



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

THIAGO DE ARÁUJO LOPES

**CONCERTO DE CÂMARA PARA CLARINETA EM SI
BEMOL E ORQUESTRA DE VICENTE ALEXIM:
Uma abordagem interpretativa**

**Belém - Pará
2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

THIAGO DE ARAÚJO LOPES

**CONCERTO DE CÂMARA PARA CLARINETA EM SI
BEMOL E ORQUESTRA DE VICENTE ALEXIM:
Uma abordagem interpretativa**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Profa. Dra. Sonia Chada.

Co-orientador: Prof. Dr. Marcos Cohen.

Linha de Pesquisa: Interfaces em Arte, Cultura e Sociedade.

Belém, Pará
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFPA

L864c Lopes, Thiago de Araújo, 1987 -

Concerto de Câmara para clarineta em Si Bemol e Orquestra de Vicente Alexim: uma abordagem interpretativa / Thiago de Araújo Lopes. - 2015. 111f.

Orientador: Sônia Chada.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Orquestra de Câmara. 2. Música - Interpretação. 3. Clarineta. 4. Alexim, Vicente I. Título.

CDD 23. ed. 788.65



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

No primeiro (1º) dia do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as nove (9) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **THIAGO DE ARAÚJO LOPES**, Intitulada: **Concerto de Câmara para Clarineta em Sib e Orquestra de Vicente Alexim: uma abordagem interpretativa**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Sonia Maria Moraes Chada, Marcus Jacob Costa Cohen, co-orientador, Liliam Cristina Barros Cohen e Joel Luis da Silva Barbosa da Universidade Federal da Bahia. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de vinte minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, e recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca pelo mestrando Belém-Pa, 01 de Junho de 2015.

Profª. Dra. Sonia Maria Moraes Chada

Sonia Moraes Chada

Dr. Marcos Jacob Cohen

M. Cohen

Profª. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen

Liliam Barros Cohen

Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa

Joel Barbosa

Thiago de Araújo Lopes

Thiago de Araújo Lopes

À minha família - Marcos, Emília, Bianca e, Ana Paula Kato.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade que me foi concedida e por ter me fortalecido em todos os momentos que fraquejei. A Ele toda honra, glória e louvor.

Agradeço a minha amada família – Marcos e Maria Emília Lopes e Izabel Bianca Lopes, pelo apoio incondicional aos meus estudos e trabalho e pelas palavras de conselho sempre objetivas e pontuais que tanto me ajudaram.

A minha amada Ana Paula Kato pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus professores.

A minha querida orientadora, Profa. Dra. Sonia Chada, pela imensa ajuda, disponibilidade, carinho, sugestões, críticas e enorme paciência durante a elaboração desta dissertação.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Marcos Jacob Cohen, pela ajuda sempre precisa, amizade, sugestões e paciência que tanto me ajudaram antes mesmo de entrar neste mestrado.

Ao querido amigo, Vicente Alexim, por ter aceitado participar deste projeto e pela paciência durante a elaboração desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Joel Barbosa, pelos conselhos e sua inestimável atenção.

À direção do PPGARTES, na pessoa do Prof. Dr. Afonso Medeiros.

Aos professores, Profa. Dra. Lia Braga, Profa. Dra. Líliam Barros, Prof. Dr. Miguel Santa Brígida, Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro, Prof. Dra. Valzeli Sampaio e Prof. Dr. Carlos Pires.

Ao maestro Miguel Campos Neto, regente titular da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, pelo apoio.

Aos companheiros de naipe da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, Marcio Gilberto e Claudionor Amaral, por toda a força, compreensão e companheirismo tão necessários durante toda esta jornada.

Ao amigo e irmão Herson Amorim pela amizade e desprendimento ao acompanhar com sugestões e críticas cada etapa deste mestrado.

À amiga e irmã Nathália Kato por todo o seu carinho e incentivo.

Ao Prof. Dr. Cristiano Alves que participou como entrevistado desta dissertação e contribuiu com este trabalho.

Ao amigo George Lago e sua Tritônus – Editoração de Partituras.

A Cinthia Berman, da Orquestra Petrobras Sinfônica, e a Pedro Paulo Oliveira Reis pela ajuda inestimável.

Aos amigos, Marcia Rocha, Bruno Valente, Luciana Arraes, Rodrigo Santana, Lorena Brabo, Ricardo Aquino, Nayane Macedo, Laís Tavares, Gustavo Velasco, Fabrício Aleixo, Renata Tavernard, Ronaldo Sarmanho, Marília Caputo, Sandra Perlin, Leonice Nina e Alcidean Prado pela amizade impossível de descrever. Toda a ajuda, atenção e as palavras de incentivo de vocês me deram forças para continuar.

“Para quem busca o conhecimento, portanto, e não o ópio de crenças bem enraizadas no solo do acreditar, surpresas e anomalias são achados valiosos. A descoberta de um fato surpreendente leva à procura de novos fatos e suscita a formulação de hipóteses e teorias que possam elucidá-lo. A mente aberta ao conhecimento trabalha como um radar alerta, ligado ao anômalo. A surpresa é o estopim do saber, uma janela entreaberta para o desconhecido. Diante dela, o pensamento amanhece e desperta do torpor dogmático. Uma dificuldade é uma luz; uma dificuldade insuperável é um sol.”

(GIANETTI, 2005, p. 68)

RESUMO

LOPES, Thiago de Araújo. **Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra de Vicente Alexim**: Uma abordagem interpretativa. 2015. 111 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Vicente Alexim é clarinetista, compositor e arranjador brasileiro que, apesar de bastante jovem, vem se destacando no panorama artístico musical nacional e do exterior. Como compositor é autor de obras para clarineta, piano, soprano, orquestra de câmara e sinfônica. Seu “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra”, composto em 2008, é o objeto de estudo desta pesquisa. Do ponto de vista técnico, essa obra, de grande virtuosidade, apresenta diversos níveis de dificuldades para o solista - *frullati*, *glissandi*, multifônicos, escrita orquestral densa e uma tessitura composicional comum ao repertório contemporâneo. Observa-se o cuidado do compositor na indicação de mudanças de caráter e na organização da execução de técnicas estendidas tanto para o solista quanto para os instrumentos da orquestra. Fornecer uma concepção interpretativa para o referido concerto, considerando o enfoque de Robert Morris da Teoria dos Contornos e a análise estrutural da obra foi o objetivo principal desta proposta. Levantamento de fontes bibliográficas sobre o compositor, a obra e temas afins, de informações adicionais em sítios eletrônicos, *blogs* da internet, arquivos pessoais e institucionais, entrevistas estruturadas e semiestruturadas com o compositor e outros músicos, assim como uma análise minuciosa do concerto foram realizados, na tentativa de responder às questões propostas. A análise realizada, a literatura e a técnica da clarineta contribuíram para a abordagem interpretativa do concerto, considerando sua unidade estrutural e composicional. Poucos são ainda os trabalhos que tratam de questões interpretativas de obras do repertório brasileiro para clarineta, por conseguinte, esta dissertação servirá como referência para o executante com interesse nesse concerto, podendo servir ainda como base de estudo para obras afins, contribuindo e ampliando a literatura sobre o assunto.

Palavras-chave: Concepção interpretativa. Análise musical. Vicente Alexim. Clarineta. Teoria dos Contornos.

ABSTRACT

LOPES, Thiago de Araújo. **Chamber Concerto for Clarinet in B-Flat and Orchestra by Vicente Alexim: An interpretative approach.** 2015. 111 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Vicente Alexim is a young Brazilian clarinetist, composer and arranger highlighted in the national artistic scene and abroad. He is the author of works for clarinet, piano, soprano, chamber and symphony orchestra. His Chamber Concerto for Clarinet in B-Flat and Orchestra composed in 2008 is the object of study of this research. From a technical point of view, this work presents several twentieth-century techniques to the soloist, such as *frullati*, *glissandi*, multiphonics, as well as a dense orchestral writing. The composer was very careful with the changing character and the organization of technical demands on the piece for the soloist and the orchestra. The main goal of this work is to provide an interpretative design for the concerto utilizing the concepts of Robert Morris on contour theory and structural analysis. A survey of bibliographic sources on the composer, his work and related topics was performed, as well as interviews with the composer and other musicians. There are a few researches in that deal with interpretation of Brazilian works for clarinet, thus this work aims to be a reference for the performer interested in such pieces.

Keywords: Interpretative conception. Musical analysis. Vicente Alexim. Clarinet. Theory contours.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 DA VIDA E DA OBRA	4
2 DA ANÁLISE	23
2.1 PRIMEIRO MOVIMENTO	27
2.2 SEGUNDO MOVIMENTO	41
2.3 TERCEIRO MOVIMENTO	46
3 DA INTERPRETAÇÃO	57
3.1 TENSO E MISTERIOSO	63
3.2 LENTO E NOSTÁLGICO	71
3.3 COM VIOLÊNCIA	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	88

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Vicente Alexim executando o Concerto de Vivaldi para Flauta Doce	5
Fotografia 2 – Vicente Alexim entre os premiados do Concurso Armando Prazeres	6
Fotografia 3 – XXV Panorama de Música Brasileira Atual	10
Fotografia 4 – Vicente Alexim como vencedor do Festival Tinta Fresca	12
Fotografia 5 – Vicente executando a obra <i>Gnarly Buttons</i> de John Adams	14
Fotografia 6 - Vicente apresentando ao público a obra <i>Impulses</i>	15
Fotografia 7 – <i>Contemporaneous</i>	21
Fotografia 8 – <i>Accellerando livre - Fá# - Sol</i>	69
Fotografia 9 – <i>Sol – Fá – Mi bemol – Fá#</i>	72
Fotografia 10 - <i>Dó# - Fá#</i>	77

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Contorno Motívico Básico extraído da obra Partita para Clarineta e Fagote de Oiliam Lanna	24
Exemplo 2 - Algoritmo de redução de contorno aplicado à “melodia” completa do Op.19 n° 4 de Schoenberg	26
Exemplo 3 - 1° Movimento – Compassos 1 a 8	28
Exemplo 4 - 1° Movimento - Compasso 8 a 12	28
Exemplo 5 - 1° Movimento - Compasso 12 a 14	29
Exemplo 6 - 1° Movimento - Compasso 14 a 18	29
Exemplo 7 - 1° Movimento - Compasso 18	29
Exemplo 8 - 1° Movimento - Compasso 19 a 25	30
Exemplo 9 - 1° Movimento - Compasso 26 a 34	30
Exemplo 10 - 1° Movimento - Compasso 34 a 37	31
Exemplo 11 - 1° Movimento - Compasso 37 a 39	31
Exemplo 12 - 1° Movimento - Compassos 39 a 44	32
Exemplo 13 - 1° Movimento – Compassos 45 a 48	32
Exemplo 14 - 1° Movimento – Compassos 49 a 52	33
Exemplo 15 - 1° Movimento – Compassos 53 a 56	33
Exemplo 16 - 1° Movimento – Compassos 57 a 63	34
Exemplo 17 - 1° Movimento – Compassos 62 a 73	35
Exemplo 18 - 1° Movimento – Compassos 72 a 83	36
Exemplo 19 - 1° Movimento – Compassos 83 a 88	37
Exemplo 20 - 1° Movimento – Compassos 89 a 110	38
Exemplo 21 - 1° Movimento – Compassos 110 a 112	39
Exemplo 22 - 1° Movimento – Compassos 114 a 119	40
Exemplo 23 - 2° Movimento – Compassos 1 a 2	41
Exemplo 24 - 2° Movimento – Compassos 3 a 6	41
Exemplo 25 - 2° Movimento – Compassos 6 a 7	42
Exemplo 26 - 2° Movimento – Compassos 7 a 12	42
Exemplo 27 - 2° Movimento – Compassos 10 a 17	43
Exemplo 28 - 2° Movimento – Compassos 17 a 19	43

Exemplo 29 - 2º Movimento – Compassos 20 a 23	44
Exemplo 30 - 2º Movimento – Compassos 23 a 30	45
Exemplo 31 - 3º Movimento – Compassos 33 a 38	46
Exemplo 32 - 3º Movimento – Compassos 43 a 50	47
Exemplo 33 - 3º Movimento – Compassos 51 a 60	48
Exemplo 34 - 3º Movimento – Compassos 61 a 62	48
Exemplo 35 - 3º Movimento – Compassos 63 a 67	49
Exemplo 36 - 3º Movimento – Compassos 70 a 71	49
Exemplo 37 - 3º Movimento – Compassos 72 a 76	50
Exemplo 38 - 3º Movimento – Compassos 77 a 80	51
Exemplo 39 - 3º Movimento – Compassos 81 a 86	52
Exemplo 40 - 3º Movimento – Compassos 93 a 98	53
Exemplo 41 - 3º Movimento – Compassos 107 a 110	54
Exemplo 42 - 3º Movimento – Compassos 111 a 125	54
Exemplo 43 - 3º Movimento – Compassos 120 a 124	55
Exemplo 44 – Registros da clarineta	63
Exemplo 45 – 1º Movimento – <i>Frullato</i>	65
Exemplo 46 – <i>Glissando</i>	67
Exemplo 47 – Diferentes Inflexões	67
Exemplo 48 – 1º Movimento - Contornos < 3 2 1 0 >, < 0 2 1 >, < 1 2 0 >	68
Exemplo 49 – Cadência – Contorno < 1 2 0 >	68
Exemplo 50 – 1º Movimento - Cadência – Contorno < 1 2 0 >	70
Exemplo 51 – 1º Movimento - Contorno < 1 3 0 2 >	71
Exemplo 52 – 2º Movimento - Compassos 10 a 17	73
Exemplo 53 – 2º Movimento - Compassos 23 a 30	74
Exemplo 54 – 3º Movimento – Multifônicos	76
Exemplo 55 – 3º Movimento - Contorno < 2 1 3 0 >	77
Exemplo 56 – 3º Movimento – Conclusão da Obra	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Composições de Vicente Alexim até o momento	15
Quadro 2 – Contornos utilizados no primeiro movimento	40
Quadro 3 – Contornos utilizados no segundo movimento	45
Quadro 4 – Contornos utilizados no terceiro movimento	56
Quadro 5 – Diferentes tipos de multifônicos	75

INTRODUÇÃO

Existe um grande mosaico étnico e cultural no Brasil, e a música brasileira foi e é influenciada por esta multiplicidade de ideias, conceitos e até mesmo valores. Hoje, pode-se desfrutar das mais diversas visões, expostas por nossos “inventores de música” (STRAVINSKY, 1996, p. 55). Carlos Gomes, Alexandre Levy, Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe, Mozart Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e até mesmo estrangeiros como Ernst Mahle e Hans-Joachim Koellreuter, que migraram para o Brasil e aqui fixaram residência, são exemplos de compositores que através do romantismo, nacionalismo, serialismo e outras vertentes composicionais, contribuíram de forma muito significativa para a discussão e a divulgação da música de concerto brasileira.

O foco desta dissertação está na atuação de Vicente Alexim, um compositor-instrumentista e seu “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra”, uma obra pertencente ao século XXI, de caráter contemporâneo, cujo interesse do compositor foi o de “fazer uma música que utilize novos recursos, exija pesquisa de linguagem, mas que possa ser acompanhada pelos ouvintes sem dificuldade” (ALEXIM apud FRADKIN, 2009).

Ao pôr-se sobre a biografia de algum compositor do passado ou contemporâneo com uma carreira consolidada, percebe-se que características muito distintas em suas trajetórias não são notadas. Pode-se dizer que grande parte deles segue um roteiro – começam como instrumentistas, algumas vezes virtuosos; desenvolvem a curiosidade pelo exercício da composição; sofrem influências composicionais e, escrevem as primeiras obras, desabrochando para novas criações.

Dentre esses compositores, a grande maioria é pianista ou instrumentista de corda, mas a contemporaneidade trouxe uma enxurrada de novas idéias vindas de compositores estrangeiros que tocam um instrumento de sopro, tais como Heinz Holliger¹, Jörg Widmann² e brasileiros como: Marcos Cohen³, Fernando Morais⁴ e Cláudio de Freitas⁵. Dito isto, torna-se razoável afirmar que mesmo mantendo as dificuldades técnicas e musicais, muitas dessas composições tornaram-se ainda mais idiomáticas, pois foram concebidas por músicos conhecedores do instrumento. Esse é o caso do “Concerto de Câmara para Clarineta em Si

¹ Oboísta, compositor e regente suíço.

² Clarinetista e compositor alemão.

³ Clarinetista e compositor paraense.

⁴ Trompista e compositor paulista.

⁵ Fagotista e compositor mineiro.

Bemol e Orquestra”, de Vicente Alexim, clarinetista, compositor e arranjador, objeto desta pesquisa.

A escolha do tema desta dissertação se deu de maneira muito particular, devido à ligeira proximidade entre o pesquisador e o compositor. Conheci Vicente Alexim em 2007, quando ambos tínhamos 20 anos, e participamos juntos do Festival de Música de Santa Catarina, realizado na cidade de Jaraguá do Sul. Vicente encaminhava-se para o segundo ano do Bacharelado em Clarineta, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Já havia iniciado os seus trabalhos como compositor e eu cursava o Bacharelado em Clarineta na Universidade do Estado do Pará (UEPA). Nas oportunidades em que estivemos juntos, reconheci a responsabilidade e o empenho com que guiava os seus estudos e passei a admirá-lo. Sempre que o encontrava, notava avanços significativos em sua trajetória como intérprete e, ao conversarmos sobre nossas carreiras, pessoalmente ou por e-mail, em alguns momentos, recebi algumas de suas composições, obras essas que durante a escrita desta dissertação levantaram questões importantes para a sua construção. Sem pretensão alguma acabei guardando esses e-mails, que me auxiliaram bastante nesta pesquisa e passei a acompanhar a carreira de Vicente como instrumentista e compositor.

Dentre as suas obras, tive a oportunidade de executar a peça “Linha para Clarineta Solo”, na ocasião de minha formatura, no ano de 2009, e o “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra”, composto em 2008, que me chamou muita atenção por sua qualidade e pela importância embutida de “um concerto para clarineta escrito por um clarinetista.” Por esse motivo, decidi que seria extremamente válido contribuir com o acervo de estudos sobre a música brasileira contemporânea através da obra em apreço.

Até o momento, não existem artigos, teses ou dissertações sobre nenhuma de suas obras ou sobre a sua carreira. Talvez, sua pouca idade explique o fato. Creio que este trabalho servirá como base e referência inicial para as próximas pesquisas sobre o compositor e suas obras e, para aqueles que desejam conhecer sua trajetória que, aliado aos compositores de sua geração, contribuem para o enriquecimento da música brasileira contemporânea e do repertório brasileiro para clarineta.

O objetivo geral deste trabalho foi o de fornecer uma concepção interpretativa para o “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra”, de Vicente Alexim, considerando o enfoque de Robert Morris da Teoria dos Contornos e a análise estrutural da obra. Muitos são os fatores que influenciam uma interpretação, neste caso, a análise foi uma ferramenta para tal. Os objetivos específicos: Gerar informações contextualizadas sobre Vicente Alexim e seu processo criativo; relacionar e comentar as obras de Vicente Alexim e,

realizar a análise estrutural e dos principais contornos presentes, para assim elaborar uma concepção interpretativa da obra. Sobre a abordagem analítica, vale lembrar que boa parte dos estudos analíticos consultados com vistas a fundamentar teoricamente esta dissertação possui como base, a análise estrutural, uma vez que temas como: tonalidades, andamentos, instrumentação e, neste caso, a utilização de técnicas contemporâneas de composição – técnicas estendidas - fazem parte da espinha dorsal da composição, porém, outras abordagens analíticas também são utilizadas.

Neste trabalho, a Teoria dos Contornos, sob a ótica de Robert Morris e o seu algoritmo de redução conectaram-se à análise estrutural da obra. O algoritmo de redução de Morris “desconstrói” grandes frases presentes em um concerto, reduzindo-as a um contorno principal que elucida caminhos e linhas musicais.

Para responder aos objetivos propostos foram realizadas entrevistas em formato estruturado e semiestruturado, como descrito por Boni e Quaresma (2005), com o compositor e outros músicos, pesquisa bibliográfica sobre o compositor, o concerto e temas afins e, levantamento de informações adicionais em sítios eletrônicos, *blogs* da internet, arquivos pessoais e institucionais, além da análise da obra.

A dissertação foi estruturada em três seções. Na primeira, Da vida e da obra, uma biografia do compositor é apresentada. Conforme as entrevistas foram sendo realizadas, outras questões foram sendo levantadas e discutidas - o processo de musicalização, o incentivo recebido, o “abandono” de algumas criações e suas influências composicionais, entre outras.

A segunda seção, Da análise, trata da análise da obra a partir de pressupostos estruturalistas tradicionais e da análise de contornos, utilizando-se o algoritmo de redução de Morris.

A terceira seção, Da interpretação, apresenta a visão do pesquisador sobre a obra e discute questões técnicas relacionadas à clarineta, entre elas, as técnicas estendidas utilizadas pelo compositor.

DA VIDA E DA OBRA

“A música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando a ouvem os ouvidos preparados e receptivos das pessoas que compartilharam, ou de algum modo podem compartilhar, as experiências individuais e culturais de seus criadores” (BLACKING, 2000, p. 38)

Vicente Alexim Nunes da Silva⁶, nascido em 16 de Setembro de 1987, natural do Rio de Janeiro, filho do casal de psicanalistas Carlos Alberto Silva e Silvia Alexim Nunes, é clarinetista, compositor e arranjador que vem se destacando no panorama artístico musical do Brasil e do exterior.

Tom Moore⁷ (2009), se referindo ao clarinetista e compositor, comenta: “Alexim é um solista fabuloso que tocou sua obra de memória, uma peça de escrita impressionante para a clarineta e alguns bons momentos para a orquestra [...]. Alguém com este nível de técnica e imaginação deve ir longe⁸.”

Ao analisarmos as informações obtidas durante as entrevistas ou em sítios eletrônicos e *blogs* da internet, haja vista que ainda não existem publicações acadêmicas sobre o músico e compositor, observamos que vários depoimentos e críticas sobre o trabalho de Alexim ressaltam seu nível artístico-intelectual.

Vicente Alexim não provém de uma tradicional família artística. Todavia, sua mãe tocou um pouco de piano e seu avô, Max Nunes⁹, realizou inúmeros e conhecidos trabalhos na televisão. Alexim diz ter sentido interesse pela música muito cedo, porém, afirma não lembrar com precisão como foi o seu primeiro contato com a música:

Sinceramente, não sei bem como foi meu primeiro contato com a música. Na minha lembrança, eu tinha uns cinco ou seis anos quando um dia em casa minha mãe perguntou-me se gostaria de ter aulas de flauta doce. Ela mesma, no entanto, conta uma história bem mais bonita que, como não me lembro, passo adiante como palavras dela. Ela diz que estávamos assistindo a uma peça de teatro – O Boi e o Burro da Maria Clara Machado¹⁰ – que incluía um pastor como um de seus personagens. Em uma cena na qual o pastor aparece tocando flauta doce, eu virei-me para ela e disse que queria tocar “aquilo” também.

