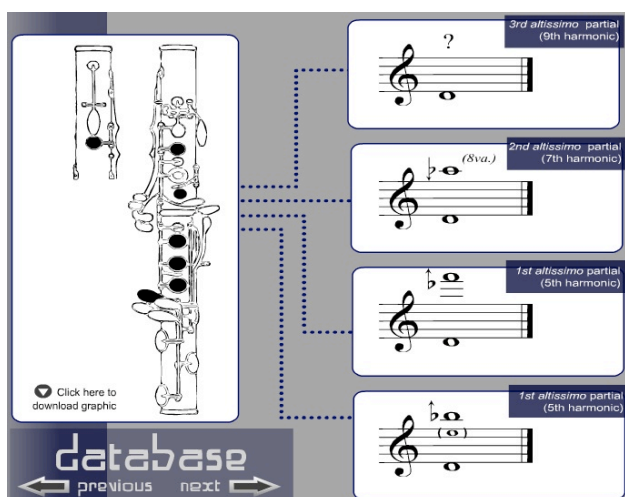


Figura 64: Nicolas del Grazia (2011), multifônicos com fundamental de ré3, segunda posição.

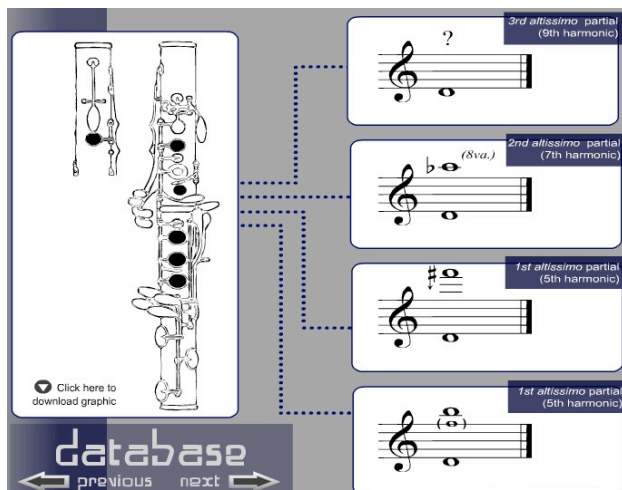


Figura 65: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré3, terceira posição.

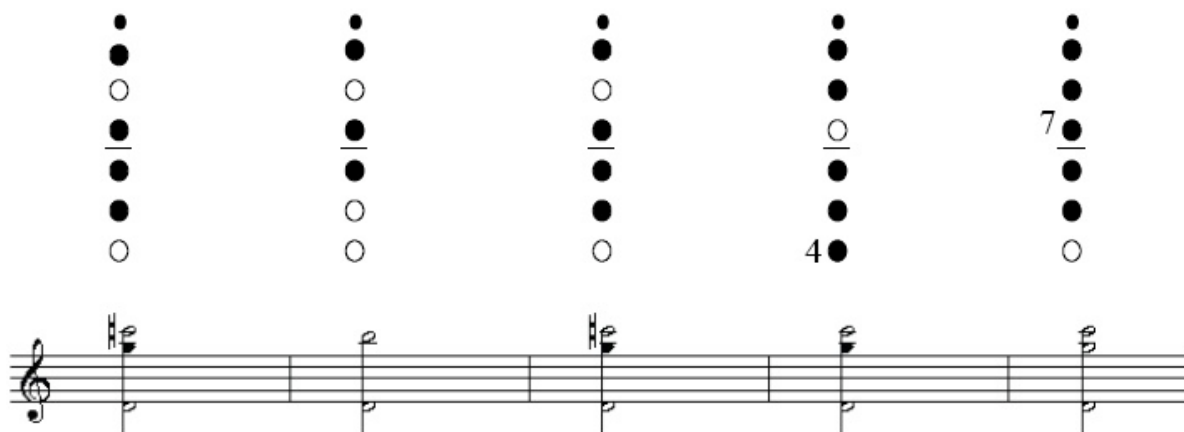


Figura 66: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré3, primeira linha.

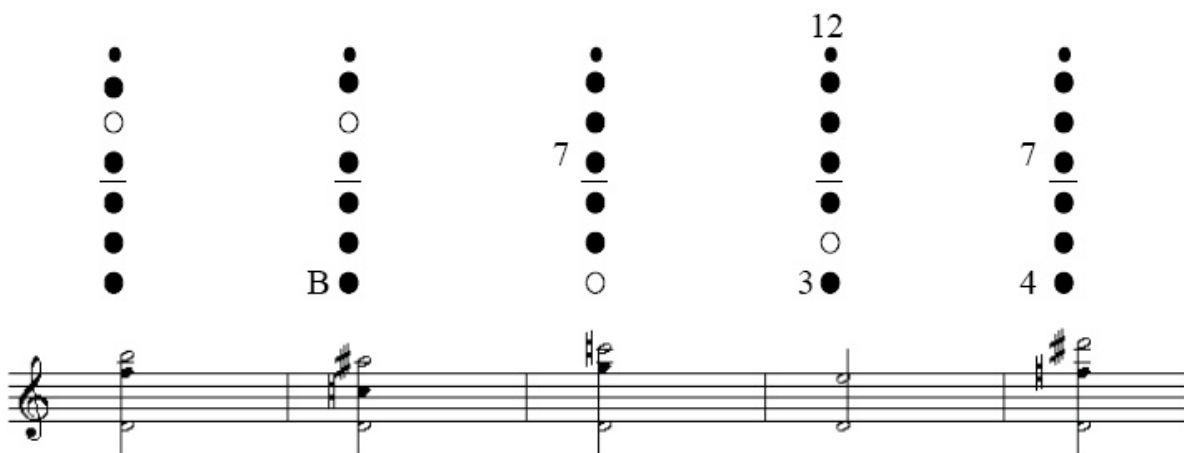


Figura 67: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré3, segunda linha.

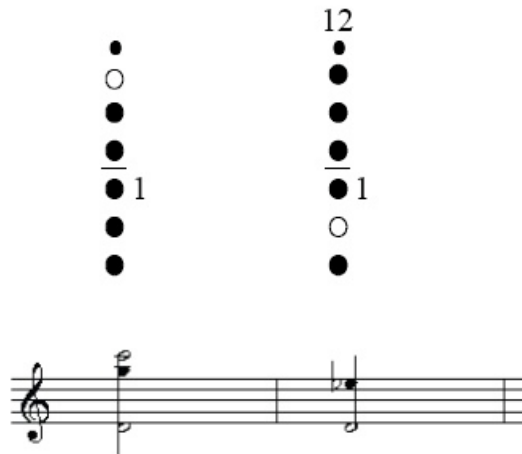


Figura 68: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré3, terceira linha.

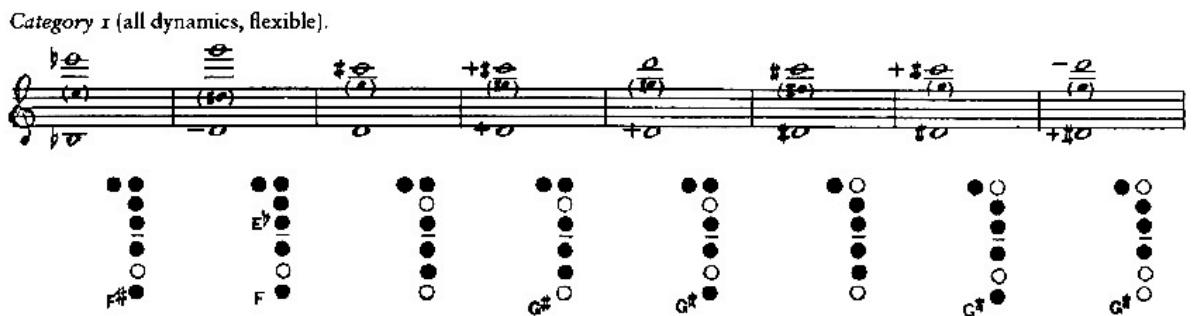


Figura 69: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos da categoria 1, primeira linha.

Estes multifónicos da Figura 69 são os mesmos dos apresentados na Figura 14. Estão aqui repetidos para facilitar a consulta e comparação.

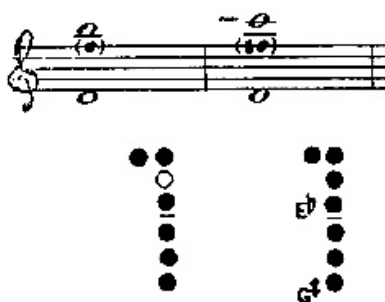


Figura 70: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré3, categoria 2.

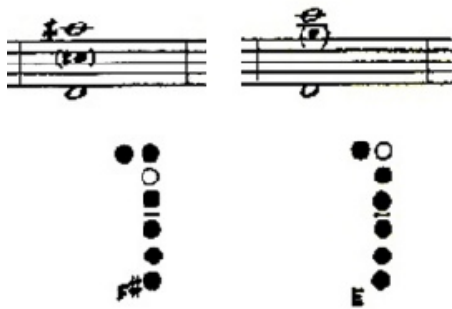


Figura 71: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré3, categoria 3.

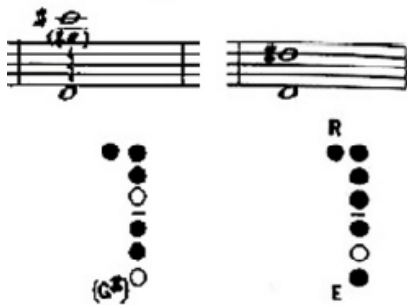


Figura 72: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré3, categorias 4 e 5.

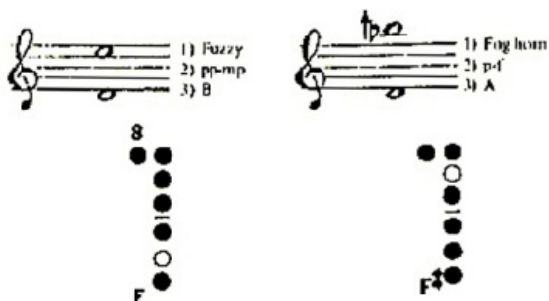


Figura 73: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré3, primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

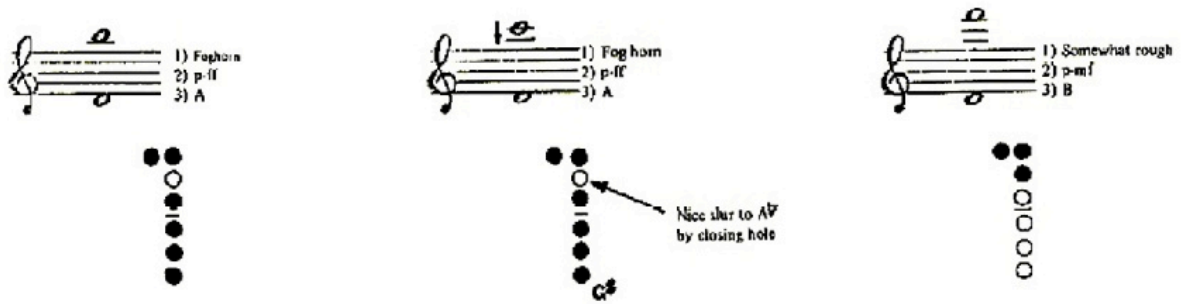


Figura 74: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré3, segunda linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

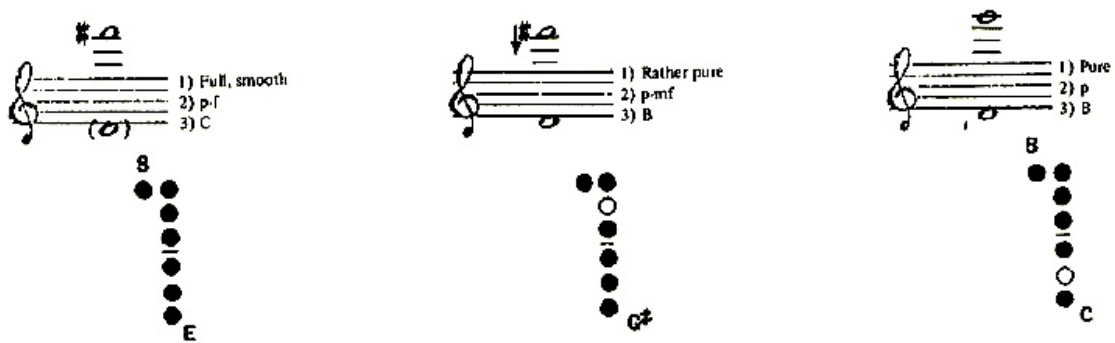


Figura 75: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré3, terceira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

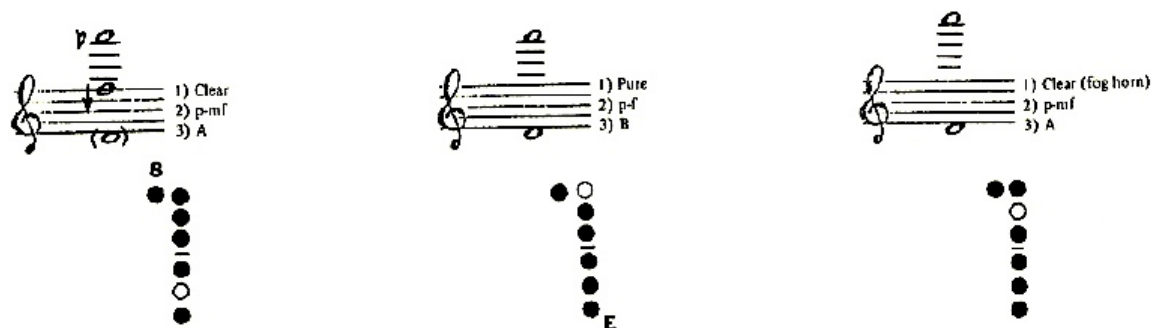


Figura 76: William O. Smith, multifónicos com fundamental de ré3, quarta linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

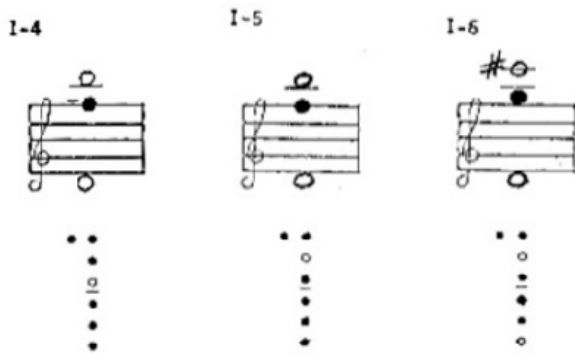


Figura 77: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré3, grupo I.

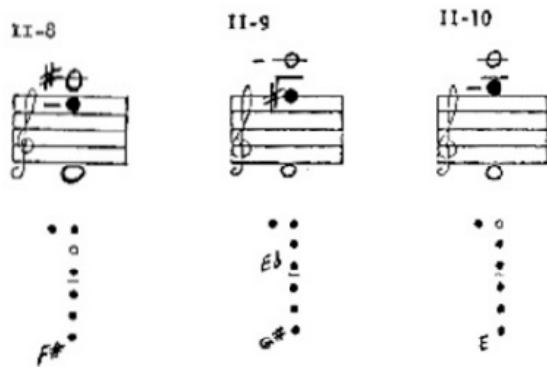


Figura 78: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré3, grupo II.

6.2.2.2.5 Conclusão e solução

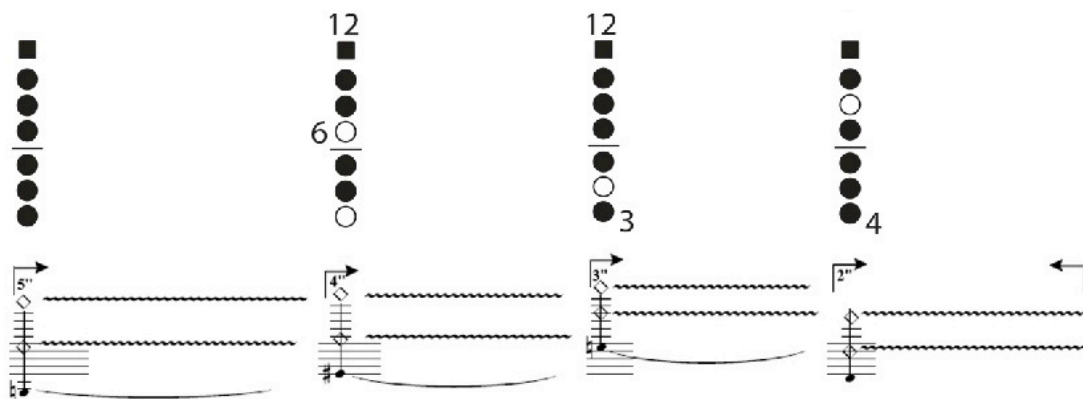


Figura 79: Cândido Lima, página 3, 2ª série de multifónicos. Solução encontrada.

Quadro 5: Sinopse da 2ª série de multifónicos.

	Sol2	Mi#3	Mi4	Ré3
Grazia (2011)	O	O	X	O
Sève (1991)	X	O	X	O
Rehfeldt (1994)	O	O	X	O
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O	O	X	O
Farmer (1982)	O	O	X	O
Pinto / Lima	Posição semelhante a soluções propostas por Grazia (2011), Rehfeldt (1994), Smith (em Rehfeldt, 1994) e Farmer (1982).	Posição diferente das propostas por todos os autores.	Posição semelhante a soluções propostas por Grazia (2011), Sève (1991) embora com resultado sonoro diferente do que consta nas tabelas destes autores.	Posição diferente das propostas por todos os autores.

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.2.3 Multifónicos da página 4 com fundamentais de sol#2 e sol³/₄#3



Figura 80: Cândido Lima, multifónicos da página 4 com fundamentais de sol#2 e sol³/₄#3.

6.2.2.3.1 Multifônico com fundamental de sol#2

Os multifônicos com base em sol#2 estão abordados em 6.2.2.1.4. No entanto, as notas que Cândido Lima apresenta na partitura são diferentes por isso a solução encontrada também não é a mesma, embora seja parecida.

Apenas dois dos autores, Grazia (2011) e Smith (em Rehfeldt, 1994), apresentam nas suas tabelas a mesma posição que eu proponho para este multifônico e, por isso mesmo, elas são aqui expostas para que se possam comparar as suas notas com as da partitura Ncâncôa.

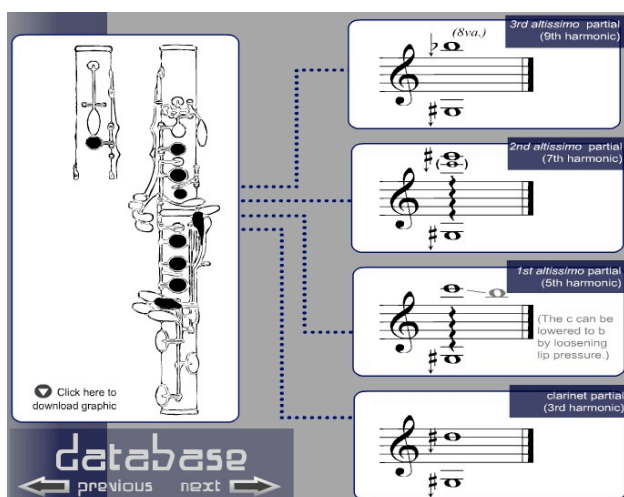


Figura 81: Nicolas del Grazia (2011), multifônico com fundamental de sol^{1/4}#2, com a mesma posição que eu proponho para o 1º multifônico desta série.

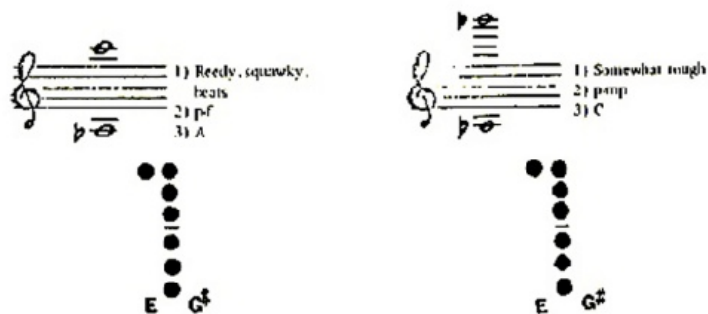


Figura 82: William O. Smith, multifônico com fundamental de láb#2, com a mesma posição que eu proponho para o 1º multifônico desta série. Apendix A de Rehfeldt (1994).

É facilmente visível que nem este conjunto de multifónicos nem o que foi tratado em 6.2.2.1.4 é coincidente com a partitura de Cândido Lima.

O que levou a optar por uma posição ligeiramente diferente foi a possibilidade de obter uma cor de som diferente que as duas posições permitem, uma vez que, de facto, são multifónicos diferentes a partir da mesma fundamental. No caso da primeira série de multifónicos, aquela posição permite a possibilidade de obter um harmónico superior semelhante à partitura (dó5).

6.2.2.3.2 Multifónico com fundamental de sol^{3/4}#3

Como já foi referido anteriormente, Sol^{3/4}#3 está fora do âmbito de Grazia (2011).

Rehfeldt (1994) e Smith (em Rehfeldt, 1994) também não apresentam qualquer solução para este multifónico.

Podemos verificar nas duas Figuras que se seguem que Sève (1991) e Farmer (1982) apenas apresentam uma proposta cada um.

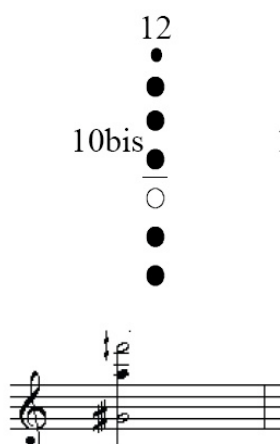


Figura 83: Alain Sève (1991), multifónico com fundamental de sol^{3/4}#3.

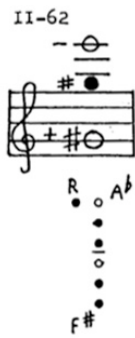


Figura 84: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de sol^{3/4}#3.

Nenhuma destas propostas corresponde à partitura de Cândido Lima pelo que a solução passou por tentar encontrar uma posição que pudesse conciliar a nota que antecede o multifónico mantendo-a ligada com o próprio multifónico sem perturbações. A posição é a mesma do sol^{3/4}#3 que o antecede e o multifónico é obtido com a embocadura.

6.2.2.3.3 Conclusão e solução

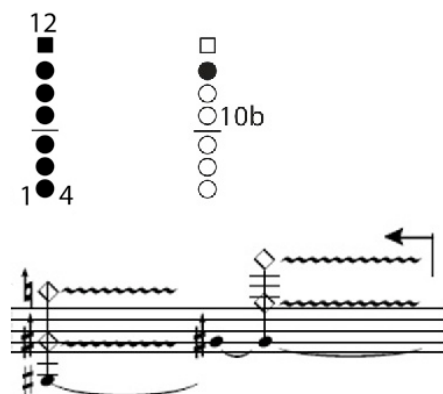


Figura 85: Cândido Lima, multifónicos da página 4. Solução encontrada.

Quadro 6: Sinopse dos multifónicos da 4ª página.

	Sol#2	Sol1/4#3
Grazia (2011)	O	X
Sève (1991)	X	O
Rehfeldt (1994)	X	X
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O	X
Farmer (1992)	X	O
Pinto / Lima	Posição diferente da proposta pelos autores.	Posição diferente da proposta pelos autores.

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.2.4 Multifónico da página 6 com fundamental de lá2

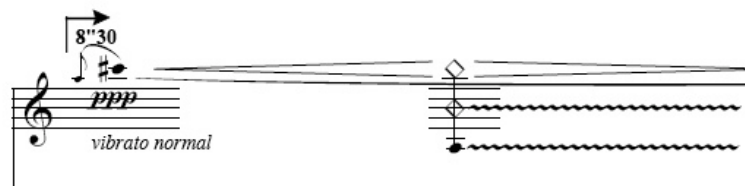


Figura 86: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de lá2.

A partitura apresenta um multifónico diferente do pretendido pelo compositor. Durante o trabalho realizado em conjunto ficou evidente que o compositor pretendia que a nota superior fosse a mesma que antecede o multifónico, mantendo-se ligada.

Com esse pressuposto, havia que conseguir um multifónico com a fundamental de lá2 e a nota superior de dó#5 que permitisse vir ligada de trás.

Dos autores que temos neste estudo apenas Alain Sève (1991) não tem qualquer multifónico que corresponda ao descrito anteriormente, ou seja, um multifónico que incluísse lá2 e dó#4. Todos os outros autores apresentam soluções que, de uma forma ou de outra, incluem estas notas. De qualquer modo, mais uma

vez, em nenhum dos exemplos expostos da Figura 87 até à Figura 95 se evidencia um correspondência exata à partitura.

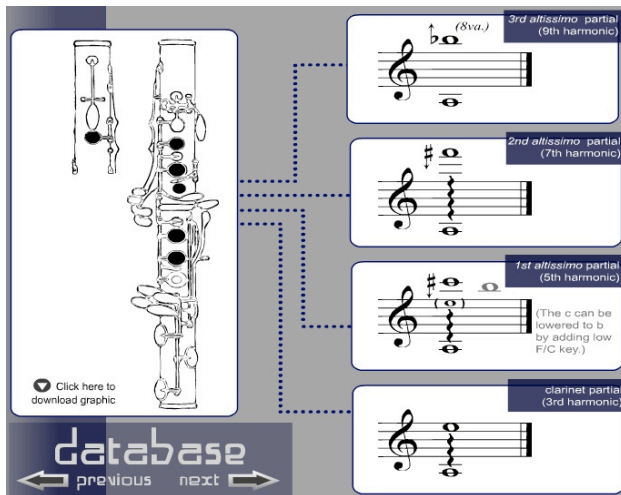


Figura 87: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de lá2.

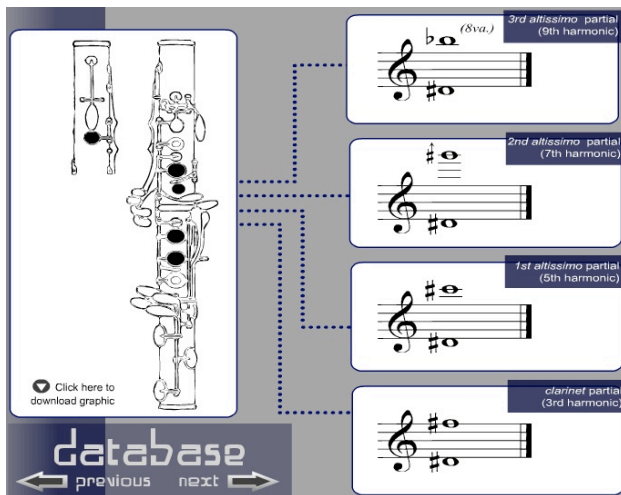


Figura 88: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de lá2.

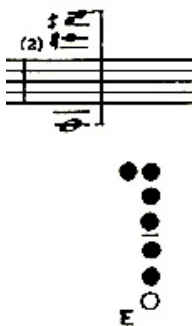


Figura 89: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de lá2, categoria 6.

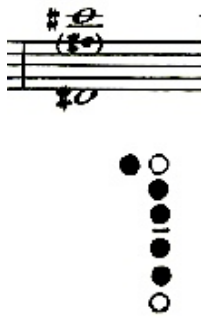


Figura 90: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré#3, categoria 1.

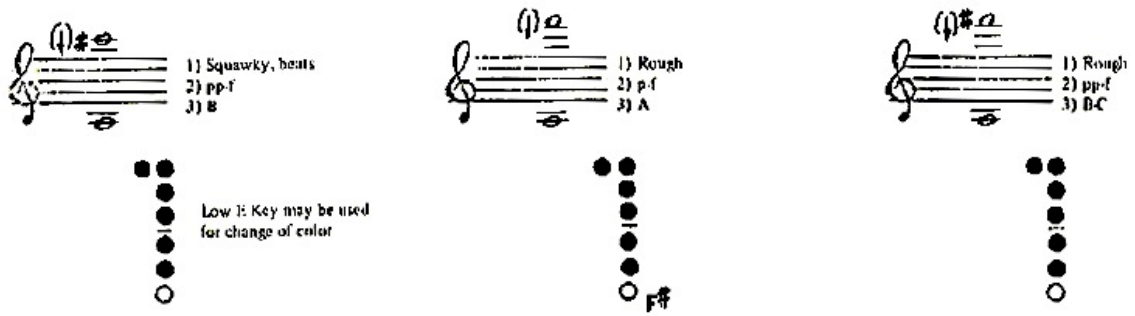


Figura 91: William O. Smith, multifónicos com fundamental de lá2, primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

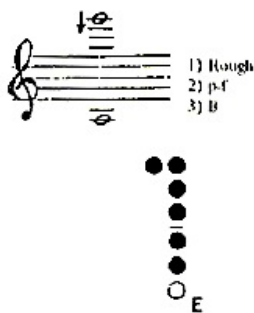


Figura 92: William O. Smith, multifónico com fundamental de lá2, segunda linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

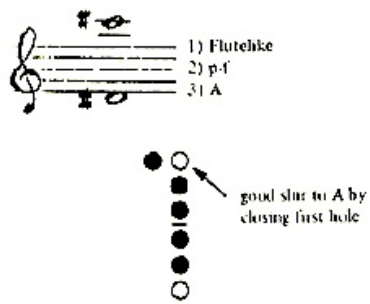


Figura 93: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré#3. Apêndice A de Rehfeldt (1994).

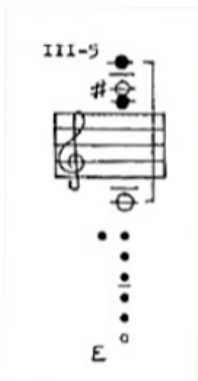


Figura 94: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de lá2. Apêndice A de Rehfeldt (1994).

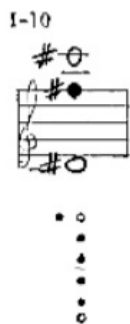


Figura 95: Gerald Farmer (1982), multifónico com fundamental de lá2.

Dentro do pretendido pelo compositor como exposto no início desta secção, poderemos ver os exemplos das Figuras 88, 90, 93 e 95. Como se verifica, para a mesma posição os diferentes autores apresentam propostas de notas

diferentes, à semelhança de outros multifónicos que já pudemos comprovar anteriormente. No entanto, Grazia (2011) e Smith (em Rehfeldt, 1994) têm soluções que, aparentemente, no 3º exemplo da Figura 88 e no 1º exemplo da Figura 91 respetivamente, correspondem a uma aproximação bastante grande com a partitura, embora sem a nota interior do multifónico de Lima (si₃).

Contudo, o resultado que acabamos por obter resulta num multifónico com o dó#4 como nota superior e o fá3 como fundamental. Tal, deve-se ao facto de se pretender, sobretudo, uma nota dó#4 estável que permitisse a apogiatura antes e o multifónico depois. Por esse motivo a inclusão da chave 12, tornando esta solução diferente das propostas de Grazia (2011), Rehfeldt (1994), Smith (em Rehfeldt, 1994) e Farmer (1982). Novamente, o contexto musical aqui foi fundamental para a decisão a tomar sobre um multifónico que parecia ter soluções técnicas mais próximas da partitura.

6.2.2.4.1 Conclusão e solução

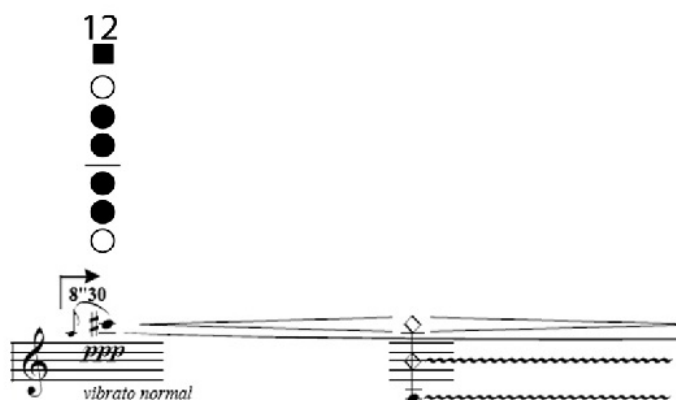


Figura 96: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de lá2. Solução encontrada.

Quadro 7: Sinopse dos multifónicos da 6ª página.

	Lá2
Grazia (2011)	O
Sève (1991)	X
Rehfeldt (1994)	O
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O
Farmer (1982)	O
Pinto / Lima	Posição diferente da proposta pelos autores.

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.2.5 Multifónico da página 9, com fundamental de sol#3

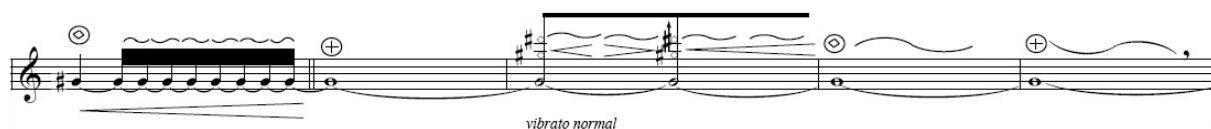


Figura 97: Cândido Lima, multifónico da página 6, com fundamental de so#3.

Neste multifónico estabelecemos duas prioridades que passaram pela manutenção do sol#3 como nota estrutural de toda a passagem e conseguir obter o ré#5 como nota estrutural do multifónico.

A minha solução, observável na Figura 114, passou por tentar encontrar uma posição única que permitisse responder a estas premissas e que tivesse a possibilidade de se conseguirem obter as modulações tímbricas previstas na partitura, que podem ser observadas nas linhas onduladas sobre o sol#3. Verifiquei que não poderia cumprir a 2ª premissa, como também poderemos ver na análise às propostas dos autores que fazem parte deste estudo. Como tal, a solução passou por um multifónico que permitisse obter o sol #3 como nota base, sem diferença de afinação e que permitisse a ligação para a nota longa que se segue ao multifónico.

