

LUCIANO SILVEIRA PEREIRA

**Aspectos da *performance* historicamente
orientada do repertório setecentista para
clarinete**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Música do
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção
do Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas
Interpretativas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helena Jank.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P414a	<p>Pereira, Luciano Silveira.</p> <p>Aspectos da performance historicamente orientada do repertório setecentista para clarinete. / Luciano Silveira Pereira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Helena Jank. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Música para clarinete. 2. Práticas interpretativas. 3. Performance musical. 4. Articulação. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: " Historically oriented aspects of the performance of eighteenth-century repertoire for clarinet."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music for clarinet ; Interpretative practices ; Musical performance ; Articulation.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Helena Jank.

Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa.

Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.

Profa^ª. Dr^ª. Mônica Isabel Lucas.

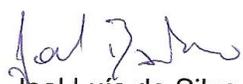
Data da Defesa: 13/12/2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Luciano Silveira Pereira - RA 68815 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Helena Jank
Presidente


Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa
Titular


Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Titular


Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas
Titular

Para Débora.
Companheira em todos os sentidos.
Sempre presente em minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas participaram direta e indiretamente da realização deste trabalho. Sem a colaboração destas pessoas, não seria possível a sua conclusão. Cabe aqui a minha gratidão e meu agradecimento a todas elas e, em particular:

Minha mãe, Laciene Silveira, por me apoiar não só no estudo da música, como também em todos os meus projetos e, principalmente, por me ensinar que caráter e dignidade devem nos acompanhar por toda a vida.

Helena Jank, por me aceitar como orientando e, sobretudo, por acreditar na realização deste trabalho.

Mônica Lucas, cujo apoio, contribuição e incentivo incessantes, foram fundamentais para a realização deste trabalho. Não poderia deixar de agradecer a sua paciência e, sobretudo, sua amizade.

Pedro Persone, pela contribuição com as fontes primárias e secundárias, com a disposição em me ajudar nesta tarefa e, sobretudo, pela amizade.

Cassiano Barros, pelas ponderações no exame de Qualificação, Maria Teresa Brig, pelas aulas de inglês e pela energia contagiante e, ao grande amigo Sidinei de Oliveira, por me mostrar a luz no fim do túnel.

Amador Ribeiro Neto, pelas dicas e auxílio na correção e revisão do texto final; sempre muito gentil.

Sérgio Burgani, pela referência como músico e ser humano e, principalmente, pela ética no ensino do clarinete.

Ensemble Harmoniemusik e Duo Sieber, grupos onde tenho o privilégio de por em prática o aprendizado adquirido no decorrer desta pesquisa.

Minha família: Débora pelo apoio constante e incondicional e, minhas filhas Laura e Júlia, pela compreensão que tiveram nos momentos de ausência.

“Há pessoas que desejam saber só por saber, e isso é curiosidade; outras, para alcançarem fama, e isso é vaidade; outras, para enriquecerem com a sua ciência, e isso é um negócio torpe; outras, para serem edificadas, e isso é prudência; outras, para edificarem os outros, e isso é caridade.”

São Tomás de Aquino

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo oferecer, em uma visão contextual, subsídios para a interpretação da música clássica para clarinetistas modernos.

O trabalho apresenta, inicialmente, as transformações organológicas pelas quais o clarinete passou, desde sua criação, no final do século XVII, até o final do século XVIII, quando o instrumento atinge sua tessitura completa.

A seguir, concentra-se em aspectos interpretativos do repertório escrito para o clarinete de 5 chaves, o primeiro a agregar o registro grave, até então explorado apenas pelo *chalumeau*, e o registro agudo, próprio do clarinete barroco. Este clarinete – *standart* do período clássico – possui características sonoras semelhantes às do clarinete moderno. O repertório setecentista dedicado a este instrumento é um dos mais vastos da literatura clarinetística. Paradoxalmente, a maior parte deste repertório é praticamente desconhecida por clarinetistas modernos.

As diretrizes interpretativas propostas por este trabalho enfocam dois aspectos principais: articulação e acentuação, fundamentando-se em tratados e métodos antigos para clarinete. Dentre estas publicações, foram selecionados seis métodos, com maior destaque para o *Méthode de clarinette* (1802) de Jean Xavier Lefèvre (1763-1820). Deste modo, é proporcionado ao intérprete moderno um contato direto com a literatura didática setecentista para clarinete. As informações contidas nestes métodos são comparadas com regras propostas por autores como: Leopold Mozart (1719-1787), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) e Daniel Gottlob Türk (1750-1813).

Com isto, esta pesquisa oferece a clarinetistas suporte para a execução e para uma compreensão mais profunda da música clássica, levando em conta uma abordagem histórica para este repertório.

Palavras chave: Clarinete, Métodos Setecentistas, Práticas Interpretativas, Performance Histórica, Articulação, Acentuação Musical, Música Clássica.

ABSTRACT

This paper aims to provide support for the interpretation of classical music to modern clarinetists in a contextual way.

The paper initially presents the transitions which the clarinet experienced since its creation in the late seventeenth century until the mid eighteenth century, when the instrument reached its full range.

Next, the paper focuses on the interpretative aspects of the repertoire written for the five-key clarinet, the first one to have both the low register added to it, which had until then had been only explored by the chalumeau and the upper register which was typical of the baroque clarinet. The standard clarinet of the classical period has sound characteristics similar to the modern clarinet. The eighteenth-century repertoire dedicated to this clarinet is one of the most extensive ones. Paradoxically, most of this repertoire is almost unknown to modern clarinetists.

The interpretive guidelines proposed by this work focus on two main aspects: the articulation and metrical stress, based on historical treatises and methods for the clarinet of that period. Among these publications, six methods were selected, with greater emphasis being given to the *Méthode de clarinette* (1802) by Jean Xavier Lefèvre (1763-1820). Thus, the modern interpreter is provided with a direct contact with the eighteenth-century didactic literature for the clarinet. The information contained in these methods are compared to the rules proposed by authors such as Leopold Mozart (1719-1787), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) and Daniel Gottlob Türk (1750-1813).

With that, this research provides support for the presentation and a deeper understanding of classical interpretation, taking into account a historical approach to this repertoire.

Key words: Clarinet, Eighteenth-Century Methods, Interpretative Practices, Historical Performance, Articulation, Musical Stress, Classical Music.

LISTA DE FIGURAS

Introdução

- Figura 1 – Quadro de nomenclatura das notas, segundo von Helmholtz.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Helmholtz_pitch_notation 6

Capítulo 1 – O CLARINETE: TRANSFORMAÇÕES ORGANOLÓGICAS – DE SUA ORIGEM ATÉ C. 1800

- Figura 2 – Gravura de um *chalumeau* sem chaves da *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert (Paris 1751-72). Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 47. 10
- Figura 3 – *Chalumeau* soprano de J. C. Denner, cópia de P. van der Pöel (Holanda). Fonte: arquivo de imagens do autor. 10
- Figura 4A – *Chalumeau* tenor de J. C. Denner. Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 24. 11
- Figura 4B – Flauta-doce contralto de J. C. Denner, cópia de R. Holz (Brasil). Fonte: arquivo de imagens do autor. 11
- Figura 5 – Tessitura dos *chalumeaux*. 11
- Figura 6 – Uma família de *chalumeaux*: baixo em Do, tenor em Fa, contralto em Do e soprano em Fa. Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 49 13
- Figura 7 – Clarinete de duas chaves de J.C. Denner, cópia de R. Holz (Brasil). Fonte: arquivo de imagens do autor. 17
- Figura 8 – Divisão do clarinete barroco segundo a *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert (Paris 1751-72). Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 43. 18
- Figura 9 – Trio para clarinete, trompa e baixo contínuo de Ferdinand Kölbl. Fonte: RICE, 1992, p. 102. 20
- Figura 10A – Clarinete de três chaves de J. C. Denner. Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 24. 21
- Figura 10B – Clarinete de três chaves de J.G. Zencker, cópia de S. Fox (Canadá). Fonte: http://www.sfoxclarinets.com/Baroque_C_D.html 21
- Figura 11 – *AIRS A DEUX CHALUMEAUX*, de Estienne Roger.

Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 32.	24
Figura 12 – Clarinete barroco de Carl Wilhelm Sattler (Leipzig, c. 1770). Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 70.	25
Figura 13 – Clarinete barroco em La de G. A. Rottemburgh, (Bruxelas, c. 1780). Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 70.	25
Figura 14 – Divisão do clarinete clássico segundo a <i>Encyclopédie</i> , de Diderot e d’Alembert (Paris 1751-72). Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 69.	26
Figura 15 – Divisão do clarinete clássico segundo Jean Xavier Lefèvre. Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974, p. iii.	28
Figura 16 (A-E) – Clarinetes construídos por volta de c. 1800. Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 66.	30
 Capítulo 2 – EM BUSCA DAS FONTES PRIMÁRIAS: OS MÉTODOS	
Figura 17 – Frontispício do método de Roeser, 1764. Fonte: ROESER, 1764/R1972.	39
Figura 18 – Frontispício do método de van der Hagen, 1785. Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972.	41
Figura 19 – Frontispício do método de Blasius, 1796. Fonte: BLASIUS, 1796/R1972.	43
Figura 20 – Frontispício do método de van der Hagen, 1796. Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000.	45
Figura 21 – Frontispício do método de Yost, c. 1800. Fonte: YOST, c.1800/R2000.	48
Figura 22 – Frontispício do método de Lefèvre, 1802. Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974.	50
 Capítulo 3 – ARTICULAÇÃO NA EXECUÇÃO MUSICAL	
Figura 23 – Exemplo de <i>Legato</i> . Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 5.	73

Figura 24 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 142-143 – Allegro. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1977.	73
Figura 25 – Exemplo de <i>coulé</i> . Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R2000, p. 72.	75
Figura 26 – C. A. GÖPFERT (1768-1818) – Concerto em Si \flat maior para clarinete e orquestra – Comp. 141-142 – Polonaise. Fonte: Edição Kunzelmann, 1993.	75
Figura 27 – Exemplo de ligaduras. Fonte: BACH, 2009, p. 139.	76
Figura 28 – Exemplo de ligadura com ponto. Fonte: BACH, 2009, p. 140.	76
Figura 29 – J. B. WANHAL – Sonata nº 3 em Si \flat maior para clarinete e piano – Comp. 126-128 – Allegro Moderato. Fonte: Edição Musica Rara, 1984.	76
Figura 30 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi \flat maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 58-60 – Allegro Moderato. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1971.	76
Figura 31 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 300-303 – Allegro. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1977.	77
Figura 32 – J. X. LEFÈVRE – Sonata nº 4 em Fa maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 40-46 – Adagio. Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974.	78
Figura 33 – J. B. WANHAL – Sonata em Si \flat maior para clarinete e piano (1805) – Comp. 41-44 – Allegro Moderato. Fonte: Edição Musica Rara, 1973.	78
Figura 34 – S. NEUKOMM (1778-1858) – Fantasia para clarinete e piano – Comp. 93-97 – Andante/Var. 1. Fonte: Edição Eigentum und Verlag von Hug, 1988.	78
Figura 35 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 137-144 – Rondo. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1977.	78

Figura 36 – Exemplo de notas ligadas duas a duas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 6.	79
Figura 37 – Exemplo de notas ligadas duas a duas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 6.	79
Figura 38 – Exemplo de notas ligadas duas a duas. Fonte: BLASIUS, 1796/R1972, p. 52.	79
Figura 39 – Exemplo de notas ligadas. Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974, p. 10.	80
Figura 40 – C. STAMITZ – Concerto nº 1 em Fa maior para clarinete e orquestra – Comp. 72-77 – Rondo. Fonte: Edição Schott's Söhne, s/d.	80
Figura 41 – C. STAMITZ – Concerto nº 11 em Mi ^b maior para clarinete e orquestra – Comp. 75-77 – Allegro. Fonte: Edição Musikverlag Hans Sikorski, 1953.	80
Figura 42 – W. A. MOZART – Kegelstat-Trio KV. 498 – Comp. 109-111 – Andante. Fonte: Edição Robert Lienau, 1954.	80
Figura 43 – G. SCIROLI (1722?-1781) – Sonata em Si ^b maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 20-23 – Allegro. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1990.	81
Figura 44 – Exemplo de sinais de articulação, segundo C. Ph. E. Bach. Fonte: BACH, 2009, p. 138.	82
Figura 45 – Exemplo de articulação. Fonte: HOTTETERRE, 1978, p. 61.	83
Figura 46 – Exemplo de articulação. Fonte: HOTTETERRE, 1978, p. 61.	84
Figura 47 – <i>Detaché</i> . Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 5.	85
Figura 48 – <i>Detaché</i> . Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974, p. 10.	85
Figura 49 – J. B. WANHAL – Sonata em Si ^b maior para clarinete e piano (1805) – Comp. 27-33 – Rondo-Allegro. Fonte: Edição Musica Rara, 1973.	85
Figura 50 – F. A. HOFFMEISTER (1754-1812) – Sonata em Ré maior para clarinete e piano – Comp. 28-29 – Allegro Assai. Fonte:	

Edição Editio Musica, 1976.	86
Figura 51 – Exemplo de utilização do <i>detaché</i> . Fonte: BLASIUS, 1796/R1972, p. 53.	86
Figura 52 – Exemplo de utilização do <i>piqué</i> . Fonte: BLASIUS, 1796/R1972, p. 52.	86
Figura 53A – Articulação <i>Moëlleux</i> . Fonte: YOST, c.1800/R2000, p. 13.	87
Figura 53B – Articulação <i>Sec</i> . Fonte: YOST, c.1800/R2000, p. 13.	87
Figura 54A – <i>Piqué</i> . Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 6.	87
Figura 54B – <i>Piqué</i> . Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 6.	87
Figura 55 – <i>Piqué</i> . Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974, p. 10.	87
Figura 56 – Articulação comum entre autores clarinetistas. Fonte: BLASIUS, 1796/R1972, p. 52.	88
Figura 57 – Articulação comum entre autores clarinetistas. Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974, p. 106.	88
Figura 58 – Sugestão de articulação para trechos rápidos. Fonte: LEFÈVRE, 1796/R1972, p. 106.	89
Figura 59 – Sugestão de articulação para trechos rápidos. Fonte: YOST, c.1800/R2000, p. 13.	89
Figura 60 – Sugestão de van der Hagen para trechos rápidos. Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000, p. 36.	89
Figura 61 – Exemplo de articulação de tercinas. Fonte: BLASIUS, 1796/R1972, p. 54.	90
Figura 62A – Sugestão de van der Hagen para articulação de tercinas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000, p. 37.	90
Figura 62B – Sugestão de van der Hagen para articulação de tercinas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000, p. 37.	91
Figura 63 – Exemplo de sestinas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000, p. 37.	91
Figura 64 – Exemplo de sestinas. Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972, p. 9.	91

Figura 65 – A. STADLER (1753-1812) – Oito variações para clarinete solo – <i>Bald länchen mir seelige Tage</i> – Comp. 1-3 – Variação 5. Fonte: Edição Kunzelmann, 1990.	92
Figura 66 – C. A. GÖPFERT – Concerto em Si ^b maior para clarinete e orquestra – Comp. 117-121 – Polonaise. Fonte: Edição Kunzelmann, 1993.	92
Figura 67 – J. STAMITZ – Concerto em Si ^b maior para clarinete e orquestra – Comp. 66-67 – Allegro Moderato. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1967.	92

Capítulo 4 – REALIZAÇÃO DA ACENTUAÇÃO

Figura 68 – Formas de acentuação. Fonte: TÜRK, 1982, p. 90.	103
Figura 69 – Exemplo de acentuação da nota anacruse. Fonte: MOZART – <i>Serenade em Es (KV 375)</i> . Edição: Bärenreiter-Verlag, 1979.	104
Figura 70 – Indicações dinâmicas. Fonte: TÜRK, 1982, p. 325.	105
Figura 71 – Forma moderna de execução. Fonte: VESTER, 1999, p. 30.	111
Figura 72 – Forma setecentista de execução. Fonte: VESTER, 1999, p. 30.	111
Figura 73 – Sugestão de articulação. Fonte: QUANTZ, 2001, p. 78.	112
Figura 74 – Sugestão de articulação. Fonte: QUANTZ, 2001, p. 81.	112
Figura 75 – <i>Reprise d'archet</i> . Fonte: LAWSON, STOWELL, 2005, p. 72.	113
Figura 76 – <i>Craquer</i> . Fonte: LAWSON; STOWELL, 2005, p. 72.	113
Figura 77 – J. F. TAPRAY (1738-c.1819) – Quartetos op. XVIII nº 1 para clarinete, viola, violoncelo e cravo – Comp. 20-22 – Rondo-Allegretto. Fonte: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, s/d.	114
Figura 78 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi ^b maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 65-68 – Allegro Vivace. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1971.	115
Figura 79 – W. A. MOZART – Trio Kegelstatt – Comp. 49-54 – Andante. Fonte: Edição Robert Lienau, 1954.	115
Figura 80 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e	

orquestra (KV 622) – Comp. 216-219 – Allegro. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1977.	115
Figura 81 – A. EBERL (1765-1807) – Trio op. 36 para clarinete, violoncelo e piano – Comp. 4-8 – Andante Maestoso. Fonte: Edição Musica Rara, 1973.	116
Figura 82 – F. SCHUBERT (1797-1828) – <i>Der Hirt auf dem Felsen</i> para soprano, clarinete e piano – op. post. 129 – Comp. 88-91 – Andantino. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1988.	116
Figura 83 – W. A. MOZART – Trio Kegelstatt – Comp. 76-86 – Rondo-Allegretto. Fonte: Edição Robert Lienau, 1954.	117
Figura 84 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi ^b maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 171-176 – Rondo-Allegretto. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1971.	118
Figura 85 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 201-205 – Allegro. Fonte: Edição Bärenreiter-Verlag, 1977.	118
Figura 86 – A. REICHA (1770-1836) – Quinteto em Si ^b maior para clarinete e cordas – Comp. 95-96 – Allegro. Fonte: Edição Musica Rara, 1962.	119
Figura 87 – A. REICHA – Quinteto em Si ^b maior para clarinete e cordas – Comp. 105-107 – Allegro. Fonte: Edição Musica Rara, 1962.	120
Figura 88 – A. EBERL – Grand Trio op.36 para clarinete, violoncelo e piano – Comp. 13-21 – Scherzo-Trio. Fonte: Edição Musica Rara, 1973.	120
Figura 89 – W. A. MOZART – Serenata em Mi ^b maior (KV 375) para 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes – Comp. 9-16 – Menuetto-Trio II. Fonte: Edição: Bärenreiter-Verlag, 1979	121
Figura 90 – F. RIES (1784-1838) – Sonata em Sol menor op. 29 (1809) para clarinete e piano – Comp. 157-160 – Adagio-Allegro. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1967.	121
Figura 91 – L. VAN BEETHOVEN (1770-1827) – Trio para clarinete,	

violoncelo e piano op. 38 – Comp. 1-7 – Adagio. Fonte: Edição Henle Verlag, 1968.	122
Figura 92 – F. A. HOFFMEISTER (1754-1812) – Sonata em Ré maior para clarinete e piano – Comp. 28-29 – Allegro Assai. Fonte: Edição Editio Musica, 1976.	123
Figura 93 – G. SCIROLI – Sonata em Si \flat maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 41-43 – Allegro. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1990.	123
Figura 94 – C. STAMITZ – Concerto nº 1 em Fa maior para clarinete e orquestra – Comp. 196-199 – Allegro. Fonte: Edição Schott's Söhne, s/d.	124
Figura 95 – G. SCIROLI – Sonata em Si \flat maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 21-22 – Allegro Moderato. Fonte: Edição Schott's Söhne, 1990.	124
Figura 96 – L. VAN BEETHOVEN – Trio para clarinete, violoncelo e piano op. 11 – Comp. 49-51 – Allegretto. Fonte: Edição Henle Verlag, 1964.	124

LISTA DE TABELAS

Capítulo 1 – O CLARINETE: TRANSFORMAÇÕES ORGANOLÓGICAS – DE SUA ORIGEM ATÉ C. 1800

Tabela 1 – Tabela comparativa entre as famílias da flauta-doce, do <i>krumhorn</i> e do <i>chalumeau</i> .	12
--	----

Capítulo 2 – EM BUSCA DAS FONTES PRIMÁRIAS: OS MÉTODOS

Tabela 2 – Tabela comparativa da terminologia empregada nas ornamentações, apresentadas nos métodos estudados.	55
Tabela 3 – Tabela indicativa dos assuntos que compõem os métodos estudados.	56

Capítulo 4 – REALIZAÇÃO DA ACENTUAÇÃO

Tabela 4 – Tabela comparativa dos pés métricos.	100
Tabela 5 – Tabela representativa dos valores de tempo e de compasso.	107

ANEXO B – Tabela de dedilhados setecentistas

Tabela 6 – Tabela de dedilhado do <i>chalumeau</i> , segundo <i>Musijkaal Kunst-Woordenboek (1785)</i> . Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 62.	166
Tabela 7 – Tabela de dedilhado do clarinete de duas chaves, segundo o <i>Musicus Autodidaktos (1738)</i> . Fonte: HOEPRICH, 2008, p. 42.	167
Tabela 8A – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1785). Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972	168
Tabela 8B – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1785). Fonte: VAN DER HAGEN, 1785/R1972	169
Tabela 9A – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1796). Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000	170

Tabela 9B – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1796). Fonte: VAN DER HAGEN, 1796/R2000	171
Tabela 10 – Tabela de dedilhado extraído do método de Blasius (1796). Fonte: BLASIUS, 1796/R1972.	172
Tabela 11A – Tabela de dedilhado extraído do método de Yost (1800). Fonte: YOST, c.1800/R2000.	173
Tabela 11B – Tabela de dedilhado extraído do método de Yost (1800). Fonte: YOST, c.1800/R2000.	174
Tabela 12 – Tabela de dedilhado extraído do método de Lefèvre (1802). Fonte: LEFÈVRE, 1802/R1974.	175

LISTA DE EXEMPLOS

Capítulo 4 – REALIZAÇÃO DA ACENTUAÇÃO

Exemplo 1: Acentuação em compasso 2/2.	108
Exemplo 2: Acentuação em compasso 2/4.	108
Exemplo 3: Acentuação em compasso 4/4.	108
Exemplo 4: Acentuação em compasso 6/4.	108
Exemplo 5: Acentuação em compasso 6/8.	109
Exemplo 6: Acentuação em compasso 12/8.	109
Exemplo 7: Acentuação em compasso 3/1.	109
Exemplo 8: Acentuação em compasso 3/2.	109
Exemplo 9: Acentuação em compasso 3/4.	110
Exemplo 10: Acentuação em compasso 3/8.	110

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. CAPÍTULO 1 – O CLARINETE: TRANSFORMAÇÕES ORGANOLÓGICAS – DE SUA ORIGEM ATÉ C. 1800	7
2.1. O <i>Chalumeau</i>	9
2.1.1. Considerações acerca do repertório	15
2.2. O Clarinete Barroco	17
2.2.1. Considerações acerca do repertório	23
2.3. O Clarinete Clássico	25
2.3.1. Considerações acerca do repertório	31
3. CAPÍTULO 2 – EM BUSCA DAS FONTES PRIMÁRIAS: OS MÉTODOS	33
3.1. Valentin Roeser, 1764	39
3.2. Amand van der Hagen, 1785	41
3.3. Matthieu Frédéric Blasius, 1796	43
3.4. Amand van der Hagen, 1796	45
3.5. Michel Yost, c. 1800	48
3.6. Jean Xavier Lefèvre, 1802	50
4. CAPÍTULO 3 – ARTICULAÇÃO NA EXECUÇÃO MUSICAL	59
4.1. Conceitos Básicos	60
4.2. Articulação na Linguagem	66
4.3. Articulação na Técnica	70
4.4. Notação dos Sinais de Articulação	73
4.4.1. A Ligadura (<i>Coulé</i>)	75
4.4.2. Notas Separadas (<i>Detaché</i> e <i>Piqué</i>)	82
4.4.3. Articulação das Tercinas (<i>trioletts</i>)	90

5. CAPÍTULO 4 – REALIZAÇÃO DA ACENTUAÇÃO	95
5.1. Hierarquia das notas	102
5.2. Acentuação na prática	111
5.2.1. Casos especiais de acentuação	114
5.2.1.1. Reiteração de acentos	114
5.2.1.2. Eliminação de acentos	118
5.2.1.3. Deslocamentos de acentos	120
5.2.1.4. Acréscimo de acentos	123
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
7. BIBLIOGRAFIA	133
8. ANEXOS	141
8.1. Anexo A – Lista de obras setecentistas para <i>Chalumeau</i> e Clarinete	142
8.1.1. Repertório para <i>Chalumeau</i>	142
8.1.1.1. Ópera	142
8.1.1.2. Música Sacra	143
8.1.1.3. Obras Instrumentais	144
8.1.2. Repertório para Clarinete Barroco	146
8.1.2.1. Ópera	146
8.1.2.2. Música sacra	146
8.1.2.3. Obras Instrumentais	147
8.1.3. Repertório para Clarinete Clássico	148
8.1.3.1. Ópera	148
8.1.3.2. Música Sacra	151
8.1.3.3. Obras Instrumentais	151
8.2. Anexo B – Tabelas de dedilhados setecentistas	166

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo trazer para o clarinetista moderno alguns aspectos da interpretação histórica.

Segundo Frans Vester (1922-1987), os escritos de Richard Wagner (1813-1883), propuseram um conceito absoluto de interpretação, que prezava pela beleza do som e uniformidade das linhas melódicas.

