

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

LUIS ANTÔNIO EUGÊNIO AFONSO

***“DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE”*, DE PIERRE
BOULEZ: ABORDAGENS INTERPRETATIVAS**

CAMPINAS - 2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

LUIS ANTÔNIO EUGÊNIO AFONSO

***“DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE”*, DE PIERRE
BOULEZ: ABORDAGENS INTERPRETATIVAS**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da UNICAMP,
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Doutor em Música, sob a orientação do
Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho.

CAMPINAS - 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

Af66d Afonso, Luis Antonio Eugênio.
“Dialogue de L’ombre Double”, de Pierre Boulez:
abordagens interpretativas / Luis Antonio Eugênio Afonso. –
Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Clarinete 2. Música contemporânea. 3. Análise musical.
4. Pierre Boulez, 1925- I. Mello Filho, Silvio Ferraz de.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Título em inglês: “Dialogue de L’ombre Double”, by Pierre Boulez:
interpretative approaches”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary music – musical
analysis- Pierre Boulez

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

Prof. Dr. Émerson de Biaggi

Prof. Dr. Mauricio Alves Loureiro

Prof. Dr. Rogério Luiz de Moraes Costa

Prof. Dr. Fernando Henrique Iazzetta

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Data da defesa: 30 de Junho de 2006

BANCA EXAMINADORA

A minha Família

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Edgard Afonso, e a minha mãe, Angelina Politano Afonso, pelo imenso incentivo dado aos meus estudos e à minha carreira, por toda a minha vida, que me possibilitaram concluir mais esta importante etapa, que é o Doutorado.

Agradeço a minha esposa, Meryelle Maciente, pela contribuição na revisão do texto, formatação, sugestões e detalhes burocráticos, e aos meus filhos Daniel Eugênio Afonso e Filipe Eugênio Afonso por serem a razão de todos os meus esforços, bem como pela paciência neste conturbado período.

Agradeço principalmente ao orientador Prof. Dr. Silvio Ferraz, pela imensa ajuda, pelas informações valiosas, incentivo, disposição e paciência, no período de elaboração da Tese e durante o curso.

Agradeço ao professor e compositor Marcos Lacerda pela idéia original do trabalho e total apoio durante o projeto, além do Prof. Marco Antônio da Silva Ramos por terem, juntos, tentado bravamente, com resultados, me fazer não desistir da conclusão deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Olivier Toni por ter incentivado o meu ingresso na vida acadêmica, e a tudo o que decorreu dessa decisão. Também é necessário agradecer a todos os professores que contribuíram para a minha formação, em todas as etapas, sem exceção.

A todos do Departamento de Música da USP que contribuíram para a elaboração deste trabalho, em especial a Cristiane Araújo, Nelci Lins, Eliana Neves Araújo e Kátia. Agradeço a todos do Instituto de Artes da UNICAMP, que possibilitaram os meios para a elaboração e conclusão desta Tese.

Ao Prof. Fernando Iazzetta pela sugestões, orientações e pela elaboração do *Live Electronics* e ao Pedro Paulo, do LAMI – USP, pela generosa paciência nos trabalhos de gravações e edições.

Ao amigo e Prof. Robert Suetholz pela generosa contribuição na tradução do Resumo. Ao Vitor Kisil, pela valiosa ajuda na parte gráfica relativa aos exemplos.

À compositora Marisa Rezende pela tão simpática entrevista e ao Prof. Edson Zampronha, pelo texto esclarecedor.

RESUMO

O presente trabalho tem como intenção fundamental a realização musical da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, de Pierre Boulez, composta para clarinete solo ao vivo, clarinete pré-gravado e *Live Electronics*.

O projeto investiga o processo que o intérprete percorre para vencer os recursos técnicos exigidos pela escrita musical do compositor, com momentos de reflexão interpretativa a respeito dessas exigências estilísticas e técnicas que a linguagem da música contemporânea requer, apresentando algumas visões técnico-interpretativas usadas pelo intérprete na realização progressiva da obra em questão.

São apresentadas também discussões entre o intérprete e alguns compositores brasileiros convidados, sobre essas especificidades técnico-interpretativas em trechos desta obra, bem como uma breve descrição das técnicas utilizadas por Boulez tanto para a realização dos trechos pré-gravados, realizados em estúdio, como para a sonorização e a espacialização do som na sala de concerto, no momento da performance.

ABSTRACT

The fundamental intention of the present work is the musical realization of the oeuvre “*Dialogue de L’Ombre Double*”, from Pierre Boulez, composed for live solo clarinet, together with pre-recorded clarinet and *Live Electronics*.

The project relates the investigation of the process that the performer goes through in order to master the technical resources demanded by the musical writing of the composer, with moments of interpretative reflections regarding the challenges and types of language that contemporary music requires, presenting a few technical-interpretative points of view used by the performer throughout the progressive realization of the researched oeuvre.

Discussions between the performer and some invited Brazilian composers regarding the technical-interpretative specificities used in parts of the work are also presented, as well as a brief description of the techniques employed by Boulez for the sonorization and specialization of the sound in the concert hall during the performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
a) A obra	12
b) Versões	16
c) Citações e autocitações	19
CAPÍTULO 1. Análise técnico-interpretativa da obra “Dialogue de L’Ombre Double”	27
1. 1. <i>Sigle Initial</i>	31
1. 2. <i>Strophe I</i>	40
1. 3. <i>Transition I à II</i>	53
1. 4. <i>Strophe II</i>	61
1. 5. <i>Transition II à III</i>	68
1. 6. <i>Strophe III</i>	72
1. 7. <i>Transition III à IV</i>	77
1. 8. <i>Strophe IV</i>	81
1. 9. <i>Transition IV à V</i>	85
1. 10. <i>Strophe V</i>	90
1. 11. <i>Transition V à VI</i>	95
1. 12. <i>Strophe VI</i>	98
1. 13. <i>Sigle Final</i>	102
CAPÍTULO 2. Entrevistas por compositores brasileiros, suas análises e comentários sobre a obra	105
2. 1. a) Observações sobre <i>Sigle Initial</i>, pelo Prof. Silvio Ferraz	107
2. 1. b) Entrevista pelo Prof. Silvio Ferraz, com a participação	

do Prof. Marcos Branda Lacerda, sobre <i>Sigle Initial</i>	110
2. 2. a) <i>Transition I À II</i> , por Marisa Rezende	118
2. 2. b) Entrevista pela compositora Marisa Rezende	120
2. 3. Provocações ao “Montanha”, a respeito de “ <i>Dialogue de L’Ombre Double</i> ”, de Pierre Boulez, pelo compositor Edson S. Zampronha	126
2. 4. a) Considerações do Prof. Marcos Branda Lacerda sobre o <i>Sigle Final</i> da obra “ <i>Dialogue de L’Ombre double</i> ”, de Pierre Boulez	135
2. 4. b) Entrevista pelo Prof. Marcos Lacerda	142
CAPÍTULO 3. <i>Live Electronics</i> e Gravação	155
3.1. <i>Live Electronics</i>	157
3.2. Gravação	164
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
BIBLIOGRAFIA	174

INTRODUÇÃO

“O objetivo da arte é a construção progressiva,
ao longo de toda uma vida, de um estado de
arrebatamento e serenidade”.

Glenn Gould

O presente trabalho teve início quando o Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, juntamente com o Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, convidaram este intérprete para realizar “*Dialogue de L’Ombre Double*” de Pierre Boulez, em um concerto de Música Eletroacústica no “Festival de Música Nova – São Paulo” em 1999. Assim, foi realizado o primeiro contato com esta obra, de uma maneira muito rápida, pois se teve apenas três meses para a compreensão e realização da obra, naquele momento. Após vários contatos intercalados, por algum período de tempo, com “*Dialogue*” durante os últimos sete anos, ainda pode-se dizer que se trata de uma das obras mais difíceis e complexas, técnico-interpretativamente falando, do repertório moderno para clarinete solo, que este intérprete teve a oportunidade de produzir.

Durante esse longo período de conhecimento, várias apresentações desta obra foram realizadas, e também sua gravação em 2002, paralelamente com outras obras para clarinete solo de compositores modernos: Stravinsky, Messiaen, Berio e Stockhausen; gravação essa realizada no Laboratório de Música e Informática – LAMI/USP, sob a supervisão também dos Profs. Marcos Lacerda e Fernando Iazzetta

Tomando-se o que Glenn Gould disse: “O objetivo da arte é a construção progressiva ao longo de toda uma vida (...)”, verifica-se, realmente, que todo processo de construção de um objetivo necessita de um tempo próprio para a sua realização, e em relação à obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, este processo de entendimento e realização dos códigos pré-estabelecidos, continuam em construção e em constante desenvolvimento.

Este trabalho, necessário para a finalização do curso de Doutorado, é apenas um pequeno ponto dentro desse processo interminável do conhecimento, tendo como objetivo e tentativa transportar para o campo verbal o processo realizado por esse intérprete ao desvendar algumas das implicações musicais, na grandiosidade da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”.

A intenção fundamental deste trabalho é a realização interpretativa da obra em seu “todo”, levando-se em consideração as múltiplas questões que envolvem o processo da tradução musical do texto pelo intérprete, bem como a compreensão auditiva dos ouvintes. Deste modo, neste breve e despretensioso trabalho serão investigados os meios técnicos e interpretativos utilizados por este intérprete para a realização desta obra pesquisada, bem como uma discussão entre o intérprete e alguns compositores sobre as especificidades e implicações analítico-interpretativas, encerradas nos sinais predeterminados da linguagem musical utilizada por Pierre Boulez, nesta obra.

a) A Obra

“O que é (...) importante é a dialética da composição”.

Pierre Boulez em orientações

No levantamento realizado em busca de matérias a respeito da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, constatou-se que somente alguns poucos artigos foram publicados com a intenção de elucidar e questionar esse trabalho de Boulez. Pode-se tomar, como exemplo dessas publicações encontradas, os textos de Béatrice Ramaut e Joe Rogers. A autora citada é Doutora em Musicologia na Universidade de Lyon e desenvolveu um texto questionando o uso, em “*Dialogue*”, de citações de outras obras de Luciano Berio, Stockhausen e do próprio Boulez, que se encontra na revista Francesa “*Analyse Musical*” (Todas as referências bibliográficas desta Tese estarão especificadas na Bibliografia, ao final deste trabalho). Já o segundo autor, Joe Rogers, registrou, na revista Americana “*Perspectives Of New Music*”, suas impressões a respeito da primeira peça da obra, que se intitula *Sigle Initial*.

O texto de Beátrice Ramaut é muito esclarecedor em mostrar como e onde Boulez utiliza e desenvolve as citações de outras obras para clarinete solo, tais como “*Sequenza IXa*”, de Berio, “*In Freundschaft*,” de Stockhausen e “*Domaines*”, do próprio Boulez. Desenvolve também um paralelo entre essa estratégia do uso, pelo compositor, das citações, como uma convocação da tradição e, conseqüentemente, como essa estratégia é oferecida para os ouvintes na experiência da escuta.

Já o texto de Joe Rogers baseia-se na comparação de duas versões existentes da obra: “*Version Aux Chiffres Romains*” e “*Version Aux Chiffres Arabes*”, bem como uma tentativa de entendimento da peça *Sigle Initial* através de estudos e comparações numéricas dos vários parâmetros musicais contidos nesta primeira peça da obra.

Esta obra, “*Dialogue de L’Ombre Double*”, foi composta e desenvolvida por Pierre Boulez no Ircam (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique du Musique*), em Paris, no ano de 1985 e estreada em Firenze, Itália, em outubro deste mesmo ano, como um presente a Luciano Berio pelo seu 60º. aniversário. Essa estréia foi realizada pelo clarinetista francês Alain Damiens, membro do *Ensemble Intercontemporain* desde sua fundação e amigo pessoal do compositor.

Essa aproximação (ligação) entre o intérprete e o compositor – tendo em vista que Boulez, além de amigo de Damiens, também é regente e fundador do *Ensemble Intercontemporain* - contribuiu para que esta obra fosse construída praticamente em conjunto por estes dois elementos: intérprete e compositor. Em vários momentos da obra, para um clarinetista, é possível identificar passagens ou idéias musicais nas quais, somente com a ajuda do intérprete, o compositor conseguiria a fluidez pensada e transportá-la para a grafia musical. Tal acontece com os saltos descendentes do *Sigle Initial*, que são executados dentro de uma mesma região do instrumento, não utilizando o acionamento do registro, facilitando, assim, a obtenção do discurso. É interessante observar que os saltos acima mencionados, realizados no andamento requerido, dão ao ouvinte a idéia embrionária do objeto musical que será utilizado intensamente pelo compositor, durante toda a obra, funcionando como uma introdução às apojaturas.

A inspiração para o surgimento dessa peça ocorreu de uma cena de “*Le Soulier de Satin*” (1924), do compositor Paul Claudel, intitulada “*Lombre Double*”- a sombra dupla – peça em que as sombras dos dois personagens aparecem projetadas em uma parede.

“*Dialogue de L’Ombre Double*” é uma obra composta para clarinete em si bemol solo, na qual é utilizado um intérprete ao vivo, chamado de “*clarinette première*”, localizado em meio ao público, em que este dialoga com sua sombra sonora, sendo esta o clarinete pré-gravado, chamado de “*clarinette double*”, normalmente interpretado pelo mesmo clarinetista.

A obra é dividida em treze peças distintas:

Sigle Initial

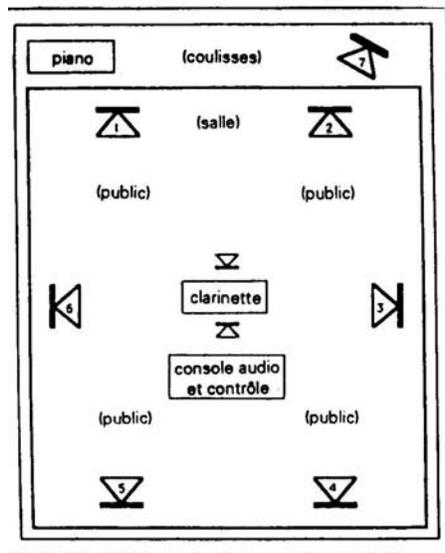
Strophe I

Transition I à II
Strophe II
Transition II à III
Strophe III
Transition III à IV
Strophe IV
Transition IV à V
Strophe V
Transition V à VI
Strophe VI
Sigle Final

Os clarinetistas não são ouvidos simultaneamente, exceto em momentos específicos, nos quais os finais das *Strophes* são invadidos pelo início das *Transitions* e, conseqüentemente, o fim das *Transitions* pelo início da nova *Strophe* seguinte. Assim, o diálogo está montado entre o clarinete ao vivo (“*clarinette première*”), que executa as *Strophes*, e o pré-gravado “*clarinette double*”, realizando as peças *Sigle Initial*, *Sigle Final* e as *Transitions*.

O compositor pede para que o clarinetista ao vivo seja posicionado no meio da sala de concerto, em frente ao controlador de áudio, necessário para a sincronização entre as *Strophes* e as *Transitions*, e também requer que o som deste clarinete seja amplificado e lançado ao público, através de duas caixas de som, que estarão perto do instrumentista. Caso o local do concerto possua uma acústica muito seca, ao som do clarinete ao vivo deverá acrescida uma pequena reverberação artificial.

Além dessas características funcionais, será necessário o uso da caixa acústica de um piano, que estará escondido, para onde o som dos clarinetes será lançado, em vários momentos da obra, e depois captado e lançado novamente ao público, através das caixas de som.



Exemplo A

O clarinetista ao vivo tem a característica de estar visível, mas deve permanecer imóvel, ao contrário de sua sombra, que é invisível, mas totalmente móvel, no sentido sonoro. Isso acontece porque o som do “*clarinette double*” é espacializado por sete pontos equidistantes de caixas de som, localizadas ao redor do público, sendo que a sétima caixa de som deve estar localizada fora do círculo das outras seis, de modo que o som espacializado nela soe distante e remoto. A movimentação destas vozes pré-gravadas, pela espacialização e pela amplificação do clarinete ao vivo, geram, para o público, uma sensação física de movimentação sonora na obra, entre a realidade e a fantasia.

Para enfatizar os contrastes entre os personagens da obra, Boulez acrescentou efeitos luminosos, a fim de evidenciar as características de cada trecho, durante a performance, sendo isso, entretanto, opcional. Com os efeitos do jogo das luzes, “*Dialogue de L’Ombre Double*” apresenta um caráter teatral. A obra tem início com a platéia no escuro e, com o clarinete pré-gravado tocando o *Sigle Initial*, o instrumentista nesse momento e o espaço onde ele ficará clareia-se, progressivamente. Assim, a obscuridade será proposta novamente a cada *Transition*, intercalando-se com a realidade clara das *Strophes*.

b) Versões

“Este cenário simples instaura uma forma simétrica e esta arquitetura, em forma de diálogo, remonta às formas antigas: como por exemplo as antífonas”.

Beatrice Ramaut

Boulez publicou duas versões pela “*Universal Edition*”: “*Version Aux Chiffres Romains*”, usada integralmente para esse trabalho e “*Version Aux Chiffres Arabes*”, que são:

<i>Version Aux Chiffres Romains</i>	<i>Version Aux Chiffres Arabes</i>	<i>Correspondendo:</i>
<i>Sigle Initial</i>	<i>Sigle Initial</i>	<i>Sigle Initial</i>
<i>Strophe I</i>	<i>Strophe 1</i>	<i>Strophe III</i>
<i>Transition I à II</i>	<i>Transition 1 à 2</i>	<i>Transition III à IV</i>
<i>Strophe II</i>	<i>Strophe 2</i>	<i>Strophe I</i>
<i>Transition II à III</i>	<i>Transition 2 à 3</i>	<i>Transition I à II</i>
<i>Strophe III</i>	<i>Strophe 3</i>	<i>Strophe V</i>
<i>Transition III à IV</i>	<i>Transition 3 à 4</i>	<i>Transition V à VI</i>
<i>Strophe IV</i>	<i>Strophe 4</i>	<i>Strophe II</i>
<i>Transition IV à V (única)</i>	<i>Transition 4 à 5</i>	<i>Transition II à III</i>
<i>Strophe V</i>	<i>Strophe 5</i>	<i>Strophe VI</i>
<i>Transition V à IV</i>	<i>Transition 5 à 6 (única)</i>	<i>Transition 5 à 6</i>
<i>Strophe VI</i>	<i>Strophe 6</i>	<i>Strophe IV</i>
<i>Sigle Final</i>	<i>Sigle Final</i>	<i>Sigle Final</i>

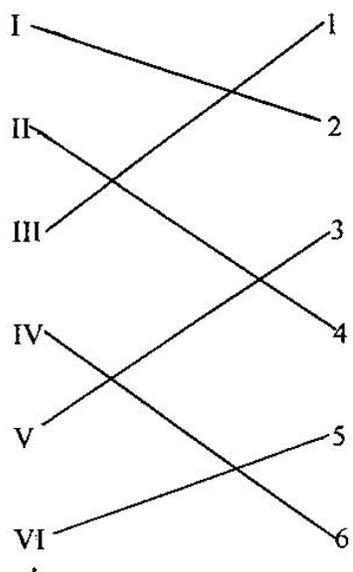
Como se observa acima, a “*Version Aux Chiffres Romains*” apresenta uma ordem regular em sua numeração e disposição das peças da versão anterior, o que não acontece

com a “*Version Aux Chiffres Arabes*”, que posiciona as peças de uma maneira irregular. Nas duas versões, o clarinete ao vivo utiliza-se das mesmas partes – *Strophes* -, numeradas e ordenadas diferentemente em cada versão, mas possuindo o mesmo material musical, sem modificação em sua escrita. Já as partes pré-gravadas (*Sigle Initial*, *Sigle Final* e *Transitions*) apresentam pequenas alterações na partitura, nas diferentes versões.

O final de cada *Sigle Initial* é ligeiramente diferente, assim como o começo de cada *Sigle Final* e a *Transition IV à V* (versão em Romanos) e a *Transition 5 à 6* (versão Arábica), são completamente únicas, em cada uma das versões.

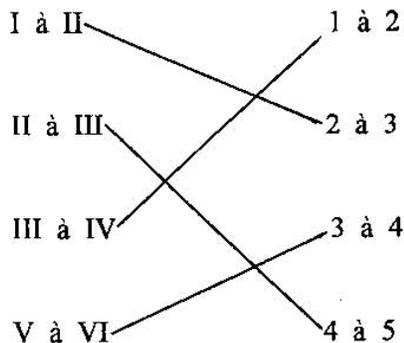
STROPHES IDÊNTICAS

(Entre as duas versões)



TRANSITIONS IDÊNTICAS

(Entre as duas versões)



TRANSITIONS ÚNICAS

IV à V
5 à 6

Exemplo B

Na relação simétrica musical entre as duas versões, usando materiais diferentes em cada uma das versões, Boulez pode provocar no ouvinte a mesma sensação de escuta. Isso provaria que a peça possui um “todo” musical próprio, em qualquer das versões, e que a

escolha do material não interferiria em seu resultado final. Essa característica da escolha (forma aberta) pelo intérprete, em que cada fragmento possui sua liberdade móvel, já foi utilizada pelo compositor em outras peças, como, por exemplo, em sua “3ª. Sonata para piano” e também em “Domains”. Cada parte da obra é vista pelo compositor como uma pequena peça, com características e definições próprias, que permitem, ao intérprete, tecer essa “malha sonora”.

c) Citações e Autocitações

“Fluidez da forma deve estar integrada
com a fluidez do vocabulário”.

Boulez – em suas
“Orientações”

As citações que Boulez utiliza nessa obra não são audíveis ao público, diretamente, e todas acontecem com o “*clarinette double*” nas *Transitions*, portanto, são citações anunciadas pelo instrumento virtual.

Nesta obra Boulez cita Luciano Berio três vezes, Stockhausen uma vez e também faz uma autocitação, lembrando “*Domaines*”. O compositor talvez faça o uso das citações como uma experiência de escuta para os ouvintes, ou até mesmo para representar o lado poético, como um presente a Berio e seu outro companheiro alemão, ou ainda, como uma estratégia estética em convocar novamente elementos da tradição e da coerência sensível, características banidas, em nosso tempo, pelas constantes exigências de novidades consecutivas da modernidade.

A primeira citação acontece no *Sigle Initial*, em que Boulez “empresta” da “*Sequenza IX* para Clarinete Solo”, de Luciano Berio, a nota pedal mi_3 , que reaparece neste *Sigle*, ao fim de cada frase, como uma nota pólo.

The image shows two staves of musical notation for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.). The top staff begins with the tempo marking "♩ = 60 ma sempre un poco instabile". The music features various dynamic markings: *pp*, *p*, *mf*, and *>pp*. There are also performance instructions such as "tratt." and "3" (triplets). The bottom staff continues the piece with dynamics *ppp* and *pp*, and includes markings for fingerings (4", 8", 12") and a triplet. The notation includes slurs, accents, and other standard musical symbols.

Exemplo C - Trecho inicial e final da “Sequenza IXa”, de Luciano Berio

sigle initial
Hâtif ♩ = 196/200 **chuchoté, mystérieux**

précipité ----- //Tempo précipité -----

Cl. Sib (double)

ppp > < *mp* *ppp* < > < *mp*

Exemplo D – Quatro primeiros compassos do *Sigle Initial*, de Pierre Boulez

Com base nos exemplos acima, pode-se observar, não somente a nota fundamental, mas também o intervalo descendente de fá# 4 para o mi3, que será amplamente usado por Boulez nesse *Sigle*.

A segunda citação encontra-se na *Transition II à III*, em que Boulez cita “*Chemins*” de Luciano Berio.

transition de II à III
Très lié et soutenu, méditatif (♩ = 64)

très doux

Cl. Sib (double) (...)

pp (“chemins”) *p*

Exemplo E - Compasso nº. 6 da *Transition II à III*, de Boulez

E, por fim, e pela terceira vez, Boulez utiliza em seu *Sigle Final* a partir do compasso 64, uma citação da “*Sequenza*” para oboé solo de Berio, no qual o compositor inicia um desenvolvimento do procedimento, utilizado anteriormente por Berio, de conservar e tratar uma mesma nota específica, ao longo da peça. Em “*Dialogue*”, a nota utilizada é ré6, enquanto na “*Sequenza*” para oboé, a nota é dó#6.

sigle final (très agité ♩ = 152)
 (“chemins”)

tenir jusqu’à la fin

Cl. Sib (première) (...)

Cl. Sib (double) (...)

pp *sempre* *f* *fff*

Exemplo F – Compassos 64 e 65 *Sigle Final*, de Boulez

A homenagem a Berio é, portanto, apresentada três vezes, sempre utilizando citações com características de “notas pólos”.

O segundo compositor a ser evocado é Stockhausen, com sua obra para clarinete solo “*In Freundschaft*”, da qual é originária a célula que representa a regularidade, a pulsação e o tempo dirigido. Boulez reconstruiu esse universo sonoro, respeitando os elementos da célula original, em dois momentos distintos; o primeiro acontece no final da *Transition II à III*, em que Boulez orienta essa regularidade rítmica, encontrada em “*In Freundschaft*”, utilizando uma escrita extremamente semelhante à de Stockhausen.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with the instruction *(accel.)* and contains a sequence of notes with various accidentals and rests. The second staff continues the sequence, also marked *(accel.)*, and ends with an ellipsis (...).

Exemplo G - Trecho de “*In Freundschaft*”, de Stockhausen

The image displays two staves of musical notation. The top staff is for Cl. Sib (première) and the bottom staff is for Cl. Sib (double). The top staff is labeled **strophe III** and **Très lent** with a tempo marking of $\text{♩} = 34/35$. It includes the instruction *1 son multiphonique* and a *ppp* dynamic marking. The bottom staff is labeled **(transition de II à III)** and **Très régulier** with a tempo marking of $\text{♩} = 68/70$, and includes the instruction *en s'estompani progressivement jusqu'à rien*. It features a *pp* dynamic marking and the instruction *sans accent*. Both staves end with an ellipsis (...).

Exemplo H – Compassos 30 a 33 de “*Dialogue(...)*”, de P. Boulez

Outra citação da mesma célula aparece na *Transition IV à V*, que apresenta o mesmo traço musical, mas agora de uma maneira tratada e elaborada, em uma versão totalmente ornada por grupos de semicolcheias e grandes variações de dinâmicas.

transition de III à IV
Très rapide, en accélérant continuellement et très progressivement-----

Cl. Sib (double)
 (...) *ppp cresc. poco a poco*-----

Exemplo I – Compassos 3 a 7 de “Dialogue (...)”, de Boulez, da *Transition III à IV*.

No final da *Strophe I*, acontece, finalmente, sua auto-citação, em que Boulez utiliza seis notas de alturas fixas em trinados, originários da sua obra “*Domaines*”, também para clarinete solista e ensemble – essas seis notas, serão novamente trabalhadas e analisadas na próxima *Transition I à II*, tendo como base duas propostas musicais: a primeira será a criação de uma atmosfera de contrastes entre a realidade do clarinete ao vivo e a fantasia do pré-gravado, com seus efeitos, e a segunda proposta estará relacionada com a análise do material musical da partitura, pelo uso da espacialização sonora, sentida auditivamente pelo público.

strophe I (assez vif) ♩ = 144/152
poco accel.-----ritard.-----molto

Cl. Sib (première)
 (...) *mp f pp*

Cl. Sib (double)
 (...) *pp*

transition de I à II
Flottant ♩ = 92, avec des contrastes de vivacité abrupte

Exemplo J – Compassos 97 a 98 da *Strophe I* de “Dialogue (...)”, de Boulez

transition de I à II
Tempo Brusque/Tempo ♩=92 **Brusque**
 ♩ = 184 ♩ = 200

Cl. Sib
 (double)

(...) *pp* *sub.f* *sub.pp* *sub.f* (...)

Exemplo K – Compassos 4 a 6 da *Transition I à II* de “*Dialogue (...)*”, de Boulez

O presente trabalho foi estruturado em blocos e são conectados na execução da obra no CD anexo. A Tese está dividida da seguinte maneira:

Capítulo 1. ANÁLISE TÉCNICO INTERPRETATIVA DA OBRA “DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE”

Nesta parte da tese, o projeto consistirá em relacionar a investigação do processo que o intérprete percorre, com a finalidade de vencer os recursos exigidos pela escrita musical, com momentos de reflexão sobre as exigências que a música e o compositor requerem na obra, apresentando, aqui, algumas das possíveis visões sobre essa composição analisada.

Durante o processo de aprendizagem da obra, o comportamento do pesquisador, como intérprete, foi observado e analisado, de acordo com os seguintes fundamentos da técnica do instrumento: sonoridade, controle da coluna de ar, controle do diafragma, ligaduras, resistência física, posição de dedilhados, velocidade exigida, entre outros, observando, deste modo, de que maneira a técnica empregada no repertório tradicional é influenciada e alterada pelo repertório contemporâneo.