Nas duas Figuras seguintes, Grazia (2011) não apresenta nenhuma solução que corresponda à partitura.

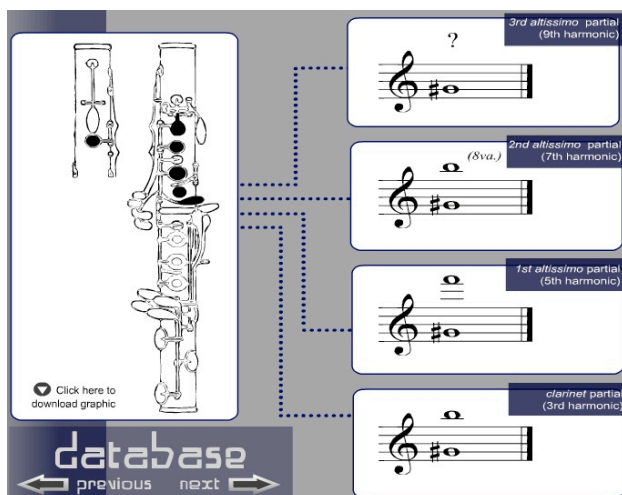


Figura 98: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de sol#3, primeira posição.

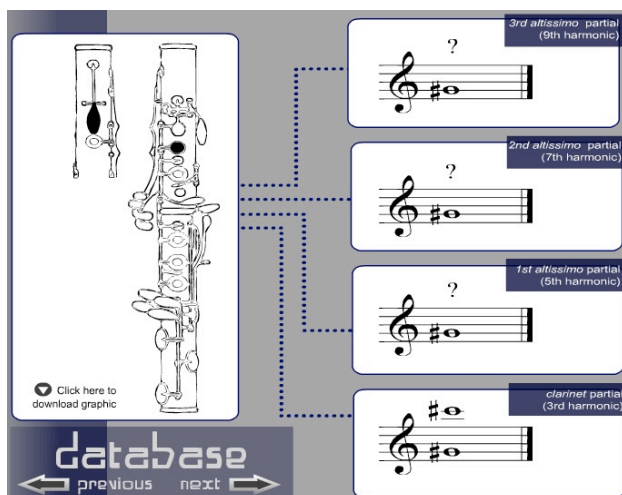


Figura 99: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré#3, segunda posição.

Nesta figura que se segue podemos verificar uma posição que permite um multifónico que se pode aproximar da partitura, com o ré#5 baixo, mas esta posição revela-se demasiado instável, na prática. Esta observação pode ser comprovada pelas quatro opções que o autor propõe e pelos pontos de interrogação que coloca em duas delas.

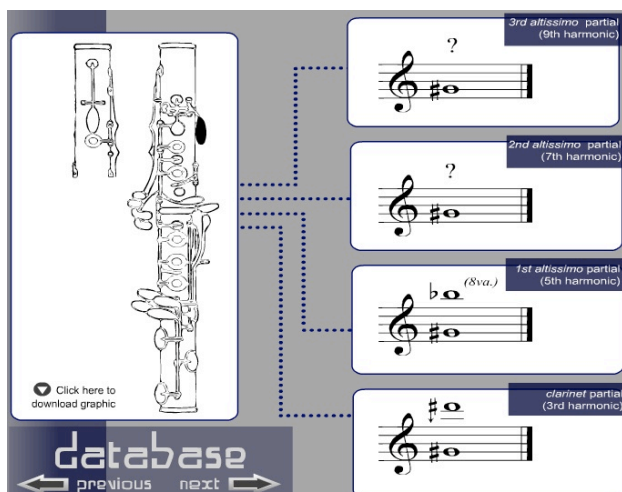


Figura 100: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré3, terceira posição.

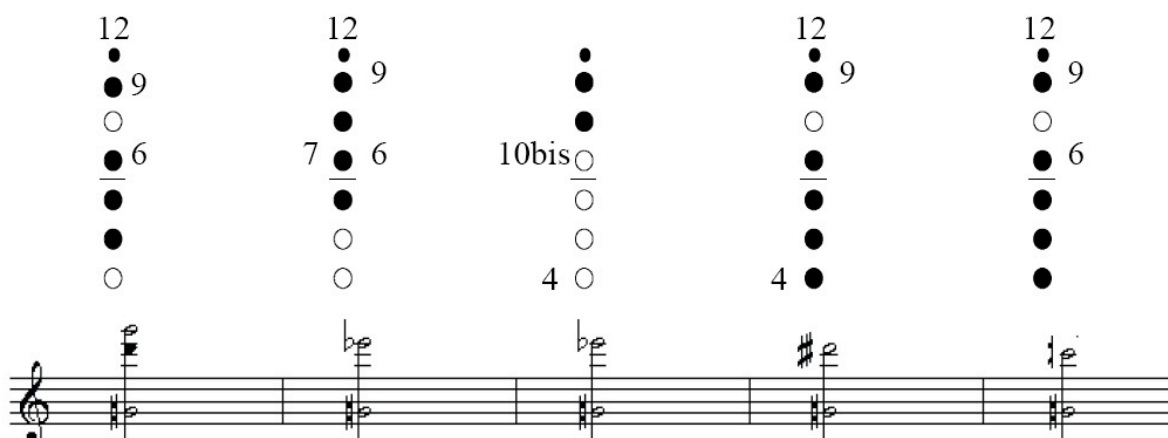


Figura 101: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, primeira linha.

Na Figura 102 observa-se que Sève (1991) propõe uma posição (a 3ª da figura) para um resultado sonoro igual à 2ª metade do multifónico pretendido por Cândido Lima. O problema é que ao experimentar esta posição verifiquei que o resultado que eu consigo obter é de uma fundamental com sol3 baixo com um mi5 como nota superior, ou seja, bastante diferente da partitura.

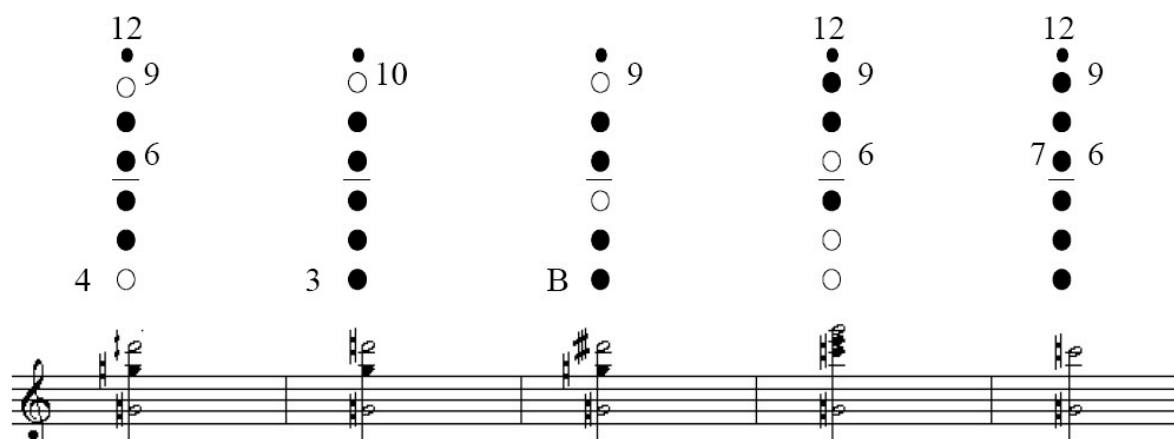


Figura 102: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, segunda linha.

Na Figura 103 podemos encontrar a mesma posição (a 2^a da figura) que eu utilizo para este multifónico e que foi a que serviu de referência para a solução final. Como se pode ver, as notas superiores deste multifónico são substancialmente diferentes da partitura mas são semelhantes às que eu consigo obter porque esta posição é fiável e permite um multifónico estável.

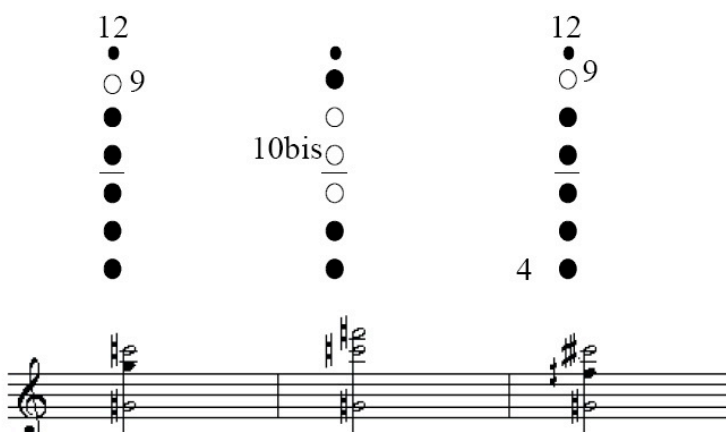


Figura 103: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de sol#3, terceira linha.

Rehfeldt (1994) propõe, na Figura 104, a mesma posição descrita anteriormente na Figura 103, com as mesmas notas do trabalho de Sève (1991) e que foi a utilizada como solução para *Ncáãncôa*.

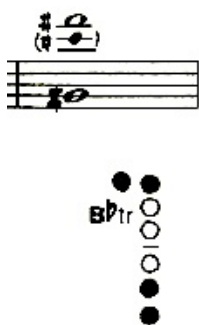


Figura 104: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#3, categoria 1.

Rehfeldt (1994) propõe ainda, na Figura 105, uma posição igual à de Farmer (1982), que podemos conferir na Figura 113, para um resultado sonoro muito semelhante ao pretendido por Cândido Lima. Apesar de ser um multifónico bastante estável e seguro quando estabilizado, a opção por uma solução diferente deve-se ao que antecede o próprio multifónico: uma nota base (sol#3) com trabalho da cor do som em crescendo e ligada para o próprio multifónico. Pareceu-nos, nesse sentido, que a posição proposta por Sève (1991), na Figura 103, e pelo próprio Rehfeldt (1994), na Figura 104, serviria melhor os interesses da partitura no seu todo.

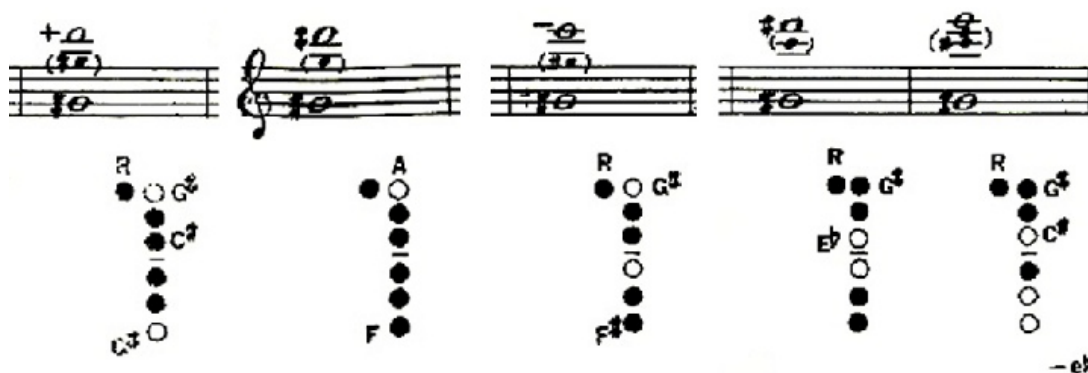


Figura 105: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 2.

As três Figuras que se seguem do mesmo autor são as restantes propostas de multifónicos com fundamental de sol#3 e servem como controlo deste estudo.

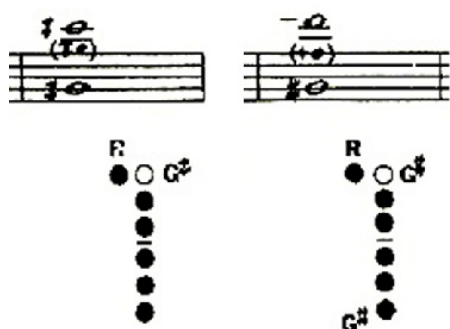


Figura 106: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 3.

Na Figura 107 encontramos uma posição (a da direita) que poderia obter um multifónico semelhante ao pretendido por Cândido Lima. A prática revelou um multifónico que, embora obtivesse um ré#5, tem como nota fundamental um sol3 alto, não permitindo a manutenção do sol#3 como nota base de toda a passagem.

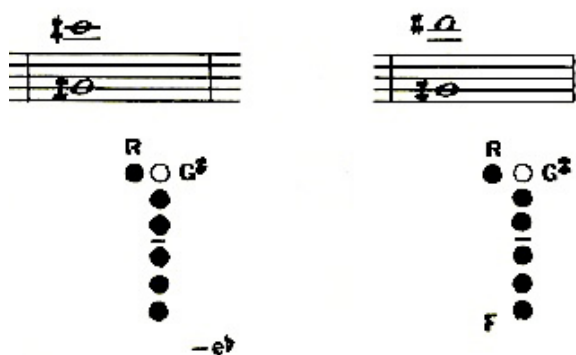


Figura 107: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de sol#3, categoria 5.

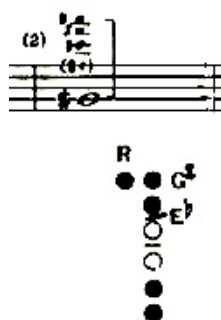


Figura 108: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de sol#3, categoria 6.

Se compararmos as notas da posição central da Figura 109 com as da posição central da Figura 110 e com a posição da Figura 111, podemos comprovar a instabilidade descrita para a posição proposta por Grazia (2011) na Figura 100. Sendo a mesma posição, Smith (em Rehfeldt, 1994) propõe ré₅, sib₅ ou ré₆, enquanto Grazia (2011) tem como possibilidades de nota superior do multifónico um ré#₅, um sib₅ ou pontos de interrogação. Mais uma vez se comprova aqui a vulnerabilidade deste tipo de técnica e a necessidade do contacto próximo entre compositores e intérpretes. O mesmo se passa quando comparamos as notas da 1ª posição da Figura 109 com a 1ª e 3ª posições da Figura 110.

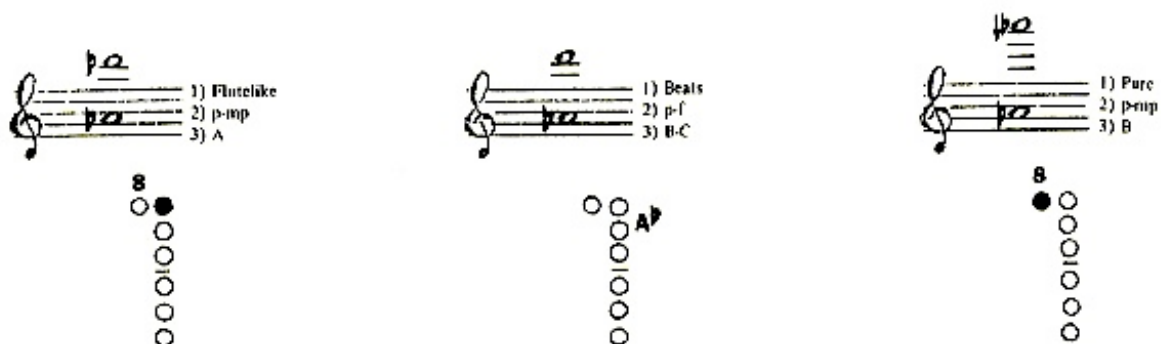


Figura 109: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb₃, primeira linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

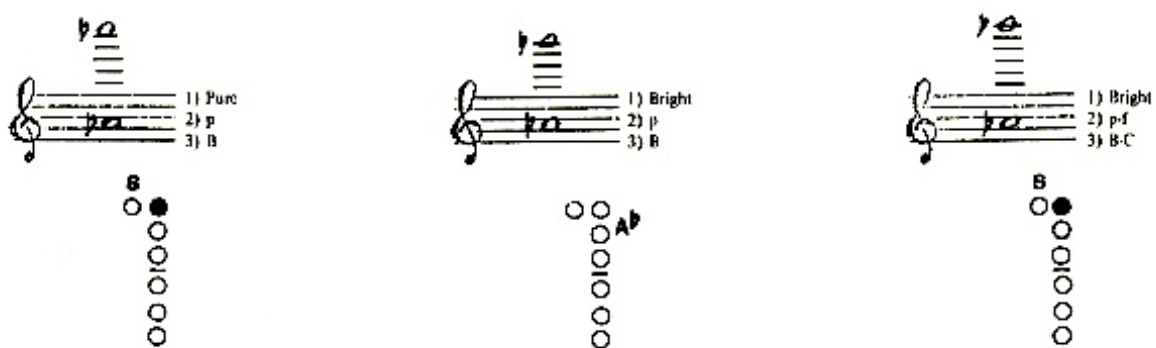


Figura 110: William O. Smith, multifónicos com fundamental de láb₃, segunda linha. Apendix A de Rehfeldt (1994).

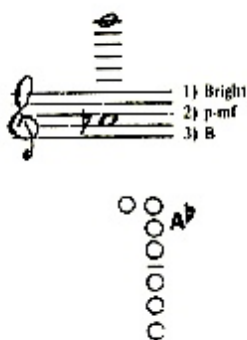


Figura 111: William O. Smith, multifónico com fundamental de láb_3 , terceira linha. Appendix A de Rehfeldt (1994).

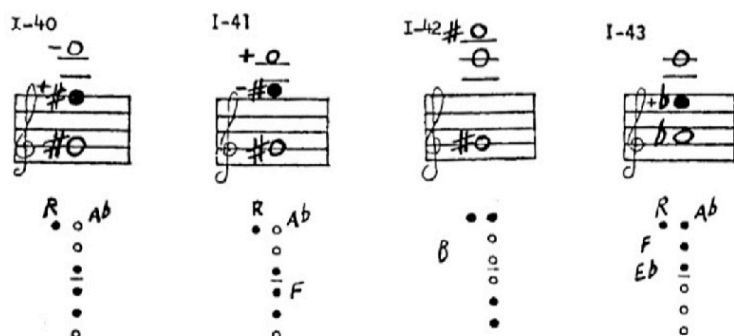


Figura 112: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de $\text{sol}\#_3$, grupo I. Appendix A de Rehfeldt (1994).

A Figura 113 apresenta uma posição (II-61) igual e com as mesmas notas que propõe Sève (1991) na Figura 102. O que já foi descrito anteriormente aplica-se aqui, naturalmente.

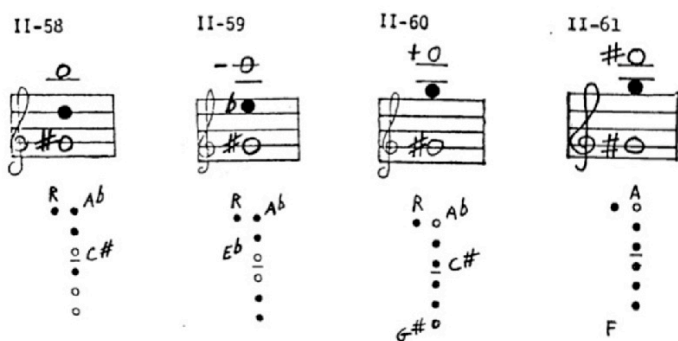


Figura 113: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de $\text{sol}\#_3$, grupo II.

6.2.2.5.1 Conclusão e solução

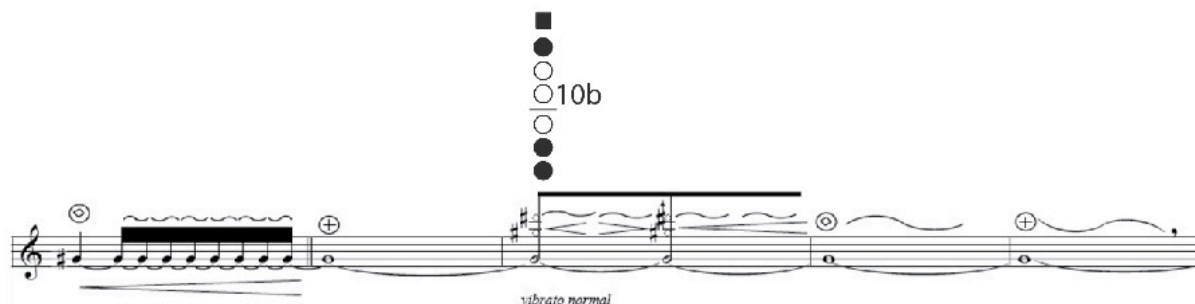



Figura 114: Cândido Lima, multifónico da página 9, com fundamental de sol#3. Solução encontrada.

Este multifónico tem uma 2ª parte com a diferença de $\frac{1}{4}$ de tom na nota superior. A característica algo instável do multifónico, aliada à dinâmica e à “transformação contínua da cor (possível mudança de frequência, mas quase imperceptível, mas de preferência sem recorrer a isso)” solicitada pelo autor nas notas onde é explicado o significado do símbolo , fizeram com que optássemos por uma única posição, privilegiando a estabilidade e legato da nota fundamental sol#3 que antecede e continua após o multifónico.

Quadro 8: Sinopse do primeiro multifónico da 9ª página.

	Sol#3
Grazia (2011)	O
Sève (1991)	=
Rehfeldt (1994)	O
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O
Farmer (1982)	O
Pinto / Lima	Posição semelhante a solução proposta por Sève (1991).

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.2.6 Multifónicos finais

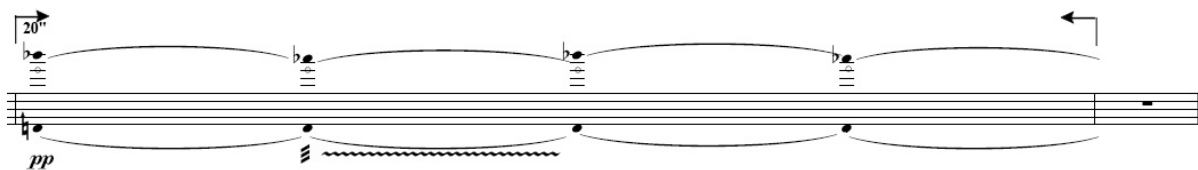


Figura 115: Cândido Lima, multifónicos finais.

Antes de começar a análise destes multifónicos finais gostaria de deixar aqui a revelação de uma das primeiras conversas com Cândido Lima no sentido de encontrar a solução para a sua realização: Depois de ter investigado um pouco, através dos meios que tinha à minha disposição (os métodos e a minha própria experiência prática), disse-lhe que não tinha solução possível para uma correspondência exata para estes multifónicos. Cândido Lima retorquiu-me que, ao ter trabalhado com António Saiote, para uma das primeiras apresentações de *Ncãncôa*, ele teria a solução exata para os multifónicos mas não conseguia encontrar os apontamentos. Falei com o próprio António Saiote no sentido de saber quais seriam as posições utilizadas mas também não se lembrava e, na ocasião em que nos encontramos com os clarinetes com o objetivo de trocar impressões sobre a obra, também não foi capaz de conseguir uma solução exata. Assim, tivemos de procurar uma solução alternativa.

Seguindo a mesma metodologia dos outros multifónicos estabelecemos prioridades: a primeira foi a de obter as notas agudas como estruturais e a segunda foi a de conseguir esses multifónicos na dinâmica de pianíssimo e o mais ligados possível. Dada esta segunda prioridade, decidi abandonar a ideia de cumprir uma parte do texto, ou seja, o *flutter* indicado sob o 2º multifónico.

Como poderemos verificar nas Figuras que se seguem (da Figura 116 à Figura 129) nenhum dos autores apresenta um multifónico com correspondência exata à da partitura de Cândido Lima.

The diagram shows a clarinet in first position. On the right, four musical staves are connected to the instrument by dotted lines, representing different partials. From top to bottom: 3rd altissimo partial (9th harmonic), 2nd altissimo partial (7th harmonic), 1st altissimo partial (5th harmonic), and 1st altissimo partial (5th harmonic). A 'database' interface is at the bottom with 'previous' and 'next' buttons. A link 'Click here to download graphic' is at the bottom left.

Figura 116: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, primeira posição.

The diagram shows a clarinet in second position. On the right, four musical staves are connected to the instrument by dotted lines, representing different partials. From top to bottom: 3rd altissimo partial (9th harmonic), 2nd altissimo partial (7th harmonic), 1st altissimo partial (5th harmonic), and clarinet partial (3rd harmonic). A 'database' interface is at the bottom with 'previous' and 'next' buttons. A link 'Click here to download graphic' is at the bottom left.

Figura 117: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, segunda posição.

The diagram shows a clarinet in third position. On the right, four musical staves are connected to the instrument by dotted lines, representing different partials. From top to bottom: 3rd altissimo partial (9th harmonic), 2nd altissimo partial (7th harmonic), 1st altissimo partial (5th harmonic), and clarinet partial (3rd harmonic). A 'database' interface is at the bottom with 'previous' and 'next' buttons. A link 'Click here to download graphic' is at the bottom left.

Figura 118: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, terceira posição.

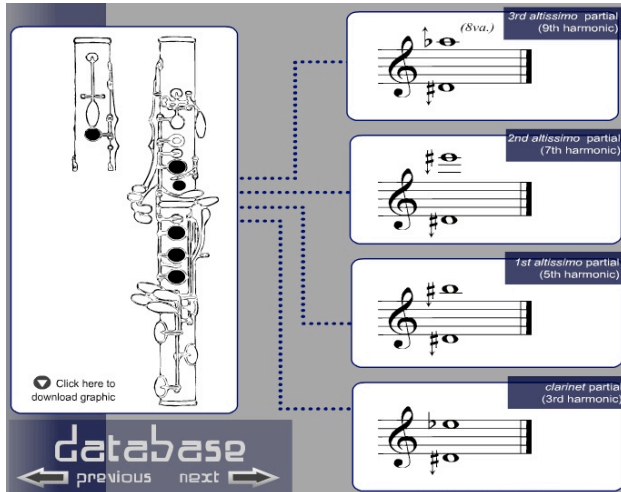


Figura 119: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, quarta posição.

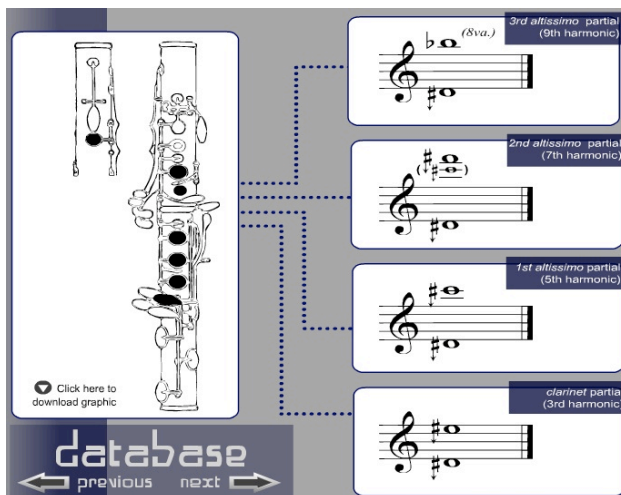


Figura 120: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, quinta posição.

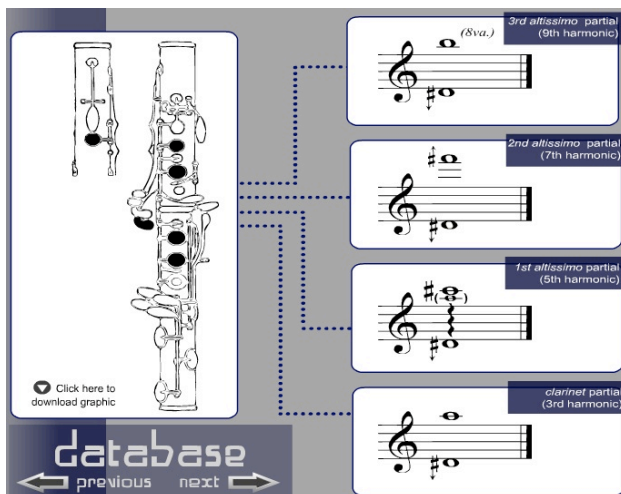


Figura 121: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, sexta posição.

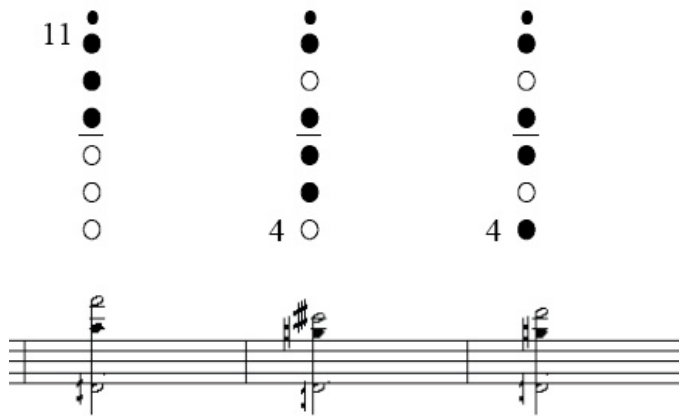


Figura 122: Alain Sève (1991), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3.

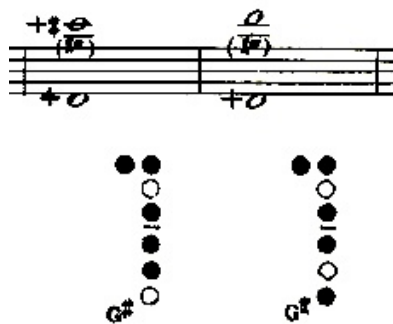


Figura 123: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, categoria 1.

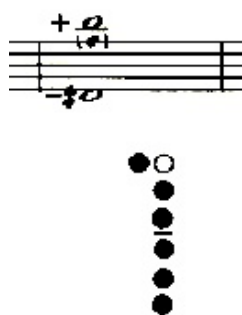


Figura 124: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré¹/₄#3, categoria 3.

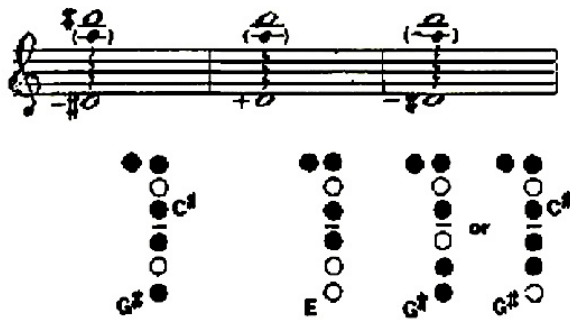


Figura 125: Phillip Rehfeldt (1994), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, categoria 4.



Figura 126: Phillip Rehfeldt (1994), multifónico com fundamental de ré¹/₄#3, categoria 6.

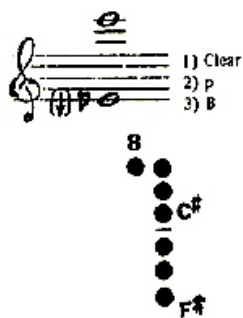


Figura 127: William O. Smith, multifónico com fundamental de ré¹/₄#3. Apendix A de Rehfeldt (1994).

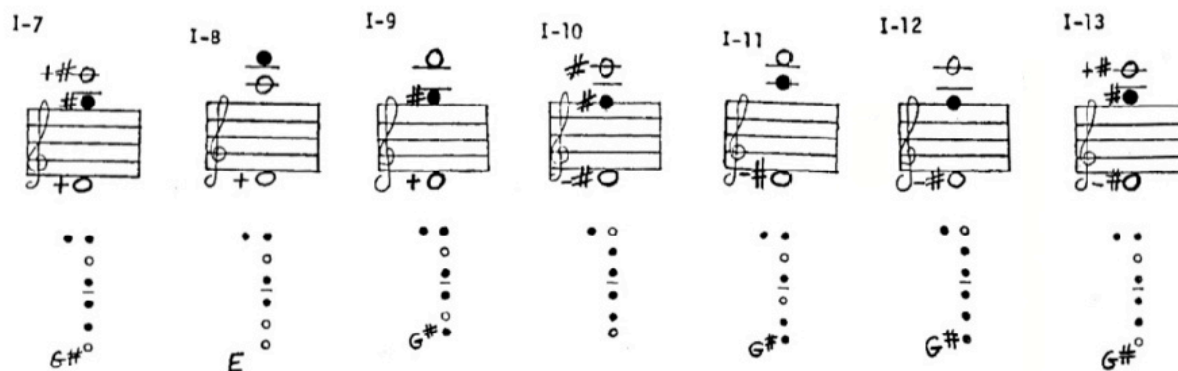


Figura 128: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, grupo I.

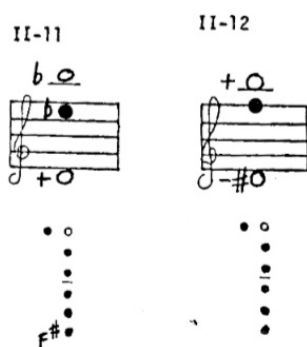


Figura 129: Gerald Farmer (1982), multifónicos com fundamental de ré¹/₄#3, grupo II.

6.2.2.6.1 Conclusão e solução

Como não foi possível encontrar nenhuma posição que correspondesse exatamente aos desígnios da partitura, partimos para posições alternativas, as quais exigem uma técnica pouco ortodoxa, especialmente do dedo mínimo direito. Não obstante, com esta solução conseguimos cumprir as prioridades previamente estabelecidas: obter as notas agudas em pianíssimo e legato.