O músico moderno, fruto de uma formação estritamente romântica, tende a considerar a música setecentista segundo o olhar estético difundido por Wagner, onde inspiração e intuição são preponderantes.

A constatação de diferenças entre as abordagens musicais, setecentista e romântica, impulsionou o desenvolvimento da musicologia histórica.

O movimento de resgate da interpretação histórica, iniciado no começo do século XX por Arnold Dolmetsch (1858-1940), é hoje amplamente reconhecido na Europa e nos Estados Unidos e, difundido em escolas e praticado por *ensembles* e orquestras especializadas na execução da música antiga.

O surgimento de profissionais especializados na interpretação da música do século XVIII gerou uma demanda por reedições de peças setecentistas, não apenas de autores muito familiares ao público moderno, mas também de compositores menos conhecidos. Estas reedições têm sido colocadas ao alcance dos músicos modernos. A pesquisa de obras menos conhecidas pode proporcionar novas alternativas para a execução do repertório consagrado, aproximando o intérprete das intenções originais do compositor.

No Brasil, este movimento está se consolidando em festivais e encontros, como o Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira (Juiz de Fora/MG), a Oficina de Música (Curitiba/PR), o Encontro Internacional de Performance Histórica (Tatuí/SP), entre outros, envolvendo um número cada vez maior de instrumentistas. Instituições de ensino musical, como a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), o Conservatório de Tatuí – com seu recém criado Departamento de Performance Histórica – e algumas universidades, como a UNICAMP e USP, oferecem cursos e condições para o aprendizado da performance histórica. O país já conta com músicos e grupos

especializados na música do século XVIII, bem como com excelentes *luthiers*, donos de um trabalho de ótima qualidade.

Apesar deste movimento, dos estudos e das pesquisas nesta área, ainda são insipientes as oportunidades para clarinetistas se aprofundarem no viés interpretativo histórico. Este trabalho contribui para que estes instrumentistas conheçam melhor o vasto repertório, bem como os fatores históricos e estéticos peculiares à linguagem musical do século XVIII.

Aos estudantes que desejam travar contato com a música setecentista, é importante ficarem atentos à questão do significado de algumas palavras. Muitas delas são empregadas hoje com um sentido completamente diferente do que tiveram no passado.

O sentido da palavra *artista* é bem diferente entre os séculos XVIII e XIX. Para um músico de formação calcada nos moldes românticos, o ato de tocar é uma expressão da individualidade e da originalidade do sentimento. No século XVIII, o artista, segundo a visão aristotélica, era aquele que aplicava na prática o saber teórico, obedecendo às regras e tradições.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) explica:

Música, então, é uma arte que deve ser julgada não por capricho pessoal, mas por certas regras, como as outras belas artes, e pelo bom gosto e requinte adquiridos através de extensa experiência e prática; aos que pretendem julgar outrem, devem entender tanto, senão mais do que aqueles que são julgados.¹

Este trabalho se concentra em assuntos ligados diretamente à interpretação da música setecentista – em especial, articulação e acentuação.

A linguagem musical do estilo clássico está muito distante da atual. Por isso, o conhecimento histórico do estilo da época, pode contribuir para que a

¹ Music, then, is an art that must be judged not by personal whims, but by certain rules, like the other fine arts, and by good taste acquired and refined through extensive experience and practice; for those who wish to judge others should understand as much as, if not more than those they judge. In: QUANTZ. *On playing the flute*. Boston: Northeastern University Press/University Press of New England, 2001, p. 297. Translated, notes and introduction: Edward R. Reilly.

execução musical seja mais verossímil com relação ao intuito dos compositores do período.

As discrepâncias existentes entre a interpretação de uma obra e a intenção original do compositor já é ressaltada por Leopold Mozart (1719-1787) que, em 1756 afirma:

Sentia grande pesar quando ouvia violinistas adultos, que muitas vezes não se destacavam pouco em seu conhecimento, distorcendo a intenção do compositor com o uso errado de arcadas. Sim, espantava-me quando via que, mesmo com a ajuda de explicações orais e demonstrações práticas, eles eram com muita freqüência, incapazes de apreender a verdade e a pureza.²

O período que este trabalho enfoca, com relação às preceptivas interpretativas, é aquele em que foi utilizado o clarinete de cinco chaves. Este é o primeiro instrumento a agregar o registro grave, até então explorado apenas pelo *chalumeau*, e o registro agudo (próprio do clarinete barroco), o que torna este modelo o primeiro com características sonoras semelhantes às do clarinete moderno.

Podemos tomar como referência musical, o período compreendido entre o *Concerto para Clarinete e Orquestra (1757)*, de Johann Stamitz (1717-1757), primeiro concerto a requerer o clarinete de cinco chaves, e a publicação do “*Méthode de clarinette*” de Jean Xavier Lefèvre (1763-1820), em 1802. Importante lembrar que o clarinete clássico foi utilizado até 1830, no entanto, nem todo o repertório deste período pode ser tocado por este clarinete.

Neste período podemos observar um paradoxo: ao mesmo tempo em que pode ser considerado como o mais prolífero na história da escrita para o clarinete (vide Anexo A, página 141), é também o menos executado na atualidade.

² I felt a deep sympathy when I heard adult violinists, many of whom often preened themselves not a little on their knowledge, distorting the meaning of the composer by the use of wrong bowing. Yea, I was amazed to see that even with the help of oral explanations and practical demonstration they were often quite unable to grasp truth and purity. IN: MOZART, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1985, p. 7. 2nd Edition. Translated: Editha Knocker.

Tal paradoxo se deve, talvez, ao fato de possuir uma linguagem musical distante daquela do romantismo, cujo repertório os clarinetistas modernos estão acostumados a tocar.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos, tratando de assuntos que considero urgentes e necessários para a compreensão da música setecentista. Como vemos a seguir.

No primeiro capítulo deste trabalho, ofereço uma visão contextualizada da história do instrumento, abordando as transformações organológicas do clarinete, desde a sua criação até o momento em que o instrumento adquire cinco chaves, completando desta forma a sua tessitura atual.

No segundo capítulo, investigo os principais métodos setecentistas de clarinete e, comparo as informações neles contidas com tratados dedicados a outros instrumentos e manuais práticos, publicados na segunda metade do século XVIII. Em todas estas obras, é possível notar que a música é tratada como sendo análoga ao discurso verbal.

Preceptivas como o método de violino de Leopold Mozart – (1756), o tratado de flauta de Johann Joachim Quantz – (1752), as instruções de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) – (1753) e Daniel Gottlob Türk (1750-1813) – (1789) são muito valorizadas na musicologia histórica, por explicar regras musicais, descrever instrumentos existentes, examinar aspectos históricos e estéticos e, principalmente, por contribuir para a prática interpretativa. Contudo, os métodos de clarinete publicados no mesmo período não têm recebido a mesma atenção, seja por conterem informações excessivamente técnicas, seja por serem desconhecidos pelos músicos, em especial pelos clarinetistas. Entre os tratados setecentistas para clarinete estudados, merece especial menção o *“Méthode de Clarinette”* (1802) de Jean Xavier Lefèvre.

A comparação entre informações contidas nas obras setecentistas acima mencionadas gerou os capítulos 3 e 4, em que são discutidas questões específicas de articulação e acentuação, aplicadas ao repertório clarinetístico.

Quanto à nomenclatura das notas, optei por padronizar, utilizando em meu trabalho a nomenclatura proposta pelo físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894), segundo a figura abaixo:

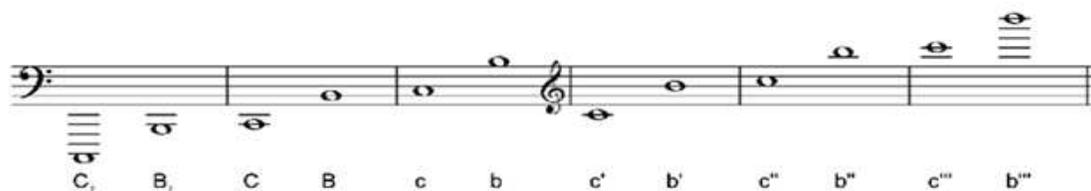


Figura 1 – Quadro de nomenclatura das notas, segundo von Helmholtz.

**2. CAPÍTULO 1: O CLARINETE:
TRANSFORMAÇÕES ORGANOLÓGICAS – DE SUA
ORIGEM ATÉ c. 1800**

Muitos países europeus, no final do século XVII e começo do XVIII, fabricavam instrumentos de sopros através de excelentes construtores, oriundos de famílias artesãs que se dedicavam, há várias gerações, à manufatura de diversos instrumentos.

Surgem, neste período, as grandes dinastias européias de construtores tais como: Hale, e Collier, na Inglaterra, Hotteterre, Lefèvre, Baumann, Thierriot e Mousetter, na França, Grenser, Lotz, Tauber, Griesbacher, Tölcke, Grundmann, na região da Boêmia.

Na Alemanha, precisamente em Nuremberg, a dinastia Denner, representada por Johann Christoph Denner (1655-1707) e seu dois filhos: Jacob Denner (1681-1735) e Johann David Denner (1691-1764) foi a responsável pelas experiências que resultaram na criação do clarinete.

Os primeiros instrumentos de palheta simples, oriundos da Antiguidade, eram em sua origem um tubo cilíndrico de madeira com uma palheta e, ao tocá-la com a ponta da língua, produzia-se o som.

Eric Hoeprich, em seu livro, distingue dois tipos de instrumentos:

Entre estes [instrumentos de palheta simples], dois tipos organológicos podem ser distinguidos: os instrumentos idioglote, onde a palheta vibratória é parte integrante do tubo; e os instrumentos heteroglote, os quais têm uma palheta separada, como é o clarinete hoje.¹

Durante longo período, as mudanças foram poucas entre os instrumentos idioglotes da Antiguidade e entre os da Idade Média. Os primeiros instrumentos idioglotes medievais europeus se assemelham aos da Antiguidade.

¹ Among these, two organological types can be distinguished: *idioglot* instruments, where the vibrating reed is an integral part of the tube; and *heteroglot* instruments, which have a separate reed, like today's clarinet. In: HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press, 2008, p. 11.

2.1. O *Chalumeau*

A palavra *chalumeau* deriva do grego *Kalamos* ou do latim *Calamus*, e significa “tubo com palheta”, daí o nome “*chalumeau*” genericamente dado a todos os instrumentos com esta característica. Os primeiros *chalumeaux* (plural de *chalumeau*) eram construídos com a palheta entalhada no próprio tubo, o que os caracterizava como um instrumento idioglotte.

Muitas experiências sucederam-se em torno da construção destes instrumentos. Destas, a principal mudança foi a separação da palheta do tubo, agora amarrada à boquilha por um barbante, caracterizando-o como um instrumento heteroglotte. Nestes instrumentos, o contato com a palheta se dava pelo lábio superior. Neste *chalumeau* está a origem do clarinete.

Não se conhece nenhum instrumento anterior a 1690. Porém, no século XVIII, o *chalumeau* constituía-se de duas partes.

A gravura, a seguir, apresentada por Diderot e d’Alembert na *Encyclopédie*², publicada na segunda metade do século XVIII, parece se referir a este tipo de instrumento, desconhecendo os aperfeiçoamentos realizados no final do século XVII na Alemanha (tais como o acréscimo de duas chaves). Esta figura mostra um tubo cilíndrico com oito orifícios, sendo que o orifício próximo ao pé do instrumento é duplo e, sem chaves (Figura 2). Vale notar que nela, a boquilha está acoplada à seção superior do tubo. Esta seção posteriormente dará origem ao barrilete do clarinete.

² *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* foi umas das primeiras enciclopédias que se tem notícia, tendo sido publicada no século XVIII na França. Os volumes finais foram publicados em 1772. Esta grande obra compreende 28 volumes, 71.818 artigos e 2.885 ilustrações. Foi editada por Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784).

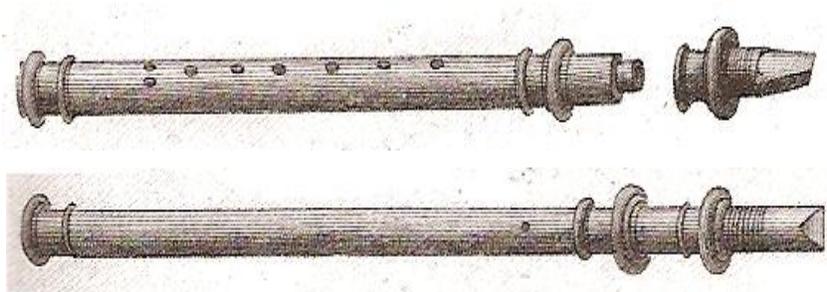


Figura 2 – Gravura de um *chalumeau* sem chaves da *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert (Paris 1751-72).

Embora este tipo de instrumento seja semelhante à flauta-doce quanto ao tamanho, dedilhado e material utilizado em sua construção, possui algumas características distintas: soa uma oitava mais grave que as flautas-doce de mesmo comprimento, e tem um timbre anasalado bastante peculiar.

Por volta de 1690, Johann Christoph Denner, construtor que possuía vasta experiência com flautas-doces, começa a construir *chalumeaux*, aperfeiçoando os modelos anteriores.

Denner adicionou duas chaves, estendendo a tessitura de uma nona para uma décima primeira. As duas chaves, diametralmente opostas, estão localizadas na seção superior do tubo (Figura 3). Ambas são acionadas pela mão esquerda: o dedo indicador aciona a chave anterior, emitindo a nota **a**”, e o polegar, a chave posterior, emitindo a nota **b**”, no *chalumeau* soprano (notas **e**” e **f**”, respectivamente, no *chalumeau* contralto). O contato com a palheta ainda dava-se pelo lábio superior.



Figura 3 – *Chalumeau* soprano de J. C. Denner, cópia de P. van der Pöel (Holanda).

Nas figuras seguintes, é possível notar, nas proporções torneadas do pé e do corpo, a semelhança de design do *chalumeau* de Denner com a flauta-doce do mesmo construtor (Figuras 4A e 4B).

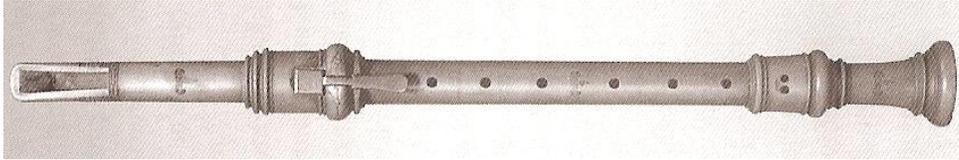


Figura 4A – *Chalumeau* tenor de J. C. Denner.



Figura 4B – Flauta-doce contralto de J. C. Denner, cópia de R. Holz (Brasil).

Para compensar a tessitura limitada, Denner construiu *chalumeaux* de diferentes tamanhos, seguindo o âmbito das vozes na escrita vocal renascentista, o mesmo recurso utilizado por várias famílias de instrumentos, nos séculos XVI e XVII.

A figura a seguir, apresenta as tessituras dos *chalumeaux* soprano (S), contralto (A), tenor (T) e baixo (B) (Figura 5):

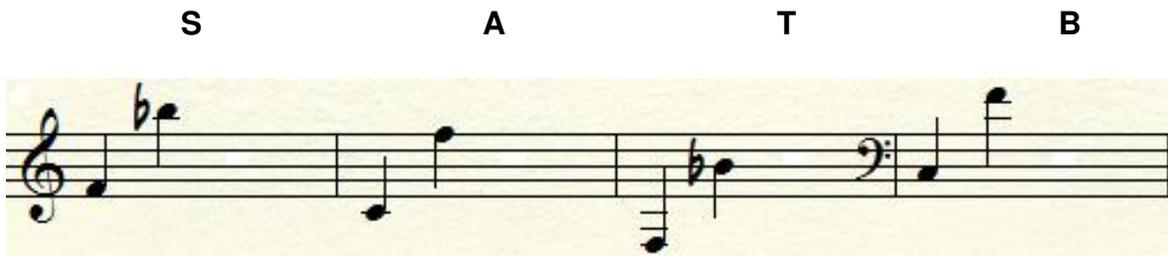


Figura 5 – Tessitura dos *chalumeaux*.

É interessante notar que, ao contrário da maioria dos instrumentos de sopros construídos em família, como a flauta-doce e o *krumhorn*, os *chalumeaux* são construídos em tonalidades diferentes, conforme demonstra a tabela abaixo (Tabela 1):

	Flauta-doce ou <i>Krumhorn</i>	<i>Chalumeau</i>
Soprano	em Do	em Fa
Contralto	em Fa	em Do
Tenor	em Do	em Fa
Baixo	em Fa	em Do

Tabela 1 – Tabela comparativa entre as famílias da flauta-doce, do *krumhorn* e do *chalumeau*.

Na ilustração abaixo, podemos observar uma família de *chalumeaux* (Figura 6). Vale a pena observar a estrutura de tubo duplo do *chalumeau* baixo, semelhante na aparência à dulciana, instrumento de sopro do século XVI, precursor do fagote.

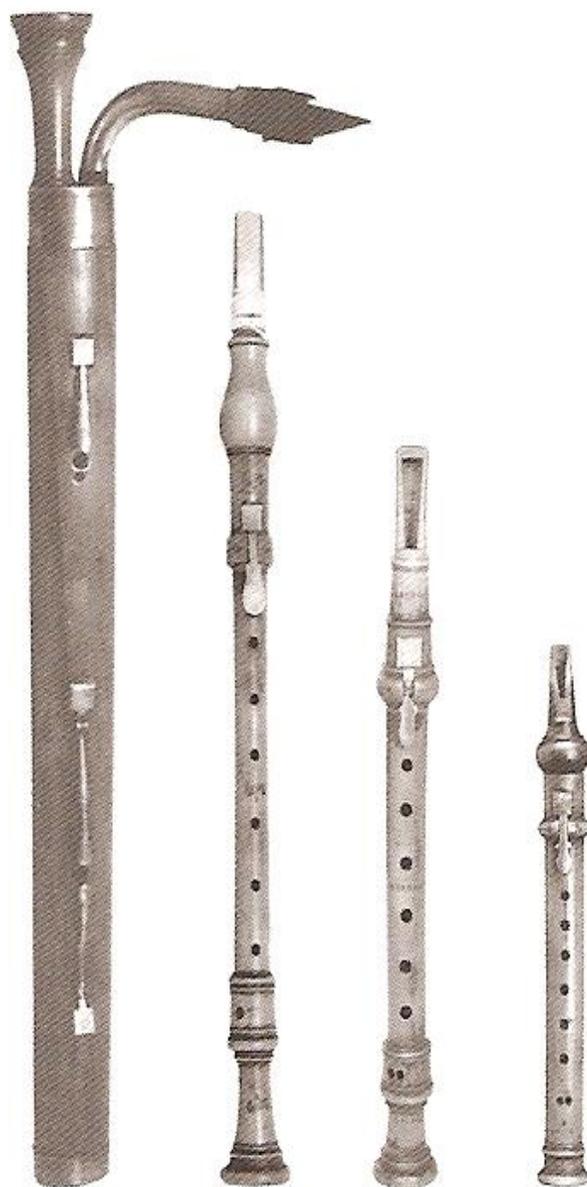


Figura 6 – Uma família de *chalumeaux*: baixo em Do, tenor em Fa, contralto em Do e soprano em Fa.³

³ Da esquerda para a direita temos: *chalumeau* baixo de W. Kress (Alemanha, início do séc. XVIII), *chalumeau* tenor de Klenig (Alemanha, início do séc. XVIII), *chalumeau* contralto de Liebau (Alemanha, início do séc. XVIII) e *chalumeau* soprano de Stuehnwal (Alemanha, final do séc. XVII e início do séc. XVIII). In: HOEPRICH, Eric. *Op.cit.*, p. 49.

Nestes instrumentos, a execução das notas cromáticas requer o uso de dedilhados de forquilha. Para amenizar a diferença de timbre entre estas e as demais notas, é necessário o uso de uma palheta mole. Contudo isto gera uma dificuldade: a afinação das notas próximas à cabeça do instrumento torna-se muito instável e requer do intérprete um excelente senso de afinação. Com isso, a afinação é a principal dificuldade que o intérprete de *chalumeau* encontra. Quanto menor o tamanho do instrumento, maior a dificuldade de afinação.

O timbre bastante particular do *chalumeau* seduziu um grande número de compositores no começo do século XVIII. Era freqüentemente tocado por oboístas, fagotistas e flautistas, chegando a fazer parte da orquestra da Corte de Viena no começo do mesmo século.

O instrumento teve seu período de maior destaque na primeira metade do século XVIII. Em 1730, o construtor alemão Johann Andreas Silbermann (1712-1783) acrescentou o registro *chalumeau* a um de seus órgãos.

Esta popularidade foi-se atenuando no decorrer da segunda metade do século XVIII em razão do interesse crescente dado a um novo instrumento, de princípio sonoro idêntico e também com palheta simples, que assim como o *chalumeau*, foi fruto de diversas experiências por parte dos construtores: o clarinete.

O *chalumeau* não caiu em desuso com o advento do clarinete. Os dois instrumentos coexistiram durante aproximadamente setenta anos (1700 a 1770), cada qual com caráter, timbre, extensão sonora e repertório distintos.

2.1.1. Considerações acerca do repertório

No começo, muitas obras foram escritas para o *chalumeau* na tentativa de popularizar o instrumento. O *chalumeau* desfrutava de grande popularidade em diversas cortes européias.

O *chalumeau* foi utilizado no âmbito teatral (óperas), na música sacra (cantatas e oratórios) e, sobretudo na música de câmara, onde podemos encontrá-lo tanto em obras vocais, como a cantata, como nas obras instrumentais, como concertos e sonatas. Muito de suas músicas estão preservadas em bibliotecas de Viena.

Na música orquestral foi utilizado tanto em *tutti* como em árias *obbligato*, estas reservadas ao *chalumeau* soprano. Era freqüentemente utilizado para substituir os oboés ou as flautas. Não se tem comprovação da existência de músicos que tocassem apenas o *chalumeau*. Sabe-se que o tal instrumento era tocado por oboístas e fagotistas.

Geralmente, o tema das árias tratava das vicissitudes do amor, onde a cor sutil e sedutora do instrumento, bem como sua flexibilidade e gama dinâmica, eram muito bem exploradas pelos compositores.

Freqüentemente sua música trazia indicações como *affetuoso* ou *cantabile*, e o *chalumeau* era equiparado a outros instrumentos leves e doces como o traverso, a flauta doce, a viola *d'amour* e a viola da gamba.

Giovanni Battista Bononcini (1670-1747), Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732), Johann Christoph Graupner (1683-1760), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), são alguns dentre muitos compositores barrocos que escreveram para o *chalumeau*.

Graupner foi um dos mais prolíficos compositores para este instrumento. No período em que foi mestre de capela em Darmstadt, de 1712 até

sua morte em 1760, escreveu obras em quase todos os gêneros para o *chaluveau*, entre os quais incluem 79 cantatas sacras, 11 suítes e trios, 18 concertos instrumentais, entre outras.

A relação das obras mais relevantes e executadas do repertório para *chaluveau* encontra-se no ANEXO A (página 142).

2.2. O Clarinete Barroco

A criação do clarinete é atribuída a Johann Christoph Denner, embora não se tenha oficialmente nenhum documento que comprove este fato. É certo que o construtor alemão estava bastante adiantado nas experiências com instrumentos de sopro, o que o credenciaria como o provável criador.

As experiências de Denner, na última década do século XVII, levaram-no a criar o clarinete, a partir do *chalumeau* de duas chaves (chaves do *a*'' e do *b*'' do *chalumeau* soprano). O clarinete mais antigo que se conhece é um instrumento da família Denner construído por volta de 1720.

Uma das inovações de Denner consiste no alargamento da campana, agora mais parecida com um sino. Porém, a descoberta fundamental que caracterizou o novo instrumento foi o deslocamento das chaves para a posição diagonal (Figura 7), que no *chalumeau* encontram-se diametralmente opostas. Desta forma, a chave posterior, acionada pelo polegar esquerdo, se transformou na chave de registro.

Esta nova condição permite, ao acionar o registro, que o instrumento produza o segundo harmônico da série, atingindo o intervalo de duodécima (12^a) – em relação à nota fundamental. Esta distância entre os registros aumentou consideravelmente a extensão do instrumento.



Figura 7 – Clarinete de duas chaves de J.C. Denner, cópia de R. Holz (Brasil).

Segundo a estrutura apresentada por Diderot e d’Alembert na *Encyclopédie*, o clarinete barroco está dividido em três partes: campana, junta

central e boquilha (ainda unida à seção superior do tubo), oito orifícios e duas chaves (Figura 8).

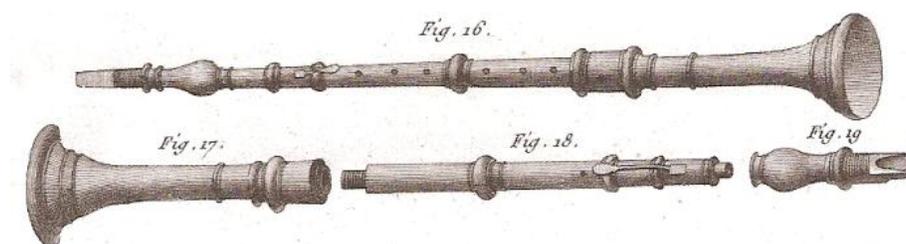


Figura 8 – Divisão do clarinete barroco segundo a *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert (Paris 1751-72).