⁶ As informações pessoais sobre Vicente Alexim apresentadas nesta dissertação foram fruto de entrevistas realizadas com o clarinetista e compositor entre janeiro e junho de 2014.

⁷ Chefe do Departamento de Som e Imagem da Green Library, Florida International University.

⁸ Alexim is a brilliant and unflappable soloist who performed his work from memory. It is a piece with impressive writing for the clarinet and some nice moments for the orchestra [...] someone with this level of both technique and imagination should go far. Disponível em: <<http://cvnc.org/reviews/2009/112009/Bienal.html>>. Acesso em: 20/02/2014.

⁹ Médico, escritor e humorista carioca.

¹⁰ Escritora e dramaturga brasileira.

Atendendo ao pedido do filho, sua mãe o encaminhou para aulas de flauta doce com os “Flautistas da Pro Arte¹¹”. Segundo o professor do Conservatório Carlos Gomes, em Belém, Acácio Cardoso, “a flauta doce é o lápis da educação musical¹²”. Com o passar do tempo, seu crescimento como instrumentista foi sendo percebido e, ao ignorar o estereótipo de instrumento musicalizador e para iniciantes e cumprindo uma das missões da flauta doce de também ser um instrumento solista¹³, Alexim recebeu, aos 13 anos, o “Prêmio Revelação” no Concurso Jovens Solistas da Orquestra Petrobrás Pró-Música (atual Petrobrás Sinfônica) em 2000.

Fotografia 1: Vicente Alexim executando o Concerto de Vivaldi para Flauta Doce, na final do Concurso Armando Prazeres, em 2000.



FONTE: Arquivo pessoal de Cristiano Alves.

¹¹ Grupo criado em 1989, pelas professoras Tina Pereira e Cláudia Ernest Dias. Trabalho com essência pedagógica reconhecida, que ensina música a crianças e adolescentes através da obra de compositores da música popular brasileira.

¹² Entrevista concedida em 06/03/2015.

¹³ Mesmo sabendo da importância de tal instrumento como solista, comprovada através das obras dedicadas ao instrumento que vão desde Antônio Vivaldi à Darius Milhaud, da grande quantidade de músicos que se dedicam ao vasto repertório musical do instrumento, do histórico milenar onde “segundo registros arqueológicos, esse tipo de instrumento já existia na pré-história, demonstrando que deve ser tão antigo quanto a própria humanidade” (O’ KELLY, 1990 apud BENASSI, 2013, p. 1), da incontestável utilização em conservatórios e escolas de música para a musicalização, estudos (Cf. O’ KELLY, 1990; WEILAND, 2006; LANDER, 2007; STORI, 2008) revelam um “desconhecimento geral sobre a diversidade de repertório, recursos técnicos e pedagógicos, além de apontar a existência de forte preconceito em relação ao instrumento” (CUERVO, 2009, p. 24), no entanto, esse preconceito em nada diminui a importância musicalizadora deste instrumento “facilmente adaptável a projetos de introdução à leitura e grafia musical e que tem sido largamente utilizado em métodos de iniciação musical” (FREGA, 2005 apud CUERVO, 2009, p. 24).

Fotografia 2: Vicente Alexim entre os premiados do Concurso Armando Prazeres.

~ VENCEDORES ~
 Cristiano Siqueira Alves - *clarineta*
 Daniel Burlet - *piano*
 Luanda Siqueira - *canto (soprano)*
 Suzana Sánchez - *harpa*

~ MENÇÃO HONROSA ~
 Luís Fabiano Rabello - *piano*
 Geisa Cerqueira Felipe - *flauta*
 Diego Carneiro - *violoncelo*
 Adenilson Roberto Telles - *trompete*
 Geilson Santos - *canto (tenor)*
 Paulo César Paschoal - *violino*
 Carmen Monarcha - *canto (soprano)*

~ PRÊMIO REVELAÇÃO ~
 Vicente Alexim Nunes da Silva - *flauta*

FONTE: Arquivo da Orquestra Petrobras Sinfônica.

Ao ser detentor de uma premiação e, assim, notado por seus professores como um aluno que já possuía certo domínio na flauta doce, Vicente Alexim recebeu a sugestão de experimentar a clarineta. Sobre a troca de instrumentos, comenta:

Meu primeiro instrumento foi a flauta doce. Comecei a tocar clarineta aos nove ou dez anos de idade. Na época, eu tocava em um conjunto de música brasileira chamado Flautistas da Pro Arte (atual Orquestra de Sopros da Pro Arte) e havia uma certa tendência natural dos alunos de começar a aprender um instrumento mais complexo após adquirir uma certa familiaridade com a flauta doce. Quando chegou a minha vez, a diretora do grupo, Tina Pereira (1958-2008)¹⁴, pessoa de extrema importância na minha formação musical inicial, sugeriu que experimentasse a clarineta. [...] A minha troca de instrumentos foi tranquila. Eu pensava em tocar sax, provavelmente por influência do meu pai, que sempre adorou o instrumento, mas a Tina me convenceu que era mais fácil para um clarinetista aprender a tocar sax do que o contrário. No fim das contas, acabou que nunca tentei aprender a tocar sax.

Ao entrar na adolescência, já tendo escolhido a clarineta como “instrumento mais complexo”, Vicente percebeu que a carreira de instrumentista seria o seu futuro e relembra a sua percepção:

Provavelmente em torno dos quatorze anos de idade. Não houve um momento específico, apenas era uma atividade da qual eu gostava muito e na qual felizmente sempre recebi muito apoio.

Sabendo das dificuldades de concentração e das inúmeras distrações que surgem na infância e na adolescência, ao receber apoio familiar, estudos (Cf. BLOOM, 1985; SLOBODA, 1996; KEMP e MILLS, 2002) sugerem que o sucesso profissional é bastante provável:

¹⁴ Regente e musicista paulista, ex-regente da Orquestra de Sopros Pró-Arte.

O apoio familiar associado a professores capacitados sugere a hipótese de que este binômio seria fator decisivo no sucesso profissional e artístico do futuro [músico] (GROSMAN, 2011, p. 69).

Ao aceitar a troca de instrumentos - a flauta doce pela clarineta -, Alexim foi encaminhado ao professor Carlos Alberto Soares¹⁵, o responsável por apresentar o instrumento ao seu mais novo aluno. Sobre o assunto, Alexim comenta que:

Meu primeiro professor de clarineta chamava-se Carlos Soares. Foi um trabalho bom pra mim, mas depois de uns dois anos eu comecei a perder o interesse. Foi quando surgiu a oportunidade de ter aulas com o Paulo Moura (1932-2010).¹⁶

A diminuição no interesse dos alunos em aprender música ou em se manter regular em seus estudos e tarefas musicais é uma das batalhas diárias enfrentadas pelos professores de música, uma vez que, paradoxalmente, ocorre um declínio no interesse pela aprendizagem, conforme os alunos vão avançando nos níveis de ensino (Cf. ECCLES et al., 1993; WIGFIELD et al., 1997 apud PIZZATO; HENTSCHKE, 2010). Os motivos para esse declínio são vários, por isso, questões dessa natureza são e continuarão sendo debatidas enquanto a falta de motivação (um dos motivos constatados) for detectada em alunos de qualquer área de ensino, logo, as palavras de Jean Piaget¹⁷ continuarão sendo relevantes para a compreensão de tais casos:

O afeto é a base do interesse, da necessidade e, assim, da motivação, sendo, portanto, a energia da cognição [...] sem afeto não haveria interesse, nem necessidade, nem motivação; e conseqüentemente, perguntas ou problemas nunca seriam colocados e não haveria inteligência (PIAGET, 1962 apud CUNHA e CAMPOS, 2013, p. 188-192).

Ao iniciar suas aulas com o clarinetista Paulo Moura, considerado um dos grandes gênios da clarineta no mundo¹⁸, novas lições começaram a ser extraídas e um novo foco no ensino foi determinado:

A experiência com o Paulo foi incrível. Para ele, a clarineta - assim como a técnica do instrumento em geral - realmente era um instrumento para fazer música e nada mais. Depois de um certo momento a maior parte do trabalho com o Paulo foi voltada a criar noções de interpretação. Para mim, essa é a parte mais evidente do trabalho dele: a quantidade de recursos que ele utiliza para se comunicar através do instrumento de uma forma muito pessoal.

¹⁵ Clarinetista e saxofonista, professor e coordenador do Curso Técnico da Escola de Música Villa-Lobos, Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

¹⁶ Compositor, arranjador, clarinetista e saxofonista brasileiro. Considerado um dos grandes nomes da música instrumental brasileira.

¹⁷ “Um dos mais importantes pesquisadores de educação e pedagogia. Seus estudos sobre pedagogia revolucionaram a educação, pois derrubou várias visões e teorias tradicionais relacionadas à aprendizagem.” Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/piaget/>>. Acesso em: 15/04/2014.

¹⁸ “Paulo Moura, hoje é não apenas um dos melhores músicos do país, mas também do mundo inteiro.” (ALBIN, 2014) Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulo-moura/critica>>. Acesso em: 15/04/2014.

Após aproximadamente sete anos de estudo com Paulo Moura, Vicente concluiu que era o momento de partir para novos desafios. A entrada no curso de Bacharelado em Clarineta, da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi o próximo passo. No ano de 2005 prestou vestibular para a referida universidade e, durante a prova de habilidades específicas, algo chamou a atenção daquele que seria uma das pessoas mais importantes em sua carreira como instrumentista e compositor, o professor e clarinetista Cristiano Alves¹⁹. A impressão de Alves sobre o seu novo aluno foi:

Uma força da natureza devido a grande energia e até mesmo, agressividade, que ele empregava em sua interpretação das obras solicitadas. Ele era uma pedra bruta que precisava e seria lapidada durante o curso, já que ele tocou muito bem o que foi proposto e, sem dúvida, seria aprovado (Entrevista realizada em 24.03.2014).

A aprovação de Vicente foi confirmada e suas aulas tiveram início em 2006, em uma das turmas de clarineta mais respeitadas e premiadas do Brasil²⁰. Ao comentar sobre o período em que foi professor de Vicente, Cristiano Alves afirma:

O Vicente sempre foi um aluno acima da média. Ele entregava boa parte dos seus estudos técnicos com semanas de antecedência. Quando ele passou a entender como funcionavam questões de timbre, cores distintas e refinamento, os problemas detectados no início do curso foram sendo superados. Ele encontra soluções para tudo. Eu creio que o fato de ser compositor faz com que ele tenha uma visão mais abrangente. Ele entende a música de uma maneira ampla, consistente e efetiva. Quando ele estuda, busca soluções definitivas, sem paliativos. Ele percebe o problema técnico, musical ou de entendimento, leva pra casa e resolve. Eu o cobrava bastante, pois sabia que ele poderia me dar o que eu queria. Ele possui um nível cultural e intelectual proveniente dos pais muito interessante, por isso, algumas das minhas abordagens em sala de aula como, por exemplo, sobre emissão do som na clarineta²¹, que envolvem questões físico-musculares, sempre foram muito bem absorvidas por ele, pois ele pensa muito a frente e, quando acha necessário, de maneira sempre muito respeitosa, estabelece um debate buscando “comprar” a ideia que realmente seja interessante para ele. Aprendi muito com ele. Eu sempre o aconselhava a não fazer o que eu falava e sim, pensar no que eu falava. Eu gostava quando pensávamos para o mesmo lado, mas quando não acontecia, eu gostava de entender o motivo para saber como a cabeça dele funcionava. Tivemos uma relação muito boa, pois o respeito era bilateral e crescemos, aprendendo um com o outro (Idem).

No ano em que iniciou o seu curso de Bacharelado em Clarineta, Vicente iniciou, paralelamente, o Bacharelado em Composição na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, na classe dos professores Marcos Lucas²² e Caio Senna²³, porém não chegou a graduar-se. Na mesma época começou, também, a participar de festivais e encontros anuais no Brasil e no exterior, entre eles, o Festival de Música de Santa Catarina, o

¹⁹ Doutor em Música pela Universidade de Campinas - UNICAMP, professor efetivo da cadeira de clarinetas da UFRJ e chefe de naipe das clarinetas da Orquestra Petrobrás Sinfônica.

²⁰ Turma vencedora do Prêmio “Banco Real”. Menção como um dos três melhores cursos universitários, entre todas as áreas e instituições do país, em 2004.

²¹ Cf. ALVES, 2013.

²² Compositor e professor da UNIRIO.

²³ Compositor e professor da UNIRIO.

Instrumenta Verano (México) e o Festival de Inverno de Campos do Jordão, que o colocariam em contato com alguns dos principais clarinetistas da atualidade.

Antes mesmo de ingressar na UNIRIO, Vicente foi incentivado pela família a explorar suas habilidades com a composição, uma vez que as aulas de teoria musical forneceram ao músico as ferramentas necessárias para que ele pudesse externalizar as suas curiosidades nesta área:

Meu pai sempre disse que eu devia compor. Comecei a brincar de escrever música em torno dos quinze anos de idade, quando fazia aulas de harmonia e contraponto com a Bia Paes Leme²⁴. Não era nada sério e logicamente nada que escrevi na época se aproveita, mas para mim era fascinante.

Começou a fazer parte do GNU²⁵ em 2007 e, neste mesmo ano, veio a primeira composição oficial estreada na UNIRIO, “Linha para clarineta solo”:

Escrita como uma obra curta, despretensiosa, para clarineta solo. A idéia era criar uma música com uma função similar à da Melodia, do Oswaldo Lacerda, ou do Prelúdio, do Penderecki. A peça começa com um motivo que resolve na nota sol. Ao longo da obra, esse mesmo motivo reaparece várias vezes, com diferentes alterações, mas sem a resolução. Duas tentativas são feitas de apresentar e resolver esse motivo na região aguda do instrumento, sem sucesso. Após a segunda tentativa, a nota de resolução aparece no registro mais grave, finalizando a obra.

Seguindo “Linha para clarineta solo” vieram as obras “Tema e Variações” e “Três Bagatelas”:

“Tema e Variações” também foi escrita em 2007. Foi uma das primeiras peças que escrevi para o curso de composição na UNIRIO. O professor Marcos Lucas pediu-nos que escrevêssemos um tema com variações para piano. Eu adicionei a clarineta para poder me envolver na execução da peça. A idéia foi escrever uma música empolgante e virtuosística. Estreei esta peça na UNIRIO, no mesmo ano ou no ano seguinte, com o pianista Pablo Panaro²⁶. [...] As “Três Bagatelas” também foram escritas no primeiro semestre de 2007. O professor Marcos Lucas sugeriu que escrevêssemos pequenas “bagatelas” para piano. A idéia era escrever peças que fossem somente idéias não desenvolvidas. Nunca foram tocadas.

²⁴ Cantora, instrumentista e arranjadora carioca.

²⁵ Grupo de câmara ligado à UNIRIO, criado em 2003, voltado à pesquisa e performance da música contemporânea.

²⁶ Compositor e pianista carioca.

Fotografia 3: XXV Panorama de Música Brasileira Atual



FONTE: Perfil do GNU no Facebook²⁷

No ano de 2008, vieram as obras “Concerto de Câmara para Clarineta em si bemol e orquestra”, objeto de estudo desta pesquisa, e sobre ela comentaremos a seguir, e a peça “Retrato” que segundo o compositor:

Utiliza um poema do Octávio Mora, meu padrinho de consideração (não fui batizado). A estréia se deu no XXIV Panorama da Música Brasileira Atual, na Escola de Música da UFRJ, pela soprano Paloma Godoy e a pianista Tatiana Dumas.

Em 2009, sempre aliando as suas atividades de clarinetista e compositor, Vicente integrou a Orquestra Jovem do Brasil²⁸ e participou da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea como a sua peça “Concerto de Câmara para Clarineta e Orquestra” obtendo ótima aceitação da crítica e público presentes, também finalizou a obra “Acácia-Branca, *in memoriam* Tina Pereira” que segundo o compositor:

Foi composta após a encomenda do professor Fernando Silveira²⁹ que me pediu que escrevesse uma peça para um projeto dele envolvendo obras brasileiras para clarineta e piano. Comecei a escrevê-la pouco depois do falecimento da Tina e terminei no primeiro semestre de 2009. Segue a nota de programa que incluí na partitura: Acácia-branca, ou moringa oleifera, é uma árvore cujas sementes são usadas para purificar a água barrenta. [...]. A presente peça foi escrita pouco depois do falecimento de uma amiga e professora minha, Tina Pereira. Na ocasião, foi feita uma homenagem no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, em que se plantou uma acácia-branca como tributo. [...]. A música não pretende retratar a árvore ou a pessoa. Representa, sim, um monólogo, uma confissão perante a planta enquanto túmulo. [...]. O tom, no início, é mais intimista e, aos poucos, ganha energia a ponto de se tornar quase uma briga. Um longo e profundo lamento conduz ao final da peça, quando se retoma a razão da visita à planta, antes de acabar de forma solitária.

²⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/gnucontemporarymusic/photos/pb.108568439177157.-2207520000.1415749629./162123787154955/?type=3&theater>>. Acessado em: 11/11/2014.

²⁸ Orquestra formada em 2009 por jovens de todo o Brasil que juntos se apresentaram em um único concerto no Rio de Janeiro.

²⁹ Clarinetista e professor da UNIRIO.

[...]. A peça foi estreada em 2009, em um recital do curso da Escola de Música da UFRJ. No mesmo ano, apresentei-a também em um recital do Festival de Campos do Jordão.

O ano de 2009 também foi o ano em que Vicente graduou-se em clarineta pela UFRJ e, para destacar este momento está o fato de Alexim ter realizado, em seu recital de formatura, a estreia, no Rio de Janeiro, do “Concerto para Clarineta” de John Corigliano³⁰. Vale ressaltar que a execução foi realizada em sua forma reduzida, porém, em nada desmerecendo o seu valor histórico e artístico. Sobre este momento, o professor Cristiano Alves, que preparou esta obra juntamente com Alexim, comenta:

Ele tocou a versão com piano, mas tocou brilhantemente bem. Eu já havia tentado fazer essa peça com outros alunos igualmente brilhantes antes, mas, por algum motivo, não dava certo. Eu programei esse concerto com o Vicente um ano antes, mas 6 meses antes, eu já sabia que daria certo. Eu propus um trabalho muito intenso para esse concerto, talvez como ele nunca tenha feito. Algumas semanas antes da apresentação, ele fazia aula comigo todos os dias. Ele nunca se furtou a trabalhar.

Em 2010, Vicente foi vencedor do concurso para solista da Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem, obteve o 3º prêmio no III Concurso Jovens Músicos Música no Museu e, compôs a obra “Três Poemas sobre Luz”, que no ano de 2011 foi a obra vencedora da terceira edição do Festival Tinta Fresca, realizado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Sobre esta composição, Vicente diz:

A temática de “Três Poemas sobre Luz” veio do contato com o concerto para violoncelo “Notes on Light”, da compositora finlandesa Kaija Saariaho. A forma com a qual a compositora lida com esse tipo de temática e a sua linguagem musical são bastante diferentes das que utilizei, mas foi a partir dessa obra que a minha idéia começou a se desenvolver. “Três Poemas sobre Luz” foi escrita em agosto/setembro de 2010, visando a minha participação em um concurso de composição que aconteceu na mesma época. É uma peça que representa uma mudança significativa na minha linguagem devido ao fato de suceder a um período de cerca de um ano em que não escrevi nenhuma obra, mas aprendi muita coisa. A cada peça que escrevo, tento lidar com questões que sejam novas para mim e adicionar novos materiais à minha linguagem, ao mesmo tempo em que procuro trabalhar aspectos que julgo problemáticos de composições anteriores. Com “Três Poemas sobre Luz” não foi diferente. Na época, estava muito incomodado especialmente com a falta de organização da forma e de uma relação mais profunda entre os materiais das minhas composições anteriores, então adotei uma nova abordagem para essa peça: fiz um planejamento completo da obra antes de escrever a primeira nota. Dessa forma, pude planejar os grandes gestos musicais e as ideias centrais de cada movimento, dando mais coerência a toda a obra. O resultado foi um processo bastante ágil de composição. Descontando o período de planejamento, escrevi a obra toda em cerca de três semanas. É claro que ainda há questões a serem trabalhadas - sempre há - mas acredito que, levando em conta as minhas preocupações iniciais, a peça foi bem-sucedida.³¹

³⁰ Compositor americano.

³¹ Comentário extraído de entrevista realizada pelo blog da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Disponível em: <<http://filarmonica.art.br/blog/posts/50>>. Acesso em: 21/07/2014.

Fotografia 4: Vicente Alexim como vencedor do Festival Tinta Fresca



FONTE: Blog da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais³²

Em 2011, Vicente partiu para Nova Iorque, onde iniciaria o seu Mestrado em Clarineta, na renomada escola *Manhattan School of Music*, na classe do professor Alan R. Kay³³. Sobre o seu período de estudos nos Estados Unidos e a vivência com o seu professor, Alexim comenta:

O trabalho com ele não só foi muito bom para mim como também foi exatamente o que eu gostaria para uma pós-graduação. Ele esperava que a maior parte do trabalho partisse de mim em termos de escolha de repertório e de questões para trabalhar. Mesmo com relação a algumas questões técnicas, o Kay chamava a minha atenção para certos problemas, mas com frequência só mergulhávamos de cabeça neles quando eu mesmo pedia. Claramente a preocupação dele estava muito mais em polir a minha forma de tocar e de pensar musicalmente do que moldar algo diferente. Além disso, a forma como os clarinetistas americanos em geral tocam é significativamente diferente da dos brasileiros. Definitivamente existe uma diferença de escola³⁴ que eu estranhei num primeiro momento e certamente também causei algum estranhamento. Apesar disso, as pessoas em geral foram bastante abertas à minha forma de tocar e ser exposto a diferentes ideias me ajudou a encontrar formas de me sentir mais confortável com o meu instrumento.

Antes de sua ida para os Estados Unidos, ainda em 2011, como prêmio por ter vencido o Festival Tinta Fresca, Vicente recebeu a encomenda de uma obra que seria executada no ano

³² Disponível em: <<http://filarmonica.art.br/blog/posts/50>>. Acesso em: 14/11/2014.

³³ Clarinetista e Professor da Manhattan School of Music.