Capítulo 2. ENTREVISTAS

Serão apresentadas as entrevistas entre o intérprete e alguns compositores: Silvio Ferraz, Marcos Lacerda, Marisa Rezende e Edson Zampronha, que foram convidados a analisar trechos da obra e contrapor suas idéias e visões interpretativas, bem como os métodos utilizados para estas análises e seus resultados, juntamente com a visão e interpretação deste intérprete. É necessário comentar que, durante as entrevistas, este pesquisador e intérprete é chamado, informalmente, de “Prof. Montanha”, denominação pela qual é conhecido no meio musical.

Capítulo 3. LIVE ELECTRONICS E GRAVAÇÕES

Para esta parte do trabalho foi realizada a gravação da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, realizada no LAMI-USP por este intérprete e pesquisador, sob a coordenação dos Profs. Marcos Lacerda e Fernando Iazzetta, e que foi apresentada para a Banca examinadora e na Defesa. Tal gravação não constará nesta publicação, devido a problemas relativos aos Direitos Autorais. Contudo, o pesquisador se compromete a disponibilizá-la aos que tiverem interesse em conhecê-la.

Será apresentada aqui uma “ficha” técnica da gravação, suas dificuldades e soluções encontradas, e uma breve descrição das técnicas utilizadas por Boulez na sonorização e espacialização da sala de concerto.

Capítulo 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa parte da tese apresentará uma conclusão do que foi realizado e seus resultados, apresentando a importância desse trabalho para o entendimento dessa obra e, conseqüentemente, da linguagem musical utilizada em obras da modernidade, tanto para alunos de clarinete quanto de outros instrumentos. Deixará evidente a importância do diálogo entre os compositores e os intérpretes na música dos dias de hoje, bem como as diferenças entre interpretar música do repertório tradicional e a música contemporânea.

**Capítulo 1. ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA DA
OBRA “*DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE*”**

Capítulo 1. ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA DA OBRA “DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE”

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’.

Eduardo Giannetti em “Auto-Engano”.

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.

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.

A primeira parte do estudo foi feita rapidamente, devido à necessidade de se realizarem as gravações das partes pré-gravadas, que foram utilizadas para o concerto realizado no Festival Música Nova, em 1999, em São Paulo, e, em seguida, o estudo das partes que seriam executadas, ao vivo, nesse concerto.

Novos estudos foram necessários, nos anos seguintes, para a realização de outros concertos, e, posteriormente, os estudos realizados para a defesa dessa tese. Como se pode observar, o processo de aprendizado dessa peça foi gradual, permitindo um entendimento natural desse contexto, propiciando, em vários momentos, uma mudança de concepções técnicas ou interpretativas da música estudada.

Nesse processo, alguns fatos contribuíram para um melhor aprendizado, tais como:

- Entender que o ato de aprender uma peça musical é o da simplificação da maioria dos objetivos, e o ato da performance é o da reunião de suas complexidades.

- Os valores rítmicos devem ser reduzidos para formas mais fáceis - subdivididos.

- Anotações não devem ser economizadas, para que se recorde do que deve ser realizado adiante.

- Utilizar-se de meios expressivos de pensamento – metáforas - para interpretar os símbolos da partitura.

- Classificação dos problemas – estudos dirigidos e o uso do senso crítico para a avaliação dos resultados.

- Realização de pesquisas com posições de dedilhados não usuais.

- Uso correto da “energia” – saber quando “acumular” e quando “explodir”.

- Compreender que o aprendizado pode tomar muito tempo, e, em alguns minutos, toda essa complexidade será utilizada na performance, ao vivo.

- A interpretação é construída embasada em um longo processo de entendimento, e esse processo deve ser suficientemente forte e consolidado em peças de grande complexidade, para que a obra não se torne, tanto para o intérprete quanto para o ouvinte, um banal amontoado de notas.

- Conduzir a atividade mental do aprendizado inicial em direção a um produto final – utilizar o contexto interpretativo na performance.

Nota-se que o estudo deve ser feito conscientemente, não apenas mecanicamente, relacionando-se os resultados da sonoridade, ritmo e forma musical, comandados, pela rigorosidade determinada pelo compositor – no caso em questão, por Pierre Boulez, mas com uma inevitável interpretação pessoal e intuitiva.

Nesta primeira parte da Tese, o intérprete teve a intenção e a preocupação de registrar algumas dificuldades técnicas e características interpretativas encontradas nesse processo de aprendizagem da obra “*Dialogue de L’ Ombre Double*”. Os detalhes serão abordados separadamente em cada parte da música. Houve também a intenção de investigar o caminho percorrido para se conseguir os resultados exigidos pela partitura.

Durante o aprendizado, fundamentos da técnica do clarinete foram observados, tais quais: controle da coluna de ar, controle do diafragma, controle da embocadura, uso de diferentes articulações e ligaduras, resistência física, dedilhados, assim como uma reflexão da forma estrutural e interpretativa da peça.

1.1. *Sigle Initial*

A primeira peça da obra é o *Sigle Initial*, que abre o “*Dialogue*” com o clarinete pré-gravado, na qual pode-se perceber a aproximação da “sombra”, que inicialmente está distante através de um efeito de filtragem do som pelo computador, e que pouco a pouco se torna mais presente, com um som cada vez mais natural.

Cada frase da sombra será ouvida através de um alto-falante diferente e esta técnica será empregada até o ponto em que o ouvinte terá uma sensação de movimento sonoro circular, convergindo da sonoridade da sombra para o clarinete ao vivo, que está situado ao centro dos alto-falantes.

Este *Sigle Initial* é formado por 26 frases demarcadas pelo compositor, com iguais saltos descendentes para o mi^3 do clarinete, levando-se em conta que o clarinete é afinado em si bemol. Todas as frases são intercaladas por pausas e precedidas pelos “*precipité*” da frase anterior, funcionando como uma pequena cadência. Este *Sigle* é caracterizado pelo abundante uso do cromatismo e do uso intervalar com um efeito de zigue-zague, ou seja, dada uma nota original, se a próxima subir (em altura), a nota seguinte geralmente descerá. Outra característica desse movimento é o trabalho do compositor em conseguir expandir ou comprimir o espaço utilizado pela tessitura de cada frase.

Cada uma dessas 26 frases é dividida em outras menores, geralmente separada pelas notas longas, totalizando 111 sub-frases, como é possível observar no exemplo 2. Acredita-se que a grande dificuldade para o intérprete, nesta peça, está em unir todos esses fragmentos, que possuem características individuais, dentro de uma textura difícilíssima, caracterizada pela dinâmica e pela tessitura utilizadas, em prol de um todo musical.

sigle initial

Hâtif ♩ = 196/200 **chuchoté, mystérieux**

Cl. Sib (double)

1

précipité ----- //Tempo

précipité -----

ppp > < *mp* *ppp* < > < *mp*

(...)

Exemplo 1 – Compassos 1 a 4 – Sigle Initial - Pierre Boulez

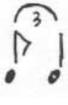
Frase	Sub-frases
1	2
2	3
3	2
4	7
5	6
6	12
7	3
8	9
9	13
10	4
11	6
12	2
13	4
14	2
15	2
16	4
17	2
18	1
19	2
20	2
21	4
22	3
23	4
24	7
25	3
26	2

Exemplo 2 – Frases e suas Sub-frases

Esta aproximação da sombra, que se torna pouco a pouco mais presente, significa movimento, caminhar para frente; assim, o compositor utiliza em todas as células rítmicas o movimento da terceira colcheia da tercina, caracterizando o impulso de um caminhar para o tempo seguinte.



Exemplo 3 – Movimento da terceira colcheia das tercinas

Pode-se pensar, então, que se o compositor utilizasse o ritmo: , por exemplo, ele não conseguiria esse movimento em direção ao futuro. Este ritmo caracteriza uma suspensão, uma espera, interrompendo, assim, a fluência do caminhar. E, em vez disso, o compositor utiliza o movimento pela terceira colcheia das tercinas, empregadas para a grafia desse movimento. O intérprete deve valorizar esse movimento, na hora da performance, “roubando” o tempo das notas longas precedentes, ou então a peça pode cair em colapso, tornando-se simples e singularmente pouco atrativa.

Essa peça estabelece uma relação de tempo que não se dá somente através da rítmica, mas também pela sonorização através dos alto-falantes, isto é, o compositor utiliza duas técnicas para fornecer aos ouvintes a sensação de tempo: a primeira é através das notas musicais e do ritmo, o andamento estabelecido por ele e o tamanho das frases; a segunda é obtida por intermédio da maneira como a sonorização é feita na sala, sendo que cada frase de tamanho diferente será ouvida de uma direção, dando ao ouvinte uma sensação de andamentos diferentes em movimento.

As frases podem variar de um a seis compassos de duração, sempre em *pianissíssimo* (*ppp*), interrompidas por um “*precipité*”, com *crescendo* até o *mi3*, grave, retornando ao ‘*a tempo*’ em seguida e em *ppp*, o que pode ser observado no exemplo 4.

Frases	Intervalos “Précipité”	Número de Compassos
1°. -	fá#4 - mi3	1
2°. -	fá#4 - mi3	2
3°. -	fá#4 - mi3	1
4°. -	fá natural4 - mi3	3
5°. -	fá#4 - mi3	3
6°. -	fá natural4 - mi3	4
7°. -	lá4 - mi3	2
8°. -	fá natural4 - mi3	4
9°. -	ré#4 - mi3	6
10°. -	fá#4 - mi3	2
11°. -	dó4 - mi3	3
12°. -	fá#4 - mi3	1
13°. -	lá3 - mi3	2
14°. -	ré#4 - mi3	1
15°. -	ré#4 - mi3	1
16°. -	lá#3 - mi3	2
17°. -	ré#4 - mi3	1
18°. -	lá#3 - mi3	1
19°. -	dó natural4 - mi3	1
20°. -	ré#4 - mi3	1
21°. -	lá natural3 - mi3	2
22°. -	ré natural4 - mi3	2
23°. -	dó natural4 - mi3	2
24°. -	si \flat 3 - mi3	4
25°. -	sol#4 - mi3	3
26°. -	sol natural3 - mi3	4

Exemplo 4 – Encadeamento dentro dos “*Precipités*” e números de compassos de cada frase

Frase 22	semínima = 190
Frase 23	semínima = 180
Frase 24	semínima = 172
Frase 25	semínima = 166
	semínima = 162
Frase 26	semínima = 160
	semínima = 152

Exemplo 5 – Diferenças de andamento a partir da frase 22

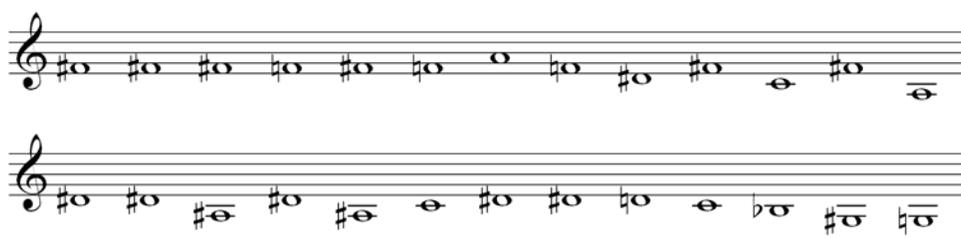
Frases iguais em compassos e ritmo	
1 ^a .	15 ^a .
12 ^a .	17 ^a .

Exemplo 6 – Igualdade entre frases

Com base nos exemplos 7 e 8, pode-se notar o processo de expansão e compressão da tessitura utilizada pelo compositor, sem levar em conta a resolução para o mi3.



Exemplo 7 – Tessitura de cada frase, sem a cadência mi3



Exemplo 8 – Penúltimas notas de cada frase

Algumas dificuldades encontradas nessa peça:

- Atmosfera – clima – textura.
- Dinâmica – *ppp* *dininuendo* e *crescendo* para *mp*.
- Velocidade – geralmente semínima = 200.
- Intervalos – ligados descendentes.
- Mudança de caráter (tempo) – *precipité* para *a tempo*.
- Dedilhados nas tercinas.

São 58 compassos dentro de uma atmosfera que utiliza dinâmicas entre *ppp* e *mp*, numa velocidade muito alta e empregando a escrita “*precipité*” para interromper subitamente a frase e retomando em seguida “*tempo*” para iniciar uma nova frase. A dificuldade está em coordenar esse espírito musical, juntamente com as constantes alterações das alturas das notas e frases com muitos saltos (intervalos) descendentes.

O estudo inicial foi feito muito lentamente, em “câmera lenta”, em todos os sentidos, buscando obter um reflexo condicionado: na leitura, nas inflexões das dinâmicas, no controle da coluna de ar através do apoio constante do diafragma, e no relaxamento da musculatura da embocadura para os intervalos, aumentando-se gradativamente a velocidade até chegar a semínima = 200, ou próximo disto.

Da primeira à décima frase, dentro do “*précipité*” para interromper cada uma delas, o último intervalo é descendente, maior do que o de uma oitava e crescendo em dinâmica de *ppp* para *mp*, em direção à última nota do clarinete. A dificuldade está em manter a ligadura da nota superior até a nota inferior com o *crescendo* súbito.

Para a realização deste trecho, o diafragma deve ser mantido apoiado, sustentando uma coluna de ar homogênea para as duas notas, balanceando-se com um pequeno relaxamento da embocadura para a última nota. Caso contrário, pode acontecer que ao invés de soar a nota grave final, aparecerá a sua décima segunda superior, a ligadura também poderá ser quebrada e até mesmo poderá acontecer um “guincho”.

O harmônico das notas graves pode aparecer, devido ao um não relaxamento sutil da embocadura nos saltos descendentes; a ligadura será interrompida se a coluna de ar não for sustentada e o “guincho” acontecerá se o intérprete não souber dosar a velocidade e a quantidade do ar, para fazer o *crescendo*. Observam-se alguns dos intervalos que podem falhar com mais frequência no Exemplo 9.



Exemplo 9 – Intervalos utilizados nos “*Precipités*”

A possibilidade de alternância da digitação da nota ré# (mib), da posição normal para uma de recurso, facilita extremamente algumas passagens, como mostra o Exemplo 10, a seguir (nesta tese foram adotadas as classificações de dedilhados encontradas no Método para Clarinete de Klosé, descrito na Bibliografia).

The image shows a musical score for Clarinet in B-flat (Cl. Sib) titled "sigle initial (Hâtif)" by Boulez. The tempo is marked "précipité" and the metronome is set to 196/200. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Below the staff, there are four fingering diagrams for the key of D-sharp (mib). Each diagram shows the placement of fingers on the keys, with some keys marked with a slash to indicate they are not to be used. The diagrams are arranged in a way that shows the alternation between different fingerings for the same note, as described in the text.

Exemplo 10 – Alternância da posição para o ré4

Outro aspecto a ser abordado pelo intérprete é a escolha pré-estabelecida de pontos estratégicos para a respiração. Em vários momentos da peça as frases são muito curtas como, por exemplo, entre a frase 10 até a 23; a maioria delas é constituída de apenas um ou dois compassos. Assim, o intérprete não pode respirar a cada frase, pois acabará com um acúmulo de ar, desencadeando uma sensação de fadiga e descontrole. O melhor é distribuir as respirações o mais espaçadamente possível, fugindo de um cansaço desnecessário.

Como foi dito anteriormente, o melhor processo encontrado para a resolução de tantos aspectos técnicos e interpretativos diferenciados, que são sabiamente exigidos por Boulez nesse movimento, foi a programação de todos os detalhes em uma velocidade muito mais lenta, e, estabelecida a construção desse “esqueleto sonoro”, aumenta-se a velocidade do andamento, trazendo para esse novo parâmetro todas as características já organizadas.

1. 2. *Strophe I*

A *Strophe I* é fundamentada num processo de escrita que será largamente desenvolvido ao longo da obra, que é o da justaposição de células, formando uma monodia no clarinete. Neste trecho, as células são formadas por grupos de notas na figura de tercinas, já usadas anteriormente, alternadas por seqüências de notas trinadas, sendo que as células são polarizadas através das mudanças de andamento nas notas trinadas, que aqui são constituídas de impulsos e de “*désinences*” (*tempo - cédé – accéléré e ralenti*).

As frases estão sempre delimitadas pelo *tempo* versus *cédé* ou *ralenti*. Os cedendos são acompanhados pela indicação *cedé'*, e os *ralentandos* por *ralenti'* ou *ralenti''*. Essa pequena diferença deve ser compreendida pelo intérprete, para que ele demonstre melhor as inclinações e o término de cada frase ou segmento dela. É de interesse notar que, muitas vezes, o *cedé* não possui o sinal de *cedé'*, e isso significa que o *a tempo* será atacado subitamente, sem pausa, mostrando que ainda não é o fim da frase, como se observa nos exemplos 11 e 12.

The image shows a musical staff with a treble clef. It is divided into four measures. The first two measures each contain a triplet of eighth notes, with a '3' below them and the word 'Tempo' centered under the first measure. A vertical dashed line separates the second measure from the third. Above the third measure, the word 'Ralenti' is written with a circled 'R' above it. Below the third measure, the word 'Cédé' is written with a circled 'C' below it. The third measure contains three eighth notes, each with a 'tr' (trill) above it. A second vertical dashed line separates the third measure from the fourth. The fourth measure contains two triplets of eighth notes, with '3' below each and the word 'Tempo' centered under the first triplet, followed by '(Nova Frase)' to its right.

Exemplo 11 – Construção das Frases

strophe I
Assez vif ♩ = 144/152, *flexible, fluide, calme*
cédé Tempo *cédé*

Cl. Si \flat (première)

p *mp*

Cl. Si \flat (double)

58 sigle intial (*Assez vif* ♩ = 144/152)

p *ppp*

Plus vif ♩ = 160/172, *plus mubile, rubato plus marqué*
Tempo *ralenti . . .* *cédé . . . Tempo*

Cl. Si \flat (première)

pp *pp* *pp* *mf*

Exemplo 12 – Compassos 1 a 6

Frases	nº. compassos	Terminação
1 ^a .	4'	<i>Ralenti'</i>
2 ^a .	8	<i>ralenti''</i>
3 ^a .	3	<i>Ralenti'</i>
4 ^a .	8	<i>Cede'</i>
5 ^a .	9	<i>ralenti''</i>
6 ^a .	4	<i>Ralenti'</i>
7 ^a .	11	<i>Cede'</i>
8 ^a .	6	<i>ralenti''</i>
9 ^a .	3	<i>Ralenti'</i>
10 ^a .	8	<i>Cede'</i>
11 ^a .	4	<i>ralenti''</i>
12 ^a .	4	<i>Ralenti'</i>
13 ^a .	9	<i>Cede'</i>
14 ^a .	13	<i>ralenti''</i>
15 ^a .	4	<i>Ralenti''</i>

Exemplo 13 – Classificação das frases e suas terminações

No exemplo anterior, é possível se observar a expansão das frases, chegando a ter 13 compassos na frase 14. Na partitura, nota-se que em todas as frases com a terminação *ralenti''* ou *ralenti'* são seguidas de “barra dupla” de compasso, querendo, provavelmente, com essas indicações, que o intérprete interrompa realmente o discurso fraseológico. Diferenciando-se das terminações em *cédé'*, nas quais não ocorre esse simbolismo, e com isso, o intérprete fará apenas uma pequena respiração entre as frases.

A partir da frase 4, Boulez intensifica a indicação de “*rubato*”, para “*avec rubato très ample*”, especialmente nas frases mais longas. Com isso o intérprete pode usufruir

dessa indicação para “segurar” o tempo em algumas das passagens em tercinas com grandes saltos, tendo tempo para realizá-las com maior precisão, como, por exemplo, no compasso 25, em que os si bemóis podem ser pronunciados com mais calma. Tal pode ser observado no exemplo 18.

Podem ser comparadas claramente as idéias musicais dessa monodia do clarinete com as regras de escrita e leitura de um texto ou declaração; com seus repousos, impulsos e finalizações, como, por exemplo, o “ponto-e-vírgula” ou “ponto final”.

The image displays two musical staves illustrating Boulez's 'Cédé' and 'Ralenti' markings. The top staff shows a sequence of notes with 'Tempo' and 'Cédé tr tr' markings, and a bottom staff with sections A, B, and C. The bottom staff shows a similar sequence with 'Tempo', 'Cédé tr', and 'Ralenti' markings.

Exemplo 14 – Comparação entre as indicações de Boulez e as regras de ortografia

O intérprete deve levar em consideração que Boulez sempre utiliza “*cedé*” (que significa ‘cedido’, onde não há o processo de preparo para o repouso, ou seja, é um acontecimento súbito), quando ele quer uma cesura para a reflexão das idéias nervosas invocadas pelos grupos de tercinas e, logo em seguida, quer voltar para o andamento já existente (semínima igual a 144, *cedé*, e, logo no outro compasso, semínima novamente igual a 144), é possível comparar este “*cedé*” como uma vírgula de nossa escrita, que tem uma função de suspensão: *cedé* = vírgula e *cedé*’ = ponto e vírgula. Veja exemplo 15.

Cl. Sib **strophe I (Plus Vif)** ♩ = 160/172
 (première) *Tempo*

**Exemplo 18 – Intervalos não regulares, utilizando diferentes regiões do clarinete:
 compassos 9, 25 e 65.**

Um fenômeno perceptível nesta *Strophe*, que está diretamente relacionada ao *Jazz*, é a possibilidade do acontecimento do que é chamado “ghostnotes”, que são notas não pronunciadas.

Em *Jazz*, estas notas não pronunciadas derivam de algum problema técnico que o instrumentista teve na hora da execução, como, por exemplo, um erro na coluna de ar, dedilhado, articulações ou outros. Com isso, pode-se dizer que este efeito nada mais é do que um fenômeno natural possível e não pré-estabelecido ou planejado.

Desta maneira, um problema técnico se tornou, com o tempo, uma maneira de se tocar, um estilo. Ele apareceu certamente quando se passou a escrever os improvisos jazzísticos, sendo importante anotar aquela nota que o instrumentista teve a intenção de tocar, mas não pronunciou e, desta forma, este efeito em *Jazz* é apenas um resultado, e na escrita é uma observação ou nota do que ocorreu.

Já no caso do “*Dialogue de L’Ombre Double*”, Boulez não determinou que uma nota ou outra fosse “escondida”, mas o que pode acontecer aqui é uma utilização desse efeito, e, então, pode não se dar a mesma ênfase em todas as notas, devido aos saltos e à velocidade, para que haja uma maior fluência e leveza na condução das frases; assim, ao contrário do *Jazz*, nesta peça o efeito é uma solução técnica para algumas passagens. O intérprete pode, então, conseguir esse efeito através da retirada sutil da coluna de ar em algumas notas ou saltos.

Dentro das dificuldades técnicas encontradas neste trecho, temos novamente o problema da resolução da fórmula:

VELOCIDADE + DINÂMICA + SALTOS X LIGADURAS

Velocidade – semínima = 152

Dinâmicas – Muitas inflexões em curtos espaços de tempo

Saltos ligados – sétimas descendentes e ascendentes

Ligaduras – descendentes

strophe I
Assez vif ♩ = 144/152, *flexible, fluide, calme*
cède Tempo cède Tempo ralenti

Cl. Sib (première)
Cl. Sib (double)

1 3 3 trm trm 3 3 3 4 3 trm
p *mp* *pp* (...)

58 3 3
p *ppp*

sigle initial (Assez vif ♩ = 144/152)

Exemplo 19 – Inflexões na dinâmica exigida: compassos 1 a 4

A resolução para esta fórmula é a mesma utilizada no *Sigle Initial*, ou seja: o estudo deve ser feito primeiramente muito lento, para que se possam condicionar as inflexões de dinâmicas e resolver os problemas de alterações de notas, construir as frases trabalhando os intervalos ligados através da coluna de ar contínua apoiada pelo diafragma, bem como a flexibilidade da embocadura.

Outro problema técnico é o dos trinados, que devem ser executados rapidamente e com muita igualdade, mesmo sendo produzidos em diferentes regiões do clarinete (a desigualdade técnica pode ocasionar uma desigualdade rítmica).

strophe I
(Plus vif ♩ = 160/172, avec rubato très ample)
 accéléré ----- cédé

Cl. Sib
 (première)

Exemplo 20 – Compassos 19 e 20: trinados em diferentes regiões e com diferentes dedilhados

Depois de se ter mais ou menos resolvidos esses pequenos problemas, deve-se dar atenção ao trabalho de diferenciar o ‘cédé’ do ‘ralenti’. Sendo o ‘cédé’ um processo diferencial de movimento sem preparo, pode-se imaginar uma mudança na fórmula do compasso, de simples para composto, todas as vezes que o ‘cédé’ aparecer, dando um sentido diferencial de alargamento na pulsação musical.

Exemplo 21 – Transformação do *cedé* para compasso composto

Nos compassos 16 e 17, observa-se mais uma dificuldade da realização interpretativa em “*Dialogue*”, que ocorre quando a frase está sendo guiada por um crescendo e o ponto mais forte desta está precedido de um intervalo descendente de um ponto mais agudo e com mais brilho, e que, assim, naturalmente, soará mais claro ou até mais forte do que o ponto grave indicado com a dinâmica ‘forte’, tendo o intérprete, deste modo, que equilibrar a coluna de ar necessária para o agudo, e forçá-la para o ponto mais grave, a fim de evidenciá-lo.

strophe I
Plus Vif ♩ = 160/172, avec rubato très ample

Cl. Sib
 (première)

16 3 (...)

pp 3 *f* 3 3 (...)

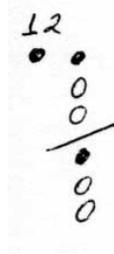
Exemplo 24 – Dificuldade fraseológica em relação aos saltos e a dinâmica

Outra dificuldade muito comum é a possível desigualdade métrica na realização dos saltos. Mesmo que Boulez tenha facilitado a interpretação com as indicações de *rubato*, o aprendizado desta peça deve valorizar o trabalho de igualar a métrica rítmica entre a digitação diferenciada dos intervalos.

O uso de posições alternativas deve ser explorado pelo intérprete, com a finalidade de produzir maior fluência do discurso musical.

Dedilhados alternativos para os seguintes compassos:

Compassos 2 e 16: lá#5

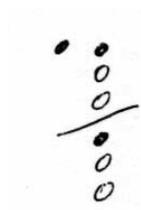


Compassos 4: ré#4

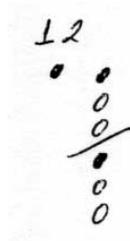
13: primeiro ré#4

14: os dois ré#4

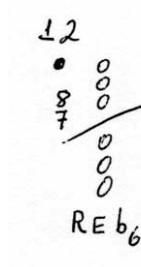
35: idem ao anterior



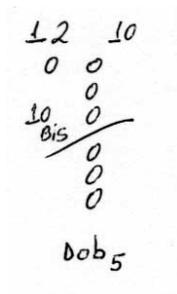
Compasso 7: si b5



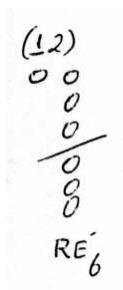
Compasso 28: trinado dó bequadro6 – ré b6



Compasso 47: trinado sib4 – dób5



Compasso 60: do#6 - ré6



Exemplo 25 – Dedilhados Alternativos

1. 3. Transition I à II

Nesta *Transition*, o ‘*Clarinete double*’ toca uma linha melódica em *trillos*, os quais são interrompidos drasticamente por notas muito agressivas, com apojeturas. Os *trillos* são sempre ouvidos em todos os alto-falantes, em um nível de dinâmica moderado. As notas agressivas, por outro lado, são ouvidas somente em um único alto-falante de cada vez (o qual é trocado a cada interrupção), em um nível de dinâmica muito forte.

transition de I à II
Tempo Brusque/Tempo ♩ = 92
♩ = 184 ♩ = 200

Cl. Sib (double)

pp sub.f sub.pp f sub. sempre pp f

Exemplo 26 – Diferenciação entre os trinados em *pp* e o “*brusque*” em *forte subito*

O ‘*Clarinete double*’ começa a ser ouvido simultaneamente a partir dos dois últimos compassos do ‘*Clarinete première*’, que está terminando a *Strophe I*. Tal acontecimento requer uma certa habilidade da pessoa que está trabalhando junto ao computador em apresentações ao vivo, porque o som do ‘*Clarinete double*’ precisa ser iniciado em uníssono com o ‘*Clarinete première*’.

strophe I (Assez Vif ♩ = 144/152)

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (double)

p *mf*

poco accel. *ritard.* *molto*

mp *f* *pp*

transition de I à II
Flottant ♩ = 92, avec des contrastes de vivacité abrupte

poco accel. *revenir au...*

pp *mf*

Exemplo 27 – Momento do início da *Transition I à II*, em uníssono com a *Strophe I*, anterior

O próximo exemplo compara a transformação na duração dos trinados da *Strophe I* para a *Transition I à II*, bem como na *Strophe II*.

strophe I
 Assez vif ♩ = 144/152, flexible, fluide, calme
cédé. ----- Tempo

Cl. Sib (première)

p *mp*

Cl. Sib (première)

pp *ralenti (...)*

transition de I à II
 Flottant ♩ = 92, avec des contrastes de vivacité abrupte
poco accel. ----- revenir au Tempo Brusque ♩ = 184 ♩ = 200

Cl. Sib (double)

pp *mf* *pp* *sub. f*

Cl. Sib (double)

sub. pp *f sub. sempre* *pp* *f* *p* *pp* *mp* *p*

strophe II
 Assez modéré ♩ = 92, calme, flottant (...)