O clarinete de Denner possui uma divisão a mais do que o modelo apresentado na *Encyclopédie*. A junta central do clarinete de Denner divide-se em duas. Portanto temos: campana, junta da mão direita, junta da mão esquerda, e boquilha.

A abertura da campana proporcionou uma projeção sonora maior. Isto serve para evidenciar o caráter brilhante do clarinete, sendo o motivo possível pelo qual Denner a acoplou em seu instrumento.

A evidência de que Denner já havia percebido a semelhança timbrística entre o instrumento que inventara e o trompete se dá pelo próprio nome que escolheu para ele: *clarinetto*, ou seja, pequeno trompete, em italiano.

Tal semelhança se dá também na escrita musical: notas repetidas, motivos de fanfarras, arpejos incompletos e uso exclusivo do registro agudo. Além disso, o clarinete barroco era construído nas afinações de Do e Ré, como as dos trompetes mais utilizados na época.

Na Inglaterra, circulavam no início do século XVIII, publicações para um instrumento de palheta simples sobre o qual não se tem informações precisas, denominado *mock trumpet* (falso trompete). Apesar de não conhecermos o instrumento exato, a denominação reafirma a semelhança de timbre percebida entre alguns instrumentos de palheta simples e o trompete.

O clarinete barroco é capaz de produzir uma grande tessitura. Geralmente, opera em uma escala diatônica incompleta, que vai do **f** ao **g''**. Vários manuais e tratados de época contêm tabelas de dedilhados onde revelam esta tessitura (vide ANEXO B, página 166).

Sua escala é composta por três registros. O registro grave de nome *chalumeau*, o registro médio de nome “clarinete”, e o registro agudo. Os registros e sua extensão são:

- Registro grave ou “*chalumeau*” – do **f** ao **bb'**.
- Registro médio ou “clarinete” – do **c''** ao **b''**.
- Registro agudo – do **c'''** ao **g'''**.

A principal dificuldade no clarinete barroco é a emissão das notas próximas à mudança de registro (cabeça do instrumento), no que diz respeito à afinação.

Há duas opções de afinação possível para o clarinete barroco: a primeira alternativa é adotar o dedilhado do *chalumeau*, também utilizado no clarinete moderno, onde se realiza o **a'** com a chave anterior e o **bb'** com as chaves anterior e posterior simultaneamente. Esta opção, embora seja a mais prática para o músico moderno, não permite tocar o **b'**.

A segunda opção, ainda que não esteja descrita nos dedilhados históricos, resolve este problema, permitindo executar peças onde aparecem o **bb'** e o **b'**. Esta posição consiste em afinar os furos fechados pelas chaves, de modo que a chave posterior emita o **a'**, a anterior o **bb'** e a conjunção de ambas o **b'**. A segunda alternativa possibilita tocar todas as notas cromáticas, mas torna o dedilhado mais difícil.

Notamos que muitas notas do registro *chalumeau* são problemáticas em sua execução, causando diferença de dinâmica e timbre, ou seja, de homogeneidade, em razão dos dedilhados de forquilha.

Provavelmente esta diferença levou os compositores a descartarem o registro grave do instrumento, que continuou sendo caracteristicamente usado pelo *chalumeau*. Assim, as obras para clarinete barroco raramente contém notas abaixo do *c'*, e algumas, como o “*Trio para clarinete, trompa e baixo contínuo*” de Ferdinand Kölbl (c. 1705-1778), se concentram no registro agudo (Figura 9).



Figura 9 – Trio para clarinete, trompa e baixo contínuo de Ferdinand Kölbl.

Esta dificuldade foi resolvida, com o acréscimo da terceira chave (*e/b'*). A adição desta chave ampliou em um semitom para o grave o registro *chalumeau* (atingindo o *e*) e com isso possibilitou a emissão da duodécima (*b'*), através do harmônico do registro. Esta nova chave é acionada com o polegar direito (Figura 10A).

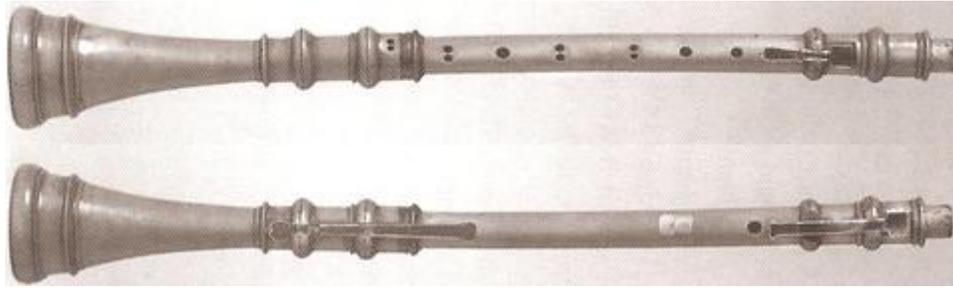


Figura 10A – Clarinete de três chaves de Jacob Denner.

Esta solução apresentada e desenvolvida pela dinastia Denner por volta de 1730/40, também não torna a execução do **b'** confortável, porque o polegar direito, responsável por acionar esta nova chave, é também, o dedo de apoio do instrumento.

Outros construtores contemporâneos aos filhos de Denner, como Johann Scherer (1711-1778) e Johann Gottfried Zencker (1737-1774), tentaram amenizar este problema, construindo a terceira chave de modo que a mesma fosse acionada pelo dedo mínimo da mão esquerda (Figura 10B).



Figura 10B – Clarinete de três chaves de J.G. Zencker, cópia de S. Fox (Canadá).

Vale a pena notar que, na figura 10A, o clarinete de Denner apresenta algumas diferenças em sua construção: está dividido em três partes (na figura se apresenta sem a boquilha), como sugere a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, e possui os oitos orifícios, sendo que quatro deles são duplos, para facilitar os semitons.

Durante este período somente os registros médio e agudo foram explorados, por serem claros e poderosos, semelhantes ao trompete. O registro

grave era restrito ao *chalumeau*, sendo assim, podemos considerar que a tessitura empregada em obras para o clarinete barroco é análoga à do *chalumeau*, ou seja, de uma oitava e meia, já que no clarinete se utiliza as notas a partir do **c**''.

2.2.1. Considerações acerca do repertório

O clarinete barroco obteve grande sucesso na primeira metade do século XVIII, juntamente com o *chalumeau*.

A maior parte do repertório para o clarinete barroco foi escrita para o instrumento em Ré, embora existam várias obras para o clarinete em Do. Nota-se aí um aspecto importante da escrita para o clarinete: de que ele seja considerado um instrumento transpositor. De acordo com as convenções de notação para instrumentos transpositores, a nota escrita não é a mesma que soa. Daí, um clarinete barroco em Ré, ao tocar a nota **c''** escrita, soa-se um **d''**.

Muitas vezes o instrumento era empregado na substituição de outros instrumentos, especialmente o trompete. Algumas composições indicam '*oboé ou clarinete*', '*trompete ou clarinete*'.

A primeira obra impressa conhecida, que indica o nome clarinete, é a *Airs A Deux Chalumeaux, deux trompettes, deux haubois, deux violons, deux flûtes, deux clarinettes* [grifo meu], *ou cors de chasse* (c. 1716), publicada em Amsterdam por Estienne Roger (1665/6-1722) (Figura 11).

O clarinete foi consideravelmente utilizado no período barroco. Jean Philippe Rameau (1683-1764), Georg Friedrich Handel (1685-1759), Telemann, e Vivaldi foram alguns dos mais importantes compositores do período barroco que dedicaram ao clarinete, oratórios, óperas, cantatas, serenatas, concertos, *ouverture*, sinfonias, entre outras obras.

Podemos conferir uma listagem das obras mais relevantes do repertório para clarinete barroco no ANEXO A (página 142).

AIRS A DEUX CHALUMEAUX

Deux Trompettes, deux Hautbois, deux Violons, deux Flûtes,
deux Clarinettes, ou Cors de Chasse

DEDIEZ A

MONSIEUR HENRY IPERMAN

Docteur en droit Civil & en droit Canon

LIVRE PREMIER



A. A. M. S. T. E. R. D. A. M. G. Westphal.

Chez Estienne Roger & Le Cene Libraire N° 348

Deux 1

AIR 1

Piano

Second Deux 1

AIR 1

Piano

Figura 11 – AIRS A DEUX CHALUMEAUX, de Estienne Roger.

2.3. O Clarinete Clássico

O clarinete de quatro chaves é considerado um instrumento de transição entre o clarinete barroco e o clarinete clássico.

A quarta chave, **f#/c#**, foi acrescentada por volta de 1750 na França (Figura 12). Nos demais países europeus a quarta chave acrescentada, também por volta da mesma época, foi a **a/b** (Figura 13).

Em termos práticos não se obteve nenhuma vantagem com o advento da quarta chave, tanto a **f#/c#** como a **a/b**. O clarinete de quatro chaves foi tocado na Europa até 1780.

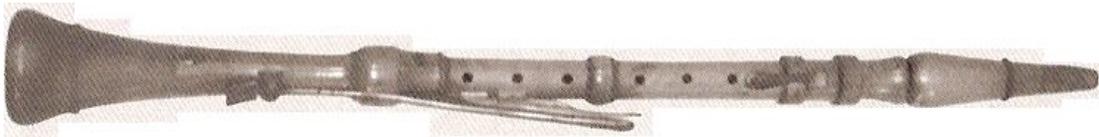


Figura 12 – Clarinete barroco de Carl Wilhelm Sattler (Leipzig, c. 1770).



Figura 13 – Clarinete barroco em La de G. A. Rottemburgh, (Bruxelas, c. 1780).

Os clarinetes de quatro chaves eram construídos em quatro seções: campana, junta da mão direita, junta da mão esquerda e boquilha, tal como mostra a ilustração da *Encyclopédie* de Diderot & d’Alembert (Figura 14):

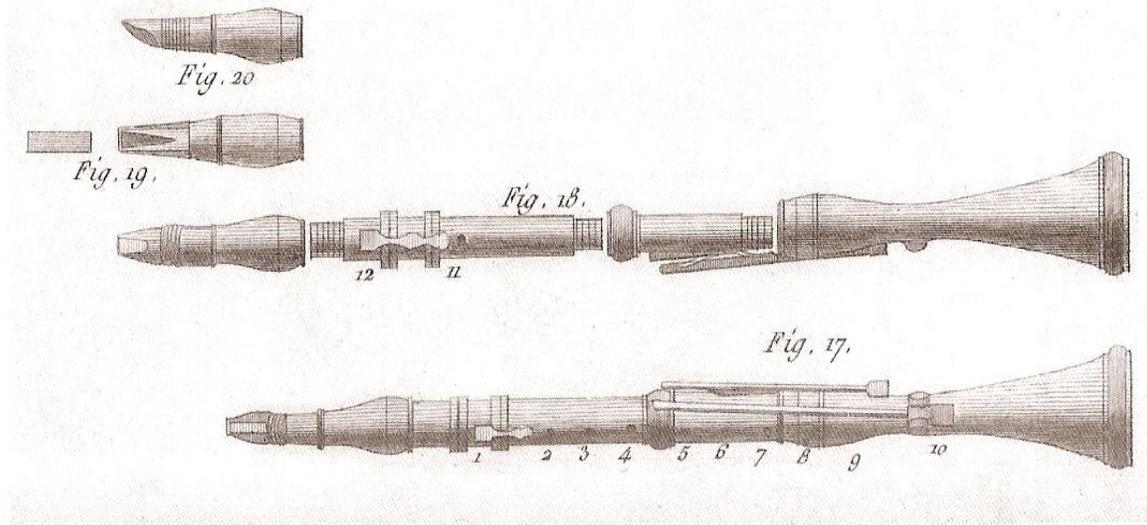


Figura 14 – Divisão do clarinete clássico segundo a *Encyclopédie*, de Diderot e d'Alembert (Paris 1751-72).

Por volta de 1770/80, o clarinete de cinco chaves incorpora simultaneamente as chaves **f#/c#''** e **a/b/e''**.

Com a adição da quinta chave, tornou-se possível a melhor afinação das notas **f#/c#''**, **a/b/e''** e **b'**, muito problemáticas no clarinete barroco, porém, bastante utilizadas no repertório a partir de 1750. Além disso, estas chaves proporcionam melhor ressonância e grande facilidade de digitação.

Em toda Europa, foi este o clarinete construído e utilizado mesmo depois do aparecimento de clarinetes com mais chaves. Algumas publicações indicam o seu uso até 1830, coincidindo com o final do classicismo.

Com as cinco chaves, o clarinete adquire um espaço importante, deixando de substituir os trompetes e outros instrumentos, prática comum do período barroco, para ganhar um lugar próprio, como o que tinham os oboés e as flautas.

Essa mudança permitiu o uso do registro *chalumeau*, pois as notas passaram a ser mais homogêneas em termos de timbre e a digitação mais fácil.

Com isso o instrumento aumentou muito sua tessitura executável. O clarinete de cinco chaves já possui a mesma tessitura tocada pelo clarinete moderno.

Compõe-se de três registros:

- Registro grave ou "*chalumeau*" – do **e** ao **b^b'**.
- Registro médio ou "clarinete" – do **b'** ao **c'''**.
- Registro agudo – do **c#'''** ao **c''''**.

O desenvolvimento na construção do clarinete entre 1750 e 1780 fez com que o instrumento adquirisse uma notoriedade antes concedida somente a outros instrumentos.

No final do século XVIII, o instrumento tinha-se estabelecido internacionalmente e o clarinete em Si^b fez sua primeira aparição, tornando-se uma parte essencial na *Harmoniemusik*⁴, na orquestra e na vida musical dos centros culturais como Mannheim, Munique, Paris, Londres, Berlim e Viena.

Por ter sido um instrumento que correspondeu às expectativas de vários compositores no que diz respeito a uma sonoridade homogênea, timbre brilhante e grande extensão de notas e, além de ter sido tocado por grandes *virtuosi*, o clarinete de cinco chaves é considerado como o modelo *standard* do período clássico.

A sexta chave (**c#'/g#'**) foi incorporada provavelmente na última década do século XVIII. Foi acrescentada para facilitar a emissão do **c#'** (nota bastante problemática sem esta chave) e é oficialmente atribuída ao construtor francês Jean-Jacques Baumann (1772-c.1830), atendendo ao pedido do professor Jean Xavier Lefèvre.

Hoeprich complementa:

⁴ *Harmoniemusik* era, no século XVIII, o nome dado a qualquer formação camerística composta exclusivamente por instrumentos de sopros. Podemos considerá-la como o embrião das bandas de música.

Jean-Jacques Baumann (1772-c. 1830) instalou sua oficina em Paris por volta de 1800. Seus clarinetes foram tocados por [Jean] Xavier Lefèvre, primeiro professor de clarinete do Conservatório de Paris, que atribuiu a Baumann a adição da sexta chave $c\#/g\#$ em seu *Méthode*.⁵

O clarinete de cinco chaves, característico do período clássico, era construído em *boxwood* (buxo ou bucho), com adornos em marfim ou osso e divididos em seis seções: campana, corpo de chaves, junta da mão direita, junta da mão esquerda, barrilete, boquilha e oito orifícios, conforme ilustrado por Lefèvre em seu *Méthode* (Figura 15):

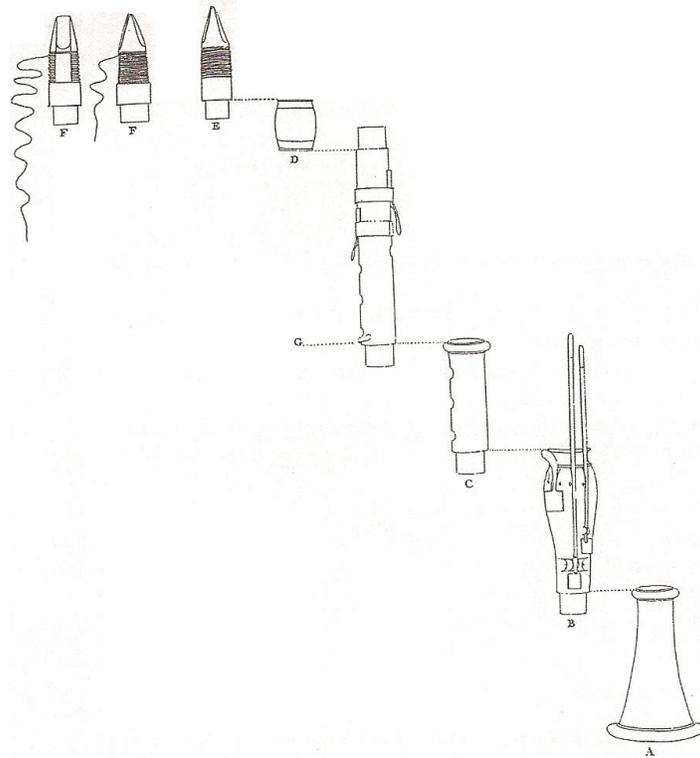


Figura 15 – Divisão do clarinete clássico segundo Jean Xavier Lefèvre.

⁵ Jean-Jacques Baumann (1772-c. 1830) established a workshop in Paris c. 1800. His clarinets were played by Xavier Lefèvre, the first professor of clarinet at the Paris Conservatoire, who attributed to Baumann the addition of a sixth key for $c\#/g\#$ in his *Méthode*. In: HOEPRICH, Eric. *Op. cit.*, p. 71.

A boquilha (agora peça independente) dos clarinetes históricos (barroco ou clássico) tem a câmara interna menor. Além disso, é mais fechada em relação a uma boquilha moderna, e requer a utilização de uma palheta relativamente macia a fim de que possa obter equilíbrio e homogeneização das notas de forquilha em relação às outras.

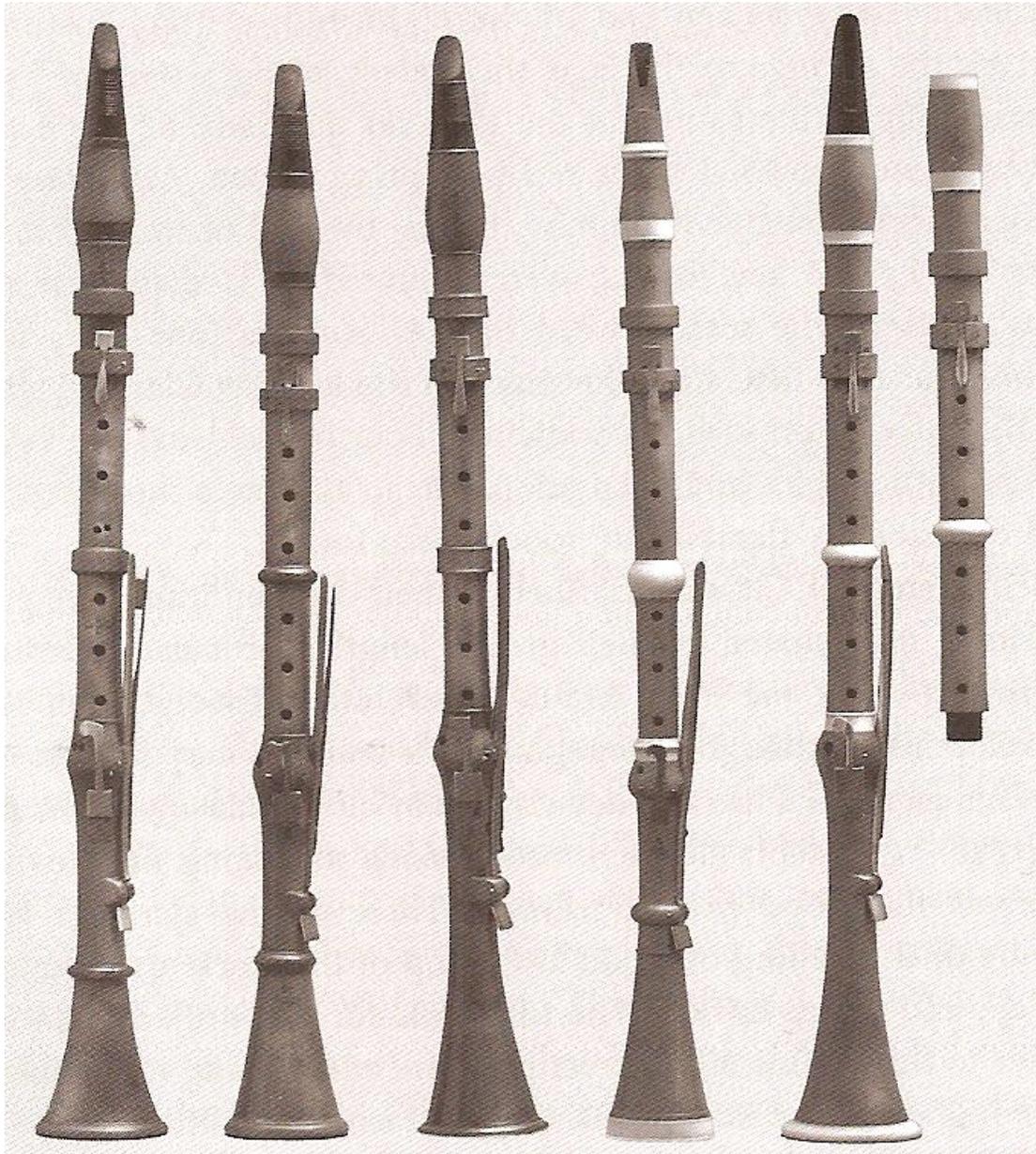
A boquilha antiga produz um som claro e com menor projeção, respeitando os espaços e as salas de concerto do século XVIII. Enquanto que a boquilha moderna produz um som brilhante e possante, para se adaptar às salas de concerto e às grandes orquestras.

Estava o clarinete estabelecido como o modelo clássico. A partir de então vários construtores de diferentes regiões passaram a construir o instrumento, cada qual com a sua peculiaridade.

Eric Hoeprich nos mostra em seu livro, uma figura onde podemos notar similaridades e diferenças, quanto ao estilo do construtor, design das chaves, etc., (Figuras 16A, B, C, D e E).⁶

Analisando as figuras a seguir, vemos que o clarinete de Grenser (Dresden) - Figura 16A - possui um furo duplo na junta da mão esquerda; o clarinete de Hammig (Viena) - Figura 16B - é semelhante ao modelo de Lefèvre; no clarinete de Doleisch (Praga) - Figura 16C - a campana e a corpo de chaves formam uma única peça; o clarinete de Cahusac (Londres) - Figura 16D - possui adornos arredondados e campana estreita e o último clarinete, de Porthaux (Paris) - Figura 16E - aparece com o *corp de rechange*.

⁶ Diferentes clarinetes clássicos fabricados por volta de 1800. Figura 16A - Augustin Grenser (1720-1807); Figura 16B - Friedrich Hammig (1791-1823); Figura 16C - Franz Doleisch (1774- 1810); Figura 16D - Thomas Cahusac (1714-1798); Figura 16E - Dominique Porthaux (1751-1839). O clarinete de Porthaux foi construído com um *corp-de-rechange*, o que possibilitava a conversão do clarinete em Si[♭] para La. In: HOEPRICH, Eric. *Op. cit.*, p. 66.



A

B

C

D

E

Figura 16 (A-E) – Clarinetes construídos por volta de c. 1800.

2.3.1. Considerações acerca do repertório

O clarinete de cinco chaves se estabelece como o instrumento *standart* do período clássico. Os clarinetes clássicos são construídos nas afinações de Do, La e Sib, todavia, o mais usado é o modelo em Sib, pois é mais estável e possui um timbre que se ajusta tanto aos instrumentos de cordas quanto aos de metal. O clarinete em Sib fica no meio termo entre o modelo em Do e o em La. O clarinete em Do tem como principal característica o brilho enquanto que, o modelo em La é mais sombrio.

É neste período que os grandes *virtuosi* começam a surgir no cenário musical europeu, levando o clarinete por todo o continente e para o mundo.

Os compositores, por sua vez, começaram a escrever de forma incessante, em um período que pode ser considerado como o de maior produção na escrita para o clarinete (vide ANEXO A, página 142).

Eric Hoeprich conclui:

Por volta de 1800 o clarinete tinha se tornado um membro regular da orquestra, tanto como um instrumento solista importante quanto no conjunto. Seu futuro foi assegurado. Jean-Philippe Rameau e Johann Stamitz foram os primeiros a trazerem o clarinete para dentro da orquestra; Haydn, Mozart e Beethoven serviram para fixar na orquestra o seu lugar em definitivo.⁷

* * *

No decorrer do capítulo notamos algumas diferenças entre os clarinetes antigos e o clarinete moderno. As principais diferenças notadas são em relação à construção acústica, timbre e projeção sonora. Estas diferenças não significam

⁷ By 1800 the clarinet had become a regular member of the orchestra, as well as an important solo and ensemble instrument. Its future was assured. Jean-Philippe Rameau and Johann Stamitz were the first to bring the clarinet into the orchestra; Haydn, Mozart and Beethoven served to secure its place there once and for all. In: HOEPRICH, Eric. *Op.cit.*, p. 63.

deficiências dos instrumentos antigos, pois estes eram as ferramentas disponíveis aos compositores setecentistas.

Muitos músicos consideram a idéia de que os instrumentos musicais evoluíram com o tempo. Podemos afirmar que os clarinetes modernos, até hoje, passam por transformações organológicas, seja para corrigir uma afinação ou melhorar a ergonomia das chaves. Nem por isso pode-se dizer que um clarinete construído hoje é a evolução de um clarinete construído há cinco anos.

Conhecer o instrumento histórico faz com que o músico moderno se familiarize com a linguagem musical do passado de forma eficiente e, possa reproduzir, no clarinete moderno, as nuances de forma satisfatória.