³⁴ Percebe-se que a globalização alterou significativamente os rumos de muitas escolas interpretativas como afirma Sá (2009), ao dizer que “face à globalização da informação, à facilidade de viajar, é actualmente muito difícil encontrar características técnicas próprias de uma escola uma vez que se encontram bastante esbatidas, conforme Carl Flesch tinha previsto no início do século XX. Muitos dos músicos actuais estudam com professores de diferentes proveniências e influências adquirindo uma concepção holística do instrumento.” A antiga tradição mestre – discípulo/mestre – discípulo e assim por diante, vem enfraquecendo com o passar do tempo, porém, ainda existem características estilísticas e técnicas bastante particulares de determinados países que continuam a ser abordadas e divulgadas tais como: “determinada tradição de abordagem do repertório geral e/ou específico, sonoridade característica, predilecção por determinado repertório, andamentos, uso (ou não uso) do pedal, determinadas marcas de construtores de pianos, métodos pedagógicos, perspectivas técnico-interpretativas (uso do rubato, insistência na clareza polifônica, por ex.), extremo rigor de texto.” (FONSECA, 2005, p. 12).

seguinte pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, em sua temporada oficial. A obra composta no ano de 2012, por Alexim, intitula-se “Reações” e, segundo o autor:

Lida com a interação entre diferentes objetos sonoros. A obra propõe um ambiente em que identidades musicais diversas derivam-se umas das outras e influenciam-se mutuamente. Essa interação é explorada de diversas formas, sejam elas mais diretas – como a evidente transformação de um objeto em outro – ou mais sutis, como a gradual modificação de uma sonoridade a partir de intervenções de outros materiais sonoros. Para caracterizar essas diferentes identidades, a obra faz amplo uso de técnicas instrumentais para a obtenção de sons não convencionais da orquestra, em paralelo com o idioma já tradicional dessa formação. Sendo assim, com timbres ruidosos que naturalmente se misturam, ocasionando a perda da individualidade dos diferentes instrumentos e grupos instrumentais, contrastam-se sons facilmente distinguíveis que apresentam o material musical com clareza³⁵.

Em 2012, juntamente com a composição e estreia da obra “Reações”, Vicente foi vencedor do *The Lilian Fuchs Chamber Music Competition* organizado pela *Manhattan School of Music*.

Em 2013, seguindo os conselhos do professor Marcos Balter para dedicar-se a composição para instrumentações menores, Vicente compôs, respectivamente, as obras “Colapso” e “Sombras, Manchas e Rastros” sobre as quais, o compositor comenta:

Enquanto escrevia Sombras, Manchas, Rastros o Cristiano me pediu que escrevesse uma peça para o I Prêmio “Honra ao Mérito Universitário”, parte do I Simpósio de Clarinetistas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como a obra seria peça de confronto em um concurso, a idéia foi escrever algo curto (o Cris pediu que durasse entre 3 e 4 minutos), extremamente virtuosístico e condensado. Em “Colapso”, eu fiz uso da linguagem que vinha desenvolvendo para “Sombras, Manchas e Rastros” há alguns meses e, conseqüentemente, as duas peças compartilham certas sonoridades. A estrutura da peça se dá em torno da ideia de um organismo parando de funcionar. Eu represento essa imagem musicalmente através do amplo uso de técnicas estendidas. A peça se inicia com muita energia e virtuosidade utilizando as características tradicionais da clarineta e gradualmente torna-se mais e mais ruidosa até se desfazer em silêncio. A obra foi dedicada ao Cristiano e estreada em junho de 2013, durante o I Prêmio “Honra ao Mérito Universitário”. No mesmo mês, eu apresentei-a em um recital durante o Bowdoin International Music Festival, que ocorre durante o verão americano em Maine.[...]. Sobre a obra “Sombras, Manchas e Rastros”, em junho de 2012, o International Contemporary Ensemble (ICE) realizou uma série de master classes na Escola de Música da UFRJ acompanhados pelos compositores Marcos Balter e Felipe Lara. Durante o master class de composição, apresentei “Reações” para o Marcos e uma das questões que ele enfatizou foi que eu me voltasse para instrumentações menores, como clarineta solo, para meus projetos seguintes. Nos meses seguintes, comecei a ter aulas sobre o programa MAX na Manhattan School of Music. Eventualmente, percebi que o software me dava a possibilidade de transportar aspectos texturais da minha música que vinha desenvolvendo num contexto orquestral para uma peça para clarineta solo. Terminei de escrever “Sombras, Manchas, Rastros” em novembro de 2013. A parte eletrônica não faz uso de sons pré-gravados. Sua função é basicamente estender, de diferentes maneiras, o som produzido pelo clarinetista. Na peça, exploro de diversas formas a relação entre a clarineta e suas sombras/manchas/rastros, criando diferentes texturas através da mídia eletrônica. Com a ajuda do meu amigo Brandon Blakenhip, que operou o software, fiz uma gravação da peça para incluir no processo seletivo para doutorado. Ainda não tive a chance de estreá-la.

³⁵ Cf. Programa de concerto da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Junho, 2012.

Fotografia 5: Vicente executando a obra *Gnarly Buttons* de John Adams.



Fonte: Pedro Paulo Oliveira Reis³⁶

No ano de 2013, Vicente Alexim também participou como solista de um projeto sob a direção de John Adams³⁷ e David Robertson³⁸ cujo excelente trabalho apresentado frente aos músicos e organizadores lhe conferiu críticas muito positivas em *blogs* da internet e no jornal nova-iorquino *The New York Times*³⁹. Sobre o referido evento, Alexim diz que:

O nome do evento foi John Adams and David Robertson: The 21st-Century American Contemporary Ensemble. O Carnegie Hall regularmente oferece workshops como esse e sempre com um processo seletivo através de gravações. A experiência foi fantástica. Todos os músicos tocando comigo eram muito bons e o ambiente extremamente amigável. O John Adams e o David Robertson acabaram focando a maior parte dos seus esforços nos regentes participantes. Aliás, a idéia do workshop era explorar a relação entre ensemble, regente e música contemporânea. Durante os ensaios de “Gnarly Buttons”, o John Adams claramente não quis interferir muito no que eu estava fazendo como solista e se mostrou bastante satisfeito. No geral fiquei bastante livre para interpretar a obra do meu jeito e a relação com ele e o suporte que recebi foram muito bons.

No ano de 2015, Alexim compôs duas obras – “Impulses” e “Duo”. Sobre elas comenta:

[A peça foi] encomendada por e dedicada ao grupo Contemporaneous, do qual faço parte. Estreada no dia 7 de março de 2015. [Segundo] breve nota de programa: Impulsos explora a interação entre certos gestos musicais e um material sonoro sob constante transformação. Tais gestos impulsionam a música, carregando-a por diferentes registros, alterando a sua textura e organização interna e aumentando a sua inércia.

³⁶ Disponível em:

<www.facebook.com/photo.php?fbid=502618869793160&set=t.1439708061&type=3&theater>. Acesso em: 08/11/2014.

³⁷ Compositor estadunidense.

³⁸ Regente norte-americano.

³⁹ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/music/american-soundscapes-ensemble-at-carnegie-hall.html?_r=1&>. Acesso em: 05/08/2014.

Sobre a peça “Duo” acrescenta:

[A peça] foi estreada no dia 25 de março de 2015. [Segundo] breve nota de programa: *Duo* representa a colaboração entre dois indivíduos, que apoiam um ao outro e tornam-se mais próximos com cada interação. Esta peça é dedicada à Nina [Martins]⁴⁰, que me ensinou todas essas coisas.

Fotografia 6: Vicente apresentando ao público a obra *Impulses*.



Fonte: Página oficial do Contemporaneous no Facebook⁴¹

A seguir, um quadro com as composições de Vicente Alexim até o momento:

QUADRO 1: COMPOSIÇÕES DE VICENTE ALEXIM.

Título	Instrumentação	Ano da Composição
Linha para Clarineta Solo	Clarineta Solo	2007
Três Bagatelas	Piano	2007
Tema e Variações	Clarineta e Piano	2007
Retrato	Soprano e Piano	2008
Concerto de Câmara	Clarineta e Orquestra de Câmara	2008
Acácia-Branca, <i>in memoriam</i> Tina Pereira	Clarineta e Piano	2009
Três poemas sobre Luz	Orquestra Sinfônica	2010

⁴⁰ Namorada de Vicente Alexim.

⁴¹ Disponível em:

<https://www.facebook.com/econtemp/photos/ms.c.eJxt0kEOBCEIRNEbTShKUO9~;sU56Nfn09qVAQRWqPLK2cuu6f~;qXphxmHCNzKb2GmH3WR2ZIsWqPzO0hY4p9IKkaVVfMNAWTZpQNaXTO2JGCjBtmcatZovSUxA1di5I8~;R6~_18UdGrOnFPwJNqdwv1UPdB96hA.bps.a.10152813171176936.1073741838.276992361935/10152813171276936/?type=1&theater>. Acesso em: 15/03/2015.

Reações	Orquestra Sinfônica	2012
Colapso	Clarinetas Solo	2013
Sombras, Manchas, Rastros	Clarinetas e sons pré-gravados	2013
Impulses	Orquestra de Câmara	2015
Duo	2 Clarinetas e 2 Violoncelos	2015

Ao apresentar o quadro com as composições de Alexim, é válido mencionarmos que durante o processo de levantamento das obras do compositor foi percebido que algumas obras não constavam mais em seu “catálogo”. Esse questionamento foi levado ao compositor que citou o fato de ter abandonado algumas de suas composições por não acreditar que a maturidade que dispunha no momento poderia conferir a qualidade necessária às obras em questão. Atitudes como essa não são raras. É interessante perceber que o “abandono” de composições é um fato presente na carreira de muitos compositores, mesmo que postas a contragosto em catálogos pessoais por musicólogos ou estudiosos de suas obras.

Henri Dutilleux⁴² em entrevista ao jornal britânico *The Guardian* disse que “destruí grande parte de sua música antiga e, muitas vezes, retorna às suas obras para reescrevê-las. ‘Eu sou um perfeccionista, eu sei. Odeio deixar um trabalho de uma forma que não me satisfaz’” (DUTILLEUX apud JEFFRIES, 2002).

Podem-se citar as obras “Fantasia” (clarineta e piano) e “Noite Morta – *sobre um poema de Manuel Bandeira*” (para soprano, flauta, clarineta, violino e piano) como obras que foram retiradas do seu catálogo de criações. Alexim comenta:

Abri mão de algumas outras obras antes de Noite Morta. Acho um processo normal. Ainda estou amadurecendo como compositor e existem algumas obras que não acredito que valham o esforço que outros músicos poderiam fazer para prepara-las. Se alguém se interessar em tocá-las, que fique à vontade, logicamente, mas eu mesmo preferiria escrever outra peça com a mesma instrumentação para tais músicos. [...]. Muitos compositores fazem/fizeram isso. Diz-se que Brahms queimou muitos de seus trabalhos⁴³. Já ouvi obras de Alban Berg que não entraram em seu catálogo. Um forte exemplo é a Sonata para flauta e piano de Henri Dutilleux. É uma peça frequentemente tocada e da qual existem excelentes gravações comerciais, mas que o próprio compositor tirou de seu catálogo por não considerar um bom exemplo do seu trabalho.

Ao citar outros compositores como exemplo para a retirada de composições de um catálogo de obras, torna-se importante saber que compositores influenciaram ou ainda influenciam a atividade criativa do compositor, uma vez que:

O termo **influência** (grifo nosso) pode não ser prontamente identificado como um conceito musicológico, mas é um tema recorrente em diversos contextos da musicologia. Nos escritos da história da música, por exemplo, influência é

⁴² Compositor francês.

⁴³ Desde o início de sua vida como compositor, Brahms não deixou passar nenhuma obra que apresentasse alguma indecisão ou falta de inspiração. Além de rascunhos e esboços, composições inteiras que ele considerou imaturas ou sem valor foram queimadas. Por esta razão, e devido à sua rígida autocrítica, existem poucas obras do período da juventude (MARTINS, 2006, p. 13).

frequentemente afirmada como presente nas relações entre compositores, obras ou períodos. O termo também aparece frequentemente em estudos biográficos de compositores, especialmente através de influências prontamente identificáveis no compositor mais jovem. (...) em muitos contextos influência é interpretada como uma consequência de similaridade ou semelhança, mas isto pode não estar sempre relacionado, em alguns contextos, com aquilo que pode ser um processo quase subliminar de influência (BEARD e GLOAG apud VIEGAS, 2013).

Sobre o reconhecimento das influências composicionais em suas criações, Alexim comenta:

É muito difícil reconhecer influências na minha própria música, apesar de estar certo de que existem. Recentemente tenho me sentido muito atraído por peças que utilizam diferentes aspectos do som – como timbre, textura, tessitura, técnicas estendidas⁴⁴ etc – como material composicional. Dentre os compositores que têm me chamado a atenção incluem-se Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino, Matthias Pintscher, Michael Jarrell, Sofia Gubaidulina e Kaija Saariaho. No entanto, colegas que ouviram trabalhos recentes meus já reconheceram outras influências como György Ligeti e John Corigliano.

Ao mencionar os compositores que influenciam a obra em geral do compositor estudado, vale averiguar a existência de influências composicionais na obra objeto desta pesquisa, o “Concerto de Câmara para Clarineta em si bemol e Orquestra” (2008). Sobre o assunto, o compositor afirma:

Na época [da composição] eu estava ouvindo obsessivamente o Concerto para Clarineta de John Corigliano. Quando comecei a escrever o meu Concerto de Câmara, busquei recriar parte da energia que sentia neste concerto. Além disso, vale lembrar que escrevi essa peça para participar do concurso de solista da Escola de Música da UFRJ, onde estava cursando o bacharelado em clarineta⁴⁵. Consequentemente, a parte da orquestra foi escrita pensando nas possibilidades e limitações da orquestra de estudantes da faculdade. Ironicamente, terminei de escrever o concerto e sua redução para clarineta e piano a tempo de estudar e me preparar para o concurso, mas me distraí e perdi o prazo de inscrição e nunca pude participar.

A adequação às limitações dos executantes também é algo comum entre compositores que empregam caráter didático em suas obras. O compositor alemão radicado no Brasil, Ernst Mahle, dentre as suas grandes contribuições, aumentou significativamente o catálogo de obras para clarineta durante o agora inativo “Concurso Jovens Instrumentistas de Piracicaba”, ao detectar “a falta de composições nacionais dedicadas aos jovens instrumentistas” dividindo muitas delas “por nível de dificuldade” (AMORIM, 2013).

O fato de o compositor ser clarinetista, com experiência na literatura do instrumento, trouxe à obra – composta em 2008 e estreada pelo próprio compositor em 2009, um caráter idiomático muito forte, resultado do extremo cuidado com a indicação de mudanças de caráter

⁴⁴ Equivale a *técnica não usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, técnico e cultural (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

⁴⁵ 2006/2009.

e a organização da execução de técnicas estendidas tanto para o solista quanto para os instrumentos da orquestra. Mesmo com a sua indiscutível dificuldade de execução, é notável a sensação de segurança que a obra desperta nos interpretes. Nota-se que desde o primeiro momento da peça, o uso de técnicas estendidas é apresentado ao executante; frullatos⁴⁶, glissandos⁴⁷, multifônicos⁴⁸ e uma tessitura composicional comum ao repertório contemporâneo são abordadas durante aproximadamente 12 minutos de composição.

Sobre o concerto, Alexim comenta:

A obra é um concerto para clarineta e orquestra, de grande virtuosidade para o solista e com uma escrita orquestral densa e colorida. Os instrumentos dentro da orquestra são tratados de forma quase camerística, com muitos solos e poucos dobramentos. Três movimentos compõem a peça. O primeiro se inicia de forma misteriosa, logo assumindo um caráter mais enérgico. Uma cadência do solista permeada por intervenções da orquestra conduz ao final anticlimático do movimento. O movimento central é lento e expressivo, misturando o solista com solos dos instrumentos da orquestra. O terceiro e último movimento utiliza a forma e o material temático do primeiro, mas com uma escrita mais enérgica e um final muito mais impactante.

Ao analisarmos a fala do compositor quanto ao “esqueleto” da sua composição, vale conhecer como se dá o seu processo de criação musical. Segundo Rosen (apud LARSEN, 2010):

A expansão do sistema diatônico e a emancipação da dissonância levam, no fim do período romântico, à descaracterização da funcionalidade harmônica e, conseqüentemente, a um deslocamento da função estrutural das relações harmônicas para o motivo, causando uma mudança na sintaxe musical que acabaria por instituir este último como elemento estruturador, capaz de gerar a obra através de processos de transformação.

Quanto à organização estrutural de suas obras, Alexim comenta:

Atualmente, eu faço um detalhado planejamento da estrutura da obra e de como e quais sons vou utilizar antes de começar a escrevê-la. É algo que venho fazendo desde 2010. Faço isso por reconhecer problemas na estrutura geral de peças anteriores, como o Concerto de Câmara (composto em 2008). Aliás, estou sempre procurando mudar algo no meu processo composicional a fim de trabalhar melhor algum aspecto da minha música que precise melhorar. [...]. No caso do Concerto, me preocupei muito com o uso de motivos, melodias e harmonias, mas a estrutura geral da obra foi sendo desenvolvida à medida em que a escrevia.

Uma vez exteriorizadas, as composições levam o nome de seu criador, mas não são mais propriedade intelectual exclusiva dos mesmos, pois agora serão executadas ou interpretadas – considerando que esses dois termos são distintos no contexto musical, através das mais diversas visões. Discussões sobre uma restrita reprodução composicional e um

⁴⁶ É um recurso técnico muito utilizado na música contemporânea, e que consiste em “bater” a língua pronunciando de forma prolongada a letra “r” (VALENCIA, 1991, p. 128).

⁴⁷ É um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais (MED, 2006, p. 327).

⁴⁸ É a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota e, ao mesmo tempo, em uma única coluna de ar de um instrumento (BARTOLOZZI, 1962 apud ARAÚJO, 2012, p. 75).

cuidado especial na transposição sonora sempre existirão. Stravinsky (1996, p. 112) corrobora:

Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita onde a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuance, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra.

Stravinsky aborda o prático de forma direta e objetiva. Eco (2012, p. 40) ao abordar o mesmo tema, concorda com Stravinsky, porém, desce ainda mais na subjetividade intrínseca presente nas composições:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.

Sobre as possíveis visões interpretativas empregadas em suas obras, Vicente Alexim comenta:

Me animo muito que outras pessoas procurem imprimir suas próprias visões em minhas obras. Até o momento, foram poucas as situações onde isso ocorreu, mas sempre é muito interessante ver; primeiro, com que clareza estou comunicando minhas idéias através da minha notação musical e, segundo, como outras pessoas interpretam essas idéias.

O fato de o compositor ser também um intérprete aumenta ainda mais a responsabilidade no que concerne a visões interpretativas, uma vez que o compositor se desfaz da sua visão criadora, e passa também a comunicar ideias em seu instrumento, muitas vezes interpretando obras de sua autoria.

Essa dualidade, abordada anteriormente, faz parte da vida do compositor, agora intérprete:

De início, sempre procuro seguir o que está na partitura. A partir do momento em que acredito que tenha uma visão clara do que está notado, me permito certas liberdades de acordo com as circunstâncias. De maneira geral, no entanto, acredito que a notação musical necessite de uma reflexão do intérprete além da simples leitura dos signos impressos, que com frequência carregam significados subjetivos ou relativos. Logo, não acredito que o ato de tentar manter-se fiel à partitura signifique um sacrifício de liberdade interpretativa. [...]. Como intérprete, em primeiro lugar estudo e, se possível, ouço muito a obra que vou trabalhar. Em seguida, começo a moldar a minha interpretação. Assim como no meu processo composicional, mais recentemente tenho buscado ter uma compreensão geral da estrutura da obra. Seja entendendo onde estão as seções e temas numa forma sonata

ou rondó ou encontrando uma organização geral numa obra contemporânea, sinto que essa abordagem me ajuda a produzir uma interpretação mais convincente e que a peça para mim passa a parecer mais curta, pois posso ter uma visão mais ampla da mesma.

No início desta seção, ao comentarmos sobre o “desvio” que muitos instrumentistas fazem para a composição, deixamos de abordar uma questão. Dentre aqueles que não abandonam o seu instrumento e seguem as suas carreiras tocando e compondo, como eles se enxergam ao ganhar notoriedade em ambos os casos? A contemporaneidade nos trouxe uma enxurrada de vertentes composicionais e a “simpatia” por uma linha composicional leva muitos músicos a expandir horizontes ao compor obras que tragam antes de tudo, uma espécie de contentamento pessoal:

A maioria dos amantes de música acredita que o que põe em movimento a imaginação criadora de um compositor é um certo distúrbio emotivo geralmente designado pelo nome de **inspiração** [grifo nosso] (STRAVINSKY, 1996, p. 53).

Ora, o que pode ser mais inspirador que o prazer encontrado no exercício de funções pessoalmente escolhidas?

Dentre a escolha entre compor e interpretar, muitos músicos escolhem exercer as duas funções, e isso não é nenhuma novidade. Podemos citar Frédéric Chopin⁴⁹, Franz Liszt⁵⁰, Wolfgang Amadeus Mozart⁵¹ e Serguei Rachmaninoff⁵² como intérpretes de suas próprias criações.

Como a maioria das obras de Vicente Alexim foi composta para clarineta ou possui o instrumento em sua formação, grande parte do seu catálogo foi estreado por ele mesmo, como por exemplo, o “Concerto de Câmara” foco desta dissertação. Sobre o exercício de intérprete e compositor, Alexim comenta sobre como se define - Um “clarinetista-compositor” ou um “compositor-clarinetista”?

Vem e vai. No momento, não sei. Acho que mais clarinetista, já que acabei de terminar um mestrado em clarineta. Por outro lado, estou me inscrevendo para o doutorado em composição, então se torna difícil definir.

Dentre os momentos de prazer e contentamento ao tocar e compor, também se faz necessário levantar o debate sobre o incentivo ao exercício da composição no Brasil. Mesmo passando por ajustes pontuais nas questões trabalhistas e salariais (Cf. ALBERTO, 2008; CAMPOS, 2013), hoje, podemos dizer que o exercício de músico de orquestra ou professor em escolas de música e conservatórios é capaz de trazer certa estabilidade financeira em

⁴⁹ Pianista e compositor polonês.

⁵⁰ Pianista e compositor húngaro.

⁵¹ Compositor austríaco.

⁵² Pianista e compositor russo.

muitos casos, porém, a composição ainda engatinha rumo a um maior reconhecimento. Os mecenas de outrora, hoje em dia, não são mais vistos, porém, festivais⁵³ e orquestras como a Filarmônica de Minas Gerais⁵⁴, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo⁵⁵ e a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz⁵⁶, regularmente, incentivam e patrocinam o trabalho composicional através de concursos, prêmios e “concertos-estreia” para novos compositores e suas criações.