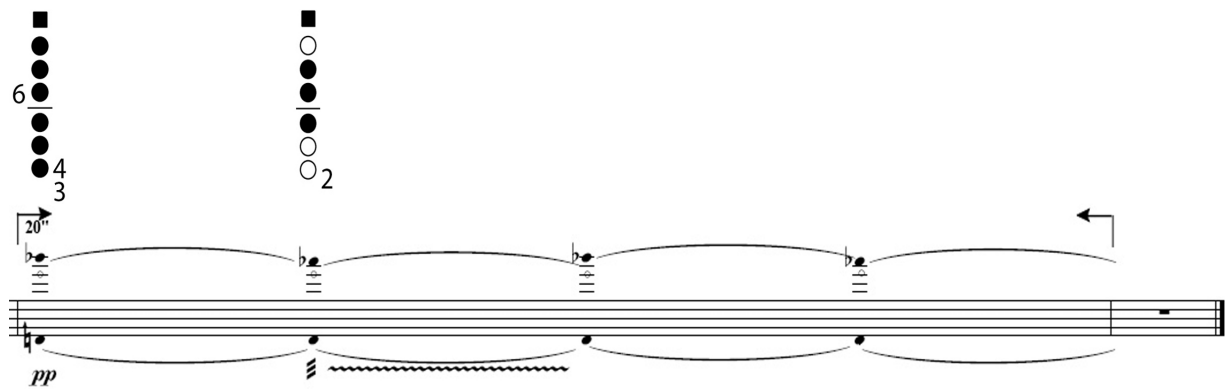


Figura 130: Cândido Lima, multifónicos finais. Solução encontrada.

As notas fundamentais que resultam destas posições são dó₃ e mib₃ para o primeiro e segundo multifónico, respetivamente.

Quadro 9: Sinopse dos multifónicos finais.

	Ré ₃ 1/4 #
Grazia (2011)	O
Sève (1991)	O
Rehfeldt (1994)	O
Smith (em Rehfeldt, 1994)	O
Farmer (1982)	O
Pinto / Lima	Posição diferente da proposta pelos autores.

Legenda:

= - Apresenta solução(ões) com correspondência exata com a partitura

o - Apresenta solução(ões) compatível(eis) com a partitura, embora com diferença(s).

x - Não apresenta qualquer solução

6.2.3^{1/4} de tom em Ncáãncôa

Tendo em consideração as características desta técnica, descritas em 6.1.3, o trabalho que efetuei com Cândido Lima, para as passagens que utilizam ^{1/4} de tom, teve as seguintes prioridades:

1. Conseguir a melhor afinação possível. No entanto, Cândido Lima advoga que, nas suas obras, quando utiliza a microtonalidade pretende uma afinação destemperada, acima de tudo;
2. Garantir a fluência técnica de forma a que o carácter musical da obra ficasse também salvaguardado.

É importante referir que as tabelas de ^{1/4} de tom encontradas não são muito extensas e representam as notas que se podem conseguir de uma forma estável e mais ou menos universal. Por isso, o trabalho efetuado em *Ncáãncôa* foi uma busca pessoal, sempre em contacto com o compositor, refletindo as prioridades atrás mencionadas.

Feito esse trabalho, observado nos ensaios e comprovada a sua eficácia em vários concertos e em duas gravações (Pinto, 2009 e 2011), procedi à inscrição na partitura das várias posições encontradas e que podemos verificar neste trabalho desde a Figura 131 até à Figura 160.

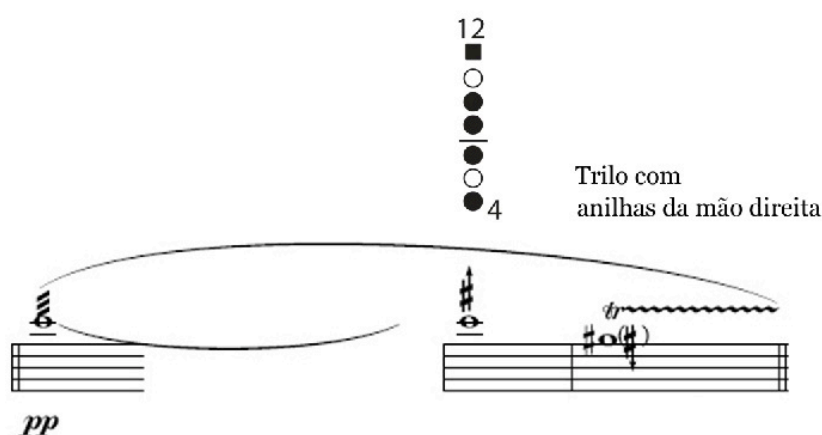


Figura 131: Cândido Lima, ^{1/4} de tom. Página 1, linha 2. Solução encontrada.

12
10 □
○
○ 10b
○
○
○

mf *p* *mf*

Figura 132: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 1, início da linha 4. Solução encontrada.

10
10b

p *cresc* *do* *f*

ten.

Figura 133: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 1, fim da linha 4. Solução encontrada.

12
9 □
○
○
○
○ 4

1
○
Ⓣ

mf *p* *pp* *ppp* *f* *p* *pp* *mf* *f*

Figura 134: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 2, linha 1. Solução encontrada.

Figura 135: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 2, linha 2. Solução encontrada.

Figura 136: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 2, linha 3. Solução encontrada.

Figura 137: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 2, linha 4. Solução encontrada.

Figure 138 shows a musical score with two fingerings indicated above the staff. The first fingering is for the left hand, with fingers 9, 10, and 10b. The second fingering is for the right hand, with fingers 10, 10b, and 12. The score includes a 16-measure rest, followed by a series of notes with dynamic markings: *pppp*, *pp*, *pppp*, *f*, *pp subito*, and *pppp*. The notes are connected by a long, wavy line, suggesting a sustained or glissando effect.

Figura 138: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 3, linha 2. Solução encontrada.

Figure 139 shows a musical score with two fingerings indicated above the staff. The first fingering is for the left hand, with fingers 12, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The second fingering is for the right hand, with fingers 12, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The score includes a 2-measure rest, followed by a series of notes with dynamic markings: *ff*, *f*, *ppp subito*, and *p*. The notes are connected by a long, wavy line, suggesting a sustained or glissando effect.

Figura 139: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 3, linha 3. Solução encontrada.

Figure 140 shows a musical score with a fingering indicated above the staff. The fingering is for the right hand, with fingers 12, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The score includes a 15-measure rest, followed by a series of notes with dynamic markings: *pp at. subito*, *pppp*, *p*, *ppp*, *mf*, and *pppp*. The notes are connected by a long, wavy line, suggesting a sustained or glissando effect.

Figura 140: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 4, linha 1. Solução encontrada.

Figura 141: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 4, linha 3. Solução encontrada.

Figura 142: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 4, linha 4. Solução encontrada.

Figura 143: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 5, linha 2. Solução encontrada.

Figure 144 shows two fingerings for the clarinet. The first fingering has fingers 10 and 12 on the left hand and finger 10b on the right hand. The second fingering has fingers 12 and 12 on the left hand and fingers 7b and 7 on the right hand. Below the fingerings is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains three notes: a quarter note with dynamics *sfz*, a quarter note with dynamics *sfz*, and a half note with dynamics *mf*. The half note has a wavy line above it indicating vibrato and a left-pointing arrow above it.

Figura 144: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 5, linha 3. Solução encontrada.

Figure 145 shows a fingering with fingers 10 and 12 on the left hand and finger 10b on the right hand. The musical staff has a tempo marking of $\text{♩} = 60$. It contains a sequence of notes with dynamics *p*, *ppp subito*, *mf*, and *ppp*. There are two trills marked with $2''30$ and arrows indicating direction. The *ppp* section has a wavy line above it indicating vibrato.

Figura 145: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 6, início da linha 1. Solução encontrada.

Figure 146 shows four fingerings for the clarinet. The first has fingers 12 and 10b on the left hand and finger 4 on the right hand. The other three have fingers 12, 8, 7, and 2 on the left hand and finger 2 on the right hand. The musical staff has a tempo marking of $5''$ and contains notes with dynamics *pppp*, *pppp*, *pp*, *ppp*, and *p*. There are two trills marked with $3''30$ and arrows indicating direction. The first *pppp* section is marked *senza vibrato*.

Figura 146: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 6, meio da linha 1. Solução encontrada.

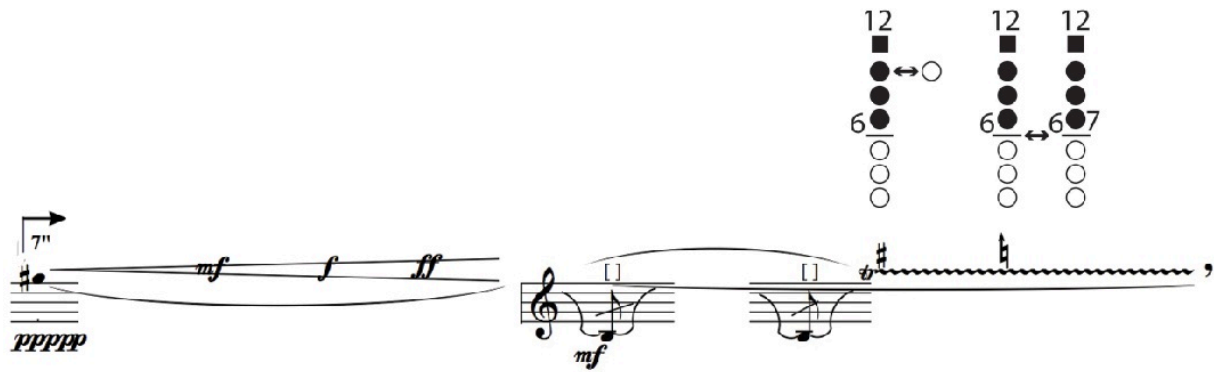


Figura 147: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 6, fim da linha 2 e início da linha 3. Solução encontrada.

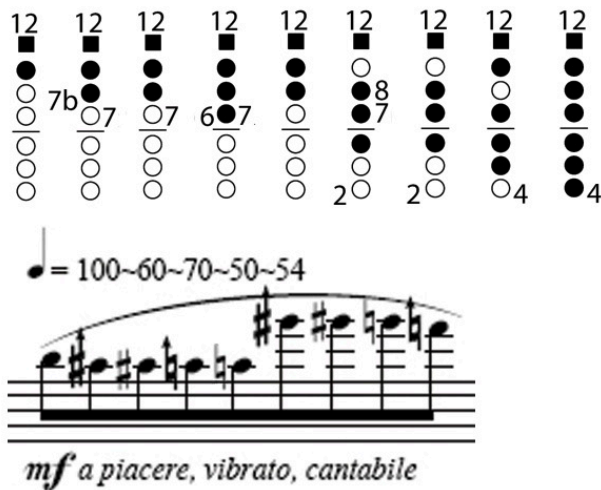


Figura 148: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 6, meio da linha 4. Solução encontrada.

Na Figura 148, quase podemos estabelecer um paralelo com a escrita por tablatura, que é uma das vantagens desta proposta de dedilhações.

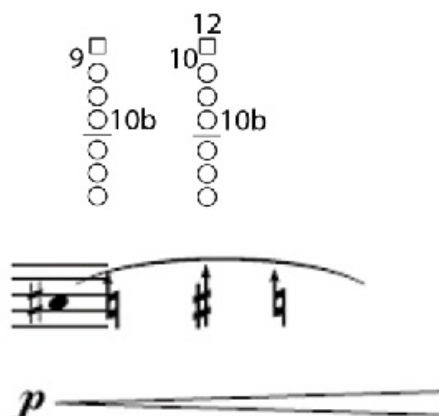


Figura 149: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 6, final da linha 4. Solução encontrada.

A passagem do ré4 para o 2º trilo da Figura 150 exige uma técnica pouco ortodoxa da mão direita mas foi a melhor solução que conseguimos encontrar.

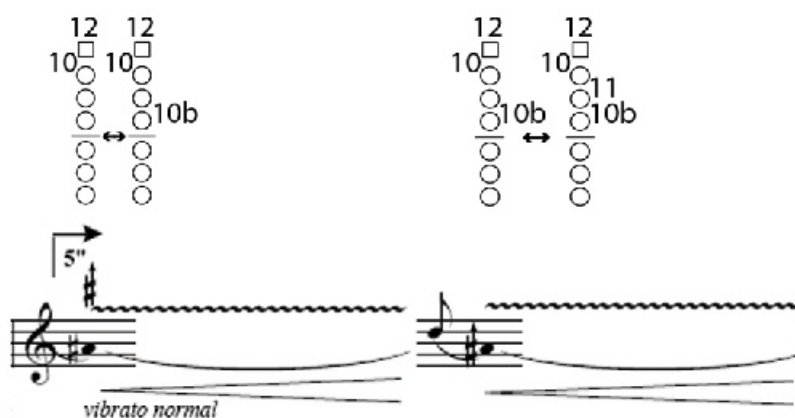


Figura 150: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 7, início da linha 2. Solução encontrada.

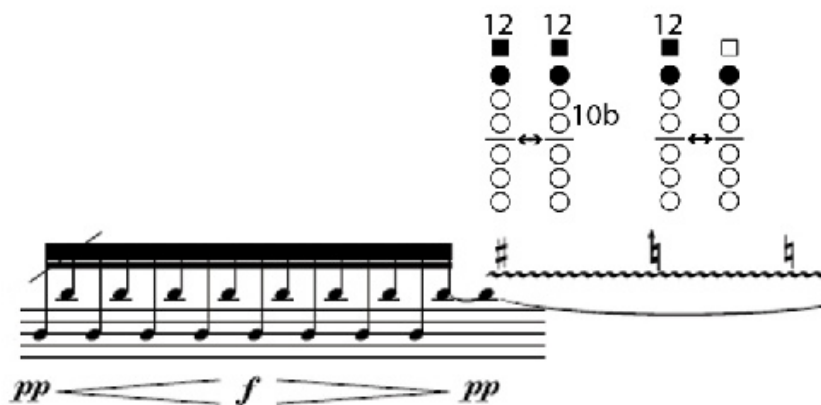


Figura 151: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 7, meio da linha 2. Solução encontrada.

The image shows a musical staff with a wavy line above it. The staff contains several notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. Above the staff, there are two fingering diagrams. The first diagram is labeled '12' and shows a vertical column of six circles, with the top one filled and the others empty. The second diagram is labeled '10' and shows a vertical column of six circles, with the top one filled and the others empty. A double-headed arrow points between the two diagrams. The dynamic marking *sfz f* is written below the staff.

Figura 152: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 7, linha 4. Solução encontrada.

The image shows a musical staff with a wavy line above it. The staff contains several notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. Above the staff, there are two fingering diagrams, both labeled '12', each showing a vertical column of six circles, with the top one filled and the others empty. A double-headed arrow points between the two diagrams. The dynamic markings *f sfz* and *p* are written below the staff. The text *vibrato normal* is written below the staff. The text *5'' vibr.* is written above the staff.

Figura 153: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 8, início da linha 3. Solução encontrada.

The image shows a musical staff with a wavy line above it. The staff contains several notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. Above the staff, there are six fingering diagrams, each labeled '12', each showing a vertical column of six circles, with the top one filled and the others empty. A double-headed arrow points between the first two diagrams, and another double-headed arrow points between the last two diagrams. The dynamic markings *mf~p~ppp* and *dolcissimo* are written below the staff. The text *10''* is written above the staff.

Figura 154: Cândido Lima, 1/4 de tom. Página 8, final da linha 3. Solução encontrada.

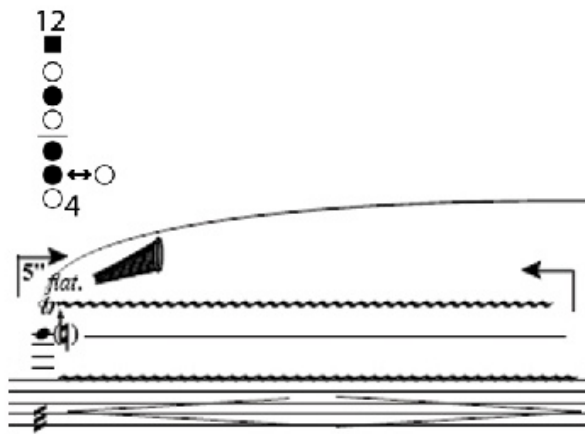


Figura 155: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 8, linha 4. Solução encontrada.

The score includes four fingering charts with finger numbers 12, 10, 10, 6, 7 and black/white circles. Below is a musical staff with a tempo marking $\text{♩} = 54$ and the instruction *a piacere*. The dynamics *sfz*, *pp*, *sfz*, *pp*, *sfz*, and *pp* are indicated. The instruction *vibrato assai* is written below the first measure, and *pp simile* is written below the last measure.

Figura 156: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 9, meio da linha 2. Solução encontrada.

Figure 157 shows a musical score for the clarinet. Above the staff, two fingerings are indicated: one for the first note (labeled '1') and one for the fifth note (labeled '5'). Both fingerings are shown as a vertical column of six circles, with the top circle being a solid black square and the others being open circles. The score below features a series of notes with a dynamic marking of *f* and the instruction *a piacere, ma vivo*.

Figura 157: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 9, final da linha 2. Solução encontrada.

Figure 158 shows a musical score for the clarinet. Above the staff, four fingerings are indicated: one for the first note (labeled '1'), one for the second note (labeled '2'), one for the seventh note (labeled '7'), and one for the eighth note (labeled '8'). The fingerings for '1' and '2' are shown as vertical columns of six circles with the top circle as a solid black square. The fingerings for '7' and '8' are shown as vertical columns of six circles with the top circle as a solid black square. The score below features a series of notes with a dynamic marking of *f* and the instruction *simile*.

Figura 158: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 9, início da linha 3. Solução encontrada.

Figure 159 shows a musical score for the clarinet. Above the staff, five fingerings are indicated: one for the third note (labeled '3'), one for the second note (labeled '2'), one for the seventh note (labeled '7'), one for the eighth note (labeled '8'), and one for the ninth note (labeled '9'). The fingerings for '3' and '2' are shown as vertical columns of six circles with the top circle as a solid black square. The fingerings for '7' and '8' are shown as vertical columns of six circles with the top circle as a solid black square. The fingering for '9' is shown as a vertical column of six circles with the top circle as a solid black square. The score below features a series of notes with dynamic markings of *f*, *pp*, and *f <fff*, and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. There are also markings for breath control: $3''$, $2''$, and 5.4 .

Figura 159: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 9, final da linha 3. Solução encontrada.

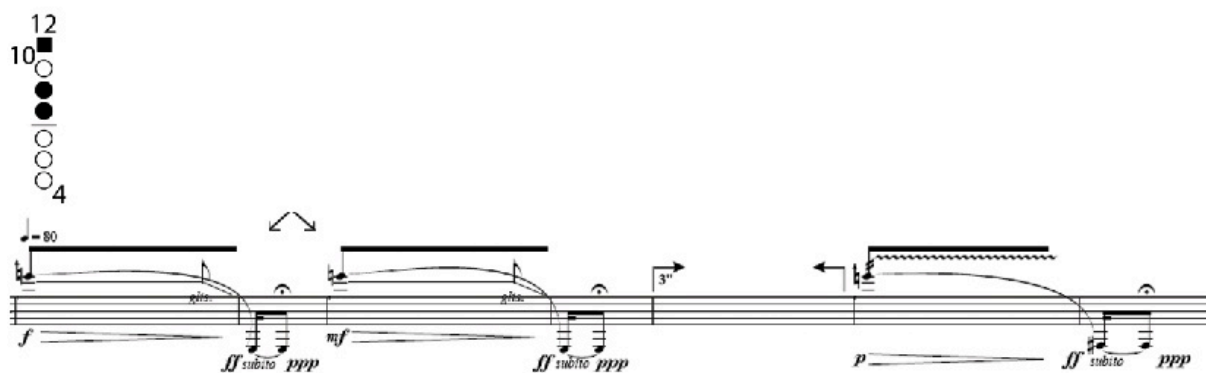


Figura 160: Cândido Lima, $\frac{1}{4}$ de tom. Página 9, linha 4. Solução encontrada.

6.3 *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 / Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, entidades que encomendaram a obra. Eu interpretei a parte de clarinete e a difusão da eletrónica esteve a cargo do próprio compositor.

Foi composta a partir da peça para clarinete solo com o nome de *Upon a Ground I*, que data de 1987, e Virgílio Melo descreve-a desde modo:

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 eletrónica 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 por mim, na presença e sob orientação do compositor, e realizada no estúdio da ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Porto). A parte de clarinete da estreia consistia na execução desses excertos de uma forma semi-aleatória, na qual o clarinetista interagiu com a eletrónica, repetindo ou antecipando excertos ouvidos na eletrónica.

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 a difusão da eletrónica. Essa parte está dividida em 49 excertos (também oriundos de *Upon a Ground I*) que podem ter várias ordens possíveis.

6.3.1 A interação com o compositor

O trabalho que efetuei com Virgílio Melo para esta obra começou em março de 2001 quando este me convidou a gravar os fragmentos de *Upon a Ground I* que viriam a dar origem à parte eletrónica de *Upon a Ground II*.

Aquando da gravação, o trabalho incidiu sobretudo na forma de execução de alguns detalhes da partitura referentes a técnicas contemporâneas. Falarei em pormenor sobre essas técnicas mais à frente, pois voltamos a trabalhar sobre elas na preparação para a gravação feita em julho de 2008 do meu disco de música portuguesa para clarinete solo (Pinto, 2009) e durante a própria gravação de *Upon a Ground I*, à qual o compositor assistiu no estúdio.

Para além dos detalhes da composição, há uma evolução da própria partitura que importa assinalar. Se a primeira partitura consistia na execução dos fragmentos gravados para a elaboração da parte eletrónica de uma forma mais ou menos aleatória e decidida em palco pelo intérprete, procurando reagir à eletrónica, em 2008, o compositor criou uma nova parte de clarinete que consiste na execução de 49 excertos, com 10080 possibilidades de escolha para a ordem da sua execução. Mais pormenores sobre esta parte estão descritos na secção 5.1.

Resumindo, este trabalho foi feito em diversas ocasiões, destacando-se três que acabam por se tornar fundamentais na história da própria obra:

1. A gravação em estúdio para a elaboração da eletrónica de *Upon a Ground II*;
2. Preparação da gravação de *Upon a Ground I*, que foi a primeira gravação mundial desta obra (Pinto, 2009);
3. Preparação da estreia de *Upon a Ground II*.

Outro momento importante na história desta obra foi a primeira gravação mundial de *Upon a Ground II*, que serve de base a este estudo mas para a qual não fizemos nenhum trabalho especial, para além da ordenação dos diversos fragmentos musicais. Para a edição final do disco (Pinto, 2011) a escolha da ordem desses fragmentos foi feita pelo próprio compositor.

6.3.2 A partitura

A primeira partitura que conheci foi a de *Upon a Ground I* pela mão do próprio Virgílio Melo. Trata-se de uma partitura datada de 1987, manuscrita e com uma edição limitada autorizada pela S.A.C.E.M. (Sociedade dos Autores, Compositores e Editores de Música)⁷² em França.

Essa partitura, que consistia em 8 partes diferentes mas ligadas entre si, foi a que serviu de base a toda a construção musical de *Upon a Ground II*, como já referi anteriormente. O compositor dividiu-a em vários fragmentos que serviram de base à gravação para a elaboração da eletrónica e da primeira versão da parte solo de clarinete, como podemos observar na 1ª parte da obra, Figura 161.

⁷² Nome original: Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

Handwritten musical score for "Upon a Ground I" by Virgílio Melo, page 1, divided into fragments. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, sfz, mf, pp, f, mp3, ff3), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "bisb.", "p sub.", "som d'écho", and "5". The title "Upon a Ground I" and the composer's name "V. MELO" are written at the top. The score is divided into fragments by vertical red lines.

Figura 161: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 1 dividida por fragmentos.

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 do mesmo ano, e foi a que utilizei na gravação desta obra com eletrónica (Pinto, 2011).

Como também já foi referido na secção 5.1, esta nova partitura consiste em 49 excertos, 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).

UPON A GROUND II *
para Clarinete e Electrónica

Virgílio Melo

N.B. Juntar no início ou no fim um silêncio de 16'

Figura 162: Virgílio Melo, Upon a Ground II, página 1, versão de 2008.

Podemos ver por cima e à frente dos excertos os silêncios que devem ser respeitados entre a execução de cada um deles, sendo que a semínima tem mesma marcação metronómica de Upon a ground I, ou seja, semínima igual a 50 por minuto.

6.3.3 Técnicas utilizadas

O trabalho feito com o compositor a propósito da execução desta obra incidiu na forma como ele pretendia a interpretação de muitos pormenores da partitura, nomeadamente no rigor rítmico, dinâmico e de articulação. Para além disso, trabalhamos em conjunto a forma de abordar algumas técnicas contemporâneas que podem ter mais do que uma opção de execução, nomeadamente *flutterzunge*, vibrato, *bisbigliando* e destimbrado.

Da bibliografia existente, podemos encontrar referências a este tipo de técnicas em trabalhos já aqui abordados, nomeadamente Farmer (1982), Rojo (1984), Sève (1991), Rehfeldt (1994) ou Sparnaay (2010).

Observemos então resumidamente as quatro técnicas utilizadas por Virgílio Melo na sua partitura mas de forma a percebermos em como podem constituir opções diferenciadas de execução ou interpretação:

1. *Flutterzunge* é a palavra alemã que, traduzida à letra, significa “trémulo de língua”. *Flutter Tongue* ou *Frullato* são outras expressões utilizadas para esta técnica que se pode obter da mesma forma que se produz o fonema R, fazendo vibrar a parte da frente ou a parte de trás da língua, consoante a opção⁷³. Farmer (1982, p.139), Rehfeldt (1994, p.63) e Sparnaay (2010, p.76) referem a obra “Dom Quixote”, composta em 1897 como uma das primeiras, senão mesmo a primeira obra, onde esta técnica é utilizada;

A diferença que eu encontro entre os dois tipos de execução é no tipo de sonoridade que se obtém, mais doce com a ponta da língua e mais agressivo com a parte de trás, e a frequência da vibração mais ou menos cerrada, com a parte de trás ou com a parte da frente da língua, respetivamente;

⁷³ Sparnaay (2010, p.76), diz que o som da letra R pode ser produzido com a língua ou com a úvula. A minha opinião é a que, se observarmos como o fonema R é pronunciado de forma diferente em diferentes países ou até regiões do mesmo país, poderemos verificar que o R é sempre produzido com a língua, seja com a ponta vibrando contra a parte anterior aos dentes de cima seja com a parte de trás vibrando contra a parte de trás do palato.

2. Farmer (1982, p.133) dá-nos uma definição de vibrato que, a meu ver, é bastante correta e completa:

Vibrato no clarinete é a flutuação ou pulsação do som produzido quer baixando e subindo a afinação (chamado vibrato de afinação) ou pelo aumentando e diminuição da amplitude (chamado vibrato de amplitude). O vibrato de afinação obtém-se normalmente pela manipulação do maxilar ou lábio, enquanto que o vibrato de amplitude se obtém pela manipulação da respiração, diafragma ou garganta.⁷⁴

3. *Bisbigliando* ou *trilo de timbre* pode ser obtido através da alternância de duas posições diferentes da mesma nota. Essa alternância deve ser feita, de preferência, sem alteração da afinação, embora essa seja uma consequência muitas vezes inevitável e até por vezes desejável pelos compositores. A construção do clarinete influencia muito na fluência de execução e na limitação das notas em que esta técnica é possível. Por outro lado, existem bastantes notas com várias opções de execução e que têm, conseqüentemente, diferentes resultados sonoros, nomeadamente com a escolha das chaves ou posições utilizadas para obtenção deste efeito;
4. Sève (1991, p.29) descreve-nos a obtenção do som *détimbré* (ou som de eco) pela baixa considerável da dinâmica e uma alteração do timbre devido a um equilíbrio particular da coluna de ar, pela técnica de vocalização ou através de uma dedilhação específica, dando vários exemplos de dedilhações. Outra forma de se olhar para o som destimbrado pode passar, a meu ver, pela interpretação literal da expressão. Neste caso, o som do instrumento perde o seu timbre, o que se pode confundir com *air sound*⁷⁵, abordado em Farmer (1982), Rojo (1984), Rehfeldt (1994) ou Sparnaay (2010).

A análise seguinte visa os excertos de *Upon a Ground II* que utilizam estas técnicas contemporâneas que têm, como vimos, várias opções de interpretação. As

⁷⁴ Texto original: *Vibrato on the clarinet is a fluctuation or pulsation of a tone produced by either lowering and raising the pitch (called pitch vibrato) or by decreasing and increasing the amplitude (called amplitude vibrato). The pitch vibrato usually requires manipulation of the jaw or lip, while amplitude vibrato requires breath, diaphragm, or throat manipulation.*

⁷⁵ Não encontro nenhuma expressão que seja comum em português para definir um som que, para além de destimbrado, se ouve misturado com o próprio sopro do instrumentista.

soluções e sugestões aqui apresentadas resultam do trabalho efetuado com o compositor nas diversas ocasiões.

Na Figura 163 podemos observar a primeira situação na qual o compositor utiliza o *flutterzunge* em *Upon a Ground II*. Recorrendo à primeira cópia de *Upon a Ground I* que o compositor me entregou, verifiquei que, desde o primeiro contacto que tivemos, Virgílio Melo me pediu para efetuar este excerto com a ponta da língua.



Figura 163: Virgílio Melo, página 1, linha 1, utilização de flutterzunge.

Para o caso do fragmento apresentado na Figura 166, tenho duas partituras anteriores com outras tantas indicações diferentes de execução e utilizei ainda um 3º conjunto de dedilhações que descreverei mais adiante.

Na Figura 164 apresento a partitura que serviu de base à gravação da eletrónica. Os números escritos à mão por baixo da partitura indicam as chaves utilizadas para os respetivos *bisbigliandi*. A indicação de *An E* significa *Anelar Esquerdo* tapando o respetivo orifício.



Figura 164: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando. Versão para gravação da eletrónica.

A Figura 165 contém o mesmo excerto, mas da partitura que serviu de base à gravação da versão solo (Pinto, 2009). Podemos verificar duas diferenças entre as duas partituras (4ª e 6ª notas, si 2 e láb 4, respetivamente).

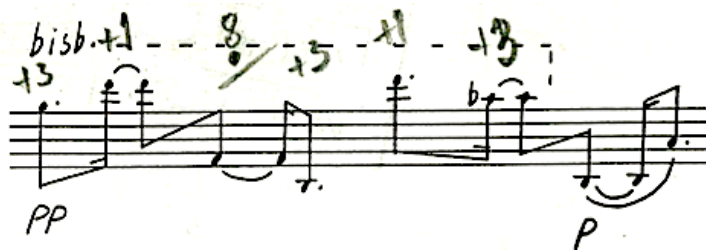


Figura 165: Virgílio Melo, Upon a Ground I, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando. Versão solo.

A última versão utilizada deste excerto foi a que serviu de base à gravação da parte solo de *Upon a Ground II* e, embora não tenha indicações na própria partitura, a solução utilizada foi 3 – 4 – AnE – 3 – 4 – 2.



Figura 166: Virgílio Melo, página 2, linha 3, utilização de bisbigliando.

Não obstante se terem apresentado muitas soluções que resultam do trabalho direto que mantive com os compositores, nem sempre essas soluções são definitivas e podem muito bem ser encaradas como sugestões de dois músicos, um criador e um intérprete, comprometidos com a tentativa de resolver as diferenças entre a criação, por vezes idealista, e o pragmatismo da sua realização.

Este é um bom exemplo de como as ideias vão evoluindo com o tempo e para que possamos comparar as soluções ou sugestões de interpretação podemos observar o Quadro 10. Apenas a 1^a e a 3^a nota se mantiveram com a mesma solução nas três versões e embora estejamos a falar de pequenos pormenores timbre e/ou ligeiras nuances de afinação, e não de grandes diferenças, estes não deixam de ser significativos no resultado final.

Quadro 10: Sinopse comparativa da evolução dos bisbigliandi da página 2, linha 3.

	Sol4	Ré5	Fá3	Si2	Ré5	Láb4
Versão base para electrónica	3	1	AnE	1	1	2
Versão para Upon a Ground I (Pinto, 2009)	3	1	AnE	3	1	3
Versão solo de Upon a Ground II (Pinto 2011)	3	4	AnE	3	4	2

A Figura 167 contem as indicações de *c.v* e *s.v* que significam *com vibrato* e *sem vibrato*, respetivamente. À semelhança dos excertos aqui apresentados nas Figuras 168, 171, 174 e 177, a opção foi a de um vibrato de afinação, como já foi aqui descrito por Farmer (1982, p.133).



Figura 167: Virgílio Melo, página 2, linha 3, utilização de vibrato.

A Figura 168 mostra um excerto com *bisbigliando* (assinalado como *bisb.*). Na primeira partitura de *Upon a Ground I* tinha a indicação para fazer esse *bisbigliando* com a chave 176. No entanto, como podemos ver nesta imagem no apontamento escrito à mão, a última opção para performance e gravação de *Upon a Ground II* (Pinto, 2011), foi a de executar este trilo de timbre com a chave 277. A diferença entre a utilização de uma ou de outra chave está, sobretudo, no timbre que se obtém nessa posição alternada.

⁷⁶ Este excerto pertence à 6ª parte de *Upon a Ground I*.

⁷⁷ Ver Figura 8 com a numeração das chaves.

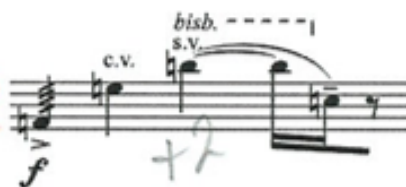


Figura 168: Virgílio Melo, página 2, linha 5, utilização de vibrato e bisbigliando.

No *flutterzunge* da Figura 169 a opção foi com a parte de trás da língua. Aqui, a precisão do ataque na dinâmica forte foi decisiva. Quando se utiliza a ponta da língua, por vezes, existe um pequeno atraso no começo do *flutterzunge* em relação ao ataque da nota.