**3. CAPÍTULO 2: EM BUSCA DAS FONTES
PRIMÁRIAS: OS MÉTODOS**

As fontes primárias são o objeto principal de pesquisa do intérprete histórico. Diversos manuscritos autógrafos, esboços originais, tratados instrumentais e teóricos, arquivos históricos, iconografia, referências literárias, artigos de periódicos, cartas, diários, catálogos, anúncios, fotografias são evidências importantes das práticas antigas.

A utilização destas fontes constitui um importante fator de contextualização, enriquecendo o trabalho da *performance*.

As fontes iconográficas, por exemplo, nos têm proporcionado informações consideráveis sobre interpretação, construção de instrumentos, conhecimentos sobre a vida dos compositores e intérpretes e a atmosfera na qual trabalhavam.

Os quadros não só ajudam a explicar o lugar real da música na sociedade, como revelam também os modos característicos em que se utilizaram simbólica ou alegoricamente os temas musicais, e como se utilizou a música para ilustrar as doutrinas místicas, filosóficas, teológicas ou educativas de uma época.¹

No século XVIII os periódicos continham informações valiosas onde freqüentemente muitos compositores escreviam suas críticas.

Entre as revistas musicais especializadas mais importantes do século XVIII, destacam-se o *Journal de musique* ["Jornal de Música"] (Paris, 1770-1777), o *Magazin der Musik* ["Revista de Música"] (Hamburgo e Copenhage, 1783-1789) e o *Allgemeine musikalische Zeitung* ["Jornal Musical Geral"] (Leipzig, a partir de 1798/99).

Cartas de Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, Ludwig van Beethoven (1770-1827), Joseph Haydn (1732-1809) e especialmente da família Mozart, apontam-nos questões sobre a interpretação musical de sua

¹ Los cuadros no sólo ayudan a explicar el lugar de la música que sonó realmente em la sociedad, sino que revelam también los modos característicos en que se utilizaron simbólica o alegóricamente los temas musicales, y cómo se utilizó la música para ilustrar las doctrinas místicas, filosóficas, teológicas o educativas de una época. In: LAWSON, Colin e STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 34. Traducción: Luis Gago.

época, assim como também as autobiografias de Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Ludwig Spohr (1784-1859), e os diários de viagem de Charles Burney (1726-1814) ou Johann Friedrich Reichardt (1752-1814).

Porém, são os tratados instrumentais que nos oferecem o acesso mais direto à instrução técnica fundamental, interpretação, expressão e estética.

A década de 1750 foi testemunha do surgimento de três grandes tratados que combinavam uma técnica comparativamente avançada em relação aos instrumentos em que se especializavam. São eles:

- *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu Spielen* [“Ensaio sobre um Método para tocar a Flauta Transversal”] (Berlim, 1752), de Johann Joachim Quantz,
- *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [“Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado”] (Berlim, 1753), de Carl Philipp Emanuel Bach, e
- *Versuch einer gründlichen Violinschule* [“Escola Metódica de Violino”] (Augsburg, 1756), de Leopold Mozart.

Lawson e Stowell afirmam em seu livro², que o tratado de Leopold Mozart pretende estabelecer “as bases do bom estilo”, enquanto que o tratado de Quantz havia sido descrito como “uma antologia de informação do século XVIII”.

Quantz queria formar um músico ábil e inteligente, enquanto Bach valorizava mais a inteligência musical do que a mera técnica.

A literatura específica para clarinete, na segunda metade do século XVIII, foi muito prolífica no que diz respeito à produção de tratados e métodos que ofereciam instrução técnica e interpretativa.

² LAWSON, Colin e STOWELL, Robert. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Traducción: Luis Carlos Gago.

Muitos destes tratados dedicam-se simultaneamente a diversos instrumentos de sopro; contudo, com relação ao clarinete, limitam-se a apresentar uma breve história do instrumento e uma tabela de dedilhado. Por conter muito pouca informação, estas obras não têm interesse direto para este trabalho.

Outros livros de instrução dedicam-se mais profundamente ao clarinete apresentando informações mais detalhadas sobre a técnica do instrumento como dedilhado, embocadura, articulação, etc.

Apresento, a seguir, uma lista destes manuais³:

- *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* ["Ensaio de instrução ao uso dos que compõem para o clarinete e trompa"] (Paris, 1764), de Valentin Roeser (1735-1782);
- *Principes de clarinette* ["Princípios do clarinete"] (Paris, c. 1774), Anônimo;
- *The clarinet instructor* ["O instrutor de clarinete"] (Londres, c. 1780), Anônimo;
- *Méthode de clarinette* ["Método de clarinete"] (Paris, c. 1780), de Michel Yost (1754-1786);
- *Principes de clarinette* ["Princípios do clarinete"] (Paris, 1782), de Abraham (s/d);
- *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* ["Método novo e racional para o clarinete"] (Paris, 1785), de Amand van der Hagen (1753-1822);
- *The complete instructor for the clarinet* ["O instrutor completo para o clarinete"] (Londres, c. 1790), de Jean Joseph Gehot (1756-1820);

³ Apud. HOEPRICH, Eric. *Op. Cit.*, p. 331-334.

- *New and compleat instructions for the clarionet* [“Novas e completas instruções para o clarinete”] (Londres, c. 1790), Anônimo;
- *Nouvelle méthode pour la clarinette* [“Novo método para clarinete”] (Paris, 1795), de Johann Sebastian Demar (1763-1832);
- *Nouvelle méthode de clarinette* [“Novo método de clarinete”] (Paris, 1796), de Matthieu Frédéric Blasius (1768-1829);
- *Nouvelle méthode de clarinette, première partie* [“Novo método de clarinete, primeira parte”] (Paris, 1796), de Amand van der Hagen;
- *New and complete instructions for the clarionet* [“Novas e completas instruções para o clarinete”] (Londres, c. 1798), Anônimo;
- *Petite méthode de clarinette* [“Pequeno método de clarinete”] (Paris, c. 1800), de Eugene C. Roy (s/d);
- *Méthode de clarinette* [“Método de clarinete”] (Paris, 1800), de Michel Yost.

Ao verificar algum destes métodos foi possível observar pequenas divergências, informações trocadas ou às vezes muito repetitivas. Para este trabalho, focalizei-me no estudo de seis métodos⁴, cinco dos quais publicados na segunda metade do século XVIII, descritos abaixo:

- *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* [“Ensaio de instrução.

⁴ Todos eles, com exceção do *Méthode* de Lefèvre, reunidos e editados no ano de 2000 pela *J. M. Fuzeau Editions*, Paris.

Para o uso dos que compõem para o clarinete e trompa”] (Paris, 1764), de Valentin Roeser;

- *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* [“Método novo e racional para o clarinete”] (Paris, 1785), de Amand van der Hagen;

- *Nouvelle méthode de clarinette* [“Novo método de clarinete”] (Paris, 1796), de Matthieu Frédéric Blasius;

- *Nouvelle méthode de clarinette, première partie* [“Novo método de clarinete, primeira parte”] (Paris, 1796), de Amand van der Hagen;

- *Méthode de clarinette* [“Método de clarinete”] (Paris, 1800), de Michel Yost;

- *Méthode de clarinette* [“Método de clarinete”] (Paris, 1802), de Jean Xavier Lefèvre.

A seguir comentarei mais detalhadamente estes métodos. O *Méthode* de Lefèvre, por ser seguramente mais completo que os anteriores, merecerá maior atenção. Para fins de comparação e consulta rápida, incluo no ANEXO B (página 166), as tabelas de dedilhados fornecidas pelos métodos estudados.

3.1. Valentin Roeser, 1764

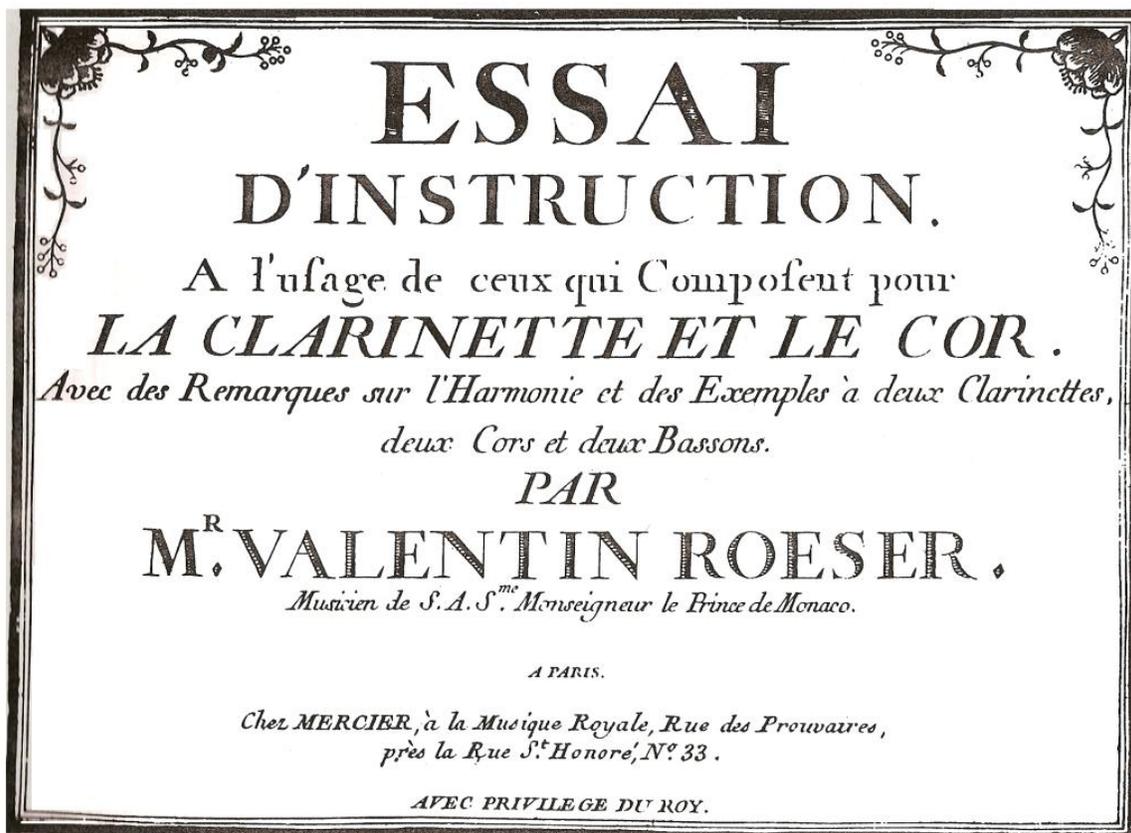


Figura 17 – Frontispício do método de Roeser, 1764.

❖ Ensaio de instrução. Para uso dos que compõem para o clarinete e trompa. Com observações sobre *Harmonie*⁵ e exemplos para dois Clarinetes, duas Trompas e dois Fagotes.

Valentin Roeser (1735-1782) foi um clarinetista e compositor alemão. No ano da publicação de seu método (1764) vivia em Paris, a serviço do príncipe

⁵ Roeser não se refere à Harmonia e sim à *Harmonie* ou *Harmoniemusik*, nome genericamente dado aos grupos de instrumentos de sopro no século XVIII.

de Múnaco. Trabalhou mais tarde, para o duque de Orleans. Compôs muita música instrumental: seus primeiros trios e sinfonias orquestrais mostram uma influência de Mannheim. Foi responsável pela tradução, para o idioma francês, do *Violinschule* de Leopold Mozart, em 1770.

O método de clarinete de Roeser é dividido em duas partes: a primeira, a que nos interessa, é dedicada ao clarinete e a segunda, à trompa de caça.

Constitui-se de doze parágrafos em que Roeser descreve os tipos de clarinetes existentes, quais os mais usados, e sua extensão. Discorre ainda sobre a relação com outros instrumentos de tonalidades diferentes, mostrando a maneira de transpor.

Não apresenta uma metodologia de ensino. Possivelmente por ser o primeiro método dedicado ao clarinete, resume-se a apresentar o instrumento.

Embora a sua parte teórica não contenha informações sobre interpretação, expõe vários exemplos de como compor para o clarinete.

A julgar pelo título, o método de Roeser parece visar antes ao compositor que ao clarinetista. Isto explicaria a grande atenção que o autor dedica a assuntos como a transposição. Pode-se considerar como um tratado de orquestração com ênfase na escrita para clarinete.

3.2. Amand van der Hagen, 1785

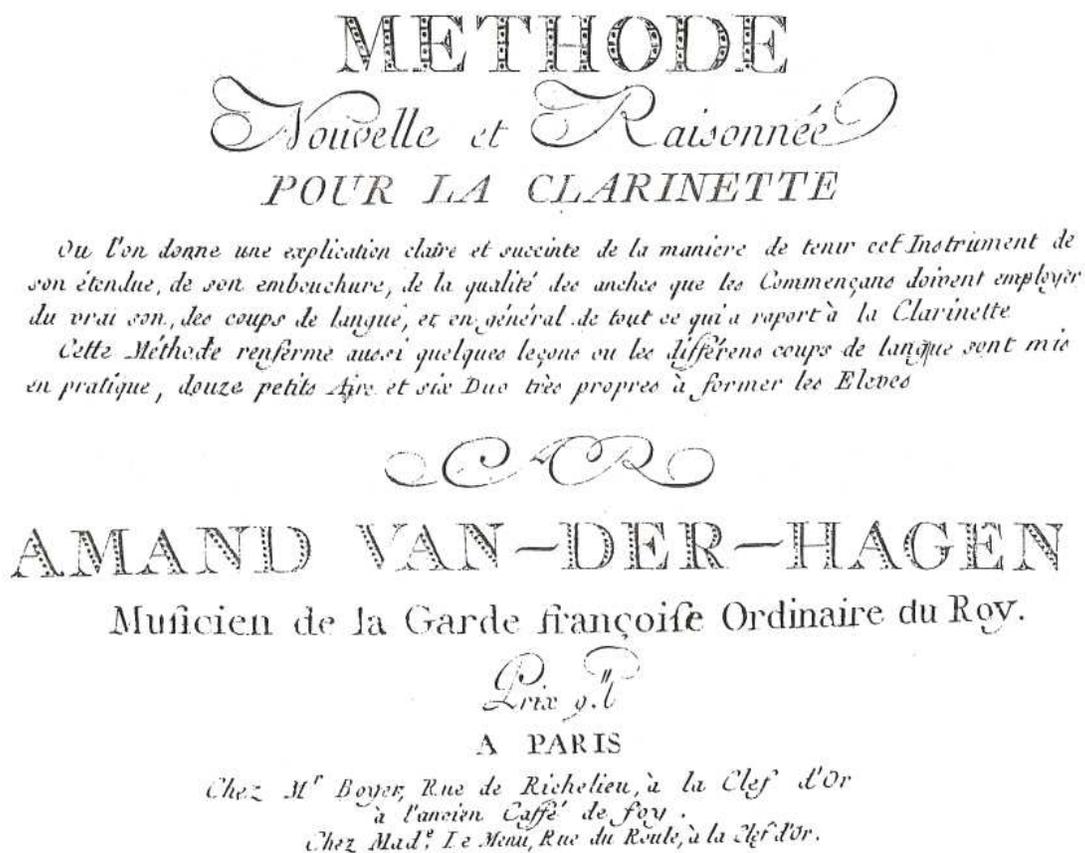


Figura 18 – Frontispício do método de van der Hagen, 1785.

❖ Método novo e racional para o clarinete. Em que damos uma explicação clara e sucinta da maneira de segurar o instrumento, de sua extensão, de sua embocadura, da qualidade das palhetas que os iniciantes devem usar para um verdadeiro som, os golpes de língua e em geral tudo que diz respeito ao clarinete. Também contém algumas lições onde diferentes golpes de língua são postos em prática, doze pequenas árias e seis duos muito próprios para a formação do aluno.

Amand van der Hagen (1753-1822) foi um clarinetista holandês. Ele se estabeleceu em Paris, onde escreveu seu *Méthode*. É um dos primeiros professores de clarinete de que temos notícia. Dentre seus alunos destaca-se Michel Yost, autor de um método de clarinete também discutido neste trabalho.

Este primeiro método de van der Hagen (ele publicou o segundo método onze anos depois) é dividido em doze artigos.

O autor trata desde a posição ergonômica (postura), embocadura, passando pela qualidade das palhetas, maneiras de adquirir um bom som, além de adentrar na questão da transposição. Oferece também uma variedade de exemplos práticos que vão desde a articulação (*coups de langue*), passando por ornamentos, dinâmica, notas *inégaes* até acentuação apresentada em diferentes fórmulas de compasso.

Apresenta ainda alguns exercícios em forma de duetos, muito interessantes pelo fato de trabalharem a questão da linguagem musical e a afinação. Encerra com cinco duetos, cada qual com três pequenos movimentos, como forma de ilustrar o que foi tratado no método, ou seja, uma espécie de recapitulação.

No *Méthode* de van der Hagen é possível notar uma preocupação com alguns elementos técnicos, visando complementar o que parece ser a intenção principal dos métodos setecentistas, tocar afinado.

Em seu trabalho, os assuntos tratados não são discutidos profundamente, mas propostos em diversos exemplos musicais.

3.3. Matthieu Frédéric Blasius, 1796

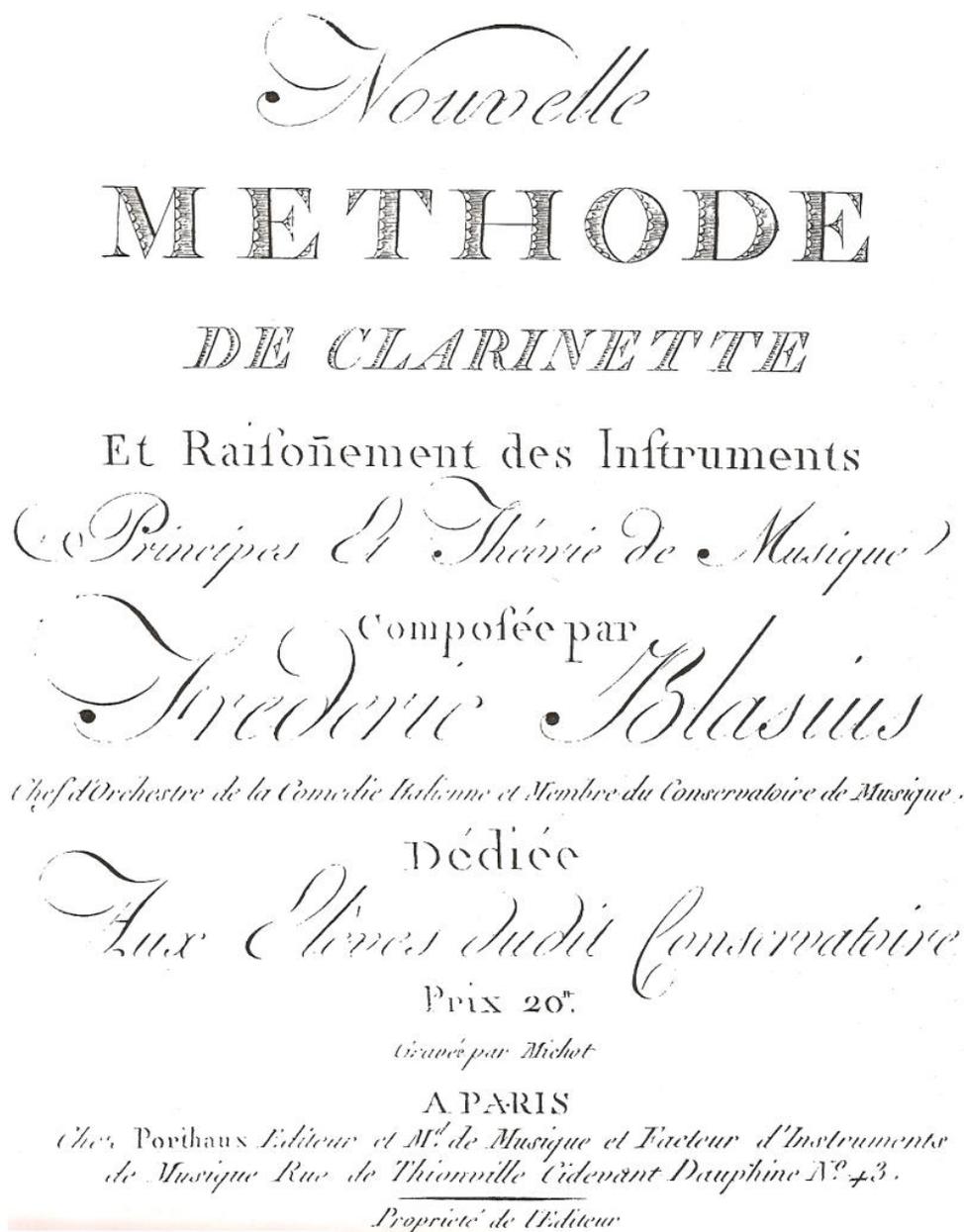


Figura 19 – Frontispício do método de Blasius, 1796.

❖ Novo método de clarinete e apreciação acerca dos instrumentos [clarinetes em diversas afinações]. Princípios e Teoria da Música. Dedicado aos alunos deste Conservatório [de Paris].

Frédéric Blasius (1768-1829) foi um compositor francês. Exerceu suas atividades musicais em Paris como violinista e diretor de orquestra. Dirigiu, entre 1790 e 1816, a *Orchestre de la Comédie-Italienne*. Escreveu várias obras teatrais, música para sopros, concertos e inúmeras obras de câmara.

Seu método é dividido em duas partes, sendo que a primeira se apresenta em forma de discurso nos moldes platônico, com perguntas e respostas, única dentre os seis métodos analisados. A primeira parte subdivide-se em doze artigos cuja abordagem se refere às questões elementares de teoria musical, o que o diferencia dos dois métodos anteriores.

Na segunda parte tratam-se das questões técnicas do clarinete, sempre com objetivos práticos. Aborda questões de cromatismo, intervalos, embocadura. Oferece muitos exemplos de articulação (*coups de langue*) e ornamentos.

Seu método contém ainda quinze lições, cada qual com uma série de exercícios. As nove primeiras compreendem exercícios de notas longas, notas *inégaes* e articulação. As últimas seis lições estão em forma de dueto, onde Blasius trabalha pausas, notas pontuadas, acentuação (síncopas), acidentes musicais (sustenidos e bemóis), ornamentos. Estas lições são apresentadas em compassos simples e compostos e em diversas tonalidades.

Seis duos, bastante idiomáticos, encerram o método de Blasius. Tanto nas lições quanto nos duos finais é possível fazer um importante trabalho de afinação, essencialmente com os principiantes.

O tratado de Blasius, assim como o de van der Hagen, não discute profundamente os assuntos propostos, concentrando-se na prática através dos exercícios. Com respeito à metodologia, seu trabalho está repleto de exemplos, com grande volume de exercícios práticos.

3.4. Amand van der Hagen, 1796

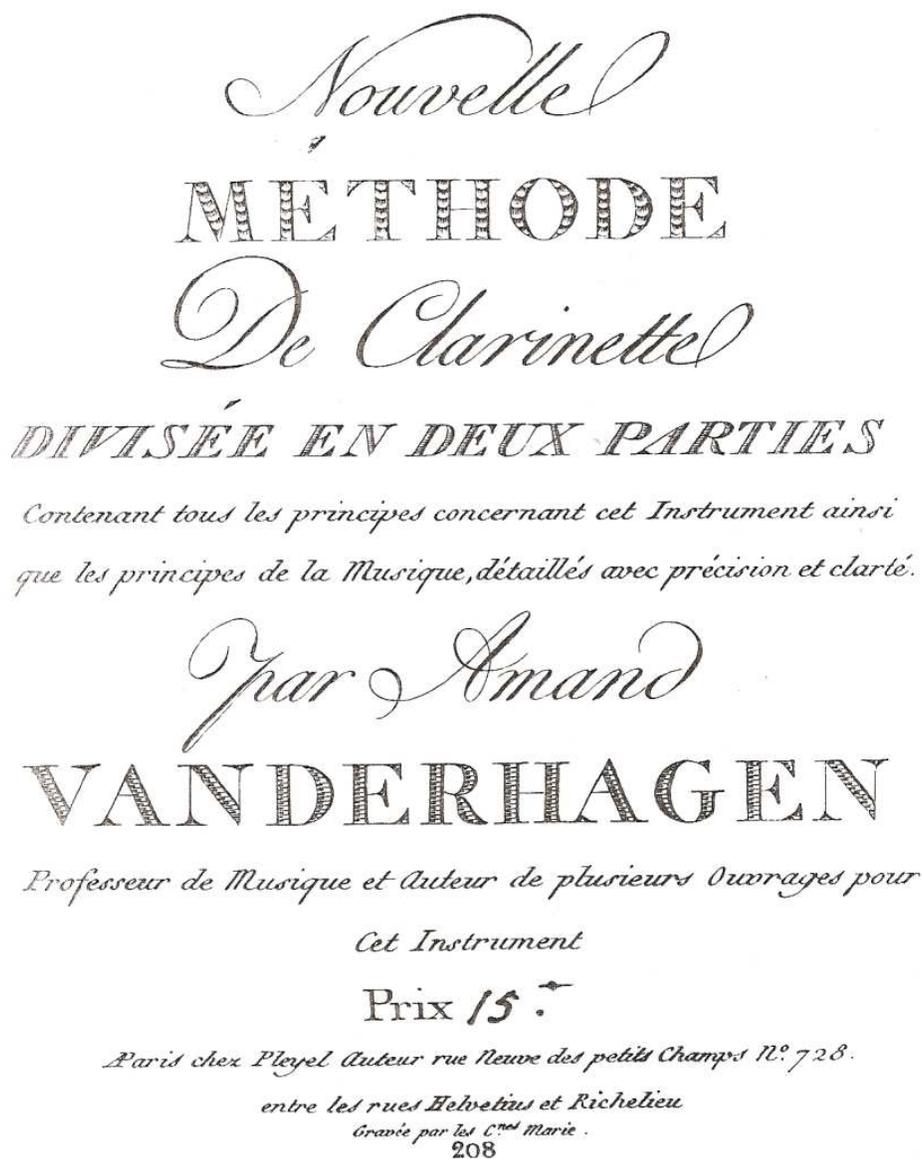


Figura 20 – Frontispício do método de van der Hagen, 1796.