Cl. Sib (première)

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

Cl. Sib (double)

pp *ppp*

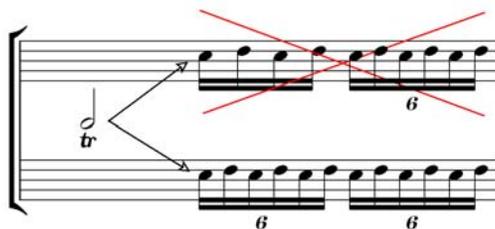
transition de I à II (Flottant ♩ = 92)

Exemplo 28 – Comparação do uso de elementos musicais semelhantes na Strophe I
 Transition I à II e Strophe II

No início da *Transition I à II* o ‘*Clarinete double*’ imita os trinados deixados pelo ‘*Clarinete première*’, e a continuidade da idéia musical anterior (tercinas depois dos trinados) é destruída subitamente através das notas agressivas, secas e curtas apresentadas no “*Brusque*”. Desta forma, as grandes seqüências melódicas das tercinas são substituídas por apenas uma, ou até no máximo três notas, e, a partir deste momento, os trinados formarão a melodia, junto com trêmulos que, no decorrer deste trecho até o final desta *Transition*, terão maior importância para se transformarem depois no elemento melódico do início da *Strophe II*.

As dificuldades não poderiam ser outras do que a realização dos trinados e trêmulos, mas é necessário classificar mais duas dificuldades: as apojaturas e a diferenciação na execução musical do “*brusque*” e do “*flottant*”.

No caso dos trinados, deve-se levar em consideração a regra básica que, em música contemporânea, de modo geral, os trinados devem ser executados sem a preparação e as resoluções clássicas ou românticas, tendo assim um caráter mecânico linear e de muita igualdade entre eles.



Exemplo 29 – Diferenciação entre trinados românticos e contemporâneos

Deve-se ter outro cuidado especial com a intenção musical do compositor, já que acrescentou “traços” na primeira nota dos trêmulos.

transition de I à II (♩ = 92)

Cl. Sib
(double)

p ————— *mp*

Exemplo 30 – Tenuto no início dos trêmulos

O trêmulo deverá ter o mesmo efeito e intenção, anteriormente comentados, sobre o trinado; aqui, apenas com um leve apoio na primeira nota e, em seguida, há a necessidade de movimentos regulares.

Exemplo 31: Concepções da realização dos trêmulos

Também nesta peça, a diferenciação musical entre o “*flottant*” e o “*brusque*” é um dos pontos-chave para se ter uma boa interpretação desta transição. O “*flottant*” deve ser leve e flexível, aproveitando as movimentações das dinâmicas em andamento tranquilo, para melhor desempenho dos trinados e trêmulos, e, sem demonstrar nenhuma intenção, subitamente mudar o caráter no “*brusque*”, que deve evidenciar um espírito enérgico, seco e agressivo. O segredo está em se conseguir passar de um caráter para outro sem que isso seja mostrado antecipadamente, sempre tendo como intenção a surpresa.

transition de I à II
Tempo Brusque
♩ = 184 ♩ = 200

Tempo ♩ = 92 Brusque

Cl. Si \flat (double)

Cl. Si \flat (double)

Tempo Brusque Tempo Brusque

pp sub.f sub.pp f sub. sempre

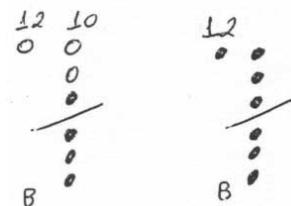
pp f p pp mp p

Exemplo 32 – Transition I à II – Compassos 4 a 9

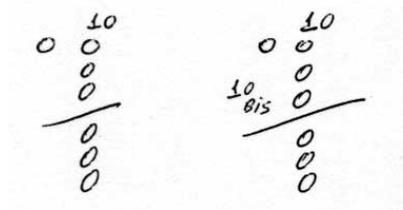
Voltando para a dificuldade dos trêmulos, esta pode ser superada pelo uso de dedilhados alternativos, tentando, assim, um resultado sonoro sem muita diferença entre os trêmulos difíceis e os mais fáceis.

Dedilhados alternativos para os seguintes compassos:

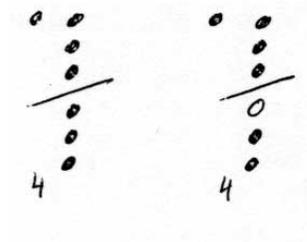
- Compasso 15: trêmulo lá #4 - dó #5



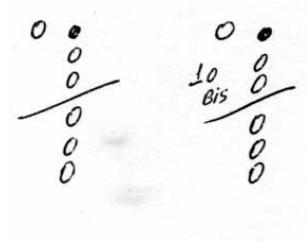
- Compasso 7: lá4 natural e si b4



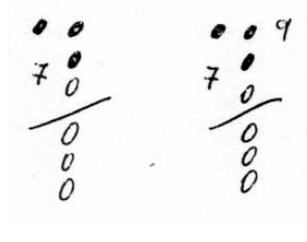
- Compasso 12: sol #3 e si natural3



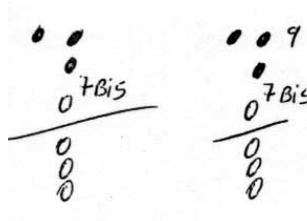
- Compasso 17: fá #4 e lá natural4



- Compasso 21: ré #4 e fá #4



- Compasso 35: ré #4 e sol natural4



Exemplo 33: Dedilhados alternativos para os trêmulos

Nota-se, nessa *Transition*, a dificuldade para o intérprete em não deixar evidentes as realizações românticas nos trêmulos, devido à indicação de *tenuto* no início de cada novo desenho; isso vai depender muito de como o intérprete sai do *tenuto* para as outras notas – com *accelerando*, ou por igual. Outra dificuldade, trabalhada nesta seção, foi a realização das apojaturas precedentes aos *tenutos*, derivadas de outra região do clarinete, em relação às notas do *tenuto*. Essas apojaturas podem possuir uma maior ressonância (devido à diferenciação sonora da região na qual elas estão localizadas no instrumento) do que os próprios *tenutos*, exigidos pelo compositor.

O apoio sonoro dos *tenutos*, nesse caso, deve ser mais valorizado, e o intérprete deve tentar diminuir o “brilho” das apojaturas, conseguindo um resultado mais balanceado, usando diferenciações da coluna de ar.

Outro ponto importante para a execução dessa peça foi o entendimento das relações rítmicas das apojaturas. Acredita-se que as apojaturas, em seu valor rítmico, são fatos interpretativos e musicais. Esses elementos estão ligados a um objeto de um caráter musical definido e diferenciado (“*Brusque*” ou “*flottant*”), assim, as apojaturas devem ser incluídas no espírito musical em questão.

1. 4. *Strophe II*

Esta *Strophe II*, ao vivo, se inicia com o clarinete realizando longas melodias em trêmulos, dentro de uma atmosfera leve e calma, com dinâmicas entre *pp* e *mf*, interrompida por uma “sacudida” nervosa na cifra 2, que entrecorta totalmente o discurso anterior. Esta ruptura tem um caráter oposto ao trecho inicial; ela requer muita energia e apresenta-se extremamente agressiva e nervosa.

Dentro desta ruptura, iniciada na cifra 2, podemos encontrar o agrupamento das células iniciais, que serão manipuladas e agrupadas separadamente nos próximos compassos, até a próxima ruptura, utilizando o mesmo processo no compasso 22.

strophe II

16 Agité ♩ = 100

asses ralenti --- Tempo très variable ♩ = 88

19 Un peu plus lent ♩ = 84

Encore un peu plus lent ♩ = 84

Très calme ♩ = 76

Agité (novamente)

Exemplo 34 – Reutilização do material do compasso 17

O prolongamento dos valores rítmicos nos encadeamentos dos compassos 16 – 17 e 22 – 27 e suas diluições, com relação aos diferentes andamentos, ficam evidentes nos exemplos abaixo:

1º. encadeamento:

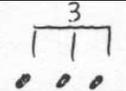
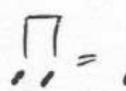


Valores	Compasso	Dinâmica	Velocidade
	18	<i>Pp</i> <i>f</i> <i>pp</i>	Acell. semínima = 88
	19	<i>Pp</i> <i>mf</i> <i>pp</i>	Accel. meno semínima = 84
	20	<i>Pp</i> <i>mp</i> <i>pp</i>	Accel. ancora meno semínima = 80
	21	<i>Pp</i> <i>p</i> <i>pp</i>	Accel. Pochíss. semínima = 76

Exemplo 35: 1º. Encadeamento rítmico do compasso 17 e sua diluição nos compassos seguintes

2º. encadeamento:



Valores	Compasso	Dinâmica	Velocidade
	23	<i>Pp</i> < <i>f</i> > <i>pp</i>	<i>Accel. non troppo</i> semínima = 84
	24	<i>Pp</i> < <i>mf</i> > <i>pp</i>	<i>Acell. meno</i> semínima = 80
	25	<i>Pp</i> < <i>mp</i> > <i>pp</i>	<i>Acell. pochíss.</i> semínima = 76
	26	<i>Pp</i> < <i>p</i> > <i>pp</i>	semínima = 72

Exemplo 36: 2º. Encadeamento rítmico do compasso 22 e sua diluição nos compassos seguintes

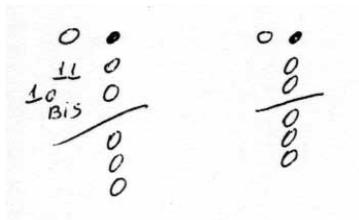
A dificuldade técnica do início desta *Strophe II* é novamente a realização dos trêmulos e apojeturas. Deve-se levar em consideração os mesmos pontos abordados do trecho anterior, principalmente nos trêmulos que empregam o registro do clarinete.



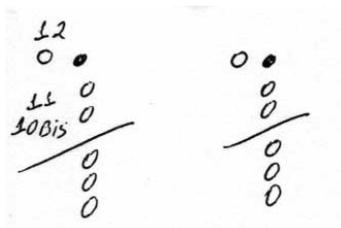
Exemplo 37 – Trêmulos entre notas que empregam o registro

Dedilhados alternativos para os seguintes trêmulos:

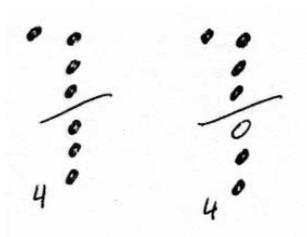
- Compasso 3: d65 - fá #4



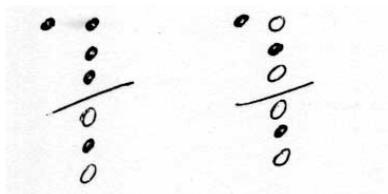
- Compasso 12: si5 - fá #4



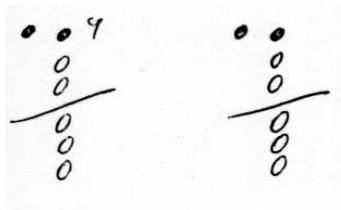
- Compasso 2: lá b3 – si natural3



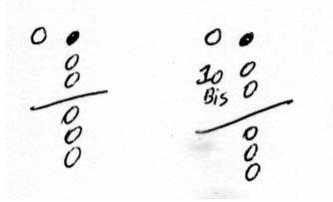
- Compasso 3: si3 - mi4



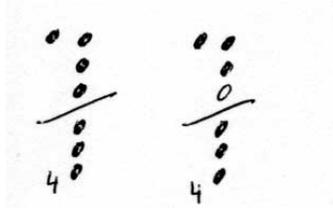
sol4 – mi4



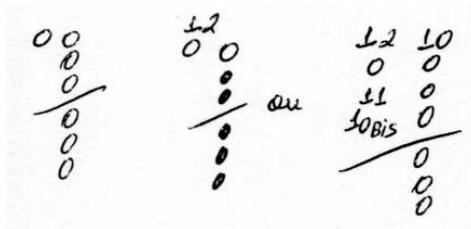
- Compasso 4: lá4 - fá#4



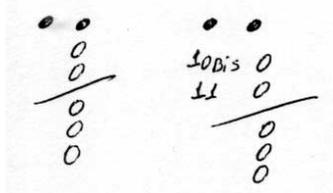
- Compasso 5: lá b3 - ré4



sol3 - dó2



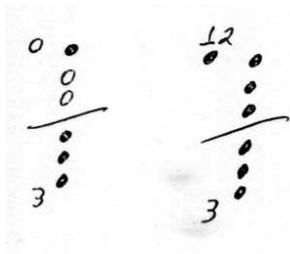
- Compasso 7: mi4 - fá #4



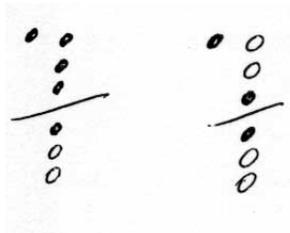
- Compasso 8: lá b3 - mi4



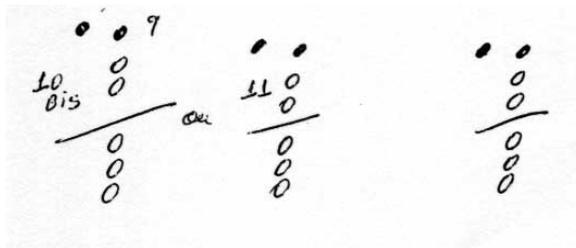
- Compasso 10: fá #4 - dó5



- Compasso 15: si b3 - mi4



lá4 - mi4



Exemplo 38 – Posições regulares e alternativas para os trêmulos

A outra dificuldade técnica neste trecho é a execução das apoiaturas derivadas de notas de diferentes regiões do clarinete, com ligaduras descendentes, problema este também já abordado anteriormente.



Exemplo 39 – Apoiaturas descendentes derivadas da região superior do instrumento

Toda a seção da ruptura, a partir do compasso 16 e seu subsequente desenvolvimento, exige do instrumentista uma grande habilidade técnica, pela sua dificuldade em relação às variações de velocidade e ao seu desenho rítmico e melódico, repleto de intervalos e apojaturas, considerados de difícil execução no clarinete.

No início da peça, o intérprete deve usufruir da indicação “*flottant*” para que esse trecho não fique monótono e sem direção. Ele pode usar os *tenutos* como pontos de direcionamento fraseológico, motivando-se através do “*flottant*” e da intenção de se aproximar do próximo *tenuto*, para conseguir esse movimento sonoro. Essa tentativa de caminhar irá facilitar a execução dos trêmulos, proporcionando uma sonoridade leve e calma, como pede o compositor.

A partir do compasso 16, no qual começa a segunda parte desta peça, inicia-se também um outro tipo de dificuldade para o intérprete, não mais relacionada diretamente aos problemas técnicos inerentes ao instrumento, e sim ligados à rica complexidade de como utilizar e dosar a energia em explosões súbitas de arrebatamento, seguidas, imediatamente, por seguimentos mais calmos. Essa característica é extremamente empregada pelo intérprete nessa obra e, conseqüentemente, de maneira paralela, no repertório contemporâneo.

O intérprete deve aprender, e se acostumar, com a sensação dos acúmulos e explosões de energia, colocando os paradigmas intelectuais da partitura em perspectivas emocionais e expressivas.

1. 5. *Transition II à III*

Nesta transição o autor relembra “*Chemins*”, de Luciano Berio, aqui constituída por frases longas e muito ligadas, com sonoridades leves em uma atmosfera doce e meditativa, e com pequenas variações de dinâmica.

Estas frases musicais que acontecem apenas na região “*chalumeau*” do instrumento (do mi³ até o lá⁴), com uma exceção nos compassos 16 e 17, que se pode classificar como o ponto culminante da peça, no qual o autor utiliza seqüências de notas ascendentes para chegar no fá 5, integradas a uma dinâmica *forte*, sendo esta a única dinâmica mais agressiva da peça.

Encontra-se na Transição II à III dificuldades tais como:

- 1º. – Elaboração e sustentação ideológica das frases musicais;
- 2º. – Ligaduras descendentes com saltos para a última nota grave do clarinete (veja exemplo 40);
- 3º. – Diferenciação entre as pequenas variações de dinâmicas na mesma frase (veja exemplo 41).

transition de II à III - Très Lié et sostenuto, méditatif (♩ = 64)

Cl. Sib (double) 11 (...)

Cl. Sib (double) 13 (...)

Cl. Sib (double) 25 (...)

Exemplo 40 - Compassos 11, 13 e 25 da *Transition II à III*

transition de II à III
Très Lié et soutenu, méditatif (♩ = 64)

Cl. Si \flat
(double)

p *mp* > *pp* *p*

Exemplo 41- Compasso 9 da *Transition II à III* com as sutilezas de diferenciações na dinâmica

A solução encontrada para a maioria destes problemas foi o desenvolvimento de uma sustentação constante da coluna de ar. A sustentação das notas longas dentro das frases longas e ligadas é primordial, não só para a resolução de problemas fraseológicos, como também para o equilíbrio sonoro.

transition de II à III
Très Lié et soutenu, méditatif (♩ = 64)

Cl. Si \flat
(double)

mf

Exemplo 42 – Compassos 14 e 15 da *Transition II à III*: continuação da frase com a mesma dinâmica

Como é possível observar no exemplo anterior, a frase continua com a mesma dinâmica depois da nota longa, sem alteração, o que significa que se deve procurar não deixar que a próxima nota saia com uma dinâmica diferente da nota longa anterior, mesmo que exista um salto entre elas, evitando assim uma interrupção na sonoridade da frase. A

quantidade de som da primeira nota da continuação da frase tem que ser exatamente igual à da nota longa, isso só não deve acontecer quando o autor pede uma diferenciação sonora, como acontece no compasso 21 (ver exemplo 43).

transition de II à III
Très Lié et sostenuto, méditatif (♩ = 64)

Cl. Sib.
(double)

21

mf mp mf

Exemplo 43 - Compasso 21: continuação da frase em outra dinâmica

Outra dificuldade no início desta transição é a ligadura descendente em *pianíssimo*, a partir do fá5 (compasso 5) para o mi₄ (compasso 6). Além da dificuldade técnica da ligadura, o outro trabalho é igualar o timbre das duas notas, pois o fá possui uma ótima projeção e um timbre muito mais claro do que o mi₄, sendo essa uma nota com uma cor mais escura e velada. Podemos diminuir esta diferença projetando o mi₄ com um pouco mais de velocidade na coluna de ar, além de utilizar o mi₄ em uma posição alternativa, onde esta nota é um pouco mais brilhante; sendo realizada, desta forma, a ligadura pode ser obtida com mais naturalidade.



Exemplo 44 – Dedilhado alternativo para o mi₄

No final da transição, a partir do compasso 30, exatamente onde começa o clarinete ao vivo da *Strophe II*, o autor menciona “*In Freundschaft*” de Stockhausen, e pede para que as notas com figura em colcheia sejam executadas sem acentos, mas o que acontece normalmente, no momento da execução, é que estas notas “*staccattas*” no final de frase acabam saindo com um leve acento, devido à execução do “*staccatto*”. Entende-se assim que, talvez, pela normalidade do ocorrido nas execuções, o autor optou por fazer este pedido por escrito, na partitura (veja compasso 30).

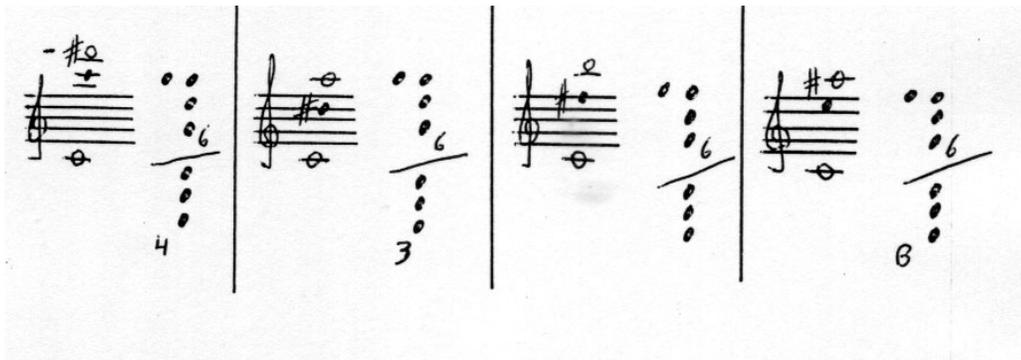
No compasso 38, a mesma dificuldade é encontrada de uma maneira distinta, pois agora a nota finalizante “*staccatta*” é precedida por uma apojatura com salto ascendente, fator que propicia o aparecimento do acento nessas notas.

Este problema ocorre pelos seguintes motivos: descuido do executante com a coluna de ar, quando este pretende realizar o “*staccatto*” com o interrompimento da mesma; descuido da pressão da língua na palheta, se o executante pretender interromper a vibração da palheta com a língua para realizar o “*staccatto*”; movimentos bruscos e pesados com os dedos, tirando ou colocando-os no instrumento; ou até mesmo o agrupamento de uma ou algumas destas possibilidades.

1. 6. *Strophe III*

Neste trecho da obra ocorre, pela primeira vez, o uso de multifônicos. Após esse primeiro multifônico, Boulez trabalhará com um jogo entre notas longas em uma dinâmica suave (que podem ser com multifônicos ou naturais), intercaladas com notas curtas e agressivas, em uma dinâmica “*ff subito*”, com *sforzando*, acompanhadas, geralmente, de um segmento de notas com intervalos irregulares e articulação *staccatissimo*, dentro de uma figura rítmica que exige muita velocidade e leveza da língua, na produção desse efeito.

Para esse primeiro multifônico, sobre a nota dó4 (que o compositor pede para que se faça soar bem remoto), as posições escolhidas para a melhor realização desse efeito foram as seguintes:

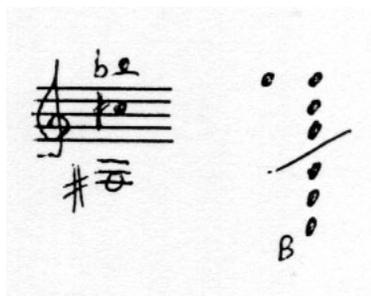


Exemplo 45 – Compasso 1: Posições para o 1º. multifônico

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.

Nesse primeiro exemplo, a melhor maneira de se conseguir realizar e manter este multifônico nesta posição é relaxar a embocadura e usar uma velocidade de ar um pouco mais lenta e, além disso, deve-se tomar cuidado com o *crescendo* pedido pelo compositor, que, se for executado de maneira exagerada, o executante certamente perderá a nota fundamental. Nota-se novamente, aqui, a clareza de idéias do compositor em pedir por escrito ao intérprete “*pochíss. crescendo*”.

No compasso 5 temos o segundo exemplo de multifônico, no qual é necessário produzir o efeito com a posição normal da nota (fá 3), pois trata-se de uma nota muito grave no instrumento, não existindo outra posição possível; desta forma, deve-se trabalhar o efeito com a embocadura. Se for afastado o maxilar inferior para baixo, o lábio inferior será removido de sua posição original, diminuindo a pressão exercida por ele sobre a palheta e, assim, o multifônico começa a ser realizado. Neste momento, Boulez pede, por escrito, “com embocadura; um som muito próximo do normal”.



Exemplo 46 – Compasso 5: Posição natural de Fá 3 e seu multifônico

Já no compasso 8, no terceiro exemplo de multifônico, ao contrário dos anteriores, é preciso usar uma pressão mais forte do lábio inferior na palheta e uma pressão de ar mais rápida, sem deixar de perder a nota fundamental quando crescer com a dinâmica.

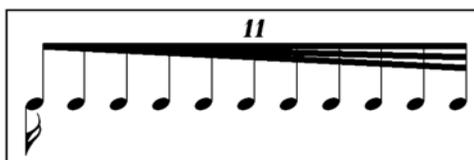
Tais agrupamentos são constituídos da mesma forma: a primeira nota tem um *sforzando* e cunha () e as notas subseqüentes (notas “fugitivas”) devem ser bem *staccattas* e leves, com *decrescendo*. Como pede o compositor, graficamente, a primeira nota do agrupamento é mais longa ($1/16$ de semínima = $68/70$) e as outras devem ser executadas o mais rápido possível. Outra exigência do compositor é a regularidade da pulsação temporal neste trecho.

A pulsação é de semínima = 68, temos $1/16$ desse tempo preenchido pela primeira nota e no restante do tempo deve ser inseridas as notas que faltam a este segmento, podendo variar de: $1/16$ de semicolcheia até onze fusas.



Exemplo 49 – Variação rítmica existente na segunda parte dessa *Strophe*

Para facilitar o *staccatto*, a pressão da língua na palheta deve ser muito leve e rápida e a intenção rítmica deve ser deixar os grupos mais rápidos para o final do segmento (veja exemplo 50). Muito embora este intérprete prefira realizar esses trechos descritos como o compositor grafou, sem nenhuma diferenciação nos valores rítmicos entre as notas que estão dentro desses agrupamentos.



Exemplo 50 – Efeito proposto para facilitar a execução

A língua deve ficar sempre próxima à palheta, para que não haja desperdício de movimentos a cada *staccatto*, como se uma pequena parte da ponta da língua não deixasse

de ficar em contato com a palheta. Além disso, quando a seqüência das notas sobe para uma região mais aguda do instrumento, a língua deve ser usada com ainda maior leveza, sem deixar a última nota soar com acento, pois o compositor pede decrescendo. Para que se consiga esse efeito, o intérprete deve manter o diafragma muito apoiado, controlando o fluxo de ar.

strophe III (Très lent ♩ = 34/35)

Cl. Sib (première) (...)

Cl. Sib (double) (...)

16 *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

2 transition de III à IV (Très lent ♩ = 34/35) (...)

Exemplo 51 – Compasso 16 – Strophe III

1. 7. Transition de III à IV

Essa transição pré-gravada se inicia no segundo tempo do penúltimo compasso da *Strophe III*, com uma nota longa ré3 em *ppp*, simultaneamente com um ataque *sfz* (*sforzando*) da mesma nota do clarinete ao vivo, obtendo-se, assim, um efeito de ressonância prolongado até o pronunciamento da primeira célula rítmico-melódica desta transição, no compasso 3.

strophe III (Très lent ♩ = 34/35)

Cl. Si \flat (première)

(...)

sfz \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p*

transition de III à IV

Cl. Si \flat (double)

Très lent ♩ = 34/35

ppp

Cl. Si \flat (première)

16

sfz \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p* *sfz* \rightarrow *p*

Cl. Si \flat (double)

2

Très rapide, en accélérant continuellement et très progressivement

3 \rightarrow ♩ = 140, *acc.* ----- ♩ = 152

Cl. Si \flat (double)

ppp *cresc. poco a poco*

(...)

Exemplo 52 - 1º, 2º e 3º. Compassos da *Transition III*, juntamente com o final da *Strophe* anterior

O compositor pede que, nos 31 compassos deste trecho, o intérprete faça *accelerando* e *crescendo* progressivamente, principiando no andamento de semínima = 140 e chegando a semínima = 184. No compasso 34, porém, inicia-se uma regressão rápida de andamento e dinâmica, que utiliza apenas dois compassos, diminuindo em seguida o andamento para semínima = 152 no compasso 36, no qual também começa a *Strophe IV*.

Compasso	Andamento	Dinâmica
3	semínima = 140	<i>ppp</i>
33	semínima = 184	<i>fff</i>
36	semínima = 152	<i>mf</i>

Exemplo 53 – Tabela com variação de andamento e dinâmica

A dificuldade, nessa peça, está em fazer com que 31 compassos de frases fragmentadas e intercaladas com pausas dêem a idéia contínua e progressiva de *accelerando* e *crescendo*, mostrando juntamente as pequenas variações de dinâmicas em seu percurso, que utiliza frases rápidas com desenhos em semicolcheias com intervalos na parte do instrumento em que a mão esquerda trabalha, situação esta na qual os clarinetistas sempre encontram alguma dificuldade técnica para a movimentação desses dedilhados.

Diferentemente do que o compositor pedia no final da transição anterior (*II à III*), em que ele relembra “*In Freundschaft*” e pede para que o intérprete faça a nota final da ligadura curta e sem acento, nesta transição o compositor exige que, mesmo dentro da dinâmica inicial *ppp*, a nota final do segmento melódico seja executada curta, mas com acento.

Exemplo 54 – Diferenciação entre terminações da *Transition II à III* e da *Transition III à IV*

Outra sutil particularidade desta transição é a ocorrência das articulações e pausas que movimentam o discurso melódico, como acontece nos compassos 9 e 10.

O intérprete deve valorizar as articulações dessa *Transition*, a fim de que o ouvinte perceba mais claramente as inflexões de cada frase, chamando a atenção para o acréscimo de uma pausa de semicolcheia antes da articulação, para que soe, ainda mais, essa diferenciação entre o segmento e seu final.