Sobre o incentivo ao trabalho de composição, Alexim diz:

Certamente falta incentivo, como para toda a música clássica. Por outro lado, sinto que se tem um campo da música clássica que vem ganhando espaço no Brasil (ou ao menos no Rio, onde tenho mais contato) é o da música contemporânea, mesmo que ainda seja pequeno e frágil. [...]. Acho que o mais importante é a relação entre compositor e intérprete que, por algum motivo, me parece especialmente complicada e às vezes até um pouco rancorosa de ambos os lados no Brasil. É um problema sério já que um depende profundamente do outro. Por isso acho que mais que incentivo em forma de verba, edital, etc. um projeto como este é extremamente importante, já que fomenta essa relação de uma forma tão positiva e produtiva.

Fotografia 7: Contemporaneous



FONTE: Página oficial do Contemporaneous no Facebook⁵⁷.

A discussão entre pesquisador e compositor busca trazer uma significativa contribuição para a geração atual e vindoura de clarinetistas, pois, como afirma Barrenechea (2003, p. 114):

Um fato acompanha toda e qualquer pesquisa na área de práticas interpretativas: ela inevitavelmente produzirá conhecimento que, em algum momento, auxiliará o *performer* em sua prática, seja ela tocar ou ensinar alguém a tocar.

⁵³ Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro - RJ), Festival Música Nova (Santos – SP).

⁵⁴ Concurso Tinta Fresca.

⁵⁵ Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri.

⁵⁶ Concerto Paraense.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/econtemp?fref=ts>>. Acesso em: 11/11/2014.

Creio que a aliança entre pesquisa e interpretação será muito bem vinda, não esquecendo que “a atividade de pesquisa não pode privá-lo [o intérprete] de exercer sua atividade primeira, aquela que gera a necessidade de reflexão, pensamento crítico e investigação, que é a performance.” (Idem, 2003, p. 117).

Atualmente, Vicente faz parte do Contemporaneous⁵⁸ e, iniciou, no segundo semestre de 2014, seu trabalho como Doutorando em Composição na Universidade da Cidade de Nova York (CUNY), na classe do professor Jason Eckardt.

⁵⁸ Fundado em 2010, o Contemporaneous é um grupo nova-iorquino composto por 21 músicos responsáveis pela execução e promoção da música de hoje.

DA ANÁLISE

“Embora nem todos os elementos revelados pela análise musical possam ser expressos na performance, ela ajuda a guiar o impulso subjetivo, resolver dilemas e oferecer significados para a articulação de ideias”
(BERRY apud FRAGA e BARBOSA, 2007, p. 02).

A atividade interpretativa muitas vezes é exercida por uma objetiva tradução dos signos inseridos pelo compositor, algumas vezes através da experiência e intuição adquiridas pelo executante, em outras vezes, pela falta de interesse em se aprofundar na obra a ser estudada e/ou executada. A pesquisa sobre a obra e seu compositor e a análise da composição quanto à sua estrutura ficam em segundo plano na visão de muitos intérpretes, no entanto, inúmeros estudos⁵⁹ mostram que, ao analisar a obra a ser interpretada, um leque de ferramentas, possibilidades interpretativas, conexões e conduções melódicas, harmônicas e rítmicas são expostas para o executante de forma a aperfeiçoar a sua execução.

Segundo Campos e Barrenechea (2010, p. 405):

O processo de construção de uma interpretação musical abrange inúmeros aspectos, muitos deles carregados de complexidade. O instrumentista, ao se deparar com a preparação de uma nova obra musical, deve tomar uma série de decisões que, ao longo do processo, podem influir no resultado final de sua interpretação. Ferramenta fundamental para a compreensão aprofundada de uma composição, a análise pode lançar luz em questões relevantes para o performer, contribuindo para uma interpretação musical estilisticamente informada.

Corrêa (apud CAMPOS, 2010, p. 407) acredita que “o intérprete deve construir a ‘sua’ performance baseado naquilo que descobriu ao decodificar a obra. A beleza de qualquer ‘interpretação’ está justamente nos ‘achados’ de cada intérprete”. Verificamos que uma execução revestida por uma análise feita pelo executante, é importante frente ao projeto de execução, assim, acreditamos que uma “aliança” entre visões acerca de uma obra poderá assegurar interpretações distintas, corroborando com os estudos de Eco (1932), Gadamer (1977), Koellreuter (1990), Pareyson (1997), Abdo (2000), Laboissière (2007), entre outros.

Existem inúmeros estudos⁶⁰ sobre análise de contornos, porém, esta pesquisa se fundamentará nos conceitos de Robert Morris, figura responsável pela sistematização desta teoria, logo, esta seção apresentará a análise da obra em questão a partir de concepções

⁵⁹ Cf. Barbosa (2002); Afonso (2006); Almeida (2006); Guerra e Batista (2007); Silveira (2008); Fraga (2008); Araújo (2012).

⁶⁰ Cf. Adams, 1976; Friedmann, 1985; Marvin e Laprade, 1987; Morris, 1987; Marvin, 1989; Clifford, 1995; Beard, 2003; Sampaio, 2008; Bor, 2009; Pires, 2012; Cohen, 2012.

estruturalistas e de pressupostos da análise de contornos fundamentada principalmente na conceituação de Robert Morris⁶¹, fazendo uso de seu algoritmo de redução.

Para Pires (2012, p. 15) estudos dessa natureza:

remontam à primeira metade do Século XX, como pode ser verificado nos trabalhos de Arnold Schoenberg e Ernst Toch⁶², ou mesmo antes, na própria disposição dos elementos gráficos da escrita musical desenvolvida no ocidente.

Os contornos principais da obra em questão serão identificados e as transformações desses contornos, através dos movimentos de retrogradação, inversão e retrogradação inversa serão averiguadas tendo sempre como base a análise estruturalista tradicional realizada conjuntamente.

De acordo com Morris (1993, p. 206), contorno:

É um conjunto ordenado de (n) notas com ou sem repetição ascendentemente numeradas de x até y. As notas recebem numeração 0 até n-1. Intervalos de contorno, denotados de - (descendente), 0 (igual) ou + (ascendente) produzem quando juntos um INT₁ ou CAS (sigla em inglês para “série de contornos adjacentes”)⁶³.

Segundo a nomenclatura de Morris, em uma frase previamente isolada, “à nota mais grave se adereça o [0] e, a partir daí, enumera-se ascendentemente os outros elementos do contorno” (apud COHEN, 2012, p. 188).

Ex. 1: Contorno Motívico Básico extraído da obra *Partita para Clarineta e Fagote* de Oiliam Lanna.



Fonte: Cohen, 2012, p. 188

Dado o exemplo acima, concluímos que a nota Fá 3 (nota mais grave) que inicia o fragmento é simbolizada pelo número 0 e a nota Dó bemol 4 (nota mais aguda) é simbolizada pelo número 3 dada a enumeração ascendente das notas. Após a enumeração do fragmento, partimos em busca do algoritmo de redução, característica importante no trabalho de Morris e quesito essencial para o processo analítico proposto.

⁶¹ Cf. “New Directions in the Theory of Musical Contour,” p. 205.

⁶² Nas décadas de 1920 a 1950 do Século XX, verifica-se a produção de obras teóricas ou didáticas diversas, especialmente nos Estados Unidos da América e por compositores austríacos, que apontam para uma abordagem linear ou gráfica das linhas melódicas, antecipando uma compreensão de contorno do fenômeno melódico (PIRES, 2012, p. 18).

⁶³ “[...] an ordered set of n distinct (contour-) pitches, with or without repetitions, numbered (not necessarily adjacently) in ascent from x to y (x<y). Normalized contours are numbered from 0 to n-1. [...] Contours intervals, denoted by the signs - (descending), 0 (equal), or + (ascending), can be concatenated to produce an INT₁ or what Friedmann calls a CAS.”

De acordo com Morris (1993, p. 212-213), o algoritmo de redução:

Deleta notas de passagem de um contorno até que não existam mais notas para serem deletadas: o resultado é chamado de contorno *principal*. A fim de compreender a ação do algoritmo de redução, nós precisamos dos seguintes conceitos. *Maxima* são os pontos altos de um contorno mais a primeira e a última nota. *Minima* trata-se do oposto. Os pontos baixos do contorno tendo a adição também da primeira e última nota do contorno. A *max-list* é um conjunto de máxima e a *min-list* é um conjunto de mínima. (Observe que a *max-list* e a *min-list* sempre se cruzam em duas notas, a primeira e a última nota do contorno). *Eliminação*⁶⁴ envolve a supressão de notas de um contorno de acordo com a seguinte regra: se uma nota (p) é precedida por outra mais grave ou de altura idêntica e sucedida por uma nota mais aguda ou de altura idêntica, ou vice-versa, (p) é eliminada. A regra de eliminação é aplicada para a *max-list* e a *min-list* de um contorno; o processo é semelhante a eliminação de notas de passagem na análise redutiva. Notas repetidas encontradas na *max-* ou na *min-list* também devem ser eliminadas. Cada estágio de redução fornece um contorno dentro de determinado nível analítico. O algoritmo é recursivo, produzindo uma série de contornos intermediários até que se chegue ao contorno *principal*⁶⁵ (...).

Segundo Morris (1993), o algoritmo de redução é obtido a partir dos seguintes passos:

- 1° passo: Organizar a partir de 0;
- 2° passo: Bandeirar⁶⁶ todas as *máxima*, e o resultado é a *max-list*;
- 3° passo: Bandeirar todas as *mínima*, e o resultado é a *min-list*;
- 4° passo: Se todas as notas foram marcadas vá para o passo 10;
- 5° passo: Delete todas as notas não marcadas;
- 6° passo: Adicionar a variável $n + 1$;
- 7° passo: Marcar todas as *máxima* novamente;
- 8° passo: Marcar todas as *mínima* novamente;
- 9° passo: Voltar para o 4° passo;
- 10° passo: FIM

⁶⁴*Maximum Pitch*: Dadas 3 notas adjacentes num contorno, se a 2° é mais aguda ou igual as outras, ela é uma maximum. Um conjunto de maximum é chamado máxima. A 1° e a última nota de um contorno são máximas por definição. *Minimum Pitch*: Se a 2° é mais grave ou igual as outras, ela é uma minimum. Um conjunto de minimum é chamado de mínima. A 1° e a última nota de um contorno são uma mínima por definição. (MORRIS, 1993, p. 212)

⁶⁵ “The algorithm prunes pitches of a contour until no more can be deleted; the result is called a prime contour. In order to understand the action of the algorithm, we need the following concepts. Maxima are the pitches at local high points in a contour plus the contour's first and last pitch. Minima are the opposite, local low points together with the first and last pitches. The max-list of a contour is the set of maxima and the min-list is the set of minima. (Note that the max-list and min-list always intersect in two pitches, the contour's first and last.) Pruning involves the deletion of pitches from the contour according to the following rule: if a pitch p is immediately preceded by a lower or equal pitch and immediately succeeded by higher or equal pitch, or vice versa, p is pruned. The pruning rule is applied to the max-list and the min-list of a contour; the process is akin to the deletion of passing tones in reductive analysis. Immediate repetitions in the max- or min-list are also deleted. The algorithm is recursive, producing a series of intermediate, increasingly pruned contours until the prime results. Each stage of reduction provides a contour on a distinct analytic level.”

⁶⁶ O termo “bandeirar” é usado para ilustrar a colocação de hastes sobre as notas (para cima e para baixo) de um contorno a ser analisado.

Ex. 2: Algoritmo de redução de contorno aplicado à “melodia” completa do Op. 19 nº4 de Schoenberg.

The image displays a musical score illustrating the reduction of a melody into four layers (Camada 1 to 4) and a 'forma prima' diagram. The original melody is shown at the top. Below it, the melody is reduced into four layers, each showing a different level of abstraction. The 'forma prima' diagram is shown at the bottom, with the label 'forma prima:' and the sequence '<2 3 0 1>; profundidade 4'.

Fonte: MORRIS, 1993 *apud* PIRES, 2012, p. 34.

Sobre as operações de retrogradação, inversão e retrogradação inversa, elas são estruturadas da seguinte maneira:

1. Retrogradação: Aplica-se o mesmo princípio utilizado em procedimentos dodecafônicos, dado $P < 0 1 3 2 >$, sua retrogradação será $RetP < 2 3 1 0 >$.
2. Inversão: Operação matematicamente calculada pela equação $InvP_n = q - 1 - P_n$. Assim, para o contorno anterior $P < 0 1 3 2 >$, a inversão de $P_0 = 4 - 1 - P_0$, o que resulta em $InvP_0 = 3$.
3. Retrogradação Inversa: Usa-se a operação de Inversão no contorno retrogradado.

Desta forma, concluímos que se relacionam não somente entre si, mas principalmente com o contorno principal $P < 0 1 3 2 >$. Ao aplicarmos as operações acima citadas, temos: $RetP < 2 3 1 0 >$; $InvP < 4 - 1 - 0; 4 - 1 - 1; 4 - 1 - 3; 4 - 1 - 2 >$, sendo q igual a 4, temos $InvP < 3 2 0 1 >$; $RetInvP < 1 0 2 3 >$.

Conforme apresentado na seção 1, o Concerto de Câmara foi composto em 2008, sem o registro de encomenda, estreado mundialmente⁶⁷ no Rio de Janeiro pela Orquestra da XVIII

⁶⁷ A obra chegou a ser executada antes, porém, de forma reduzida, com o acompanhamento de piano, sem documentação oficial.

Bienal de Música Brasileira Contemporânea, sob a regência do maestro Roberto Duarte⁶⁸ em 2009 e, editado pela Academia Brasileira de Música em 2010. Não consta em sua edição manuscrita, o registro de nenhuma dedicatória.

Obedecendo as dimensões de um concerto em que o solista é acompanhado por uma orquestra de câmara, a obra possui a seguinte instrumentação: 1 flauta, 1 oboé, 1 fagote, 1 clarineta, 1 trompa, 1 trompete, 1 trombone, tímpanos, percussão e cordas. Está dividido em três movimentos (o segundo movimento conecta-se ao terceiro⁶⁹), característica inerente à maioria das obras compostas para solista e orquestra, mantendo a linha *rápido – lento – rápido*. Porém, na composição de Alexim, os andamentos são apresentados de forma a reforçar o caráter que o compositor deseja transmitir através dos seguintes títulos: *Tenso e Misterioso / Enérgico / Cadência / Enérgico – Lento e Nostálgico – Com violência / Tranquilo / Com violência*. Com duração aproximada de doze minutos, a obra se caracteriza por uma notação minuciosa dos andamentos, agógicas, dinâmicas, articulações e o uso de técnicas estendidas.

2.1 – Primeiro Movimento

O primeiro movimento do “Concerto de Câmara”, segundo comentários do próprio compositor “se inicia de forma misteriosa, logo assumindo um caráter mais enérgico”. O andamento indicado é semínima igual a 90. A variação de intensidade do movimento - solista - vai de *ppp* a *fff*. Através de análise estrutural, o movimento foi dividido em seções e destas seções foram extraídas subseções que nos levam a conhecer melhor a obra. Segundo a análise realizada, o primeiro movimento é dividido em quatro seções (A – B – C – B'). A obra não se prende a agentes métricos e durante todo o movimento o compositor apresenta grande mudança de compassos. Também não apresenta tonalidade principal, pois segundo o compositor:

Com frequência, as melodias partem de séries de doze notas⁷⁰. As harmonias são sempre livres, então mesmo quando essas séries são usadas melodicamente, não é possível dizer que se trata de obra dodecafônica ou serial.⁷¹

⁶⁸ Maestro carioca e atual vice-presidente da Academia Brasileira de Música.

⁶⁹ *Attacca*.

⁷⁰ O material melódico foi criado a partir da série [mi – fá – lá bemol – si bemol – lá – fá sustenido – si – ré bemol – dó – ré – sol – mi bemol]

⁷¹ Comentário enviado pelo compositor.

A seção A tem início no compasso 1 e se estende até o compasso 33. Esta seção foi dividida em sete partes – A1 (1-8), A2 (9-12), Ponte (13), A1' (14-18), A2' (18), B1 (19-25), B2 (26-34). Nos compassos de 1 a 8, o caráter solicitado no início da obra fica evidente, o solista é antecedido pela orquestra (madeiras em notas longas e cordas em pizzicato) e ainda no compasso 1, o solista inicia a obra na região grave – *chalumeau* - do instrumento em *pianíssimo* e *frullato*, técnica estendida que abordaremos juntamente com outras utilizadas no terceiro capítulo desta dissertação. No compasso 3 encontramos o signo de *crescendo* que levará à nota mais aguda da subseção e, no compasso 5, um *diminuendo* que se estenderá até um *piano* no compasso 8, em um claro movimento ascendente e descendente que nos leva ao contorno < 0 2 1 >.

Ex. 3: 1º Movimento – Compassos 1 a 8.

Tenso e misterioso ♩ = 90

pp *cresc.* *dim.* *p*

Em A2, que se estende dos compassos 9 a 12, a região grave do instrumento continua a ser utilizada, desta vez, sem a utilização do *frullato*. O *piano* que finaliza a seção anterior é mantido na nova seção e um *crescendo* no compasso seguinte leva até um *mezzo piano* no compasso 10. A dinâmica segue uma linha ascendente, porém, a melodia, não. O contorno utilizado na subseção é o < 2 4 0 3 1 >.

Ex. 4: 1º Movimento - Compasso 8 a 12.

cresc. *mp*

A partir do compasso 9, o compositor reutiliza alguns artifícios contemporâneos, desta vez, na orquestra. Os *frullati* que outrora foram utilizados pela clarineta, agora são executados pelos violinos e violas até o compasso 13⁷².

O compasso 13 também abriga uma breve ponte executada pela flauta, sem a presença da clarineta solista. Este fragmento possui contorno < 3 1 2 0 >.

Ex. 5: 1º Movimento - Compasso 12 a 14.



A subseção A1' que se desenvolve de maneira similar a subseção A1 entre os compassos 14 e 18, tem novamente a clarineta solo como protagonista, o frullato volta a ser utilizado, a dinâmica assume mais uma vez o papel de “condutor melódico” dentro de um movimento ascendente e descendente também semelhante ao encontrado entre os compassos 1-8, logo, o contorno utilizado também foi o < 0 2 1 >.

Ex. 6: 1º Movimento - Compasso 14 a 18.



Dentro do compasso 18 encontramos um pequeno fragmento – uma redução de A1 – que nos levará a próxima subseção e dele extraímos o contorno < 0 2 1 >.

Ex. 7: 1º Movimento - Compasso 18.



Assim que B1 inicia e se desenvolve entre os compassos 19 e 25, percebemos que uma nova região começa a ser explorada – clarino e agudo⁷³ - a orquestra é reforçada, uma nova

⁷² Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

técnica estendida é requerida⁷⁴ e um *poco accelerando* encontrado no compasso 24 nos conduz a um momento distinto na próxima subseção. O contorno utilizado neste fragmento é o < 0 2 1 3 >.

Ex. 8: 1º Movimento - Compasso 19 a 25.

Musical score for Example 8, measures 19 to 25. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts in 4/4 time, changes to 3/4 at measure 20, and returns to 4/4 at measure 24. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *ff poco accel.*, and *mf*. A *Glissando* marking is present over measures 23-24.

A partir do compasso 26, B2 se desenvolve até o compasso 34 e um momento mais virtuosístico é apresentado, o andamento é acelerado e a semínima passa a ser igual a 100, o primeiro compasso composto desta primeira seção é apresentado (compasso 31) e no compasso seguinte, mais uma vez o andamento é acelerado sendo indicado por semínima igual a 132. O contorno utilizado é o < 3 1 2 0 >.

Ex. 9: 1º Movimento - Compasso 26 a 34.

Musical score for Example 9, measures 26 to 34. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts in 2/4 time, changes to 3/4 at measure 27, 12/16 at measure 31, and returns to 2/4 at measure 34. Dynamics include *mp cresc.* and *f*. A tempo marking *Enérgico* is present at measure 32. A tempo change is indicated as $\text{♩.} = \text{♩} = 100$ at measure 26 and $\text{♩.} = \text{♩} = 132$ at measure 31.

⁷³ Cf. RICE apud FRAGA, 2008.

⁷⁴ *Glissandi*

A partir do compasso 34 tem início uma breve introdução da seção B realizada pela orquestra (fagote, tímpanos, violas e violoncelos) utilizando material temático similar à subseção A1. A introdução se estende até o compasso 36 e o contorno extraído deste fragmento é o < 0 2 1 3 >.

Ex. 10: 1º Movimento - Compasso 34 a 37.

34 **Enérgico**

A clarineta solista retorna no compasso 37 e se estende até o compasso 39 em uma subseção que chamaremos de P1. Parte do material temático utilizado pela clarineta solo passa a ser desenvolvido também no naipe de madeiras (compasso 38)⁷⁵. O contorno utilizado neste fragmento é o < 1 2 0 >.

Ex. 11: 1º Movimento - Compasso 37 a 39.

Na subseção P2 (40-44), a clarineta é acompanhada pelo fagote em uníssono com as violas desde o compasso 39 da subseção anterior e o contorno utilizado pelos instrumentos coadjuvantes é o < 4 2 3 0 1 >. A clarineta solo que segue em uma linha melódica distinta possui contorno < 0 2 1 3 >.

⁷⁵Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

Ex. 12: 1º Movimento - Compassos 39 a 44.

No início de P3, um momento de grande atenção camerística é requerido através de uma queda brusca no andamento. Uma indicação de *lento...accelerando* é colocada para o solista e orquestra. A orquestra segue um movimento descendente, enquanto que o solista passeia entre os movimentos. Da subseção que se desenvolve do compasso 45 ao 48, extraímos o contorno < 0 3 1 2 >.

Ex. 13: 1º Movimento – Compassos 45 a 48.

Entre os compassos 49 e 52, o compositor escreve um pequeno interlúdio com a utilização de material temático que outrora fora do solista, com *trinados* nas madeiras, *trêmolos* no triângulo e *ostinato* nos tímpanos. Não há registro de contornos neste fragmento.

Ex. 14: 1º Movimento – Compassos 49 a 52.

Fl.

Ob.

Cl.

Timp.

Tr. Triângulo

Chegando ao compasso 53, a subseção P4 tem início ainda com a presença do ostinato nos tímpanos, a clarineta solo volta utilizando compasso após compasso de *glissandi*, e esses recursos são repassados para as cordas (compassos 54, 55 e 56) e para o trombone (compasso 56). O contorno deste fragmento é o < 2 3 0 1 >.

Ex. 15: 1º Movimento – Compassos 53 a 56.

Tbn.

Timp.

Cl. Solo

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Chegando ao compasso 57 (P4'), o solista continua o seu processo de expansão temática e a orquestra segue utilizando material da subseção anterior. No compasso 59, o compositor diferencia para a clarineta a utilização de dois tipos de *glissandi* (diatônico e cromático). A subseção tem fim no compasso 63 e o contorno é o < 1 2 0 >.

Ex. 16: 1º Movimento – Compassos 57 a 63.