❖ Novo método de clarinete. Dividido em duas partes. Contendo todos os princípios referentes ao instrumento assim como os princípios da Música, detalhes com precisão e clareza.

Publicado no mesmo ano que o método de Blasius e onze anos após seu primeiro método, van der Hagen apresenta um conteúdo semelhante ao de Blasius, dedicando também, uma parte à teoria musical, assunto inexistente em seu primeiro trabalho.

Ele justifica a publicação de um segundo método:

Eu acredito que é muito raro um mesmo autor produzir dois métodos para um mesmo instrumento, mas duas razões foram determinantes. A primeira, a aceitação favorável que os amadores dedicaram ao meu primeiro ensaio, ainda que muito abreviado. A segunda, o desejo de fazer melhor. Acredito que deveria oferecer este [método] ao público como uma obra mais perfeita e mais detalhada, contendo não somente todos os princípios do instrumento, mas também todos os elementos da música. Eu creio dever oferecer também aos principiantes a sabedoria de o que é e como se compõe uma segunda, uma terça, uma quarta, uma quinta etc., enfim, tudo o que está nos primeiros princípios da composição. Espero que os amadores das belas artes e mesmo os mestres que ensinam a tocar o instrumento que está aqui em questão, estejam de acordo comigo no aperfeiçoamento desta obra.⁶

A publicação de uma segunda versão do método pode indicar que o clarinete era um instrumento cada vez mais bem aceito. As principais obras de Mozart eram freqüentemente tocadas e van der Hagen além de clarinetista, compositor e professor, também era editor.

⁶ Je conviens qu'il est très rare que le même Auteur fasse deux Méthodes pour le même instrument mais deux raisons m'y ont déterminé. La Première, est l'acueil favorable que les Amateurs ont daignés faire à mon premier essai, quoique très abregée. La Seconde, a été le desir de mieux faire, j'ai cru devoir offrir encor celle-ci au public comme un Ouvrage plus parfait et plus détaillé contenant non seulement tous les principes de l'instrument, mais encore tous les éléments de la Musique. J'ai cru devoir mettre aussi les commençants à même de savoir ce que veut dire et de quoi est composé une Seconde, une Tierce, une Quarte, une Quinte &c, enfin tout ce qui entre dans le premiers principes de la composition. J'ose donc esperer que les Amateurs des beaux arts et mêmes les Maitres qui enseignent à jouer de l'instrument dont il est ici question, me sauront quelque gré du soin que j'ai mis à perfectionner cet Ouvrage. In: LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean. *Méthodes et Traités 6, Série 1, France 1600-1800*. Paris: Editions Jean-Marc Fuzeau, 2000, p. 199.

Em seu novo trabalho, van der Hagen não se refere às questões como palheta, sonoridade, notas *inéguas* e dinâmica, discutidas no seu primeiro método. Porém, acrescenta uma grande quantidade de exemplos musicais relativos aos assuntos que aborda.

Dentre as novidades do seu segundo método, além da questão da teoria musical, estão os estudos sobre intervalos, cromatismo, respiração, apresentados em várias tonalidades e em compassos simples e compostos.

As lições, oferecidas sempre na forma de duetos, agora um pouco mais meticulosas em relação ao método de 1785, trazem lições sobre notas pontuadas, acidentes musicais, pausas, síncopas e articulação. Estas lições são bastante recomendadas no ensino de principiantes no clarinete, por trabalharem questões como afinação, fraseado e entrosamento.

Van der Hagen apresenta uma novidade em relação aos outros métodos: uma tabela de termos musicais italianos, como *allegro*, *affetuoso*, *rinforzando*, etc., com a finalidade de explicar o emprego de tais termos.

3.5. Michel Yost, c. 1800

MÉTHODE
DE CLARINETTE

Contenant les principes de la Musique et de la Clarinette; la gamme des Cadences, des Aïrs, nouveaux; Valses et Allemandes, des Exercices et Préludes pour les divers coups de Langue, des Variations et Six Duos, faciles, de F. Blasius.

PAR

V. MICHEL

Prix 9^{fr}

À LA MUSE DU JOUR

A PARIS

Chez COCHET, Luthier, M^d de Musique, Rue Vivienne, N^o 42. vis à vis celle Colbert, et Passage Faydeau, N^o 24.

Propriété de l'Éditeur — Enregistré à la Bibliothèque Nationale.

Figura 21 – Frontispício do método de Yost, c. 1800.

❖ Método de clarinete. Contendo os princípios da Música e do Clarinete; extensão das *Cadences*, Árias novas; Valsas e *Allemandes*, Exercícios e Prelúdios para os diversos golpes de língua [tipos de articulação], Variações e Seis Duos fáceis de F.[rédéric] Blasius.

Michel Yost (1754-1786) foi um clarinetista suíço que passou sua vida trabalhando em Paris. Publicou catorze concertos para clarinete, que se tornaram

muito populares na Europa. Teve ainda grande fama como clarinetista e como professor. Foi professor de Jean Xavier Lefèvre.

Seu método foi um dos últimos publicados no século XVIII. É essencialmente técnico, com uma pequena introdução descrevendo os princípios elementares da música e do próprio instrumento. Basicamente, trabalha questões ligadas à articulação ornamentos, intervalos e cromatismo.

O método compreende na primeira parte princípios de teoria musical e uma pequena história do clarinete, sendo, portanto, o primeiro método a abordar a história do instrumento. Vale lembrar que Yost se refere ao clarinete clássico, de cinco chaves, cuja história não chegava há cinquenta anos.

Contém ainda, uma série de exercícios de intervalos, notas graves, cromatismo, articulação (*coups de langue*), tercinas.

Na segunda parte, apresenta vinte e quatro duetos abordando as questões trabalhadas na primeira parte.

Na terceira e última parte, Yost reapresenta os seis duos do método de Blasius. Yost escreveu um método anterior a este, em c. 1780, do qual não se tem informações a respeito.

3.6. Jean Xavier Lefèvre, 1802

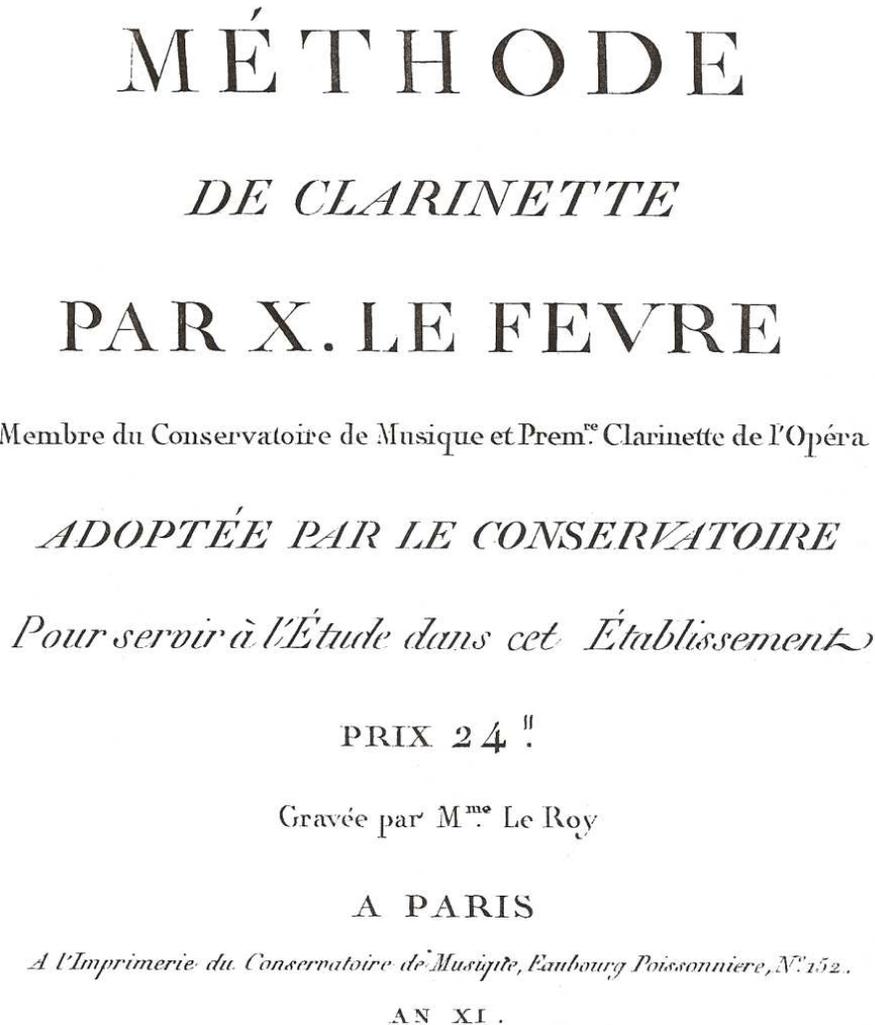


Figura 22 – Frontispício do método de Lefèvre, 1802.

❖ Método de clarinete. Adotado pelo Conservatório [de Paris]. Para servir ao estudo neste estabelecimento.

Jean Xavier Lefèvre (1763-1820) foi clarinetista e compositor francês de origem suíça. Estudou o clarinete com Michael Yost em Paris e, de 1783 a 1791

se apresentou no *Concert Spirituel*. Foi membro da Guarda Nacional de 1789 a 1795, ano em que assumiu a cadeira de professor de clarinete no recém criado *Conservatoire de Paris*. Tocou também na Orquestra da Ópera de Paris e foi o principal clarinetista da Capela Imperial (depois Capela Real), de 1807 até o ano de sua morte. Em 1814 foi nomeado Cavaleiro da Legião de Honra.

Podemos considerá-lo como o criador da geração de clarinetistas *virtuosi* da primeira metade do século XIX. Dentre seus principais alunos destaca-se Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), um dos maiores virtuosos de sua época e autor de obras para clarinete ainda hoje muito tocadas.

O sexto método estudado neste trabalho, embora publicado já no início do século XIX (1802), destaca-se por ser muito mais completo que seus antecessores. Reúne quase todos os assuntos abordados pelos anteriores, apresentando uma metodologia consistente e segura. Por isso pode-se dizer que o *Méthode* de Lefèvre é um divisor de águas na escrita de métodos para clarinete.

Vale dizer que este método é utilizado na prática do ensino ainda hoje, tendo sido constantemente reeditado pela Ricordi.

O surgimento deste método está associado à criação do *Conservatoire de Paris*, em 1795, instituição esta, responsável pela criação e formação de uma geração de virtuosos franceses do século XIX.

A criação do Conservatório de Paris (1795) deu lugar a uma novidade: a produção de tratados escritos por professores que ofereciam cursos sistemáticos de instrução técnica e interpretativa para candidatos a profissionais. Entre eles se destaca o Método de Clarinete (Paris, 1802), de Lefèvre (...).⁷

Lefèvre aborda em seu trabalho a maioria do conteúdo fornecido pelos métodos anteriores, de um modo claro e direto, com uma metodologia segura. É

⁷ La creación del Conservatorio de París (1795) dio lugar a una novedad: la producción de tratados escritos por miembros del profesorado que ofrecían cursos sistemáticos de instrucción técnica e interpretativa para aspirantes a profesionales. Entre ellos destacan *Méthode de clarinette* (París 1802), de Lefèvre (...). In: LAWSON, Colin e STOWELL, Robin. *Op. cit.*, p. 40-41.

possível identificar o tratamento gradual que Lefèvre sugere, principalmente sob o aspecto técnico. Foi o primeiro método de clarinete do Conservatório de Paris, publicado a pedido desta própria instituição musical.

O método de Lefèvre, dentre os estudados, é o que permite uma compreensão mais completa da prática clarinetística do séc. XVIII, e por isso será apresentado mais detalhadamente neste trabalho. A seguir, apresento uma lista dos assuntos tratados por Lefèvre:

- Artigo Iº - *Origem e composição do clarinete.*

Trata da origem do clarinete no começo do século XVIII, dos dois clarinetes mais utilizados – em La e em Si \flat , bem como a nomeação das partes que compõem o instrumento.

- Artigo IIº - *Maneira de segurar o clarinete e a posição dos dedos.*

Aborda a questão da postura ao segurar o instrumento e a posição do dedilhado de forma mais natural possível, a fim de que a execução não fique comprometida.

- Artigo IIIº - *Da embocadura e da qualidade da palheta.*

Destaca a importância de uma embocadura correta objetivando uma execução segura e que a emissão de ar depende da palheta que se usa, ou seja, devemos procurar a vibração necessária, quer a palheta esteja dura ou mole, úmida ou seca.

- Artigo IVº - *Das notas enarmônicas.*

Demonstra a teoria aplicada à prática, ou seja, mostra que notas enarmônicas, por exemplo, **G#** e **A \flat** , utilizam o mesmo dedilhado.

- Artigo Vº - *Do toque dos lábios e dos dedilhados.*

Aponta as notas que precisam de ajustes de afinação e a importância da flexibilidade dos lábios na correção deste problema.

- Artigo VIº - *Formação do som.*

Afirma que o som do clarinete é resultante de uma coluna de ar adequada e que é preciso trabalhar emissão de ar tanto na região grave como na aguda.

- Artigo VIIº - *Extensão do clarinete e distinção dos diferentes sons que ele produz.*

Mostra toda a extensão do clarinete (três oitavas e meia) nas escalas diatônica e cromática. Vale notar que é a mesma extensão utilizada atualmente.

- Artigo VIIIº - *Da articulação.*

Indica os diferentes tipos de articulação: *coulé*, *detaché* e *piqué* e a forma de executá-los. Este assunto será amplamente discutido neste trabalho, no capítulo dedicado à articulação.

- Artigo IXº - *Dos ornamentos do canto.*

- Seção I - Das appoggiaturas
- Seção II - Do trinado.
- Seção III - Do *gruppetto*.

Trata basicamente da escrita e do efeito dos ornamentos.

- Artigo Xº - *Das maneiras de fazer nuances no som.*

Sugere formas de expressão como dinâmica, variação e articulação como forma de penetrar na intenção do compositor.

- Artigo XIº - *Da maneira de frasear e respirar.*

Revela a importância de uma respiração e de um fraseado corretos, pois são subordinados ao ritmo musical.

- Artigo XIIº - *Da maneira de tocar o adagio.*

Trata da questão do caráter expressivo, severo, melancólico e profundo, próprios deste movimento lento.

- Artigo XIIIº - *Da maneira de tocar o allegro.*

Trata também do caráter, agora mais vivo, ágil, preciso, brilhante.

- Artigo XIVº - *Do caráter do clarinete.*

Aponta a qualidade do instrumento quanto à tessitura, à variedade e à qualidade do som e as diferentes nuances que o clarinete pode produzir, podendo executar diferentes gêneros musicais.

Lefèvre apresenta ainda estudos bastante elaborados de articulação, ornamentos, intervalos (estes em dueto), escalas maiores e suas relativas menores e exercícios em diversas tonalidades. A principal inovação de seu método está nas doze sonatas para clarinete e baixo contínuo. No começo das Sonatas, está prescrito: "*Essas sonatas são realizadas com o clarinete em Si[♭], transportando o Baixo [contínuo] um tom abaixo*".⁸

* * *

⁸ "*Ces Sonates peuvent s'exécuter avec la Clarinette en Si, en transposant la Basse un ton plus bas*". In: LEFÈVRE, Jean Xavier. *Op. cit.*, p. 38.

Ao estudarmos os métodos setecentistas acima, podemos concluir que todos, sem exceção, estão preocupados em abordar quase que os mesmos assuntos. A metodologia oferecida é, na maioria deles, em forma de exercícios e peças musicais, evidenciando uma prática semelhante.

Além da preocupação com aspectos técnicos, existia uma preocupação com o desenvolvimento do gosto musical, como podemos observar nos exercícios em forma de duetos, o que pressupõe uma relação de estudo calcada no contato direto entre mestre-discípulo.

Algumas diferenças entre os métodos podem ser notadas, principalmente quando abordam questões como os ornamentos. Alguns são mais abrangentes que outros. Vejamos a tabela a seguir (Tabela 2)⁹:

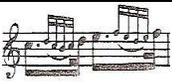
<i>Port de Voix</i>	<i>Acçent</i> [sic]	<i>Appoggiatura</i> (ou <i>petite note</i>)	<i>Cadence</i> (ou <i>trille</i>)	<i>Martellement</i>	<i>Brisé</i> (ou <i>gruppetto</i>)
					
van der Hagen I e II	van der Hagen I	van der Hagen I e II	van der Hagen I e II	van der Hagen I	van der Hagen II
		Blasius	Blasius		Yost
		Lefèvre	Yost		Lefèvre
			Lefèvre		

Tabela 2 – Tabela comparativa da terminologia empregada nas ornamentações, apresentadas nos métodos estudados.

As informações apresentadas nestes métodos de clarinete também combinam com as informações a respeito de articulação, acentuação, ornamentação, etc., apresentadas pelos principais tratados da época, citados no início do capítulo: Quantz, C. Ph. E. Bach e Leopold Mozart.

⁹ Esta tabela é apenas ilustrativa, já que questões de ornamentação não são abordadas neste trabalho.

Apresentamos, na tabela abaixo, a lista dos assuntos abordados por cada método, buscando encontrar particularidades e similaridades na elaboração dos diferentes compêndios (Tabela 3):

	ROESER	HAGEN I	BLASIUS	HAGEN II	YOST	LEFÈVRE
Acentuação		X	X	X		
Acidentes musicais (# e b)			X	X		
Articulação		X	X	X	X	X
Clarinetes mais utilizados	X					X
Comp. simples e compostos			X	X	X	
Cromatismo			X	X	X	X
Dinâmica		X				X
Duetos		X	X	X	X	X
Embocadura		X		X	X	X
Enarmonia						X
Escalas						X
Extensão	X		X			X
História do clarinete					X	X
Intervalos			X	X	X	X
Notas <i>inégaes</i>		X	X			
Notas pontuadas			X	X		
Ornamentos		X	X	X	X	X
Palheta		X				X
Postura		X		X	X	X
Respiração				X		X
Sonatas						X
Sonoridade		X				X
Tabela de dedilhado		X	X	X	X	X
Teoria musical			X	X	X	
Termos musicais italianos				X		
Tonalidade			X	X		X
Transposição	X	X	X	X	X	X

Tabela 3 – Tabela indicativa dos assuntos que compõem os métodos estudados.

Observando a tabela, podemos concluir que o número de assuntos abordados vai crescendo progressivamente, com exceção do *Méthode* de Yost

que, embora publicado em c.1800, só é maior do que o tratado de Roeser, apesar deste ser considerado mais um tratado de orquestração do que um método prático de clarinete. Isso se deve, talvez, ao fato de que Yost já havia publicado um método vinte anos antes (atualmente perdido), não havendo a preocupação, por parte do autor, em alongar-se nos assuntos.

Notamos também a preocupação que van der Hagen teve em oferecer um trabalho com maior número de exemplos e exercícios, ou seja, “mais perfeito e detalhado”, como ele mesmo diz, em relação à sua primeira obra. Podemos dizer que seu segundo trabalho funciona como um complemento ao seu método de 1785.

Vale lembrar que, por serem métodos práticos, não se preocupam tanto com os aspectos conceituais, buscando antes tornar o clarinetista hábil na execução musical.

4. CAPÍTULO 3: ARTICULAÇÃO NA EXECUÇÃO MUSICAL

4.1. Conceitos Básicos

Vejamos o que diz o dicionário Aurélio a respeito da articulação:

articulação. [do latim *Articulatione.*] S. f. **1.** Ato ou afeito de articular (-se). **2.** Pronúncia distinta das palavras. **3.** *Anat.* Dispositivo orgânico por meio do qual permanecem em contato dois ou mais ossos; artículo. **4.** *Bot.* Zona de conexão, distintamente demarcada, de dois órgãos ou de dois segmentos de um mesmo órgão, a qual facilita a separação das partes articuladas. **5.** *Fon.* Cada uma das três fases do movimento dos órgãos fonadores na emissão de um fonema. A primeira fase de articulação, a aproximação dos lábios, chama-se catástase, implusão ou intensão; a segunda fase, a manutenção da aproximação feita, denomina-se tensão, duração ou articulação sistente; e a terceira, de retorno do órgão fonador (os lábios) à posição de repouso, diz-se metástase, explosão ou distensão. **6.** *Geog.* Saliência ou reentrância do litoral ou de qualquer forma de relevo. **7.** *Jur.* Exposição em artigos de petição, libelo, etc.; articulado. **8.** *Mec.* União de duas ou mais peças de um mecanismo de modo que realizem movimentos coordenados. **9.** N. E. Discussão, polêmica. **10.** *Bras., N. E. V.* Descompostura (2).¹

Dentre os vários significados que o dicionário Aurélio nos oferece, notamos o aparecimento de palavras empregadas na música, tais como: articulação, pronúncia, conexão, separação, união, entre outras. Porém, no que diz respeito à música propriamente dita, não se encontra, diretamente, nenhum significado.

A articulação em música se relaciona a quatro instâncias diferentes conforme aquilo que opera: gramática, sintaxe, semântica e fonética.

A articulação pelo aspecto gramatical trata da correção de invenção e elocução, balizada pelo uso comum da linguagem, que é específico de cada época e lugar. Trata das idéias em separado, por sua singularidade, enquanto que pelo aspecto sintático, trata das idéias por sua relação entre si.

Pelo aspecto sintático, a articulação musical trata das particularidades da construção do discurso musical, da concatenação das unidades de

¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. 2ª Edição revista e ampliada.

pensamento. Estabelece o uso de procedimentos harmônicos e melódicos, como as cadências, de modo a obter clareza na disposição e elocução do discurso.

No aspecto semântico a articulação preza pela clareza na invenção, disposição, elocução e ação das idéias, promovendo a inteligibilidade de sentido no discurso musical.

A articulação pelo aspecto fonético trata das particularidades da execução vocal/instrumental, da realização sonora do discurso. Estabelece como mover dedos, língua, dentes e lábios, de modo a obter clareza na execução/ação musical.

No decorrer do capítulo, vamos nos deparar com a preocupação que os tratadistas têm com a articulação no sentido de separar e/ou ligar as notas musicais, ou seja, vinculada ao aspecto fonético.

Frans Vester revela seu ponto de vista:

A articulação é uma forma de destacar e ligar as notas. O que superficialmente aparece ao intérprete instrumental como um processo puramente técnico leva a um significado muito mais amplo no contexto das idéias no século XVIII sobre estrutura e expressão musicais. A *performance* da música desse período é fortalecida pelo discurso e pela retórica. Por esse sentido a articulação é essencial para uma interpretação expressiva e animada. A *performance* "falada", baseada no tipo de articulação que faz uso principalmente de notas destacadas e ligaduras curtas, é diametralmente oposta à *performance* "cantada" do período romântico, no qual as linhas amplas e as ligaduras longas predominam. Na música do século XVIII, a articulação deve ser distinta e compreensível, como é na linguagem falada. Murmurar simplesmente não funciona.²

² Articulation is a means of performing detached (tongued) and slurred notes. What superficially appears to the instrumental player to be a purely technical procedure takes on a much wider significance in the context of 18th-century ideas about musical structure and expression. The performance of music is powered by speech and rhetoric. By that token articulation is essential to an expressive and lively rendering. The "speaking" manner of performance, based on the kind of articulation that makes use mainly of detached notes and short slurs, is diametrically opposed to the "singing" manner of the Romantic period, in which broad lines and long legato slurs predominate. In 18th-century music, articulation should be distinct and comprehensible, as it is in spoken language. "Mumbling" simply will not do. In: VESTER, Frans. *W. A. Mozart: on the Performance of the Works for Wind Instruments*. Amsterdam: Broekman & Van Poppel, 1999, p. 45. Translated: Ruth Koenig.

Nas palavras de Nikolaus Harnoncourt, a música anterior a 1800 “fala”, em contraposição à música posterior a 1800 que, grosso modo, “pinta”.³ Esse paralelo com a linguagem oral foi acentuado por todos os teóricos do século XVIII, sendo a música dessa época, freqüentemente descrita como uma “linguagem de sons”.

Podemos dizer que, para nós, esta “linguagem de sons” constitui uma língua estrangeira, já que não somos “homens do barroco”.⁴ Veremos a seguir maiores detalhes acerca da articulação e de sua importância para a música do século XVIII.

Segundo Hermann Keller (1885-1967),

Tal qual o fraseado, também a articulação musical pode ser derivada da linguagem. Os sons da fala se compõem de sons que podem ser feitos independentemente: de vogais (aqueles com sonoridade própria) e as consoantes, que as acompanham. Emití-las claramente e delimitá-las umas das outras é a missão da articulação lingüística. A criança aprende a falar aprendendo a articular.⁵

Harnoncourt diz que “articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes”, e ainda completa a afirmação, citando a *Meyers Lexicon* (1903):⁶

Dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e destacar

³ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 49. 2ª Edição. Tradução: Marcelo Fagerlande.