Como foi exemplificado na *Transition II à III*, aqui, novamente, o intérprete não deve diferenciar, devido a um descontrole da coluna de ar, o reinício das frases, apenas porque elas estão fragmentadas (geralmente por pausas); o intérprete deve classificá-las, anotando onde respirar e deve manter a intenção da frase, mesmo nas pausas, levando-se em consideração a dinâmica deixada e a constante necessidade de *accelerando*.

Exemplo 55 – Discurso movimentado por articulações e pausas

Na maioria dos casos, para se obter as nuances e todas as inflexões da peça na velocidade rápida, a programação deve ser realizada em um andamento mais lento, sem que

se deixe de fazer um *accelerando* progressivo e desenvolver uma igualdade rítmica e sonora entre os intervalos maiores e os de semitons.

Juntamente com a última colcheia do compasso 35 desta transição, o clarinete ao vivo inicia a nova *Strophe IV*. Esta perfeita junção depende de como o intérprete realizou a gravação do *rallentando* dos dois compassos anteriores, e de como a pulsação está perceptível para o próprio intérprete. Ao chegar no compasso 36, o *Clarinete double* deverá estar repetindo, por três compassos, figuras de semicolcheias da nota lá4 articulada, articulação esta que deverá ser realizada de maneira muito leve e com rápido *decrescendo*, para que não atrapalhe auditivamente e ritmicamente o início da nova *Strophe IV*.

É interessante notar de que maneira o compositor, nessa *Transition*, apresentou para o ouvinte o efeito das articulações, e que, logo em seguida, desenvolverá plenamente esse elemento, na *Strophe IV*.

1. 8. *Strophe IV*

Nos primeiros contatos com esta estrofe, o intérprete perceberá um aumento do número das articulações nos agrupamentos de semicolcheias, que já vinham sendo apresentados na transição anterior, mas com um maior espaçamento e com *legatos*..

Para se fazer uma comparação do número de ataques usados pelo compositor entre a transição anterior e a *Strophe IV*, serão usados os cinco compassos anteriores da cifra 3 da *Transition* e os cinco primeiros compassos da nova *Strophe*.

	Transição Anterior	Nova Estrofe
Número de articulações	12	23

Exemplo 56 – Número de ataques de articulação entre a *Transition III à IV* a *Strophe IV*

Essa variação das articulações será o grande desafio para o intérprete nesta *Strophe*, além, é claro, da velocidade exigida pelo compositor (semínima = 152), saltos com ligaduras descendentes, alternância de posição para notas repetidas e as variações de dinâmicas.

strophe IV
Très rapide ♩ = 152, *avec une extrême volubilité, mais ne pas jouer dans la force*

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (double)

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (double)

Exemplo 57- Cinco primeiros compassos da *Strophe IV* e suas articulações

Como exemplo das diferentes pronúncias de articulações nas frases encontradas nesta *Strophe*, podemos usar os cinco primeiros compassos, sendo:

TO-TO, TI-E-O-E, TO-TO-TE-O, TE-TE-TO-TO-TE – O, TA-BA-TA-BA-TA-BA-TA-BA, TO-E-I-TA-I-TA-TA.

Para melhor fluidez das frases musicais, o intérprete pode tomar como princípio o que foi mencionado anteriormente sobre as *ghostnotes*, para que a peça não fique pesada nos momentos em que as articulações são intercaladas com ligaduras. É também possível desenvolver articulações e maneiras de articular mais leves, conseguindo, assim, movimentos mais sutis de língua, aproximando a articulação no andamento exigido.

Outra dificuldade encontrada nesta *Strophe* é a alternância de posições para uma mesma nota repetida. O compositor pede, por exemplo, que no compasso 4 os oito Lá3 sejam alternados entre a posição natural usada, normalmente, pelo intérprete e outra

posição que possa oferecer alguma variação sonora, como, por exemplo, em timbre ou afinação.

É importante notar que esse efeito, produzido em tal velocidade, pode soar como um trinado. Abaixo seguem as notas utilizadas pelo compositor para esse efeito, bem como as posições normais e alternativas para a execução desse efeito.

<p>Lá 4</p>	<p>Dó# 4</p>	<p>Ré #5 e Sol#4</p>	<p>Si natural 3</p>	<p>Sib 3 e Fá 5</p>
<p>Fá 4</p>	<p>Sol 4</p>	<p>Sib 4</p>	<p>Mib 4</p>	

Exemplo 58 – Tabela de posições naturais e alternativas para a *Strophe IV*

Em alguns momentos, a escolha pelo início da seqüência com a posição alternativa pode oferecer, ao intérprete, maior fluidez musical, possibilitando, por meio dessa escolha, uma sensação de precisão mais apurada do ritmo e do número de notas executadas. Por exemplo, o Sol# 3 do compasso 19, no qual a ajuda percussiva do uso da chave do mi3, na

primeira e na terceira semicolcheia de cada grupo de cada semicolcheias, proporcionará ao intérprete uma melhor sensação rítmica, devido à presença clara da subdivisão. Caso contrário, se for escolhido o início pela posição natural, o intérprete terá esse apoio na segunda e na quarta semicolcheias.



Exemplo 59 – Compasso 19 da *Strophe IV*

Outra importante escolha, que o clarinetista terá de realizar, será com relação aos lugares de respiração. O intérprete necessitará compreender e definir os tamanhos diferenciados das frases. Este intérprete e pesquisador optou por realizar as respirações, na maioria das vezes, após os trinados, sendo esses, para este intérprete, conclusões das articulações realizadas anteriormente. Todos os trinados, dessa primeira seção da peça, são apresentados em *pianíssimo*, diferenciando-se bruscamente dos elementos anteriores.

No compasso 57 acontece o primeiro trinado em *mezzo-forte*, abrindo uma nova seção, em que se trabalhará diferencialmente esse elemento, intercalando-se, até o fim da peça, com frases de características já apresentadas na primeira seção.

1. 9. *Transition IV à V*

Nessa transição, o efeito das articulações é desenvolvido com base em frases fragmentadas e coloridas pelas dinâmicas, que contribuem também, nesse caso, para demonstrar ao ouvinte as fragmentações das frases.

A partir das articulações da *Strophe IV* e, especialmente, a partir dos cinco últimos compassos dessa *Strophe*, Boulez amplia, nessa *Transition*, o colorido adquirido anteriormente, iniciando um longo processo de fragmentações fraseológicas, tomando, como objetivo final, o retorno ao efeito da última célula da *Strophe IV*.

113 strophe IV (♩ = 152)

Cl. Sib (première)

(...)

mf <

transition de IV à V

1 ♩ = 152

Cl. Sib (double)

mf ————— *pp* (...)

Exemplo 60 – Compasso 113 da *Strophe IV*

Esse efeito de apojatura será inserido em cada fragmento da *Transition IV à V*, até o momento em que os dez últimos compassos dessa *Transition* prenunciarão o objetivo sonoro da próxima *Strophe V*.

transition de IV à V
 (♩ = 152) *accélérer rapidement jusqu'à* -----

Cl. Sib (double) 30 *p*

strophe V
 Vif ♩ = 200
 Rigide *poco rall* ----- // *Rigide*

Cl. Sib (première) 1 *f* *f* *f* *sub. pp* *ppp* *sub. f*

(transition de IV à V)
 Vif ♩ = 200

Cl. Sib (double) 33 *f* *ppp*

Exemplo 61 – Últimos compassos da *Transition IV à V*, e os primeiros compassos da *Strophe V*

O próprio compositor enumera e distingue 23 pequenas frases, que serão espacializadas pela sala, através das caixas de som, em uma ordem também pré-estabelecida e controlada pelo compositor, que divide em 41 fragmentos essas 23 frases, sempre iniciados por pausas, como se observa no exemplo abaixo:

113 strophe IV (♩ = 152)

Cl. Sib (première) (...) *mf*

transition de IV à V (Très rapide ♩ = 152, la pulsation rythmique sou-jacente absolument inflexible)

Cl. Sib (double) 1 *mf* *pp* *pp* *p* *pp* *f* *pp* (...)

Exemplo 62 – As frases da *Transition IV à V* e suas subdivisões

Nesse mesmo exemplo, pode-se observar que, no processo musical deste trecho, evidencia-se que cada fragmento terá vida própria, mesmo o menor deles (semicolcheia). Cada frase poderá ter vários fragmentos, movimentando-se em direções diferentes. O compositor conseguiu esse efeito atribuindo dinâmicas específicas para cada fragmento, obtendo um efeito fraseológico praticamente aleatório.

Todos os fragmentos terminarão em *pp*, decorrentes do decrescendo anterior (observar exemplo 62), ou já serão executados imediatamente em *pp*, com exceção dos fragmentos finais n.ºs. 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, e 41.

transition de IV à V (♩ = 152)

Cl. Sib (double)

Cl. Sib (double)

p

accélérer rapidement jusqu'à -----

Exemplo 63 – Fragmentos diferenciados em suas dinâmicas

Dificuldades:

- Pulsação rítmica absolutamente inflexível;
- Andamento semínima = 152;
- Sequência de semicolcheia em *staccatto* levíssimo, dirigindo-se para a região médio-aguda do instrumento, com dinâmica *decrescendo* até *pp*.
- Apojatura ligada com salto de até uma 12ª. descendente, em *pp*.

transition de IV à V (♩ = 152)

Cl. Sib
(double)

23
(...)

mf > *pp* *mf* > *pp* *p* > *pp*

(...)

Exemplo 64 – Apojatura de 12^a. descendente

Para que se consiga realizar os *staccattos* nessa velocidade e com essa dinâmica, é necessário iniciar o trabalho em um andamento mais lento, para a memorização das dinâmicas e, especialmente, para o ajuste da qualidade de cada *staccatto*, buscando uma uniformidade e leveza no *diminuendo*. Pode-se pensar em deixar a língua mais perto da palheta, pressionando-a levemente (mas com definição) com movimentos rápidos e curtos.

Ao se executarem os *diminuendos*, a coluna de ar não deve relaxar a pressão do ar, apenas a quantidade dela e, assim, juntamente com a busca da pressão ideal da língua na palheta nas últimas notas dos fragmentos com *diminuendo*, deve-se buscar uma dinâmica equilibrada e musical, não deixando que a técnica natural do instrumento prevaleça.

Também se pode pensar em esticar os lábios para as laterais (como em um sorriso), pois, com esse movimento, a língua se aproxima mais da palheta, diminuindo a distância e aumentando a capacidade de movimento da língua.

Ao se realizar o *diminuendo* na seqüência de *staccattos*, a tendência natural será atrasar o andamento, assim sendo, deve-se ter como hábito o uso do metrônomo.

Em relação às dificuldades das apojaturas descendentes, os lábios deverão realizar o processo inverso do “sorriso”. No momento da ida para a 2^a. nota (inferior), eles deverão ser relaxados um pouco, ou então poderá ocorrer um “guincho” ou o intervalo se inverterá de uma 12^a. descendente, para uma 4^a. ascendente, a partir da nota original.

transition de IV à V (♩ = 152)

Cl. Si \flat
(double)

(...)

pp *p* > *pp*

(...)

pp *p* > *pp*

Exemplo 65 – Compasso 24 com a alteração da apojetura descendente para ascendente

1. 10. *Strophe V*

Como foi mostrado anteriormente, o encadeamento dos dez últimos fragmentos da *Transition IV à V* conduz, através de um *accelerando*, ao início da *Strophe V*, que será totalmente desenvolvida sobre figuras, agora, de semínimas com apojeturas.

Nessa *Strophe*, o compositor pede para que o som do clarinete ao vivo seja lançado para dentro da caixa acústica de um piano, que está escondido, e que essa reverberação seja captada novamente e, finalmente, que esse som seja conduzido aos ouvintes por meio das caixas de som. Resultando desse efeito acústico manipulado, o clímax será elaborado e conduzido para a parte central da peça, em que as “células” musicais serão consideravelmente alongadas no tempo e na sonoridade, aumentados pela reverberação da caixa do piano e também pela difusão nos alto-falantes. No final dessa *Strophe*, as células retomam suas proporções normais e a reverberação decresce.

Todo o jogo de dinâmicas, em cada fragmento da *Transition* anterior, proporciona um efeito não linear na construção das frases. Agora, este efeito é transportado para essa *Strophe*, utilizando agrupamentos irregulares de células em cada frase, com um espírito agressivo e vivo (*Rigide*), contrapondo-se e sendo interrompido pelo *pouco rallentando* em *ppp* (frases intercaladas pelo *rallentando*).

Dificuldades

O primeiro ponto observado e trabalhado foi a tentativa de diferenciação das articulações (*staccatto*, *martelato* e *martelato* com *sforzando*) e as dinâmicas entre “*Rigide*” e “*pouco rallentando*”, que constituem fortes fatores para a obtenção dos impulsos e do relaxamento do objetivo fraseológico.

Nota-se que o intérprete deve prolongar um pouco mais as notas que estão situadas no “*Rigide*”, para melhor evidenciar as notas *staccattas* no “*pouco rall.*”, bem como pronunciar claramente o início de cada apojetura nesse “*pouco rall.*”, pois são as apojeturas

que se modificam. Por essa razão, devem aparecer, ao contrário da sempre igual nota de chegada. Esse pensamento sobre pronúncia não deve ser usado, contudo, no “*Rigide*”, pois nesse trecho, tanto as apojeturas quanto as notas de chegada movimentam-se.

strophe V
Vif ♩ = 200
Rigide

Exemplo 66 – Strophe V

Para separar um evento do outro, o compositor estipula uma respiração ('), que deve ser curta, apenas para definir auditivamente a intenção sonora contrastante de cada evento, sem alterar a pulsação original de semínima = 200, como se observa no exemplo acima.

Poderá acontecer, facilmente, que o instrumentista relaxe a dinâmica e o pulso rítmico na última célula do *Rigide*, pela intenção de começar a tocar o *poco ralentando*, mas, se isso acontecer, a idéia original da intenção musical do *Rigide* se perderá, pois se trata de uma frase que deve ser interrompida e não finalizada. Do mesmo modo, o *poco ralentando* não deverá apresentar um andamento mais lento de início, mas um súbito corte da dinâmica, como em um eco, que se torna mais lento no decorrer das repetições.

Novamente surge o problema das apojeturas descendentes em grandes intervalos, mas desta vez o instrumentista deve usar as dinâmicas e articulações em seu favor. Na *Transition* anterior, as apojeturas tinham que ser executadas em direção às notas graves, em

uma dinâmica *ppp* e sem enfatizar a nota de chegada, mas agora se pode impulsionar mais a coluna de ar para as notas graves, facilitando o relaxamento da embocadura para o salto descendente.

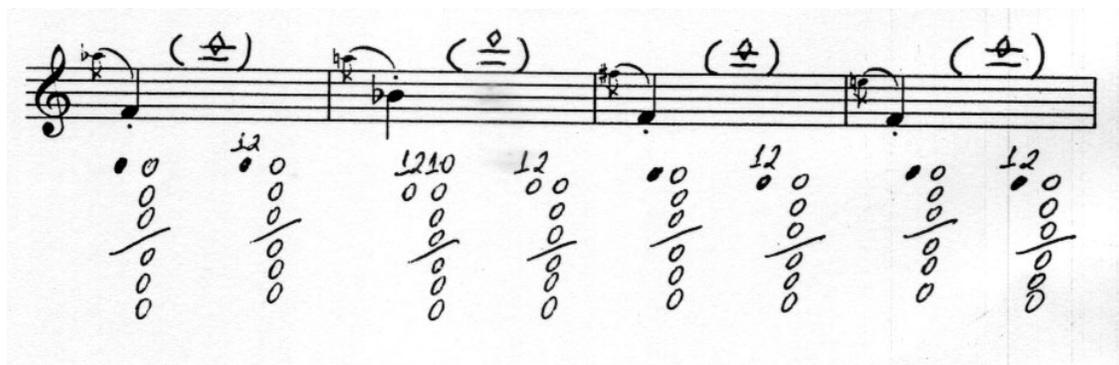
transition de IV à V (♩ = 152)
strophe V (♩ = 200)

Exemplo 67 – Comparação entre a diferenciação das dinâmicas da *Transition IV à V* e da *Strophe V*

Normalmente, as passagens com apojeturas mais difíceis são aquelas em que as apojeturas e notas de chegada estão dentro da mesma mão do instrumentista, mas em oitavas diferentes. Com isso, perde-se a sensação da digitação e do tato da movimentação de vários dedos, o que, neste caso, faz falta para o executante, necessitando ele, desta forma, de uma maior sensibilidade e concentração para um relaxamento intenso da embocadura, bem como um extremo e intenso apoio do diafragma, tal como lá#5 e ré#4, com dedilhados semelhantes, diferenciados apenas pelo uso da chave do registro.

Exemplo 68 – Notas em oitavas diferentes, situadas na mesma parte do clarinete.

Em outras passagens, as notas de chegada facilmente poderão (se não houver o relaxamento adequado) passar para a 12ª. Superior (harmônico), principalmente as notas situadas na mão esquerda do clarinetista. Veja o exemplo seguinte:



Exemplo 69 – Apojaturas descendentes e seus possíveis harmônicos resultantes

Com o fim de facilitar a emissão do ré6 a partir da cifra 2, como é possível observar do compasso 50 da *Strophe V* em diante, podemos alterar a posição utilizada para o ré6 agudo, ora na sua posição original ora na posição de harmônico e, conseqüentemente, o dó#5, usado pelo compositor nesse mesmo trecho, também poderá ser usado na mão esquerda.



strophe V (♩ = 200)
Rigide

Cl. Sib
 (première)

(...) *ff* > *ff* < *ff* << *ff* << *ff* << *pp* >

Exemplo 71 – Compassos 54 a 59 da *Strophe V*

1. 11. Transition V à VI

Essa transição é iniciada, simultaneamente, com os dois últimos compassos da *Strophe V*, e possui três elementos distintos em suas características musicais: *Flottant*, *Súbito Agité* e *Moderé Instable*.

strophe V (♩ = 200)

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (double)

Cl. Sib (double)

104 Rigide

poco rall

f

pp

ppp

transition de V à VI

Flottant ♩ = 184

pp

mf

p

mp

pp

Exemplo 72 – Compassos 1 a 6: *Transition V à VI - Flottant*.

transition de V à VI
Sub. agité ♩ = 200 *ralentir beaucoup jusqu'à* ----- (modéré)

Cl. Si^b
(double)

ff *f* *fff*

Exemplo 73 – Compassos 7 e 8: Transition V à IV – Súbito Agité

transition de V à VI
Moderé ♩ = 104/108, *instable*

Cl. Si^b
(double)

p *mf* *p* *f* *p*

Exemplo 74 – Compassos 9 a 11: Transition V à VI – Moderé Instable

A *Transition V à VI* foi construída da mesma forma que a *Strophe II*, podendo ser notadas as semelhanças com relação aos mesmos três elementos presentes nas duas peças, com algumas pequenas variações.

	<i>Strophe II</i>	<i>Transition V à VI</i>
1º. Elemento	<i>Assez Moderé, Calme,</i> <i>Flottant</i>	<i>Flottant</i>
2º. Elemento	<i>Plus Agite</i>	<i>Súbito Agité</i>
3º. Elemento	<i>Tempo Très Variable</i>	<i>Moderé Instable</i>

Exemplo 75 – Comparação de Andamentos entre a *Strophe II* e a *Transition V à VI*

No primeiro elemento, em ambas as peças, o discurso é construído baseado em trêmulos, com dinâmicas suaves. É possível notar também que, no terceiro elemento da *Strophe II*, Boulez desenvolve um processo de ampliação de células rítmicas, apresentadas em um primeiro compasso e desenvolvidas, separadamente, em cada compasso seguinte, contudo, na *Transition V à VI*, este processo é utilizado de uma forma mais sutil e menos elaborada.

O segundo elemento, na *Strophe II*, tem sempre a mesma característica que é a de iniciar agitado e relaxar, por meio dos *rallentandos*, direcionando-se para o terceiro elemento, porém, na *Transition V à VI*, esse elemento também possui essa forma de “ponte”, tendo, entretanto, duas direções possíveis: com *rallentando*, direcionando para o terceiro elemento, e com *accelerando*, para um retorno ao primeiro elemento dessa *Transition*.

Cada elemento é constituído por uma cor sonora própria, devido não só à escrita de Boulez, mas também às referências específicas da espacialização de cada trecho na sala, requeridas pelo compositor.

Existem duas dificuldades técnicas encontradas nesta transição: trêmulos entre as notas situadas em regiões diferentes do instrumento e apojaturas com saltos, que não serão abordadas aqui, por já foram mencionadas anteriormente.

A dificuldade básica dessa *Transition* está na capacidade do intérprete em diferenciar cada momento, suas características musicais e sonoridades individuais: flutuante-calmo, agitado-agressivo e moderato-instável, controlando o uso da energia acumulada.

1. 12. *Strophe VI*

Nessa *Strophe*, é possível presenciar uma oportunidade de usufruir uma liberação total da sonoridade do instrumento e da energia acumulada, por meio do discurso musical usado na peça, que é representada por um grande *vocalise*, alternando-se, musicalmente, em um âmbito ora leve-doce, ora explosivo-agressivo, de tempos oscilantes e instáveis.

A peça é constituída por dois momentos, sendo que o segundo pode ser dividido em duas partes. No primeiro momento, predomina o caráter explosivo, atingindo e culminando notas extremamente agudas em *fff*, com sonoridade necessariamente estridente, através de passagens de difícil execução, em um andamento rápido. É iniciada em som multifônico, simultaneamente com os cinco últimos compassos da *Transition V à VI*.

Já no segundo momento dessa *Strophe*, o registro utilizado no instrumento é, drasticamente alterado para a região grave. Em sua primeira parte, com início no compasso 35, também ocorre um aumento das variações de dinâmicas, e o jogo musical acontece entre o efeito de “*acceleré*” e “*souple*”. Na segunda parte, a partir do compasso 50, o compositor pede ao intérprete para se usar o efeito de *frulato* na indicação “*serré*”, e intercala esse som com o som natural do instrumento, na indicação de “*tempo flexible*”, com *pianíssimo súbito*, bem como pequenas variações sonoras.

strophe VI (modéré) ♩ = 104/108

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (première)

Exemplo 76 – Compassos 17, 18 e 19: Primeiro Momento

strophe VI
Plus modéré ♩ = 100/104

Cl. Sib (première)

Exemplo 77 – Compasso 37: Segundo Momento – 1ª. Parte

strophe VI
Très modéré ♩ = 86/90

Cl. Sib (première)

Cl. Sib (première)

Exemplo 78 – Compassos 50 e 51: Segundo Momento – 2ª. Parte

No primeiro momento da peça, as dificuldades encontradas são puramente técnicas, em virtude de um virtuosismo em uma região agudíssima do instrumento, passagens em semicolcheias de ritmos e intervalos irregulares, bem como a utilização de uma dinâmica que varia de *mf* à *fff*, difícil de se manter por um longo período. Para isso, o uso constante do diafragma é fundamental.

No segundo momento A, além das dificuldades técnicas, constata-se um outro problema: a alternância constante de *accelerando* para “*souple*” (ágil, flexível), que requiere, do intérprete, uma flexibilidade na sensação da pulsação rítmica. Dentro dos *accelerandos*, o compositor emprega escalas de seqüências não regulares dos intervalos, dificultando a digitação. Para facilitar a visualização e a digitação, é interessante localizar onde estão as passagens cromáticas das escalas, tornando-se, assim, mais fácil a memorização.

strophe VI (♩ = 100/104)

Cl. Sib (première)

40 (...)

mf

accéléré

7

7

ff

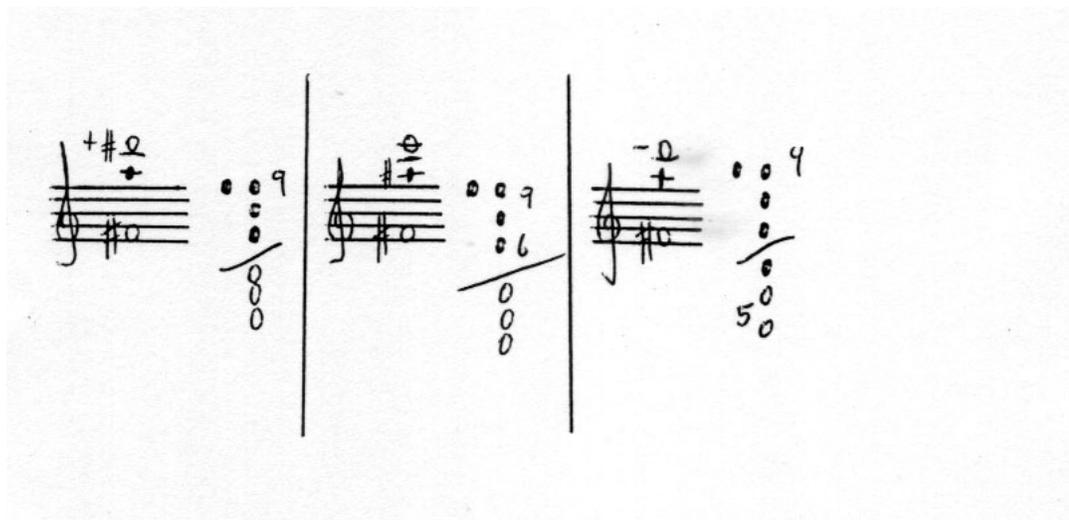
(...)

Exemplo 79 – Compassos 40 e 41, com os semitons identificados

A dificuldade do segundo momento B é novamente a alternância súbita de cores entre “*serré*” (justo, inalterado), em *frulato-agressivo* e *tempo-flexible*, em som natural do instrumento, que deve proporcionar uma sensação de suavidade, calma e um não rigor rítmico.

O rompimento sem um preparo, com um corte imediato de uma cor pela outra, é a chave para o intérprete instigar o deslocamento sensorial auditivo no ouvinte, proposto pelo compositor.

A *Strophe IV* inicia-se e finaliza-se com notas longas em multifônico. No primeiro caso, atacada em *ff* e *diminuendo* para o *mf*, e no segundo caso, com a nota iniciando em *mf* com *crescendo* para o *ff*, juntamente com o efeito de frulato.



Exemplo 80 – Posições para o primeiro multifônico Fá#4

A diferença básica entre os dois multifônicos é a região na qual cada nota base está situada, no instrumento. No segundo multifônico (mi 3), por se localizar na extremidade grave do clarinete, não há outra alternativa além da posição original da própria nota; desta forma os multifônicos começam surgir decorrentes do relaxamento da embocadura, juntamente com a abertura da garganta. Já na primeira nota da *Strophe* (fá# 4), pode-se usar algumas das posições exemplificada acima, realizando ao mesmo tempo um “apertar” ou “relaxar” da embocadura sobre a palheta, para a obtenção dos harmônicos superiores. A fim de não perder a nota fundamental, ao se realizar a dinâmica pedida, a pressão do ar não pode sofrer grandes variações.

1. 13. *Sigle Final*

Como aconteceu no *Sigle Initial*, aqui, no *Sigle Final*, a sombra (clarinete pré-gravado) inicia seu discurso, murmurando frases em *pp*, na região grave do instrumento, que serão interrompidas por bruscas interjeições em *ff*, com escalas ascendentes, em direção a outras regiões do clarinete.

Inicialmente o som do clarinete gravado é filtrado pelo computador, dando-nos a impressão de estar afastado. Com a abertura progressiva das caixas de som, o volume da sombra se desvenda, pouco a pouco, sendo difundido até uma dinâmica extremamente forte, por todas as caixas. Esse processo se estende por 64 compassos e, em seguida, todas as caixas ficam abertas por aproximadamente 9 compassos, quando então se inicia o processo inverso do fechamento gradual de cada caixa, até o término da peça.

No momento em que todas as caixas estão abertas, o clarinete solo começa um pedal contínuo em *pp*, com a nota Ré6, sem alteração de dinâmica, que será sustentado, exatamente, até o fim deste *Sigle Final*, por 76 compassos, terminando na imobilidade de um uníssono.

Ao contrário do solo, a “sombra” faz uso de diferentes tipos de escrita, já empregados anteriormente na obra, causando a impressão de um mosaico dos trechos mais importantes, sendo que seu final é constituído pela deterioração dessas escritas.

A partir do compasso 64, em que o clarinete ao vivo inicia seu pedal e o clarinete “double” começa a construção e a posterior negação dos elementos musicais da obra, os dois diálogos se cruzam, em alguns momentos, quando o clarinete pré-gravado chega, por intermédio de várias estruturas musicais, no mesmo Ré6 que o clarinete ao vivo está tocando, sempre em *pp*, sendo encoberto pelo clarinete ao vivo quando este alcança o Ré6, em dinâmicas que variam dentre *f* e *fff*.

O compositor pede para que cada uma das notas Ré6, executadas pelo clarinete pré-gravado (sombra), seja gravada cada vez mais distante e com muita reverberação, até que o último trecho (nos quatro últimos compassos da sombra) seja gravado extremamente distante em *ffff* e em um espaço extremamente ressonante.