Figura 169: Virgílio Melo, página 2, linha 6, utilização de flutterzunge.

A opção de execução do *flutterzunge* da Figura 170 também foi com a parte de trás da língua. Neste caso, tal deveu-se às questões da dinâmica de *pianíssimo possibile* e do legato.



Figura 170: Virgílio Melo, página 3, linha 3, utilização de flutterzunge.

A opção do tipo de vibrato utilizado no excerto da Figura 171 já foi descrita anteriormente, a propósito do excerto da Figura 167.



Figura 171: Virgílio Melo, página 4, linha 1, utilização de vibrato.

O *bisbigliando* da Figura 172 teve, à semelhança do que aconteceu no *bisbigliando* da Figura 168, opções diferentes quando se tratou da versão solo ou com eletrónica. Nos apontamentos que tenho de *Upon a Ground I* e na gravação (Pinto, 2009) a opção recaiu pela utilização das anilhas da mão direita, podendo ser utilizado o indicador direito sobre a sapatilha que se situa sobre as três anilhas do corpo da mão direita. No entanto, podemos ver neste excerto, mais uma vez apontado à mão, a última opção para performance e gravação de *Upon a Ground II* (Pinto, 2011), que foi a de executar este *bisbigliando* com a chave 2. A diferença, neste caso, para além do timbre está também na alteração da afinação, sobretudo na primeira opção uma vez que com a chave 2 a afinação permanece praticamente inalterada.



Figura 172: Virgílio Melo, página 4, linha 2, utilização de bisbigliando.

Para o *bisbigliando* da Figura 173 a opção foi sempre a mesma: a utilização da chave 3.



Figura 173: Virgílio Melo, página 4, linha 4, utilização de bisbigliando.

À semelhança do que se passa no excerto da Figura 178, encontramos na Figura 174 a indicação de *destimbrado*⁷⁸. Nesta, como naquela situação, a opção de execução foi a de encontrar um som destimbrado através da manipulação da embocadura e da pressão do ar e não recorrendo a posições alternativas.

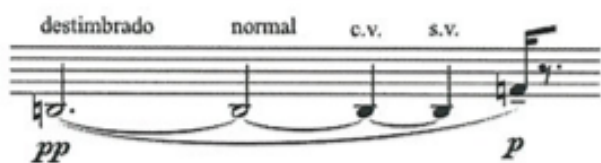


Figura 174: Virgílio Melo, página 4, linha 6, utilização de som destimbrado e vibrato.

O *flutterzunge* em ré3 da Figura 175 é executado com a ponta da língua.



Figura 175: Virgílio Melo, página 5, linha 2, utilização de flutterzunge.

No *flutterzunge* da Figura 176 a opção foi com a parte de trás da língua. À semelhança do que já foi descrito para o excerto da Figura 169 a precisão do ataque na dinâmica forte foi decisiva.



Figura 176: Virgílio Melo, página 5, linha 6, utilização de flutterzunge.

Como já referido para os excertos das Figuras 168 e 172, também o *bisbigliando* da Figura 177 teve opções diferentes nas duas versões. Nos apontamentos que tenho da primeira partitura, e que me serviu de base à gravação da versão solo (Pinto, 2009), verifico que a indicação era para fazer o *bisbigliando* com a chave 3. No entanto, podemos ver aqui a indicação de execução com a chave 7.

⁷⁸ *Detimbré*, na primeira versão de *Upon a Ground I*.

Outra questão que ainda não foi abordada, sendo muito importante para a execução desta obra, é a questão do tempo de espera no final das páginas e na opção da leitura vertical. Podemos ver na primeira página de *Upon a Ground II*, na Figura 162, a indicação dos tempos de espera entre fragmentos. No último excerto de cada página apenas tem os tempos de espera para a opção de execução horizontal, que podemos ver à direita do próprio fragmento (no caso da primeira página é de 7,5 semínimas). Verifica-se, assim, que por baixo do fragmento não temos qualquer indicação, o que significa que, para além das eventuais pausas, não existem tempos de espera entre o último fragmento de uma página e o primeiro fragmento da página seguinte, no caso de uma leitura vertical. Neste exemplo, e porque a minha opção foi sempre a da leitura vertical, tenho uma seta como lembrete pessoal para passar imediatamente à página seguinte.

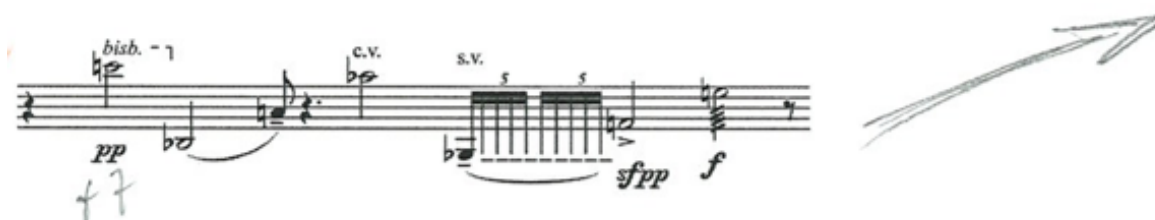


Figura 177: Virgílio Melo, página 5, linha 7, utilização de bisbigliando, vibrato e flutterzunge.

A opção de execução do destimbrado da Figura 178 já foi descrita anteriormente.



Figura 178: Virgílio Melo, página 7, linha 1, utilização de som destimbrado.

Como pudemos verificar, no caso de *Upon a Ground II*, as opções de execução não foram constantes ao longo do tempo. Considerando que os 49 fragmentos da partitura de 2008 saíram da partitura original de *Upon a Ground I* e que estes fragmentos musicais tiveram diferentes momentos de trabalho com o compositor, podemos concluir que as opções interpretativas não são as mesmas, sobretudo ao nível dos *bisbigliandi*. O contexto musical também não é o mesmo:

- *Upon a Ground I* é uma peça para clarinete solo com cerca de 11 minutos de duração na qual o clarinete é o único protagonista de forma contínua;
- *Upon a Ground II* tem um ficheiro áudio com 14'15" de duração sobre o qual o clarinetista executa os 49 fragmentos;
- O ficheiro áudio de *Upon a Ground II*, embora tendo como base a versão solo constitui, por si mesmo, um contexto musical próprio e autónomo.

Neste caso, não tenho uma versão *definitiva*, apenas apresento sugestões, de acordo com o trabalho que efetuei com o compositor e com os motivos que justificaram essas mesmas opções.

6.4 *Intensités*, de Ricardo Ribeiro

Intensités para clarinete e eletrónica é uma nova versão da obra com o mesmo nome para clarinete solo. O *patch* para esta nova versão, que utiliza exclusivamente eletrónica em tempo-real, foi criado por Gilberto Bernardes sob a direção de Ricardo Ribeiro e a sua estreia em público teve lugar 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 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 que o compositor apresentou em 2006 consistiu na redução da duração da obra que era de 10 minutos para a 6 minutos na versão final. A estreia da versão solo ocorreu num concerto integrado nos *Festivais de Outono* a 24 de outubro de 2006, no Museu de Aveiro, e aquando do último recital do meu mestrado na Universidade de Aveiro.

No booklet do disco que antecedeu este trabalho (Pinto, 2011) é possível confirmar, através do texto de Fábio Gorodski:

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 (Pinto:2011).⁷⁹

6.4.1 A interação com o compositor

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 aspetos 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. Contudo, pudemos observar três condicionantes sobre o trabalho que fizemos na articulação a utilizar nesta obra:

- 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

⁷⁹ Embora o texto fosse escrito originalmente em português, o texto original do booklet é o seguinte: *In Intensités for clarinet and live-electronics, the initial pair question/answer – reintroduced in the end – in a cletic rhythmic unit, offers a precise hearing frame of the play: long-short-long, big, high pitches in between, highly sewn in permutation profiles gravitating in a relapsing harmonic aura of a non-teleological nature. Electronics examines these gestures under a magnifying glass: the velatura technique pries and projects instrumental written signs into space, in translucent shades and percussion impulses. In subtle anamorphosis, the electronic virtual thickens the real instrument without ever covering it, following it like a shadow that lets allow us to become acquainted as per its inclinations, with the different melodies of a musical landscape* (Pinto, 2011).

instrumento, não há qualquer problema. Refiro-me aos intervalos compreendidos entre Mi₂ e Sib₃, fundamentais, e entre Si₃ e Dó₅, registo de 12^a. Existem algumas exceções, nomeadamente nos compassos 9 e 53, onde foram utilizadas ligaduras no sentido descendente entre registos.



Figura 179: Ricardo Ribeiro, compasso 9.



Figura 180: Ricardo Ribeiro, compasso 53.

Estes intervalos são de execução mais rápida do que os outros (um é executado em semifusas e o outro em *appoggiatura*) 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.

Para este trabalho pretendia mostrar alguns exemplos ilustrativos da evolução entre as primeiras versões e a versão final, à semelhança do que foi feito acerca do trabalho com Miguel Azguime, que se verá a seguir. Contudo, sendo esta uma obra um pouco mais antiga, perderam-se os esboços e as primeiras versões em pdf, consequência de viagens, mudanças entre Paris e Portugal, e problemas informáticos com computadores mais antigos.

No caso da versão com eletrónica, foi bastante importante a utilização da primeira gravação da versão solo (Pinto, 2009) por parte do compositor e de Gilberto Bernardes para a elaboração do *patch* no programa *Pd (Pure Data)*. Em seguida,

trabalhamos em conjunto para verificar o funcionamento da eletrónica em tempo real.

Esse trabalho, efetuado em conjunto, visou o acerto de alguns pormenores, nomeadamente:

- A precisão do lançamento dos vários eventos da partitura virtual. Ricardo Ribeiro pretende, nesta versão, uma mudança precisa dos vários eventos na partitura, pese embora a utilização de uma eletrónica de mancha, como já foi referido na secção 4.2, Alguns dos eventos necessitam de determinadas notas para reagir e para que o efeito seja o pretendido. Desse modo, a opção foi a de lançar os eventos a partir do palco através da utilização do pedal pelo clarinetista;

- A reação da eletrónica ao sinal enviado pelo clarinete. As características da eletrónica utilizada nesta obra exigem cuidados especiais na relação entre o sinal enviado pelo clarinete e a eletrónica resultante no sentido de se obter o resultado pretendido. Verificamos, durante o trabalho, que esse equilíbrio era muito importante no sentido de, por exemplo, se evitar *feed-back* sem, no entanto, perder a intensidade da eletrónica proposta.

6.5 *Limiar*, de Carlos Caires

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

Nas palavras do autor podemos ler:

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 seguintes e finais da peça.

Toda a electrónica desta obra é apresentada em suporte fixo, embora existam 17 ficheiros áudio que vão sendo lançados ao longo da obra, ‘seguindo’, 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.

O primeiro contacto que tive com esta peça foi na preparação de um concerto realizado no âmbito da *OrchestrUtopica*, da qual Carlos Caires foi um dos fundadores, na Universidade Católica Portuguesa a 15 de novembro de 2003, no Porto. Nesse concerto, para além de *Limiar*, foram realizadas várias obras com electrónica, nomeadamente a estreia de *Ressonâncias-Memórias* do compositor António de Sousa Dias, para ensemble e electrónica sob direção da maestrina Joana Carneiro.

Nesse concerto, a difusão da electrónica e o lançamento dos vários ficheiros foram efetuados pelo próprio compositor. O concerto, já referido, que se realizou a 6

de março de 2009 no Auditório do Instituto Franco-Português, em Lisboa, foi o primeiro onde o lançamento dos ficheiros desta obra foi feito por mim, no palco, através da utilização de um pedal *footswitch*. O que se pretendeu foi uma maior precisão da eletrónica, sobretudo no início de cada ficheiro, aproveitando a tecnologia que existia instalada para a obra de Miguel Azguime e que se utilizou também para a obra de Ricardo Ribeiro, como já foi dito antes.

A integração do lançamento dos ficheiros na performance do instrumentista trouxe à obra uma ligação muito maior entre a parte solo e a eletrónica, sobretudo na ligação entre a parte do clarinete e o início de cada ficheiro. Posteriormente, este recurso também já foi utilizado por outros intérpretes, segundo Carlos Caires.

Outro aspeto que foi testado nesse concerto foi a presença do instrumentista em palco. O ficheiro de introdução tem a duração de 4'38" e, como já foi dito em 5.1, o clarinete solo não tem qualquer intervenção durante uma grande parte deste tempo. A intervenção da parte solo deve começar quando, aos 4'18" se começam a ouvir os ré3 (som real) repetidos. Para este concerto, o compositor optou por lançar este primeiro ficheiro através da mesa com o instrumentista fora do palco entrando este apenas instantes antes de começar a sua interação com a eletrónica. Desta forma, evitou-se uma presença desnecessária em palco de mais de 4 minutos, focando a atenção da audiência apenas na eletrónica, que tem o papel principal, e único, nesta fase inicial da obra⁸⁰.

⁸⁰ Carlos Caires confessou-me, por várias vezes, a intenção de escrever uma parte nova de clarinete, eventualmente para clarinete baixo, para esta parte inicial, mas, finalmente, a obra acabou por ficar, até ao momento, tal como na sua versão inicial.

6.6 *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 eletrónica. Esta obra foi laureada com o 2º Prémio no 6º Concurso Internacional de Música Eletroacústica de S. Paulo, Brasil, em 2005.

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

Entretanto, em 2010, o compositor fez uma revisão à obra com a qual foi feita a edição do CD de clarinete e eletrónica que referi no início deste trabalho. Após a revisão, *Time Spell* 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 eletrónica.

A revisão constituiu, basicamente, no corte de 34 compassos, que correspondem a 2'16" considerando a semínima igual a 60 num compasso quaternário constante.

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 (Pinto, 2011).⁸¹

⁸¹ Embora o texto fosse escrito originalmente em português, o texto original do booklet é o seguinte: *Time Spell uses transformed repetition as basic construction material. The structure of the work is very close to a ritornello where repeated moments are transformed to create the illusion of a constant development. The inspiration for this idea comes from the story of a man who is condemned to live the same day till the end of his life. Therefore he must invent new and different ways of overcoming the repetition and finding the new* (Pinto:2011).

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 e, por isso, tenham corrido meio mundo, com diz João Pedro Oliveira⁸².

A eletrónica 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 preferimos a sua utilização para que o relacionamento entre as duas partes possa resultar tal qual o compositor previu.

O contacto que tive com João Pedro Oliveira para a preparação de *Time Spell* não foi muito intensa, pelo contrário, resumiu-se a pequenos detalhes sobre a interpretação de alguns excertos. No entanto, a participação em estreias de outras obras do compositor como *Timshel* ou *Estudo*, com o Sond'Ar-te Electric Ensemble e Ensemble Performa, respetivamente, *Hokmah*, para clarinete e piano que estreei com a pianista Elsa Silva ou ainda as gravações das obras *Integrais II*, para clarinete solo, e *Angel Rock*, para clarinete baixo e marimba que gravei com Pedro Carneiro e com o próprio João Pedro Oliveira no estúdio, proporcionaram-me um razoável conhecimento do que o compositor pretende ao nível da interpretação.

Um dos aspetos mais importantes de que falámos foi, a meu ver, a utilização ou não do *click-track* na execução da obra. O compositor defende, ou defendia, a não utilização deste recurso por achar que este poderia limitar uma interpretação mais natural e orgânica da obra. Por outro lado, eu sempre tive a preferência pela sua utilização, principalmente por dois motivos: em primeiro lugar, a utilização do *click-track* permite uma sincronização muito precisa com a parte electrónica; em segundo lugar, reduz em muito o tempo necessário para a sua preparação. Numa obra que durava mais de 13' na primeira versão ou, agora, 11' após a revisão, é muito difícil conseguir a precisão que a obra exige, como podemos comprovar na Figura 181, apenas possível com um conhecimento profundo da obra e

⁸² No questionário realizado para este estudo, que pode ser consultado no Anexo I.

com um grau de preparação e de trabalho com a eletrónica que o tempo normal de preparação de um ou mesmo vários concertos muitas vezes não permite.

Figura 181: João Pedro Oliveira, compassos 27 e 28.

Tendo consciência que João Pedro Oliveira pretendia uma interpretação que resultasse natural e orgânica e, ao mesmo tempo, muito precisa na sua relação com a eletrónica, procurei evitar o lado mecânico que um recurso como o *click-track* pode trazer, tanto nas apresentações ao vivo como na gravação. Aparentemente, o resultado final foi bem conseguido, considerando a opinião que o próprio compositor me transmitiu.

Outro pormenor que quero destacar aqui é o conhecimento que João Pedro Oliveira revela do instrumento e da forma como o relaciona com a eletrónica. A Figura 182 é reveladora disso mesmo em dois pormenores:

Figura 182: João Pedro Oliveira, compassos 144 a 149.

- O clarinete pode chegar de uma forma confortável até ao dó6 com uma embocadura normal. No entanto, neste excerto observamos o mi6 na parte eletrónica com o qual o compositor pede que o clarinete afine o mais possível com os dentes na palheta. De facto, tal é perfeitamente

possível onde o som resultante é parecido com o grafismo da partitura. Trata-se de uma das técnicas abordadas na bibliografia já referida, nomeadamente em Rehfeldt (1994, p.64) e Sparnaay (2010, p.93), mas revela um trabalho apurado e próximo da realidade por parte do compositor;

- Do mesmo modo, a utilização de sons eólicos e a interação que estes proporcionam entre clarinete e eletrónica funcionam na perfeição. Nesta figura temos o exemplo da passagem que podemos observar nos compassos 148 e 149 mas existem muitas outras ao longo da obra.

Um dos detalhes que me pareceu mais interessante na interação com João Pedro Oliveira sobre *Time Spell* foi o trabalho de estúdio para a edição do disco. (Pinto, 2011). Como já foi abordado no capítulo 5, uma das vantagens da eletrónica em tempo diferido é o controlo que se obtém sobre o resultado final. A intenção que o compositor tem sobre esse controlo é bem evidente nas Figuras 183 e 184, nomeadamente na utilização das dinâmicas e a interação que estas têm na relação com a parte de clarinete. O trabalho efetuado pelo compositor ao nível das dinâmicas pode ser observado nas linhas brancas que estão sobre as ondas sonoras da parte estéreo da eletrónica (na Figura 183, a segunda e terceira linha com ondas sonoras). Podemos observar que na parte de clarinete essa linha está completamente horizontal, não tendo qualquer trabalho pós gravação.



Figura 183: João Pedro Oliveira, *print screen* da primeira parte da edição discográfica de *Time Spell*.



Figura 184: João Pedro Oliveira, *print screen* da segunda parte da edição discográfica de *Time Spell*.

Se durante uma performance existe a possibilidade de controlo sobre dinâmicas por parte do compositor ou do técnico que esteja a efetuar a difusão da eletrónica, esse controlo nunca poderá atingir o nível de precisão e minúcia que se observa neste trabalho de João Pedro Oliveira.

6.7 *No Ocullo 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 neste projeto de música portuguesa para clarinete e electrónica.

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 difundir a electrónica. Este foi o primeiro concerto no qual todas as obras que constam deste estudo foram interpretadas, marcando também o início público do projeto de recitais a solo com electrónica dos Solistas do Sond'Ar-te Electric Ensemble.

6.7.1 A interação com o compositor

A estreita colaboração estabelecida no seio do Sond'Ar-te Electric Ensemble possibilitou uma partilha de conhecimentos e de discussão de ideias. Permitiu-nos, a compositor e intérprete, discutir aspetos 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, *bisbilhandi*, 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.

Das seis obras que integram este estudo, *No Ocullo Profuso* é o melhor exemplo da colaboração e interação que estabeleço regularmente com os compositores na fase da composição porque é a obra mais recente, a que tenho melhor documentada ao nível da correspondência trocada entre ambos e é também aquela onde essa partilha é bem evidente com os vários exemplos da partitura que se apresentam mais adiante.

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. Pese embora os recursos que, cada vez mais, estão à disposição dos compositores, alguns dos quais estão referidos ao longo deste trabalho, uma questão muito importante na execução musical é o contexto em que determinadas passagens ou técnicas aparecem. Muitas 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 harmónicos 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 se irá verificar a seguir, 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 método que consiga transmitir a um compositor como é que o clarinete se comporta. Reforço que a melhor solução é mesmo a partilha de ideias e a experiência entre o compositor e o intérprete.

Em *No Oculito Profuso*, de Miguel Aguipe, a composição consistiu basicamente na produção de uma partitura tradicional que é interpretada pelo clarinetista e de um *patch* em Max/MSP que determina o tipo de processamento eletrónico que decorre ao longo da performance. O capítulo 4 descreve, de forma detalhada, como este tipo de música funciona do ponto de vista do que é exigido para a sua interpretação. Neste caso, o pedal foi o sistema escolhido para fazer avançar os eventos do *patch* e tem de ser acionado pelo clarinetista por 47 vezes nesta obra. A maioria da eletrónica utilizada 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 imediatas, pela técnica e pelo resultado no clarinete, e puderam ser trabalhadas

mesmo sem o conhecimento da eletrónica, como se tratasse de uma peça a solo. Contudo, outras apenas surgiram após os primeiros ensaios com a eletrónica, 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 eletrónica e com a maior ou menor resposta desta ao som do clarinete.

O trabalho efetuado 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 eletrónica. 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.

Começando pela articulação e pela forma como esta evoluiu, as sugestões de alteração procuraram servir três objetivos: potenciar e realçar o ritmo utilizado por Miguel Azguime, permitir a fluência técnica ou o 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 se irá ver adiante. 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. Assim, verificamos, na Figura 185, as possibilidades que a posição de mi₂ oferece como notas dominantes, sendo que se ouve, para além destas, um espectro mais alargado de sons resultantes.

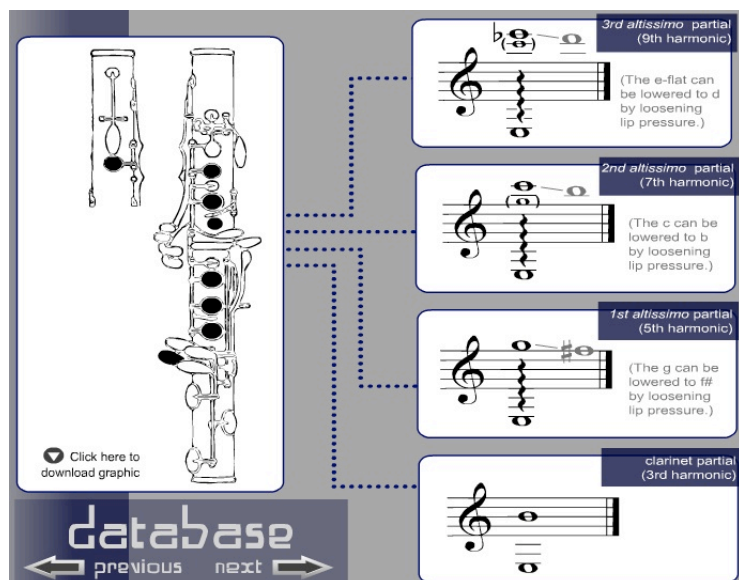


Figura 185: Nicolas del Grazia (2011), multifónicos com base em mi2.

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 em sib).

Os números que aparecem dentro dos quadrados abaixo da pauta da versão final indicam os momentos em que o pedal deve ser acionado.



Figura 186: Miguel Azguime, compassos 1 e 2, primeira versão.



Figura 187: Miguel Azguime, compassos 1 e 2, versão final.

Esta é uma das passagens onde a utilização da articulação serve vários objetivos. A separação do mi#5 inicial pretende que a passagem não se execute de forma precipitada. Segurando a primeira nota da passagem, como o tenuto 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 que 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 síncopas, 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 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, pertencentes à mesma fundamental, e que se podem obter com a mesma posição, o legato entre eles à velocidade é pouco fiável. O articular do lá₅ resolve a dificuldade, tornando a passagem exequível sem problemas.

Nas Figuras 188 e 189 podemos ver várias alterações ao nível de notas, da articulação e a inclusão de 4 suspensões. Estas têm que ver com a eletrónica que consiste no prolongamento das notas respetivas, 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.



Figura 188: Miguel Azguime, compasso 5, primeira versão.

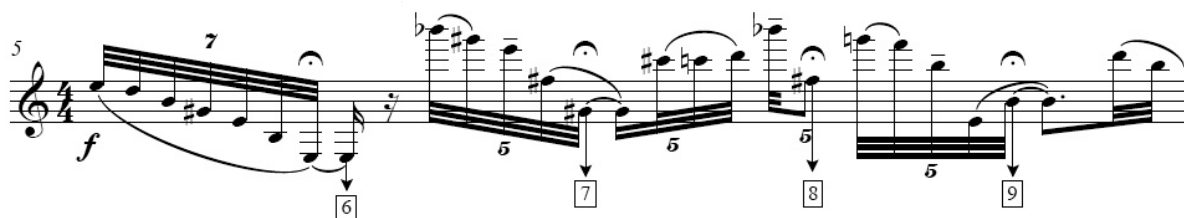


Figura 189: Miguel Azguime, compasso 5, versão final.

Por vezes, as passagens obrigam a combinações de dedilhações que as tornam bastante difíceis, até mesmo impossíveis ou ainda com o resultado sonoro a ficar aquém do pretendido pelos compositores.

A sugestão de dedilhações da Figura 190, como todas as que serão apresentadas para esta obra, foi experimentada com o compositor em ensaios, concertos e gravação e tem como finalidade tornar a passagem fluente e exequível:

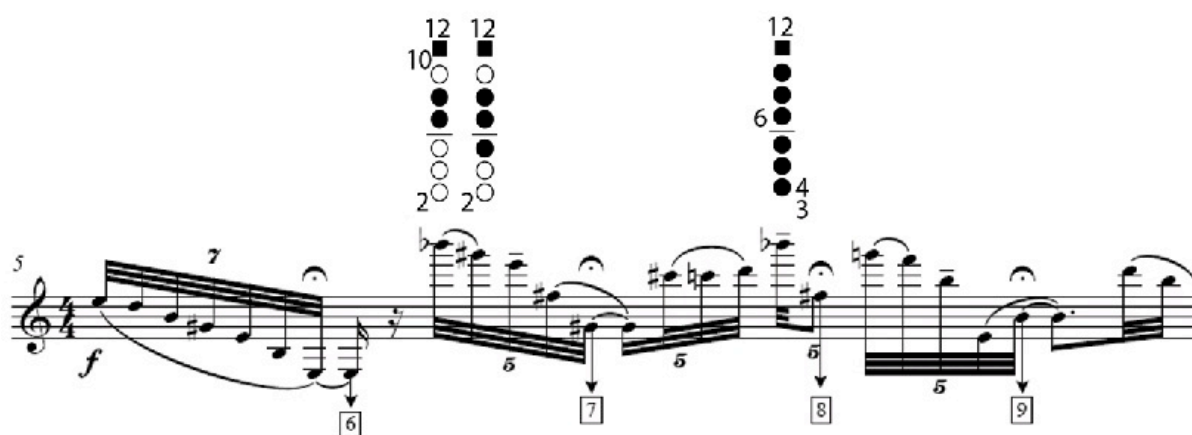


Figura 190: Miguel Azguime, compasso 5, sugestão de dedilhação.

Nas Figuras 191 e 192, a primeira alteração que se pode verificar é uma suspensão que surge no seguimento da passagem anterior e que serve o mesmo propósito, o prolongamento dessa nota pela eletrónica. A segunda suspensão, colocada no final do compasso 8, também está relacionada com a eletrónica que repete os mis anteriores. O multifónico final apenas deve ser tocado após a eletrónica, 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 em 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.

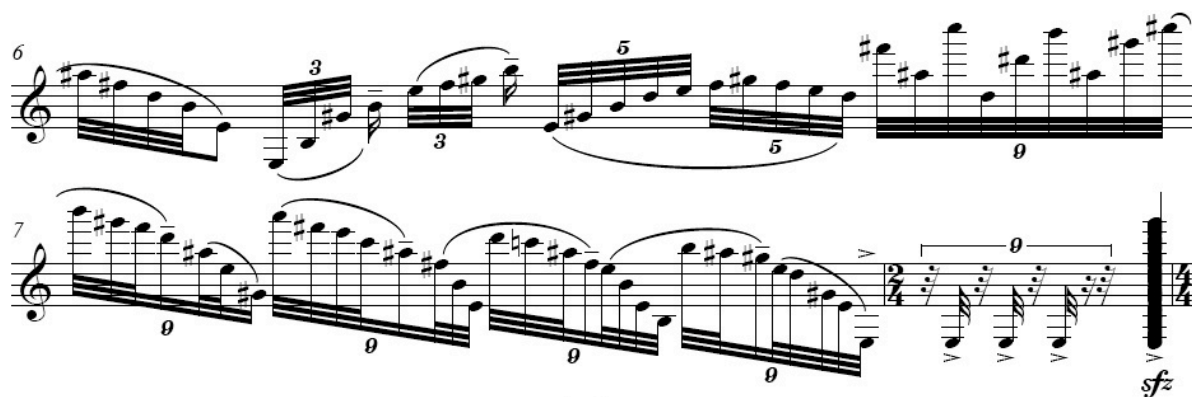


Figura 191: Miguel Azguime, compassos 6 a 8, primeira versão.

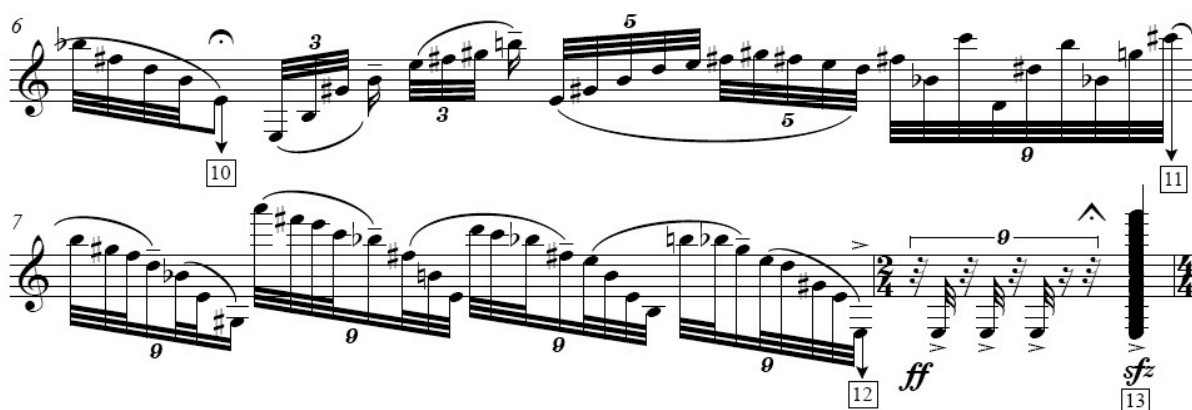


Figura 192: Miguel Azguime, compassos 6 a 8, versão final.

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 ré6 que, embora seja uma nota possível no clarinete, é extremamente difícil, sobretudo à velocidade e sem preparação, à semelhança do que vimos para o 2º

compasso⁸³. Como já foi dito também, as articulações servem três objetivos: 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 2^o e 3^o tempos dos compassos 10 e 11.

Este tipo de mudanças só pode ser feito com a experimentação e/ou com um conhecimento 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.

The image shows three staves of musical notation for a clarinet part. The first staff is measure 9, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several slurs and ties. The second staff is measure 10, continuing the melodic line with similar rhythmic values and slurs. The third staff is measure 11, which features a more rhythmic pattern of sixteenth notes and rests, with two groups of sixteenth notes marked with a '6' and a tenuto mark. The measure ends with a final note marked with a tenuto and a breath mark (v).

Figura 193: Miguel Azguime, 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

⁸³ 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.

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.

Figura 194: Miguel Azguime, compassos 9 a 11, última versão, embora com erros.

As mudanças que se observam da Figura 195 para a Figura 196, que são apenas as duas ligaduras e o diminuendo para piano, com o retomar do forte imediatamente a seguir, foram efetuadas após a inclusão da eletrónica (com os eventos 22 e 23). Principalmente com o evento 22, o fraseado do clarinete precisa de ser mais *cantabile* e dar espaço à eletrónica 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.

Figura 195: Miguel Azguime, compassos 20 e 21, primeira versão.

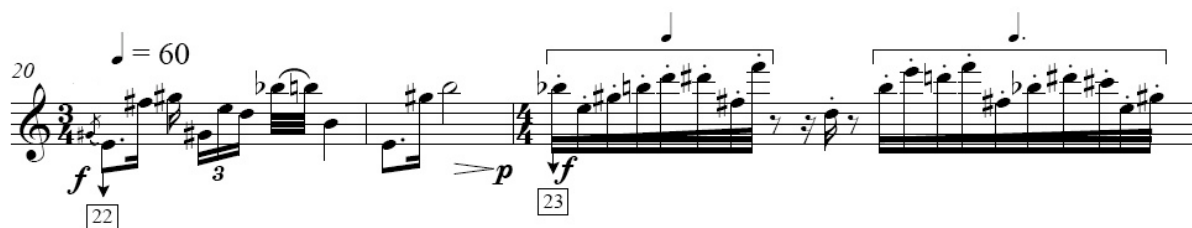


Figura 196: Miguel Azguime, compassos 20 e 21, versão final.

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.



Figura 197: Miguel Azguime, compassos 23 e 24, primeira versão.



Figura 198: Miguel Azguime, compassos 23 e 24, versão final.

Se a conceção 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 do compasso 25 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.



Figura 199: Miguel Azguime, compasso 25, primeira versão.



Figura 200: Miguel Azguime, compasso 25, versão final.

As Figuras seguintes representam mais exemplos de mudanças que foram feitas na partitura.



Figura 201: Miguel Azguime, compassos 27 e 28, primeira versão.