A partir do compasso 62, os tímpanos seguem em ostinato com contorno < 0 2 1 >, as cordas sustentam a ponte harmonicamente em terças menores e o trombone dentro de um pequeno fragmento apresenta contorno < 1 2 0 >.

Ex. 17: 1º Movimento – Compassos 62 a 73.

62

Tbn. *mf*

Timp. *mf*
div.

Vla. *p*
div.

Vc. *p*

Cb. *mf*

67 *poco a poco rall.* **Tranquilo** ♩ = 90

Tbn. *pp*

Timp. *p* dim.

Vla. *pp* dim.

Vc. *pp* dim.

Cb. arco *pp* dim.

No compasso 72, tem início a seção C⁷⁶ em caráter contrastante, etéreo e protagonizado pela clarineta da orquestra e pelo vibrafone que apresenta claro movimento ascendente de seu fragmento. No compasso 77, uma intervenção do fagote apresenta contorno < 1 2 0 >. Clarineta e vibrafone continuam com os seus acordes até que a flauta apareça no compasso 80 se estendendo até 82 com contorno < 3 1 2 0 >.

⁷⁶ Segundo o compositor, o primeiro movimento é dividido em um ABA com introdução e a seção C (do autor), para o compositor trata-se da seção B. O objetivo desta análise não busca apresentar divergências, e sim, conclusões distintas incentivadas pelos próprios compositores.

Ex. 18: 1º Movimento – Compassos 72 a 83.

Tranquilo ♩ = 90

Cl.

Fg.

Vibrafone
motor off
Lv.

Vib.

Cl.

Fg.

Vib.

Fl.

Cl.

Fg.

Vib.

No compasso 83, a clarineta solista reaparece e o seu fragmento melódico transformou-se em 3, resultando nos contornos < 3 2 1 0 >, < 0 2 1 > e < 1 2 0 >.

Ex. 19: 1º Movimento – Compassos 83 a 88.

83 *mp* 3 3 5 *dim.* *poco a poco rall.*

86 *p* 3

A partir do compasso 89, a orquestra tem a responsabilidade de fazer pequenas intervenções à cadência da clarineta solo⁷⁷. Essas intervenções orquestrais, na maioria das vezes, são realizadas em pontos de apoio da clarineta solo, facilitando a visualização dos contornos; deste momento de retorno ao virtuosismo retiramos o contorno < 1 2 0 >.

⁷⁷Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

Ao fim da cadência, chegamos a uma reexposição de B que chamaremos de B' e se desenvolve entre os compassos 110 e 112 tendo novamente a presença do fagote, tímpanos, violas, violoncelos com o acréscimo da trompa. O contorno obtido é o < 0 2 1 3 >.

Ex. 21: 1º Movimento – Compassos 110 a 112.

Enérgico

Cl. *f*

Fg. *f*

Tpa. *f*

Tpt. *f*

Timp. *f*

Vla. *f* div.

Vc. *f*

Antes que a clarineta solo retorne, o naipe de cordas (violinos e violoncelos) executa um fragmento ascendente em que não houve a detecção de contornos. Do fragmento solista extraímos o contorno < 1 3 0 2 >. O movimento é finalizado de maneira “pouco conclusiva, como se a orquestra e o solista discordassem quanto ao posicionamento do último acorde⁷⁸⁷⁹.”

⁷⁸Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

⁷⁹ Comentário enviado pelo compositor.

Ex. 22: 1º Movimento – Compassos 114 a 119.

The musical score consists of two staves. The first staff (measures 114-116) begins with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with a trill on the first measure, followed by a chromatic run marked 'chrom.' in the second measure. The second staff (measures 117-119) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. It continues the melodic development with various ornaments and dynamics, including a trill and a chromatic run.

O quadro abaixo mostra o material de contorno principal utilizado no primeiro movimento.

QUADRO 2: Contornos utilizados no primeiro movimento

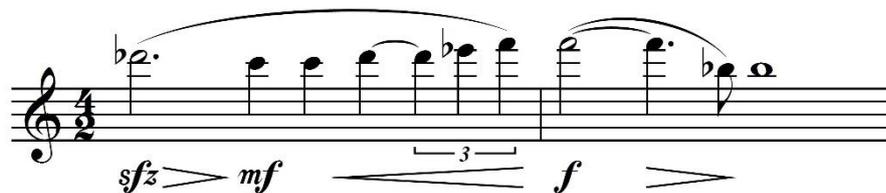
	A	B	C	B'
Contornos	< 0 2 1 >	< 0 2 1 3 >	< 1 2 0 >	< 0 2 1 3 >
	< 2 4 0 3 1 >	< 1 2 0 >	< 3 1 2 0 >	< 1 3 0 2 >
	< 3 1 2 0 >	< 4 2 3 0 1 >	< 3 2 1 0 >	
	< 0 2 1 3 >	< 0 3 1 2 >	< 0 2 1 >	
		< 2 3 0 1 >		
		< 0 2 1 >		

2.2 – Segundo Movimento

Segundo o compositor, “o segundo movimento começa questionando o papel do solista⁸⁰”. A orquestra assume durante os primeiros compassos um papel de protagonismo até que a clarineta solista assuma o seu papel e um movimento extremamente camerístico se estabeleça. O movimento é dividido em 4 seções⁸¹ (Introdução – A – Interlúdio – B) e, novamente, é baseado em uma série de 12 notas⁸². O andamento indicado e utilizado durante todo o movimento é mínima igual a 40, a variação de intensidade vai de *p* a *f* e o movimento não apresenta a utilização de técnicas estendidas.

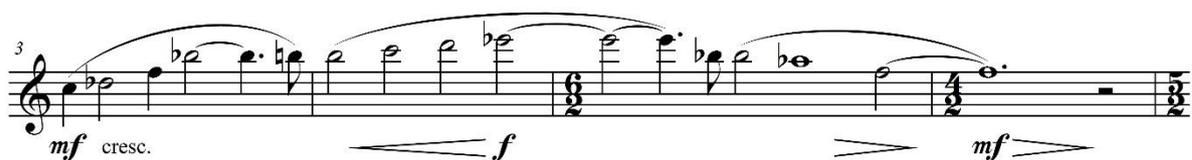
A Introdução se estende do compasso 1 ao 7 e é dividida em 3 subseções. Do compasso 1 ao 2, a flauta se apresenta como solista mais importante, sendo acompanhado pelas madeiras, metais e cordas em trêmolo. O contorno extraído deste pequeno fragmento é o < 1 2 0 >.

Ex. 23: 2º Movimento – Compassos 1 a 2.



A partir do compasso 3, a clarineta da orquestra surge como solista, sendo acompanhada pelos mesmos instrumentistas do fragmento anterior com a adição dos tímpanos. O contorno desta subseção é o < 0 2 1 >.

Ex. 24: 2º Movimento – Compassos 3 a 6.



⁸⁰ Comentário enviado pelo compositor.

⁸¹ Segundo o compositor, o seguinte movimento também é dividido em 4 seções, porém, em um A-B-A-B.

⁸² [Ré – Dó – Sol – Sib – Lá – Dó# – Fá# – Mi – Fá – Mib – Láb – Si]

Ao final do compasso 6, antes que a clarineta da orquestra finalize o seu solo, as cordas iniciam uma pequena ponte para a seção A, sendo apresentada pelo violino *spalla*. O contorno apresentado é o < 0 2 1 > e o fragmento se estende até o compasso 7.

Ex. 25: 2º Movimento – Compassos 6 a 7.

Em uma subseção de A que chamaremos de A1, antes que o compasso 8 tenha início e a seção A se estabeleça, o violino *spalla* e o violoncelo apresentam solos independentes até o compasso 12, ambos com contornos < 1 2 0 >.

Ex. 26: 2º Movimento – Compassos 7 a 12.

A partir do compasso 10, a clarineta solista aparece, destacando-se sobre as cordas que apresentam ainda em seus solos, uma textura polirrítmica. No compasso 12, o fragmento é interrompido através de uma inflexão fraseológica. O contorno desta subseção é < 2 0 1 >.

Ainda no compasso 12 - que neste momento chamaremos de subseção A2 - a clarineta solo reafirma o seu papel sob as cordas. Indo até o compasso 17, o contorno apresentado é o < 2 0 3 1 >.

Ex. 27: 2º Movimento – Compassos 10 a 17.

No compasso 17, o trompete apresenta um breve elemento de retorno, e a partir do compasso 18 tem início a terceira seção que chamaremos de Interlúdio e que se desenvolve até o compasso 23, o oboé em uníssono com os primeiros violinos (compasso 18) se destacam sobre a orquestra e apresentam um pequeno fragmento da introdução (compassos 18 e 19). Finalizando no compasso 19, o contorno apresentado no seguinte fragmento é o < 1 2 0 >.

Ex. 28: 2º Movimento – Compassos 17 a 19.

A partir do compasso 20, a clarineta solo retorna apresentando uma breve linha melódica ascendente, enquanto os primeiros violinos, em destaque sobre as demais cordas, apresentam contorno < 0 2 1 >.

Ex. 29: 2º Movimento – Compassos 20 a 23.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet Solo (Cl. Solo) and Violin 1 (Vln. 1). The score covers measures 20 to 23. The Clarinet Solo part begins in measure 20 with a melodic line in G major, marked *mf* and *cresc.*. It reaches a *f* dynamic in measure 22 with a *div.* marking. The Violin 1 part starts with a sustained bass line, marked *mf* and *cresc.*, and reaches a *f* dynamic in measure 22. Both parts end in measure 23 with a *mf* dynamic. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 23.

No compasso 23, o Interlúdio se finaliza e a clarineta solo retorna, para que tenha início a seção B, um fragmento cadencial e preparador do terceiro movimento. Indo até o compasso 26, a subseção apresenta contorno < 1 2 0 >.

Antes que o compasso 26 seja finalizado, uma outra subseção é observada. O solista fica por um breve momento desacompanhado até que as cordas retornem em notas longas. O contorno apresentado é o < 1 0 3 2 >.

Um pequeno fragmento dentro do compasso 27 é destacado e o contorno extraído é o < 1 2 0 >.

Ainda no compasso 27, indo até o compasso 29, outra subseção é separada e através da dinâmica e melodia apresentadas, extraímos o contorno < 1 0 2 >.

No compasso 29, a clarineta apresenta a sua última intervenção dentro do segundo movimento acima de um baixo contínuo nas cordas agudas e notas longas nas cordas graves até que no compasso 32 transformam-se em trêmolo nos contrabaixos⁸³. O contorno apresentado é o < 3 1 2 0 >.

⁸³Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

Ex. 30: 2º Movimento – Compassos 23 a 30.

O quadro abaixo mostra o material de contorno principal utilizado no segundo movimento.

QUADRO 3: Contornos utilizados no segundo movimento

	Introdução	A	Interlúdio	B
Contornos	< 1 2 0 >	< 1 2 0 >	< 1 2 0 >	< 1 2 0 >
	< 0 2 1 >	< 2 0 1 >	< 0 2 1 >	< 1 0 3 2 >
		< 2 0 3 1 >		< 1 0 2 >
				< 3 1 2 0 >

2.3 – Terceiro Movimento

O terceiro movimento do concerto surge do segundo movimento, e o compasso 33 notado na partitura confirma a conexão entre eles. O seguinte movimento foi dividido em 5 seções (Introdução - A - B - Interlúdio - C) e suas consequentes subseções. O andamento indicado é semínima igual a 144. A variação de dinâmica vai de *p* a *ff*.

A introdução é desenvolvida quase em sua totalidade pela orquestra, com caráter extremamente tenso e se estende do compasso 33 até o compasso 60. No primeiro compasso, o trêmolo iniciado no último compasso do movimento anterior pelos contrabaixos, agora recebe o reforço dos violoncelos em segundas maiores, estendendo-se durante toda a introdução. A flauta executa um frullato com a indicação de que os “harmônicos apareçam”⁸⁴ e as violas a partir do compasso 37 passam a reforçar as cordas graves no trêmolo. A partir do compasso 38, os tímpanos e a percussão passam a marcar de maneira pontual e extremamente forte o ritmo da introdução.

Ex. 31: 3º Movimento – Compassos 33 a 38.

Com violência ♩ = 144
com os harmônicos aparecendo

Flauta

Tímpanos

Percussão

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Bumbo

div. a 3 sul pont.

div. sul pont.

mf < *sfz* > < *sfz* > < *sfz* > < *sfz* > < *sfz* >

ff

ff

mp

p

⁸⁴Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

No compasso 43, o oboé entra executando pequenos fragmentos virtuosísticos com contorno em < 0 2 1 > e < 1 0 3 2 > respectivamente. Fagote e clarineta também se juntam ao naipe em breves intervenções rítmicas e os metais nos compassos 48, 49 e 50 sustentam notas longas.

Ex. 32: 3º Movimento – Compassos 43 a 50.

The musical score for Example 32, measures 43-50, is presented in three systems. The first system (measures 43-46) shows the Oboe (Ob.) playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) also play in this system, with the Clarinet having a single note at the end marked *mf* and the Bassoon playing a rhythmic pattern marked *mf*. The second system (measures 47-50) shows the Oboe (Ob.) continuing its melodic line. The Clarinet (Cl.) has a single note marked *f*. The Bassoon (Fg.) has a single note marked *f*. The Trumpets (Tpt.) and Trombones (Tbn.) play sustained notes marked *f*. The Trombones (Tbn.) part also includes a Trumpet (Tpa.) part with sustained notes marked *f*.

A clarineta solista se apresenta somente no compasso 51 utilizando-se dos multifônicos da nota Mi 2 sempre em *f* crescendo para um curto *sfz* e o compositor fez questão de fazer a seguinte observação para auxílio na execução:

O multifônico deve ser executado a partir da nota escrita, buscando-se um espectro harmônico que, na medida do possível, não seja formado somente por parciais mais agudos.

No compasso 58, uma linha ascendente na clarineta nos encaminha para a seção A.

Ex. 33: 3º Movimento – Compassos 51 a 60.

The musical score for Ex. 33 consists of two systems of staves. The first system (measures 51-55) features a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes markings for 'multifônicos' (multifonics) and dynamic markings of *f* and *sfz*. The second system (measures 56-60) continues the melodic line, with a change in time signature to 3/4 and dynamic markings of *f* and *sfz*. A note in measure 56 is marked with an asterisk (*).

* O multifônico deve ser executado a partir da nota escrita, buscando-se um espectro harmônico que, na medida do possível, não seja formado somente por parciais mais agudos.

A seção A tem início no compasso 61 e se desenvolve até o compasso 87. Três subseções foram destacadas para melhor compreensão do tema e dessas subseções e pequenos fragmentos foram extraídos para melhor compreensão.

A partir do compasso 61, quando tem início a subseção A1, o naipe de violinos em *divisi* desenvolve um trecho extremamente técnico e veloz. Os segundos violinos iniciam em contorno < 0 2 1 > e < 1 0 3 2 > respectivamente e, no compasso seguinte, os primeiros violinos surgem para reforça-los fazendo uso dos contornos < 0 2 1 > e < 1 2 0 >.

Ex. 34: 3º Movimento – Compassos 61 a 62.

The musical score for Ex. 34 shows two staves for Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). In measure 61, both staves have a whole rest. In measure 62, they play a complex, fast melodic line. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte), and the instruction *div.* (divisi) is present. The score includes various accidentals and slurs.

A clarineta solista retorna no compasso 63 em um momento mais lírico para o solista em notas mais longas e na região aguda do instrumento. O contorno constatado é o < 1 0 2 >.

Ex. 35: 3º Movimento – Compassos 63 a 67.

A partir do compasso 68, tem início a subseção A2 que se estenderá até o compasso 80. No presente momento, constata-se uma grande intensificação rítmica que se inicia na clarineta solista em movimento descendente. Nos compassos 70 e 71, a clarineta solista executa um trecho sem acompanhamento da orquestra em tercinas e o contorno observado foi o < 0 2 1 >.

Ex. 36: 3º Movimento – Compassos 70 a 71.

No compasso 72, a orquestra retorna com os violinos executando *glissandi* e as cordas graves, trêmolos. A parte solista torna-se ainda mais intensa ritmicamente em um claro movimento ascendente que a levará para a execução dos *glissandi* a partir do compasso 72, e que outrora foram utilizados pelos violinos. Os *glissandi* passam a ser executados pelos mesmos no compasso 76 e o contorno verificado é o < 1 0 2 >.

Ex. 37: 3º Movimento – Compassos 72 a 76.

The musical score for Ex. 37, 3rd Movement, measures 72 to 76, is presented in a multi-staff format. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for Clarinet Solo, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo.

Measures 72-76:

- Cl. Solo:** Starts at measure 72 with a melodic line marked *mp* and *cresc.* The line continues through measure 76.
- Vln. 1 & 2:** Both violins play a series of glissando notes, marked *p* and *Gliss.* The notes are slurred and have a dynamic marking of *p*.
- Vla. & Vc.:** Both the viola and cello play a sustained chord, marked *p* and *cresc.* The viola part is marked *arco norm. div. a 2*.
- Cb.:** The double bass plays a sustained chord, marked *p* and *cresc.*

Measure 77:

- Cl. Solo:** Starts at measure 77 with a melodic line marked *f*. The line continues through measure 76.
- Vln. 1 & 2:** Both violins play a series of glissando notes, marked *f* and *Gliss.* The notes are slurred and have a dynamic marking of *f*.
- Vla. & Vc.:** Both the viola and cello play a sustained chord, marked *f*.
- Cb.:** The double bass plays a sustained chord, marked *f*.

No compasso 77, a clarineta solo passa a executar quintinas e tercinas que logo em seguida são executadas pelas madeiras. Vale lembrar, que esse material temático também foi

utilizado nos compassos 68 e 69. O fragmento finaliza-se no compasso 80 com contorno < 2 0 1 >.

Ex. 38: 3º Movimento – Compassos 77 a 80.

The musical score for Example 38, measures 77-80, is presented for five instruments: Clarinet Solo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including quintuplets and triplets. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (f). The Clarinet Solo part begins with a quintuplet in measure 77, followed by triplets in measures 78 and 79, and a complex melodic line in measure 80. The Flute, Oboe, and Clarinet parts also feature triplets in measures 78 and 79. The Bassoon part has a triplet in measure 79. The score concludes in measure 80 with a final chord in 2/4 time.

A subsecção A3 tem início no compasso 81 e a utilização de material do primeiro movimento se evidencia. Madeiras e cordas utilizam-se de trinados, *frullati* e *glissandi*. Entre o compasso 81 e 82, a parte solo possui contorno < 1 0 2 >, e do último tempo do compasso 82 até o compasso 85, que sofre a intervenção de uma grande escala cromática, o contorno utilizado é o < 1 0 2 >.

Chegando ao compasso 88, a seção B se inicia. O caráter utilizado é mais tranquilo, assim como a sua indicação de andamento que é estabelecido em semínima igual a 63. Mais uma vez, as quiálteras utilizadas na seção A são utilizadas pelas madeiras, porém, na presente seção, a base toda é formada por tercinas e quintinas.

A clarineta solo surge utilizando o material principal da seção no compasso 93 indo até o compasso 95, e o contorno utilizado é o < 2 0 3 1 >. Ainda no compasso 95, destacamos outro fragmento dentro da subseção e dele extraímos o contorno < 2 1 3 0 >.

Ex. 40: 3º Movimento – Compassos 93 a 98.

O compasso 99 é protagonizado pelas violas que, em trêmolo, nos encaminha para o Interlúdio que se desenvolve do compasso 100 até o compasso 107. Nesta seção, verificamos a utilização de elementos da introdução como trêmolos nas cordas, marcação rítmica pontual na percussão e notas longas nas madeiras e metais⁸⁵. Nenhum contorno foi extraído da seção.

A clarineta solista retorna no compasso 107 utilizando novamente os multifônicos da nota Mi 2. No compasso 108, a seção C tem início com maior intensificação rítmica. A parte solista torna-se ainda mais virtuosística e o contorno utilizado entre os compassos 108 e 110 é o < 2 0 1 >.

⁸⁵Cf. ALEXIM, Vicente. “Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

Ex. 41: 3º Movimento – Compassos 107 a 110.

No compasso 111, a orquestra inteira retorna para acompanhar a clarineta ou para breves intervenções que se desenvolvem até o final da obra⁸⁶. O contorno extraído foi < 2 1 3 0 >.

Ex. 42: 3º Movimento – Compassos 111 a 125.

⁸⁶Cf. ALEXIM, Vicente. "Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra". Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

A partir do compasso 120 até o final da obra, os violinos apresentam material semelhante à seção A em contorno $\langle 0\ 2\ 1 \rangle$, $\langle 1\ 2\ 0 \rangle$, $\langle 0\ 2\ 1 \rangle$ e $\langle 1\ 0\ 3\ 2 \rangle$, respectivamente. O uso de material do primeiro movimento continua sendo constatado e a clarineta após um *glissando* seguindo de um trinado na região aguda em *ff* finaliza a obra junto com metais, fagote, percussão e cordas graves em um Mi 2 duplamente acentuado⁸⁷.

Ex. 43: 3º Movimento – Compassos 120 a 124.

The musical score for Violins 1 and 2, measures 120 to 124, is presented in two systems. The first system covers measures 120 and 121, both marked *p cresc.*. The second system covers measures 122, 123, and 124. Measures 122 and 123 are marked *f*, and measure 124 is marked *ff*. The score shows a melodic line in Vln. 1 and a rhythmic accompaniment in Vln. 2. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems by a double bar line.

⁸⁷ Cf. ALEXIM, Vicente. "Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra". Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

O quadro a seguir mostra o material de contorno principal utilizado no terceiro movimento.

QUADRO 4: Contornos utilizados no terceiro movimento

	Introdução	A	B	Interlúdio	C
Contornos	< 0 2 1 >	< 0 2 1 >	< 2 0 3 1 >		< 2 0 1 >
	< 1 0 3 2 >	< 1 0 3 2 >	< 2 1 3 0 >		< 2 1 3 0 >
		< 1 2 0 >			< 0 2 1 >
		< 1 0 2 >			< 1 2 0 >
		< 2 0 1 >			< 1 0 3 2 >

A partir da análise construída por meio de pressupostos estruturais em conexão à Teoria dos Contornos e o seu algoritmo de redução, tornou-se possível organizar parâmetros que servirão como ferramentas para possíveis escolhas interpretativas, comentadas na próxima seção deste trabalho.

É válido mencionar que as análises realizadas não pretendem reduzir a atividade interpretativa a um mero ato de “seguir bulas”, ou seja, como mencionado no início desta seção, trata-se de apresentar uma visão que, somada a outras, possivelmente, contribuirá para uma interpretação ou uma visão mais coerente a respeito da obra musical.

DA INTERPRETAÇÃO

“Alguns elementos devem sempre ser transmitidos pelo executante – que Deus o abençoe” (STRAVINSKY e CRAFT, 1984, p. 100).