Após o início desse processo, Boulez nos apresenta diferentes tipos de um mesmo “Diálogo”, entre o clarinete ao vivo e sua sombra (fita), em que os instrumentos se fundem às vezes um com o outro de maneira passiva, às vezes de formas divergentes, para mostrar claramente uma violenta diferença entre a sombra e o clarinete ao vivo, cada qual utilizando uma característica em seu “diálogo” (ver compassos 64, 72, 77, 84, 90, 98, 100, 103, 109, 114, 117, 122, 127, 129 e 136).

sigle final (Très agité ♩ = 152, d'un caractère persistant et répétitif)

Exemplo 81 – Compassos 77, 78 e 79: divergências no “Diálogo”

As principais dificuldades encontradas neste *Sigle Final* foram:

- Tempo e dinâmica instáveis;
- Andamento muito rápido;
- Alterações gráficas;
- Variações de articulações;

- Compassos não regulares;
- Alternâncias de *staccatos* e *legatos*;
- Diferenciação entre “*brusque interjection*” com seus diferentes andamentos e os “*agité, mais murmure*”;
- Busca de diferentes cores sonoras para cada tipo de passagem;
- Deixar presente os vários tipos de características musicais (agressivo, murmurando, agitado e etc...);
- Passagens técnicas difícilímas, em alta velocidade;
- Ré6 contínuo, em *pp* – este pesquisador e intérprete aconselha que o clarinetista ao vivo respire, quando a sombra soar a mesma nota em fortíssimo, e recomece a mesma nota de um modo que não seja notado, dando a impressão de uma continuidade, no som.

**Capítulo 2. ENTREVISTAS POR COMPOSITORES
BRASILEIROS, SUAS ANÁLISES E COMENTÁRIOS
SOBRE A OBRA**

Capítulo 2. ENTREVISTAS POR COMPOSITORES BRASILEIROS, SUAS ANÁLISES E COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA

Este capítulo contém as análises das peças *Sigle Initial*, *Transition I à II* e *Sigle Final*, da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, de Boulez, feitas pelos compositores Silvio Ferraz, Marisa Rezende e Marcos Lacerda, respectivamente, juntamente com as entrevistas (discussões) que estes compositores realizaram com este intérprete, a respeito de dificuldades técnicas originadas na execução desta obra. Aborda também as dificuldades inerentes ao instrumento – clarinete -, bem como comparações das versões interpretativas de ambas as partes.

Devido a este pesquisador, no meio musical e entre amigos, ser chamado de “Montanha”, em vez de seu nome, Luis A. Afonso, foi mantido, nas transcrições das entrevistas, a denominação de “Prof. Montanha”, referindo-se a este intérprete.

Apesar do texto analítico e explicativo sobre a *Transition IV à V* e *Strophe V*, elaborado pelo professor e compositor Edson Zampranha, não ter tido a oportunidade de ser desenvolvido, conseqüentemente, para uma quarta entrevista, este intérprete optou por inserir o texto do Prof. Zampranha no corpo da Tese, por acreditar que se trata de mais uma valiosa fonte de informação a respeito desta obra pesquisada.

2.1. a) OBSERVAÇÕES SOBRE *SIGLE INITIAL*, PELO PROF. SILVIO FERRAZ

Observações gerais:

- 1) Notas longas e suspensivas, todas geralmente em *ppp*, que conduzem a uma espécie de pontuação final em cada pequena frase.
- 2) A abertura de cada ciclo aparece realizada de dois modos distintos: um grupo de três notas (com ou sem variações de pausas), e outra por uma nota longa suspensiva, com um leve acento (*ppp>*).
- 3) A pontuação final sempre realçada sobre a nota grave (mi), com seu “*precipité*” característicos. Mudanças no “*set up*” de difusão hexafônica, gerando pequenos ciclos frásicos do tipo suspensão-conclusão. Há aqui um perigo de a composição tornar-se monótona, parando o tempo e o discurso freqüentemente; Boulez talvez supere este problema com o andamento previsto de semínima = 196/ 200, e também com as mudanças freqüentes dos “*set ups*” da difusão.
- 4) Movimentos constantes de contração-expansão das frases.

- Detalhamento dos “*Precipité*”:

- 1) Funcionam como ponto final, porém, deve-se distinguir o ponto seco do ressonante.
- 2) O ponto seco aparece na maior parte das frases, sendo que só os secos são usados até a cifra 18; a partir da cifra 19, Boulez intercala com pontos ressonantes (cifras 19, 21, 24, 25, 26), formando a ressonância desta nota final a característica das últimas três cifras.
- 3) Os “*precipités*” podem ser articulados com falsos “*precipités*”, uma espécie de cadência de engano.
- 4) As preparações suspensivas aos “*precipités*” ressonantes variam de situação para situação. São, por vezes, escalonadas (contrações: 4, 3, 2, 1 colcheias) ou expansivas (1, 2, 3, 4 colcheias); ou ainda por grupos de 2, 3 ou 4 notas iguais.

- 5) Com este “jogo” de fazer sentir o prolongamento ou encurtamento dos períodos de suspensão e preparação de cada ponto final, Boulez cria falsas expectativas, dada a mudança de duração de cada frase.

- Detalhamento das alturas dos pontos finais:

1) As alturas das finalizações são:

- a) Fá# 4 – mi 3
- b) Fá 4 - mi 3
- c) Lá 4 – mi 3
- d) Ré# 4 – mi 3
- e) Dó 4 – mi 3
- f) Lá 3 – mi 3
- g) Lá# 3 – mi 3
- h) Ré 4 – mi 3
- i) Sol# 3 – mi 3
- j) Sol 3 – mi 3

E etc...

- Seguindo uma linha de compressão na tessitura:

- 2) A tessitura geral é pouco relevante, ela apenas diz a região de cada casa (cifra), dividindo regiões acima e abaixo do dó central; neste sentido as frases vão ampliando a tessitura até a cifra 6, fechando depois, vertiginosamente, até o final.
- 3) Em cada cifra existe um sistema simples de pólos, como na cifra 2: lá *b*-si *b*-lá *b*, no grave e sol *b*-lá- sol *b*, no agudo; na cifra 4: o fá-fá # ... e si *b*-si. Na cifra 6: lá-fá-fá #-lá, no agudo, com uma pequena incrustação de mi *b*-ré, e, no grave, si *b*-si, com incrustação do lá.
- 4) Com o valor de semínima =200, o que sobressai, enquanto informação de altura, são as notas longas - as notas curtas servindo como um centro, mais ou menos localizado - é

possível, com isto, desenhar um quadro de notas longas que mostram um movimento da tessitura se ampliando (de dó 3 – ré *b* 3 na cifra 1; de sol # 2 – sol 3, na cifra 13; de mi 2 – fá 2, na cifra 26). Entre as cifras 10 e 12, há uma certa permanência intervalar.

2.1. b) ENTREVISTA PELO PROF. SILVIO FERRAZ, COM A PARTICIPAÇÃO DO PROF. MARCOS BRANDA LACERDA, SOBRE *SIGLE INITIAL*

Prof. Silvio: Primeiro eu realizei uma análise composicional. Como compor esta peça? Como entender o movimento sonoro?

Prof. Montanha: Esse movimento sonoro, que tem uma primeira impressão de monotonia, mas que através de vários recursos composicionais trabalha as seqüências sonoras, dando uma impressão não estática.

Prof. Silvio: Uma agitação seqüencial, direcionada para o grave do instrumento, uma técnica composicional.

Prof. Marcos: Tem também uma detalhamento das alturas (tessitura das frases).

Prof. Montanha: Por causa do andamento desta primeira peça, o ouvinte se baseia pelas notas longas (em *ppp*), que funcionam como cadências sonoras, e conduzem para uma pontuação final, dentro de diferentes tamanhos de frases. As notas curtas (tercinas) devem ser trabalhadas como ornamentos das notas longas.

Prof. Montanha: Cada numeração (cifra) corresponde a uma frase, cada frase tem apenas duas maneiras de se iniciar: uma começa pela nota longa, ou por notas de menor valor rítmico (tercinas em vários desenhos rítmicos). Durante a peça toda, Boulez alterna esta simples idéia, sempre realçando a pontuação final com os “*precipité*” – não tem segredo, é um trabalho de mestre. E, além disso, trabalha com a percepção do ouvinte, através da espacialização sonora não estática.

Prof. Silvio: E vocês perceberam como Boulez brinca com a combinação: “*precipité*” mais a última nota grave do clarinete, além da mudança do “*set up*” da espacialização? Sempre no ponto final, depois de um “*precipité*”, Boulez muda o direcionamento sonoro nas caixas de som, que estão espalhadas pelo auditório, envolvendo a platéia, de onde a platéia tem a sensação da espacialização sonora. Cada frase em uma caixa. Primeiro, a n°. 1, depois a n°. 3, e etc... Cada caixa será fechada logo após a nota grave do clarinete, e se abre uma nova caixa para a nova frase, que se inicia. O som fica andando pela sala, até cumprir um ciclo com todas as caixas, aí ela começa a rolar (sic) em dois lugares e também vale a pena fazer uma análise com detalhes da difusão, porque é a única coisa que movimenta a peça. Ao meu ver esta peça é toda igual, parecida o tempo todo. Ela cria um deslocamento do som destro da sala, como se você tivesse ecos deste som acontecendo em lugares diferentes, utilizando espacialização (bem simplória). Brincando com a suspensão da conclusão do ponto final. A primeira suspensão é a do dó sustenido (primeira nota longa da peça) e então, logo de cara, ponto final.

Prof. Montanha: Por isso, eu penso que é muito importante para o intérprete, nesta peça, trabalhar os estados físicos e psíquicos dos momentos de suspensão e resolução.

Prof. Silvio: Com certeza, eu acho que esta peça tem o perigo de empacar, ouvindo a gravação, ela corre o risco de perder o interesse. Todas essas frases, depois de um tempo, tornam-se monótonas, pois não há mais novidade.

Prof. Montanha: Bom, Boulez começa a modificar o tamanho das frases, as figuras do “*precipité*” e o valor da nota final.

Prof. Silvio: É, eu sei, mas, e depois? Vou continuar modificando o tamanho das idéias?

Prof. Marcos: Mas estão acontecendo outras coisas aí. Ele está criando expectativa em torno das notas de suspensão.

Prof. Silvio: Ela cria notas que seriam uma espécie de eixo (as notas longas). É incrível como as notas rápidas, por causa do andamento sugerido, quase perdem sua importância, elas viram somente ataques. Mas, nessa velocidade, tanto faz se é lá-lá *b* ou si *b*...

Prof. Montanha: Por isso o intérprete não pode dar muita ênfase nessas notas, elas têm que ser muito leves.

Prof. Silvio: É por isso que eu acho que a peça não anda, fica um igual muito constante. Ela é longa.

Prof. Montanha: Mesmo assim, é importante perceber o jogo com as notas suspensas. O jogo da tessitura usada em cada frase, que tem a maior abertura nas cifras 6, 7, 8 e depois começa a fechar novamente, em direção ao final da peça, usando apenas o registro “*chalumeau*”. E a outra coisa, dentro deste assunto das notas suspensas, são as dinâmicas nelas existentes, ora com acentos em *ppp*, com decrescendo, crescendo ou lisas. Dá para chamar bastante atenção através da interpretação desses pequenos detalhes, que, na verdade, ajudam na movimentação e no colorido da peça.

Prof. Marcos: Vocês perceberam que as notas mais agudas dentro de cada cifra, são as mais curtas? Porque não longas?

Prof. Silvio: Sempre em cima e curtas elas acabam não aparecendo.

Prof. Marcos: Como Bach?

Prof. Silvio: Sim. Só que, com a velocidade, a parte que é em colcheia não acontece como polifonia, mas em alguns momentos, quando ele inverte a situação, o agudo começa a ser sentido mais claramente, isso acontece, eu acho, a partir da cifra 9.

Prof. Marcos: Digamos assim, ele cria um contraste que dá autonomia à cada uma das vozes. Uma espécie de pequena polifonia enunciada, eliminando um pouco a monotonia das suspensões no registro grave do instrumento. Montanha, na hora da interpretação isso dá para ficar claro?

Prof. Montanha: A partir da cifra 8, fica muito evidente essa troca na polifonia, esse contraste no nível das suspensões. Neste momento você começa a poder mostrar (vibrar) essas notas, que anteriormente não passavam de murmúrios, ataques e ornamentos. Essa região aguda do “*chalumeau*” começa a ter mais definição e importância.

Prof. Marcos: Ficou faltando uma coisinha para mim, depois que ele ganha o registro agudo, na estrutura da suspensão, como é que termina a peça, em relação às notas de suspensão?

Prof. Silvio: Na cifra 9, ele chega com duas regiões, logo em seguida ele começa abandonar essa idéia, como se fosse uma variável, e vai fechando cada vez mais. Digamos que, do 9 ao 13, você teria uma espécie de parte central e depois o fechamento do registro (tessitura).

Prof. Montanha: A gente pode observar o estrangulamento dos intervalos, dentro do “*precipité*” de cada cifra, a partir do n°. 7, que é o maior intervalo (11^{a.}), até chegar no n°. 26 (2^{a.} maior). Outro estrangulamento ocorrente está acontecendo com as indicações de tempo. Começamos com a semínima = 200, e, a partir da cifra 22, o valor vai caindo até chegar na semínima = 160, na cifra 26. Com esta técnica, aquelas notas que não conseguíamos definir começam a ficar mais audíveis.

Prof. Silvio: Você acha que muda alguma coisa no “*precipité*”?

Prof. Montanha: Nesta diferença de andamentos, acho que o “*precipité*” pode ficar um pouco mais pesado, mas a diferença deve ser mais sentida no miolo da frase, alargando as

colcheias; o “precipité” sempre terá uma característica própria dentro da construção deste “diálogo”.

Prof. Montanha: Qual a importância das notas rápidas neste andamento? Será que elas têm alguma importância na hora de se escutar?

Prof. Silvio: Será que podemos colocar qualquer nota em alguns lugares?

Prof. Marcos: Seria o caso de fazer um teste.

Prof. Silvio: Pegue a cifra 6 e mude alguma nota.

Prof. Montanha: (Ao clarinete) Vou trocar o lá natural por lá bemol e o fá natural por fá sustenido. (Em seguida é tocado o trecho).

Prof. Montanha: Ouviram alguma diferença?

Prof. Marcos: Eu prefiro como esta escrito.

Prof. Silvio: Francamente, não ouvi nada; não deu para perceber as diferenças. Talvez em outros lugares, como nas cifras posteriores, onde o andamento é mais lento.

Prof. Silvio: Outro detalhe que percebi foi a respeito do sistema em zigue-zague, na escrita dos intervalos. A partir de uma nota, se o próximo intervalo subir, o intervalo seguinte será para baixo. Isso acontece na peça toda – um sistema em zigue-zague.

Prof. Marcos: Eu gostaria de saber do Montanha como é, como significa, tocar a cifra 9, em relação ao seu tamanho.

Prof. Montanha: Na cifra 9 é onde nós encontramos a maior frase - onde a conclusão está mais distante - onde manter a atenção é trabalhar com esses repousos e suas suspensões parciais; no entanto é uma espera atenta. Atento não apenas para as notas, mas para o diálogo. A diferença nesta peça é tocar as idéias como se fossem notas longas, notas sustentadas – atentas. Tanto faz o que você está fazendo com os dedos, língua e etc..., o problema está em como você sopra, a maneira como você pensa a peça - não pode ser fragmentado - é uma nota longa, com ares de questionamento, resoluções e de repente um corte.

Prof. Silvio: E ansiedade?

Prof. Montanha: Como você falou de monotonia, eu penso que se não sabemos trabalhar com a ansiedade, ela também pode se transformar em monotonia. Por isso a valorização das dinâmicas, para o intérprete, é tão importante. Ele pode usar os crescendo e decrescendo para relaxar ou impulsionar a frase, conduzindo o diálogo.

Prof. Marcos: Mas você reconhece que tem que tocar com mais empenho em algumas partes - com mais força - pensando na estrutura da peça como uma sonata, onde vai haver um momento mais dramático. Isso não acontece? Ou isso é dado pela duração dos ciclos?

Prof. Montanha: Esse empenho a mais pode ser requerido por vários motivos harmônicos, pois, mesmo não fazendo uma análise harmônica da peça, eu sinto as polarizações naturais de tensão e resolução das notas longas dentro de cada ciclo. Outro motivo, para talvez mostrar esse empenho, pode vir dos tamanhos dos ciclos. Às vezes, um ciclo maior requer um prolongamento da ansiedade, ou talvez pela junção de pequenos ciclos, que para não haver uma quebra da tensão a cada ciclo - que acontece naturalmente pelos “*precipité*” - seria melhor não desarmar a atenção e sustentação nas pausas, entre um ciclo o outro.

Prof. Silvio: O Montanha está pensando a peça, como se fosse uma grande linha.

Prof. Montanha: Uma grande linha longa, cortada a todo momento, mas os pedaços não se separam internamente. Alguma coisa os mantém unidos, talvez pela tensão.

Prof. Silvio: Eu já penso que a peça é constituída por um monte de linhas, em que uma não tem nada a ver com a outra.

Prof. Montanha: Talvez por isso você sente que a peça seja monótona.

Prof. Silvio: A partir do ciclo 15, tem uma nota de suspensão muito evidente – o sol suspenso.

Prof. Montanha: Do 15 até o 21, a nota central da tensão será o sol suspenso. E nesse momento é que estão os ciclos menores, agrupados.

Prof. Marcos: Ao invés de várias notas diferentes dentro dos grandes ciclos – 8, 9, por exemplo – ele trabalha com o mesmo repouso ou suspensão, com a mesma nota em ciclos menores, gerando ansiedade no “tempo”.

Prof. Montanha: Da mesma maneira como nos grandes ciclos, a gente pode tocar os menores sem interrupção da “grande linha”.

Prof. Silvio: Eu acho legal agora, porque dá um efeito de ansiedade para quem está ouvindo - tocado tudo com a mesma intenção, só que a frase é cortada. É sempre uma surpresa, por não ter nenhuma idéia do tamanho da frase e de quando vai acontecer o “*precipité*” - vira uma espécie de pulsação, os “*precipité*” viram uma espécie de ritmo.

Prof. Marcos: No começo, a pessoa pode ficar ansiosa por não saber quando vai chegar o “*precipité*” - quando vai terminar? E aqui a ansiedade é dada através dos “*precipité*” constantes. Os cortes deixam as pessoas sem fôlego.

Prof. Montanha: Acho importante dizer que, neste exato momento da peça, os “*precipités*” - para mim - perdem a função de finalização. São apenas uma interrupção no diálogo. Será que também viram uma suspensão? E não mais um ponto final?

Prof. Silvio: Outro ponto são as notas com crescendo e decrescendo.

Prof. Montanha: Eu acho que essas indicações ajudam o intérprete a movimentar a frase. Podemos pensar “crescendo” como agitação e “decrescendo” como repouso. Quando a gente toca um ciclo longo, podemos nos guiar por essas notas, crescendo, vibrando para frente ou relaxando, deixando a nota morta.

Prof. Silvio: Antes, eu falei que achava a tessitura geral da peça pouco relevante.

Prof. Marcos: Mas, tecnicamente não é, porque ele está construindo a peça dentro de um mesmo registro “grave” do instrumento.

Prof. Montanha: Isso mesmo, por esse detalhe percebe-se como Boulez é inteligente e foi muito bem conduzido pelo amigo clarinetista Alain Damiaens (clarinetista que estreou essa obra). Essas apoiaturas dos “*precipité*” estão localizadas dentro de uma mesma região do clarinete; mesmo sendo, às vezes, mais do que uma oitava, ele não usou o registro do instrumento, eliminando os problemas da mudança de regiões. Essas apoiaturas não teriam a mesma facilidade em sair, se fossem escritas na região superior (com o registro). Isso foi trabalhado junto com o instrumentista.

2.2. a) *TRANSITION I À II*, POR MARISA REZENDE

Esta seção caracteriza-se por uma instabilidade de tempo decorrente de um jogo entre três configurações básicas:

- Interjeições em colcheias com apojaturas;
- Trinados;
- Trêmulos (com ou sem anacruses).

Todas as vezes que as interjeições surgem, sempre acentuadas e com dinâmica forte, elas acarretam um tempo “*Brusque*” (colcheia = 200); as outras configurações estão dentro de um tempo estável (semínima = 92).

A seção inicia-se com a apresentação de uma série continua de oito alturas em trinados (compasso 1 a 3), passando a ser interrompida a partir do compasso 4, pelas interjeições e, a partir do compasso 11, também pelos trêmulos.

Poder-se-ia dizer que esta série de alturas, mantidas sempre em sua tessitura original, estabelece-se como uma referência, que vai gradativamente se esvaindo, até chegar a ser inexistente no último sistema (no 2º sistema há 8 alturas da série; no 3º, 3; no quarto, 3; e no quinto, 1). Curiosamente, as interjeições que a quebram privilegiam as segundas notas dos trinados – sombras? - (dos vinte ataques em colcheias das interjeições, dezesseis usam as segundas notas dos trinados; quatro utilizam si e do#), mas num jogo inverso: aqui são estas que tem a atenção chamada sobre si - são sempre acentuadas e em dinâmica forte. Também estas se rarefazem, à medida que a seção avança: há doze ataques nos segundo e terceiro sistema (6, 6), contra oito nos três últimos (2, 4, 2).

Por outro lado, os trêmulos, inexistentes nos dois primeiros sistemas, passam a ser dominantes no decorrer da seção (há cinco tempos, em semínima, no 3º. sistema, sete no 4º., dez no 5º., e catorze no 6º. sistema).

Uma vez que estes trêmulos são executados em tempo estável, e, levando-se em conta a rarefação das interjeições no decorrer da seção, pode-se dizer que esta, como um todo, faz um percurso do instável para o mais estável.

Contribui para esta sensação a predominância dos intervalos de 3^a. entre os trêmulos (13 menores e 2 maiores) contra uma 2^a. menor e uma 4^a. justa, fato que gera uma certa uniformidade, enfatizada também pela redundância de algumas alturas, com destaque para o trêmulo sol# -si, que ocupa 11 tempos do total de 36 tempos (outros trêmulos são também bastante fixados: fá # -lá (6 tempos), ré # - fá # (5 tempos), dó # - lá # (4 tempos).

Este trêmulo (sol# -si), ainda é mantido por mais 17 tempos na segunda clarineta (sombra), quando a primeira clarineta inicia a *Strophe II*.

Percebe-se também que os trêmulos continuam a ser dominantes, no início desta próxima seção e, assim, pode-se dizer que o trêmulo na *Transition I a II* antecipa um elemento da seção que lhe sucede de forma analógica, percebe-se que as *anacruses que introduzem vários destes trêmulos também vêm a ser estruturais na Strophe II*.

2.2.b) ENTREVISTA DA COMPOSITORA MARISA RESENDE

Prof^a. Marisa: Como você realiza os trêmulos para dar conta do *tenuto* em sua primeira nota?

Prof. Montanha: Dentro desta transição temos vários pontos de dificuldade e dois desses são os trêmulos. O primeiro, penso que é sobre o *tenuto* da primeira nota – isso mostra um retorno às realizações românticas de trinados e trêmulos. Ao acentuar a primeira nota, fica bem difícil para o intérprete realizar um trêmulo sem muitos lirismos – isso vai depender de como a “saída” do *tenuto* para as outras notas será realizada - com *accelerando*, ou por igual. O outro ponto é sobre os saltos existentes das apojaturas e nos trêmulos. Por exemplo, no compasso 12, cifra 11, o segundo trêmulo é precedido de uma apojatura com grande salto, vindo de uma outra região do instrumento, e que tem uma ressonância muito mais aparente do que a primeira nota do trêmulo, que deveria ter o apoio sonoro do *tenuto*, mas que pode não acontecer por causa do “brilho” da apojatura anterior.

Prof^a. Marisa: Vamos pensar sobre outra coisa; esse exemplo ocorre com um grande salto, por isso dá essa diferença. Se pegarmos a cifra 15, o que acontece?

Prof. Montanha: São apojaturas e trêmulos dentro de uma mesma região do clarinete – tudo funciona mais fácil. Teremos apenas que nos preocupar com o primeiro ponto, apontado anteriormente. Isso não quer dizer que não temos o problema de diferença de timbres e ressonância em uma mesma região, mas pelos não temos aqui as diferenças de uma região para outra, que são mais problemáticas.

Prof^a. Marisa: É uma conjunção feliz, porque, se eu tivesse que fazer isso no piano, eu teria muita dificuldade. Iria soar muito estranho, iria ficar uma coisa mais homogênea. Agora, uma dúvida que me ocorreu: você realiza as apojaturas da cifra 4 e da cifra 15 da mesma maneira?

Prof. Montanha: Com certeza não. Na cifra 4, essa apoiatura é muito mais curta. Boulez inicia com colcheia igual a 200, e na cifra 15, a semínima é igual a 92. E também porque acredito que esse ponto está dentro da musicalidade de cada trecho – é correspondente, característico de sua forma musical. A cifra 15 não é brusca, é uma maneira tranqüila e melódica, tem toda a intenção de calma. Totalmente diferente da cifra 4.

Prof^a. Marisa: Isso procede, mesmo a apoiatura está ligada a uma idéia...

Prof. Montanha: ela é precedentemente decorrente.

Prof^a. Marisa: Ela está dentro do tempo da nota completa; você acha que isso ocorre por um fato musical, o tamanho da apoiatura é um fato interpretativo?

Prof. Montanha: Acho, e acredito que normalmente a apoiatura também está incluída no espírito musical em questão.

Prof^a. Marisa: Mesmo ritmicamente?

Prof. Montanha: Mesmo ritmicamente. Eu penso que é proporcional.

Prof^a. Marisa: Agora nós temos duas dúvidas aqui, Boulez corta a haste da apoiatura, e isso quer dizer uma apoiatura curta. Isso está também associado à notação contemporânea: o mais breve possível. Será que ele pensou sobre isso sempre curto, e talvez não tão variável?

Prof. Montanha: Mesmo se o Boulez pensou em todas as apoiaturas curtas e iguais, eu não faria na hora da execução, não acho que fica bonito. Eu prefiro tocá-las proporcionalmente ao tempo e ritmo em que elas estão agrupadas. Por exemplo: no compasso 17, se eu realizá-las muito mais curtas, provavelmente elas aparecerão mais do que as notas com *tenuto*.

Prof^a. Marisa: Vamos à segunda pergunta. A mudança de andamento, com as interjeições, é um dado absoluto a ser conseguido de fato, ou é apenas uma indicação sugestiva, para um gesto brusco?

Prof. Montanha: Na hora da performance, esta indicação pode cair dentro de um plano sugestivo – meio aproximado, mas com certeza não é difícil de transformá-la em um dado absoluto. Veja, pela subdivisão, o *a tempo* tem colcheia igual a 184, e o “*Brusque*” tem colcheia igual a 200, é uma diferença muito pequena, nesta velocidade. O problema está em você conseguir manter o *a tempo* igual a 184; o “*Brusque*” será uma consequência. Ele ajudou muito com as indicações de *martelato* e *sforzando* nas notas do “*Brusque*”; com isso podemos deixá-las mais curtas, provocando uma sensação de diminuição de seus valores, parecendo um contraste maior de tempo.

Profª. Marisa: Eu perguntei isso, porque são muitas informações de mudanças rítmicas e de dinâmicas. Ele poderia ter posto apenas “*Brusque*” e “*tempo primo*”, deixando você livre para fazer o “*Brusque*”, à sua maneira.

Prof. Montanha: Mas é uma forma mais segura do intérprete conseguir chegar mais perto da idéia original do compositor, por essa linguagem numérica, os dois (compositor e intérprete) conseguem se comunicar e transmitir estados psicológicos para o outro com o estudo sobre as subdivisões, você adquire a sensação temporal dos trechos.

Profª. Marisa: E esse confronto entre a liberdade que você tem como intérprete, versus um excesso de rigor de controle pela partitura?

Prof. Montanha: Como disse anteriormente, esse exagero nas informações é o caminho mais curto para comunicação precisa entre o compositor e o intérprete (claro que a comunicação pessoal é insubstituível). Mas esse exagero pode se tornar uma prisão para o intérprete (será que também para o compositor?), levando o mesmo, em alguns momentos, a “desobedecer” as informações ou ignorá-las, por alguma escolha pessoal ou técnica. Acho que, com exceção da música jazzística e da popular (nas quais a escolha pessoal é o diferencial), a música erudita contemporânea proporciona e aceita uma maior liberdade do intérprete na construção da obra, do que a maioria dos estilos dentro da música erudita, nos quais o intérprete pode se transformar em apenas um repetidor, não só da idéia original do compositor, mas também um copiador de interpretações “mofadas”.

Profª. Marisa: Como acontece o preparo para tantas mudanças?

Prof. Montanha: Através de um longo condicionamento físico e mental, como em uma programação de metas de neurolingüística. No qual o controle não é somente físico, mas em não deixar a ansiedade estragar a surpresa de onde vai ocorrer o “*Brusque*”. É como um jogo de esconde-esconde. Não posso demonstrar anteriormente nenhum aspecto do “*Brusque*”, somente no momento exato.