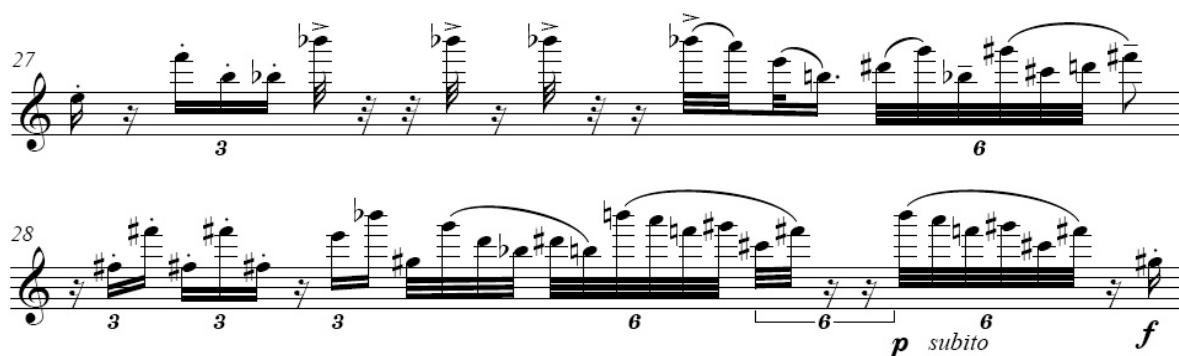


Figura 202: Miguel Azguime, compassos 27 e 28, versão final.

Se, à partida, são exemplos onde não há nada de significativo, para além de pequenas mudanças de articulação e 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 e/ou contribuir para que uma

linha melódica possa ter o seu contorno mais definido e a sua execução mais eficiente. O sustentar ou o acentuar de uma determinada nota é, muitas vezes, fundamental para que o carácter pretendido pelo compositor seja realçado.



Figura 203: Miguel Azguime, 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.

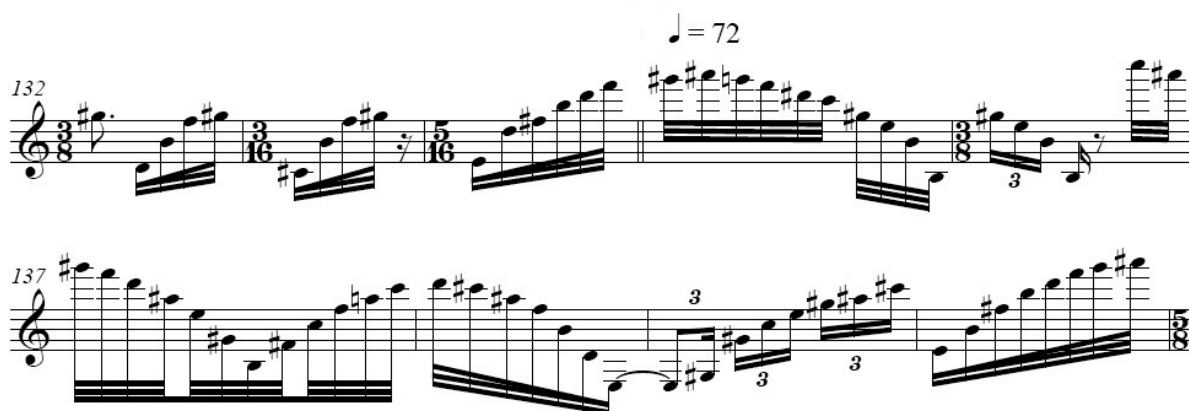


Figura 204: Miguel Azguime, compassos 132 a 140, primeira versão.

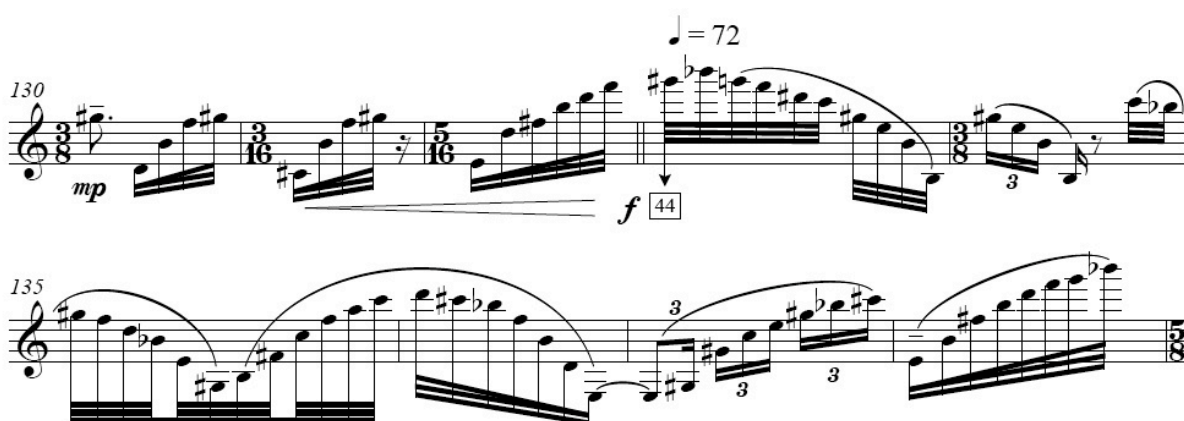


Figura 205: Miguel Azguime, compassos 130 a 138, versão final.

Uma vez mais, 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 objetivos que os exemplos descritos até aqui.

De facto, quanto menores são as diferenças mais se pode verificar o caráter 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.

Figura 206: Miguel Azguime, compassos 141 a 146, primeira versão.

Figura 207: Miguel Azguime, 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.

Figura 208: Miguel Azguime, compassos 15 e 16, primeira versão.

Figura 209: Miguel Azguime, compassos 15 e 16, versão final.



Figura 210: Miguel Azguime, compassos 26, primeira versão.



Figura 211: Miguel Azguime, 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 objetivo, as ligaduras introduzidas permitem dar velocidade e fluência à passagem, devido à constância rítmica que apresenta.

Figura 212: Miguel Azguime, 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 feita 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 eletrónica 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 *tr* irregular gliss ad lib ± half tone

57 *f* *p*

58 *p* *mf*

59 *p* **D**

Figura 213: Miguel Azguime, 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 será por conhecimento prévio de que isso será possível. Ainda que tudo passe pela conceção 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 e maior acuidade na utilização do instrumento.



Figura 214: Miguel Azguime, compasso 43, primeira versão.

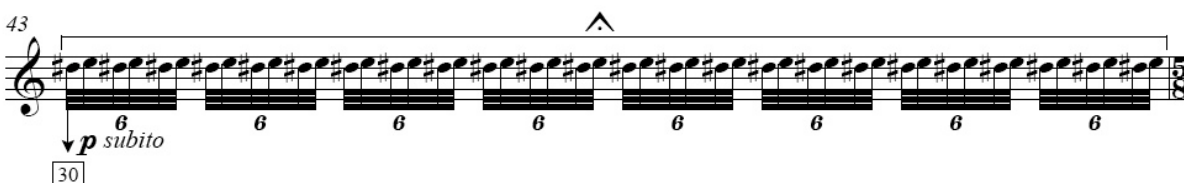


Figura 215: Miguel Azguime, compassos 43, versão final. Utilização de respiração circular.

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, como já foi referido. Aqui, todos são possíveis e a passagem funciona de forma fluente, melódica e com o legato pretendido pelo compositor, mais uma vez, pelo contacto 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 tubo. 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 pois o mi_2 utiliza todo o tubo do clarinete, por se tratar da nota mais grave do instrumento.



Figura 216: Miguel Azguime, 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 de articulações que servem objetivos já descritos, o compositor acrescentou um compasso. No processo tradicional, em que o compositor produz uma partitura, a entrega ao intérprete e assiste ao ensaio geral e à estreia, muito provavelmente tal não seria possível, até pelo facto de termos três eventos de eletrónica 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.

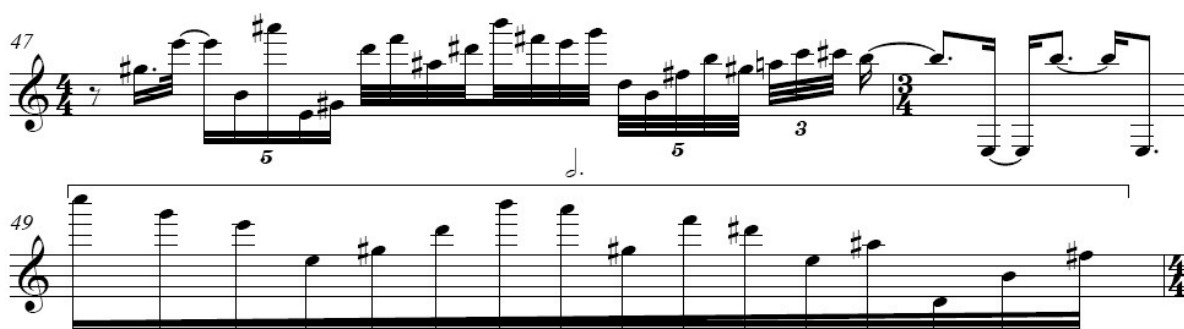


Figura 217: Miguel Azguime, compassos 47 a 49, primeira versão.

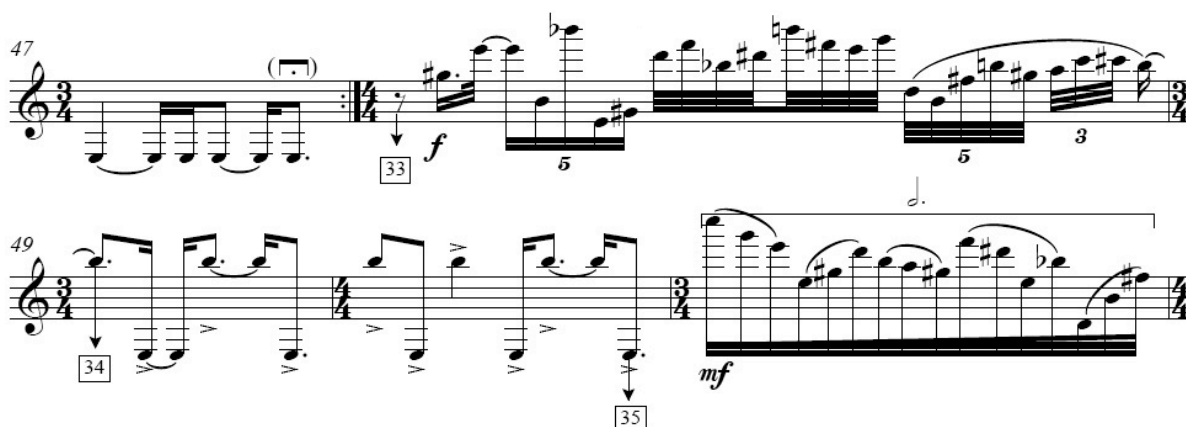


Figura 218: Miguel Azguime, compassos 47 a 51, versão final.

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.

Nas Figuras 219 e 220 podemos observar que o compositor utiliza $\frac{1}{4}$ de tom, em simultâneo ou não, com *bisbigliandi* e *glissandi* de forma continuada e em notas muito diversas para além de uma dinâmica de extremos no pianíssimo. Nesta partitura estão também incluídas as dedilhações que trabalhei com o compositor e que podem ser utilizadas por outros clarinetistas. 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 mais se faz notar. Embora o processamento seja sempre o mesmo, não se conseguem duas versões iguais, precisamente pela sensibilidade da eletrónica 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.

Figura 220: Miguel Azguime, compassos 100 a 109. Utilização de $\frac{1}{4}$ de tom e bisbigliandi.

As Figuras 221 e 222 mostram várias mudanças entre a primeira e a última versão sendo o aspeto gráfico o que sobressai em primeiro lugar. A voz está transposta na versão final, de modo a que o clarinetista possa pensar as duas partes em sib exclusivamente. Isto significa que se lê a parte de clarinete tal como está e pode ler da mesma forma a parte da voz, não sendo obrigado a transpor uma 2ª Maior acima. 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 mentalmente.⁸⁴ Para o intérprete, tal pode tornar-se muito confuso e por isso pedi a Miguel Azguime que transpusesse também a parte da voz, como se 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

⁸⁴ Por esta razão, muitas partituras gerais têm todos os instrumentos em dó e as partes individuais é que são transpostas. Neste caso, a partitura passará a estar em sib.

voz. Se, normalmente, a minha voz até poderá chegar ao ré⁸⁵, com a pressão necessária para a produção de som no clarinete tal não é possível de todo. Por isso se justificam 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 várias ordens 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 (Clarinete), and Voice. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as ♩ = 30. The key signature has one sharp (F#). The Fx part is a low, sustained line with a slur. The Cl part starts at measure 137 with a dynamic marking of *mf* and features a series of notes, including a low Mi2 (marked as 85 in the footnote). The Voice part also features a low, sustained line with a slur. The score ends at measure 145 with a double bar line.

Figura 221: Miguel Azguime, compassos 137 a 145, primeira versão . Utilização de som e voz simultaneamente.

⁸⁵ Mi2 no clarinete.

158

Cl.

mf

47

Voice (transposed as Cl.)

Fx.

162

Cl.

Fx.

Figura 222: Miguel Azguime, compassos 158 a 166, versão final. Utilização de som e voz simultaneamente.

6.8 O desafio interpretativo

Resolvidas as questões técnicas iniciais o grande desafio que se coloca a um intérprete é o de incorporar as ideias musicais dos compositores, tornando-as orgânicas e fluentes na performance, dando-lhes também o cunho pessoal. A partir do momento em que recebo uma partitura acabada, para além de tentar compreender as intenções do compositor, começo a imaginar como é que a obra poderá resultar, partindo da minha própria interpretação do texto musical e de como eu poderei colocá-la em prática. O imaginário passa a ser o meu próprio som, a minha técnica e a minha emoção colocados ao serviço da música que me é apresentada. Ao longo deste trabalho fui dando conta de alguns dos desafios que estas obras colocam do ponto de vista técnico e interpretativo mas deixo aqui uma breve sinopse do trabalho interpretativo que nelas pode ser observado.

A peça *Ncáãncôa* é representativa de um contexto com o qual os intérpretes se deparam muitas vezes: o da dificuldade extrema ou mesmo impossibilidade técnica perante a partitura. No entanto, também o é quando se fala da aproximação de ideias entre compositor e intérprete. Perante uma partitura acabada, a procura das soluções técnicas deve sempre respeitar o contexto musical, a estrutura da obra, a linguagem musical do compositor, etc. Neste caso em concreto, a sobreposição das três vozes – o clarinete e os dois *delays* – fazem realçar uma harmonia que, mesmo já existindo na versão solo, ganha contornos especiais de textura, dinâmica e interação entre o solo e a sua replicação pela eletrónica.

O trabalho efetuado com o compositor Cândido Lima revestiu-se de uma grande importância, sobretudo porque começou a ser realizado numa fase em que dava os meus primeiros passos na abordagem de música nova, com compositores vivos e com os quais é possível trocar ideias e construir uma versão mais próxima do seu criador. Fez-me perceber que, em muitas situações, a ideia musical deve prevalecer em relação à exatidão da partitura. Em *Ncáãncôa* isso acontece nas várias situações descritas e o resultado final procura preservar o espírito que esteve na origem da sua composição. O explorar das várias possibilidades para a execução técnica da obra e, principalmente, a inclusão dos vários elementos num contexto musical, por um lado, na(s) frase(s) em se insere(m) e, num sentido mais amplo, que

seja consistente com a conceção do compositor, foi o início de um caminho que hoje vejo como uma missão.

Uma última palavra sobre o desafio que a eletrónica desta peça coloca ao intérprete e, ao mesmo tempo, aquilo que lhe permite e que faz desta versão uma obra inovadora: o da interação com a sua própria interpretação, em tempo real. A gestão do tempo e da sonoridade, em primeiro lugar, mas também da textura, da harmonia e da polifonia a três vozes que a eletrónica gera, tornam cada performance desta obra num momento único, porque a cada momento o intérprete pode tomar decisões a esse nível, dependendo do tempo de resposta de cada um dos *delays* e da sua junção com a parte que está a ser interpretada diretamente.

Em *Upon a Ground II* a grande dificuldade que senti, sempre que interpretei esta obra, foi a de conseguir uma verdadeira interação com a eletrónica, especialmente a partir de 2008, pelas 10080 possibilidades de percursos diferentes que a nova partitura permite. Se é verdade que o material musical da partitura é o mesmo que é utilizado no ficheiro áudio da eletrónica, não é menos verdade que o cumprir escrupulosamente a partitura a nível de tempos de espera não deixa muita margem de manobra para o intérprete reagir ao que se passa na parte eletrónica, independentemente do percurso escolhido. Apesar de existirem várias sobreposições dos materiais utilizados, que proporcionam alguma unidade com a parte solista, é necessário um grande conhecimento da eletrónica para escolher previamente um percurso que permita ao intérprete uma versão com a qual se identifique no que diz respeito à interação das duas partes. Penso que a unidade da obra pode ser dada pela eletrónica e por uma escolha feliz do percurso, pois sendo uma obra onde a parte solo é constituída por excertos curtos, na sua maioria, e com bastante espaço temporal entre eles, é extremamente difícil para um intérprete manter uma ligação musical coerente entre eles.

A escolha dos intervalos, ritmos complexos e a utilização frequente de grandes saltos e mudanças de registo conferem a *Intensités* uma tensão musical quase constante em toda a peça, mesmo quando a intensidade destes elementos diminui. Trata-se, por esse motivo, de uma obra cuja preparação é extremamente exigente, tanto do ponto de vista técnico como interpretativo.

Conciliar a tensão musical com a fluência do fraseado dentro de uma dificuldade técnica extrema é um enorme desafio que se coloca a cada nova performance desta obra. Por outro lado, a estrutura das frases e dos gestos musicais é bastante clara mas, tendo feito já um número considerável de concertos com *Intensités*, tenho sempre a impressão de que ‘nunca está nos dedos’ e, a cada vez que a preparo para um novo concerto, parto sempre muitos passos atrás do que a deixei anteriormente.

A eletrónica de *Intensités* resulta como uma extensão sonora do próprio clarinete. Sendo toda ela em tempo real, torna-se sempre necessário ajustar, de forma muito precisa, parâmetros como o nível de entrada do sinal do clarinete no(s) microfone(s) e o nível de processamento do programa (*Pure Data*) em função do equipamento técnico de que se dispõe e das diferentes acústicas. Após uma primeira fase onde apenas interpretava esta obra com o equipamento e assistência técnica da Miso Music (sendo que o próprio Gilberto Bernardes, que criou o *patch*, fez a assistência técnico-musical em alguns concertos), reuni o equipamento e algum conhecimento necessário para poder ser autónomo na interpretação *Intensités*. Este facto tem-me permitido ensaiar sozinho e, portanto, procurar de uma forma mais regular uma sonoridade conjunta entre o clarinete e a sua extensão eletrónica que corresponda aos desígnios do compositor.

Considero que *Limiar* é uma obra transparente musicalmente, no sentido em que, pela leitura da partitura e pela interação com a eletrónica se percebe facilmente a estrutura da obra: a parte solo vai ganhando protagonismo enquanto a eletrónica o vai perdendo à medida que a peça decorre, tal como é descrito pelo próprio Carlos Caires. Não sendo uma peça de dificuldade técnica muito elevada também não é imediata, sobretudo ao nível do ritmo. Penso que a grande dificuldade se prende com a precisão do tempo, de forma a otimizar a interação com a eletrónica à medida que os vários ficheiros áudio vão sendo executados.

Time Spell é uma das obras deste estudo que mais vezes interpretei em concertos. Como já foi referido anteriormente, optei sempre pela inclusão do *click-track* por entender que a precisão do contraponto existente entre clarinete e eletrónica assim o exige. No entanto, e não obstante a lado mecânico que existe num

acessório como o *click-track*, existe muita margem para que o intérprete possa interagir com a eletrónica de uma forma musical e orgânica. Seja pelo timbre, pela intensidade sonora ou pelos tempos de reação ao ficheiro áudio, a relação com a eletrónica deve ser sempre objeto de otimização por parte do intérprete. Embora o tempo da eletrónica seja imutável, pela sua natureza, a cada execução é possível descobrir novos pormenores que fazem com que a obra no seu conjunto possa crescer através dessa mesma procura de tornar o clarinete e a eletrónica numa entidade única onde o material musical se funde e reage mutuamente.

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.

Do ponto de vista técnico é uma obra de grande complexidade, tanto ao nível da rapidez de execução de muitas das passagens como da utilização de uma multiplicidade de técnicas como multifónicos, *bisbigliandi*, respiração circular e utilização simultânea do som e da voz. Uma das mais difíceis que já fiz! A resistência física é também um aspeto a ter em conta, especialmente a partir da secção que utiliza *bisbigliandi* (compasso 89). É uma peça que tem a duração de mais de 15 minutos, durante os quais não existem tempos de descanso para o intérprete e onde a exigência ao nível da resistência e flexibilidade da embocadura é muito elevada. Ainda a nível físico existe também a questão, já abordada, da utilização do pedal para fazer avançar o *patch*.

Musicalmente, considero tratar-se de uma obra com uma energia extraordinária e com uma grande variedade de gestos musicais e ambientes sonoros. A eletrónica reage e interage com o clarinete umas vezes de uma forma muito rápida e diversa e outras de forma a criar texturas musicais. O *timing* para acionar o pedal também está muito dependente da programação do *patch* que aciona e, sempre, do contexto musical em que está inserido. Por exemplo, os pedais 6, 7, 8 e 9 da Figura 190 acionam uma eletrónica que depende da nota que captam, pelo que a sua ativação tem de ser muito precisa, ou seja, um breve instante depois da nota ser tocada. Por outro lado, o pedal 42 é acionado um pouco antes do compasso 89 (por

isso não está na Figura 219 mas pode ser consultado no Anexo III: Partituras) e ativa a programação que se mantém constante durante toda a secção. No entanto, a transição e o momento de acionar o pedal depende muito da sonoridade conjunta entre o clarinete e a eletrónica. A forma como esta transição é feita depende de vários fatores como sejam a dinâmica sonora do clarinete, a sua proximidade do microfone e o ajuste da eletrónica que é feita no momento por quem estiver a fazer a sua difusão.

Sendo a obra mais recente deste estudo, é também aquela onde a interação entre compositor e intérprete é a mais completa pois começou desde a elaboração da partitura e continua a cada performance que é feita em conjunto pela complexidade dos muitos pormenores que exigem a interação entre o clarinete e a eletrónica, bem como um conhecimento profundo da obra e conhecimento mútuo de quem a coloca em prática.

Conclusão

Ao longo deste trabalho procurei respostas à pergunta inicial, descrita na introdução⁸⁶. A maior motivação para esta reflexão sobre a música portuguesa para clarinete e eletrónica foi poder deixar um contributo para a análise dos processos interativos da composição, interpretação e performance em três aspetos que considero fundamentais:

1. A elaboração do material musical, seja partitura ou parte eletrónica;
2. A performance;
3. A interdependência existente entre estes dois pontos anteriores.

Verifica-se que existem dois pontos em comum entre este repertório e o restante, no que diz respeito à escrita para o instrumento - clarinete:

- A elaboração da partitura que pode exigir uma interação maior ou menor entre compositor e intérprete. Dependendo do grau de investigação, inovação ou ainda subjetividade que a partitura possa ter, essa interação entre compositor e intérprete pode ser mais ou menos necessária e, neste trabalho, podem-se verificar várias situações que comprovam isso mesmo.
- A preparação que é exigida ao intérprete para a execução da partitura não muda em relação a todos os outros tipos de música. O rigor com o texto na interpretação, nomeadamente com as notas e o ritmo, bem como o tipo de sonoridade associada à música em causa para uma interpretação adequada é também semelhante.

Por outro lado, podemos verificar várias diferenças que fazem da música mista um novo paradigma da composição, da interpretação e da performance:

- Desde logo, e porque é o que acontece em primeiro lugar na ordem cronológica na história das obras, na elaboração do material musical. O compositor toma contacto direto com o som que se produz ao vivo, seja

⁸⁶ Tendo em conta que a música mista representa um novo paradigma na criação e interpretação musical, que desafios se colocam a compositores e intérpretes, do ponto de vista composicional, interpretativo e performativo, considerando a interação e interdependência entre estas três dimensões?

na manipulação direta dos sons aquando da elaboração da eletrónica em tempo diferido, como na idealização e/ou monitorização da reação da eletrónica em tempo real. Desta forma, o compositor é também um intérprete, embora não suba ao palco durante a performance, porque a sua ação é fundamental para o resultado final. Deste modo temos um paradigma diferente do compositor/intérprete que se verificava antes do século XX.

- Na preparação da performance também podemos observar muitas diferenças. Desde logo, a interação com a tecnologia pressupõe um conhecimento do tipo de eletrónica utilizada e os meios que são necessários para que seja possível uma interpretação correta. Observámos de uma forma muito clara que a eletrónica tem exigências muito diferentes se for em tempo real ou em tempo diferido. Também dentro de cada um dos tipos existem diferenças que podem exigir uma preparação e meios distintos.
- Na performance tudo é diferente, tanto para o compositor como para o intérprete:

No caso do compositor, este passa a ser um novo intérprete pela manipulação direta dos sons, como se pode observar na eletrónica em tempo diferido ou na eletrónica em tempo real em que o próprio compositor é responsável pela difusão da eletrónica. Quando a eletrónica é em tempo real e o compositor não faz a difusão da eletrónica, não deixa de estar perante uma situação nova porque a forma como organiza os materiais que irão ser reproduzidos pode ser profundamente influenciada, no seu resultado final, pela acústica da sala, pelos meios técnicos disponíveis ou mesmo por quem faz a difusão da eletrónica;

No caso do intérprete, o ambiente em palco é completamente diferente. Embora a interação musical exista com o compositor, de forma direta ou indireta, ou com o técnico, esta está sujeita à reação da tecnologia disponível. Por outro lado, existem vários fatores diferentes e/ou adicionais, como a utilização de pedal ou *click-track*, que exigem uma preparação e adaptação extra, bem como um incremento nas tarefas

que, tradicionalmente, um intérprete tem que executar durante uma performance. O conhecimento, ainda que básico, de como tudo funciona do ponto de vista tecnológico, também é necessário e influencia a forma como o intérprete está em palco e se posiciona perante a música que está a interpretar.

Das obras analisadas neste estudo, as quais integram o seu corpus analítico, pudemos verificar interação entre compositor e intérprete em duas questões fundamentais neste tipo de música:

1. Na partitura do clarinete solista;
2. Na relação entre a parte solista e a eletrónica.

Na questão da partitura do clarinete solo existem, por sua vez, dois aspetos que, como se viu, podem merecer atenção quando se fala de interação entre compositor e intérprete:

- A elaboração da própria partitura;
- A interpretação dos elementos musicais que fazem parte da partitura.

Quanto à elaboração da partitura, do ponto de vista clarinetístico, as diferenças entre a música mista e a música sem eletrónica são muito poucas ou nenhuma. O compositor elabora a sua partitura de clarinete de forma a interagir com um material musical, neste caso a eletrónica, e nesse aspeto não é diferente de outro tipo de música. Em alguns casos estive mais próximo nesta fase da composição e em outros casos não estive de todo presente e a partitura chegou-me às mãos completamente acabada. Em nenhuma situação constatei, por parte dos compositores, uma atitude diferente, perante a partitura, de todas as outras inúmeras situações em que com eles trabalhei. Neste estudo, contudo, pudemos observar duas obras que, pela minha intervenção enquanto intérprete numa fase precoce da composição, sofreram bastantes alterações sobretudo no que diz respeito a notas e dinâmicas, assim como na utilização de novas técnicas. São os casos de *No Oculto Profuso* de Miguel Azguime e *Intensités*, de Ricardo Ribeiro.

No que respeita à interpretação dos elementos musicais que fazem parte da partitura, tal como no ponto anterior, não existem diferenças visíveis entre a música solista, por exemplo, e a música mista. A reforçar esta posição está o facto de

três das obras aqui analisadas terem como origem obras para clarinete solo. O trabalho efetuado com Cândido Lima, Virgílio Melo e Ricardo Ribeiro, numa primeira fase, para interpretação das obras na sua versão para clarinete solo, é o que aqui se apresenta porque não sofreu alterações para as versões com electrónica.

Pudemos também observar de forma detalhada que a interpretação de alguns elementos como multifónicos, *bisbigliandi* e outras técnicas que surgiram no século XX, nomeadamente nas obras de Cândido Lima, Virgílio Melo e Miguel Azguime, têm várias soluções possíveis e o resultado final depende em grande medida do intérprete. Para que esse resultado seja musicalmente próximo do idealizado pelo compositor terá de haver, necessariamente, uma estreita colaboração entre ambos. Neste ponto, para além das soluções encontradas com os compositores nas próprias obras, apresento também uma proposta de notação para as posições de clarinete que possa ser utilizada por compositores e clarinetistas de uma forma fácil e graficamente acessível.

Na relação musical que pode existir entre o clarinete solo e a electrónica foi analisada a relação entre a parte solista e a electrónica em tempo real e a electrónica em tempo diferido.

Em primeiro lugar, pudemos constatar que se trata de um mundo sonoro novo, que tem influência na forma como os intérpretes têm que reagir, por um lado, ao material musical e, por outro, ao ambiente que existe em palco para a realização desta música. Na electrónica em tempo diferido observámos que é exigido, normalmente, um maior rigor no tempo pela interação necessária com os ficheiros áudio, embora também sejam obras menos exigentes do ponto de vista da utilização de suportes tecnológicos. Na electrónica em tempo real existe uma imprevisibilidade maior no material musical com o qual o intérprete terá de interagir havendo, em contrapartida, uma maior liberdade interpretativa pela ausência de um tempo/pulsção e de um material musical rigidamente pré-estabelecido. Tanto do lado da criação musical – compositor – como do lado da performance – intérprete – ambos os processos têm vantagens e desvantagens que foram também analisadas em detalhe.

Como consequência direta deste trabalho de interação com os compositores podemos observar:

- Alterações nas partituras de *No Oculto Profuso* e *Intensités*;
- Propostas de dedilhações para os multifónicos e $\frac{1}{4}$ de tom de *Ncáãncôa*, bem como para os *bisbigliandi* de *No Oculto Profuso* e de *Upon a Ground II*;
- Propostas de execução das várias técnicas utilizadas em *Upon a Ground II*;
- A utilização de pedal *footswitch* para fazer avançar os *patch's* de *No Oculto Profuso*, *Intensités* e *Limiar*;
- A utilização sistemática do *click-track* em *Time Spell*;
- Uma nova proposta de notação de dedilhações, prática, intuitiva e inequívoca para clarinetistas e compositores.

Enquanto intérprete, a realização deste estudo, como consequência de uma prática performativa regular com eletrónica, fez-me ganhar um fascínio especial pela expansão e extensão tímbrica que a eletrónica permite a um instrumento essencialmente monofónico, como é o clarinete. Na sequência desse entusiasmo, comecei a reunir o equipamento e conhecimentos necessários para poder ser autónomo na interpretação desta música, facilitando, assim, a possibilidade de a poder realizar com mais frequência e conseguir uma maior interação com a eletrónica, fruto de uma maior possibilidade de experimentação e conhecimento das obras na sua totalidade.

As obras escolhidas forneceram situações bastante diversas, onde puderam ser abordados vários pontos de vista que acabaram por enriquecer este trabalho. Pessoalmente, entendo que estamos perante um conjunto de obras de muita qualidade e que a música portuguesa fica muito bem representada estéticamente, musical e tecnologicamente. A música mista, como um novo paradigma de criação, interpretação e performance coloca compositores e intérpretes em situações completamente novas, oferecendo-lhes um conjunto de possibilidades num contexto musical e tecnológico onde o potencial é imenso, existindo ainda muito para explorar.

Finalmente, a principal conclusão que daqui se retira é que composição, interpretação e performance estão interligadas e interdependentes em todo o processo de criação musical. Assim, a performance é potenciada quanto maior for o grau de compromisso e interação entre compositores e intérpretes no sentido de aproximar a ideia musical, que precede a criação, da sua realização prática.

Bibliografia

Andrés, Ramón (1995). *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Bibliograf.

Armengaud, Jean-Pierre (2010). La vision critique de l'interprète. In J. Armengaud, & D. Ehrhardt, (Eds.). *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris: L'Harmattan.

Arrignon, M., Crousier, C. e Lancelot, J. (1991). *10 ans avec la clarinete*. Paris: Institut de pédagogie et chorégraphique, la Villette.

Azevedo, Sérgio (1998). *A Invenção dos Sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.

Baines, Anthony (1991). *Woodwind Instruments and Their History* (1^a ed., Faber, 1957). London: Dover Publications.

Bartolozzi, Bruno (1967). *New Sounds For Woodwind*. London: Oxford University Press.

Berio, Luciano; Dalmonte, Rossana; Varga, András Bálint (1985) *Luciano Berio – Two Interviews with Rossana Dalmoste and Bálint András Varga*, New York/London: Marion Boyars Publishers.

Berio, Luciano (1998). *Berio Sequenzas*, [Booklet do Album]. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.

Bernstein, Leonard (1954). *O Mundo da Música – os seus segredos e a sua beleza*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, or. “The Joy of Music”, 1954, trad. Manuel Jorge Veloso.

Birsak, Kurt (1991). *The Clarinet: a cultural History* (tradução inglesa Gail Schamberger, 1994). Buchloe: Druck und Verlag Obermayer.

Boehm, Theobald (1964). *The flute and flute playing* (título original: Die Flöte und das Flötenspiel. Munich, 1871). New York: Dover Publications. (1^a ed., Dayton C. Miller, 1922).

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes (1996). *Dicionário de Música* (1^o volume). Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes (1999). *Dicionário de Música* (2^o volume). Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Boucourechliev, André (1993). *La Langage Musical*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

Boulez, Pierre (1963). *A Música Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Boulez, Pierre (1964). “Alea” In *Perspectives of new music* 3 (fall-winter) (pp. 42-43).