⁴ HARNONCOURT. *Id. Ibid.*, p. 50.

⁵ As with phrasing, we can derive principles of musical articulation from language. The sounds of speech are composed of the sounds that can be made independently: the vowels and the consonants that accompany them. To bring these out clearly and to separate them from one another is the task of speech articulation. The child learns to speak as he learns to articulate. In: KELLER, Hermann. *Phrasing and articulation: a contribution to a rhetoric of music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1965, p. 31. Translated by Leigh Gerdine.

⁶ HARNONCOURT, Nikolaus. *Op. cit.*, p. 49.

das notas, o legato e o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo frasear.⁷

Nessas opiniões a respeito da articulação observamos um ponto de concordância que merece consideração: a realização clara e nítida da articulação musical deve ser análoga a da linguagem oral. Muitos autores setecentistas já afirmavam essa idéia, como veremos adiante. Isso se deve ao fato de que toda a música, anterior ao romantismo, fora concebida como linguagem a partir da analogia com a linguagem verbal.

Podemos definir retórica como a arte de bem falar, de mostrar eloquência diante de um público. Os compositores barrocos e clássicos utilizavam a retórica como técnica de composição; uma forma de persuasão ou até mesmo de manipulação, com o objetivo de convencer os ouvintes.

A articulação surge como um elemento importante do discurso quer seja oral ou musical, pois serve para dar nitidez ao conteúdo da obra e torná-la, assim, compreensível. A retórica coloca grande ênfase na boa articulação, pois favorece uma das virtudes do discurso: a clareza. E clareza envolve articulação.

Os três tratados musicais mais importantes do século XVIII, publicados no período entre a morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e o nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), são considerados por musicólogos, como o próprio Harnoncourt, como o tripé da musicologia histórica setecentista. Neles encontramos revelações tais como as de que a linguagem musical está vinculada à retórica e que o aprendizado desta linguagem implica o entendimento dos preceitos retóricos. E mostram a importância de um discurso claro e compreensível. Tais obras já foram mencionadas no capítulo anterior, mas vale a pena citá-las novamente. São elas:

⁷ Apud. HARNONCOURT. *Id. Ibid.*, p. 49.

- *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu Spielen* (Berlin, 1752), de Quantz,
- *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753), C. Ph. E. Bach, e
- *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756), de Leopold Mozart.

Estes tratados afirmam a analogia entre a música e a linguagem, e são unânimes em declarar que o músico é um orador, e que seu objetivo é mover as paixões dos ouvintes.

Outros tratados como o *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* [“Método de Piano ou Instrução para tocar o Piano para Professores e Alunos”] (Leipzig, 1789), de Daniel Gottlob Türk e o *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* [“Ensino Completo e Metódico para tocar a Flauta”] (Leipzig, 1791), de Johann George Tromlitz (1725-1805) também são referências no que diz respeito à interpretação orientada pela história.

Recorrer a tais manuais de interpretação torna-se necessário àqueles que desejam buscar referências para uma execução historicamente orientada. Esta concepção de discurso musical baseado na eloqüência e na articulação verbal contrapõe-se ao estilo *cantabile* do romantismo musical.

Segundo Vester, foi Richard Wagner quem propôs novos paradigmas para a *performance* de toda música, ao proclamar uma “nova” tradição no entendimento da notação musical, tida como “universal”. Seu livro *Über das Dirigieren* [“Sobre a regência”] (Leipzig, 1869) explora uma tendência de quebrar um discurso cuja estrutura está baseada na articulação, na importância do relacionamento entre compassos e na hierarquia das notas (boas e más/cativas), criando as condições necessárias para a sua “infinita melodia”.

Quanto à hierarquia, podemos adiantar que, ao executar a música setecentista, deve-se considerar que as notas em um determinado compasso diferem entre si em grau de importância. A nota mais importante (nota *buona*) recebe um acento métrico forte para diferenciar-se das demais (notas cativas). Era uma prática muito comum que provocava a intenção de dinâmica dando suporte à articulação.⁸

Dentro do estilo proposto por Wagner, as notas deviam ser tocadas como se fossem coladas umas às outras, de forma sustentada, ignorando os preceitos tradicionais de articulação e acentuação métrica.

Seu livro foi lido exaustivamente pelos regentes, e deixou marcas tão profundas na *performance* da musical que seus traços são visíveis até hoje.

Estudar a articulação musical dos períodos barroco e clássico é imprescindível para o entendimento do repertório e, certamente, para uma execução mais próxima do intuito do compositor.

⁸ Tratarei sobre a questão da hierarquia da notas no Capítulo 4: Realização da Acentuação.

4.2. Articulação na Linguagem

Na concepção dos autores do século XVIII, a articulação é um elemento importante da frase e, conseqüentemente, do discurso musical. Tratados do período preconizam que a articulação deve ser clara e compreensível, como na língua falada.

Para o músico moderno que deseja executar um repertório setecentista, será necessária uma investigação profunda e séria, a fim de que possa compreender e executar uma determinada peça preservando e respeitando ao máximo a linguagem pela qual foi concebida.

A retórica foi uma disciplina importante no currículo educacional europeu até o século XIX; depois caiu em desuso, devido às novas concepções de linguagem e interpretação.

Nesse contexto, compositores e intérpretes compartilhavam do mesmo conhecimento. A maioria dos compositores dessa época não escreveu sinais de articulação, ou foi um tanto inconsistente quando se referia a eles em suas obras. Para os intérpretes, a articulação musical era óbvia, pois baseava-se no uso comum. Isto deve merecer uma atenção especial por parte dos intérpretes atuais, ao se depararem com partituras manuscritas ou edições modernas de obras dos séculos XVII e XVIII.

Hoje em dia, em obras modernas, é muito comum encontrarmos expressões como *stacatto*, *spicatto*, *legato*, *portato* e *tenuto* impressas nas partituras e, os seus símbolos são encontrados com maior freqüência, o que facilita muito a interpretação dessas obras.

Isso se deve ao cuidado que tiveram os compositores modernos de indicar os sinais de articulação. Todavia, tal procedimento não exime o intérprete atual de sua responsabilidade perante decisões sobre articulação.

Como executar uma música cuja partitura não apresenta qualquer sinal de articulação? É evidente que, diante de uma interpretação orientada pela

história, a responsabilidade que recai sobre os aspectos da articulação é muito maior.

Complementando os escritos de Harnoncourt, Vester e Keller, mostraremos a seguir o que a literatura da época nos diz a respeito da articulação e, como a idéia de eloqüência está presente na música de compositores como Johann Christian Cannabich (1731-1798), Johann Baptist Wanhal (1739-1813), Carl Stamitz (1745-1801), Johann Stamitz, Carl Phillip Emanuel Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, entre muitos outros.

Diversos manuais e tratados dos séculos XVIII e XIX mostram-nos que seus autores pensavam a música como linguagem. Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) escreveu em seu *L'Art Du Violon: Nouvelle Méthode* ["A Arte do Violino: Novo Método"] (Paris, 1834) que:

As notas são usadas na música como as palavras no discurso; elas são utilizadas para construir uma frase, para criar uma idéia, conseqüentemente devem-se usar pontos finais e vírgulas tal como em um texto escrito, para distinguir suas sentenças e suas partes, e para torná-las mais fácil de entender.⁹

Charles de Beriot (1802-1870) sustenta em seu *Méthode de Violon* ["Método de Violino"] (Mainz, 1858) que:

A pontuação em música, como em literatura, é para marcar os pontos de repouso necessários: acrescento, ainda, que na música a pontuação é mais importante que na literatura, pois os pontos de repouso são indicados de forma mais absoluta pelo rigor do tempo.¹⁰

⁹ Notes are used in music like words in speech; they are used to construct a phrase, to create an idea, consequently one should use full stops and commas just as in a written text, to distinguish its sentences and their parts, and to make them easier to understand. In: BROWN, Clive. *Classical & Romantic performing practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 139.

¹⁰ The object of punctuation in music, as in literature, is to mark the necessary points of repose: we will even add that in music punctuation is more important than in literature because the points of repose are indicated in a more absolute way by the strictness of the time. In: BROWN, Clive. *Op. cit.*, p. 139.

Para nós, que vivemos em pleno século XXI, e temos uma formação musical estritamente calcada nos moldes estabelecidos pela tradição romântica, existe uma confusão a respeito da articulação. Estamos acostumados a compreender a articulação por seu aspecto fonético, sem considerar as outras três instâncias – gramática, sintaxe e semântica.

O aspecto fonético está presente quando falamos que a articulação se produz utilizando o golpe de língua nos instrumentos de sopro, as arcadas nos instrumentos de cordas e os dedilhados nos teclados, ou seja, o ato de articular. Porém, estas instâncias, por fazerem parte da estrutura do discurso eloqüente, devem caminhar juntas. Esse processo deve ser feito com muito cuidado, pois ao executar uma música do período clássico, devemos lembrar de que estamos utilizando técnicas análogas às da linguagem oral. O resultado sonoro, quando se imita a linguagem oral, é aquele próprio da linguagem musical setecentista.

Em seu tratado, Türk conclui a idéia de forma mais distinta:

(...) A seção principal de uma composição musical é aproximadamente a mesma que aquela que é entendida como uma seção completa de um discurso falado. Uma frase musical, da qual pode haver várias em uma seção principal, seria como aquela a que se chama frase no discurso (falado) e é separada da frase seguinte por um ponto final (.). Um ritmo musical (*Rhythmus*) pode ser comparado a uma unidade menor do discurso (falado), que se marcaria com dois pontos (:) ou ponto e vírgula (;). O segmento de frase (*Einschnitt*¹¹), como a menor unidade, seria como no discurso separado por uma vírgula. Se alguém quer também acrescentar uma cesura, teria que compará-la com a cesura (*Cæsura*) de um versículo.¹²

¹¹ *Einschnitt* é um segmento de frase, ou inciso, uma subdivisão da frase e foi geralmente usada para significar não apenas a divisão de frases ou figuras musicais, mas também entre a própria frase ou figura.

¹² (...) A main section of a larger composition is approximately the same as that which is understood as a complete part in a speech. A musical period (section), of which there can be several in a main section, would be like that which is called a period in speech and which is separated from that which follows by a dot (.). A Rhythmus can be compared with the smaller parts of speech which are indicated by a colon (:) or a semicolon (;). The phrase member [*Einschnitt*], as the smallest member, is like that which would be separated by a comma (,). If it is especially wished to include the caesura with these, then one would have to compare it with the caesura of a verse. In: TÜRK, Daniel Gottlob. *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1982, p. 332-333. Translation, Introduction and Notes: Raymond H. Haggh.

Os recursos da articulação variam com as diferentes famílias de instrumentos (e até mesmo entre a mesma família de instrumentos) e suas técnicas de execução.

Quando se fala em instrumentos antigos (autênticos ou cópias), as diferenças são ainda maiores, pelo fato de sua construção ser praticamente artesanal, obedecendo a critérios estabelecidos por diferentes construtores.

4.3. Articulação na Técnica

A técnica de articulação nos instrumentos de sopro inclui diversas formas de separar e ligar as notas. Podemos dizer que ao separá-las, ocorre uma liberação de ar acumulado: a língua interrompe o fluxo de ar ao encostar-se aos dentes, aos lábios ou à palheta (simples ou dupla), e com isso ocorre a articulação.

Daremos maior ênfase à produção da articulação no clarinete, mostrando o que os métodos publicados na segunda metade do século XVIII¹³ nos informam a respeito. Durante esse período, foram publicados vários métodos para o clarinete, como vimos no capítulo anterior. Por ordem cronológica temos:

- *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* (Paris, 1764), de Valentin Roeser,
- *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* (Paris, 1785), de Amand van der Hagen,
- *Nouvelle méthode de clarinette, première partie* (Paris, 1796), também de Amand van der Hagen,
- *Nouvelle méthode de clarinette* (Paris, 1796), de Frédéric Blasius,
- *Méthode de clarinette* (Paris, 1800), de Michel Yost.

Porém, o principal método para clarinete nesse período foi o *Méthode de clarinete* [“Método de clarinete”] (Paris, 1802), de Jean Xavier Lefèvre. Apesar

¹³ Nesse mesmo período, o clarinete era o mais novo instrumento a fazer parte de uma orquestra. Com um pouco mais de sessenta anos, foi incorporado à Orquestra de Mannheim por Johann Stamitz.

de ser editado no início do século XIX, o método abrange todas as informações contidas nos métodos anteriores (editados no século XVIII), com maior riqueza de detalhes e uma metodologia mais consistente. Foi também o primeiro método de clarinete utilizado no *Conservatoire de Paris*, tendo Lefèvre como o primeiro professor desse instrumento.¹⁴

Quando iniciam o capítulo sobre articulação em seus métodos, todos são unânimes em afirmar que o golpe de língua está para o instrumento de sopro (clarinete) assim como a arcada está para o instrumento de corda, e que são os diferentes golpes de língua (ou de arco) que produzem as mais diferentes e variadas expressões. O mesmo conceito pode ser utilizado quanto ao toque dos dedos (*tonguing*) nos instrumentos de teclados.

Van der Hagen, Blasius e Lefèvre, baseados nos escritos dos grandes tratadistas como Quantz, C. Ph. E. Bach e Leopold Mozart nos dizem que diferentes golpes de língua produzem diferentes efeitos que podem ou não alterar as expressões desejadas, quanto ao caráter da música.

Lefèvre enfatiza em seu *Méthode* que:

Sem a língua é impossível tocar bem o clarinete, pois sua ação é que determina a articulação. Para dar o golpe de língua, [ou seja, articular] é necessário tapar e soltar a coluna de ar com o toque da língua na palheta, introduzindo ar no instrumento e pronunciando a sílaba **TÛ**.¹⁵

Lefèvre lembra também que, a articulação contém o caráter da música e deve ser bem dirigida e empregada, pois o mau uso dela afeta a frase musical. E reforça que:

¹⁴ Com exceção do método de Valentin Roeser, cujo manuscrito se encontra na *Bibliothèque Royale Albert I*, em Bruxelles, os demais estão guardados na *Bibliothèque Nationale de France*, em Paris.

¹⁵ Neste trabalho concentrar-me-ei na consoante, não importando qual vogal se utiliza. A consoante (**T**) é responsável pelo toque da língua na palheta e, neste caso, são idênticas tanto no idioma francês quanto no português. O mesmo tratamento será dado às consoantes **D** e **R**. (...) sans la langue il est impossible de bien jouer de la clarinette (...); l'action de la langue qui détermine l'articulation s'appelle coup de langue, pour donner les coups de langue il faut boucher l'anche avec la langue puis la retirer pour introduire l'air dans l'instrument en prononçant la syllabe TÛ. In: LEFÈVRE, Jean-Xavier. *Méthode de Clarinette, 1802*, p. 9-10. Genève: Minkoff Reprint, 1974.

Ao tocar o clarinete, deve-se evitar usar a garganta ou o peito, para o melhor proveito do ar, pois com a garganta, fica quase impossível executar trechos rápidos, pois é um órgão desprovido de movimento e agilidade e, interfere na sincronia com os dedos. Já, tocando com o peito, o executante cansa-se mais rápido, além do que, o peito não tem a agilidade da língua, ficando a expressão fria, magra e monótona.¹⁶

Vários métodos para clarinete, a partir da segunda metade do século XIX, ainda bastante utilizados nos dias de hoje, tais como o *Méthode Complète de Clarinette*¹⁷ [“Método Completo de Clarinete”] de Hyacinthe Klosé (1808-1880), o *Tägliche Studien -“Clarinett-Schule”*¹⁸ [“Escola de clarinete – Estudos diários”] de Carl Bärmann (1811-1885), entre muitos outros, já não trazem uma explicação de como realizar a articulação do ponto de vista da linguagem musical. Os exercícios de articulação estão, nesses métodos, prontos, ficando a cargo do professor a tarefa de conduzir o aprendizado do aluno, que acontece, geralmente, pelo viés técnico.

Os sinais de articulação foram raros antes do século XVII e, escassos durante quase todo o século XVIII. Quando apareceram nas partituras, no final do século XVIII, sua aplicação ainda não era organizada, sendo desta forma, passível de diferentes interpretações.

Desta forma, os intérpretes articulavam as frases de acordo com as convenções da época, tendo sempre como referência os metros rítmicos da linguagem poética.

¹⁶ En jouant de la clarinette, il faut éviter de faire agir par secousse, le gosier ou la poitrine, pour donner l’air nécessaire aux articulations, ceux qui jouent du gosier ne peuvent pas exécuter des morceaux vifs, parcequ’ils ne trouvent jamais dans cet organe assez de mouvement et d’agilité pour être d’accord avec les doigts. Ceux qui jouent de la poitrine se fatiguent beaucoup et ne peuvent avoir d’égalité dans leur jeu: il n’y a que la langue qui puisse par son agilité mettre de l’expression dans le chant et dans les traits d’exécution, ceux qui nes’en servent pas ont naturellement le jeu froid, maigre et monotone. In: LEFÈVRE, Jean-Xavier. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁷ KLOSÉ, Hyacinthe Eleonore. *Méthode Complète de Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1951.

¹⁸ BÄRMANN, Carl. *Tägliche Studien “Clarinett-Schule”*. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1956. Seu método permanece, há mais de um século, como uma referência na pedagogia clarinetística.

4.4. Notação dos Sinais de Articulação

Uma preocupação bastante recorrente, em relação à interpretação da música anterior ao romantismo, é com a questão da execução de frases musicais cujas notas isoladas e/ou separadas aparecem sem qualquer notação de articulação. Van der Hagen e Lefèvre recomendam que tais notas sejam executadas com a sílaba **Da**. É o que nós chamamos hoje de *legato*, uma espécie de meio termo entre *coulé* e *detaché*, bastante comum, segundo van der Hagen (Figura 23).



Figura 23 – Exemplo de *Legato*.

Podemos aplicar esta prescrição de van der Hagen no primeiro compasso da figura seguinte (Figura 24):



Figura 24 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 142-143 – Allegro.

Podemos observar nesta figura (Figura 24), assim como na maioria da obras do mesmo período, que não há marcação de articulação, sendo a regra de van der Hagen a mais indicada.

Nos grupos de notas unidas por uma ligadura, articula-se a primeira nota de cada grupo, exatamente como fazemos com a ligadura em uma partitura moderna. Veremos isto com maiores detalhes adiante.

Com relação aos sinais de articulação encontrados nos métodos antigos de clarinete notamos basicamente três tipos de indicação de articulação (*coups de langue*): o *coulé*, o *detaché* (ou *coupé*) e o *piqué*, sendo estas duas últimas, formas de *staccato*¹⁹. Outras articulações podem aparecer, mas são tratadas pelos autores como variações destas, o que nos leva a entender que o domínio dessas três já seja suficiente.

¹⁹ O termo *staccato* não aparece nestes métodos de clarinete, mas é encontrado no tratado de Türk.

4.4.1. A Ligadura (*Coulé*)

Coulé é a ligadura entre duas ou mais notas e se expressa dando um leve acento na primeira nota da ligadura, com a sílaba **Ta**, desta forma a distinção da ligadura entre duas, três ou quatro notas fica clara, como no exemplo seguinte (Figura 25). Tal exemplo, extraído do método de van der Hagen, pode ser completamente aplicável no trecho seguinte (Figura 26).

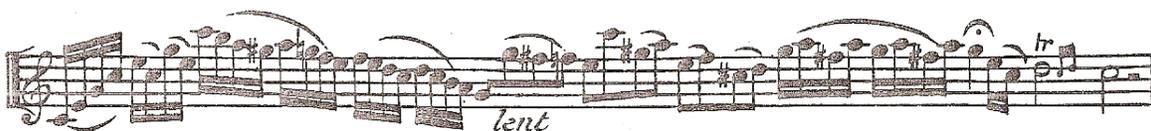


Figura 25 – Exemplo de *coulé*.



Figura 26 – C. A. GÖPFERT (1768-1818) – Concerto em Si^b maior para clarinete e orquestra –
Comp. 141-142 – Polonaise.

Segundo C. Ph. E. Bach, as notas que devem ser ligadas apresentam uma ligadura acima delas (Figura 27). Quando a ligadura aparece juntamente com o ponto, Bach prescreve que cada nota deve ser tocada com pressão (Figura 28).²⁰ Esta prescrição se refere aos instrumentos de teclado. No clarinete, assim como nos instrumentos de sopro, podemos pensar na pressão sugerida por Bach,

²⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 139-140. Tradução: Fernando Cazarini.

como uma tensão, da coluna de ar, até o final da ligadura com pontos, evitando o decrescendo, que de outro modo seria natural.



Figura 27 – Exemplo de ligaduras.



Figura 28 – Exemplo de ligadura com ponto.

Encontramos exemplos práticos em muitas obras para o clarinete (Figuras 29, 30 e 31).



Figura 29 – J. B. WANHAL – Sonata nº 3 em Si \flat maior para clarinete e piano – Comp. 126-128 – Allegro Moderato.



Figura 30 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi \flat maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 58-60 – Allegro Moderato.



Figura 31 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 300-303 – Allegro.

Leopold Mozart sugere, em seu *Versuch*, a mesma prescrição de C. Ph. E. Bach em relação à primeira nota de uma ligadura, e completa que as demais devem soar como se estivessem se perdendo:

A primeira de duas [quatro ou mais] notas ligadas deve ser sempre um pouco mais forte e mais longa, enquanto que as notas seguintes [à ligadura] devem soar um pouco atrasadas e como estivessem se perdendo.²¹

O mesmo vale para a ligadura que se inicia na parte fraca do compasso, ocorrendo aí, um deslocamento rítmico.

A ligadura no século XVIII possui função estrutural, ocorre sobre pequenos grupos de notas, favorecendo a eloqüência do discurso. Podemos nos certificar utilizando alguns exemplos da literatura para clarinete (Figuras 32, 33, 34 e 35).

²¹ The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late. In: MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1985, p. 115. 2nd Edition. Translated: Editha Knocker.

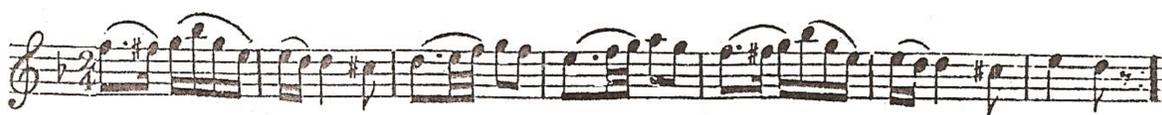


Figura 32 – J. X. LEFÈVRE – Sonata nº 4 em Fa maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 40-46 – Adagio.



Figura 33 – J. B. WANHAL – Sonata em Si \flat para clarinete e piano (1805) – Comp. 41-44 – Allegro Moderato.²²



Figura 34 – S. NEUKOMM (1778-1858) – Fantasia para clarinete e piano – Comp. 93-97 – Andante/Variação 1.



Figura 35 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 137-144 – Rondo.

Van der Hagen diz que as notas ligadas de duas em duas soam mais agradáveis, principalmente quando executadas em trechos ou passagens muito rápidas²³ (Figuras 36 e 37).

²² Original em C (Dó maior).

²³ VAN DER HAGEN, Amand. *Méthode Nouvelle et Raisonné pour la Clarinette*, 1785. Genève: Minkoff Reprint, 1972, p. 6.



Figura 36 – Exemplo de notas ligadas duas a duas.



Figura 37 – Exemplo de notas ligadas duas a duas.

Blasius, confirmando o pensamento de van der Hagen, diz que

Para ligar as notas de duas em duas, é necessário sempre dar à primeira nota um pequeno golpe (ênfase) para marcar a separação, sem isso não se poderia distinguir se ligamos duas, três, ou quatro notas²⁴ (Figura 38).



Figura 38 – Exemplo de notas ligadas duas a duas.

²⁴ Pour couler deux a deux, il faut toujours donner a la première note un petit coup pour marquer la separation, sans cela on ne pourrait distinguer si vous couler deux, trois, ou quatre. In: BLASIIUS, Matthieu Frédéric. *Nouvelle Méthode de Clarinette et Raisonnement des instruments*, 1796. Genève: Minkoff Reprint, 1972, p. 52.

Lefèvre mantém a opinião e acrescenta: “*não se deve apertar muito os lábios no coulé para que parte do som não saia abafado*”²⁵ (Figura 39).



Figura 39 – Exemplo de notas ligadas.

Vejamos outros exemplos práticos onde é possível aplicar a prescrição de Lefèvre (Figuras 40, 41, 42 e 43).



Figura 40 – C. STAMITZ – Concerto nº 1 em Fa maior para clarinete e orquestra – Comp. 72-77 – Rondo.



Figura 41 – C. STAMITZ – Concerto nº 11 em Mi \flat maior para clarinete e orquestra – Comp. 75-77 – Allegro.



Figura 42 – W. A. MOZART – Kegelstat-Trio KV. 498 – Comp. 109-111 – Andante.

²⁵ Le coulé s'exécute em donnant le coup de langue sur la première note. (...) Il ne faut pas trop serrer les lèvres dans le coulé, autrement on étoufferait une partie du son. In: LEFÈVRE, Jean Xavier. *Op. cit.*, p. 10.