Profª. Marisa: Como acontecem muitos “*Brusque*”, comparativamente, você acha que consegue estabelecer uma forma unitária entre eles? Se você faz uma variação entre 198 e 200 é uma coisa, mas se você varia em 150?

Prof. Montanha: Como você mesma disse, essa variação pequena entre 198 e 200 pode acontecer entre os “*Brusque*”, mas chegar a 150 é quase impossível, pelo fato de que, quando você esta tocando alguma coisa a 198, essa velocidade provoca sensações e o seu corpo, através da programação e repetição, “decora” essas sensações. Se você produz uma sensação toda diferente a 150, será impossível você não sentir, e não tentar estabelecer uma forma unitária entre os “*brusques*”.

Profª. Marisa: Há necessidade de se respirar no começo das interjeições, para atingir o contraste dinâmico pedido? E as respirações?

Prof. Montanha: Normalmente elas estão acontecendo nas pausas, cifras 7, 13, 17, 21 etc..., não gosto de separar as idéias do “*a tempo*” e “*Brusque*” por respirações. Nesta peça Boulez trabalha com grandes linhas sonoras e, às vezes, o discurso é interrompido, mas não aqui. Se respirar antes do “*Brusque*”, essa suspensão sonora, causada pelo buraco vazio da tomada de ar, provoca um alerta ao ouvinte e quebra a idéia de surpresa imediata do “*Brusque*”. Já se a respiração acontecer antes do “*a tempo*”, soaria melhor pelo fato de que o “*a tempo*” é retomado sempre com dinâmicas inferiores ao “*Brusque*” anterior.

A dinâmica “*piano*”, logo em seguida do “*forte*”, pode parecer seu início, auditivamente falando, se tocada sem uma pequeníssima separação; assim, neste local

caberia uma respiração sem cortar a linha geral da melodia. Eu prefiro ouvir uma suspensão antes do “*a tempo*” do que antes das interjeições, para não estragar a surpresa. As dinâmicas são realizadas pelo controle do ar que você emite, e suas intenções distintas.

Profª. Marisa: Ouvindo a gravação do Alain Damiaens, eu senti realmente que o tempo é roubado antes dele entrar novamente nos trêmulos (“*a tempo*”). Como se ele vibrasse mais a última colcheia do “*Brusque*”. Se a idéia é entrar bruscamente tanto no anterior como no posterior, como unir a grande idéia em um todo?

Prof. Montanha: Realmente é uma grande linha. E só deixar o contraste acontecer e aparecer pela figura rítmica e pelas diferenças na dinâmica, sem suspensões alarmantes. Eu acho que essa sua idéia de interligar ao máximo os fragmentos, valoriza os sons dos trinados e as colcheias, quebrando bruscamente, sem perder a ligação de uma coisa para a outra.

Profª. Marisa: Em que medida essas interjeições se conectam com o que vem antes ou depois?

Prof. Montanha: A medida é de desorientação melódica, interjeições com personalidade própria e, ao meu ver, não têm necessidade de se conectarem com o que vem antes ou depois, são fragmentos únicos dentro de uma totalidade fraseológica linear.

Profª. Marisa: Depois do “*Brusque*”, como se regenerar?

Prof. Montanha: Através de um processo de sensibilização física. Como para obter uma troca de informação imediata não é necessário respirar, esse é um processo interno do controle e de maneira do uso do ar, interligada a uma função sensorial. Você tem que ouvir o que está tocando e se “transformar”.

Profª. Marisa: As pessoas, normalmente, por estarem preocupadas com as dificuldades, não ouvem o que estão fazendo. Talvez por isso não conseguem mudar seu estado psicológico – porque nem percebem que já estão em um estado. Então, com as respirações restritas aos compassos com pausa, as frases tornam-se bem longas, não é?

Prof. Montanha: São longas, mas são trechos muito rápidos, facilitando a resistência. É claro que pode haver variação desta idéia, por exemplo, poderia se respirar um pouco quando entramos no compasso 36; vamos ficar um longo tempo fazendo este trêmulo final, e talvez a respiração do compasso 31 não seja suficiente para prosseguir até o final desta peça; ou, então, uma respiração caberia antes do 36. Também penso que existe nesse exato momento uma resolução harmônica, como se fosse um descanso, uma finalização.

Bom, Marisa, acho que ficou claro para mim que, para continuar evidenciando os trinados ao ouvinte - já que você falou que eles são a idéia principal desta peça e são mostrados inicialmente nos primeiros sistemas como uma grande linha melódica (uma série inicial) - essa maneira de pensar, sem cortes definitivos na linha, sem interromper claramente, ajuda o ouvinte a manter contato com a idéia inicial dos trinados ligados.

Prof^a. Marisa: É um processo de continuidade. Fica difícil quebrar tecnicamente um pensamento de uma frase longa, com interjeições que a interrompem a qualquer momento, introjetadas nesta idéia, sem respirações alarmantes.

Prof. Montanha: Neste tipo de música, é muito fácil você pensar em “cores”. Você está trabalhando com azul e, de repente, acontece uma interrupção desta linha pelo vermelho. Ele pode cortar o azul subitamente, mas, se tivermos que ir novamente para o azul, precisamos tomar cuidado com esta volta: o azul é mais fraco que o vermelho, o vermelho pode “sujar” o começo do azul. O ouvinte também vai se “lembrar” das cores. Quando, você “vê” as cores e o que está acontecendo, você “vê” a linha e, de repente, um borrão e novamente a linha. Aqui, as cores, a linha e os borrões são ouvidos. Tudo isso é bem parecido com os quadros de Jackson Pollock, onde as linhas interrompidas não parecem perder sua continuidade.

2.3. PROVOCAÇÕES AO “MONTANHA”, A RESPEITO DE “DIALOGUE DE L’OMBRE DOUBLE”, DE PIERRE BOULEZ, PELO COMPOSITOR EDSON S. ZAMPRONHA

Dividirei meus comentários em tópicos. Eles, na verdade, são todos inter-relacionados. No entanto sua divisão tem o objetivo de focar a obra sob ângulos distintos.

- 1) A obra “*Dialogue de L’Ombre Double*” foi composta no mesmo período em que estava sendo desenvolvida a obra “*Répons*”. E “*Répons*” é a obra que concentra as grandes preocupações de Boulez, na época em que foi composta “*Dialogue de L’Ombre double*”. “*Répons*”, por exemplo, é uma obra tipo “pergunta-resposta”, tal como “*Dialogue de L’Ombre Double*”, que realiza uma alternância entre o que está gravado e o que é realizado ao vivo. As duas obras também fazem uso de instrumento mais *tape*, e ambas colocam os músicos no centro da sala. A forma de estruturar a obra também é similar. Deste modo, a meu ver, é interessante contextualizar a obra “*Dialogue de L’Ombre Double*” no conjunto de outras produções da época, tais como “*Derive*”, “*Derive II*”, “*Initiale*” e principalmente “*Répons*”.

- 2) Quando Boulez esteve no Brasil em outubro de 1996, lhe foi perguntado qual era o seu modo de compor atualmente. Naquele momento ele disse que partia de um material gerado através de algoritmos (realizados por computador ou não), e que este era um material bruto, com o qual ele trabalhava de modo a amplificar determinadas características encontradas no mesmo. De uma maneira geral, esta resposta, dada em 1996, não difere substancialmente da resposta que “*Dialogue de L’Ombre Double*” nos oferece, assim como “*Répons*”. Em outras palavras, ele realiza algo que poderíamos denominar de “novo” ou “neo serialismo”.

Há uma preocupação em fazer que este algoritmo de partida se torne musical, o que é realizado com essas ampliações que ele realiza no material bruto.

De maneira geral, Boulez reconhece que no serialismo típico da década de 1950 todos os parâmetros variam constantemente na superfície musical. Mas, ao mesmo tempo, em um nível mais amplo, macroscópico (se é que podemos chamar assim, para não confundir com o conceito clássico de forma), há uma não variação. Para se conseguir uma variação na forma global, Boulez procura criar um jogo de tensões entre uma estrutura global rigorosa e uma organização local livre, que introduz o acaso, sem ser música aleatória.

Esse assunto é um tema composicional complexo, de difícil tratamento nestas poucas linhas, mas merece destaque pelo menos uma destas formas de introdução do acaso: na forma geral da obra. Em “*Dialogue de L’Ombre double*” existem duas versões: *version aux chiffres romains* e *version aux chiffres arabes*. Elas são diferentes, e o intérprete pode escolher qual delas vai tocar. Trata-se de uma intervenção pequena do acaso na obra, muito menor que em sua “3ª. Sonata para Piano”, mas que mostra o quanto este elemento persiste em sua produção musical. E se é possível considerar esta pequena escolha uma intervenção do acaso, ou não, é algo discutível. Mas o fato de haver duas versões é significativo, indicando que a forma global é rígida o suficiente para suportar certas mudanças de posição de suas partes: uma forma global resistente ao acaso.

Deste modo, considero muito pertinente uma comparação das duas obras entre si, mostrando o que é comum e diferente nelas, mostrando quais são os elementos comuns que fazem com que a obra se sustente. O mais interessante não é dizer o que varia, mas o que não varia, o que resiste às modificações de uma versão para a outra. Essa análise pode revelar as tensões da obra como um todo.

- 3) Boulez continua sua prática de partir de uma série de poucas notas, que é multiplicada para a obtenção do material da obra. Não acho tão importante encontrar qual é esta série e sua forma de multiplicação. O que pode ser observado, e que me parece mais pertinente, é

que a sonoridade resultante valoriza intervalos que despolarizam sonoridades diatônicas, e que polarizam notas individuais. Na *Transition de IV à V*, por exemplo, se observa uma série de agrupamentos de notas muito rápidas. O mais importante, perceptualmente, são as notas externas destes grupos, e não a sonoridade interna deles.

Por exemplo, o primeiro grupo, que começa em 1 (me refiro à indicação dentro dos quadrados, e não dentro dos círculos), tem como notas externas um “si” (no clarinete *première*) e um “ré b” (no clarinete double). Posteriormente observa-se um movimento da nota superior do grupo em direção ao grave, em 2 e 3. Boulez retoma um movimento ao agudo em 4, e assim por diante, até que entre 16 e 17 surge um novo material que tem as mesmas notas extremas: “si” e “ré b”. Há uma grande similaridade entre esse material e o que aparece em 1.

Uma análise via “Teoria dos Conjuntos” mostra que estes dois grupos são próximos. No entanto, o mais interessante não é a similaridade interna destes grupos, mas o fato de não polarizarem estruturas diatônicas e, ao mesmo tempo, terem um mesmo movimento de grave ao agudo que reforçam as notas externas. Por esta razão, embora as notas internas não sejam as mesmas, ouvem-se esses grupos como uma recorrência. E toda esta transição ocorre dessa maneira, potencializando as notas externas.

O mesmo ocorre de modo ainda mais claro na *Strophe V*, na qual quase todos os segmentos têm seus inícios demarcados com a indicação “*Rigide*” e concluem com “*poco rall...*”. Aqui as notas ornamentais reforçam as notas polarizadas. No primeiro caso, no início da *Strophe V*, por exemplo, a nota polarizada é o “dó #”. Por essa razão, a série de partida e a multiplicação de acordes fornece um material que tem como função principal despolarizar o diatonismo e favorecer a polarização de notas individuais. Esse elemento é muito importante porque mostra como a polarização de notas, sem diatonismo, é uma alternativa à composição motívica, baseada em funções (tal como ocorre na música tonal, por exemplo).

No entanto, há aqui um problema interpretativo importante que deve ser resolvido. Em *Strophe V*, por exemplo, há uma idéia musical que é recorrente, demarcada pelas indicações “*Rigide*” e “*poco rall...*”. Quase a totalidade dos segmentos “*Rigide*” e “*poco rall...*”

possuem a característica de começarem com notas alteradas, de modo não direcional, e terminarem com o direcionamento a uma nota. Exceções ocorrem quando aparece só o direcionamento, ou quando aparece somente o segmento não direcional. Há aí uma idéia que pode ser considerada um motivo (não exatamente no sentido tradicional). E este motivo está composto por uma figuração constante, que se perpetua durante toda a *Strophe V*.

O mesmo procedimento ocorre nos outros segmentos da obra. O que varia é a figuração utilizada e o motivo constituído por estas figurações. Em *Strophe V* esses segmentos “*Rigide*” e “*poco rall...*” vão se alternando, atingindo notas cada vez mais agudas, o que ocorre no final do número 2. Em 3 começa um retorno ao grave. Esse movimento global de agudo ao grave, acompanhado respectivamente de um aumento e diminuição de ressonância do piano, de um *crescendo* geral em 1 e um *diminuendo* geral em 3, mostra o que já foi comentado no item 2 destes meus comentários: Boulez busca introduzir uma variação para eliminar a monotonia global, e, ao mesmo tempo, introduz uma liberdade local na disposição dos elementos. Esta liberdade é relativa, já que há a constante preocupação em não se formar padrões que sejam facilmente configurados pela percepção.

O fato dessa configuração não ser fácil, possibilita (idealmente) que a percepção possa se concentrar nessas variações globais. O mesmo procedimento ocorre na *Transition de IV à V*, mas em outros elementos. Em *Transition de IV à V* os segmentos são delimitados pela dinâmica, que sempre começa em *f* ou *mf* e termina em *pp*. Um grupo, por exemplo, começa em 1 e termina em 4. Outro grupo começa em 4 e termina em 8, e assim por diante. O que é comum a estes grupos é a diminuição geral da dinâmica (o aumento ocorre em casos isolados, e é tipicamente formador de movimentos anacrúsicos). Os segmentos internos a cada grupo relacionam-se através de suas notas externas, principalmente as agudas.

Boulez, no entanto, aproxima e separa os grupos de tal modo que a percepção novamente não possa configurar este “motivo” de forma clara. Assim, os direcionamentos se confundem e é possível, idealmente, a percepção de um movimento geral nesta *Transition de IV à V*, que é a condensação gradual dos segmentos - que inicialmente eram um grupo de algumas notas ascendentes em um segmento sintético de duas notas - que

aparece no final desta seção como uma *apojatura* quase sempre ascendente (as *apojaturas* aparecem em definitivo a partir de 31). Há, aqui, uma forma de concatenação das partes (*Transition de IV à V* com *Strophe V*) que é exemplar, e aparece em diferentes momentos da obra: o movimento global dentro de uma seção se sintetiza e se torna a figuração da seção seguinte, a qual constituirá uma outra idéia que novamente se sintetiza e se transforma em figuração para a próxima seção, e assim por diante.

Este procedimento ocorre com grande freqüência e se torna um dos elementos de conexão das seções dentro a obra. Dessa maneira, é elemento fundamental de interpretação a tentativa de deixar claro esse movimento de transformação de uma idéia em outra, misturando o nível global que orienta as seções com o nível local da constituição das figurações. Uma discussão destas estruturas globais, locais, e a forma como as diferentes seções se articularam é de grande interesse para a compreensão desta obra.

- 4) Em termos de interpretação há outros elementos que devem ser considerados. A notação de Boulez é basicamente uma notação tradicional, com alguns acréscimos. Desse modo, sua notação é prescritiva, que mais indica como executar o instrumento, para que se obtenha o resultado sonoro que indica diretamente o resultado sonoro que quer obter. Este tipo de notação induz a que estruturação da obra esteja centrada nos elementos de duração e freqüência, mais que na sonoridade propriamente dita, e mais que na morfologia do som, por exemplo. O próprio andamento da obra está em função desta característica: o andamento muito rápido praticamente impossibilita um trabalho sobre a morfologia do som do instrumento.

Strophe I é um caso típico no qual a morfologia do som é diferentemente trabalhada. O que conta é o movimento de altura e duração que, por sua velocidade aliada à não configuração diatônica das notas, procura dirigir a percepção às transformações globais realizadas dentro dessa seção. O mesmo ocorre na *Strophe V* e *Transition de IV à V*, já comentadas. E é uma característica desta obra não permitir o desenvolvimento da

morfologia sonora do instrumento, se concentrando na organização das notas e suas durações. Nesse sentido, a identificação dos movimentos globais de transformação dentro de cada seção me parece de muita importância para que a obra tenha resultado.

Porém, há uma questão adicional sugerida com a escrita da obra: quanto mais a obra prescreve sua forma de execução, menos ela descreve suas morfologias, até o ponto em que a exatidão da prescrição pode levar a uma impressão. Isso é o que ocorre com Ferneyhough, por exemplo. Mas, curiosamente, no mesmo encontro realizado com Boulez, em outubro de 1996, perguntaram-lhe qual era sua visão a respeito da obra de Ferneyhough, e sua resposta foi dirigida diretamente à escrita. Disse que a escrita de Ferneyhough era excessiva, e que quando ele, Boulez, desejava obter tal complexidade, regia os músicos de forma a marcar os tempos de forma menos precisa, o que gerava uma não sincronia favorável à obtenção de tal complexidade sem lançar mão de uma escrita excessiva.

O interessante é que sua resposta não foi a de Boulez compositor, mas de Boulez intérprete. E claramente o Boulez intérprete realiza uma complementação à sua própria obra, registrada na partitura pelo Boulez compositor. E se o Boulez compositor prescreve a execução da obra, o Boulez intérprete descreve, a partir de seu gesto de regência, uma sonoridade que rompe com a precisão da escrita, em formação de um resultado sonoro. Essa dualidade é importante e aparece nas obras em diferentes aspectos.

O som do *tape*, seja qual for, é fixo; está fixado sobre um suporte. Sua flexibilidade está na sua projeção na sala, no momento do concerto. Já o som do clarinete no palco é flexível. Tem sua morfologia adaptável, e a execução ao vivo leva em conta esta sincronia e não sincronia entre o que é executado no momento do concerto e o que está gravado. Além disso, a morfologia se transfere à resultante global destas notas, que é o movimento geral das seções ou algumas figuras musicais. Na *Transition de IV à V* já foi comentada que a sonoridade que aparece em 1 é similar, perceptualmente, à que aparece entre 16 e 17.

Há outros casos interessantes além deste. Não se trata, de forma alguma, de um caso isolado, mas de um recurso de organização constante presente. Não só a figura de um movimento ascendente é presente em toda esta seção, como, quando gesto e notas

relevantes são similares, mesmo que as outras notas das figuras sejam diferentes, ouve-se como um retorno de uma sonoridade anterior ou uma variação dela. No entanto, ao se valorizar o gesto, potencializando-se as notas relevantes das figuras, as outras notas tornam-se menos relevantes. Em outras palavras, ao se valorizar o gesto, desvaloriza-se a nota, com execução das notas estruturais que encadeiam os gestos entre si. Nesse sentido, uma interpretação que valorize a clareza do gesto pode prescindir de uma execução morfológicamente clara das notas não estruturais (em geral opta-se por uma homogeneidade morfológica destas notas não estruturais). Mas, caso se busque uma clareza destas notas, pode-se perder a clareza do gesto, principalmente quando a execução da obra é muito difícil, e em alguns casos é realmente muito difícil.

Embora esta dificuldade possa ser vencida, a dualidade entre gesto e nota continua presente. Gesto e nota somente convergem nas notas estruturais. Nas outras, a oposição é claramente favorável a um ou ao outro. Caso a interpretação valorize as notas e não o gesto, na *Transition de IV à V* a similaridade entre o segmento em 1, e entre 16 e 17, fica menos perceptível, o que altera as relações internas a esta seção. Este é um fator interpretativo que percorre toda a obra e que é de grande relevância.

A meu ver, merece ser amplamente debatido. Como já foi falado, há passagens na obra que são de grande dificuldade. Aqui o dualismo é entre o executável e o não executável. Essa oposição incorpora outra, que é a oposição entre sistema composicional (como entidade abstrata) e percepção. Quando o sistema tem prioridade sobre a percepção, o instrumento e interpretação ideais são neutros, interferem da menor maneira possível na obra. São veículos, no entanto; tal como faz o Boulez intérprete, nada impede a leitura da obra através do outro lado desta dualidade (entre executável e não executável, entre sistema e percepção). O lado que valoriza a percepção, o não executável, considera o instrumento não exatamente como um veículo, mas como o meio que, com suas características próprias, dá uma forma importante ao que está apresentando de modo homogêneo e indiferente na partitura.

Por exemplo, uma passagem de execução muito difícil (não por deficiência técnica do músico, mas por limitações simultaneamente humanas e instrumentais) gera uma determinada sonoridade. E é essa sonoridade “não perfeita” que interessa. Não creio que seja este o desejo de Boulez compositor, mas o Boulez intérprete se permite tais leituras. Deste modo estamos autorizados a uma leitura deste tipo sobre sua própria obra. E, nesse caso, a sonoridade obtida resulta da tentativa do intérprete de tocar o que praticamente está fora de seu alcance.

Aqui não interessa realmente a transmissão de uma idéia. Através desse ponto de vista, a idéia musical não é uma entidade abstrata, mas uma resultante que aparece no jogo entre a escrita e a particularidade da execução instrumental. A particularidade de execução é um componente considerado na obra, embora não explicitamente escrito. Esse me parece um dos elementos mais ricos de interpretação nessa e em diferentes outras obras. As morfologias sonoras são o resultado de vencer a própria dificuldade da obra. Tem-se aqui uma interpretação que é o resultado de se transmitir algo que está além da partitura, mas que surge na tentativa de executá-la, sem transcendência. Esse é um elemento extremamente importante de interpretação, não suficientemente explorado.

O Boulez compositor possivelmente não estaria de acordo comigo, mas o Boulez intérprete provavelmente estaria. E aqui temos, finalmente, uma conexão da interpretação com a prática de Boulez, já mencionada no início do item 2 destes comentários: assim, Boulez compositor parte de um algoritmo e o realça. Amplifica as partes que são musicalmente mais interessantes, realça a interpretação, amplifica as partes musicalmente mais interessantes do algoritmo que é a partitura (já que tem a forma de uma partitura prescritiva), seja através da oposição gesto/ nota, seja através da oposição sistema/ percepção, seja através da oposição executável/ não-executável. A interpretação recria, no ato de execução da obra, o mesmo procedimento composicional, e isso me parece bastante significativo.

Esses são, a meu ver, alguns elementos interpretativos que podem ser considerados na interpretação dessa obra, e o intérprete acaba por realizar um compromisso entre elas. O

modo como estes aspectos são unificados em um todo coerente, dá o tom da leitura da obra e sua respectiva interpretação. Várias idéias foram lançadas nestes comentários. Estou à disposição para um maior aprofundamento. Certamente outras visões são divergentes da minha, e ficarei muito satisfeito de participar de um diálogo em que diferentes idéias possam ser confrontadas. Considero, portanto, estes comentários o início de um diálogo criativo.

2. 4. a) CONSIDERAÇÕES DO PROF. MARCOS BRANDA LACERDA SOBRE O SIGLE FINAL DA OBRA “DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE”, DE PIERRE BOULEZ

Deuses onde? Céu existe?
Céu existe? Deuses onde?
Um eco que fez perguntas
Um espelho que responde.

J.P.Paes – Sísifo

1. Essa peça se divide em duas partes. Na primeira parte (cifras 1 a 9), verifica-se a alternância de estruturas separadas por causas e compostas, respectivamente, por dois segmentos contrastantes e contíguos.

O primeiro segmento, “x”, possui as seguintes características gerais:

- tempo fixo (= 152) e agógica definida (*agité, murmuré*);
- ordenamento disjuntivo de notas definidas, dentro de tessituras fixas;
- emprego predominante de notas ligadas, com duração de uma semicolcheia, ou seu múltiplo, associadas a notas de repouso, em trinados, com um discreto acréscimo de intensidade e ligadas a uma ‘nota de conclusão’.

O segundo segmento, “y”, caracteriza-se da seguinte maneira:

- tempo flexível, mas sempre partindo de valores gradativamente mais lentos para serem alcançados, por meio do *accelerando*. Aproximadamente o mesmo valor “x” (= 152), isso é, semicolcheia em quiáltera = semicolcheia regular;
- emprego exclusivo de grupos de quiálteras (5, 6 e 7);

- ordenamento predominantemente conjuntivo ascendente ou descendente (escalar), respectivamente em *legato* e *staccato*, mas conduzindo quase sempre da tessitura de “x” à região aguda do instrumento, em *ff*.

A segunda parte (cifras 10 a 21) caracteriza-se pela alternância destes dois termos, mas agora em condições diferentes:

- o tempo é fixado no valor de “x” (=152), para todos os eventos;
- o “y” é sempre representado pelo ré agudo, referencial a “*Chemins*”, de Luciano Berio, articulado em contextos diversos e de durações variáveis, em uma larga escala de valores rítmicos (de 1/5 a 16/4 de semínima, ou *ad infinitum*, segundo a duração indefinidamente longa do ré agudo, sustentado pela primeira clarineta);
- o “x”, embora presente, passa a ser combinado (ou confundido) com elementos diversificados (v. abaixo);
- às pausas entre os segmentos, formados pela execução contínua de “x” e “y”, são acrescidas pausas entre os segmentos “x” e “y” propriamente ditos, isso é, a sucessão de estruturas passa em linhas gerais de (“x” – “y” – pausa), para (“x” – pausa – “y” – pausa) (v. abaixo).

2. Nas cifras 1 a 4, na primeira parte, a peça possui caráter relativamente estático, dada a regularidade de “x”. Esse segmento transcorre no registro grave do instrumento, em *pp*, e apresenta, invariavelmente, as mesmas características gerais. Os segmentos “y” possuem ‘notas alvo’, progressivamente mais agudas (*mi^b*, *dó*, *fá* e *dó#*), mas sempre de mesma duração (dois pulsos), introduzidas por movimentos contínuos e ascendentes, semelhantes à uma anacruse.

Nas cifras 5 a 9, a peça possui caráter transicional, dada a variabilidade dos dois termos: as alturas de “x” sofrem transformações constantes, associadas a um acréscimo gradual de intensidade. Os segmentos “y” passam a ser conduzidos de forma parcialmente descontínua, com a introdução de ‘notas de apoio’ acentuadas, e mudanças na direção do movimento, por meio de escalas descentes, em *staccato*. As ‘notas-alvo’ sofrem uma

regressão no movimento de ascensão (sol, lá, mi, sol#, ré) e possuem durações crescentes (respectivamente 2, 5, 9, 13, e 17 pulsos de semicolcheia).

Final da primeira e da segunda parte:

Na cifra 9, a alternância regular de “x” e “y” não é concluída imediatamente pela chegada à nota aguda, por movimento contínuo; o movimento é interrompido por uma pausa (compasso 63), após a escala descendente em *staccato* que ‘repassa’ praticamente toda a tessitura do instrumento empregada, até então. A nota aguda passa a ser conduzida por um segmento híbrido, que reúne, simultaneamente, qualidades de “x” e “y”: tempo, agógica e pulso correspondem a “x”, mas o caráter de anacruse e a forma de emissão correspondem a “y” (c. 63). Este segmento é formado por todas as alturas que são destacadas na formação de “y”, até então (‘notas-alvo e ‘notas de apoio’); somado ao ré agudo obtém-se um conjunto de 12 sons.

Aparentemente, a construção deste segmento, que precede a primeira aparição do ré agudo, estabelece um novo paradigma para a inserção de elementos perturbadores à regularidade de estruturas, formada por “x” e “y”, que caracteriza a primeira parte. A distribuição, em relação aos segmentos “y” destes novos elementos, empregados a partir de então, passa a ser equivalente à distribuição de “x”. Por esta razão, consideramos estes segmentos uma variante de “x” (“x”). Nesse sentido, é interessante observarmos a rigorosa organização de peça, em termos paradigmáticos, com base na distribuição de todos os segmentos da peça.

Os segmentos “x” são formados por conjuntos de 7 a 11 sons, encapsulados em tessituras fixas, e provocam uma sensação estática por meio de suas repetições internas; já a sua variante introduz uma forma dinâmica de realização destes conjuntos. Em alguns desses novos segmentos, busca-se, igualmente, uma forma de construção que apresente algum tipo de simetria.

No caso dos segmentos “y”, invertem-se, nas duas partes, a relação estático/dinâmico. Se na primeira parte eles são formados por segmentos amplos, em tempo

variável, já na segunda parte eles passam a ser representados por construções mais compactas, ou mesmo pela articulação solitária do ré agudo.

Lista de “x”

- Conjunto de 11 sons (anacruse ao ré agudo (c. 63)
- Palíndromo (c.73)
- Id. (c.88)
- Id. (c.102)
- Id. (c.104)
- Conjunto de dez sons (c.115 à 6)

A maioria dos conjuntos maiores de “x” reforçam a tessitura média e contém, invariavelmente, o fá# e o sol#, em registro fixos, no momento em que “x” alcança a região aguda. O segmento do compasso 102 é muito semelhante, em forma e função, ao do compasso 63: ele precede novamente o ré agudo, mas após este ter deixado, temporariamente, o papel de ponto culminante; suas notas são as mesmas, com exceção da transposição das notas extremas (mi^b e dó#) para o registro ‘interno’ e da exclusão do fá, usado nesta parte com som mais agudo.