Boulez, Pierre (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Éditions du Seuil.

Boulez, Pierre (1975). *Par volonté et par hasard Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris: Éditions du Seuil.

Boulez, Pierre (1985). *A Música Hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Boulez, Pierre (1986). *Orientations*. London: Faber and Faber Limited.

Boulez, Pierre (2004). Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre. In J. Natiez, (Ed.). *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle – Les Savoirs Musicaux* (pp. 1183-1196). Arles: Actes Sud / Cité de la Musique.

Branco, João de Freitas (1995). *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Brito, Manuel C. e Cymbron, Luísa (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Brixel, Eugen (1997). *Klarinetten Bibliographie I*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH. (1ªed.1978).

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

Busoni, Ferruccio (1962). Sketch of a New Aesthetic of Music. Trans. Theodore Baker, In *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover Publications.

Cage, John (1961). *Lectures and Writings by John Cage – Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

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

Cook, Nicholas (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas (1999). *Words about Music, or Analysis versus Performance*. In P. Dejana, (Ed.). *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening experience* (pp. 9-52). Leuven: Leuven University Press.

Dangain, Guy (1978). *A propos de la clarinete*. Paris: Gérard Billaudot.

Data, Pure (2014). *Pure Data – PD Community Site*. Disponível em: <http://puredata.info> (Acedido em 09.02.2014).

Daubresse, Éric (2001). Emmanuel Nunes, compositeur à l'Ircam. In H. Borel, A. Bioteau, É. Daubresse. *Emmanuel Nunes – Compositeur portugais XXe siècle*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Druhan, Mary Alice (2003). *A Performer's Guide to Multimedia Compositions For Clarinet And Visuals: A Tutorial Focusing on Works by Joel Chadabe, Merrill Ellis, William O. Smith and Reynold Weidenaar*. (Tese de doutoramento não publicada). Louisiana: Louisiana State University.

Dunn, David (2014). *Laboratory, Art & Ciencia*. Disponível em: <http://www.daviddunn.com> (Acedido em 23.01.2014).

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

Eco, Umberto (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset.

Eimert, Herbert (1992). *Música Electrónica*. Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa. Trad. Ansgar Schäfer.

Errante, Gerard (1993). *Contemporary Clarinet Repertoire for Clarinet and Electronics* (2ª ed.). Mentone, CA: MillCreek Publications.

Farmer, Gerald (1982). *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*. Rochester, NY: Shall-u-mo Publications.

Ferreira, António (2003). *Uma História da Música Electroacústica em Portugal*. Parede: Centro de Informação da Música Portuguesa.

Ferron, Ernest (1994). *Clarinete, mon amie*. Paris: IMD.

Gabrielsson, Alf (2005). Timing in music performance and its relations to music experience. In Sloboda, John A. (ed) *Generative processes in music – The psychology of performance, improvisation and composition* (pp. 27-51). Oxford: Oxford University Press.

Gibson, O. Lee (1991). *Clarinet Acoustics*. Bloomington: Indiana University Press.

Gomes, André Filipe Marques (2008). *ThereMax: o Theremin Ultra-sónico*. (Dissertação de mestrado não publicada). Aveiro: Universidade de Aveiro.

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

Henrique, Luís L. (1998). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henrique, Luís L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Hill, Peter (2002). From score to sound. In J. Rink (Ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holmes, Thom (2012). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

Howe Jr, Hubert S. (1980). “Electronic music” in Sadie, Stanley (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.6, pp. 107-110). London: MacMillan.

Institute for Computer Music and Sound Technology (2013). *SABRe – Sensor Augmented Bass clarinet Research*. Disponível em: <http://www.icst.net> (Acedido em 11.10.2013).

Jameaux, Dominique (1984). *Pierre Boulez*. Paris: Librairie Arthème Fayard e Fondation Sacem.

Kennedy, Michael (1991). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Klosé, H. (1989). *Méthode Complète de Clarinette - Nouvelle édition en cinq parties*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Lawson, Colin (Ed.) (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lawson, Colin (2000). *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lehmann, Andreas C., Sloboda, John A. e Woody, Robert H. (2007). *Psychology for Musicians – Undersanting and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.

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

Manzo, Vincent J. (2011). *Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music for Education and More*. New York: Oxford University Press.

Marchi, Joseph (1994). *Etude des Harmoniques et du Suraigu*. Paris: Editions Henry Lemoine.

Marques, Henrique Daniel Portovedo (2012). *Sistemas Musicais Interativos no Ensino Especializado da Música*. (Dissertação de mestrado não publicada). Aveiro: Universidade de Aveiro.

Melo, Fabrício Augusto Corrêa de (2007). De “Introduction a la musique concrète” ao *Traité des objets musicaux*: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer (Dissertação de mestrado) – Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Monteiro, Francisco (1994). *Interpretação e Educação Musical - formação de instrumentistas e teoria da interpretação musical: estudo comparativo* (Dissertação de mestrado). Coimbra: Universidade de Coimbra.

Pimentel, Bret (2012). *Bret Pimentel, woodwinds*. Disponível em: <http://bretpimentel.com> (Acedido em 23. 05. 2012).

Pino, David (1980). *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Dover Publications.

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

Pires, Isabel Maria Antunes (2007). *La notion d'Espace dans la création musicale: idées, concepts et attributions – Une réflexion à propôs d'espaces intentionnellement perçus ou composés de l'entité sonore* (Tese de Doutoramento). Paris: Université Paris 8.

Portuguesa, Confederação M. (2014). *Confederação Musical Portuguesa*. Disponível em: <https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa> (Acedido em 14.01.2014)

Rehfeldt, Phillip (1994). *New directions for the clarinet* (2^a ed.): California: University of California Press.

Richards, E. Michael (2013). *The Clarinet of the Twenty-First Century*. Disponível em: <http://userpages.umbc.edu/~emrich/clarinet21.html> (Acedido em 1.5.2013).

Risset, Jean-Claude (2004). Timbre. In J. Natiez, (Ed.). *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle – Les Savoirs Musicaux* (pp. 134-161). Arles: Actes Sud / Cité de la Musique.

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

Ross, Alex (2009). *O resto é ruído, À Escuta do século XX*. Lisboa: casadasletras, or. "The Rest is Noise", 2009, trad. Mário César d'Abreu.

Russolo, Luigi (1940). *The Art of Noises: Futurist Manifesto*. Trans. Stephen Somervell, In Nicholas Slonimsky (1971), *Music since 1900* (4th ed.) (p.1298). New York: Scribners.

Saiote, António (2014). *António Saiote*. Disponível em: <http://www.saiote.com> (Acedido em 14. 01. 2014).

Schaeffer, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil.

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

Sève, Alain (1991). *Le paradoxe de la clarinete: Etude générative des multiphoniques, des ¼ de tons, des micro-intervalles*. Edição de Autor I.S.B.N. : 2-9513196-0-6.

Sloboda, Jonh A. (1985). *The Musical Mind - The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.

Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Perorming and Listening*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Sparnaay, Harry (2010). *The bass clarinete: a personal history*. Barcelona: Periferia Sheet Music.

Stravinsky, Igor (1996). *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., or. "Poetics of music (in the form of six lessons), 1942, trad. Luiz Paulo Horta.

Stravinsky, Igor e Craft, Robert (1963). *Souvenirs et commentaires*. Paris: Ed. Gallimard.

Suso, Carmen Rodríguez (2002). *Prontuario de Musicología: Música, sonido, sociedade*. Barcelona: Clivis Publicacions.

Taruskin, Richard (1995). *Text and Act – Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

Taruskin, Richard (2010). *The Oxford History of Western Music* (5 vol.). New York: Oxford University Press.

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

Walls, Peter (2002). Historical performance and the modern performer. In J. Rink (Ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wang, Ge (2008). A history of programming and music. In N. Collins & J. d' Escrivan (Eds). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weston, Pamela (1971). *Clarinet Virtuosi of the past*. York: Emerson Edition.

Weston, Pamela (1976). *The clarinettist's companion*. Northants: Fentone Music Limited.

Weston, Pamela (1977). *More Clarinet Virtuosi of the past*. York: Emerson Edition.

Weston, Pamela (2002). *Yesterday's Clarinettists: a sequel*. York: Emerson Edition.

Yoder, Rachel M. (2010). *Performance Practice of Interactive Music and Computer with an examination of five works by American Composers* (Tese de Doutoramento). University of North Texas.

Discografia

- Baldeyrou, Nicolas. (2004). *Oeuvres pour clarinette seule*. Intrata.
- Berio, Luciano. (1998). *Berio Sequenzas*. Ensemble Intercontemporain.
Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.
- Boulez, Pierre. (1998). *Dialogue de L'ombre Double*. Alain Damiens (cl.).
Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.
- Boulez, Pierre. (1971). *Domaines*. Emsemble Musique Vivante, Michel Portal (cl.). Harmonia Mundi.
- Brunner, Eduard. (1997). *Dal niente*. ECM New Series.
- Damiens, Alain. (1987). *Damiens Clarinette Solos*. Accord.
- Durieux, Frédéric. (1995). *Devenir*. André Trouppet, Ensemble Intercontemporain. IRCAM.
- Ensemble, Sond'Ar-te Electric. (2009). *Sond'Ar-te Electric Ensemble vol.I*.
Miso Records.
- Meyer, Paul. (1994). *20th Century Music for Unaccompanied Clarinet*.
Denon.
- Pinto, Nuno. (2009). *Nuno Pinto Clarinete Solo*. Miso Records.
- Pinto, Nuno. (2011). *Nuno Pinto Clarinet & Electronics*. Miso Records.
- Rosa, António e Oliveira, António. (2006). *Projecto XXI*. Afinaudio.
- Saiote, António. (1997). *José A. Canongia, Joaquim Casimiro, Karol Kurpinski*. Numérica.

Partituras

Azguime, Miguel. (2009). *No Oculito Profuso – desmedidamente a desmesura*. Edição de Autor.

Boulez, Pierre. (1985). *Dialogue de l'ombre double*. Viena: Universal Edition.

Caires, Carlos. (2002). *Limiar*. Edição de Autor.

Durieux, Frédéric. (1993). *Devenir*, Paris: Editions Henry Lemoine.

Gaussin, Allain. (2007). *Jardin Zen*. Paris: Alphonse Leduc.

Lima, Cândido. (1995). *Ncáãncôua*. Edição de Autor.

Melo, Virgílio. (2008). *Upon a Ground II*. Edição de Autor.

Oliveira, João Pedro. (2010). *Time Spell*. Edição de Autor.

Osada, Ryszard. (2005). *Capriccio*. Edição de Autor (ZAIKS Poland).

Reich, Steve. (1986). *New York Counterpoint*. New York: Boosey & Hawkes.

Rasanovic, Nicola. (1995). *Alt.Music.Ballistix*. Edição de Autor.

Ribeiro, Ricardo. (2006). *Intensités*. Edição de Autor.

Stulginska, Agnieszka. (2009). *Piene*. Edição de Autor.

Glossário

Click-track - O *click-track* é um ficheiro áudio que contém a marcação metronómica e/ou os números de compasso, colocado num auscultador à disposição do intérprete para sincronização com o ficheiro áudio que contém a eletrónica difundida para o público.

Delay – A tradução do inglês desta palavra significa atraso. Musicalmente pode designar-se por *delay* a repetição de uma ou várias passagens um pouco depois de se ouvir a primeira.

Música Mista – Música que combina instrumentos acústicos com eletrónica e os integra numa mesma performance.

Eletrónica em Tempo Diferido – Eletrónica gerada ou criada antes do momento da performance. Normalmente existe em suporte físico ou é criado um ou vários ficheiros áudio que é (são) reproduzido(s) durante a performance.

Eletrónica em Tempo Real – Eletrónica gerada durante a performance a partir do sinal acústico emitido pelo(s) instrumento(s).

Música Eletrónica – Música criada ou modificada através do uso de equipamentos e instrumentos electrónicos como sintetizadores, gravadores digitais, computadores ou softwares de composição.

Patch – Na música eletrónica designa-se por *patch* o programa ou ficheiro de software criado para fazer executar as várias tarefas musicais pretendidas pelo compositor.

Pedal *footswitch* – Pedal que permite mudar os eventos que integram o *patch*.

Anexo I: Questionário aos compositores

Este questionário foi elaborado e enviado aos compositores a 18 de novembro de 2010.

Cândido Lima

1. A história desta obra:

1.1 Quando e porquê compôs esta obra?

Ao ver, em casa, durante a tarde, no ano de 1995, uma emissão na televisão (RTP 2) sobre as gravuras do Côa, logo aí me surgiu a ideia e a vontade irreprimível de pôr em som aqueles "riscos" sinuosos: riscos no sentido literal e no sentido simbólico, sinuosos no sentido da analogia entre melodismo convencional das músicas do ocidente e oriente nas suas diversas manifestações e os movimentos "melódicos" do mundo errático das partículas do mundo físico, sintetizando, nessas linhas escritas em diagonal em espaços diagonais e na sua história, muito da minha história de compositor, como criador, como leitor, como observador, como instrumentista, como amante dos arquétipos que fundem o longínquo e o aparentemente inacessível ou incompatível.

1.2 Em que contexto foi composta a obra?

O contexto foi este, por mero acaso, olhar para o televisor, raras vezes aberto durante a tarde, e ver, pela primeira vez, tais gravuras e, impressionado e, porque não?, emocionado pela descoberta recente desta arte rupestre. A obra nasce de um olhar solitário, fortuito, da iniciativa individual, livre de compromissos sociais, estéticos ou de encomenda, regendo-me apenas, depois, pelas diversas etapas da escrita ao sabor e no curso dos dias, intercalando-o com a minha atividade de professor e dos tempos livres para compor, escrever sobre música e me ocupar de outros "negócios", isto é, de outras atividades culturais marginais e "interditas" à instituição, ou pela instituição, envolta (e eu próprio, como centro!), em tumultos pela invasão das classes de composição e electroacústica por "vikings" e "mongóis", na acepção tradicional dos termos (1992/1995). Este foi o contexto no plano profissional, em que o compositor se moveu entre gramáticas da arte e gramáticas da sobrevivência institucional, isto é, entre ferramentas de racionalização das formas de comportamento em sociedade e ferramentas de racionalização das formas de comportamento individual nas suas manifestações artísticas e nos seus livres arbítrios intransmissíveis, de que NCAÃNCÔA é uma das manifestações em contexto de convulsões públicas e de serenidade privada e interior. Além de outras obras escritas nesse período, neste contexto eram frequentes as viagens a Paris no quadro de investigações universitárias e laboratoriais, no IRCAM e na Universidade Panthéon-Sorbonne/Paris IV, também como uma forma de autodefesa psicanalítica!

1.3 Descreva, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

A obra foi sendo escrita através de esboços próximos dos “esboços” paleolíticos, próximos também dos “esquissos” dos artistas plásticos, cruzando-se entre esses grafismos e figuras do Vale do Rio Côa com imagens fantasmagóricas, como espectros, que se iam formando no meu cérebro, mundo interior em ebulição que acontece com quase todas as minhas obras nos momentos de nascimento, crescimento e acabamento. Como ferramenta para exprimir tudo isto em música, e não apenas em som, a memória das gramáticas foram fazendo o seu trabalho de nascimento fonético, de organização sintáctica e de configuração semântica, numa proliferação de objetos nascidos desse gesto inicial que foi o nascimento de um som, gerador de todos os outros sons e de todas as durações, conduzido por moldagem, por estiramento e compressões, pode dizer-se, em termos electrónicos, por analogia, por modulação de frequência e modulação de amplitude, numa fusão de coordenação do som em função de intervalos e de acordes, e de coordenação de processos da electrónica em que o som é tratado como um objecto físico em-si, como modelo, e não como um som em função de hierarquias de intervalos, de acordes e de harmonias, qualquer que seja o sistema que os contenha.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na ‘vida’ desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.).

Provavelmente terá sido a execução no Ateneu Comercial do Porto, durante um concerto pelo Grupo Música Nova (2000). Coloquei dois clarinetistas em diagonal, em extremos da sala: um, ao lado esquerdo do palco, em baixo, outro, do lado direito da porta de saída da sala. A ideia era simular, atendendo às características acústicas da sala, muito reverberante, o local de origem da obra: as margens do rio Côa e o meio envolvente. O ensaio, em que pedi aos músicos para tocarem livremente sem se preocuparem um com o outro, em que os músicos não esperariam que algo acontecesse para além do seu próprio som, foi o primeiro momento invulgar e perfeito de uma primeira simulação. Mais bela ainda do que o concerto (excepcional, embora, e o público mostrou-o), em que ambos já tinham a pré-consciência se deverem ouvir um ao outro (claros automatismos profissionais...). Mas foi sem dúvida o primeiro teste da simulação dos ecos e das lonjuras visuais e sonora que a partitura original tentava reconstituir ou evocar, através de movimentos do clarinetista no palco e do som através de meios electroacústicos (ver notas, gráficos e fotos do Côa na partitura). E esta versão original não foi feita ainda! Estas foram duas leituras extraordinárias dos clarinetistas Luís Carvalho (que a estreou no Festival Música Viva, em 1995, substituindo o clarinetista António Saiote, impedido por motivos imprevistos) e de Nuno Pinto, o futuro desvendador de todos os segredos da obra. Outro momento importante foi a gravação de Nuno Pinto em estúdio, em 2003(?), com a colaboração de Professor Rui Coelho, nos Estúdios da ESMAE, com a presença do compositor, na preparação de uma cópia para enviar à SIMC-WNMD, na Suíça, para cujo festival foi a obra selecionada, de entre as obras portuguesas para aí enviadas. Deste trabalho ficou, como um possível modelo a seguir, uma simulação da ideia original, por meios electrónicos, elementares, sim, contudo, de uma eficácia absoluta. Destaca-se, pois, esta versão, para clarinete solo, previamente transformado por electrónica, com um tempo de reverberação de 7 segundos, que o clarinetista e o técnico suíços quiseram substituir por uma versão com electrónica em tempo real com a utilização do programa MAX. A grande simulação “polifónica” não electrónica de espaços abertos

foi a operada em Paris, num concerto com obras de Cândido Lima e Pascal Dusapin, com um clarinete pré-gravado e clarinetistas ao vivo: Nuno Pinto (Grupo Música Nova) e Armand Angster (Accroche-Note). Outro grande momento, já citado, foi a gravação sem meios electrónicos, em CD, por Nuno Pinto, de que se fala noutra passagem deste questionário.

2. Quais são para si, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e eletrónica?

Usar a electrónica é, em muitos casos, um disfarce para os problemas suscitados por problemas de composição, corporizados na falta de técnica, na falta invenção, de imaginação, de criatividade, na incapacidade para encarnar o próprio instrumento, o seu carácter, a sua personalidade, a sua anatomia, as suas virtualidades, que se conheça, ou não. A electrónica e a electroacústica podem ampliar a níveis indescritíveis de possibilidades de transfiguração espaços sonoros, sejam acústico, electrónicos ou digitais. Já passei por estas transformações em diversas obras, as misturas reversíveis de meios acústicos, electrónicos e informáticos, de que é um exemplo Lendas de Neptuno.

2.1 E enquanto ouvinte?

Do que se depreende da resposta anterior, o que me incomoda como ouvinte é a ausência de uma dialéctica entre ambas as fontes, em que cada uma delas existe como se uma nada tivesse a ver com a outra. Infere-se daqui que só uma apropriação interior, no plano musical, físico e emotivo da parte instrumental e da parte electrónica permitirá um bom diálogo de confrontações e de confluências em todos os domínios específicos e idiomáticos, de uma e de outra fonte. Se não há esta compreensão e absorção do que os separa e do que os aproxima, estaremos sempre numa escuta de conflito artificial de dois emissores que nunca se encontram. Ora essa fusão, quando acontece, dá ao ouvinte a felicidade de uma escuta consoladora em que os personagens em conflito constroem um discurso lógico e eficaz para a percepção de criadores, de executantes e de ouvintes.

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a electrónica e/ou vice-versa?

A electrónica pura não existe na versão original de NCÁÑCÔA: o que existe é uma configuração electroacústica de espacialização da obra sem que, por isso, haja transformação ou modificação do som do clarinete. Os meios de difusão de fontes electrónicos é que são os mesmos da difusão da obra original, nunca feita até hoje, aliás. A versão atual em CD com electrónica feita por Nuno Pinto, parte de um patch da autoria do compositor António Sousa Dias, realizado no programa informático MAX pelo compositor Miguel Azguime. Dessa colaboração e das sugestões do clarinetista e do compositor, nasceu esta simulação da obra realizada em concerto por três clarinetes, um clarinete ao vivo e dois clarinetes simulados pelo patch. Este trabalho partiu de todos os pressupostos e postulados, alicerces da obra, e o resultado é um misto de obra instrumental e de obra electroacústica, em que o

suporte electrónico torna possível a execução da obra juntando um clarinetista e uma fonte electrónica ou electroacústica.

3.2 Existe primazia de uma das partes?

Do que fica dito, e partindo do facto que as três partes da obra são “clones” da original, não há predominância de uma sobre a outra. A sobreposição da obra mãe sobre ela própria é eficaz pelas diversas composições no seu interior: a composição do tempo, das durações, dos registos, das dinâmicas, das densidades, das rugosidades, etc. A voz humana e o som electrónico podem ser ouvidos no jogo de cores, de harmonias, de plasticidades do espectro de frequências e de alturas. Os microintervalos têm um lugar essencial em tudo o que se possa pensar e ouvir da obra. Em termos electrónicos as partes dessa grande textura vive em fluxos e refluxos de “delays” de durações variáveis, de ressonâncias e reverberações não programadas, por isso controladamente aleatórias. As repetições próximas do cânon, da heterofonia e de outras formas de repetição gerem efeitos de tipo electrónico, como batimentos, paradoxos auditivos, etc. Tudo isto cria a ilusão ambígua do que é instrumental e do que é electrónico, ou digital (haverá sempre o perigo de ouvirmos sons de “plástico”, nem genuínos da parte electrónica, nem genuínos da parte instrumental).

3.3 Como é que foi concebida a parte eletrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a eletrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

Regressando e explicitando, e continuando experiências antigas desde *Projeções e Música para Morte de um Caixeiro Viajante*, obras de 1969 e 1973, há aqui simulação dos meios tecnológicos, numa primeira fase, rudimentares, que é uma instalação electroacústica de difusão e manipulação espacial (1995), e uma simulação dessa espacialização com a sobreposição sobre ela mesma como plataformas deslizantes da obra original, que é a utilização de novas tecnologias de que MAX é um dos ícones (2010).

3.4 Como é que a música instrumental influencia a eletrónica e vice-versa?

A respiração de um e de outro espaço, num e noutro espaço é completamente diferente. É o dado imediato que há que ter em conta. Por outro lado as gramáticas por que cada um desses espaços se rege são completamente diferentes. Cada um deles pode reproduzir-se um ao outro, com maior ou menor fidelidade, sendo a analogia maior por parte das potencialidades da electrónica: porém, há aspectos acústicos próprios dos instrumentos que é quase impossível reconstituir electrónica ou informaticamente, por mais sofisticados que sejam os meios. A electrónica alarga os meios de expressão do instrumento mecânico, mas o instrumento mecânico alarga também os meios de expressão da electrónica. A questão está em saber as melhores formas de os fazer coexistir de maneira a obter-se a optimização estética e emotiva de uma obra. E isso está no homem, não na máquina. Ela obedecerá se o compositor for capaz. Dominar ou não as técnicas e as linguagens de cada espaço e ambos em conjunto, eis a questão. A elasticidade do tempo (longas durações), a elasticidade do espaço (harmonia real e virtual, dos

multifónicos e translação do linear horizontal no linear vertical), a extensão dos intervalos, a natureza dos intervalos e a dialéctica estabelecida entre eles, de uníssonos a quintas perfeitas e a oitavas ocas, vazias, a combinações próximas do infinitesimal gerem estas possibilidades e estas características insólitas que dão ao ouvinte e intérprete a faculdade de experimentar formas de percepção não tão comuns como em outras obras de concerto. Esta obra não é de concerto convencional... É um poema audiovisual em que um dos protagonistas é um espaço real e os personagens invisíveis que já existiram nesse espaço. Na elasticidade do tempo, não já da partitura, mas do Tempo, enquanto o concebemos como ideia intuitiva e como evidência (que não é, pelos vistos, a ideia da física moderna que nega a existência do tempo... Mas em NCAÃNCÔA existe e no que a obra representa...).

3.5 Na sua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

Na versão solo está aquilo a que se pode chamar a essência e a substância da obra. Essa é o que há de intrínseco na ideia original. A sua concepção sob o ponto de vista espacial, que serão as condições, passe a expressão, de habitabilidade da obra para o espectador, que não é apenas ouvinte, não altera o que é a sua identidade como ser vivo, que existe em-si, e por-si, sem necessidade de tal cenário espacial. Foi o que fez, em sua auto-defesa, o clarinetista Nuno Pinto, ao querer gravar a obra descarnada, isto é, sem essa componente exterior de espaços, que ofusca, de facto, num primeiro grau, na percepção do ouvinte, o que é essencial da obra como organismo vivo autónomo, e esconde, por aí, o trabalho de pesquisa e de realização extraordinária do instrumentista e intérprete. Ao querer defender o trabalho de resposta que deu às exigências do compositor, da sua audição interior, que lhe pedia o aparentemente impossível, o músico demonstrou algo que é muitas vezes mascarado por meios exteriores ao que a obra deve valer por si, desamparada de suportes: a obra continha todos os materiais e processos de uma obra instrumental independente, levada ao extremo na capacidade de resposta do instrumento e do instrumentista. A ampliação e amplificação por vias electrónicas, electroacústicas ou digitais, não beliscam de forma alguma aquilo que a obra é na sua origem com as gramáticas que a sustentam.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real.

4.1 Qual é a que usa habitualmente e porquê?

As experiências várias por que já passei tornam válidos ambos os caminhos. No entanto, 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. É fantástica esta possibilidade do som em tempo real, e eu já o fiz sem ser com eletrónica. O conceito vale para todas as fontes sonoras, mas hesito na predominância de um processo sobre o outro. Em última instância é ao compositor a responsabilidade de explorar no melhor sentido a sua capacidade criadora e a mestria com que as tecnologias são, ou não, postas ao serviço da sua obra e do público. E sabemos que o que quer que se faça em tempo real releva muitas vezes da falta de conhecimento e de domínio de ambas as fontes e respectivas ferramentas.

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no seu ponto de vista?

Como desenvolvo as respostas a este questionário, caio no erro de já ter respondido... Poderia acrescentar que do ponto de vista do intérprete, poderá ser aliciante a electrónica em tempo real, mas será mais cómodo ter todo o seu cérebro programado com todos os riscos minimizados à partida. Sendo eu, desde muito cedo, um músico marcado pela dimensão do improvisador, em muitos campos, desde o organista ao conferencista, desde o futebolista ao pianista, poderia conferir maior destaque à improvisação, aqui, também implícita e explícita. É um campo vasto de discussão, cuja resposta será, para mim, sempre, a capacidade de compositor e instrumentista o realizarem, com as condições optimizadoras, sob todos os pontos de vista, para o conseguirem.

4.3 Será que a electrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com electrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

Pouco depois das primeiras atividades e dos primeiros concertos da Escola de Música Concreta da ORTF e da escola de Música Electrónica dos Estúdios de Colónia, a música mista nasceu com essa marca do divórcio entre o grande público e os concertos de música electrónica, os concertos da chamada música acusmática. A questão, para mim, não é a necessidade de “humanizar” a música electrónica e música por computador! Eu sinto-me humano, e senti as reações positivas de grandes públicos após ouvirem obras minhas ou de outros compositores (das minhas, podia falar de Autómatos da Areia, de Oceanos, ouvidas, diria, “a olho nu”, sem instrumentos). A verdade é que o instrumento acrescenta diversidade, conflito, surpresa, espanto, fruição a diversos graus, empatias em diversas direções. Mas também podemos dizer o mesmo de um concerto a solo com clarinete, e a pergunta: acrescentar um piano, um violino, uma flauta, percussão, electrónica... não seria “humanizar” mais o clarinete? E vice-versa, claro? Ou seja, não serão, o público e os seus hábitos, e mais, a necessidade natural, legítima, por isso, de qualquer de nós preferir maior amplitude de escolha ao ouvirmos uma obra? Orquestra, música de câmara a 2, 3, 4, 5, 7, 9 instrumentos? Com ou sem electrónica? Com ou sem voz? Com ou sem teatro? E por aí fora?

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a electrónica já está pré-gravada? E porquê?

Organizei um dia um concerto misto, instrumental e electrónico, com obras a que se podia aplicar a designação, e apliquei a designação: “Concerto de música de câmara electrónica”. Tratava-se de obras com um carácter que as aproximava da noção clássica de música de câmara. Uma das minhas obras incluídas era Meteoritos, para piano e sintetizadores, gravados previamente (1973). Nunca incluiria uma obra como Oceanos ou Lendas de Neptuno num concerto de música de câmara electrónica. Em breves palavras, já a densidade e implicações acústicas provindas da energia dessas obras desaconselhariam espaços pequenos para tais “monstros” de som (têm-no feito, apesar disto, em contextos particulares). O conceito não é, no geral, aplicável, pela natureza das coisas, mas a natureza de certas

obras, no que elas significam como poética e como meio intimista de expressão e de comunicação, poderemos enquadrá-las nessa designação convencional.

5. A Influência dos intérpretes.

5.1 Por que é que escreve para clarinete, de uma forma geral?

Não escrevo de uma forma geral para clarinete. O clarinete faz parte dos meus confidentes, é verdade, mas não o privilégio, enquanto espaço físico e acústico, em relação a todos os outros espaços físicos e acústicos. Circunstâncias permitiram-me ir um pouco mais além com o clarinete, devido a intérpretes e a circunstâncias algumas aqui descritas. Mas é um instrumento particularmente fascinante pela sua flexibilidade em todos os domínios técnicos e expressivos, com a possibilidade de se transfigurar e de assumir o papel de outros instrumentos, daí que tenha, de facto, um lugar de relevo em algumas obras de câmara e a solo. Naturalmente que nas obras para orquestra desempenha o seu papel, ora em lugar de relevo, ora em lugar subalterno. Como muitos outros, é verdade, mas talvez mais neste, a sua constituição mecânica e expressiva permite fazê-lo recriar a sua própria acústica, dando origem a novas acústicas, permitindo retirar-lhe sons novos e produzir novos tempos, novas harmonias e novas emotividades. O repertório é imenso, e as novas técnicas instrumentais, bem como os novos intérpretes, alguns, grandes virtuosos, portugueses e internacionais, despertaram no compositor um apetite devorador pela sua descoberta e pelas potencialidades ilimitadas de que instrumento e instrumentista dispõem.

5.2 E nesta obra em concreto, por que a escolha recaiu no clarinete?

Pelas razões acima descritas, já de imediato ele encarnou as ideias de origem no primeiro olhar dos objetos que originaram o projeto de tal obra de ar livre, embora confiada a um único instrumento que se tornou um personagem complexo, gerador e irradiador de novos espaços e de novas emoções.

5.3 Em que medida é que avalia a importância dos intérpretes no resultado final das suas obras?

A seriedade, a honestidade e a competência dos intérpretes em qualquer obra é absolutamente determinante para que a obra, boa ou má, seja devidamente passada par o público. A minha sorte com esta obra foi ter intérpretes que entraram de tal maneira no seu interior que a minha identificação com a partitura e com eles foi total. O trabalho de Nuno Pinto foi notável nesta obra, e a sua cumplicidade com o compositor levou-o a fazer o possível com o que parecia impossível. “O compositor quer? Hoje não sei como obtê-lo, mas na próxima já lho trago! O compositor manda!” E como dizia, um dia, Xenakis, em situação de conflito de uma obra minha e a sua restituição em gravação por meios electroacústicos avariados (reparados em seguida), concluiu: “O compositor tem sempre razão...”

5.4 E em que medida as suas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

Posso dizer, antes de mais, quem me influenciava mais na velocidade e no ritmo da composição, como estímulo, era a minha colaboradora Aura Reis, a quem passava os esboços que ela ia tornando apresentáveis em forma de partitura. Essa colaboração de anos e anos levou-me a prosseguir, terminando a obra em pouco tempo. É um dado aparentemente irrelevante, mas era um estímulo visual no ritmo de composição da obra, quer quando era manuscrita, quer na fase da digitalização desta e de outras partituras (o facto de dar as respostas num só fôlego a este inquérito, deve-se ao seu aniversário, que eu chamei como forma de me pressionar!). Os intérpretes, no meu caso, alguns desempenham um papel determinante pela eficácia absoluta ao empregarem, além de uma generosidade imensa, dispõem de um extenso arsenal de meios técnicos que lhes permitem realizar uma obra eivada de múltiplas dificuldades, não de virtuosismo, mas de sons e objetos a descobrir e a gerar: produção de sons, de tempos e de microformas do som e de objetos. A partitura está escrita numa notação tão objectiva quanto possível por meios de escrita inteligível e acessível, com passagens abertas às formas de emissão do tempo e som, onde o instrumentista pode propor, de acordo com as suas escolhas, a notação exata(?!), por exemplo, dos vários momentos de multifónicos, sem que isso vá desfigurar a ideia ou o simples som enquanto tal (ver, noutro local deste questionário, o episódio passado com o clarinetista António Saiote...). O diálogo nestes patamares tem sido de uma profundidade humana e profissional, que em alguns casos serviriam de paradigma desta permuta de saberes de homens de experiências de mundos distantes e infinitamente próximos. O intérprete desta obra, Nuno Pinto, representa o que de melhor podemos conceber no diálogo entre investigadores de origem diversas, entre os quais se contam compositores e instrumentistas.