O termo interpretação vem do latim *enter petras* que significa “entre pedras”⁸⁸ e segundo Ferreira (apud FRAGA, 2008, p. 04):

A interpretação pode ter significados diferentes de acordo com o ponto de vista adotado. Numa acepção mais ampla, interpretar pode ser ajuizar a intenção, explicar, explanar ou aclarar o sentido de algo, tirar algo de, traduzir de outra língua um significado ou sentido.

Com base nessa citação, inferimos que a construção de uma interpretação musical requer do intérprete um olhar comprometido, atencioso e profundo, haja vista, que toda obra musical apresenta subjetividades bem mais difíceis de serem decifradas do que se imagina, assim, muitas discussões a esse respeito são levantadas e a prática, realmente, é bastante desafiadora.

Ao realizar um estudo sobre a interpretação da obra *Dialogue de L’Ombre Double* de Pierre Boulez, Afonso (2006, p. 28) afirmou que:

O intérprete, ao ter contato com uma nova peça musical, tem, normalmente, dois caminhos para aprendê-la: de uma maneira rápida, devido a alguma pressão relacionada com um tempo curto de preparo da interpretação, tendo que realizar rapidamente um processo que necessitaria de um tempo próprio, ou de uma forma mais lenta, na qual é possível aprendê-la fora dessa sensação de pressão. Para que o aprendizado não fique somente na realização de alguns pontos da partitura, e sim, desenvolva-se plenamente, o intérprete deve, no ato de aprender uma peça musical, degustar cada momento desse processo, raramente percebido, desenvolvendo-se para um aprendizado não somente dos objetivos técnicos, mas também da arte da performance.

Tendo como base o trabalho de Afonso, podemos entender que o ato de “degustar cada momento” citado por ele, pode estar relacionado aos diversos “estágios” – não necessariamente organizados e/ou nominados - que levam um intérprete a uma execução segura e coerente. A fim de esclarecer tal afirmação, podemos citar a análise, a pesquisa bibliográfica e a análise de gravações como exemplos de “estágios” importantes para uma construção interpretativa significativamente embasada.

É sabido que nem todos os executantes⁸⁹ possuem a disposição ou o tempo necessário requerido de um músico instrumentista para recolher as informações necessárias para uma

⁸⁸ Cf. Laboissière, 2007.

⁸⁹ Fazemos aqui uma divisão entre intérprete e executante, concordando com as palavras de Stravinsky (1996) que afirma que, “só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma determinada partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, ao passo que se tem o direito de pedir do intérprete, além da

clara execução musical, uma vez que, muito mais prático é montar o instrumento e tocar, obedecendo aos signos inseridos pelo compositor. Segundo Fraga e Barbosa (2007, p. 02), “não há dúvidas que a interpretação se apoia em certa medida na intuição”. Com base nessa citação e através de algumas conversas informais com alguns instrumentistas, podemos afirmar que uma parcela significativa desses músicos encontra “abrigo” em si mesmo.

Em face disso, não podemos dizer que tal atitude seja nociva à interpretação, mas acreditamos que a profundidade intrínseca de uma obra musical pode ser atingida com muito mais sucesso quando o ato de se debruçar sobre algo importante é exercido, afinal, o que o compositor quis dizer com tantos detalhes? Ou então, será que todos esses detalhes não foram fruto de alguma influência sofrida pelo compositor durante o seu processo de criação musical?

Ao fazer um trabalho sobre a construção interpretativa da obra *Der Kleine Harlekim* de Karlheinz Stockhausen⁹⁰, Pires (2012, p. 10) afirma:

O repertório contemporâneo [...] requer um processo de assimilação diferenciado. Isto em decorrência da complexidade do material que exige uma análise técnica e formal da obra anterior à interpretação.

Afonso corrobora esta afirmação:

A performance do repertório da música contemporânea possui distinções perante outros repertórios, em aspectos como: extrema complexidade, dificuldades técnicas e concepção interpretativa não usuais às obras de repertório tradicional (2006, p. 28).

Ao citarmos a música contemporânea, é importante reafirmarmos que o “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra” de Vicente Alexim está inserido neste contexto, merecendo também, olhar especial com relação à sua interpretação.

Uma vez que as obras do repertório contemporâneo acrescentaram novas ferramentas à performance, consideramos importante toda e qualquer informação que tenha por objetivo, esclarecer essa nova abordagem. Com base nisso, somente os tratados de música antiga, logicamente, tornam-se inviáveis, porém, os intérpretes do repertório de vanguarda, conhecedores da complexidade peculiar à criação, não ficaram órfãos dos subsídios interpretativos que outrora foram – e ainda são – tão importantes, uma vez que, a maioria dos compositores de “música nova⁹¹” faz questão de não deixar dúvidas ao intérprete, apresentando de modo bem claro as suas intenções através de uma minuciosa notação

perfeição de sua transposição sonora, um amoroso cuidado – o que não significa, aberta ou sub-repticiamente, uma recomposição.” (STRAVINSKY, 1996, p. 113)

⁹⁰ Compositor alemão, escreveu diversas obras para clarineta como *In Freundschaft*, *Harlekim* e *Der Kleine Harlekim*.

⁹¹ Termo utilizado pelo compositor santista Gilberto Mendes como “sinônimo” de música contemporânea. A partir dele, surgiu o Movimento Música Nova e o festival homônimo que serviu como “palco do desenvolvimento de toda uma história de um segmento da vida musical brasileira, voltado para a criação de vanguarda, para o experimentalismo, a criação de novas linguagens e técnicas musicais [...]” (SANTOS, 2009, p. 1).

musical, porém, sempre existem particularidades que somadas às informações notadas trazem maior sentido à composição, logo, o processo de análise musical e/ou a pesquisa sobre o compositor e suas influências são alguns dos “estágios” de construção interpretativa, importantes para qualquer futuro intérprete. Sobre o assunto, Stravinsky (1996, p. 112) diz:

Por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa.

Porém, ao falar da sua própria música:

Já disse muitas vezes que minha música deve ser “lida” para ser “executada”, não para ser “interpretada”. E vou continuar dizendo isto porque nela não vejo nada que exija interpretação [...] Mas você vai protestar: as questões estilísticas da minha música não são concludentemente indicadas na notação; meu estilo requer interpretação. Isto é verdade, e é também por isso que considero minhas gravações como suplemento indispensáveis à música impressa (STRAVINSKY e CRAFT, 2004, p. 98).

De fato, quando nos deparamos com uma peça que foi executada e gravada pelo próprio compositor, acreditamos estar ali depositado um registro ímpar da obra, afinal, quem poderia traduzir melhor os signos inseridos? Antigamente, em épocas “mozartianas”, o processo de gravação, obviamente, não existia, mas a colaboração entre compositores e intérpretes era notória e algumas das informações registradas nessa época, até hoje, auxiliam músicos no processo de interpretação dessas obras. Hodiernamente, muitos compositores executam e gravam as suas obras, ou então, como outrora, supervisionam diretamente a execução e [gravação] destas por outros intérpretes ou apenas um em especial⁹².

Segundo Weston (apud FRAGA, 2008, p. 05):

Quando o renomado clarinetista Louis Cahuzac (1880-1960) tocou pela primeira vez as *Three Pieces* para clarineta solo de Igor Stravinsky para o próprio compositor, este achou a interpretação muito romantizada. Cahuzac então dispendeu um tempo considerável estudando-as sob a orientação do compositor, até que sua interpretação estivesse satisfatória para ambos. O clarinetista trabalhou de forma semelhante com Debussy na interpretação da sua [Primeira] *Rapsódia* para clarineta e piano.

O “Concerto” de Vicente Alexim não possui uma gravação comercial, porém, como forma de registro, foi realizada uma gravação no concerto de encerramento da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea em que Alexim atuou como intérprete, fazendo desta gravação um importante subsídio para futuras performances⁹³.

⁹² Analisando as trocas de contribuições entre compositor e intérprete, podemos citar: Wolfgang Amadeus Mozart e Anton Stadler, Johannes Brahms e Richard Mühlfeld, Carl Maria von Weber e Heinrich Baermann, Louis Spohr e Simon Herstedt, Karlheinz Stockhausen e Suzanne Stephens e Claudio Santoro e Luiz Gonzaga Carneiro.

⁹³ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=J8MXHRcoA8Q>>. Acessado em: 20/02/2015.

Na primeira seção desta dissertação apresentamos informações sobre a vida e a obra de Vicente Alexim e algumas das referências apresentadas podem ajudar os futuros intérpretes na hora de internalizar o que durante o processo de criação da obra fora feito pelo compositor.

Também afirmamos, que pelo fato da obra ter sido escrita por um clarinetista, o concerto possui um caráter mais idiomático sem que as suas dificuldades técnicas e fraseológicas sejam questionadas. Não estamos afirmando aqui que os compositores “não-clarinetistas” escreveram obras de menor valor para o instrumento, o fato é que, felizmente, a literatura para clarineta é vastíssima e desde o século XVIII, obras são escritas para o instrumento e a quantidade de compositores que são clarinetistas e escreveram obras para o seu instrumento é infinitamente menor ao oposto.

Compositores como Wolfgang Amadeus Mozart⁹⁴, Carl Maria von Weber⁹⁵, Bernhard Crusell⁹⁶, Carl Nielsen⁹⁷, Ferruccio Busoni⁹⁸, Jean Françaix⁹⁹ – nenhum deles foi clarinetista – e muitos outros, escreveram para clarineta com maestria, porém, conhecer intimamente o instrumento para o qual um concerto será destinado nos traz os seguintes questionamentos: Que tipo de abordagem o compositor-intérprete trará aos seus pares? O que ele espera dos clarinetistas interessados em seu “Concerto”?

Dentre os compositores brasileiros, podemos destacar: Mozart Camargo Guarnieri¹⁰⁰, Francisco Mignone¹⁰¹, Osvaldo Lacerda¹⁰², Ernst Mahle¹⁰³ e muitos outros que trouxeram valiosa contribuição à literatura da clarineta.

Segundo Santoro (apud FRAGA, 2008, p. 90):

Eu nunca fui um compositor que escreveu uma coisa para ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer porque, porque eu fui as duas coisas, intérprete e compositor.

⁹⁴ Compositor austríaco, escreveu grandes obras para clarineta, entre elas, Concerto para Clarineta KV. 622, Trio para clarineta, viola e piano Op. 498 e o Quinteto para Clarineta e Cordas Op. 581.

⁹⁵ Compositor alemão, escreveu as seguintes obras para clarineta, 1º Concerto para Clarineta Op. 73, 2º Concerto para Clarineta Op. 74, Concertino Op. 26, Grand Duo Concertante Op. 48 e Quinteto para Clarineta e Cordas Op. 34.

⁹⁶ Compositor sueco-finlandês, escreveu 3 concertos para clarineta.

⁹⁷ Compositor dinamarquês, escreveu o Concerto para Clarineta Op. 57.

⁹⁸ Compositor italiano, escreveu o Concertino para Clarineta Op. 48.

⁹⁹ Compositor francês, escreveu o Concerto para Clarineta e o Tema com Variações para clarineta e piano.

¹⁰⁰ Compositor paulista, compôs o Choro para Clarineta e Orquestra (1956).

¹⁰¹ Compositor paulista, compôs o Concertino para Clarineta e Orquestra (1957).

¹⁰² Compositor paulista, compôs inúmeras obras, entre elas: Quatro Peças para Clarineta e Piano (1978), Improviso (1995) e Melodia (1974).

¹⁰³ Compositor alemão, naturalizado brasileiro, compôs inúmeras obras para clarineta, entre elas: Sonata (1970), Sonatina (1974; 1976) e o Concerto (1988).

Na segunda seção, apresentamos uma análise baseada em pressupostos estruturais e na Teoria dos Contornos. A análise estrutural auxilia o intérprete durante o processo de decodificação das características de uma obra musical, tais como: fórmulas de compasso, tonalidade, andamento, seções etc, porém, segundo Boulez (apud FRAGA, 2008, p. 11):

Métodos analíticos podem obter resultados fascinantes, mas que auxiliam pouco a performance propriamente dita da obra. Some-se a isso o fato de que nem todas as estruturas encontradas na análise de uma obra podem ser demonstradas ou percebidas na sua execução. Às vezes, estruturas que eventualmente tenham sido julgadas essenciais na sua criação, são apontadas como secundárias no enfoque analítico, da mesma forma em que detalhes secundários ou mesmo dispensáveis na visão do compositor revelam-se de grande importância na análise.

Já a Teoria dos Contornos e o seu algoritmo de redução fornecem ao intérprete, informações valiosas quanto a linhas e conduções melódicas, uma vez que, por exemplo, o contorno principal obtido leva o solista a confirmar ou o influencia a seguir as linhas ou conduções melódicas sugeridas pelo mesmo. A proposta do algoritmo de redução é lançar luz sobre determinados momentos da composição fazendo com que a obra seja melhor construída. A peça que dentro de um grande mecanismo funciona melhor faz com que toda a obra soe de maneira mais conectada e coesa.

Segundo Alexim, o seu “Concerto” buscou “recriar parte da energia sentida [por ele]¹⁰⁴” no “Concerto para Clarineta” de John Corigliano, logo, ao ouvirmos os dois concertos, podemos sentir que realmente houve certa influência do compositor americano e seu concerto homônimo, porém, sem que haja citações diretas à obra de Corigliano.

Durante aproximadamente 12 minutos de composição, Alexim utiliza uma escrita composicional coerente ao seu tempo e faz uso de recursos comuns à contemporaneidade. Segundo Padovani e Ferraz (2011, p. 11), as técnicas estendidas nada mais são do que “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” [ou a] “experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos”. Muitos compositores têm feito uso destas ferramentas aumentando o leque de possibilidades interpretativas do instrumentista. Em obras para instrumento solo ou na música de câmara, as técnicas estendidas podem ser ouvidas e assimiladas com maior facilidade, porém, em obras maiores para orquestra, segundo Goubault (apud PADOVANI e FERRAZ, 2009, p. 22):

A variedade de maneiras de tocar os instrumentos contribui largamente a suscitar combinações sonoras engenhosas e a enriquecer a orquestração [...]. Para os metais e as madeiras: o *flatterzunge* (golpes de língua “enrolando” [roulée]), efeito introduzido na orquestra por Richard Strauss, ao que parece; se encontra em numerosos exemplos em Schönberg, Berg e Webern.

¹⁰⁴ Ver p. 17 desta dissertação.

A clarineta é considerada por muitos compositores como um dos instrumentos mais versáteis entre as madeiras, dito isto, muitas são as novas ferramentas inseridas pelos compositores em suas obras. Entre elas, podemos citar: *humming*¹⁰⁵, *slap tonguing* reverso¹⁰⁶, *key clicks*¹⁰⁷, *lip buzz*¹⁰⁸, *air sound*¹⁰⁹, quartos de tom, uso de recursos eletroacústicos, tessitura peculiar à contemporaneidade, além daquelas inseridas por Alexim em seu “Concerto”.

Durante o processo de levantamento bibliográfico para subsidiar esta dissertação, percebemos que é a performance que confere o destaque merecido às obras de vanguarda, porém, mesmo com o visível crescimento, a produção acadêmica sobre peças que façam uso de técnicas estendidas ainda é tímida. Segundo Pires (2012, p. 07):

Não obstante o fato de renomados professores lecionarem no Brasil (e muitos desses se envolverem exaustivamente com o repertório contemporâneo), ainda assim o repertório a partir do século XX não pleiteia um espaço considerável no programa de ensino de música no Brasil. Uma alternativa para tentar reduzir essa defasagem seria a produção de material acadêmico relatando o processo de assimilação desse tipo de obra musical.

Sabendo que problemas técnicos são individuais e relativos, afirmamos que as questões a serem abordadas nesta seção foram fruto do estudo da obra, análise da versão reduzida e orquestral e a discussão com outros clarinetistas em conformidade ao trabalho, fazendo com que os mesmos fossem pessoalmente percebidos, trazendo-nos a provocação necessária para a busca de informações e a oportuna discussão dos assuntos levantados. Também faremos uso da gravação disponibilizada pelo compositor para que algumas questões sejam elucidadas.

Dito isto, afirmamos que as indicações apresentadas neste trabalho não têm como objetivo servir como uma “bula” para ser seguida fiel e unicamente pelos futuros intérpretes. Acreditamos que tais informações podem auxiliar outros músicos, apresentando-lhes um ponto de partida, quiçá, responsável pelo surgimento de outros questionamentos e abordagens sobre a obra, suas particularidades e o processo de construção da interpretação.

¹⁰⁵ É a produção do som do instrumento ao mesmo tempo em que “canta” através do instrumento.

¹⁰⁶ É o efeito de reverter a postura tradicional de um ataque convencional e baixar a afinação.

¹⁰⁷ É o barulho de chave - barulho produzido por um rápido movimento dos dedos sobre as chaves.

¹⁰⁸ Zumbido com os lábios - É possível projetar um zumbido ao tocar o clarinete diretamente na câmara do instrumento sem a boquilha.

¹⁰⁹ Som do sopro (BATISTA, 2009, p. 18-19).

3.1 – Tenso e Misterioso

Antes que a leitura das notas do “Concerto” comece, algo contribui de maneira significativa para que o caráter pretendido pelo compositor seja primeiro, internalizado, e depois, externalizado através da performance. Tal qual Luciano Berio¹¹⁰, Alexim faz uso de expressões diferentes dos costumeiros *Allegro – Andante – Allegro* em seu “Concerto”. A indicação expressiva de “Tenso e Misterioso”, assim como o registro da clarineta a ser utilizado – *chaluveau*, nos incita a buscar e produzir um som escuro e concentrado, visando o caráter pretendido.

Considerando que Alexim percorre todas as regiões do instrumento durante o seu “Concerto”, torna-se importante apresentarmos a versão dos registros da clarineta sugerida por Rice (apud FRAGA, 2008, p. 08).

Exemplo 44: Registros da clarineta segundo Rice (apud FRAGA, 2008, p. 08).



O “Concerto” de Alexim apresenta logo nos primeiros compassos o uso da primeira técnica estendida: o *frullato*. Durante o estudo da obra, foi percebida certa dificuldade com a execução desta técnica, uma vez que, durante a interpretação de outras obras do repertório contemporâneo, o *frullato* produzido pela garganta era a opção de execução mais segura para o momento, porém, a frase em *frullato* escrita por Alexim estende-se por uma considerável quantidade de compassos e, neste caso, a execução do *frullato* de garganta demanda uma quantidade maior de ar e energia impossibilitando que o trecho seja executado a contento.

Batista (2009, p. 24-27) apresenta uma abordagem precisa e coerente sobre as duas possibilidades de execução da técnica estendida em questão: o *frullato* de língua e o *frullato* de garganta. Sobre o *frullato* de língua:

Existem muitos clarinetistas que, do mesmo modo que estão soprando, conseguem mudanças na posição da língua, fazendo-a vibrar e produzir o *frullato* sem

¹¹⁰ Compositor italiano, compôs grandes obras para clarineta, entre elas: *Chemins V* (1980), *Lied* (1983), *Sequenza IXa* (1980) e *Alternatim para Clarineta, Viola e Orquestra* (1997). Fazia uso de indicações expressivas que facilitavam a assimilação de caráter por parte do intérprete.

comprometer a forma da embocadura. Para outros, o mais comum é puxar a boquilha um pouco para fora da boca e aproveitar a ponta da palheta, onde há menos madeira e, em consequência, menos resistência, para fazer a palheta vibrar. Em ambos os casos, isso produz um *frullato* volumoso e, portanto, muito usado, especialmente por instrumentistas de sopro de música popular. O mais importante nestes momentos é evitar tensão, ou buscar o mínimo de pressão dos lábios. Isso ajuda a embocadura para uma resposta sonora mais rápida, sem comprometer a idéia sonora [...].

Sobre o *frullato* de garganta, comenta:

O *frullato* de garganta é o que se obtém quando se sopra com ajuda da vibração das cordas vocais. A palheta vibra com menos intensidade que a língua. Mas é equilibrado, e no nosso julgamento mais igual [...]. Pode ser menos intenso, mas é discreto e seguro. A abordagem de um *frullato* pensando na garganta permite a manutenção do som linear e projeção sustentada sem grandes esforços. Podemos chegar a isto por tocar com a garganta sempre aberta e como quem sopra um grande bocejo, ou como uma baforada com a sílaba ah! Que embaça um espelho. Pensa-se também numa pressão de ar a partir do tórax, não da cavidade oral. Usando os princípios mecânicos do uso do diafragma, mas sem necessariamente pensar neste, o som é produzido com ar recém-saído dos pulmões, o “ar quente” que facilita a direção e produção do som. Desse modo conseguimos uma sonoridade veloz e esforço reduzido, o que é comum nos iniciantes. Como resultado sonoro sente-se a palheta vibrar numa frequência mais equilibrada, resultando em um som igual entre os diferentes registros do instrumento.

Após o estudo das possibilidades de execução, ainda consideramos o *frullato* de língua como o mais seguro para o fragmento em questão e para os outros momentos em que a técnica é requerida, uma vez que os contornos dinâmicos podem ser executados com maior segurança, a energia utilizada é menor e a sonoridade, mais adequada. Constatamos também que no *frullato* de garganta, a vibração das cordas vocais produz um som que “vaza” durante o sopro, atrapalhando a execução.

Durante o processo de análise, foi notado que o contorno principal obtido através do algoritmo de redução de Morris segue a linha estabelecida também pela dinâmica inserida pelo compositor, uma vez que a sequência *pp – crescendo – p* confirma a obtenção do contorno < 0 2 1 >. Como o compositor não estabelece um ponto de chegada para a dinâmica, sugerimos a inserção do signo *mp* no ponto mais alto da subseção.

Exemplo 45: Contorno < 0 2 1 > - *Frullato*.

Tenso e misterioso ♩ = 90

Ponto mais alto da subseção - *mp* dim.

Na subseção seguinte, consideramos interessante fazer uso da gravação do compositor para abordarmos a técnica de vibrato, uma vez que é utilizada pelo instrumentista durante diversos momentos do “Concerto”¹¹¹.