3. Os segmentos “x” perpassam toda a peça. No exemplo abaixo, encontra-se uma série aproximativa dos conjuntos empregados para sua construção. Muitos segmentos, entretanto, baseiam-se apenas parcialmente nesses conjuntos. Nota-se que, para a extração de cada conjunto, o compositor realiza progressivamente transposições à oitava de uma ou mais notas e mantém as restantes no registro; com exceção do conjunto 3, as transposições ocorrem de forma mais gradativa do que a expressa no exemplo. No início da série, a nota mais grave passa a ser a mais aguda do conjunto seguinte. A nota sol não é empregada; fá# é nitidamente a nota mais priorizada; e o fá natural ingressa apenas no conjunto 6, quando o ré fica reservado exclusivamente para “y”.

Em si mesmas, as transformações determinam aspectos formais da composição: ele parte de um registro grave para progredir ao super-agudo e declinar ao registro médio. Na

cifra 10 - conjunto 4 – têm início as interpolações dos segmentos “x”, que cessam quando tem início o movimento de retorno. Aí, além do conjunto com o início em fá# médio, é empregada uma transposição, a partir do lá médio, que havia sido evitada no movimento ascendente inicial (conjunto 8).

Ao lado dos conjuntos, o exemplo apresenta um agregado fixo, que é priorizado por reiterações em pelo menos um dos segmentos, criados com base naquele conjunto. As notas do agregado podem ser permutadas. Os agregados distinguem-se, entre si, pelo emprego de relações intervalares diversas. Nos segmentos em que ocorrem estes agregados, as outras notas presentes, associadas eventualmente às notas do agregado em separado, se constituem em um contraponto que transmite a forte sensação de uma improvisação (v. ex. abaixo).

Os segmentos “x” são marcados pela presença maciça de intervalos definidos ou de intervalos ‘próximos’, isso é, eles combinam, por exemplo, 4^a. justa e aumentada. Por exemplo, na cifra 5, c. 2 a 9, tem-se uma seqüência de 3^a.s M. No segmento da cifra 6, criado igualmente a partir do conjunto 2, o agregado desaparece e há a presença marcante das 4^a. justa e aumentada.

Finalmente, alguns conjuntos e segmentos são formados por um eixo de simetria entre notas definidas.

- a) c. 43
- b) c. 66

Em resumo: os segmentos “x” apresentam, de forma irregular, as seguintes tendências:

- São extraídos integral ou parcialmente de conjuntos de 7 a 11 sons, de registro definido;
- apresentam a reiteração eventual de um agregado específico, sujeito à oposição a outras configurações, de forma improvisatória;
- denotam o emprego preferencial de intervalos definidos ou ‘próximos’;
- São eventualmente construídos com base em simetrias virtuais entre os intervalos.

4. Essas características podem ser mais bem observadas nos trechos seguintes, extraídos de momentos distintos da peça:

- a) Cifra 4 (c.18-24)
- b) Cifra 10-11 (c. 66-7)
- c) Cifra 14 (c.92-101)

O segmento da cifra 4 apresenta as características de todo o início da peça (c. 1-24): a reiteração do intervalo fá#-dó, notas esparsas, um grupo maior de notas ligadas e um repouso em trinado, com nota de conclusão. O segmento possui duas tendências de direcionalidade melódica: no primeiro termo (c. 18 a 9), tomando-se as notas iniciais dos grupos de quatro semicolcheias, temos as 3^a.s m, superior e inferior do eixo de simetria (dó e fá#), iniciando movimentos em direção a ele (a nota lá), que se estabelece como repouso (c. 18). Na continuação, fá# e dó se constituem em pontos extremos de um movimento melódico que passa, simetricamente, pela repetição do lá (c. 20-21). O segmento “y” corresponde, aqui, estritamente à idéia de movimento ao registro agudo do instrumento. [NOTA – considerações gerais de “x”, c. 1 a 4]

O segmento da cifra 10 inicia a segunda parte da peça, quando o ré agudo foi alcançado e permanece sustentado na primeira clarineta. Ele aponta, claramente, para a reiteração da 5^a justa. O fá#, marcado pela presença desde a cifra 8, aparece apenas no primeiro compasso, reforçando a sonoridade do intervalo de 5^a e sugerindo o dó# como eixo de simetria do conjunto. A partir daí (c. 67-9), parece que se estabelece uma relação contrapontística entre as repetições do agregado “dó#-sol#-dó” e um movimento melódico, que descende irregularmente de dó# até lá. Em seguida, nota-se a inserção de “y”, separado por pausa e por um movimento ascendente bem mais restrito do que na primeira parte. O momento subsequente (cifra 11, c. 73-5) baseia-se na reinterpretação do mesmo conjunto, ligeiramente modificado, na forma de um palíndromo rítmico-melódico, em que as 5^a.s são substituídas pela 2^a. m e pela 3^a m (“x”).

No segmento da cifra 14, dá-se a condução ao fá super-agudo e a inserção extraordinária do ré na própria construção de “x” (c. 98). Pode-se notar a reiteração do

agregado “mi-dó#-fá#”, em ordem múltipla. É difícil inferir elementos contrapontísticos à apresentação do agregado, senão a reiteração de mi e a preparação ao ponto culminante. A estrutura é marcada pela presença da 5ª. contida no agregado e pelo emprego freqüente da 4ª justa, mesmo em relações indiretas, como nos compassos 98 a 99 (mi-sol#-lá-ré-mi). O segmento é concluído por pares de notas ligadas e a repetição do fá, que faz lembrar a escolha dos elementos fixos dos segmentos graves do início da peça. Após a pausa, o ré agudo ressurge também como nota repetida, numa construção em que se identifica um palíndromo com a primeira articulação do c. 101, como eixo de simetria. A peça alcança, nesse momento, a sua maior dramaticidade: o ré agudo deixa de ser momentaneamente um ponto de referência; o fá super-agudo é mais uma vez articulado, mas junto com as demais notas agudas; os segmentos são mais heterogêneos e separados por pausas mais curtas. Para a conclusão da peça, o ré é restaurado em sua função anterior e os segmentos que o precedem sofrem transposições ao registro médio, acompanhadas de um decréscimo radical de intensidade. A dinâmica extrema da clarineta pré-gravada acaba sendo mascarada pelo efeito de reverberação e dá lugar ao ré em *pianíssimo*, da primeira clarineta.

2. 4. b) ENTREVISTA PELO PROF. MARCOS LACERDA

Prof. Marcos: É a última peça que eu acho que vai ser importante para a gente. No início, vai se ver a distribuição, a sucessão dos segmentos (X e Y) que será a primeira parte do movimento. Então, com base nesta distribuição, dar-se um esquema formal da peça, o que eu chamo de sucessão de segmentos X e Y e também as pausas. O que é o X? São aqueles segmentos encapsulados de tessitura definida, fixa, que tem uma articulação em algumas notas, com intervalos disjuntos. Assim, não tem uma necessidade de continuidade escalar dentro de sua organização, nem intervalar.

Prof. Montanha: Até a cifra 9 (dentro da primeira parte da peça), a articulação vai passar para Y, não é mesmo?

Prof. Marcos: Isso mesmo, a articulação vai se confundir do X para o Y, enquanto que no Y vai acontecer, logo em seguida, um movimento contínuo de articulações. É claro que vão ter modificações (no Y) em seus movimentos ascendentes, no qual ocorrerão alguns movimentos de retorno. Um retorno para esse movimento ascendente, de uma forma mais impetuosa.

Prof. Montanha: Você acha que isso acontece até que ponto?

Prof. Marcos: Primeiramente, até o final da cifra 9, isso é, quase sempre, mas sobretudo na primeira parte, porque na primeira parte, ele está ganhando tessitura a partir do Y. E na segunda parte, ele vai criar um elemento contrastante a este X, que serão os novos elementos, os novos paradigmas e que vão se confundir com o antigo X e Y. Às vezes, mais para o final, o Y ficará isolado na fórmula de segmentos que vão conter sempre o ré agudo

da clarineta, às vezes articulado sozinho, as vezes através de anacruses, e às vezes através de sufixo.

Prof. Montanha: Como em um poema concretista, no qual a criação e utilização de uma palavra poderá acontecer separadamente entre seu radical, prefixo ou sufixo, cada parte torna-se um objeto definido com características próprias, sem necessidades pré-estabelecidas.

Prof. Marcos: O que eu estou chamando de radical é o ré agudo, figurações diferentes, de uma duração mínima – um quinto de semicolcheia até 16 semínimas. E ainda, é importante a noção do infinito no ré agudo, que acontece e domina a segunda parte da peça inteira, o que ocorre no clarinete ao vivo.

Prof. Montanha: Um infinito que é valorizado pelos pré-agudos momentâneos do clarinete pré-gravado, interagindo com o do ao vivo. O infinito interagindo com o presente.

Prof. Marcos: Então são movimentos X e Y, na primeira parte e na segunda: X ou X', pausa, Y e pausa. Mais ou menos, é essa a estrutura da peça. Cada X é criado por um conjunto de notas relacionadas com o conjunto anterior, a partir de oitavas, transpostas do conjunto anterior para o próximo. Você coloca uma oitava acima em algumas notas e ganha um novo conjunto, só que ele faz de tal forma, que não ganha apenas uma abertura, mas ganha no campo harmônico também, constituindo uma nova tessitura definida – tratamento composto pelo mesmo número de notas; é proporcional. Outra coisa é a constituição do Y, a tessitura que abrange o Y, ela é bastante variável no início de uma nona menor, e vai até duas, ou três oitavas – você tem que dar a mesma sensação, não importa qual seja o número de notas do movimento.

Prof. Montanha: Dentro da primeira parte, ele trabalha com Y de uma maneira mais simples, em pequenas interjeições escalares não uniformes, ligadas, com velocidades inferiores ao X (o primeiro Y ainda é igual ao X), facilitando sua execução. Porém, na

segunda parte, ele começa a trabalhar o Y com variantes do original, utilizando articulações (seqüências) que mesmo com uma velocidade inferior, tornam mais difícil sua fluência.

Prof. Marcos: Bom, acho que da minha parte é isso, Montanha. Rapidamente falando, é essa a estrutura, depois da minha análise. Muitas vezes, nos conjuntos que são os elementos contrastantes para X, podemos encontrar aí a questão da simetria, os elementos simétricos, tanto dentro de X, como uma forma de variação aos elementos estruturais, como na segunda parte, a partir dos elementos de X e nas notas principais de Y.

Prof. Montanha: Falando um pouco da interpretação da primeira parte, todo o entender dessa parte está no trabalho que o intérprete terá para evidenciar as diferenciações dos segmentos.

Prof. Marcos: Então, essa divisão já era clara?

Prof. Montanha: Mesmo sem uma análise profunda da peça, nesse momento fica muito evidente a ruptura que há entre os dois elementos X e Y. Há uma mudança brusca de velocidade, característica rítmica e de pronúncia, além da clara mudança de cor e textura.

Prof. Marcos: Eu acho que a grande diferença está na textura utilizada. A textura é um elemento fundamental para nós. A interpretação baseia-se na textura e das diferenças entre X e Y. Será que essa batida 152, de metrônomo, é possível? Dentro dessa primeira parte, o jogo está em conseguir fazer as diferenças de andamento entre X e Y: 152-138-152-128-152-116-152 – com pequenos *accelerandos* que se alargam um pouco. Então, conseguir essa diferença é muito sutil, mas quando você consegue...

Prof. Montanha: Acho que a diferença não é tão sutil como você está pensando. De 112-116 para 152 existe uma grande diferença da sensação de velocidade. É com essa diferença que o intérprete vai conseguir deixar claro, para o ouvinte, a percepção desses movimentos ondulatórios não-fixos da velocidade. O ouvinte fica em estado de indagação com relação a

esse estado flexível da velocidade. O intérprete tem que conseguir chegar o mais perto possível de 152, para poder ter um pouco mais de espaço para o mais lento. O importante é a diferenciação entre os elementos.

Prof. Marcos: Parece que quanto mais notas no Y, mais ele retrocede o andamento. Você não pode perder o acelerando, não é?

Prof. Montanha É fundamental, no acelerando está toda a energia dessa textura. Você tem que conseguir chegar ao 152. Tecnicamente, não é tão problemático, em função de algumas características a nosso favor, por exemplo: a sonoridade de X é pianíssimo, e a do Y crescendo ao fortíssimo; é muito mais fácil abrir o som dentro de um acelerando, do que se você tivesse que diminuir a quantidade.

Prof. Marcos: Isso acontece também no *Sigle Initial*, não é?

Prof. Montanha: Isso acontece no “*precipité*” do *Sigle Initial*.

Prof. Marcos: É engraçado, porque parece que tem uma comparação entre o *Initial* e o *Final* – no *Initial* tem o “*Moderé*” e aqui temos o Y – podemos chamá-lo até de “*Moderé*”. É uma ruptura da idéia, depois ele retoma, ele chama aqui de *Brusque Interjection*.

Prof. Montanha: É parece que é um estilo mesmo – a ruptura da linha de uma maneira ou de outra. Ele não se deixa levar pela mesmice; existe sempre uma outra forma. Será que aqui também o Silvio Ferraz acharia que essa idéia poderia cair em uma sensação monótona da forma musical? Essas rupturas aconteceram na *Transition I à II*, também com a linha melódica, sendo interrompida por interjeições chamadas de “*Brusque*”.

Bem, mudando um pouco de foco, na cifra 4 existe uma dificuldade técnica dentro do Y no terceiro grupo dessa seqüência, a passagem “lá natural – si bemol – dó – si natural – dó #” é terrível. Nessa primeira página desse movimento, acredito que esse trecho é o mais difícil, pela troca da digitação nessa velocidade. A percepção do tato, nos dedos, fica

um pouco confusa e pode fugir do controle. Estou pensando em até trocar o dó # por dó natural; ficaria muito mais fácil.

Prof. Marcos: Na segunda vez?

Prof. Montanha: Isso, estou pensando em trocar para não atrapalhar o efeito desejado do acelerando. É impossível você perceber completamente com a troca, mas se você não executar perfeitamente, ocorre uma quebra – nesse caso todo mundo percebe. O que privilegiar?

Prof. Marcos: Pela idéia que você tem da peça, isso vai ficar irrelevante.

Prof. Montanha: Você tem que lembrar que esse momento é um particular meu, e não, uma regra para todos os demais clarinetistas. É uma passagem tão rápida, que eu acho quase impossível a percepção da mudança harmônica desta nota.

Prof. Marcos: Eu me lembro de ter lido em algum texto de Boulez, que a partitura em si, para ele, era menos importante do que o pensamento. Acho que você pode mudar tranqüilamente. Você acha que é por causa da velocidade ou da digitação?

Prof. Montanha: Essa mudança de notas – e conseqüentemente, da digitação dessa passagem – somada a uma velocidade muito rápida. Acho que a percepção natural humana, nessa velocidade, não consegue distinguir isso.

Prof. Marcos: Bem, parece que já está decidido. Agora, voltando ao X, fiquei observando como ele distingue cada um dos segmentos X, por exemplo, da cifra 1 a 4, parece que ele partiu dos mesmos princípios para construir cada um desses quadrinhos. As repetições de notas articuladas, a tessitura fixa, mas onde ele ganha diferença de um segmento para o outro?

Prof. Montanha: Eu sinto pelos tamanhos dos agrupamentos de semi-colcheias, pelos ritmos diferentes, pela alternância dos trinados, pelas articulações e talvez pela mudança sutil da tessitura...

Prof. Marcos: Eu acho que os trinados sobre as notas longas estão sempre acontecendo – é um segmento em comum. Agora, eu fiquei observando os direcionamentos melódicos e os tamanhos dos agrupamentos no compasso 13, acontece o maior deles: 3 grupos, sem articulação e repetição. Nesse compasso, a nota mais grave é o fá #, e a mais aguda, o dó #. Ele preenche esse intervalo “fá # – dó #”, com as outras notas. Existe um grupo de notas a partir de um eixo simétrico, sendo o lá natural o seu centro. A partir do lá natural, tem uma terça abaixo e terça acima. Movimentos ascendentes ou descendentes dentro desse âmbito.

Ele tem sempre uma relação, qualquer seja a tessitura que ele define para cada elemento –eu fiquei procurando esse tipo de relação, como é que ele cria esse tipo de diversidade – com os direcionamentos, suas micro-estruturas; talvez seja até imperceptível.

Prof. Montanha: Talvez seria legal encontrar em cada segmento essas simetrias e tocar percebendo o resultado das notas circulando “aquela” nota, pode dar até mais sentido de tensões e resoluções.

Prof. Marcos: Nesses segmentos dentro de X, quando há articulações, o grau de dificuldade aumenta?

Prof. Montanha: É um resultado em que pode acontecer uma perda da fluidez – ele fica um pouco estático – como uma repetição dentro de uma mesma tessitura. Quando os segmentos são trabalhados em notas corridas, o resultado é naturalmente fluente. O que facilita, um pouco, é que estamos encapsulados dentro de uma tessitura fixa, que ganha terreno aos poucos, não acontecem saltos para outras regiões do instrumento.

Isso acontece no Y, gradativamente e conseqüentemente pela abertura conquistada da tessitura os saltos dificultaram os X e Y. Mas, nessa velocidade, a dificuldade está em condicionar a intervenção da língua em meio ao discurso corrido. A língua articula em

pontos chaves – uma junção de movimentos entre os dedos e a língua. Eu apenas faço articulações simples, é um trabalho bem rápido da língua em pronunciar as sílabas.

Prof. Marcos: Então quer dizer que a dificuldade técnica reside aí, em repetir?

Prof. Montanha: Reside na leveza da repetição.

Prof. Marcos: Você teve que decorar essa peça?

Prof. Montanha: Mesmo quando eu estou olhando para a partitura, eu não posso ler mais cada nota, não dá tempo, ficaria lento. É impossível nessa velocidade você ler todas as notas, uma por uma. Você acaba usando a partitura como um guia. Você vê o desenho geral, o contorno. A leitura de cada nota já foi feita quando você estava estudando mais lentamente – condicionando e gravando. Eu uso a partitura para saber qual será o próximo segmento, para onde aquela linha está me levando. Não é uma melodia de linguagem fácil, ou com conduções harmônicas previsíveis; tudo é quebrado, não tem seqüência lógica.

Prof. Marcos: E o Y? O que ele está construindo com o Y? Para mim, ficou muito claro como através das escalas ascendentes, vai-se aumentando a tessitura, dentro da parte A da peça. Tem algum problema para você nesse *accelerandos*?

Prof. Montanha: Tirando aquela troca do acelerando no compasso 23, os outros acontecem naturalmente, com a ajuda da dinâmica indicada – crescendo de *piano* ao *fortíssimo* – a escrita é perfeita assim, não seria se fosse ao contrário. Um *accelerando* começando de fortíssimo e indo para o *piano*, teria uma dificuldade peculiar, não seria natural. Somos treinados, desde cedo, com a idéia ascendente e *crescendo*, creio que isso acontece também com os *accelerandos*, sempre vêm acompanhados de *crescendo*.

Prof. Marcos: A partir da cifra 5 até a 10, as tessituras, já expandidas anteriormente, são exploradas ao extremo, com novas dinâmicas e alterações nos segmentos.

Prof. Montanha: Antes, todos os Y eram ascendentes com *accelerando*, agora eles acontecem sem *accelerando* e alternando movimentos ascendentes com descendentes, apenas com indicação de “*sub. Plus Moderé*”, com grandes variações de articulações. Nesses novos Y acontecem mudanças nos intervalos, que se tornam maiores, dificultando a realização das ligaduras. Com isso, ocorrem problemas técnicos que nos segmentos anteriores não eram ocasionados por essa particularidade.

Prof. Marcos: São quatro segmentos no grave e agora estão na região médio-aguda do instrumento.

Prof. Montanha: Na parte anterior da peça, a primeira parte, você necessita de uma embocadura mais fixa – lembra a tessitura fixa e encapsulada -, mas quando as aberturas se movimentam, a embocadura necessitará de uma certa mobilidade, flexibilidade para essas alternâncias de movimentos de uma região para a outra do instrumento. É claro que existem alternâncias “mínimas” nos lábios e na coluna de ar – dependendo dos intervalos realizados, não ocorrem somente com a movimentação dos dedos. É mínima, mas existe. Isso, dentro de uma velocidade de semínima = 152 torna-se complicado.

Prof. Marcos: A partir desse momento, os X ficam mais curtos também, com se ele estivesse querendo com a monotonia conquistada. Alternam-se X – Y e X’ –Y – ele abriu a tessitura, mas não dá para ficar nessa característica por muito tempo, então ele foge. Dentro da cifra 9, acontece o anacruse para o ré agudo, acho que é um pouco difícil no clarinete, por causa das articulações – velocidade e dos intervalos. Bem, essa anacruse contém todas as notas importantes do Y e chegamos à segunda parte.

Prof. Montanha: Realmente a velocidade 152 dificulta a articulação, mas novamente temos a facilidade do *crescendo*. Em relação aos intervalos, podemos substituir o dedilhado do dó #, em vez de usar o normal, usamos uma posição falsa, tendo, assim, uma menor

movimentação alternada dos dedos, conseguindo maior aproximação da velocidade indicada.

Nessa segunda parte as dificuldades aumentam, pela alternância ainda maior dos intervalos e articulações, a velocidade se mantém em 152, fixa, sem alterações como antes. É importante – e difícil – evidenciar os fragmentos mostrados aqui, que remetem, no meu entender, às seções (Estrofes e Transições) anteriores, por exemplo: a cifra 10 lembra os segmentos usados no *Sigle Initial*; o compasso 73 lembra as articulações da *Strofe IV*, a cifra 15 é uma reconstituição da anacruse da cifra 9, desse movimento. É muito importante o intérprete visualizar esses detalhes, porque cada característica individual dos segmentos apontados vive novamente, nesse movimento.

Prof. Marcos: É muito interessante notar como, nesse movimento, Boulez utiliza os palíndromos, é muito importante destacar essas figuras, por exemplo nas cifras 11 e 14. Você falou de uma dificuldade na cifra 13, final do X?

Prof. Montanha: Para conseguir maior fluidez na passagem do compasso 88, as 2^{as}. e 4^{as}. semi-colcheias de cada grupo devem ser mais leves, não devem possuir o mesmo peso sonoro das 1^o e 3^o, para que a passagem não fique pesada, conseqüentemente atrasando. A gente pode pensar como se fosse uma emissão de ar no popular, não é sustentada diretamente – as 2^{as}. e 4^{as}. são deixadas para trás.

Prof. Marcos: É engraçado como as linhas se conectam. Pela segunda vez, sua dificuldade cai em momentos onde Boulez trabalha com exceções da regra, essa passagem foge aos conjuntos que ele estava usando em X anteriormente. E como se quando se aprendesse uma técnica e acontecem divergências desse modelo, que ele mesmo esta empregando na composição, ele mesmo criasse os modelos e as divergências. Isso, será que se reflete na técnica?

Prof. Montanha: Você pode ter razão.

Prof. Marcos: E aí vem o ponto culminante, cifras 14, 15 e retrocedendo novamente a partir do 16. Frases sempre em *fortíssimo*, com *crescendo*.

Prof. Montanha: É uma passagem que precisa de bastante energia e controle sonoro. Novamente estou usando, aqui, posições alternativas, principalmente nos dós #s. De novo acontecem saltos entre diferentes regiões do instrumento. É necessário, senão não anda. O primeiro dó é na posição alternativa, o segundo normal, o terceiro na alternativa e etc... Uma frase bastante difícil.

Prof. Marcos: Ele está preparando o ponto culminante. È a parte mais intensa da peça. O ré agudo deixa de existir como ponto culminante.

Prof. Montanha: O ré começa a ser usado em diversas formas: curto, em grupos de semicolcheias articuladas, em trinados e longos.

Prof. Marcos: Exatamente, esse é o ponto. Do compasso 92 até 109, termina aí, o resto é *Coda*. Nesse ré picotado, simétrico, acho que não pode ser com uma articulação muito pesada, você já está *forte* com *crescendo*, é muito rápido, se você põe muito peso na língua, você não consegue a velocidade. Quanto mais forte você toca, maior a probabilidade de atrasar, tem que ser forte, mas leve. *Fortíssimo* em uma região super aguda do clarinete, mas é uma região de fácil projeção e soa brilhante, é a intenção dele ter mesmo esse som brilhante.

Prof. Montanha: È difícil, mas é muito bem escrita, o trabalho é mecânico e em manter a energia. Ele faz muito bem as conduções em semicolcheias, para chegar em notas superiores, alcançando mais o ponto. Tudo isso ainda é permeado de *crescendo*, tudo vai a favor. Somente as passagens com dós #s é que são difíceis, por causa de suas ligaduras e dedilhado. As frases são bem longas, difíceis de se conduzir linearmente a sonoridade. É a diluição da idéia, mesmo quando parece que está construindo, já começou a diluição dos segmentos, isso se prolonga até o final da peça. Ele quebra a sensação da idéia de qualquer

sentido de tempo. As frases são quebradas, as notas são quebradas. Essa escala, no compasso 109, com *diminuendo* ao *pp*, tem um efeito de desligamento da percepção auditiva nos ouvintes.

Prof. Marcos: Ele nega a natureza da obra, o ponto culminante é confirmado pelos *fff*, mas ao mesmo tempo com duração mínima e de distribuição rápida, culminando com outras notas.

Prof. Montanha: A partir daí, ele trabalha com reminiscências.

Prof. Marcos: Você sente isso?

Prof. Montanha: São fragmentos curtos, sem conseqüências diretas e ligadas com outras idéias – são lembretes do que já foi apresentado. Essa diluição está acontecendo em outros parâmetros da peça; nesse exato momento, já está sendo pedido por Boulez um distanciamento do som nas caixas de som, o pedal ré está em *diminuendo* e a textura cada vez mais leve.

Prof. Marcos: Uma coisa que eu quero perguntar para você é a respeito dos valores das pausas. Acho que de uma forma geral, nessa peça, na parte B, você tem que ser cuidadoso com os vários tipos de pausas. O X ou os equivalentes de X, eles estão sempre no começo de um novo ciclo, então, a pausa que antecede os ciclos pode ser executada de uma forma mais abstrata, mas as pausas entre os segmentos X e os rés agudos, não importa como e onde elas apareçam, eu penso que as pausas têm que ser trabalhadas de uma forma mais restrita.

Prof. Montanha: Realmente, o branco, os silêncios, nesses tipos de linguagem, acabam ficando um pouco aleatórios, mesmo que não tenham uma específica anotação para isso. Em algumas pausas. A métrica e a proporção acabam se perdendo, tornando-se um pouco aleatórias. Eu sinto que isso acontece quando se apresentam longas pausas, onde o silêncio

é necessário como processo ativo da diluição sonora; agora, nas pausas curtas, também acho que elas devem ser mais restritas, porque também se isso não acontecer, o discurso musical ficará muito fragmentado.

Prof. Marcos: As pausas podem ligar idéias ou separá-las; o intérprete tem que tomar uma decisão e escolher de qual segmento os fragmentos pertencem, ao movimento ligado ao X ou ao Y isolado. Ele pode decidir e transformar todo o movimento das frases. A tendência seria isolar o ré agudo, com um movimento que aparece sempre de uma forma variada, querendo fragmentar o Y, deixando cada vez mais solto; isso vai ser confirmado no final pela recuperação do valor do ré agudo, ficando sozinho, isolado na fala, uma idéia fixa. Ele quer que o ré, às vezes, fique como um susto, ele quer sempre executado executado de uma forma diferente, realmente isolado.

Prof. Montanha: Essa liberdade que temos nas pausas longas é importante para conseguir um efeito que realmente apareça, diferenciando-se de outros segmentos. Existe mais tempo para o preparo do corte da idéia musical. Já quando esse corte tem que acontecer subitamente, o músico não tem o tempo para o preparo desse efeito, ele tem ocorrer freneticamente, com os restritos valores das pausas.

Prof. Marcos: Você sempre fala com algumas metáforas.

Prof. Montanha: Enquanto a música está no papel, não existe como fenômeno. Acredito eu que, para existir, a música escrita tem que se ligar, se conectar com traços, sentimentos, pensamentos, energia e outros “sintomas” da vida cotidiana. A metáfora é super útil, com ela é possível fazer um traçado com outro paralelo. Será que o ré agudo não é raiva?

Prof. Marcos: Você acha que é uma coisa agressiva?

Prof. Montanha: Totalmente agressivo, frenético e compulsivo.

Prof. Marcos: Aí tem um problema, o ré perde-se como ponto de referência, não é uma nota tão importante, mas ao mesmo tempo ela se sobrepõe e tenta reconquistar lugar de alguma forma. É curioso você relacionar isso à raiva, porque depois a peça termina em *pianíssimo* numa super revelação ao infinito.

Prof. Montanha: Tudo tem o seu momento, no final, o bem vence o mal, ou será que o diálogo termina em monólogo e com uma pergunta sem resposta, ao infinito?

Capítulo 3. *LIVE ELECTRONICS* E GRAVAÇÃO

Nesta página foi anexada, na Defesa e para a Banca Examinadora, a Gravação de “Dialogue de l’Ombre Double”, de Pierre Boulez, executada pelo pesquisador e intérprete Luis Antônio Eugênio Afonso “Montanha”, e que, devido a problemas relativos aos direitos autorais, não constará nesta publicação. Contudo, aos interessados em conhecer essa gravação, o pesquisador se compromete a disponibilizá-la.