5.5 E nesta obra em concreto?

Esta obra está toda escrita desde a origem. Porém, contém passagens que, pela sua índole musical e acústica, necessita de uma abertura para a anatomia e características de fabrico do instrumento. Esta atitude de precisão auditiva compatível com a especificidade de cada país e seus músicos, nasceu com SANG-GE-SANG, que deu origem a toda a aplicação de uma acústica particular nas obras que se lhe seguiram. As experiências com o fagotista francês, no Brasil há longos anos, em Paris em 1976, Didier Guigue, levaram à descoberta de novos sons no fagote que depois estendi a todos os outros instrumentos (nos meus encontros com Xenakis dava-lhe conta dessas descobertas para as quais se mostrava particularmente interessado! E, surpreendido, o fagotista respondia-me assim aos meus “objetos” (portamentos, glissandos, multifónicos, harmónicos superiores e harmónicos inferiores, rupturas de registo e de materiais, “transições rápidas...” : “ Não é possível!”, reagia, e eu retorquia: “É possível! Experimenta!” Experimentava, e tudo era possível! E o fascínio era recíproco! “O compositor tinha sempre razão”, aqui também...).

5.6 Houve a influência de algum intérprete na conceção desta obra?

Como ficou dito, esta obra nasceu do olhar para o ecrã de televisão, apenas do ato puro e livre de criar sem constrangimentos ou patrocínios que a pudessem condicionar, senão os condicionamentos da própria vida da obra e das suas leis ou melhor, princípios e normas por que se rege o pensamento humano.

5.7 E na partitura final?

A partitura final podia ser definida, mas individualizada em cada intérprete, no que se refere à volubilidade da produção dos multifónicos, à obtenção de certos sons e de diversos efeitos, em que a notação convencional é imperfeita. Aí as dedilhações dos clarinetistas dariam a partitura por acabada, mas focalizada num só músico. Os multifónicos gerados nas várias gravações com o clarinetista Nuno Pinto, nasceram de propostas do instrumentista baseado em tudo o que o compositor tinha em mente e na própria notação aproximada. Outras soluções de outros intérpretes, subjetivas, deverão ter em conta o contexto da obra e todas as instruções que sobre ela existem, mesmo que a obra possa ser restituída em excelentes condições de fidelidade se o instrumentista se basear apenas na partitura. Esse é o verdadeiro texto por onde se deve guiar. Evoco aqui um facto curioso: os multifónicos finais obtidos nos primeiros ensaios com António Saiote, foram notados pelo próprio compositor na presença do instrumentista. Quando mais tarde nos voltámos a encontrar para trabalhar, foi incapaz de produzir aqueles harmónicos mesmo com a tal notação que ele aprovou e supervisionou! Daí a imprevisibilidade face às exigências da imaginação. É aí que entra a escrita flexível num espaço de liberdade e de rigor, que o compositor pratica em outras obras, no respeito pela natureza do instrumento e na especificidade técnica do intérprete.

6. Como contextualiza a música mista (instrumental/eletrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

Do que conheço, muitas das dúvidas postas nas minhas respostas são comuns a músicos nacionais e portugueses. O que é notável, para o bem e para o mal, é o acesso, a um nível global, dos meios electrónicos sem discriminação de classe, de país e de cultura a todos os indivíduos, com ou sem talento, jovem ou adulto, profissional ou amador. Dessas observações, como professor, como membro de júris, como espectador e como ouvinte, é notório que a qualidade escasseia, e lamento os poucos momentos de relativo encantamento ou de adesão perante alguns casos entre os produtos intermináveis de música por computador, electroacústica, electrónica, mista, etc. Da Europa, das Américas, do Extremo-Oriente, da Austrália. De facto, quando há essa possibilidade de surgirem, e há concursos durante todo o ano, assistimos a uma invasão, em Portugal e fora de Portugal, de produtos de toda a espécie, numa percentagem elevadíssima de inutilidades completas do ponto de vista artístico, mas uma manifestação absoluta da abertura a todos dos meios tecnológicos, dos estúdios pessoais mais ou menos rudimentares aos centros de investigação musical mais sofisticados.

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que ache pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indique neste ponto.

O título, numa composição de monemas, elementos mínimos de palavras, condensa semânticas, sonoridades e símbolos de diversas culturas. Os sons de povos ancestrais ainda nossos contemporâneos, dos confins da África Central, da Nova Guiné ou da Amazónia, oriundos de povos de há milénios apontam para uma metáfora sonora que soa como imagens imaginárias fora de um tempo que nos é familiar e ao mesmo tempo insólito, exótico, fora das nossas fronteiras geográficas, sociais, culturais e religiosas. A grafia do título, e sobretudo os acentos, deveriam ser substituídos por signos mais próximos do que as palavras nele contidas podem significar. Palavras inventadas, com sentidos, sempre, mas que são deixadas, sempre, ao abandono do aprisionamento pelo filólogo (semiologia de Roland Barthes), mas sobretudo pela liberdade, pela invenção e pela percepção intransmissível de cada ouvinte.

Nota:

Para a compreensão desta obra e de grande parte a obra do compositor, para enquadrar tudo o que está respondido sobre as origens e sobre a análise sucinta feita acima, , deve ter-se em conta o livro *Origens e Segredos de Música Contemporânea-Músicas em Som e Imagem*, além de outros escritos do compositor e de outros compositores ou analistas sobre o autor da obra.

Porto, 21 de novembro de 2010
(Dia de Aniversário de Aura Reis)
Cândido Lima

Ricardo Ribeiro

1. A história desta obra:

1.1 Quando e porquê compuseste esta obra?

N.R.

1.2 Em que contexto foi composta a obra?

N.R.

1.3 Descreve, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

Desde os primeiros esboços da obra para clarinete solo sempre mantive a ideia de fazer duas versões: uma versão solo e outra versão com electrónica em tempo real. A parte da electrónica só foi realizada em 2009, pelo facto de só nesse ano ter encontrado Gilberto Bernardes, com o qual tive um óptimo entendimento tanto musical como técnico. Assim sendo, o Gilberto criou, sob minha orientação, o patch a partir de uma gravação realizada para esse efeito pelo clarinetista Nuno Pinto.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na ‘vida’ desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.)

Os momentos mais marcantes da ainda curta existência da obra *Intensités* com electrónica foram a sua estreia, a sua gravação em CD e mais dois concertos em diferentes salas. Para mim, enquanto compositor, estes momentos levaram-me a questionar as diferentes problemáticas da projeção sonora e da eficácia e/ou não eficácia da electrónica em tempo real, na sua relação com as diferentes salas de concerto. Por outro lado as questões relacionadas com a sua gravação em CD constituíram uma verdadeira aprendizagem, tratando-se da primeira obra do meu catálogo com electrónica em tempo real a ser gravada.

2. Quais são para ti, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e electrónica?

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.

2.1 E enquanto ouvinte?

Enquanto ouvinte, a diferença mantém-se. No caso específico da obra *Intensités*, apesar da parte instrumental se manter rigorosamente igual, a eletrónica é, para todos os efeitos, um outro instrumento e, assim, uma outra mesma obra.

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a eletrónica e/ou vice-versa?

N.R.

3.2 Existe primazia de uma das partes?

Nesta obra, existe primazia do clarinete sobre a eletrónica. A intensidade e a densidade pré-existentes da parte de clarinete solo levaram-me a tomar decisões muito concretas, entre as quais o compromisso de manter um certo equilíbrio sem alterar a linha melódica pré-existente.

3.3 Como é que foi concebida a parte eletrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a eletrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

No caso específico desta obra a eletrónica foi realizada (em 2009) a partir da versão instrumental (2001).

3.4 Como é que a música instrumental influencia a eletrónica e vice-versa?

N.R.

3.5 Na tua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

Na minha opinião a versão solo é o equivalente, nas artes plásticas, a um desenho de linha e contorno sobre um fundo branco, ou seja, a versão solo é a unidade mínima para a existência de música. Já a versão com eletrónica continua a ser o equivalente de um desenho, mas ao qual foram acrescentadas camadas de tinta transparente, acrescentando algo ao que já existia, salientando ou tornando opacos certos elementos da linha do clarinete.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real.

4.1 Qual é a que usas habitualmente e porquê?

Apesar de só ter recebido formação complementar de electrónica em tempo-real (dois cursos no IRCAM) e da minha formação académica inicial ter sido em electrónica pré-gravada, 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.

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no teu ponto de vista?

Do meu ponto de vista, as vantagens da electrónica em tempo real são uma maior interação entre o intérprete e a electrónica e uma certa proporção de elasticidade temporal. Por outro lado, tem a desvantagem da instabilidade do sistema, relacionada com determinados pormenores técnicos, e, por consequência uma maior probabilidade de ocorrência de problemas em concerto.

4.3 Será que a eletrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com eletrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

N.R.

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a eletrónica já está pré-gravada? E porquê?

Como é óbvio, a electrónica pré-gravada também pode ser considerada música de câmara. Tal como no conceito de Música de Câmara tradicional de Nuno Pinto, segundo o qual existe uma interação entre os músicos, também no caso específico da electrónica pré-gravada existe interação entre o Intérprete e a electrónica, a diferença (em concerto) reside no facto de ser exclusivamente o intérprete a interagir com a pré-gravação, que, por sua vez, não reage à execução.

5. A Influência dos intérpretes.

5.1 Por que é que escreves para clarinete, de uma forma geral?

A resposta a esta pergunta está incluída na resposta seguinte.

5.2 E nesta obra em concreto, porque a escolha recaiu no clarinete?

A estas duas perguntas, respondo com a célebre premissa de Picasso: “eu não procuro, eu encontro”. O que me leva a escrever, de uma forma geral, para clarinete e o que motivou a composição desta obra, em particular, está intimamente relacionado com a minha vontade interior e com as minhas próprias vivências, a

saber o encontro com o Nuno Pinto em Paris. Com efeito, as obras que ele na altura estudava (a Sequenza IXa de Luciano Berio, Clair de Franco Donatoni), a amizade que até hoje mantivemos, assim como os frutíferos diálogos que trocámos a propósito do clarinete e das novas obras para este instrumento foram para mim uma verdadeira fonte de motivação.

5.3 Em que medida é que avalias a importância dos intérpretes no resultado final das tuas obras?

Para mim, quer se tratem de obras minhas ou de outros autores, o intérprete desempenha um papel vital, tanto para obra como para o seu compositor.

5.4 E em que medida as suas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

As minhas obras, sobretudo as mais recentes, são o resultado daquilo que eu considero ser uma “composição de investigação”, conseguida a partir da conjugação de instrumentos tradicionais com novas formas de tocar e/ou produzir som. Ora, este trabalho só é possível através de uma parceria com alguns instrumentistas, indispensáveis para a elaboração e sistematização dos elementos da minha gramática musical.

5.5 E nesta obra em concreto?

Nesta obra em concreto, apesar de eu não a considerar “composição de investigação” houve uma estreita colaboração com o clarinetista Nuno Pinto.

5.6 Houve a influência de algum intérprete na concepção desta obra?

Na concepção desta obra, houve a influência do intérprete Nuno Pinto.

5.7 E na partitura final?

No caso específico desta partitura, houve um trabalho conjunto que está descrito na história desta obra.

6. Como contextualizas a música mista (instrumental/electrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

Na minha opinião, a música portuguesa instrumental com electrónica está a aproximar-se consideravelmente dos padrões internacionais. Apesar de não termos ainda, em Portugal, certas estruturas que possibilitariam um trabalho conjunto entre técnicos e compositores, como é o caso muito específico do IRCAM, ou de não termos grandes estúdios de música electrónica como os que existem na Alemanha, em França ou na Itália, temos compositores portugueses com obra de destaque

internacional. Um dos casos de maior relevo é o do compositor Emmanuel Nunes e todo o seu trabalho realizado no IRCAM desde 1991. Destacam-se, também, outros compositores como João Pedro Oliveira com obras premiadas em concursos internacionais, o compositor Muiguel Azguime e a sua obra em electrónica em tempo real, assim como o seu trabalho de investigação em informática-musical desenvolvido na Miso Music com o intuito de formação, promoção e incentivo à criação artística nacional de obras instrumentais com electrónica. Penso que, neste momento, existe, em Portugal, uma geração de compositores com excelente formação académica nesta área. Podemos, pois, contar com o aparecimento de novas obras de qualidade e de projecção internacional.

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que aches pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indica neste ponto.

N.R.

Ricardo Ribeiro
3 de dezembro de 2010

Carlos Caires

1. A história desta obra:

1.1 Quando e porquê compuseste esta obra?

A peça Limiar foi encomendada pelo CCB-Fundação das Descobertas em 2002, para um espectáculo de música e dança. Foi estreada por Vitor Pereira (Remix Ensemble), coreografada por Lili Mestre e dançada por Martin Nachbar.

1.2 Em que contexto foi composta a obra?

N.R.

1.3 Descreve, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

A peça foi criada a partir da parte electrónica. A parte instrumental surge numa segunda fase, como complemento à parte electrónica.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na ‘vida’ desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.)

Estreia: Vitor Pereira (Remix Ensemble), coreografada por Lili Mestre e dançada por Martin Nachbar.

Nuno Pinto (não tenho todas as datas presentes)

Xangai - shanghai international music week 2009

2. Quais são para ti, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e electrónica?

N.R.

2.1 E enquanto ouvinte?

N.R.

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a eletrónica e/ou vice-versa?

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

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."

Nestes "pares" o primeiro conceito diz respeito à eletrónica e o segundo à escrita clarinetística.

3.2 Existe primazia de uma das partes?

Como referi, existe primazia da eletrónica durante os primeiros 4 minutos, e primazia do clarinete nos 4 minutos seguintes e finais da peça.

3.3 Como é que foi concebida a parte eletrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a eletrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

N.R.

3.4 Como é que a música instrumental influencia a eletrónica e vice-versa?

N.R.

3.5 Na tua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

N.R.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real

4.1 Qual é a que usas habitualmente e porquê?

Um misto das duas, com especial incidência na eletrónica "gravada". Mais que gravada, eu diria composta em tempo diferido, por oposição ao tempo real.

A minha abordagem à eletrónica 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.

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no teu ponto de vista?

N.R.

4.3 Será que a electrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com electrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

N.R.

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a electrónica já está pré-gravada? E porquê?

N.R.

5. A Influência dos intérpretes

5.1 Por que é que escreves para clarinete, de uma forma geral?

A escolha do instrumento é, na maioria das vezes e sobretudo tratando-se de um solo, motivada pelo conhecimento pessoal do músico que o toca.

5.2 E nesta obra em concreto, por que a escolha recaiu no clarinete?

Nesta obra, interessava-me explorar um grande leque de dinâmica, e conseguir linhas melódicas rápidas e ágeis. O clarinete pareceu-me uma boa escolha.

5.3 Em que medida é que avalias a importância dos intérpretes no resultado final das tuas obras?

N.R.

5.4 E em que medida as tuas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

N.R.

5.5 E nesta obra em concreto?

N.R.

5.6 Houve a influência de algum intérprete na conceção desta obra?

Não posso dizer com 100% de certeza que não, mas não me ocorre um nome para citar.

5.7 E na partitura final?

N.R.

6. Como contextualizas a música mista (instrumental/eletrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

N.R.

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que aches pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indica neste ponto.

N.R.

Carlos Caires
30 de novembro de 2010

João Pedro Oliveira

1. A história desta obra:

1.1 Quando e porquê compuseste esta obra?

Foi resultado de uma encomenda do IMEB, em Bourges. Foi escrita em 2004.

1.2 Em que contexto foi composta a obra?

Vários. O mais interessante foi durante uma residência em Bourges.

1.3 Descreve, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

Processo habitual: esboços, análise dos mesmos, concretização da partitura, confrontação com a parte electrónica, avaliação, recomeço do processo.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na 'vida' desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.)

Tem tido bastantes execuções. Já correu meio mundo :-)

2. Quais são para ti, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e electrónica?

Nenhuma.

2.1 E enquanto ouvinte?

Interessa-me o diálogo entre a electrónica e o acústico.

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a electrónica e/ou vice-versa?

A electrónica é um segundo instrumento. Então trata-se de música de câmara pura.

3.2 Existe primazia de uma das partes?

Não.

3.3 Como é que foi concebida a parte eletrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a eletrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

Foram concebidas simultaneamente como um todo.

3.4 Como é que a música instrumental influencia a eletrónica e vice-versa?

O material que uso em ambas é sempre relacionado de alguma forma. As duas partes interagem entre si, transportando e projetando o material sonoro de uma para a outra.

3.5 Na tua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

Não há versão solo.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real

4.1 Qual é a que usas habitualmente e porquê?

Quase sempre pré-gravada. Razões: detalhe, rigor, facilidade de execução, controle dos processos.

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no teu ponto de vista?

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.

4.3 Será que a eletrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com eletrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

Não. Pelo contrário, afastou-os mais, na maior parte dos casos: o instrumentista quando faz tempo real geralmente não tem que se preocupar com o resultado electrónico, pois este é feito pelo sistema. Então nem sequer necessita de ouvir cuidadosamente o que se passa para além do seu ato de tocar. Quantas vezes o instrumentista só sabe durante o ensaio geral o que realmente se vai passar na electrónica? Há exceções, mas este é o paradigma geral. (isto dava para uma tarde de conversa, não dá para responder convenientemente).

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a eletrónica já está pré-gravada? E porquê?

Claro que sim. Música de câmara existe quando duas entidades musicais se relacionam de alguma forma. Mesmo que uma delas seja pré-estabelecida compete ao instrumentista encontrar formas de interagir de maneira criativa e musical. Ou seja, música de câmara é feita pelos instrumentistas que assumem que a querem fazer.

5. A Influência dos intérpretes

5.1 Por que é que escreve para clarinete, de uma forma geral?

Porque gosto do instrumento.

5.2 E nesta obra em concreto, por que a escolha recaiu no clarinete?

Por várias razões: proposta do IMEB, excelente intérprete para a fazer, não tinha nenhuma obra para clarinete e electrónica nessa altura.

5.3 Em que medida é que avalias a importância dos intérpretes no resultado final das tuas obras?

Espero sempre poder trabalhar com eles e eventualmente corrigir partes que não estão funcionais. Ou seja, eles são imprescindíveis.

5.4 E em que medida as tuas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

Muito. Ajudas e sugestões são sempre bem vindas e geralmente aceites.

5.5 E nesta obra em concreto?

N.R.

5.6 Houve a influência de algum intérprete na concepção desta obra?

Sim, vários dos efeitos foram testados com o intérprete para verificar a sua eficácia.

5.7 E na partitura final?

Aí não. Como já tinha sido tudo testado a partitura surgiu naturalmente.

6. Como contextualizas a música mista (instrumental/eletrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

A produção portuguesa é muito interessante e rica.

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que aches pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indica neste ponto.

N. R.

João Pedro Oliveira
20 de novembro de 2010

Miguel Azguime

1. A história desta obra:

1.1 Quando e porquê compuseste esta obra?

Esta obra foi composta entre Outubro de 2008 e Fevereiro de 2009, diretamente motivada por Nuno Pinto.

1.2 Em que contexto foi composta a obra?

Esta obra foi motivada por Nuno Pinto no sentido de vir a ser integrada no seu projeto de recital de "clarinete e electrónica" e em vista também da sua posterior edição em CD.

1.3 Descreve, de um modo sucinto, como é que a obra foi criada.

O contexto acima referido, resulta igualmente da estreita colaboração estabelecida com Nuno Pinto no âmbito do Sond'Ar-te Electric Ensemble (ensemble especializado em música de câmara mista). Neste âmbito foram-se discutindo ideias, aspectos específicos da técnica instrumental para clarinete e ainda as possíveis relações do clarinete com a electrónica. Assim, houve para mim, enquanto compositor, uma fase inicial de partilha de ideias e de aprofundamento dos meus conhecimentos técnicos do instrumento através do intérprete, seguido da projeção, quase subconsciente, de que o intérprete em questão me permitiria explorar e desenvolver a obra sem limites e me facultaria todos os possíveis. O processo de composição propriamente dito seguiu-se depois de forma isolada, solitária e autónoma, e, na fase final de realização da partitura, a mesma sofreu vários ajustes e correções por sugestão do intérprete.

1.4 Quais os momentos mais marcantes na 'vida' desta obra? (Estreia, interpretações, participação em festivais ou concursos, etc.)

A estreia constituiu evidentemente um momento de eleição, tanto mais que a mesma teve lugar no âmbito do primeiro recital de Nuno Pinto com um repertório exclusivamente português para clarinete e electrónica. A proposta de certa forma radical e desmedida da obra por um lado e a excelência da interpretação de Nuno Pinto, conduziram posteriormente à sua repetida apresentação, nomeadamente em Festivais como o Festival Outono de Varsóvia, o Festival Música Viva, etc.

2. Quais são para ti, enquanto compositor, as principais diferenças em compor para um instrumento solista ou para um instrumento e electrónica?

Tenho uma perspectiva particular no que respeita ao timbre e à harmonia que me conduz de forma quase sistemática a utilizar electrónica com os instrumentos acústicos, e o caso de uma obra para instrumento a solo não é exceção.

As razões principais e 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.

2.1 E enquanto ouvinte?

A minha condição de ouvinte é dificilmente separável da minha condição de compositor e por conseguinte as diferenças são as mesmas que indicadas anteriormente.

3. Tendo em conta o discurso musical:

3.1 De que modo é que o clarinete se relaciona com a electrónica e/ou vice-versa?

No caso da obra "No Oculto Profuso" toda a parte electrónica é em tempo-real e portanto a electrónica apenas existe de forma reativa e interativa em relação ao clarinete.

3.2 Existe primazia de uma das partes?

Pelo exposto em 3.1 a parte de clarinete tem evidente primazia sobre a parte electrónica, mas não pode todavia existir sem ela.

3.3 Como é que foi concebida a parte electrónica desta obra? Partiu da parte instrumental, foi a electrónica que deu origem à parte instrumental ou foram as duas concebidas como um todo?

Nesta obra a própria escrita, dá origem à parte instrumental primeiramente mas também dá origem à parte electrónica, e ao longo do processo de composição foi realizado material que inclui ambas as partes, instrumental e electrónica, estando definindo por vezes com total rigor o que pretendia para a parte electrónica. Todavia esta escrita da electrónica não é sistemática ao contrário da escrita estritamente instrumental por estar particularmente sujeita a imponderáveis tecnológicos.

3.4 Como é que a música instrumental influencia a electrónica e vice-versa?

Cada obra será um caso diferente mas, no que respeita a "No Oculto Profuso" e pelo facto de toda a parte electrónica ser em tempo-real e também devido à primazia da parte instrumental sobre a parte electrónica conforme anteriormente referido, pode-se dizer que a parte instrumental é geradora da parte electrónica mas que esta última por sua vez influencia a interpretação, num processo de interação do clarinete/clarinetista consigo próprio.

3.5 Na tua opinião quais são as principais diferenças entre a versão solo e a versão com eletrónica.

A única versão possível desta obra é a versão com eletrónica.

4. Eletrónica pré-gravada ou em tempo-real

4.1 Qual é a que usas habitualmente e porquê?

Uso ambas de forma concorrente mas com clara primazia (sempre que tecnicamente possível) da eletrónica 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 eletrónica em tempo-real uma dimensão totalmente diferente.

4.2 Quais são as vantagens e desvantagens no teu ponto de vista?

Para mim não há vantagens nem desvantagens, há sim duas maneiras diferentes de proceder que deverão ser tidas em conta em função do resultado pretendido.

4.3 Será que a eletrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de 'humanizar' a música com eletrónica aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

Julgo que, por um lado, a eletrónica em tempo-real veio efetivamente tentar "humanizar" a música com eletrónica, no sentido de ultrapassar o tempo cronométrico para reintroduzir na música o tempo musical/perceptivo. Neste mesmo sentido veio introduzir plenamente a dimensão interativa na música mista abrindo novos caminhos para as formas de interação existentes e proporcionando novas formas de interagir, nomeadamente a possibilidade do instrumentista condicionar por completo aquilo que as máquinas geram. Acho ainda que a eletrónica em tempo-real, quando ela é efetivamente gerada a partir de um sinal que provém dos instrumentos, possibilita a criação de entidades híbridas, estendendo os instrumentos para lá daquilo que eles são à partida, dando lugar aquilo que se poderia designar por hiper-instrumentos.

4.4 Poderá considerar-se Música de Câmara também quando a eletrónica já está pré-gravada? E porquê?

Julgo que sim, pois a interação é apenas uma das características da música de câmara. A noção de conjunto é outra característica e, neste caso, ser ou não pré-gravada não fará diferença!

5. A Influência dos intérpretes

5.1 Por que é que escreves para clarinete, de uma forma geral?

Para mim escrever para qualquer instrumento é fundamentalmente uma questão de circunstâncias, e neste sentido a escrita de "No Oculto Profuso" está intimamente ligada às circunstâncias anteriormente descritas. Todavia devo referir que nem todos os instrumentos provocam em mim as mesmas ressonâncias, a mesma apetência, e devo, pois, reconhecer que o clarinete também faz parte dos meus instrumentos de eleição. A extensão do registo, as particularidades e riqueza tímbrica, o alargado âmbito dinâmico, a agilidade, serão certamente alguns dos factores que me fascinam neste instrumento.

5.2 E nesta obra em concreto, por que a escolha recaiu no clarinete?

Remeto de novo para as circunstâncias anteriormente descritas.

5.3 Em que medida é que avalias a importância dos intérpretes no resultado final das suas obras?

Se por "resultado final" entendermos a audição final de uma obra musical, considero os intérpretes de importância fundamental e insubstituível, sendo de realçar o efeito catalisador que a cumplicidade com um intérprete pode provocar.

5.4 E em que medida as tuas obras são influenciadas pelos intérpretes do ponto de vista da composição?

No meu caso julgo que, quando efetivamente existe uma relação de cumplicidade e confiança com um intérprete, essa relação potencia positivamente a composição de uma obra. Todavia, para além disso, não existe no meu caso, influência dos intérpretes na composição.

5.5 E nesta obra em concreto?

Nesta obra em concreto, para além das razões enunciadas em 5.3 e 5.4, existem também as circunstâncias referidas em 1.1, 1.2, 1.3 e 1.4. Isto é dizer que, embora a composição tenha decorrido solitária e autonomamente, a fase preliminar de discussão e estudo com o intérprete por um lado, e a fase final de revisão, correção da partitura e dedilhação de algumas técnicas instrumentais por outro, são contributos valiosos que resultam do trabalho direto com os intérpretes, Nuno Pinto, neste caso.

5.6 Houve a influência de algum intérprete na conceção desta obra?

Não.

5.7 E na partitura final?

Também não, mas conforme já referi, a realização final da partitura sofreu correções diretamente tributárias do intérprete a quem é dedicada.

6. Como contextualizas a música mista (instrumental/eletrónica) portuguesa comparada com a que se faz a nível internacional?

Considero que a produção de música mista em Portugal é reduzida mas está claramente em desenvolvimento, encontrando sobretudo nas gerações mais novas, um grande interesse e adesão; mas não obstante a reduzida produção, a maior parte da música mista produzida em Portugal é do ponto de vista artístico e técnico comparável em termos de qualidade e inovação ao que de melhor se faz no estrangeiro.

7. Se houver alguma questão que não foi abordada neste questionário e que aches pertinente incluir para a compreensão desta obra, por favor, indica neste ponto.

Para a composição desta peça parti do modelo acústico do próprio clarinete para a elaboração de todo o material. O modelo de base é pois um espectro harmónico (harmónicos ímpares apenas, segundo os princípios acústicos do instrumento) sobre Ré₂ (a nota mais grave do clarinete em Sib). Este espectro de Ré deu por sua vez origem a uma proliferação de material proveniente de transposições desse mesmo espectro sobre si próprio mas com "correção" das notas resultantes das transposições de forma a se manterem dentro do referido espectro.

Miguel Azguime
22 de Novembro de 2010

Anexo II: Questionário a intérpretes

Este questionário foi elaborado e enviado aos intérpretes, por email, a 22 de setembro de 2013.

As respostas são aqui apresentadas pela ordem cronológica.

Harry Sparnaay – clarinetista baixo

(Resposta a 26 de setembro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

With tape/CD.

1.1 Which do you prefer and why?

I'm from the generation who used real tape recorders and tape delay systems. For example, when I played the bass/contrabass clarinet version of Stockhausens SOLO, I needed 9 peoples to help me, and believe me there went nearly always something wrong. Now former students of mine play the same piece only using a laptop. Playing with CD only, there are nearly never problems and also when you include, for example, only 1 piece in your program using electronics, the organizer will not be happy when he hears what is necessary for only 1 piece. For that reason I asked Wayne Siegel to make a version of his piece JACKDAW only with CD and not with 2 computers and tape delay system. Now the piece is played everywhere!!!!!!

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

I want to do it alone, for that reason I want to do it with CD

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

The electronic part is for the composer, I only give advices how to make it clear where we have to enter, for example. The bass clarinet score I tell him immediately what kind of notation is better to use.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

When it is a piece for more than 1 instrument, we normally start playing the piece together without tape, but with chronometer (timing) and later we include the electronic part on the CD. Mostly we ask the composer to come already in the beginning phase, so when something isn't very clear we can solve it immediately.

3.3 Preparing the performance

That's the same as preparing a solo piece, perhaps you need a bit more time to get all together.

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

Yes, of course. One very important difference is that with tape/CD you have to play in time and sometimes very exactly. So, reacting as a machine (looking at the stopwatch) but playing as a human being, that's not always easy!!!!

4.1 If yes, in what is it different?

See above.

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

Sometimes it is much more difficult, depends, of course, of the music.

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

With CD, it is if you play a duo with a musician who is not listening to you. You put the CD on PLAY and... it never stops!!!! He doesn't listen to you, he doesn't look at you, he is going on till the end and you have to solve all the problems yourself.

Sarah Watts – clarinetista baixo

(Resposta a 27 de setembro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

About 50% of each. More recently more of it has been with Live electronics, but I still have many pieces with tape.

1.1 Which do you prefer and why?

It depends on the piece and situation. I like live electronics because I like the 'live element' of making the music. Also with live electronics there is often more of an opportunity to be musical and to make rubato and during the performance musical decisions.

I enjoy music with tape - but I think that musically this can be more challenging as you have to be with the tape the whole time and sometimes that can get in the way of trying to be musical.

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

Live Electronics is always with technicians. I work a lot with composers who take charge during the performance. I like the aspect of this making the piece a duo work and not just a work with solo and tape.

For music with tape I will sometimes do it on my own and have purchased my own PA (high quality genelec speakers, microphone and play using the computer).

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

One project I have been working on recently is attaching sensors to the bass clarinet with the composer Patrick Nunn and looking at how a performer can control the sensors (which are touch sensitive sensors). This has resulted in a beautiful piece

called *Pareadolia 1*, in which I effectively take charge of when I want to activate the sensors.

Other works I have collaborated with composers on the bass clarinet writing (often during and after the writing). I tend to leave the technical side to the composers and focus on my playing side.

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

Again depends on live electronics or with tape. With live electronics, I find that I learn the piece as if it is a solo piece and then put it together with the composer present, where I then learn if I need to speed up or slow things down, in order to stay with the patches.

With tape, I will learn the solo part first and then spend time at home practicing with the tape until I know the tape part as well as the solo part.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

I never listen to Sibelius Midi files when learning a piece! I prefer to interpret the piece in my own way. I will ask composers questions along the way if I am unsure of something or am not happy with an aspect of the writing. Then I will adapt to more precise composer wants after I have learnt the piece and on preparation for performance.

I will always say, if I am unhappy with the technical demands the composer puts on the bass clarinet - if I think something is unplayable then I will say and try to advise the composer with alternatives. With regards to interaction with live electronics I will take a composers advice as far as I am capable of doing.

3.3 Preparing the performance

Where possible I will try and get access to a good space for final rehearsals as the electronics always sound and feel different in different spaces. The most important thing I find is to make sure that the speakers are set up in a place where you can hear them. Sometimes technicians forget that it is hard to hear if speakers are located in front of you and you don't have a monitor.

My biggest lesson learnt is that when playing with electronics - be patient! Set up always takes longer and often things go wrong! So I always take a book or magazine and sit and read until I am told to play!!!

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

For music with tape - definitely. You can't be as flexible with tape pieces. You have to go with the tape speed and metronome marks. The tape doesn't wait or follow you!

For a lot of live electronics I am able to prepare in a similar way as I would any non electroacoustic piece.

4.1 If yes, in what is it different?

See above

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

I think that having electronics does add extra pressure to a performance and you do have to know a piece inside out so that you can prepare fully for performance. I think that I will end up knowing the music for an electroacoustic piece maybe 20/30% better than a non electroacoustic piece - simply due to the fact that one can't be as flexible in performance.

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

Without electronics you have much more scope to be free, make spontaneous musical decisions. Often you will have rehearsed and know the acoustic of the venue and have a balance set between players. And you know that your instrument and the others will work!

With electronic equipment I often find there is the "Will it? Won't it?" question in the back of my mind! No matter how well you set up, you know that anything can happen on the night!!

Whilst a large majority of performances have gone without problems - there have been a few disasters!!

1/ A major crash of a MAX patch 3/4 the way into a 13 minute piece in concert in Brazil. Max/MSP jumped a couple of tracks before stopping - so I had to totally improvise that last 4 minutes of the piece!

2/ The Live electronics stop feeding and you end up with no effects... That has happened a few times and a piece has become a solo amplified piece!

3/ Balancing... that happened tonight and is the most common. You find that you have an excellent balance during rehearsal and can hear everything. Then, in performance, the backing is quieter and it is impossible to get everything together.

4/ The technician has an alarmed look on his face as MAX/MSP shows “Error/” across the screen! It keeps working but both performer and technician are on edge throughout the piece!

5/ A mixer completely broke 1 hour before performance. We got a back up but had to go from 8 speaker surround sound to 4 speakers. There was no time to sound check or warm up and I had to go on and hope I could hear everything ...