Durante muito tempo, a utilização de vibrato pelos clarinetistas “eruditos” foi considerada de extremo mau gosto. Não foram poucos os músicos – mesmo os clarinetistas - a achar que esta técnica “pertencia” aos cantores e aos instrumentos de corda. Simeon Bellison (1950) ao escrever sobre o vibrato nos instrumentos de sopro disse que:

Na música, vibrato significa oscilar a linha reta de um som produzido pelo instrumento ou voz. Muitos músicos de sopro utilizam vibrato para impressionar o público com o seu som. Mas os músicos talentosos com a sorte de um bom som, não precisam de vibrato [...]. Alguns dos mais preocupados, tentam encobrir uma deficiência do som, vibrando-o lentamente. Outros o executam um pouco mais rápido [...]. Mas ninguém tem certeza se ele está certo ou errado, porque não existem mecanismos de medição para regular o tempo de oscilação. Todo mundo faz isso de acordo com seu próprio gosto, o que significa também muitas vezes sem gosto.¹¹²

Pode parecer irônico, mas hoje em dia, o vibrato é amplamente utilizado pelos instrumentistas de sopro – incluindo os clarinetistas eruditos e populares - que visam aumentar as nuances sonoras do instrumento. Valencia (1991, p. 122-126), em seu trabalho sobre a técnica da clarineta, listou seis tipos de vibrato pouco ou comumente utilizados pelos clarinetistas, após análise de execução, abordaremos três deles:

Vibrato de lábio: Consiste em um ligeiro vai e vem do lábio inferior sobre a palheta, realizando um movimento “sobe e desce” durante um número determinado de vezes, sem modificar o topo da embocadura.

Vibrato de diafragma: Consiste em uma série de golpes de ar produzidos por impulsos na coluna de ar controlada pelo diafragma.

¹¹¹ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=J8MXHRcoA8Q>>. Acesso em: 15/03/2015.

¹¹² In music, vibrato means wavering the straight line of a sound produced by instrument or voice. Many wind players use vibrato to impress the audience with their sound. But musicians gifted with the good fortune of a fine sound do not need vibrato [...]. Some of the worried ones, attempting to cover up a deficiency of sound, vibrate slowly. Others do it slightly faster [...]. But nobody is sure if he is right or wrong, because there are no rules or mechanical means of measurement to regulate the tempo of wavering. Everyone does it according to his own taste-which too often means without taste.

Vibrato de garganta: Consiste em uma suave pronúncia dos monossílabos ha-ha-ha-ha... em grande velocidade.

Durante a execução do concerto, o vibrato de lábio foi o que garantiu maior qualidade quanto aos objetivos pretendidos, pois a oscilação do som pode ser melhor controlada. Outras possibilidades de vibrato foram analisadas e, posteriormente, discutidas de maneira informal com outros instrumentistas, porém, ainda assim, o vibrato supramencionado foi considerado o mais adequado.

Na subseção B1, o compositor faz uso de mais uma técnica estendida: o *glissando*. Durante todo o concerto, o compositor utiliza dois tipos de *glissando* – cromático e diatônico – notando-os sobre intervalos ascendentes, descendentes, disjuntos, conjuntos ou livres. Segundo Richards (apud BATISTA, 2009, p. 30), “o *glissando* entra para o repertório de música de vanguarda pela influência dos clarinetistas e vocalistas de jazz. Este inclui o conhecido solo para clarineta de Gershwin, em *Rhapsody in Blue*.”

Durante a execução do “Concerto”, foram concebidas cinco formas de execução:

1. Quando o símbolo de *glissando* estava sobre intervalos conjuntos, o método de deslizamento aliado ao relaxamento e posterior retorno a posição “normal” da mandíbula foi executado. O deslizamento consiste no “destampar” suave dos dedos sobre os anéis da clarineta, fazendo com que o intervalo seja ouvido em toda a sua extensão, sem que o semitom entre elas seja claramente ouvido.
2. Quando o símbolo estava sobre uma nota “solta”, o método utilizado consistia em um considerável relaxamento da mandíbula, alterando a afinação da nota até o limite.
3. Quando o símbolo estava sobre graus disjuntos ascendentes, o método de execução consistia no relaxamento da mandíbula, baixando a afinação da nota-base e um lento retorno a posição normal em direção à nota final.
4. Quando o símbolo estava sobre graus disjuntos descendentes, baixando a afinação da nota-base e, posteriormente, gradualmente cobrindo os orifícios a serem fechados.
5. Quando o símbolo estava sobre intervalos disjuntos, o método utilizado consistia em executar o *glissando* em forma de escala cromática.

Exemplo 46: Glissando.

19 *mp* cresc.

23 *ff poco accel.* *mf*

Glissando

Na subseção B2, o compositor apresenta um grande momento técnico para o instrumentista. Neste fragmento, o contorno principal obtido através da análise, não influenciou a interpretação, porém, como Alexim “passeia” por todos os registros do instrumento, a análise realizada fez com fosse necessária uma especial atenção com todas as regiões da clarineta para que em todo o fragmento houvesse uma clareza auditiva maior. Nos compassos 30 e 31, ressaltamos a importância na diferenciação entre as inflexões em compasso simples (30) e as acentuações em compasso composto (31).

Exemplo 47: Diferentes Inflexões.

26 $\text{♩} = 100$

29 *mp* cresc.

32 *f* **Enérgico**

$\text{♩} = 132$

Nas subseções seguintes, a clarineta aborda novamente técnicas já mencionadas e os contornos principais obtidos serviram como base para direcionar as linhas melódicas.

A partir do compasso 83, após o início de uma nova seção com novo caráter, a clarineta solista reaparece com o objetivo de finalizar a seção mais etérea que leva à cadência.

Durante o processo de estudo e execução, os três contornos extraídos da subseção mediante a análise, ajudaram na condução melódica da frase.

Exemplo 48: Contornos < 3 2 1 0 >, < 0 2 1 >, < 1 2 0 >.

A cadência para o solista tem início no compasso 89 e estende-se até o compasso 110. Durante o processo analítico da cadência, foi percebido que o compositor reevoca nela, alguns fragmentos melódicos já abordados.

Em muitos concertos para instrumento solo, a cadência é um lugar onde o solista pode atuar livremente, sem que o seu protagonismo seja compartilhado, porém, no “Concerto” de Alexim, a orquestra tem a responsabilidade de fazer pequenas intervenções, que consideramos pontuais, pois ajudam a visualizar os contornos presentes.

Deste grande fragmento, extraímos o contorno < 1 2 0 >, logo, com base nos resultados anteriores, a interpretação da linha melódica estaria baseada no contorno resultante já mencionado.

A fim de esclarecermos o trecho em questão, a linha a ser construída começaria com a primeira nota (Fá 2), iria até a nota mais aguda (Sol 5), para posteriormente, ser concluído na última nota (Mi 2).

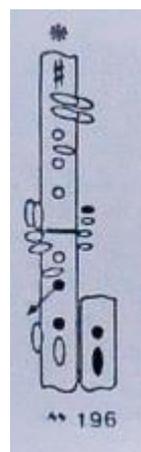
Exemplo 49: Contorno < 1 2 0 >.

Através do algoritmo de redução de Morris, as notas de passagem foram suprimidas durante o processo de obtenção do contorno principal, no entanto, na fase de interpretação, consideramos que esses “pontos de apoio” são de extrema importância para que o intérprete possa conduzir a linha melódica também em cima destes “pontos”, construindo de uma maneira mais expansiva o quadro escrito pelo compositor, portanto, tais notas serão destacadas posteriormente para melhor compreensão.

Nos momentos em que a orquestra divide a atenção com o solista, percebemos que a métrica favorece o bom entendimento entre ambos, porém, a partir do compasso 100, as fórmulas de compasso se intensificam apresentando maior distinção entre si e a clarineta passa a atuar sem as intervenções da orquestra, que retorna no compasso 107, após o uso de um *accelerando* livre em meio à notação tradicional que leva através de um *glissando*, o fragmento até o ponto mais agudo do primeiro movimento.

Para a passagem em que o compositor faz uso de um *accelerando* livre (compasso 106), fizemos uso da seguinte digitação que por sua afinação, posição e timbre satisfatórios – a nota anterior ao *accelerando* (si bemol) favorece a rápida passagem que demanda uma leve inflexão entre registros, porém, no compasso em questão, pouca energia é utilizada durante a passagem e no compasso seguinte que também se inicia com as notas em questão também - foi considerada a mais adequada para o fragmento em questão.

Fotografia 8: *Accellerando* livre (Fá# - Sol).



Fonte: SIM, 2008

Exemplo 50: Cadência – Contorno < 1 2 0 >.

Cadência (livre)
*senza misura**

89 *ppp* *poco* *poco*

90 *f* *mp* *cresc. poco a poco*

94 *f*

97 *mp* *cresc.* *f*

100 *mf*

102 *cresc.*

104

106 *f* *Glissando*

107

109 *fff* **Enérgico** $\text{♩} = 132$

Detailed description: This musical score is for a cadence exercise. It begins at measure 89 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is 'senza misura' (ad libitum). The first staff contains a melodic line with triplets and a circled note. Dynamics include *ppp* and *poco*. The second staff continues the melodic line with triplets and a circled note, with dynamics *f* and *mp*. The third staff shows a rhythmic pattern with a 'cresc. poco a poco' marking. The fourth staff has a circled note and a dynamic of *f*. The fifth staff features a melodic line with a circled note, dynamics *mp* and *f*, and a 'cresc.' marking. The sixth staff has a circled note and a dynamic of *mf*. The seventh staff has a circled note and a 'cresc.' marking. The eighth staff has a circled note. The ninth staff is a glissando passage marked *f* and circled. The tenth staff has a circled note. The eleventh staff is marked 'Enérgico' with a tempo of 132 and a circled note, with a dynamic of *fff*.

No compasso 114, a clarineta retorna para finalizar o movimento de maneira “pouco conclusiva¹¹³”. A passagem após o *glissando* do compasso 115 também pode ser feita conforme a digitação sugerida para o compasso 106. O contorno obtido foi o < 1 3 0 2 >, porém, as notas com maior poder de destaque são as que estão assinaladas abaixo, uma vez que são constituídas, respectivamente, pela primeira nota do fragmento, a nota mais aguda deste acrescentada por um acento e pela última nota do movimento.

Exemplo 51: Contorno < 1 3 0 2 >.

3.2 – Lento e Nostálgico

Como já mencionado, o segundo movimento começa sem a clarineta solista. A orquestra protagoniza uma breve introdução em que vários instrumentos se destacam. O compositor não utilizou nenhuma técnica estendida neste movimento, mas as linhas melódicas apresentam grande sinuosidade, levando o intérprete a um grau de atenção elevado quanto aos seus contornos e o destaque destes. Durante o estudo da obra, a preocupação com o controle da coluna de ar através do constante apoio do diafragma a fim de sustentar as “ondulações” melódicas que atingiram todas as regiões do instrumento e o destaque sobre as inflexões fraseológicas foram alguns dos momentos de maior reflexão. O andamento utilizado foi o mesmo notado pelo compositor, mínima igual a 40.

O primeiro fragmento a ser abordado apresenta considerável dificuldade, pois a orquestra após uma entrada marcante em *sforzato*, pouco a pouco vai diluindo-se até que a clarineta entre na região aguda – clarino – do instrumento e, uma “conversa” entre clarineta solo, violino e violoncelo se estabeleça. Trata-se de um movimento extremamente camerístico

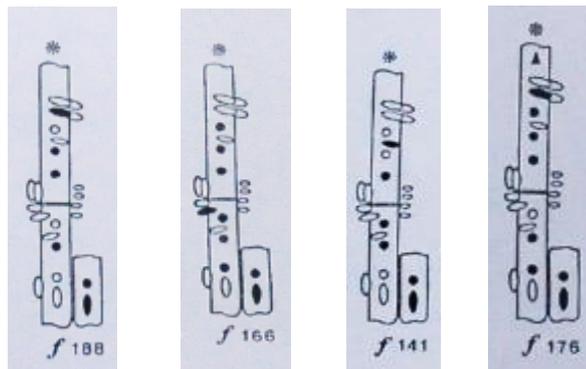
¹¹³ Ver p. 39.

do ponto de vista musical e que exige, do ponto de vista técnico, um firme apoio da coluna de ar e certo relaxamento da embocadura para que as notas agudas saiam com facilidade e não soem estridentes ou brilhantes demais.

O contorno < 2 0 1 > extraído da subseção, não influenciou na interpretação do fragmento, pois se trata de um momento em que um cuidado especial com todas as notas foi exigido. O compositor utiliza muitas quiálteras durante o movimento inteiro, por isso, cada nota, seja ela mais curta ou mais longa, exige o seu devido “espaço” e atenção, ou seja, o processo de conexão das frases estabelece um pensamento mais largo com relação a cada nota sem que haja uma fuga do andamento.

Abaixo segue o grupo de posições que contribuiu bastante para que o *legato* da frase não fosse quebrado e a afinação fosse mantida a contento.

Fotografia 9: Sol – Fá – Mi bemol – Fá#.



Fonte: SIM, 2008

O fragmento seguinte - A2 - é bastante longo e “passeia” por todas as regiões do instrumento sem atingir os extremos. O compasso 16 apresenta um uníssono entre clarineta solo e o naipe de violinos. O contorno extraído contribuiu para a detecção dos seus caminhos, mas não influenciou na interpretação, uma vez que os pontos de apoio a serem ressaltados não estão entre as notas do contorno principal.

Exemplo 52: Compassos 10 a 17.

Quando a seção B começa, percebe-se, em seu primeiro fragmento, que os extremos – agudo e grave – não são mais utilizados. O contorno principal extraído contribuiu para a interpretação do fragmento, porém, notas que atuam como ponto de apoio para o fragmento também requerem atenção como assinalado.

Um pequeno fragmento no compasso 27 sofreu influência do contorno principal extraído e a dinâmica inserida pelo compositor garantiu isso, porém, a acentuação posta na nota seguinte ao ponto mais agudo do trecho, em um momento em que a clarineta executa uma série de 12 notas *a piacere* também requer atenção quanto à sua importância como ponto de apoio para o trecho mencionado.

A subseção que “aproveita” o final do compasso 27 e segue até o compasso 29, apresenta o momento de maior virtuosidade do movimento. A linha dinâmica inserida pelo compositor validou o contorno extraído. Sugerimos a execução de um pequeno *rallentando* ao final do fragmento a fim de garantir que a chegada ao ponto máximo da subseção seja mais encaminhada.

A última intervenção da clarineta seguiu a linha sugerida pelo contorno principal.

Exemplo 53: Compassos 23 a 30.

The musical score for Example 53 consists of five staves of music, measures 23 through 30. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Colored circles and boxes highlight specific notes and passages. The dynamics range from *mp* to *f*, with markings for *cresc.* and *dim.* The phrase "a piacere" is written above a section in measure 27.

3.3 – Com violência

O segundo movimento conecta-se ao terceiro, porém, a clarineta solo não participa da seção introdutória. Entre os compassos 33 e 51, a orquestra desenvolve a seção de maneira extremamente tensa conforme o caráter pretendido e executa algumas das técnicas estendidas que, mais tarde, serão tocadas pela clarineta solo.

A partir do compasso 51, a clarineta solista entra executando multifônicos. Não consta na partitura uma indicação de digitação especial para o multifônico pretendido, nem deveria, pois, com base em pesquisa bibliográfica, não foram encontradas posições especiais para multifônicos que possuam como base uma nota da região grave – *chalumeau* -, embora Valencia (1991, p. 138) afirme que os multifônicos são obtidos através da:

redefinição de três parâmetros de vital importância para o funcionamento correto de nosso instrumento: embocadura, pressão da coluna de ar e **configuração de digitações especiais** (Grifo nosso).

Segundo Bartolozzi (apud ARAÚJO, 2012, p. 75), “[multifônico] é a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota e, ao mesmo tempo, em uma única coluna de ar de um instrumento”.

Entre os compositores brasileiros que inseriram esta técnica em suas composições para clarineta, podemos citar: Claudio Santoro¹¹⁴, Marcilio Onofre¹¹⁵, Pedro Kröger¹¹⁶ e Gustavo Velasco¹¹⁷. Alguns clarinetistas como Gerald Farmer (1982), Philip Rehfeldt (2003) e Nicolas del Grazia¹¹⁸, possuem trabalhos específicos sobre multifônicos que contribuíram para as pesquisas sobre práticas interpretativas de obras contemporâneas.

Um quadro organizado por Rehfeldt (apud ARAÚJO, 2012, p. 76), organiza os diversos tipos de multifônicos de acordo “com características sonoras e particularidades de execução”. É válido mencionarmos que as categorias não se relacionam respectivamente, mas entre si.

QUADRO 5: Diferentes tipos de multifônicos

Rehfeldt	Descrição
Categoria I	Multifônicos que oferecem mais possibilidades de dinâmica, ricos em harmônicos, podem ser iniciados com todos os sons simultaneamente como também iniciando com as notas agudas ou graves, permite também staccato.
Categoria IV	Difere da categoria I pela presença marcante de batimentos sonoros, devido a essa característica não permite uma sustentação das notas agudas, geralmente flexíveis em dinâmica.
Categoria II	Multifônicos resguardados a dinâmicas suaves com possibilidade de pequeno crescendo quando estabilizados, são um pouco resistentes.
Categoria III	Difere da categoria II por ser mais resistente permitindo ainda menor variação de dinâmica
Categoria VI	Executado com aumento e, frequentemente, criando pressão na palheta. Executáveis em diversa dinâmicas e variáveis nos parciais agudos.
Categoria V	Semelhantes aos multifônicos da categoria III, são registrados como díades e limitados às dinâmicas suaves.

¹¹⁴ Compositor amazonense, compôs a obra “Duo para Clarinete e Piano” (1976).

¹¹⁵ Compositor paraibano, compôs a obra “Ideoplastie III” para clarineta, violino, violoncelo e piano.

¹¹⁶ Compositor paraense, compôs a obra “Amore et Dolore II” para Clarineta em Lá e Tape.

¹¹⁷ Compositor paraense, compôs a obra “Esquisses” para violino e clarineta.

¹¹⁸ Cf. Clarinet Multiphonics. Disponível em: <<http://www.clarinet-multiphonics.org/clarinet-multiphonics.html>>. Acessado em: 08/03/2015.

O multifônico escrito por Alexim está inserido em um contexto musical em que as pausas que o antecedem ajudam o instrumentista na preparação do fragmento, pois a dinâmica em *f* crescendo até um *sfz*, requer do clarinetista, uma grande atenção com relação à embocadura e a pressão de ar utilizadas. Quando escritas sobre dinâmicas muito fortes, a tendência é que durante a execução, a nota mais aguda soe muito mais que a nota mais grave, e em alguns casos, a nota mais grave é omitida.

Alexim fez questão de inserir uma observação que ressalta a busca por esse cuidado:

O multifônico deve ser executado a partir da nota escrita, buscando-se um espectro harmônico que, na medida do possível, não seja formado somente por parciais mais agudos.

Exemplo 54: Multifônicos.

* O multifônico deve ser executado a partir da nota escrita, buscando-se um espectro harmônico que, na medida do possível, não seja formado somente por parciais mais agudos.

Como não foram encontradas digitações especiais para a execução do multifônico em questão, a técnica de execução utilizada se deu através de um relaxamento da embocadura aliado à um fluxo de ar mais lento, porém, constante. O “pensamento” concentrava-se na nota grave, porém, a rápida vibração da palheta encarregava-se de produzir os parciais mais agudos.

Afonso acrescenta que:

A dificuldade em se executar multifônicos reside na flexibilidade necessária na variação da pressão da embocadura e da coluna de ar. Cada multifônico exige uma maneira especial e diferente para a sua realização. Pode acontecer que, para se conseguir realizar uma determinada posição para um multifônico, seja necessária uma pressão diferente dos lábios na palheta (mais forte ou mais relaxada) do que se usaria normalmente. Com uma pequena variação de pressão, ou uma errada dosagem da coluna de ar, pode-se perder a nota fundamental, ou até mesmo alguma das notas superiores do acorde (2006, p. 72).

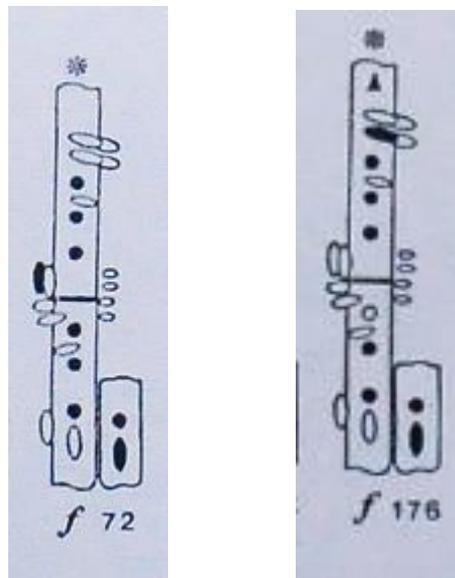
A partir do compasso 93, a clarineta solo está inserida em outro caráter, mais tranquilo. O contorno extraído desta subseção segue o proposto pelo compositor através da dinâmica.

Exemplo 55: Contorno < 2 1 3 0 >.

The image shows a musical score for a clarinet solo. The first staff begins at measure 93 and contains several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and dynamic markings of *mp*. The second staff begins at measure 96 and includes a quintuplet (marked with a '5') and a dynamic marking of *mf*. Red circles highlight specific notes in the first staff, and a red box highlights a passage in the second staff.

Entre os compassos 96 e 97, a passagem acima destacada foi obtida através da seguinte digitação:

Fotografia 10: Dó# - Fá#.



Fonte: SIM, 2008

A partir do compasso 111, a clarineta encaminha-se para o final do concerto através de um fragmento com muitas notas em semicolcheias, porém, nos compassos 116 e 117, destacamos algumas passagens que merecem atenção. Quando as apojeturas possuem como ponto de chegada uma nota que utiliza a mesma mão, mas em oitavas diferentes, a execução

pode tornar-se mais difícil, sobretudo, quando o instrumentista já se encontra com a embocadura cansada, uma vez que, segundo Fuks e Fadle (apud ALVES, 2012, p. 25), a embocadura, “controla o comportamento da palheta e afeta o colorido sonoro, articulação, dinâmicas, além de outros parâmetros”, portanto, o cuidado com a digitação e o relaxamento da embocadura ajudam na execução do trecho.

Exemplo 56: Conclusão da obra.

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 111-112) is in 3/4 time, marked *f*. The second staff (measures 113-114) is in 12/8 time, marked *f*, and includes a sixteenth-note figure labeled *molto*. The third staff (measures 115-116) is in 2/4 time, marked *p* and *cresc.*, with a section of 6/4 time marked *f* enclosed in a red box. The fourth staff (measures 117-118) is in 4/4 time, marked *f*. The fifth staff (measures 119) is in 3/4 time, marked *ff*, and includes a glissando marked *Gliss.*

Ao final da análise e processo de estudo, é importante mencionarmos que nem todos os dados fornecidos através da Teoria dos Contornos influenciaram as escolhas interpretativas. Entretanto, o conjunto de informações levantadas foi responsável por uma visão mais abrangente da obra em questão. Os trechos não mencionados foram estudados e executados com base no estudo lento e gradual, com o auxílio de metrônomo, aliado à percepção de pequenos pontos de apoio que auxiliaram em sua execução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Vermes (2007, p. 13), “refletir e discutir sobre as práticas musicais e seus períodos são atividades que sempre estiveram presentes ao longo da história da música ocidental”. Durante o processo de escolha de uma obra a ser estudada e posterior defesa dessa escolha, nossos pensamentos foram tomados pela seguinte questão: Como interpretar a obra?