Capítulo 3 . *LIVE ELECTRONICS* E GRAVAÇÃO

3. 1. *LIVE ELECTRONICS*

Na maioria das obras da década de 70, que utilizavam a integração do acústico com a eletrônica, o intérprete estava fixado e prisioneiro das marcações do tape. Muito da mobilidade e das sutilezas das performances era perdido, mas, a partir dos anos 80, com a sofisticação dos equipamentos e o desenvolvimento de programas específicos para os computadores usados em música, possibilitou-se uma verdadeira união desses dois universos, o instrumental e o eletrônico, de uma maneira muito mais natural.

Assim, mediante essa modernização, Boulez conseguiu produzir obras, nesta década de 80, que valorizavam a coerência entre estes dois universos distintos, possibilitando ao intérprete, na hora da performance musical, uma atuação mais maleável e menos rígida, por meio da utilização da então possível *Live Electronics*.

Em 1981, Boulez compôs sua grande obra “*Répons*”, na qual utilizou essa tecnologia, desenvolvida especialmente no “IRCAM” (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique), que possibilitava a proliferação de suas idéias musicais, a alternância entre as partes solistas e coletivas, bem como as movimentações sonoras pela sala de concerto, realizadas no momento da performance. Essa obra foi composta para seis solistas, um grupo instrumental de 24 músicos e utiliza um sistema eletrônico-acústico, realizado pelo computador, para analisar, transformar e espacializar o som dos solistas.

“*Dialogue de L’Ombre Double*” foi composta quatro anos após o surgimento de “*Répons*” e as duas obras possuem particularidades muito semelhantes, tais como: a disposição dos músicos em meio ao público, partes solistas dialogando com outros

materiais e o uso da eletrônica, *via* computador, para transformar e espacializar o som, por intermédio de sistemas distintos de alto falantes, espalhados pela sala de concerto.

Em cada uma das obras, esse uso do *Live Electronics*, teve uma finalidade diferenciada, no processamento sonoro. Em “*Répons*”, o uso do processamento em tempo real proporcionou, além da difusão e espacialização, um efeito de modificação dos timbres originais; já em “*Dialogue*”, esse processamento teve como ideal proporcionar aos ouvintes uma grande diversificação na sensação do espaço sonoro, no momento da performance.

Em “*Dialogue*”, com o uso do *Live Electronics* e sua transformação, em tempo real, Boulez conseguiu não deixar o intérprete ao vivo “amarrado” à sincronia do material pré-gravado, quebrando a rigidez deste material, e conseguindo com isso, talvez, um objetivo de não transformar a partitura em uma espécie de prisão para o intérprete.

Como apresentado no texto de Béatrice Ramaut, no texto “Boulez - Dialogue de L’Ombre Double: Analyse d’un Processus Citationnel”, a manipulação do material pré-gravado em tempo real, nessa obra, proporciona o surgimento do segundo clarinete pré-gravado, ou seja, o *Clarinete Double*. Assim, este *Clarinete Double* é constituído por duas etapas – o clarinete pré-gravado em estúdio, bem como a sua manipulação e recriação pelo *Live Electronics*, no momento do concerto. Essa transformação apresenta um clarinete anônimo, mas onipresente pela difusão espacial, deslocando-se por movimentos circulares ou movimentos pontuais, ou seja, de um alto falante para outro, com interrupção sonora.

Além dessas características, obtidas pela utilização da eletrônica em “*Dialogue*”, Boulez consegue atingir outras duas propostas musicais através da espacialização. Primeiramente, proporciona uma criação mais detalhista dos contrastes na partitura e, conseqüentemente, evidencia a atmosfera fantasiosa do clarinete pré-gravado e realça a função realista do clarinete ao vivo, durante a performance, apesar do uso da reverberação e da ressonância do piano. A segunda proposta está relacionada com a análise do material que a espacialização proporciona aos ouvintes. Diferentes tipos de técnicas são usados para se obter essa análise sonora da partitura, como: variação do número de alto falantes usados em cada trecho, o nível de dinâmica em cada fragmento e os movimentos espaciais (circulares, zigue-zague e pontual) que acontecem com o som, através do sistema de alto-falantes.

O exemplo da utilização da espacialização nas partes pré-gravadas da obra, como análise, pode ser encontrado na *Transition I à II*, em que a linha melódica, construída por notas com trilos, é interrompida drasticamente pelos “*Brusques*”, segmentos de uma a três notas curtas. Os trilos são sempre ouvidos, em todos os alto-falantes, com uma mesma dinâmica suave e moderada, já as notas rápidas dos “*Brusques*”, são ouvidas apenas em um alto falante diferenciado, a cada interrupção e com um nível de dinâmica muito forte, com a finalidade de acentuar o caráter caótico desses fragmentos.

transition de I à II

Tempo $\text{♩} = 184$ Brusque $\text{♩} = 200$ Tempo $\text{♩} = 92$ Brusque

The image shows a musical score for a double Clarinet in B-flat. It consists of two staves. The first staff covers measures 4 to 9. It starts with a 3/8 time signature and a tempo of 184. The first section is marked 'Tempo' and features a trill. The second section is marked 'Brusque' with a tempo of 200, showing a sharp dynamic change from *pp* to *sub. f*. The third section is marked 'Tempo' with a tempo of 92, featuring a trill and a dynamic of *sub. pp*. The fourth section is marked 'Brusque' with a dynamic of *f sub. sempre*. The second staff covers measures 7 to 9. It starts with a 3/8 time signature and a tempo of 184. The first section is marked 'Tempo' with a dynamic of *pp*. The second section is marked 'Brusque' with a dynamic of *f*. The third section is marked 'Tempo' with a tempo of 92, featuring a trill and a dynamic of *p*. The fourth section is marked 'Brusque' with a dynamic of *mp*. The fifth section is marked 'Tempo' with a dynamic of *p*. The score includes various dynamic markings (*pp*, *sub. f*, *sub. pp*, *f sub. sempre*, *p*, *mp*, *p*) and spatialization markings (retangles) indicating which speaker(s) should play each segment.

Exemplo 82 - Compassos 4 ao 9: *Transition I à II*

A espacialização pela sala de concerto é indicada, na partitura, por pequenos retângulos, posicionados logo abaixo do respectivo fragmento musical a ser espacializado. Em cada retângulo, os seis alto-falantes estão representados numericamente e graficamente por setas descendentes e ascendentes, que mostram em qual alto-falante esse fragmento musical será amplificado.

The image shows a musical score for Clarinette/double en sib, titled "sigle Initial". The score is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4) with dynamic markings (ppp, mp) and tempo markings (Hâuf j=196/200, précipité, //Tempo). Below the score are four diagrams showing fingerings for the clarinet keys, with arrows indicating finger movements.

Exemplo 83 - Compassos 1 ao 5: *Sigle Initial*

Neste exemplo observa-se como Boulez utilizava-se desta grafia. O primeiro fragmento, classificado pela cifra 1, será ouvido pelo alto falante 1, que nesse momento está aberto. Boulez usa a pausa de semicolcheia, existente entre o primeiro e o segundo fragmento (cifra 2), para fechar o alto falante 1 e abrir o número 3, pelo qual a audiência ouvirá o segundo fragmento e, conseqüentemente, este será fechado, ao final deste fragmento, para que o alto falante número 5 seja aberto, ouvindo-se agora o terceiro fragmento (cifra 3). Essa técnica será utilizada durante toda a obra.

Essa espacialização em “*Dialogue*” pode ser produzida manualmente pelo operador de áudio, tanto no ato da performance como pode, também, ser automatizada através de um programa de computador que faça essa distribuição automaticamente, no momento do concerto ou previamente automatizada em estúdio.

Na época em que a obra foi composta, não era habitual e nem de fácil obtenção o uso dos equipamentos e programas desenvolvidos especialmente no IRCAM, para a realização da obra em outras localidades; talvez por isso Boulez indica no anexo à partitura essa possibilidade de se trabalhar a obra manualmente, mas adverte que o operador deve possuir extrema habilidade no controle da mesa de som, e que a espacialização automática assegura uma maior fidelidade com a partitura e, também, maior precisão da realização. Seja qual for o sistema utilizado, as instruções para a espacialização são iguais em todas as seções, exceto para a *Transition IV à V*, a qual possui duas versões: uma versão

simplificada, para a espacialização manual, e outra versão, pode se dizer, mais “virtuosa”, que necessita da automatização.

Nas instruções técnicas da partitura, pesquisada para esta tese, é possível encontrar todas as informações e indicações necessárias para a espacialização de cada trecho da obra, com informações técnicas para a abertura e fechamento de cada alto falante e suas dinâmicas correspondentes, ampliando e diferenciando os contrastes dos vários planos sonoros.

Em alguns dos trechos de “*Dialogue*”, a espacialização não é realizada somente por movimentos diretos e rápidos, mas também com aberturas sonoras suaves e lentas, com movimentos progressivos ou simultâneos dos alto falantes.

Para melhor exemplificar as instruções técnicas encontradas na partitura toma-se aqui a *Transition I a II*, em que é possível observar para qual alto-falante cada fragmento musical, numerado de 1 a 26, será espacializado e com que dinâmica.

Transition I à II

CIFRA MUSICAL	ALTO-FALANTE	NÍVEL DE DINÂMICA
1	1,2,3,4,5,6	mezzo-piano
2	6	forte
3	6	mezzo-piano
4	5	forte
5	5	mezzo-piano
6	2	forte
7	2	mezzo-piano
8	3	forte
9	3	mezzo-piano
10	4	forte
11	4	mezzo-piano

12	1	forte
13	1	mezzo-piano
14	2	forte
15	2	mezzo-piano
16	1	forte
17	1	mezzo-piano
18	3	forte
19	3	mezzo-piano
20	5	forte
21	5	mezzo-piano
22	6	forte
23	6	mezzo-piano
24	4	forte
25	4	mezzo-piano
26	-	-

Boulez, em sua observação a respeito desse trecho, diz que nessa seção existem dois diferentes níveis de dinâmicas nos alto-falantes: *forte* e *mezzo-piano*. Estes dois níveis são fixados pela repetição. Devem permitir um efeito de diferenciação dos planos sonoros. O movimento do nível até o forte deve ser feito tão vivo quanto possível, e o decrescer do *forte* ao *mezzo-piano* deve ocorrer em 0,5 segundo.

Na *Transition II à III*, a espacialização é feita através de movimentos lentos e progressivos; para a abertura e fechamento dos alto-falantes, observa-se:

Transition II a III

CIFRA

ALTO-FALANTE DE 1 À 6

- | | |
|---|--|
| 1 | <i>crescendo lento de pianíssimo à mezzo-piano</i> |
| 2 | <i>crescendo lento de mezzo-piano a forte</i> |
| 3 | manter <i>forte</i> até a indicação de <i>diminuendo</i> |
| 4 | <i>diminuendo</i> lento de <i>forte</i> a <i>mezzo-piano</i> |
| 5 | <i>diminuendo</i> lento de <i>mezzo-piano</i> a <i>piano</i> |
| 6 | desligar todos os alto-falantes |

3. 2. GRAVAÇÃO

O CD com a interpretação da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, que fez parte da pesquisa para esta Tese, foi realizado por este intérprete no Laboratório de Música e Informática (LAMI-USP), com a colaboração dos professores doutores Marcos Branda Lacerda e Fernando Henrique Iazzetta e também do técnico Pedro Paulo Kohler Bondesan dos Santos. A gravação das partes pré-gravadas (*Sigle Initial*, *Sigle Final* e as *Transitions*) aconteceram em 1999, registro este utilizado para a performance na estréia brasileira desta obra, também realizada por este intérprete e pesquisador. As partes do *Clarinette Première*, ao vivo, foram realizadas em 2006, no mesmo estúdio, com a mesma equipe.

Como foi anteriormente esclarecido, todas as informações técnicas necessárias para a espacialização, gravação das partes pré-gravadas, bem como uma lista dos equipamentos eletrônicos utilizados para o concerto, podem ser encontradas na partitura, em anexo.

Nessas instruções pode-se observar que, para realizar primeiramente o registro das partes pré-gravadas, proporcionar o diálogo entre essas partes com o clarinete ao vivo e produzir a espacialização na sala de concerto, Boulez necessitava de uma grande quantidade de equipamentos, que, nos dias de hoje, não são mais utilizados da mesma forma e podem ser substituídos apenas por um *Laptop*, com placa digital de som.

Os equipamentos necessários, descritos na partitura em anexo, para o registro do *Clarinette Double* no estúdio são:

- 1 piano
- 1 alto-falante
- 3 microfones
- 1 unidade digital de reverberação
- 1 mesa de som (mixer) com 8 entradas, 2 saídas e 2 auxiliares
- 1 gravador de 2 pistas

Os equipamentos descritos para o concerto no anexo da partitura são:

- 1 mesa de som (mixer) com 16 entradas, 8 saídas e 4 auxiliares
- 7 alto-falantes principais e amplificadores
- 3 alto-falantes – 2 para o clarinete ao vivo e 1 para o piano
- 1 microfone eletrostático, com adaptador para o clarinete
- 1 transformador – receptor HF
- 1 gravador estéreo ¼ de polegada
- 1 piano de concerto
- 1 ou 2 microfones eletrostáticos para o piano
- 1 unidade de redutor de ruído
- 1 decodificador de SMPTE
- 1 computador de controle
- 1 unidade de controle VCA com 1 entrada e 7 saídas

Comparando-se com os registros realizados no LAMI, os equipamentos utilizados foram:

- um piano
- um alto-falante
- três microfones
- uma unidade digital de reverberação
- uma mesa de som
- um computador com programa “Protools”

Os equipamentos utilizados na estréia brasileira desta obra foram:

- sete alto-falantes e amplificadores
- um alto-falante para o clarinete
- um alto-falante para o piano
- um microfone capacitivo (condensador)
- um gravador ADAT com oito pistas

- um piano
- um microfone para o piano
- uma mesa de som com oito saídas

Os técnicos do IRCAM que trabalharam, juntamente com Boulez, para a concretização das idéias musicais em “*Dialogue*”, tiveram que conceber um projeto específico para a automatização da espacialização na hora do concerto, através da conexão de equipamentos e o desenvolvimento de um programa para esta finalidade. Assim, o resultado final foi obtido pelo seguinte processo: gravou-se o *Clarinete Double* em um gravador magnético, e este foi conectado a um *mixer* com oito saídas, bem como foi usado um computador para automatizar a saída do som do clarinete para os respectivos alto-falantes.

O processo encontrado e utilizado para a espacialização, na estréia brasileira (desenvolvido no LAMI), foi totalmente realizado *via* computador. Inicialmente, gravou-se em um canal o *Clarinete Double* e, em seguida, foram abertos outros sete canais (cópias do primeiro), totalizando em oito canais, com o mesmo material gravado.

Com a ajuda do computador, foi realizada a mixagem desses oito canais, programando-os com a reverberação, volume e a espacialização requerida pelo compositor.

Esse processo, utilizado pelo LAMI, não evidencia um trabalho de *Live Electronics*, pois utiliza um *tape* pré-montado para o concerto, com todas as informações e programações realizadas previamente, praticamente nada é realizado ao vivo, apenas o comando da sincronização das partes pré-gravadas, com as partes executadas ao vivo. Contudo, este intérprete acredita que a versão utilizada por Boulez também não é inteiramente uma versão *Live Electronics*, pois o computador que dispara a saída do som para os respectivos alto-falantes já está previamente programado para esta função, no momento da apresentação.

Praticamente, a espacialização utilizada nesta obra pesquisada tem dois modos de acontecer: de um modo contínuo, em que o som não deve apresentar interrupção em sua movimentação pela sala de concerto, e de uma maneira marcada, que apresenta uma

especialização na qual o ouvinte percebe claramente os saltos sonoros de um alto-falante para outro.

O texto anexo à partitura também classifica os três microfones usados para o registro das partes pré-gravadas em:

DMIC – Microfone direto – capta diretamente o som do clarinete e deve estar direcionado para o instrumento.

IMIC – Microfone indireto – capta indiretamente o som do clarinete e deve estar direcionado para o teto do estúdio.

PMIC – Microfone do piano – capta a ressonância das cordas acionadas pelo alto-falante posicionado em baixo do piano, usado apenas na *Transition IV à V*.

O texto também especifica particularidades do posicionamento e funcionamento de cada um desses microfones, por meio de tabelas que apresentam a distância que o DMIC deve estar do instrumento, o funcionamento ou não do IMIC, o uso do PMIC e o uso da reverberação, bem como o tempo de duração para cada parte dos trechos pré-gravados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte é a comunicação dos sentimentos experimentados” - Leon Tolstoi

O longo período de conhecimento da obra foi suficiente para revelar ao intérprete que é necessário ter o poder sobre as emoções intrínsecas na partitura?

Neste período, o intérprete conseguiu,
por meio de sua linguagem e poética,
a tradução das impressões de movimento,
de cor e da perspectiva sonora, com a finalidade
de elucidar as emoções do compositor?

O intérprete domina a obra?

O que é o intérprete? O que o intérprete deseja?

É apenas um tradutor que não tem coragem de questionar?

O intérprete é um artista? O artista é um profissional? Ou o profissional é um intérprete que tenta sobreviver em seu meio?

O que deve fazer, então, um intérprete?

“A correção exterior não é nada, se não serve para traduzir melhor o princípio gerador da obra de arte” – Alfred Cortot

Em suas aulas, Alfred Cortot dizia que o intérprete devia penetrar profundamente no assunto que pretendia elucidar, para descobrir os impulsos de inspiração do compositor, sem sacrificar a inteligência dos sentimentos pela perfeição mecânica. Este intérprete e pesquisador questiona: será que essas idéias são válidas apenas para a música erudita tradicional, ou os intérpretes que caminham pela linguagem contemporânea podem usufruir desses objetivos?

Este intérprete considera que, após a conclusão desta pequena etapa do processo de conhecimento da obra “*Dialogue de l’Ombre Double*”, fica evidente que o sentido de elucidar as emoções através do uso de uma linguagem contemporânea, é mais difícil do que quando o intérprete executa o repertório tradicional. Talvez isso aconteça porque somos educados para perceber e identificar as emoções utilizando linguagens e imagens pré-estabelecidas e convencionais, nos processos de tradução.

A identificação e a tradução das emoções pode ser realizada via meios diversos, como, por exemplo, primeiramente, a transformação de alguma informação ou idéia musical por meio de metáforas, com imagens estabelecidas, para que o intérprete compreenda mais facilmente essa idéia, com base em sua própria experiência vivida, e consiga, então, transportá-la aos ouvintes. Como diz Cortot em seu livro *Curso de interpretação*, “A música age fisicamente sobre o organismo, e nós a relacionamos a choques físicos sentidos, emoções raras, de acordo com o nosso maior ou menor conhecimento e nossa maior ou menor bagagem de idéias e sentimentos”.

A tradução da arte contemporânea necessita também dos sentimentos experimentados anteriormente pelo intérprete, que serão codificados apenas para um outro tipo de linguagem, uma outra “vestimenta”, que, aparentemente, pode ser entendida como “sem sentimento”, “fria”, mas que, na verdade, pode apresentar qualquer tipo de emoção, como em qualquer obra do repertório tradicional.

O intérprete é sempre o mesmo, “vestido” de maneiras diversas, para expressar as infinitas maneiras que existem de se comunicar uma determinada idéia; assim, este intérprete acredita que, para se realizar obras contemporâneas, deve-se tomar como base as indicações e idéias também usadas para o entendimento de obras do repertório tradicional, e

que é necessário que o intérprete cultive seu espírito e desenvolva sua inteligência emocional, de modo a evocar, nos ouvintes, as emoções contidas na obra, e em si mesmo.

Embora acredite que as ferramentas utilizadas na interpretação emocional das obras contemporâneas podem servir às diferentes linguagens, o uso da técnica tradicional do instrumento, na interpretação contemporânea, deve ser revista pelo intérprete, no momento da tentativa de tradução do código musical.

A técnica tradicional poderá ser substituída por variações dela mesma, pois a construção da técnica do intérprete, em seu instrumento, é galgada sobre moldes tradicionais, ao longo dos anos de estudo, o que tende a solidificar essa técnica de uma maneira muito rígida e estática. Para se interpretar as obras do repertório contemporâneo, é necessário que o intérprete dissolva essa rigidez técnica, com o intuito de se obter maior fluidez e flexibilidade, características imprescindíveis na linguagem contemporânea. Em outros momentos, contudo, o intérprete terá que desenvolver ainda mais a própria técnica tradicional, com o objetivo de se conseguir a execução de um determinado código musical contemporâneo.

Ao interpretar uma obra de nosso tempo, o artista perceberá que todos os parâmetros de sua técnica instrumental (respiração, diafragma, ligaduras, articulações, entre muitos outros) serão colocados em análise, de acordo com os resultados obtidos na execução. No processo de estudo de alguns trechos da obra em questão, este intérprete teve de desenvolver ainda mais a técnica já utilizada, como é o caso da *Strophe IV*, na qual o compositor requer *staccattos* em andamentos não usuais, sendo necessário um aprimoramento da leveza e da velocidade da língua, para que seja conseguida uma aproximação do ideal exigido.

No caso da *Strophe V*, a técnica da embocadura, empregada habitualmente, não foi satisfatória para a realização das apojaturas com grandes saltos em andamento rápido, de semínima = 200. Foi necessário um relaxamento quase que completo da pressão labial, diferentemente do usual, para que se obtivesse as ligaduras descendentes, sustentando a sonoridade, praticamente, apenas com o uso do diafragma.

Como foi anteriormente mencionado no início desta Tese, todas as inflexões, exigidas pelo compositor, foram preparadas em andamentos muito mais lentos que os pedidos, chegando, em alguns casos, à metade do mencionado pelo compositor, pois o intérprete só se aproxima da verdadeira expressão quando analisa a estrutura interna da obra, de maneira detalhada. No entanto, este intérprete observou que a execução dos trechos, em andamentos mais lentos, dificultou, de maneira significativa, a perfeita realização de todos os detalhes, pois alguns desses detalhes, nos andamentos requeridos pelo compositor são “mascarados” pela velocidade, do ponto de vista da realização do discurso. O artista impõe o significado da obra na recomposição dos signos musicais.

Este intérprete não acredita nas grandes e mistificadas diferenças entre a produção da interpretação de obras tradicionais e de obras contemporâneas. Existe, sim, uma maior liberdade e uma maior aceitação de possíveis alterações na linguagem contemporânea pela expressão do intérprete, que se sente um pouco mais liberto das convenções pré-estabelecidas pela tradição, podendo também contribuir, de maneira mais marcante, com suas idéias pessoais, na realização da obra, saindo do ciclo vicioso da escuta-cópia-realização, em muitas vezes presente na interpretação de obras tradicionais.

Foi, para este músico e pesquisador, muito agradável executar esta obra de Boulez, pois o compositor realmente não aprisionou o intérprete com o material pré-gravado, dando possibilidades, ao executante, de “deformar” o texto, que nesta obra é constituído como um entrelaçamento de idéias, proporcionando também, ao artista, uma maior liberdade de expressão na manipulação do texto musical.

As discussões com os compositores convidados, presentes no capítulo dois, foram muito esclarecedoras e evidenciaram a importância do diálogo direto entre intérpretes e compositores, para a realização de uma obra contemporânea. Caso haja possibilidade, o intérprete não deve deixar de dialogar com o próprio compositor da obra, conseguindo, desta forma, acesso direto aos significados emocionais e técnicos que estão representados pela grafia musical.

No caso desta Tese, não foi possível o diálogo direto com Pierre Boulez, mas os resultados obtidos nos diálogos com os compositores convidados revelaram poucas

diferenciações no entender das peças analisadas, evidenciando que, através de métodos diversos de análise, os compositores e este intérprete acabaram chegando a um resultado ideológico comum, na maioria dos trechos analisados.

Neste trabalho, houve a tentativa de mostrar o processo percorrido por este intérprete na realização da obra “*Dialogue de L’Ombre Double*”, e, provavelmente, a maior dificuldade encontrada foi a de transportar este processo da tradução do código musical para o código verbal, pois a linguagem verbal não consegue transmitir e apresentar todas as complexidades e nuances existentes nas relações técnico-interpretativas de uma execução musical.

No entanto, essa tentativa de verbalização, juntamente com as pesquisas realizadas sobre qualquer obra estudada, acabam gerando, no próprio intérprete, novas perspectivas no processo da construção de sua interpretação.

Em suas pesquisas, é também importante que o intérprete analise o material de uma maneira não tradicional (esquema formal), não devendo, portanto, privar-se de um entendimento da obra por meio de uma análise criativa e emocional. Deve-se envolver criativamente com a obra desde as fases embrionárias de seu estudo.

Pode-se dizer, ainda, que uma interpretação só será bem sucedida se as idéias se tornarem realmente audíveis, em termos de agógica e dinâmica.

Este intérprete deseja expressar sua gratidão por ter tido a oportunidade de realizar a estréia nacional e, possivelmente, na América do Sul, desta grande obra, “*Dialogue de L’Ombre Double*”, de Pierre Boulez, bem como as obras “*In Freundschaft*”, de Stockhausen e a “*Sequenza IXa*” de Luciano Berio, que coincidentemente têm relações estreitas, que já foram mostradas na introdução deste trabalho.

Para finalizar, este pesquisador e artista espera contribuir, com este trabalho, para futuras pesquisas sobre Música Contemporânea, e para outros clarinetistas que venham a desejar executar esta obra, bem como outras do repertório contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BÄRMANN, Carl. *Tagliche Studien op. 63*. Leipzig: Veb Friedrich Hoffmeister.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d'appreiti*. Paris: Editions du Sevil, 1966.

_____. *Points de Repère*. Paris: Editions du Sevil, 1981.

_____. *Orientations*. Translated by Martin Cooper. Londres : Faber and Faber Limited, 1986.

BURKE, Kelly. *Clarinet Warm*. UPS Dorn Publications, 1995.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: Ed. Musimed, 1986.

CROCQUE, Jean-Noël. *Le Clarinettiste Débutant*. Editons Robert Martin.

DALMONTE, Rossana. *Entretiens avec Luciano Berio*. Paris: Editions Jean-Claude Lattès, 1983.

DANGAIN, Guy. *L'ABC du Jeune Clarinettiste*. Gérard Billautdot Ed.

ECO, UMBERTO. *Como se faz uma tese*. 15 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

GEOFFREY, Renday F. *The clarinet*. 3 ed. Londres: Ernest-Benn Limited, 1954.

GIANETTI, Eduardo. *Auto-engano*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1997.

JEANJEAN, Paul. *Vade-Mecun du Clarinettiste*. Alphonse Leduc.

JETTEL, Rudolf. *Klarinettenschule*. Verlag Ludwig Dobling.

KLOSÉ, H. *Método Completo*. Ricordi.

NELSON, R. *Method for Clarinet*. Western International Music, Inc.

OPPERMAN, Kalmen. *Hand Book for Making and Adjusting Single Reeds*. Chappell Music Company.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Londres: Oxford University Press, 1991.

PEYSER, Joan. *Boulez*. Nova Iorque : Schirmer Books, 1976.

PÉRIER. *A Exercices Journaliers de Mécanisme*. Alphonse Leduc Ed.

PORTER, Maurice M. *The Embouchure*. Londres: Boosey & Hawkes Editors, 1967.

RAMAUT, Béatrice. Boulez – Dialogue de L’Ombre Double : Analyse d’un Processus Citationnel. In : *Analyse Musicale: La Musique et Nous*, Paris, vol.28, no.1, pág 69-75, junho, 1992.

REHFELDT, Phillip. *New Direction for Clarinet*. Los Angeles: University of California Press, 1977.

RENDALL, F. Geoffrey. *History and Construction*. Nova Iorque: Norton Company, 1971.

ROGERS, Joe. Dialogue de L'Ombre Double: Construction by Assemblage. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 38, no. 2, Summer, 2000.

SCHICK, Steven. Developing an Interpretative Context: Learning Brian Ferneyhough's Alphabet. In: *Perspectives of New Music*. Londres, vol.32, no. 1, Winter, 1994.

STEIN, Keith. *The Art of Clarinet Playing*. Nova Iorque: Summy Birchard Music Company, 1958.

STUBBINS, William H. *The Art of Clarinetistry*. 3 ed. Nova Iorque: Guillaume Press, 1974.

THURSTON, Frederic. *Clarinet Technique*. Londres: Oxford University Press, 1964.

TOSÉ, Gabriel. *Artistic Clarinet*. Nova Iorque: Highland Music Company, 1962.

WESTON, Pamela. *The Clarinet Teachers Companion*. Londres: Robert & Company Editors, 1976.

PARTITURAS

BERIO, Luciano. *Sequenza IXa*. Londres: Universal Edition, 1980.

BOULEZ, Pierre. *Dialogue de L'Ombre Double*. Vienna : Universal Edition, 1985.

STOCKHAUSEN. *In Freundschaft*. Londres: Universal Edition, 1977.