With no electroacoustic you know it is just you and/or just you and other players. There is a different kind of communication and different skills are used.

A solo piece will have much more scope for musical liberty than a piece with backing tracks of some kind.

And chamber music you interact with other musicians in a special way, knowing that the others will (hopefully) follow you and you will follow them. So, I think the main difference is flexibility.

Stephan Vermeersch – clarinetista e compositor

(Resposta a 28 de setembro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

This is changing more and more to real-time. Computer processors are now powerful enough to do this.

1.1 Which do you prefer and why?

I prefer real-time electronics, for obvious reason of interaction and expression.

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

I work alone, if possible, because of expenses and availability of high level technician around my place.

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

I like to understand the musical ideas of the composer, change of moods, or character, etc... Therefore, good communication is very valuable.

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

If it is with tape it is all about balancing in sound level and sound color. Very depending on sound equipment. With strict tape accuracy is top priority otherwise the interpretation does not stand. With more freedom in the tape one can play more musically like in chamber music.

With live electronics my approach depends on the complexity and the level of interaction with the electronics. I explore the required technical interaction one by one not taking too much care of the score in the beginning but to understand what

will be the result of all actions. So, when starting to study the score, I already have some sound conception in my head to achieve a nice interpretation.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

For me this is the dangerous part in finding the balance with electronics taking care of many items: sound & expression, good technical setup (which microphone, monitoring, sound equipment). Make sure that you can deal with many different situations: concert venue and sound equipment. I prefer to use my own PA but when playing abroad this is usually not possible. I make records of the pieces on different locations and with different setup and then I ask feedback from the composer. Once you have some experience it becomes easier.

3.3 Preparing the performance

Enough time to do a proper sound check is a must if you work with electronics. If this is OK usually all goes well (if you setup is stable).

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

Yes

4.1 If yes, in what is it different?

Solo playing is, of course, different, you have to deal only with yourself. When playing in ensemble, and if the situation allows it, I study the score so the whole piece gets in my head before the first rehearsal.

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

The responsibility is with the performer (if you play without technician) and only the performer: the playing, the setup, the interaction, the interpretation. Preparing a piece with live-electronics demands more tasks.

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

The focus, the concentration is on different level, you can not depend on someone else.

Suzanna Lidegran – violinista

(Resposta a 28 de setembro de 2013)

Geral

1. Que tipo de música mista mais fazes? Com electrónica em tempo real ou em tempo diferido?

Como solista, só tenho tocado com a electrónica pré-gravada. Em grupo têm sido as duas formas.

1.1 Qual preferes e porquê?

Gostava muito de tocar peças para violino solo com electrónica em tempo real. Assim, a performance fica mais livre, mais criada no momento. Com a electrónica pré-gravada, a execução fica, necessariamente, mais rigorosa, o que, num lado, é bom mas, por outro lado, não é tão livre ao nível da interpretação e inspiração.

2. Habitualmente, fazes música mista sozinho ou com técnicos a assistir?

Tenho sempre técnicos a assistir e a tratar da parte da electrónica.

Trabalho com os compositores

3. Descreve o tipo de trabalho costumava realizar com os compositores nas diferentes fases da obra:

3.1 Na elaboração do material musical (partitura instrumental e parte electrónica).

Antes e durante a criação de uma obra nova costumo de dizer o que gostava de tocar, dar ideias ao compositor. Enquanto a obra está a ser composta experimento a tocar várias vezes para dar sugestões ou conselhos de eventuais mudanças. Muitas vezes, o compositor quer experimentar técnicas novas e nem sempre é possível, ou pode ser possível com uma pequena mudança.

3.2 Na preparação individual e coletiva da interpretação, incluindo a execução técnica e a interação com a electrónica.

Durante todo o tempo de preparação individual mantenho o contato com o compositor. Nas diferentes fases da preparação surgem normalmente novas dúvidas. Podem ser dúvidas da escrita, do tempo, das intenções sonoras ou interpretativas. Tento sempre aproximar-me o mais possível do resultado imaginado e desejado do compositor. Por isso, é preciso uma colaboração frequente, especialmente até o primeiro concerto.

3.3 Na preparação da performance

Na preparação da performance continuo o trabalho individual, com a electrónica e muitas vezes ao lado do compositor, para verificar se está tudo a funcionar como deve.

Preparação individual

4. Para ti, a preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, como solo ou ensemble, por exemplo?

4.1 Se sim, no que é que difere?

Difere na criação sonora e no envolvimento sonoro, é um "mundo diferente" comparando com a música sem electrónica. Mas é música de câmara como em outros contextos, mesmo se for só violino e electrónica. Há uma outra parte que é preciso respeitar. Na preparação é preciso conhecer muito bem essa outra parte.

5. Na preparação da performance, o que difere, para ti, dos outros tipos de música?

Na preparação para a performance tenho que, além de preparar a minha parte, ensaiar as questões técnicas e logísticas como, por exemplo, saber onde eu devo ficar no palco, onde está o microfone, se houver, onde estão fios e cabos, colunas de som, sinais do técnico etc.

Performance

6. Que diferenças existem, para ti no palco, entre uma performance de música mista e uma performance com música sem electrónica?

Na performance existem sempre estas preocupações, será que tudo vai funcionar com a parte electrónica? Normalmente, tem corrido bem, graças a técnicos competentes e tenho a sensação de que estou a apresentar algo novo, o tal "mundo diferente" e que faço parte de uma obra com outras dimensões, o que é uma sensação muito enriquecedora.

Monika Streitová – flautista

(Resposta a 28 de setembro de 2013)

Geral

1. Que tipo de música mista mais fazes? Com electrónica em tempo real ou em tempo diferido?

Dediquei-me, até agora, mais à música com a fita pré-gravada.

1.1 Qual preferes e porquê?

Os dois tipos de música mista têm as suas vantagens e desvantagens. A interpretação da música mista com a fita pré-gravada é mais segura nos concertos, pois o material da fita já está feito e somos nós quem tem que se adaptar.

De momento, quero dedicar-me mais à música em tempo real, pois esta permite um diferente tipo de liberdade na execução, o tempo é moldado pelo próprio interprete e não rigorosamente predefinido pelo compositor.

2. Habitualmente, fazes música mista sozinho ou com técnicos a assistir?

Habitualmente, faço a música mista com técnicos a assistir.

Trabalho com os compositores

3. Descreve o tipo de trabalho costumava realizar com os compositores nas diferentes fases da obra:

3.1 Na elaboração do material musical (partitura de flauta e parte electrónica).

Partitura de flauta:

Costumo avaliar o material musical novo logo quanto possível, com alguns compositores até colaboro passo a passo na criação da parte de flauta. Habitualmente, são discutidas questões técnicas (técnicas contemporâneas, a sua utilização e a sua introdução de melhor forma na obra) ou, também, discute-se a própria estrutura da composição. No caso da música mista em conjunto, conversa-se como vai provavelmente resultar a parte de flauta em combinação com os outros instrumentos e que combinações sonoras são mais interessantes.

Parte electrónica:

Colaboro regularmente com os compositores nos estúdios na gravação dos sons de flauta(s) ou da voz. Este material serve posteriormente para a elaboração da parte electrónica.

3.2 Na preparação individual e coletiva da interpretação, incluindo a execução técnica e a interação com a electrónica.

Nesta fase prefiro trabalhar sozinha, esclarecendo com o compositor pequenas questões sobre a interação com electrónica ou as questões sobre a escolha de uma sonoridade que se adequa mais ao tipo da obra.

3.3 Na preparação da performance.

Nesta fase, habitualmente, marco com o compositor um plano de ensaios antes do concerto (cerca de três dias) para tocar a obra várias vezes e esclarecer as questões de interação, mais específicas com a fita, e dinâmicas. Também é bom que o compositor possa, nestes ensaios, colaborar com o técnico de som, para que possa dar as sugestões válidas para melhorar a execução da obra.

Preparação individual

4. Para ti, a preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, como solo ou ensemble, por exemplo?

A preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, pois significa uma concentração diferente em vários aspetos específicos de execução.

4.1 Se sim, no que é que difere?

Além de dominar bem o material de partitura é necessário:

- Conhecer bem o material da fita;
 - Saber aproximar-se ao som de alguns sons electroacústicos localizados ou passagens;
 - Saber cocriar um som novo, juntamente com o som pré gravado;
 - Habilidade de reagir imediatamente às mudanças de cor do som;
 - Escolher um timbre adequado para iniciar ou terminar uma frase, que depois passa para os meios electroacústicos;
 - Capacidade de adaptação à afinação do material pré-gravado.
- Ter as capacidades de equilibrar a dinâmica, com ou sem o microfone utilizado, e escolher sempre a dinâmica que melhor corresponda com o tipo de gesto musical.

5. Na preparação da performance, o que difere, para ti, dos outros tipos de música?

Adotar rigorosamente uma noção do tempo e tornar-se o mais independente possível do cronómetro, caso seja usado;

Dividir a obra em segmentos com o respeito aos caracteres musicais e pensar bem nas cores do som que vamos utilizar;

Definir bem as dinâmicas que vamos utilizar (sabendo se a peça vai ser executada com ou sem a amplificação).

Saber colaborar efetivamente com o técnico ou aprender utilizar o pedal.

Performance

6. Que diferenças existem, para ti no palco, entre uma performance de música mista e uma performance com música sem electrónica?

A performance da música mista requer habituar-se trabalhar com os meios técnicos e não se deixar incomodar, caso não funcionem como foi planeado. Na interpretação da música mista estamos dependentes de outros na execução da obra e, no caso da interpretação da peça da música mista com os sons pré-gravados na fita, o intérprete pode sentir-se um pouco limitado. Mas, mesmo dentro destas “limitações”, pode ocorrer uma performance livre e original. O ideal é quando o intérprete conhece o material da fita com todo o rigor, mas dentro destes limites encontra a liberdade que possa levar a uma interpretação – quase improvisação, no sentido de manterem todas as exigências na partitura, através de uma identificação do intérprete com o material da peça.

Gerard Errante – clarinetista e compositor

(Resposta a 30 de setembro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

For the most part, I tend to focus more on compositions using real-time electronics

1.1 Which do you prefer and why?

With the many technical advances in recent years, the use of real-time electronics has become more practical and user-friendly for the performer. With pre-recorded electronics (or “tape”) the music is immutable. With real-time electronics, there is more flexibility and more control and creativity on the part of the performer.

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

I prefer to be as self-contained as possible, as it is not always possible when touring to be certain that trained technicians are available. However, it is always preferable to have a competent technician on hand if possible.

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

Naturally this process will vary from piece to piece and composer to composer. Often I have recorded material for the composer to process so there will be more cohesiveness between the live clarinet and electronics. I rarely will have any input in the actual creation of the electronics. However, often I will make suggestions on the creation of the score to assist with coordination.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

Again, this process will vary. Ideally, especially in the case of real-time electronics, it is helpful to work with the composer on the elements mentioned above.

3.3 Preparing the performance

Assuming the necessary equipment is available, it is quite easy to work on preparing the performance as one is self-contained – no need to schedule rehearsals, pay performers, etc.

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

The difference is not substantial.

4.1 If yes, in what is it different?

Of course the first step is to learn the music. The main difference here is that it is possible to learn the music along with the electronics, assuming that you are self-contained and do not require the assistance of a technician.

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

Not a great difference here. It is important to remember that this is music and should be presented with the same dedication to accuracy and musicality as traditional music.

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

Depending on the nature of the music, in real-time electronics, often it will be necessary to operate a foot pedal, computer, or other devices. If visuals are involved, clear sight lines are important, as is lighting. If no technical assistance is used, it may take some practice to be comfortable with controlling all aspects of the performance in addition to just playing the music.

Ana Telles – pianista

(Resposta a 8 de outubro de 2013)

Geral

1. Que tipo de música mista mais fazes? Com electrónica em tempo real ou em tempo diferido?

Depende dos períodos. A dada altura (2007-2011), aconteceu-me fazer mais com electrónica em tempo real, devido à minha atividade no seio do SAE. Atualmente, faço mais com electrónica em tempo diferido.

1.1 Qual preferes e porquê?

Gosto de ambas, por razões diferentes e complementares. A ETR permite um contacto com o compositor ou um assistente que considero muito enriquecedor e gratificante. Já me aconteceu, numa peça com ETR, improvisar ao piano juntamente com o compositor a improvisar ao computador, e adorei a experiência. Mesmo em casos menos "radicais", a interação com o compositor em direto leva o conceito da música de conjunto um patamar mais longe do que a música de câmara habitual, pois não estamos apenas a lidar com outro músico, mas sim com aquele que tem a possibilidade/responsabilidade de incorporar na sua partitura o resultado da nossa interação conjunta. Isso é fantástico, a meu ver.

No que respeita à ETD, há menos surpresas e variabilidade de uma execução para outra, menos espontaneidade também. Mas há factores muito positivos: maior fiabilidade no momento da execução, maior leque de possibilidades de programação em diferentes contextos e ocasiões. Não faço parte do grupo de pessoas que pensa que a ETD é forçosamente menos interessante que a ETR, e isto porque, em última análise, creio que é a música que conta. Uma parte de ETD bem escrita e profundamente imaginativa dá-me também muita satisfação.

2. Habitualmente, fazes música mista sozinho ou com técnicos a assistir?

Quase sempre com técnicos a assistir, excepto em casos pontuais de ETD.

Trabalho com os compositores

3. Descreve o tipo de trabalho costumava realizar com os compositores nas diferentes fases da obra:

Na fase de "prospecção", antes mesmo de começar a montar a obra, costumo tentar perceber elementos extra musicais que possam estar relacionados com ela: fontes de inspiração, procedimentos técnicos, relações eventuais com a literatura, as artes, a ciência, personalidades, etc.

Na fase de montagem propriamente dita, contacto muito estreitamente com o compositor, sobretudo para elucidar questões relacionadas com a partitura, tentando perceber exatamente o que é que o compositor pretende ouvir a dado momento da sua obra.

Na fase final de montagem, abordo com ele questões estéticas.

Depois da primeira apresentação pública, questiono o compositor para ter o feedback dele relativamente à minha interpretação, para tentar perceber se o meu contributo se aproxima do ideal imaginado por ele ou se, pelo contrário, se distancia desse ideal (ou que pode ser mais ou menor positivo, mas não necessariamente negativo: em certos casos, se me distanciei desse ideal, vou procurar outro caminho para ir mais ao encontro do que o compositor queria ouvir; noutros, esse mesmo distanciamento relativamente ao seu ideal pode ser revelador para o próprio compositor, e dar-lhe ideias/sugestões de reformulação ou simples aceitação de algo que à partida não tinha previsto. Tudo isto partindo de uma relação baseada no respeito pela matriz que é a partitura, e por tudo o que ela representa como intermediário entre o compositor e o intérprete, entre a criação abstracta e a sua concretização sonora através da intérprete que eu sou).

Na fase que se segue à primeira execução (ou a execuções subsequentes), costumo trabalhar com o compositor em eventuais revisões que ele pretenda fazer.

3.1 Na elaboração do material musical (partitura de piano e parte electrónica).

Na fase de montagem da obra, por vezes acontece detectarmos erros na partitura, o que é perfeitamente normal; parto do princípio que é útil assinalar essas pequenas falhas ou simples ambiguidades na produção do material gráfico que representa a obra. Mas esta questão vai muito para além disso, pois acontece muitas vezes o intérprete poder dar sugestões de tipos de escrita instrumental que, do seu ponto de vista, podem tornar mais explícitas as intenções do compositor, o que pode ser alargado à própria concepção da electrónica em determinados pontos. No entanto, devo dizer que intervenho muito mais vezes nas questões de escrita idiomática para o piano do que nas questões que têm a ver com a parte electrónica, pois essa é uma área que domino menos.

3.2 Na preparação individual e coletiva da interpretação, incluindo a execução técnica e a interação com a electrónica.

Os ensaios são fundamentais para percebermos de facto como é que funciona na prática esta "música de câmara com a máquina", qual a dosagem dos diferentes elementos em cada sala, em cada acústica, a dado momento e em dado espaço físico. Tento ser muito flexível nesses momentos, por forma a buscar e propor diferentes soluções para cada "problema" musical que se nos coloca tanto a mim como ao compositor. Acima de tudo, tento estar absolutamente aberta a quatro vectores: o que oiço, o que quero ouvir, o que o compositor ouve e o que ele quer ouvir, mantendo-me disponível para ajustar o que for necessário em cada momento e para cada performance (felizmente, cada uma delas é única, e esta experiência maravilhosa está sempre a recomeçar...).

3.3 Na preparação da performance

Penso que o que disse acima já cobre este ponto.

Preparação individual

4. Para ti, a preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, como solo ou ensemble, por exemplo?

O escrúpulo e o entusiasmo são os mesmos; a metodologia do trabalho instrumental varia mais de acordo com o tipo de escrita, de linguagem e de estética do que propriamente em função de ser com ou sem electrónica, mas parte sempre de um "tronco comum" de ferramentas e estratégias de trabalho que fui desenvolvendo ao longo do tempo e que constituem os pilares da minha atividade musical.

4.1 Se sim, no que é que difere?

5. Na preparação da performance, o que difere, para ti, dos outros tipos de música?

Dado que a notação da parte electrónica pode ser algo de bastante "misterioso" ou impenetrável, pois é quase impossível reduzir a uma notação convencional todo o leque de possibilidade sonoras que a electrónica abrange, há todo um trabalho de "descoberta" do universo acústico e sonoro de determinada peça no momento dos ensaios; o nosso próprio som pode ser alterado por questões técnicas que se prendem com a natureza da música mista, seja por amplificação ou por uma plêiade de transformações em tempo real. Temos, por isso, um enorme trabalho de descoberta acústica e de assimilação a fazer na preparação para a performance, e por causa da questão de notação que referi, esse trabalho faz-se "em

campo", já no decurso dos ensaios. É preciso assimilar o universo sonoro "global" da peça, que nos inclui, transforma e transcende ao mesmo tempo, num curto espaço de tempo. A meu ver, é essa a principal diferença - e também o principal desafio - da preparação da performance de música mista, relativamente a outros tipos de música.

Performance

6. Que diferenças existem, para ti no palco, entre uma performance de música mista e uma performance com música sem electrónica?

Os elementos de descoberta que já referi, mas também o facto de sermos confrontados, na música mista em particular com ETR, com um processo musical que, em muitos aspectos, põe em causa, desafia, estimula o capital de preparação individual instrumental que trazemos para o palco.

Matthias Müller – clarinetista e compositor

(Resposta a 10 de outubro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

I started with tape, but now I'll do only real-time.

1.1 Which do you prefer and why?

Real-time. With tape no direct connection is possible and the spontaneity which is so important for music is not possible.

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

Both! I like to be able to do all alone, but for big concerts it is better to have someone also for the sound.

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

It is very different: sometimes there is an intense exchange with the composer, sometimes I just get the finished score.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

The interpretation is mostly in my hands. The interaction with electronics is, like mentioned above, very different. Often I tell the composer my experiences of other pieces. The situation to have with SABRe, a new instrument, is here a special challenge for the composers.

3.3 Preparing the performance

I mainly do it alone.

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

Not really, I have just to learn the music as good as possible...:-) in addition, I have to practice with the electronics.

4.1 If yes, in what is it different?

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

Not to forget to take any electronic material, which is often quiet a lot:-)

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

You need really a sound check and time for setup. You depend of good technical material, loudspeakers etc.

Oguz Büyükberber – clarinetista e compositor

(Resposta a 4 de novembro de 2013)

General

1. Which kind of mixed music do you do more of? With real-time electronics or with tape?

I have done a lot of tape pieces in the late 90's. Nowadays, I do mostly live electronics, including video. Electronic sounds in my pieces are almost always live processed or live generated where as the video is sometimes fixed, sometimes also live generated.

1.1 Which do you prefer and why?

They both have their unique sides. For example if a tape piece has an instrumental part that has lots of room for interpretation and improvisation, it could be very interesting since every performance will be different but using the same fixed tape part as the guide.

Where as live electronics can be very exciting and gratifying since the performer really has the input to make that electronic sound come to life. The audience also gets it and it's usually more interesting for them. However it can be challenging since every venue will also have their influence on the processing of the sound, and at times that influence might not be what you might want.

2. Do you usually do this music alone or with technicians?

I am experienced to do my own technic setup. However, working with a really good sound engineer is always a pleasure!

Working with composers

3. Describe the type of work you usually do with composers in the different phases of the work:

I mostly compose my own music these days. But I have worked with composers as well, so I'll try to answer your questions.

3.1 Preparing the musical material (clarinet score and electronic part).

For the score, they are usually interested in the extended techniques I can introduce. I usually end up having my sounds recorded to be used in the tape part.

3.2 Preparing individual and collective interpretation, including technical execution and interaction with electronics.

I have very bad sight. As low as 10%! So, when a composers works with me, they know that to get most out of my potential, they have to be creative with graphic scores, improvisational systems and structures rather than complex traditional notation that requires 'reading'. Since I am quite experience in working with electronics, interaction with either tape or live electronics is usually very easy and fun. I can also have a lot of input for that part if the composer wants collaboration on that front.

3.3 Preparing the performance

It comes naturally as a part of the creation process of the piece for me.

Individual preparation

4. For you, does individual preparation of a score of mixed music differ from all other types of music, such as solo or ensemble, for example?

Not really.

4.1 If yes, in what is it different?

5. For you, how is preparing for a performance different from other types of music?

If a project is about a certain clearly defined 'genre', I would need to study that genre in more detail, if I'm not already familiar to it. For example, if a project or piece of music is directly influenced by Ethiopian Music, I would feel the need to study the original Ethiopian Music enough to be able to have a grip on the rhythmic phrasing and subtleties of the dynamics for instance.

Performance

6. What differences you find, on stage, between a performance of mixed music and a performance without electronics?

It is a true pleasure to play fully acoustic in an inspiring room like a 10th century stone church. Sometimes you need a dead room for electronics though. Of course, you can make it work anywhere if the repertoire is flexible enough, but if it is not, a piece with a super tight rhythmic structure, full of crazy live processing, will not work at that gorgeous church!

Miguel Azguime – compositor e performer

(Resposta a 7 de novembro de 2013)

Geral

1. Que tipo de música mista mais fazes? Com electrónica em tempo real ou em tempo diferido?

Faço sobretudo música mista com electrónica em tempo real, sendo que, por electrónica em tempo real, entendo não só transformações em tempo real de um determinado sinal de entrada, mas também a interação em tempo real entre o intérprete e a máquina, mesmo que utilizando sons pré-gravados.

1.1 Qual preferes e porquê?

Acho que cada método dá lugar a resultados diferentes e, por conseguinte, a opção de um ou de outro resulta das necessidades da própria obra e não de uma preferência à priori.

2. Habitualmente, fazes música mista sozinho ou com técnicos a assistir?

Habitualmente faço música mista, programando eu próprio, mas também já trabalhei por várias vezes com técnicos e programadores.

Trabalho com os compositores

3. Descreve o tipo de trabalho costumava realizar com os compositores nas diferentes fases da obra:

3.1 Na elaboração do material musical (partitura de clarinete e parte electrónica).

3.2 Na preparação individual e coletiva da interpretação, incluindo a execução técnica e a interação com a electrónica.

3.3 Na preparação da performance

Preparação individual

4. Para ti, a preparação individual de uma partitura de música mista difere de todos os outros tipos de música, como solo ou ensemble, por exemplo?

4.1 Se sim, no que é que difere?

Em muitos aspectos a preparação é idêntica, visto que se trata de uma adaptação a um determinado contexto musical e de uma interação entre as partes. Contudo e diferentemente, há que aprender a lidar com os imponderáveis da tecnologia e no caso da música com electrónica em tempo diferido há que se sujeitar ao inexorável tempo cronométrico, em tudo diferente do tempo musical, por essência subjetivo, psicológico e ecológico!

5. Na preparação da performance, o que difere, para ti, dos outros tipos de música?

Difere sobretudo no tipo de escuta e, no caso do tempo real, no conhecimento e antecipação da resposta provável das máquinas, para que a interação, além de eficiente, constitua um real contributo para a interpretação superlativa da obra.

Performance

6. Que diferenças existem, para ti no palco, entre uma performance de música mista e uma performance com música sem electrónica?

1) O “retorno” acústico e, por conseguinte, psicológico de uma peça com electrónica condiciona desde logo a escuta e a atitude. Consequências idênticas tem a amplificação numa obra com electrónica, a juntar-se à própria electrónica, e concorrendo para uma maior pressão acústica. Inversamente e paradoxalmente a essa maior pressão acústica, o âmbito dinâmico é mais reduzido do que numa obra sem electrónica, com correspondentes implicações em termos de interpretação.

2) O grau de precisão de uma performance com electrónica é mais exigente do que uma performance sem electrónica: tanto “a margem de erro” como a “imprecisão temporal” são muito menos “tolerantes” numa performance com electrónica!

Anexo III: Partituras

Miguel Azguime – *No Ocullo Profuso*, última versão

Miguel Azguime

No Oculto Profuso

(medidamente a desmesura)

para clarinete e electrónica em tempo real
for clarinet and live-electronics

2009

No Oculito Profuso

(medidamente a desmesura)

2008-2009

Estreia: 6 de Março de 2009, no Auditório do Instituto Franco-Português em Lisboa, por Nuno Pinto (clarinete) e Miguel Azguime (electrónica).

Premiere: 6th of March 2009, at the Auditorium of the French-Portuguese Institut in Lisbon, by Nuno Pinto (clarinet) and Miguel Azguime (electronics).

Electrónica em tempo real realizada no Miso Studio, Cascais, Portugal.
Live-electronics realized at Miso Studio, Cascais, Portugal

No Ocullo Profuso

(medidamente a desmesura)

PERFORMANCE NOTES

para a Paula
dedicado ao Nuno Pinto

No Oculto Profuso

Miguel Azguime

(medidamente a desmesura)

A ♩ = 72

Clarinet in B♭

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

Cl.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

sfz

f

p

f

ff

mf

Cl. 12 *mf* *ff* *f* 16 17

Cl. 13 *staccato* *fff* 18

Cl. 15 *legato* *f* *mp* 19

Cl. 17 *slap* *slap* *ff* 20 21

Cl. 20 **B** $\text{♩} = 60$ *f* *p* *f* 22 23

Cl. 23 *mf* *p* 3 5

Cl. 25 *f* 5 5

Cl. 26 5 3

Cl. 27 3 6

6

28 Cl. *p subito* *f*

29 Cl. [24]

30 Cl. [25]

32 Cl. *staccatissimo* *ff* [26]

33 Cl. *f* [27] *p* [28]

36 Cl. *f* [3]

38 Cl. *f* [29] *p*

41 Cl. *mf* *f* [3]

43 Cl. *p subito* [30]

44 Cl. $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{7}$ f repeat 2x (fermata only on last repeat) 3

31 $\frac{3}{8}$ f ad lib variation of dynamics (mf - ff) and type of attacks

47 Cl. $\frac{3}{4}$ f 5 5 3

33

49 Cl. $\frac{3}{4}$ mf 35

34

52 Cl. $\frac{4}{4}$ **C** *legato* 3 6 6

36

53 Cl. $\frac{4}{4}$

54 Cl. $\frac{4}{4}$

55 Cl. $\frac{4}{4}$

56 Cl. $\frac{4}{4}$ *tr* irregular gliss ad lib \pm half tone f p

37

59 Cl. $\frac{4}{4}$ **D** p mf

38

8

60 Cl.

61 Cl.

62 Cl.

63 Cl.

64 Cl.

65 Cl.

66 Cl.

67 Cl.

68 Cl.

69 Cl. 

70 Cl. 

71 Cl. 

72 Cl. 

73 Cl. 

74 Cl. 

75 Cl. 

76 Cl. 

77 Cl. 

10

78
Cl.

79
Cl.

81
Cl.

85
Cl.

41

42

G molto lento, tempo libero
détimbré

bisbigliando
(timbre variations)

89
Cl.

91
Cl.

94
Cl.

96
Cl.

98
Cl.

12

139 Cl.

141 Cl.

142 Cl.

143 Cl.

145 Cl.

149 Cl.

153 Cl.

158 Cl.

159 Cl.

160 Cl.

Voice (transposed as Cl.)

Fx.

J = 60

mf

45

J = 60 rall.

dim. poco a poco

46

J = 30

p

pp

K

K

K

Rebelva, Londres, Megève
© Miguel Azguime 2009

Cândido Lima - *Ncãncôa*, versão com dedilhações

The score is divided into four systems, each with a Clarinet (Cl.) and Aerophone (A.P.) part. The first system (measures 6-10) features dynamics from *pppp* to *mf* and includes the instruction "dolcissimo, tranquillo". The second system (measures 11-16) uses dynamics from *pppp* to *f* and includes "senza vibrato" and "vibrato naturale". The third system (measures 17-21) features dynamics from *pp* to *fff* and includes "vibrato naturale". The fourth system (measures 22-24) features dynamics from *pppp* to *ff* and includes "vibrato naturale". The score concludes with a "STOP" instruction and a circular arrow symbol.

The score is divided into four systems, each with a Clarinet (Cl.) and Aerophone Percussion (A.P.) part. The A.P. part includes a graphic notation of a 12-dot array and a 210b instrument icon.

- System 1:** Cl. starts with *pppp* *at. subito* and *f* *subito*. A.P. has a 12-dot array with a circled 2 and a circled 4. A $\text{♩} = 60$ tempo marking is present.
- System 2:** Cl. features *pppp* *f subito* and *pp*. A.P. includes a circled 1 and circled 4, and a $\text{♩} = 60$ tempo marking.
- System 3:** Cl. has *pp* *mf* and *pp* *f*. A.P. includes a circled 1 and circled 4, and a $\text{♩} = 30$ tempo marking.
- System 4:** Cl. includes *pppp* *f* *subito* and *pp*. A.P. includes a circled 1 and circled 4, and a $\text{♩} = 60$ tempo marking.

Dynamic markings range from *pppp* to *f*. Performance instructions include *at. subito*, *f secco*, and *(legatissimo)*. The score concludes with a circled 10 and a circled 61.

The musical score is divided into four systems, each with a Clarinet (Cl.) part and an A.P. part. The first system includes dynamics like *mf*, *ff*, *p*, and *pp*, with instructions such as *vibrato assai*, *scherzando*, and *sfz*. The second system features *p ppp subito*, *f*, *sfz*, and *molto vibrato*. The third system includes *mf*, *sfz*, *p dolcissimo / tranquillo*, *mf vibrato normal*, and *pp*. The fourth system starts with *f subito* and *pp*. Performance instructions include *senza vibrato*, *sfz*, and *pp*. The score also contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The score consists of four systems, each with a Clarinet (Cl.) part and an A.P. (Aerophone) part. The first system (measures 1-10) features a Clarinet part with dynamics *pppp*, *pp*, *ppp*, and *p*, and an A.P. part with dynamics *mf* and *pppp*. The second system (measures 11-20) includes a Clarinet part with dynamics *pppp*, *mf*, *sfz ppp*, and *pppp*, and an A.P. part with dynamics *pppp*, *mf*, and *pppp*. The third system (measures 21-30) shows a Clarinet part with dynamics *mf*, *f*, and *p*, and an A.P. part with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The fourth system (measures 31-40) features a Clarinet part with dynamics *mf*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*, and an A.P. part with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 for fingers and 10-12 for thumb. Performance instructions include *senza vibrato*, *vibrato subito*, *vibrato normal*, *gliss.*, *flut.*, *Tempo giusto*, and *a piacere, vibrato, cantabile*. A 'STOP' instruction is present in the second system. A final measure (40) contains a *ff* dynamic and a *p* dynamic.

Cl. A.P. [11:30]

Cl. *f*, *sfz*, *f subito*, *p*, *p-mf*

A.P. *mf*, *p-mf*, STOP

Cl. A.P. [12:1]

Cl. *p*, *flat.*, *pp* *senza vibrato*, *p*

A.P. *p*, *flat.*, *pp* *senza vibrato*, *p*

Cl. A.P. [12:30]

Cl. *flat.*, *p*, *sfz*, *vibrato normal*, *mf-p-ppp dolcissimo*, *p*

A.P. *p*, *flat.*, *pp* *senza vibrato*, *p*

Cl. A.P. [13:1]

Cl. *p*, *flat.*, *mf*, *senza vibrato*

A.P. *p*, *flat.*, *mf*, *senza vibrato*

The score is divided into three systems, each with a Clarinet (Cl.) part and an A.P. (Aplausos Portuqueses) part.

- System 1:**
 - Cl.:** Starts with a *flut.* marking and a *ppp* dynamic. It includes a section with *vibrato normal* and another with *a piacere* and *sfz pp sfz pp sfz*. Fingerings for notes 12, 10, 11, and 6/7b are indicated.
 - A.P.:** Features a *STOP* instruction and a sequence of notes with fingerings 12, 10, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
- System 2:**
 - Cl.:** Includes a *flut.* marking and a *pp* dynamic. It features a *vibrato assai* section and a *simile* section. Fingerings for notes 12, 10, 8, 7b, 9, 8, 7b, and 4=80 are shown.
 - A.P.:** Contains a *simile* section with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
- System 3:**
 - Cl.:** Starts with a *pp* dynamic and a *flut.* marking. It includes a *sfz* section and a *pp* section. Fingerings for notes 12, 10, 8, 7b, 9, 8, 7b, and 4=80 are shown.
 - A.P.:** Features a *pp* dynamic and a *ppp* dynamic. It includes a *sfz* section and a *pp* section. Fingerings for notes 12, 10, 8, 7b, 9, 8, 7b, and 4=80 are shown.

Additional markings include *flut.*, *ppp*, *pp*, *mf*, *ff*, *sfz*, *vibrato normal*, *vibrato assai*, *simile*, *a piacere*, *sfz pp sfz pp sfz*, *STOP*, and various fingerings (1-12). Measure numbers 1141, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, and 1152 are indicated.