Segundo Milani e Santiago (2010, p. 144):

A cada nova obra o músico se depara frente a inúmeras possibilidades de escolhas interpretativas. Estas escolhas estão diretamente vinculadas à formação deste músico e suas concepções estéticas em Arte, sejam estas conscientes ou não. Estas concepções podem advir de critérios históricos e musicológicos, critérios técnicos relativos ao instrumento, de escolhas subjetivas e emocionais, entre infinitas outras.

No decorrer deste trabalho, observamos que o “Concerto” de Alexim possui uma série de dificuldades técnicas e interpretativas que mereceram grande atenção no decorrer de seu estudo, mas durante o processo de análise chegamos a algumas “conclusões” que divergiam do apresentado pelo compositor. Ao iniciarmos o estudo da peça, percebemos que não poderíamos “fugir” de determinados momentos. Um exemplo disso foi notado ao nos depararmos com a frase inicial em *frullato*. Descobrimos durante as pesquisas, que o *frullato* de garganta não era uma abordagem errada da técnica, mas para a frase em questão, ele não soaria bem. Como o *frullato* de língua sempre foi posto em segundo plano, encontramos dificuldades para aprendê-lo, mas tínhamos certeza que se tal abordagem fosse otimizada, atingiríamos os resultados esperados quanto à frase e sonoridade pretendida. Essa abordagem técnica não foi imposta pelo compositor, mas cabia a nós decidir que tipo de técnica seria utilizada para melhor executar o “Concerto”, e, “coincidentalmente” chegamos a mesma conclusão¹¹⁹. Junto ao estudo sobre o *frullato*, detectamos uma deficiência quanto aos trabalhos sobre técnicas como essa. Vibrar a língua durante o sopro, vibração das cordas vocais e a pronúncia da consoante “R” durante o sopro foram algumas das indicações para a execução do *frullato* encontradas, no entanto, uma vez que, problemas de ordem oral foram percebidos, estudos posteriores aprofundados sobre o assunto serão avaliados.

As entrevistas realizadas com Alexim nos mostraram que as suas composições ainda estão sendo descobertas por outros clarinetistas e músicos em geral, assim, o compositor acredita ser interessante que novas visões sejam expostas através da sua escrita, ou, como outros intérpretes estão digerindo a sua criação?

¹¹⁹ O compositor também utiliza o *frullato* de língua.

Chegamos ao ponto em que a interpretação se divide em questões técnicas e interpretativas. Constatamos que as questões técnicas são variáveis, uma vez que o material utilizado pelos instrumentistas nunca será igual. Instrumentos diferentes, embocadura diferente, palheta diferente e por aí vai. Com relação às questões interpretativas, a discussão torna-se mais profunda.

Segundo Cohen (2012, p. 199):

Em termos semióticos, a música é aberta e fechada ao mesmo tempo. A discussão é antiga. Mas vale lembrar que, constantemente, no decorrer da história da música ocidental, a posição social do intérprete variava: Até o Renascimento, o intérprete nada mais era que um tradutor da imaginação do compositor, um ser quase acéfalo. Nos períodos barroco e clássico, em geral, os próprios compositores interpretavam suas obras e, por conta disso, o improviso se tornou parte integrante da interpretação. No final do Século XIX, entretanto, uma linha começa a ser divisada, uma linha de demarcação dos territórios do compositor e do intérprete.

Ao discutirmos este trabalho com outros pesquisadores, percebemos o espanto de todos ao dizermos que pretendíamos executar o “Concerto” da mesma forma que o compositor queria que fosse executado, ou seja, sem deixar que a liberdade interpretativa nos levasse a outras conclusões. Alexim não fez questão de acrescentar aos seus manuscritos, recomendações para a execução de sua obra. Podemos encontrar algumas dessas recomendações de interpretação em obras de Stockhausen e Boulez, mas na obra de Alexim, não. Acreditamos também que não seria necessário, haja vista, que o discurso proposto é bem mais convencional que o utilizado por outros compositores de vanguarda. Alexim faz uso de materiais comuns ao nosso século e sua música, mas ainda não expõe o instrumentista a situações como: dança, coreografia, teatro e outros, portanto, mercedores de “bulas” interpretativas.

Tendo percebido isto, a curiosidade nos levou a tentar entender o espanto outrora percebido em nossos pares, pois nunca imaginamos que houvesse um intenso debate sobre o processo interpretativo que colocasse a liberdade interpretativa de um lado e uma “fiel ‘reevocaçã¹²⁰’”, tal qual concebida pelo compositor, de outro, pelo contrário, sempre imaginamos que a crítica musical valorizava muito mais o intérprete que conseguia seguir exatamente todas as indicações do compositor, executando-o tão perfeitamente que a plateia teria a impressão de estar ouvindo o próprio, ou melhor, acreditávamos que o que realmente interessava nas escolas de música era isso.

Após pesquisa bibliográfica, descobrimos estudos de Benedetto Croce que quanto à execução musical, diz “que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original,

¹²⁰ Cf. ABDO, 2000.

recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística” (apud ABDO, 2000, p. 17). Croce acreditava que esta “reevocação” faria com que a música não sucumbisse com o passar do tempo e que a sua execução assim como foi concebida, garantiria longa vida aos ideais do compositor.

A proposta de uma execução “impessoal” nos fez considerar ainda mais difícil o ofício de instrumentista, afinal, teríamos o compromisso de sermos igualmente geniais aos compositores que nos instigam através de suas obras? E se não conseguíssemos, estaríamos renegados a uma segunda classe de músicos?

Tendo estas questões em mente, buscamos visões contrárias a esta afirmação e encontramos em Luigi Pareyson (apud ABDO, 2000, p. 22):

A execução não é um momento externo, secundário, cujo fim seja resgatar o momento originário, com fins de comunicação e preservação, mas um momento essencial e congênito ao processo de criação. A obra musical *nasce executada*, ou seja, *nasce já como realidade sonora*, portanto, *já especificada* como tal. Assim sendo, a execução não lhe acrescenta nada que já não seja seu, que já não pertença à sua natureza.

Eco (2012, p. 40) também afirma que “uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”.

O processo de pesquisa ou o “exame de partitura”, recomendado por Croce, aconteceu antes que o “Concerto” fosse realmente estudado e analisado, logo, quando começamos o estudo, percebemos que estávamos chegando a conclusões algumas vezes semelhantes e outras, divergentes.

Segundo Corrêa (apud MILANI E SANTIAGO, 2010, p. 148):

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global.

A análise através de pressupostos estruturais nos levou à divisão do “Concerto” em seções que divergiam da exposta pelo compositor durante as entrevistas e, o algoritmo de redução de Morris, talvez tenha trazido informações ao “Concerto” que ainda não haviam sido apresentadas, discutidas e disponibilizadas. Durante as entrevistas com o compositor, o próprio disse que, possivelmente, chegaríamos a conclusões diferentes sobre a estrutura de seu “Concerto” e que, em alguns casos, “a pior pessoa para analisar uma obra é quem a

escreveu”. Claro que se trata de um exagero, mas a certeza é de que a possibilidade de se chegar a uma conclusão diferente da do compositor ou de outro pesquisador é muito grande, por isso, se as conclusões atingidas são divergentes em alguns momentos, como poderíamos executar a obra do compositor de maneira idêntica ao considerado “primeiro”?

Com base nestas informações, passamos a ver que as influências sofridas por cada instrumentista durante a sua vida musical serão levadas para a música que ele analisa e/ou executa. As metáforas a serem utilizadas durante o período “pré-execução” serão internalizadas de maneira singular, pois, a tensão, o mistério, a tranquilidade, a violência e muitas outras ideias não são partilhadas de maneira uniforme por todos os músicos, e se fossem, é possível dizer que a música seria “punida”.

Segundo Arrojo (apud COHEN, 2012, p. 200):

O performer é coautor da partitura que interpreta, compreende a relação que o amarra a esse texto, e a seu “autor original,” aquele a quem supostamente deve fidelidade. O que não significa que ele é livre para fazer o que quiser ao interpretar a partitura do outro. Não, ele deve assumir sim a responsabilidade sobre as soluções performáticas para a realização da obra, consciente de que nenhum sentido, nenhum gesto, nenhuma solução pode ser totalmente livre, já que se produzem sempre no interior das relações de poder das quais participa como membro ativo e agente transformador.

A anarcometodologia¹²¹ prega a repulsa por toda e qualquer teoria que impinja normas e formas à pesquisa em Arte. Não existem explicações, muito menos conclusões. Com base nas informações disponibilizadas, concluímos que a ideia de liberdade interpretativa passa longe disso, logo, a busca pela inserção de visões pessoais sobre arte, sem que as inúmeras conclusões já existentes sejam repelidas, podem trazer inúmeros benefícios para a discussão e a multiplicação de novas visões a respeito da obra primeira, por isso, consideramos que as ideias extraídas através da análise estrutural e dos contornos, as formas apresentadas para execução das técnicas estendidas inseridas no “Concerto” – mesmo que inseridas em um contexto pessoal, e as informações levantadas sobre a obra em questão e seu criador, nos levaram não a uma conclusão, mas a uma contribuição que pode levar outros instrumentistas a buscarem novas visões a respeito da obra, ou das obras de Vicente Alexim.

¹²¹ Cf. COSTA, 2014, p. 41.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação Musical: Uma Abordagem Filosófica. **Revista Permusi**, vol. 1, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, pp. 16-24.
- ADAMS, Charles R. Melodic Contour Typology. **Ethnomusicology**, vol. 20, nº 2, pp. 179 - 215.
- AFONSO, Luís Antônio Eugênio. **Dialogue de L' Ombre Double, de Pierre Boulez: Abordagens Interpretativas**. 2006. 178 fls. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Paulo Moura**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/paulo-moura/critica>>. Acesso em: 15/04/2014.
- ALMEIDA, Anselmo Guerra. **Organ Wren**, para clarineta em Si bemol e computador – partitura. Goiânia: Laboratório de Pesquisa Sonora, EMAC-UFG, 2006.
- ALMEIDA, Anselmo Guerra e BATISTA, Cleuton. A clarineta da contemporaneidade: Técnicas expandidas e performance eletroacústica. **Anais do XVII Congresso Anual da ANPPOM**. São Paulo: UNESP, 2007.
- ALBERTO, Maria Angélica. Nome da ópera: formação, profissionalização e salários - no palco, os músicos da Orquestra Sinfônica do Tetro da Paz. In: Maria Cristina Maneschy; Ana Calapez Gomes; Ida Ienir Gonçalves. (Org.). **Nos dois lados do Atlântico: trabalhadores, organizações e sociabilidades**. Belém: Paka-Tatu, 2011, v. 01, Pp. 263-287.
- ALEXIM, Vicente. **Concerto de câmara para clarineta em si bemol e orquestra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.
- ALVES, Cristiano Siqueira. **O Processo de Emissão do Som na Clarineta: proposição e validação de um plano de instrução**. 2012. 187 fls. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas.
- AMORIM, Herson. Ernst Mahle: Obras para clarineta. **Anais do V Simpósio de Pesquisa em Música – V SIMPEMUS**. Organização de Norton Dudeque. Curitiba: De Artes – UFPR, 2013.
- ARAÚJO, Amandy Bandeira de. Os Multifônicos na obra Amore et Dolore II, for A-Clarinet and Tape de Pedro Kröger. **Revista Musica Hodie**, Goiânia, v.12, n.1, Pp.74-86, 2012.
- BARRENECHEA, Lucia. Pesquisa no Brasil: Balanço e Perspectivas. **Revista OPUS - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Ano 9, n.9. Campinas (SP): ANPPOM, 2003. Pp. 113-118.
- BARBOSA, Joel Luís da Silva. Melodia para Clarineta Solo de Osvaldo Lacerda: uma abordagem interpretativa Fase I. In: **Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**, Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BATISTA, Cleuton do Nascimento. **A clarineta na contemporaneidade: Técnicas estendidas e performance eletroacústica**. 2009. 94 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – UFG, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia.
- BEARD, R. Daniel. **Contour Modeling by Multiple Linear Regression of the Nineteen Piano Sonatas by Mozart**. 2003. 265 fls. Tese (Doutorado em Música) - Florida State University, Flórida.

- BELLISON, Simon. **Vibrato in Wind Playing**. Disponível em: <<https://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=1>>. Acesso em: 01/05/2015.
- BENASSI, Claudio Alves. A flauta doce: a história do percurso desse instrumento na música contemporânea. **Revista Eletrônica Discente História.com**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Ciências e Humanidade. Ano 1, nº 1, 2013.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 6a ed. Seattle: University of Washington Press, 2000. 132 p.
- BLOOM, Benjamin. S. Generalizations about Talent Development. In: BLOOM, Benjamin S. (edit). **Developing Talent in Young People**. New York: Ballantine Books, 1985. Pp. 507-549.
- BONI, Valdete e QUARESMA, Silvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, vol.2, no. 1, Pp. 68-80, 2012. Disponível em: <<http://www.emtese.ufsc.br>>.
- BOR, Mustafa. **Contour Reduction Algorithms: a theory of pitch and duration hierarchies for post-tonal music**. 2009. 352 fls. Tese (Doutorado em Música) - The University of British Columbia, Vancouver.
- CAMPOS, Esthefania Ribeiro; BARRENECHEA, Lúcia Silva. Processos de intertextualidade na homenagem musical: um estudo sobre Homenagem a Camargo Guarnieri de Almeida Prado. **DAPesquisa**, v. 8, p. 404-417, 2011.
- CAMPOS, Tamara. Análise dos discursos na imprensa sobre a crise da Orquestra Sinfônica Brasileira. **Anais do II Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**, Belo Horizonte, 2013.
- CLIFFORD, Robert John. **Contour as a Structural Element in Selected Pre-Serial Works by Anton Webern**. 1995. 176 fls. Tese (Doutorado em Música) - University of Wisconsin-Madison, Madison.
- COHEN, Marcos. **Duos para Clarineta e Fagote de Oiliam Lanna e Zoltan Paulinyi: A utilização da análise na construção da concepção interpretativa**. 2011. 273 fls. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador.
- COSTA, Luizan Pinheiro da. Anarcometodologia: O corpo informe e objetivo é. In: Rocha, Maurílio Andrade; MEDEIROS, Afonso. (Org.). **Fronteiras e Alteridade: Olhares sobre as artes na contemporaneidade**, 2014. p. 39-47.
- CUERVO, Luciane. **Musicalidade na performance com a flauta doce**. 2009. 154 fls. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre.
- CUNHA, Marcelo de Magalhães; CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Motivação para o estudo da música com base em pressupostos interacionistas piagetianos. **Revista Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, pp. 187-214, jun. 2013.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectivas, 2005. 284 p.
- FARMER, Gerald. **Multiphonics and other contemporary clarinet Techniques**. Rochester, NY: Shall-u-mo Publications, 1982. 160 p.

- FRAGA, Vinicius. **Estudo interpretativo sobre a Fantasia Sul América para clarineta solo de Cláudio Santoro**. 2008. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador.
- FRAGA, Vinicius; BARBOSA, Joel. Fantasia Sul América para clarineta de Claudio Santoro: Análise com vistas a interpretação. **Anais do XXX Congresso Anual da ANPPOM**. São Paulo, 2007.
- FRIEDMANN, Michael L. A Methodology for the Discussion of Contour: It as Application to Schoenberg's Music. **Journal of Music Theory**, vol. 29, no. 2. New Haven: Yale University Press, 1985.
- FREGA, Ana Lucia. **Metodología comparada de la Educación Musical**. 1997. 355 fls. Tese (Doutorado em Música) - Collegium Musicum de Buenos Aires, Centro de Investigación Educativa Musical, Buenos Aires.
- FONSECA, Sofia Lourenço da. **As Escolas de Piano Europeias: Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX**. 2007. 609 fls. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Évora.
- FRADKIN, Eduardo. **Compositores clássicos elegem os novos talentos da música erudita brasileira**. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/compositores-classicos-elegem-os-novos-talentos-da-musica-erudita-brasileira-3160193>>. Acessado em: 25/04/2013.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GIANNETTI, Eduardo. **Auto-Engano**. São Paulo, Companhia de Bolso, 2005. 253 p.
- GROSMAN, Miriam. A atuação da família no desenvolvimento das habilidades do futuro músico. **Música em perspectiva**, v.4, n. 2, 2011.
- JEFFRIES, Stuart. **The Guardian: The Perfectionist**. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2002/apr/19/shopping.artsfeatures1>>. Acessado em: 07/10/2014.
- KEMP, Anthony E. & MILLS, Janet. Musical Potential. In: Richard and MACPHERSON, Gary E. (edit). **Parnacut**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Pp. 3-16.
- KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- LANDER, Nicholas. **Instrument of torture or Instrument of Music?** Disponível em: <<http://www.recorderhomepage.net/torture2.html>. 2007>. Acessado em: 07/10/2014.
- LARSEN, Juliane. **A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição**. 2010. 139 fls. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
- LABOISSIERE, Marília. **Interpretação Musical: A Dimensão recriadora da “Comunicação Poética.”** Goiânia: Annablume, 2007. 195 p.
- MARTINS, Elian. **Elementos de Coerência nas Fantasias Opus 116 para Piano Solo de Johannes Brahms**. 2006. 75 fls. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Música – Piano – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- MARVIN, Elizabeth. **A Generalized Theory on Musical Contour: It's Application to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-Tonal Music and its Perceptual and Pedagogic**

- Implications. 1989. 285 fls. Tese (Doutorado) - University of Rochester: Eastman School of Music.
- MARVIN, Elizabeth e LAPRADE, Paul. Relating Musical Contour: Extensions of a Theory for Contour. **Journal of Music Theory**, Vol. 31, No. 2 (New Haven: Yale University, 1987), 225 - 267.
- MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996. 420 p.
- MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.6, p. 143-162, 2010.
- MOORE, Tom. **2009 Biannual Festival of Contemporary Brazilian Music**. Disponível em: <<http://cvnc.org/reviews/2009/112009/Bienal.html>>. Acessado em: 20/02/2014.
- MORRIS, Robert. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. **Music Theory Spectrum**, Vol. 15, No. 2, Los Angeles, 1993, pp. 205-228.
- O'KELLY, Eve. **The recorder today**. Londres: Cambridge University Press. 1990.
- PADOVANI, José Henrique e FERRAZ, Silvio. Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Revista Musica Hodie**, v.11, n.2, 2011.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 180 p.
- PIRES, Carlos Augusto Vasconcelos. **Prolongando Contornos: aplicação composicional de operações com contornos**. 2012. 125 fls. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador.
- PIRES, Paula Roberta Andrade. **Der Kleine Harlekim de Karlheinz Stockhausen: Estratégias de aprendizagem para a performance**. 2012. 46 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Música) – UNESP, Instituto de Artes, São Paulo.
- REHFELDT, Phillip. **New Directions for Clarinet**. Revised Edition. Lanham: Scarecrow Press, 2003. 200 p.
- SANTOS, Antônio Eduardo. Os caminhos do Festival Música Nova. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEI/S/ANSANTOS.PDF>. Acesso em: 01/05/2015.
- SIM, Alan. **303 Clarinet Fingerings & 276 Trills**. Buckingham, Queen's Temple Publications, 2008. 56 p.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical** (em 6 lições). Tradução de Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. 128 p.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo, Perspectiva, 2004. 112 p.
- SÁ, Helder José Batista. **A Escola Violinística Russa do Século XX e a sua presença em Portugal**. 2009. 152 fls. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro.
- SAMPAIO, Marcos. **Em torno da romã: aplicações de operações de contorno na composição**. 2008. 92 fls. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SLOBODA, John and DAVIDSON, Jane. The Young Performing Musician. In: DELIÈGE, Irène and SLOBODA, John (Eds.). **Musical beginnings**: origins and development of musical competence. Oxford: Oxford University Press, 1996. Pp.176-190.

STORI, Regina. A flauta doce no ensino superior: Um relato de experiência. In: **Anais do I Simpósio Acadêmico de Flauta Doce**. Curitiba: Escola de Belas Artes do Paraná, 2008.

VALENCIA, Francisco Jesus Gil. **El Clarinete**: Técnica e Interpretación. Granada: Ediciones ANEL, 1991. 217 p.

VERMES, Mónica. **Crítica e Criação**: Um estudo sobre a Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. 182 p.

VIEGAS, Alexy. Panorama sobre pesquisas acadêmicas recentes dedicadas à influência da música de Igor Stravinsky no material composicional de Heitor Villa-Lobos. **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Natal, 2013.

WEILAND, Renate Lizana. **Aspectos figurativos e operativos da aprendizagem musical de crianças e pré-adolescentes, por meio do ensino de flauta doce**. 2006. 156 fls. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, PPGEDU, Curitiba.

ANEXOS

A partitura do “Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra” a ser publicada neste trabalho, foi disponibilizada pelo compositor durante as entrevistas realizadas para este trabalho e se trata de uma edição pessoal de Vicente Alexim, ou seja, não-comercial. Constará nesta dissertação, somente a partitura de Clarineta Solo, principal alvo das análises propostas. As partes orquestrais e a redução para piano, podem ser adquiridas através do endereço eletrônico da Academia Brasileira de Música¹²², responsável pela publicação oficial do “Concerto”.

¹²² Ver <bancodepartituras@abmusica.org.br>.

Solo Clarinet in B \flat

Concerto de Câmara para clarineta em si bemol e orquestra

I.

Vicente Alexim
Rio, 2008

Tenso e misterioso $\text{♩} = 90$

pp *cresc.* *dim.*

7 *p* *cresc.* *mp*

14 *p* *cresc.* *dim.* *cresc.*

19 *mp* *cresc.* *ff* *Gliss.* *poco accel.*

25 *mf* $\text{♩} = 100$

29 *mp* *cresc.*

32 $\text{♩} = 132$ *f* **Enérgico**

Concerto de Câmara para clarineta em si bemol e orquestra

poco *f* *mp* *f* *mp* *cresc. poco a poco* *f* *mp* *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f* *f* *(o)* *Gliss.* *Enérgico* *fff* *f* *chrom.* *ff*

II.

Lento e nostálgico $\text{♩} = 40$

4

2

10 *mp*

12

15 *mf* *cresc.* *f*

17 *mf* *cresc.* *f*

23 *mp*

26 *mf*

27 *a piacere*

28 *p* *cresc.*

29 *f* *dim.* *p*

6 Concerto de Câmara para clarineta em si bemol e orquestra

rall. **Tranquilo** ♩ = 63

87 *mp*

95 *mf*

98 **Tempo I** (♩ = 144) *f* multifônicos

108

110 *f*

113 *molto*

115 *p* *cresc.* *f*

117 *Gliss.*

120 *ff* *Gliss.*