4.4.2. Notas Separadas (*Detaché* e *Piqué*)

A articulação das notas separadas, ou seja, aquelas que não sejam unidas pela ligadura, requer muito cuidado por parte do intérprete atual. Intérpretes do século XVIII sabiam muito bem como executar trechos nos quais as notas apareciam sem qualquer marcação, pois se apoiavam no uso comum da linguagem verbal. Porém, muitos tratadistas e compositores tinham opiniões divergentes quanto à notação e até mesmo quanto à duração de tais notas.

Segundo C. Ph. E. Bach, as notas separadas devem ser empregadas com muito cuidado, observando o valor das notas, o andamento. Acrescenta que elas devem ser sempre sustentadas um pouco menos do que a metade de seu valor, aparecendo com maior frequência em notas com saltos e em andamentos rápidos.²⁶

Nos métodos setecentistas encontramos alguns sinais que apontam para uma melhor separação entre notas. Dois sinais bastante típicos no século XVIII eram: o traço vertical²⁷ e o ponto (*staccato*) (Figura 44).



Figura 44 – Exemplo de sinais de articulação, segundo C. Ph. E. Bach.

Para C. Ph. E. Bach, tanto o traço vertical, quanto o ponto, tinham sentidos semelhantes e deveriam durar um pouco menos da metade do valor total

²⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Op. Cit.*, p. 106.

²⁷ Embora não se tenha um sinal correspondente moderno, o que mais se aproxima seria, o que denominamos cunha (*stroke note*).

da nota. Bach preferia o ponto para não gerar confusão com o número de indicação de dedilhado

As notas que devem ser em staccato são indicadas por meio de tracinhos ou pontos colocados acima delas. Preferimos aqui a última maneira de indicar, pois a primeira poderia suscitar confusão com os números de indicação de dedilhado. Deve-se empregar o staccato com discernimento, observando o valor das notas, se elas são semínimas, mínimas ou colcheias, se o andamento é rápido ou lento, se o trecho é forte ou piano; estas notas são sempre sustentadas um pouco menos que a metade de seu valor. Em geral pode-se dizer que o staccato ocorre mais freqüentemente em notas de salto em andamentos rápidos.²⁸

Türk ressalta a ambigüidade notacional de sua época: o traço vertical (*stroke*) e o ponto (*dot*). Segundo ele, ambos “têm o mesmo significado, mas alguns queriam assinalar com o traço um *staccato* mais curto do que o indicado pelo ponto”.²⁹

Jacques Martin Hotteterre (1674-1763) articulava a maioria das notas isoladas por meio da alternância de dois golpes de língua, **Tu** e **Ru**, começando sempre com **Tu** para ressaltar a nota inicial (Figuras 45 e 46). Esta alternância de acentos fortes (Tu) e suaves (Ru) traduz em uma desigualdade implícita que certamente auxiliava o intérprete a transmitir as notas “boas” e “más” do compasso.



Figura 45 – Exemplo de articulação.

²⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Op. Cit.*, p. 106.

²⁹ The stroke and dot have the same meaning, but some would like to indicate by the stroke that a shorter staccato be played than that indicated by the dot. In: TÜRK, Daniel Gottlob. *Op. Cit.*, p. 342.



Figura 46 – Exemplo de articulação.

Quantz discordava da idéia de Bach, afirmando que o traço vertical é mais enfático, pesado e acentuado que o ponto. Mas eles concordavam em um termo: os *allegros* eram melhor expressos pelas notas *staccato* e os *adagios*, pelo *legato*. O ponto, segundo Quantz e Leopold Mozart, indicava um *staccato* mais leve e menos áspero do que o traço vertical.

Vester resume a opinião geral dos autores setecentistas: as notas não devem parecer grudadas³⁰. Com isso, Vester tenta recuperar uma tradição antiga que, segundo ele, se perdeu em virtude de nossa formação musical orientada pelos paradigmas característicos do romantismo.

Marie-Dominique Joseph Engramelle (1727-1781) em seu trabalho, descreve que cada nota separada consiste de uma parte sonora e outra silenciosa, e esses dois componentes constituem o valor total da nota. A isso Engramelle chama de *silence d'articulation* (pausa de articulação).³¹ É uma noção completamente contraditória à visão moderna, em que a nota possui valor absoluto, integral, constituído apenas da parte sonora.

Nos métodos antigos de clarinete encontramos duas formas de *staccato*: *detaché* e *piqué*. *Detaché* é quando as notas devem ser articuladas uma a uma, pela sílaba **Ta**. É representado na partitura pelo ponto, conforme indica van

³⁰ The notes must not seem stuck together. In: VESTER, Frans. *Op. cit.*, p. 45.

³¹ *La Tonotechnie ou l'Art de Noter les Cilindres* (Paris, 1775). Apud VESTER. *Op. cit.*, p. 48.

der Hagen (Figura 47).³² Já Lefèvre menciona, em seu método, que o *detaché* é representado pelo traço vertical³³ (Figura 48).



Figura 47 – *Detaché*.



Figura 48 – *Detaché*.

Encontramos as duas versões em diferentes peças para o clarinete (Figuras 49 e 50).



Figura 49 – J. B. WANHAL – Sonata em Si \flat maior para clarinete e piano (1805) – Comp. 27-33 – Rondo-Allegro.

³² VAN DER HAGEN, Amand. *Op. cit.*, p. 5.

³³ LEFÈVRE, Jean Xavier. *Op. cit.*, p. 10.



Figura 50 – F. A. HOFFMEISTER (1754-1812) – Sonata em Ré maior para clarinete e piano –
Comp. 28-29 – Allegro-Assai.

Piqué ocorre também quando as notas devem ser separadas. Blasius utiliza o traço vertical (cunha) tanto para o *detaché* quanto para o *piqué*, porém, ele propõe que o *detaché* seja utilizado para articular a primeira nota de uma ligadura (Figura 51) e o *piqué* para articular uma nota isolada³⁴ (Figura 52).



Figura 51 – Exemplo de utilização do *detaché*.

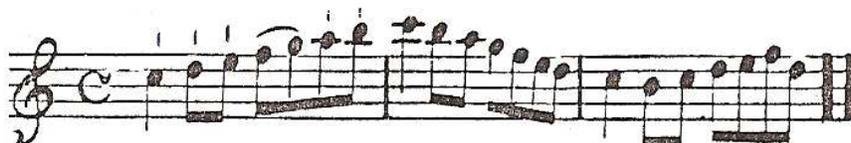


Figura 52 – Exemplo de utilização do *piqué*.

Yost emprega, no seu *Méthode*, uma terminologia diferente. Ele discrimina duas maneiras de articular: o *moëlleux*, representado pelo ponto, e o *sec*, pelo traço vertical. O *moëlleux* se articula com a sílaba **Tû** e o *sec* com a

³⁴ BLASIUS, Matthieu Frédéric. *Op. cit.*, p. 52-53.

sílaba **Té**.³⁵ A articulação *sec* é mais curta e picada do que a *moëlleux*.³⁶ Sendo assim, entende-se que o *moëlleux* seja similar ao *detaché* e o *sec* ao *piqué* (Figuras 53A e 53B).

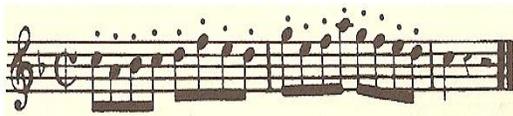


Figura 53A – Articulação *Moëlleux*.

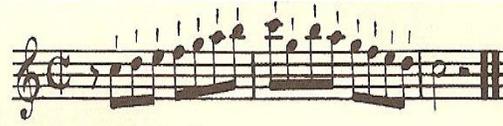


Figura 53B – Articulação *Sec*.

Para van der Hagen o *piqué* é representado pelo traço vertical (Figuras 54A e 54B), enquanto Lefèvre prefere o ponto (Figura 55). Tanto o *detaché* quanto o *piqué* são executados com a sílaba **Ta**. Lefèvre esclarece, afirmando que o *detaché* se executa com grande igualdade entre as notas e com força e vigor, e o *piqué* com menos força, mais leve.³⁷

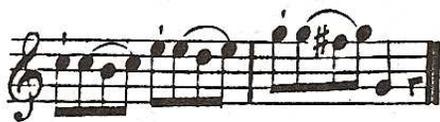


Figura 54A – *Piqué*.



Figura 54B – *Piqué*.



Figura 55 – *Piqué*.

³⁵ A diferença reside na duração da vogal. Em nossa fonética o *moëlleux* pode ser expresso pela sílaba **Ta**, deixando a vogal livre; para o *sec* soar um pouco mais curto, corta-se a vogal com uma consoante, **Tat**.

³⁶ YOST, Michel. *Méthode de clarinette, 1800*. Paris: Editions Jean-Marc Fuzeau, 2000, p. 13.

³⁷ LEFÈVRE, Jean Xavier. *Op. cit.*, p. 10.

A articulação mais comum, entre os compositores clarinetistas, é a articulação formada pelo encadeamento de pares de notas, sendo as duas primeiras, *coulé* e as duas seguintes, *detaché*, como mostram os exemplos abaixo (Figuras 56 e 57):



Figura 56 – Articulação comum entre autores clarinetistas.



Figura 57 – Articulação comum entre autores clarinetistas.

Porém, em trechos rápidos, Blasius diz que o golpe de língua mais usado é a ligadura de duas em duas notas e nos dá uma sugestão bem interessante: quando tiver dificuldade em movimentar a língua com vivacidade e executar o golpe de língua que o autor deseja, utiliza-se esta articulação a fim de que o referido trecho soe agradável e menos difícil. Os exemplos a seguir, de Lefèvre e de Yost, refletem a prescrição de Blasius (Figuras 58 e 59 respectivamente).



Figura 58 – Sugestão de articulação para trechos rápidos.

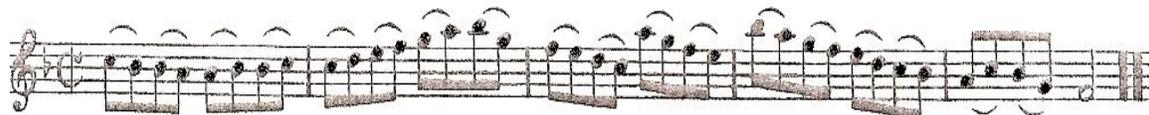


Figura 59 – Sugestão de articulação para trechos rápidos.

Esta informação também é sustentada por van der Hagen, que prefere, mesmo em um trecho mais ligeiro, o golpe mais usual: *coulé* nas duas primeiras e *detaché* nas duas últimas (Figura 60).

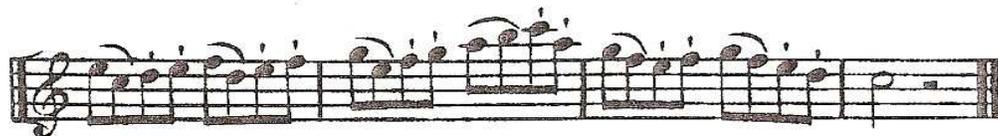


Figura 60 – Sugestão de van der Hagen para trechos rápidos.

4.4.3. Articulação das Tercinas (*Triolets*)

Quando o assunto é a articulação das tercinas, Blasius recomenda dar ligeiramente mais ênfase à primeira nota das três, para poder distinguir melhor a separação dos tempos; e é regra geral que, da maneira como as notas estejam encadeadas, quer por duas, três, quatro ou seis, é necessário que a primeira nota seja sempre executada com maior ênfase (Figura 61).

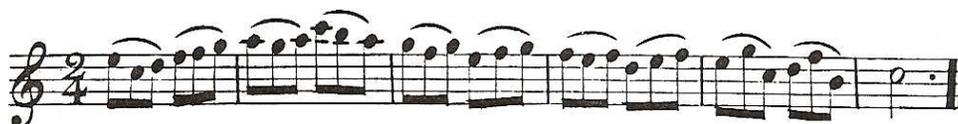


Figura 61 – Exemplo de articulação de tercinas.

Van der Hagen acrescenta que podem ser executadas com o uso das sílabas **Da** ou **Ta**, e que a articulação mais usada, no caso das tercinas, é as duas primeiras *coulé* e a última *piqué* (Figura 62A). Diz também que, quando aparece a primeira *piqué* e as duas últimas *coulé* (Figura 62B), a ênfase recai, sobre as duas últimas, já que a primeira geralmente tem outro instrumento marcando, quando se toca em conjunto.



Figura 62A – Sugestão de van der Hagen para articulação de tercinas.



Figura 62B – Sugestão de van der Hagen para articulação de tercinas.

Já no caso das sestinas, van der Hagen recomenda que se evite acentuar a quarta nota, poupando, desta forma, um acento de três em três (Figuras 63 e 64).

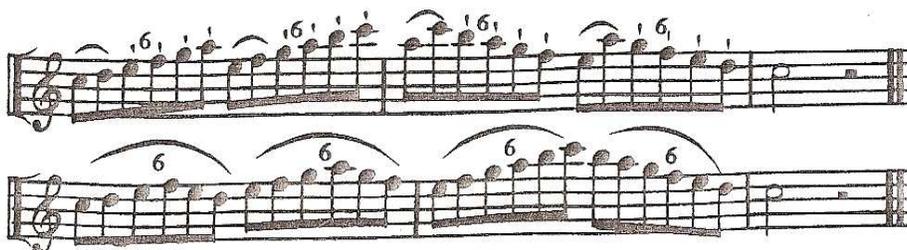


Figura 63 – Exemplo de sestinas.

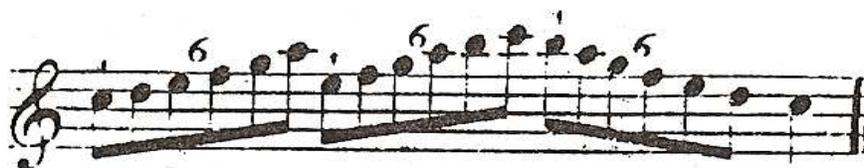


Figura 64 – Exemplo de sestinas.

Estas prescrições podem ser utilizadas nos mais variados trechos da literatura para clarinete, como podemos observar nos exemplos a seguir (Figuras 65, 66 e 67).



Figura 65 – A. STADLER (1753-1812) – Oito variações para clarinete solo – *Bald länchen mir seelige Tage*, Variação 5 – Comp. 1-3.

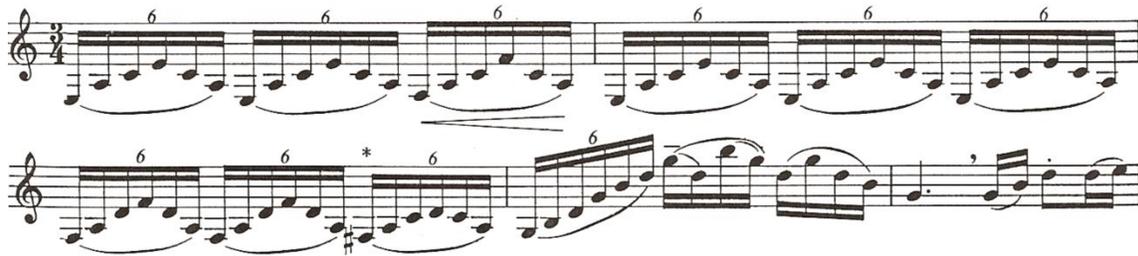


Figura 66 – C. A. GÖPFERT – Concerto em Si \flat maior para clarinete e orquestra – Comp. 117-121 – Polonaise.



Figura 67 – J. STAMITZ – Concerto em Si \flat maior para clarinete e orquestra – Comp. 66-67 – Allegro Moderato.

* * *

Vimos no decorrer do capítulo, um grande número de informações acerca da articulação no séc. XVIII. Observamos as idéias práticas apresentadas pelos principais métodos setecentistas para clarinete e, confrontamo-nos com os dizeres dos principais tratados teóricos do mesmo período.

Os tratados setecentistas sugerem diversas alternativas para a realização de passagens em que a articulação não está claramente marcada, adequando a articulação ao andamento e ao caráter da peça, sempre mantendo relação com a linguagem verbal.

Vários exemplos foram colocados com o intuito de ilustrar a prática e a variedade de sugestões propostas por seus autores. Estas sugestões podem ser utilizadas em várias obras setecentistas, sobretudo aquelas em que não constam sinais de articulação.

**5. CAPÍTULO 4: REALIZAÇÃO DA
ACENTUAÇÃO**

A acentuação ou agógica¹ constitui outro aspecto relevante para o intérprete e, juntamente com a articulação, contribui para dar forma e significado ao discurso musical. Este fator é de vital importância para a plena compreensão, por parte dos ouvintes, das intenções do intérprete e, por conseguinte, do compositor.

A acentuação constitui um dos elementos de expressão musical. Como na linguagem falada, em que acentuamos certas frases, palavras ou sílabas no intuito de expressar diferentes sentidos, na música, também devemos acentuar determinadas notas da frase musical, a fim de que consigamos tais efeitos.

Muitos detalhes acerca da acentuação não foram descritos pelos músicos setecentistas. Mesmo quando anotados, a interpretação moderna dos sinais nem sempre corresponde à intenção do compositor. É importante resgatar seu sentido original para obter uma interpretação historicamente mais verossímil.

Quando falamos acentuação musical, estamos nos referindo diretamente à estrutura rítmica da música. Por isso, torna-se necessário apontar os elementos que compõem essa estrutura: pulso, métrica e ritmo.

Pulso é um conceito que corresponde a uma série de estímulos recorrentes e regulares, como o movimento mecânico do metrônomo ou do relógio, indicando unidades iguais num *continuum* temporal.

Métrica se refere à quantidade de pulsos entre acentos recorrentes: alguns pulsos de uma série necessitam ser mais fortes que outros, obedecendo a uma hierarquia (tempo forte e fraco).

Ritmo, quando associado à música, designa a variação (explícita ou implícita) da duração de sons no tempo.

Os agrupamentos rítmicos básicos derivam, em grande parte, dos modos rítmicos introduzidos na música por volta do século XIII (Escola de *Notre*

¹ Termo utilizado pela primeira vez por Hugo Riemann (1849-1919) em seu *Musikalische Dynamik und Agogik* [“Dinâmica Musical e Agógica”] (Leipzig, 1884). Segundo o dicionário Aurélio agógica se refere à doutrina das modificações passageiras do andamento de um trecho musical, tais como aceleração, retardamento, etc., suas causas determinantes e seus efeitos.

*Dame*²), oriundos da prosódia clássica (pés de versos gregos). São agrupamentos rítmicos básicos que emprestam seus nomes da terminologia tradicionalmente associada à prosódia, em que a sílaba longa (ou acentuada) é representada pelo sinal (_), e a sílaba breve (ou não acentuada) pelo sinal (˘).

As figuras rítmicas têm função estrutural, cumprindo a tarefa de persuasão na medida em que são elementos organizadores do movimento e da idéia, implícitos no discurso sonoro. Em música, assim como na poesia, estas figuras se organizam em “pés métricos”.

Wolfgang Kayser (1906-1960) aponta em seu livro, as espécies de pés métricos mais importantes.³ São eles:

- Troqueu: pé formado por uma sílaba longa (tônica) e uma sílaba breve (átona);
- Iambo: pé formado por uma sílaba breve e uma sílaba longa;
- Dátilo: pé formado por uma sílaba longa e duas sílabas breves;
- Anapesto: pé formado por duas sílabas breves e uma sílaba longa.

A partir destes pés são construídos e conhecidos outros pés (também conhecidos como metros). São elementos estruturais criados pela junção de mais de um pé ou por formações complexas. São eles:

² Designa-se por Escola de Notre-Dame um grupo de compositores que viveu em Paris, entre os séculos XII e XIII, que criaram a música sacra polifônica. Dentre os compositores deste período, destacam-se Léonin (c. 1135-1201) e Pérotin (c. 1160-c. 1236).

³ KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1970. 2º Vol., p. 118-123. 5ª Edição. Tradução: Paulo Quintela.

- Espondeu: formado por duas sílabas longas;
- Molosso: formado por três sílabas longas;
- Dispondeu: formado por quatro sílabas longas (o mesmo que dois espondeus);
- Pirríquio: formado por duas sílabas breves;
- Tríbraco: formado por três sílabas breves;
- Proceleusmático: formado por quatro sílabas breves (o mesmo que dois pirríquios);
- Báquio: formado por uma sílaba breve e duas sílabas longas;
- Palimbáquio: formado por duas sílabas longas e uma sílaba breve;
- Jônico: formado por duas sílabas longas e duas sílabas breves;
- Anfímacro: formado por uma sílaba breve entre duas sílabas longas;
- Anfíbraco: formado por uma sílaba longa entre duas sílabas breves;
- Coriambo: formado pela junção de um Troqueu e um lambo;
- Antispasto: formado pela junção de um lambo e um Troqueu;
- Dócmio: formado pela junção de um lambo e um Anfímacro;
- Hipodócmio: formado pela junção de um Troqueu e um Anfímacro;
- Peônio: formado por uma sílaba longa e três sílabas breves, podendo a sílaba longa aparecer em qualquer das quatro

posições, sendo chamado de Peônio de primeira, de segunda, de terceira ou de quarta;

- Epitrito: formado por uma sílaba breve e três sílabas longas, podendo a sílaba breve aparecer em qualquer das quatro posições, a exemplo do Peônio.

Leonard Ratner em seu livro⁴, denomina essa organização como *rhythmopoeia*, mesma denominação utilizada por Johann Mattheson (1681-1764) em seu *Der Vollkommene Capellmeister*⁵ [“O Mestre de Capela Perfeito”] (Hamburg, 1739). Nesta obra, Mattheson aborda os pés rítmicos a partir de seu significado poético, estabelecendo uma relação entre estes e sua possível utilização na música.

Além de Mattheson, outro autor setecentista que se dedicou à questão dos metros musicais foi Heinrich Christoph Koch (1749-1816), em sua *Musikalisches Lexicon*⁶ [“Dicionário Musical”] (Frankfurt am Main, 1802).

Segue abaixo uma tabela (Tabela 4) contendo os pés poéticos de Mattheson (com o significado afetivo por ele proposto) e de Koch. Estes pés métricos, descritos nesta tabela são aqueles utilizados com maior freqüência na música.⁷

⁴ RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1985, p. 71.

⁵ Apud. RATNER. *Op. cit.*, p. 71.

⁶ Apud. RATNER. *Id. Ibid.*, p. 71.

⁷ Esta tabela segue como modelo a tabela proposta por Leonard Ratner em seu “*Classic Music*”. Tomei a liberdade de traduzir e organizar de modo que sua consulta seja fácil e objetiva.

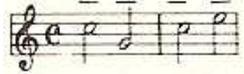
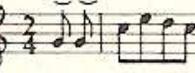
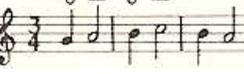
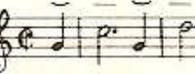
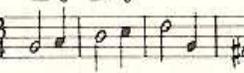
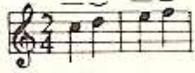
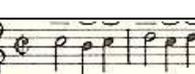
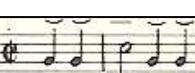
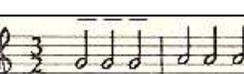
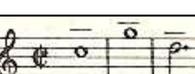
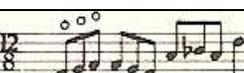
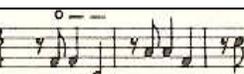
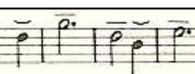
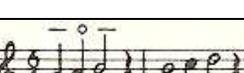
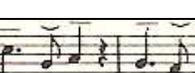
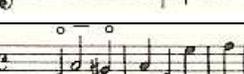
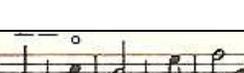
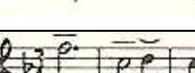
MATTHESON		KOCH	
<u>Espondeu</u> – grave; peças de caráter profundo			<u>Espondeu</u>
<u>Pirríquio</u> – alegre; melodias militares			<u>Pirríquio</u>
<u>lambo</u> – bastante alegre			<u>lambo</u>
<u>Troqueu</u> – ingênuo, não grave; misturado com lambo em minuets			<u>Troqueu</u>
<u>Dátilo</u> – grave, bem como humorado			<u>Dátilo</u>
<u>Anapesto</u> – alegre, bem como grave			<u>Anapesto</u>
<u>Molosso</u> – grave, triste			<u>Molosso</u>
<u>Tríbraco</u> – humorado, bem como grave			<u>Tríbraco</u>
<u>Báquio</u> – especialmente para fugas			<u>Báquio</u>
<u>Anfímacro</u> – animado, vivo			<u>Anfímacro</u>
<u>Anfíbraco</u> – muito popular, para expressões vivas			<u>Anfíbraco</u>
<u>Palimbáquio</u> – [sem comentário do autor]			<u>Palimbáquio</u>

Tabela 4 – Tabela comparativa dos pés métricos.

Esses metros fazem parte da poesia antiga e constam também nos tratados musicais setecentistas, em que a música é fortemente vinculada ao discurso verbal. Com o crescente afastamento entre música e linguagem no

século XIX, os metros poéticos deixaram de figurar nos tratados de teoria e interpretação musical.

Os pés métricos pressupõem uma hierarquia entre tempos fortes e fracos, que resulta, na linguagem verbal, na acentuação das palavras e, na música, na acentuação de motivos e/ou frases musicais, como veremos a seguir.

5.1. Hierarquia das notas

Na interpretação musical, consegue-se a acentuação por meio de duas formas: pela ênfase ou pelo prolongamento das notas. Nos instrumentos de sopro a ênfase ocorre por meio de golpe de língua incisivo, ou por meio de um apoio muscular enérgico logo após o ataque da nota com o referido golpe. O prolongamento se dá pela utilização plena ou parcial da duração dos valores rítmicos, observando a hierarquia das notas dentro do compasso, bem como a hierarquia das notas dentro das frases musicais.

Tratados do século XVIII, ao versar sobre acentuação, descrevem notas boas (*note buone*) – acentuadas, e ruins (*note cattive*) – não acentuadas. É importante dizer que a primeira obra conhecida que faz menção às notas boas e ruins é um tratado em duas partes intitulado *Il Transilvano* [“O Transilvano”] (Veneza, 1593/1609), de Girolamo Diruta (c. 1554-c. 1610).

Sobre estas notas, Harnoncourt nos diz que:

De acordo com os autores musicais dos séculos XVII e XVIII, temos, em um compasso 4/4, notas boas ou ruins, *nobiles* ou *viles*: assim, o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável. Os termos nobres e comuns dizem respeito, naturalmente à acentuação, e se traduzem assim:

um – dois – três – (quatro)



Este esquema de acentuação, que se assemelha a uma curva de peso, é um dos pilares da música barroca.⁸

Conscientizar-se desta hierarquia implica em conceder a devida ênfase às chamadas *note buone* (notas boas), as notas acentuadas, especialmente a primeira nota de cada compasso, e também a outras notas (as chamadas notas ruins), dependendo do tempo e da métrica.

A interpretação da música romântica preconiza linhas melódicas fluentes que se direcionam para pontos culminantes. Para isso a barra de compasso é utilizada principalmente como uma referência para facilitar a leitura.

Diferentemente da prática romântica, a música setecentista utiliza a barra de compasso para marcar um sistema de acentuações métricas que determina tempos fortes e fracos, longos ou curtos, importantes (“bons”) ou não importantes (“ruins”). Türk expõe este sistema com maior detalhe:

Todo compasso tem tempos fortes [“bons”] e fracos [“ruins”], embora as semínimas sejam iguais de acordo com seu valor ou duração (valor extrínseco), como mostrado pelos exemplos seguintes. Entretanto, sobre algumas [notas] recai uma acentuação (valor intrínseco) maior do que sobre outras. Para que todos sintam isto, no exemplo *a*, a cada grupo de duas notas, e no exemplo *b*, a cada grupo de três notas, a primeira nota é a mais importante (Figura 68).



Figura 68 – Formas de acentuação.

Por este motivo, os tempos fortes são denominados intrinsecamente longos, principais, acentuados. Ao se contar os tempos, eles recaem sobre o movimento descendente [da mão] (*thesis*). Os tempos fracos são chamados intrinsecamente breves, de passagem, não acentuados, etc. São executados pelo levantamento da mão, chamado pela terminologia técnica de *arsis*.⁹

⁸ HARNONCOURT. *Op. cit.*, p. 50-51.

⁹ Em relação à métrica musical, comumente atribui-se os termos “tempo forte” à *thesis* e “tempo fraco” à *arsis*. Podemos ainda nos referir a *arsis* como sendo uma suspensão ou impulso, e à *thesis* como sendo apoio ou repouso.

Nos compassos binários há apenas um tempo forte, a saber, o primeiro; os compassos quaternários têm dois tempos fortes, a saber, o primeiro e o terceiro, dos quais o primeiro recebe mais ênfase. Nos compassos ternários, apenas o primeiro tempo é forte; no entanto, em alguns casos, o terceiro recebe uma ênfase, e em outros, o segundo tempo é intrinsecamente longo e o terceiro, conseqüentemente, é curto.¹⁰

Embora Türk não descreva em quais situações o terceiro tempo deve ser acentuado, é possível supor que ele esteja se referindo a peças que começam em compasso anacruse, como a passagem a seguir (Figura 69).

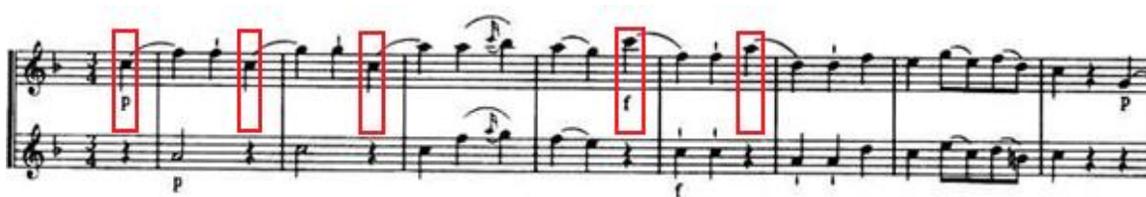


Figura 69 – Exemplo de acentuação da nota anacruse.¹¹

Segundo Türk, a mesma regra vale para as partes de compassos que recebem acentuação diferente:

¹⁰ Each meter has strong and weak beats, although according to their external value or duration, they are equal to each other as shown by the following examples. However, more emphasis (internal value) is given to one than to the other. For everyone feels that in **a**, of each group of two notes, and in **b**, of each group of three notes, the first note is the most important.



For this reason, strong beats are also said to be internally long, or are called struck or accented beats. In beating time, they occur as the downbeat (*thesis*). Weak beats are also called internally short, passing or unaccented beats, etc. They are executed by a lifting of the hand, which in technical terminology is called *arsis*. In every two-part meter, only one is a strong beat, namely, the first; the four-part meters have two strong beats, namely, the first and the third, of which the first gets the greater emphasis. In three-part meters, the first one is really the strong beat, nevertheless, in some cases, the third is given emphasis, just as in a few cases the second is internally long and thereby the third is short. In: TÜRK, Daniel Gottlob. *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1982, p. 90-91. Translation, Introduction and Notes: Raymond H. Haggh.

¹¹ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Serenade em Es (KV 375)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979. Comp. 9-16. Menuetto-Trio II.

Aquele que quiser ler um poema de modo que seja compreendido pelo ouvinte, deve colocar uma ênfase em certas palavras ou sílabas. O mesmo recurso está à disposição do músico executante.¹⁴

Quanto às fórmulas de compasso, Leopold Mozart classifica-as como iguais ou binárias, quando possuem duas pulsações e, desiguais ou ternárias, com três pulsações. Em seu *Versuch*, ele apresenta as fórmulas de compassos mais usadas em sua época:

- Binárias:
 - *Allabreve*, 2/4, 4/4, 6/4, 6/8 e 12/8.

- Ternárias:
 - 3/1, 3/2, 3/4, 3/8.

A tabela a seguir representa os valores de tempo e de compasso, implícitos nestas fórmulas (Tabela 5):

¹⁴ Whoever would read a poem and the like in such way that it becomes comprehensible to the listener must place a marked emphasis on certain words or syllables. The very same resource is also at the disposal of the practicing musician. In: TÜRK. *Op.cit.*, p. 324.

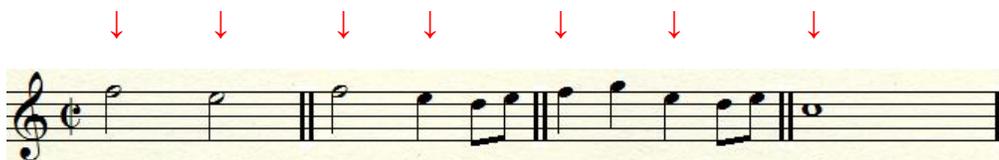
UNID. DE COMPASSO

UNID. DE TEMPO

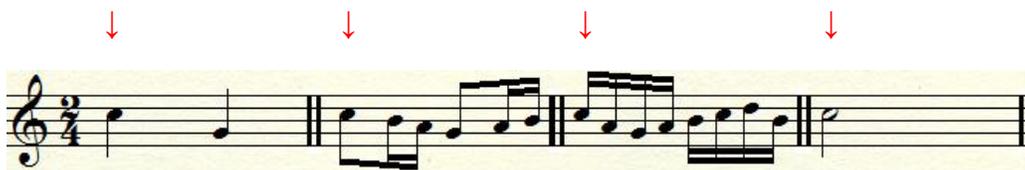


Tabela 5 – Tabela representativa dos valores de tempo e de compasso.

É possível aplicar as regras de acentuação de Türk às fórmulas de compassos descritas por Leopold Mozart. Nos exemplos a seguir, os sinais indicativos sobre as notas se referem à acentuação em trechos escritos em diferentes fórmulas de compassos:



Exemplo 1: Acentuação em compasso 2/2.



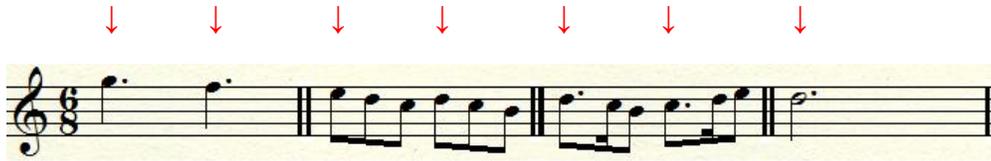
Exemplo 2: Acentuação em compasso 2/4.



Exemplo 3: Acentuação em compasso 4/4.



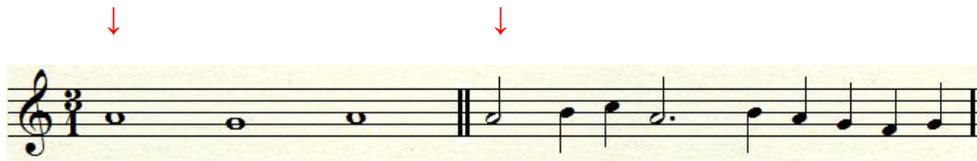
Exemplo 4: Acentuação em compasso 6/4.



Exemplo 5: Acentuação em compasso 6/8.



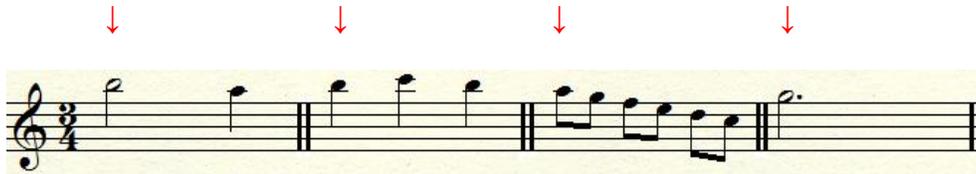
Exemplo 6: Acentuação em compasso 12/8.



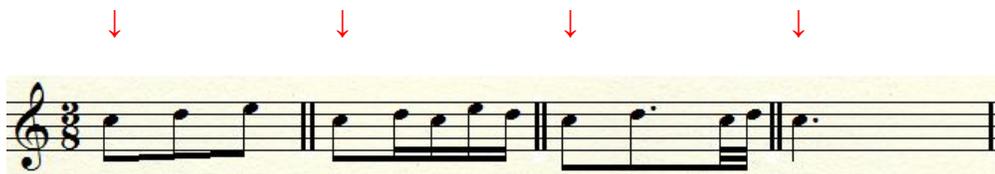
Exemplo 7: Acentuação em compasso 3/1.



Exemplo 8: Acentuação em compasso 3/2.



Exemplo 9: Acentuação em compasso 3/4.



Exemplo 10: Acentuação em compasso 3/8.

A maneira de se acentuar as partes de compassos “boas” e “ruins” estende-se também aos grupos de compassos. Assim, certos compassos são classificados como “bons” ou “maus”, segundo os mesmos critérios que regem a acentuação interna dos compassos. Para Türk, a organização rítmica é concebida de forma análoga à arquitetura, pela relação entre as partes e o todo. Esses padrões básicos são reproduzidos em todos os níveis musicais, nas estruturas mais extensas, como frases e períodos etc., quanto nas menores, como os motivos rítmicos. Veremos a seguir, exemplos práticos extraídos da literatura clarinetística.

5.2. Acentuação na prática

Franz Vester faz referência a uma ilustração de Sol Babitz (1911-1982) para a comparação entre dois tipos de performance, a forma moderna e a forma setecentista de execução musical (Figuras 71 e 72).¹⁵ Vejamos as figuras:

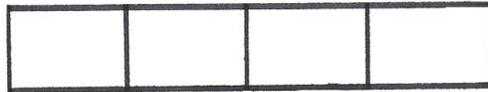


Figura 71 – Forma moderna de execução.



Figura 72 – Forma setecentista de execução.

Notamos nestas figuras que a forma moderna é um tanto reta, não permitindo inflexões nas notas. Já a forma setecentista é flexível, permitindo nuances entre as notas.

Quantz sugere em seu tratado articulações que visam por em prática essa desigualdade entre as notas. Para passagens em tempo moderato: **ti-di-ri-di** - **ri-di-ri-di** (Figura 73), e para passagens muito rápidas: **did'll-di'll** (Figura 74).

¹⁵ VESTER. *Op. cit.*, p. 30.



Figura 73 – Sugestão de articulação.

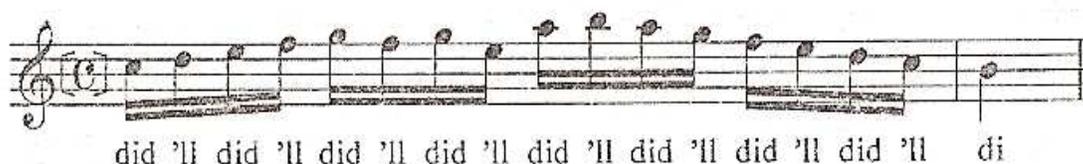


Figura 74 – Sugestão de articulação.

As duas articulações propostas por Quantz conferem um formato, entre as notas, semelhante à figura 72, porque geram pequenos acentos nas notas ímpares. Desta maneira, a forma setecentista é a mais adequada por nos dar a sensação de hierarquia. Nos instrumentos de sopro, além das articulações específicas, o uso do diafragma é útil para ajustar a pressão do ar à acentuação.

Se nos instrumentos de sopro a execução das notas boas se dá por meio de articulações específicas e nos teclados pelo *toucher* do instrumentista, nos instrumentos de cordas ela ocorre por meio da utilização adequada do arco.

Leopold Mozart sugere que as notas boas sejam executadas com um poderoso golpe de arco para baixo (a partir do talão), e as notas ruins, com o movimento para cima (a partir da ponta).

Nos compassos com notas em número ímpar, os intérpretes devem ajustar os golpes de arco. Um procedimento característico do estilo francês no final do século XVII e princípio do XVIII foi o *reprise d'archet* (Figura 75), uma técnica de ajuste que consistia em retomar um arco para baixo a fim de que se

preservasse a hierarquia do compasso. Outra técnica de ajuste (conhecida como *craquer*) (Figura 76) implicava em executar duas notas com o mesmo arco para cima.

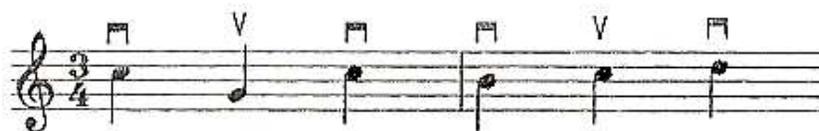


Figura 75 – Reprise d'archet.

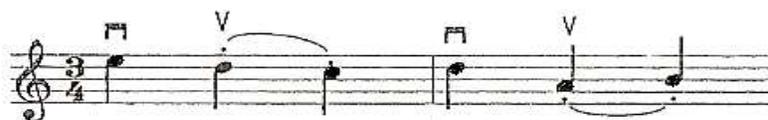


Figura 76 – Craquer.

Na execução da música setecentista, não é suficiente apenas acentuar as primeiras notas de cada compasso, sob risco de tornar a execução monótona: há muitos outros fatores que quebram essa monotonia, evidenciando uma flexibilidade de acentuação. São eles: as notas sincopadas, a nota mais aguda ou mais grave de uma frase musical, as notas de um acento verbal (como no canto), as notas dissonantes, entre outras, que trataremos a seguir.

5.2.1. Casos especiais de acentuação

Frans Vester aponta que as notas são acentuadas com maior força preferencialmente em trechos com dinâmica *forte*, e ocorre com maior intensidade em movimentos rápidos. Contudo, ele afirma que em circunstâncias especiais, estes acentos podem ser reiterados, eliminados, deslocados ou acrescentados.

Estas alterações dependem de diversos fatores, e por constituírem parte do gosto da época, nem sempre recebem indicações impressas. Veremos a seguir exemplos destas diferentes situações:

5.2.1.1. Reiteração de acentos

Os acentos devem ser reiterados [reforçados] nas seguintes situações¹⁶:

- *Apoggiature* longas executadas no tempo “bom” do compasso.



Figura 77 – J. F. TAPRAY (1738-c.1819) – Quartetos op. XVIII nº 1 para clarinete, viola, violoncelo e cravo – Comp. 20-22 – Rondo-Allegretto.

¹⁶ Os acentos a serem reforçados estão marcados com o retângulo.

- *Apoggiature* curtas executadas no tempo “bom” do compasso.



Figura 78 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi^b maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 65-68 – Allegro Vivace.

- *Apoggiature* em suspensões (com maior ênfase em casos de acordes dissonantes).

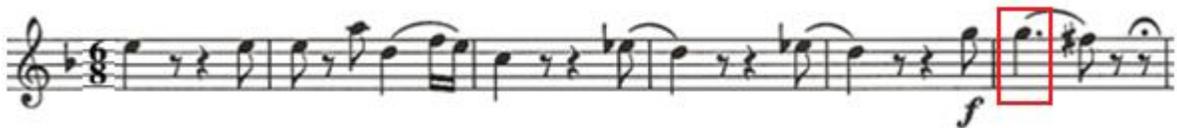


Figura 79 – W. A. MOZART – Trio Kegelstatt – Comp. 49-54 – Andante.

- Grandes intervalos na voz principal.



Figura 80 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 216-219 – Allegro.

- Notas estranhas à tonalidade do fragmento em questão.



Figura 81 – A. EBERL (1765-1807) – Trio op. 36 para clarinete, violoncelo e piano – Comp. 4-8 – Andante Maestoso.

- Modulações inesperadas.

The image shows a musical score for 'Der Hirt auf dem Felsen' by Franz Schubert. It consists of three staves: Soprano (top), Clarinet (middle), and Piano (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is 'Andantino'. A red box highlights a section of the piano accompaniment where the key signature changes unexpectedly.

Figura 82 – F. SCHUBERT (1797-1828) – *Der Hirt auf dem Felsen* para soprano, clarinete e piano op. post. 129 – Comp. 88-91 – Andantino.

- Notas longas em meio a muitas notas curtas, independentemente da sua posição no compasso.

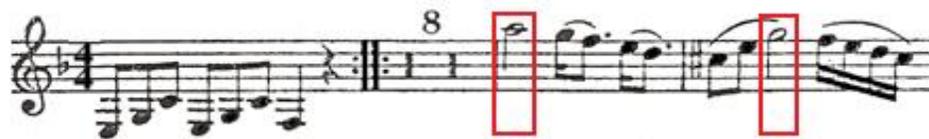


Figura 83 – W. A. MOZART – Trio Kegelstatt – Comp. 76-86 – Rondo-Allegretto.

5.2.1.2. Eliminação de acentos

Os acentos devem ser eliminados nas seguintes situações¹⁷:

- Ligaduras que ultrapassam a barra do compasso, ocorrendo desta forma, a antecipação da nota *buona*. O acento que deveria ocorrer na nota envolvida pelo retângulo é antecipado pela ligadura.



Figura 84 – J. B. WANHAL – Sonata em Mi^b maior para clarinete e piano (1810) – Comp. 171-176 – Rondo-Allegretto.

- Notas com ponto de aumento em partes fracas do compasso.



Figura 85 – W. A. MOZART – Concerto em La maior para clarinete e orquestra (KV 622) – Comp. 201-205 – Allegro.

¹⁷ A marca em vermelho (retângulo) refere-se ao local onde não deve ocorrer a acentuação.

- Hemíolas. Neste caso, devemos acentuar a primeira nota de cada ligadura, reforçando assim o deslocamento rítmico.

Figura 89 – W. A. MOZART – Serenata em Mi maior (KV 375) para 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes – Comp. 9-16 – Menuetto-Trio II.

- Deslocamentos imaginários da barra de compasso. Neste caso, o deslocamento é proposto pela frase do piano [compasso 157e 158].

Figura 90 – F. RIES (1784-1838) – Sonata em Sol menor op. 29 (1809) para clarinete e piano – Comp. 157-160 – Adagio-Allegro.

- Sinais dinâmicos



Figura 91 – L. VAN BEETHOVEN (1770-1827) – Trio para clarinete, violoncelo e piano op. 38 –
Comp. 1-7 – Adagio.

5.2.1.4. Acréscimo de acentos

O acréscimo de acentos ocorre em diversas situações, como veremos a seguir¹⁹:

- Quando sinais específicos (*staccato* ou traços) são colocados sobre as notas, indicando igualdade entre elas.



Figura 92 – F. A. HOFFMEISTER (1754-1812) – Sonata em ré maior para clarinete e piano – Comp. 28-29 – Allegro-Assai.

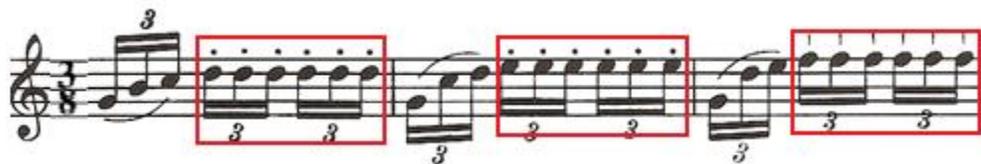


Figura 93 – G. SCIROLI – Sonata em Si^b maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 41-43 – Allegro.

Vale notar que estes sinais significam tocar igual e não apenas curto como ensinam a preceptivas modernas. Ambos os sinais (ponto e traço vertical) sobre as notas têm o mesmo efeito, porém o traço vertical é mais enfático por se tratar, no caso da figura anterior, de um acorde com 7^a.

¹⁹ Acentuar onde estiver marcado com um retângulo.

- Em notas longas situadas em partes fracas do compasso, cujo efeito produz a síncopa, que deve sempre ser acentuada.



Figura 94 – C. STAMITZ – Concerto nº 1 em Fa maior para clarinete e orquestra – Comp. 196-199 – allegro.

- Na repetição de notas da mesma duração e altura.



Figura 95 – G. SCIROLI – Sonata em Si^b maior para clarinete e baixo contínuo – Comp. 21-22 – Allegro Moderato.

- Quando há sinais dinâmicos específicos.

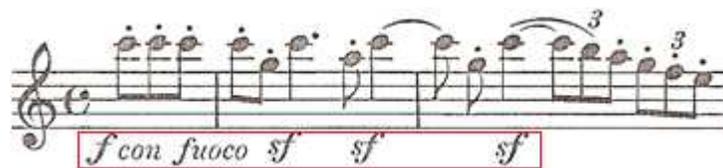


Figura 96 – L. VAN BEETHOVEN – Trio para clarinete, violoncelo e piano op. 11 – Comp. 49-51 – Allegretto.

* * *

Ao analisar partituras do século XVIII, podemos verificar que, em geral, os sinais de acentuação são raros. Isso não significa que devemos tocar tudo igual.

Tratados setecentistas prescrevem a desigualdade na acentuação musical e sugerem arcadas, *toucher* e golpes de língua para realizar essas nuances.

Estas prescrições são bastante proveitosas para o intérprete que deseja se aprofundar na execução de obras do período clássico. A variedade dos detalhes convencionados, mas nem sempre indicados na partitura aponta para a importância de entrar em contato com os escritos da época, a fim de que a *performance* seja enriquecida.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dadas as diferenças entre os clarinetes antigos e o clarinete moderno é importante salientar algumas vantagens de recuperar os instrumentos históricos. Podemos verificar que uma execução com instrumentos antigos pode ser tão boa quanto com instrumentos modernos.

Todos sabem que não existe um instrumento perfeito, seja ele antigo ou moderno. Até hoje, duas das maiores indústrias de instrumentos musicais, que constroem clarinetes, como Buffet & Crampon e Selmer Company, aprimoram seus modelos.

Comparando as qualidades e os defeitos dos melhores clarinetes antigos com àquelas dos melhores modelos atuais, é possível verificar que não há uma evolução no sentido de melhoria. Se por um lado ganha-se com a transformação física no instrumento, por outro, algumas perdas são inevitáveis e geralmente estas ocorrem com a sonoridade. Cada qual possui vantagens e desvantagens, das quais os músicos e construtores estavam (e estão) plenamente conscientes.

Um clarinete de 1800, com sua tubulação estreita e parede fina, com cinco chaves, boquilha pequena e delgada, irá soar com muito menos volume que um clarinete moderno. Porém o clarinete antigo possui uma série de particularidades sonoras que o clarinete moderno já não tem: sons harmônicos graves mais ricos e, ligaduras de oitavas mais claras.

Quando se compara um clarinete *Tosca* (último lançamento da Buffet & Crampon), com um clarinete Grenser de 1800, constata-se que em um *Tosca*, todos os semitons soam iguais, em um mesmo padrão sonoro, enquanto que em um Grenser, devido às diferentes dimensões e dedilhados em forquilha, praticamente, cada nota tem uma cor particular, resultando em uma variação timbrística rica.

Podemos tirar duas conclusões, ambas legítimas. O clarinete Grenser seria um instrumento ruim, pois suas notas soam desiguais, se tivermos como referência o ideal sonoro de um Buffet. Ou que o clarinete Buffet é um mau

instrumento, pelo fato de suas notas soarem todas iguais, impossibilitando variações de timbre, caso optemos pelo ideal sonoro de um Grenser.

Quanto ao timbre, algumas diferenças são notadas. No clarinete antigo os harmônicos graves estão mais presentes, enquanto que no clarinete moderno, os harmônicos superiores é que se destacam. A construção acústica que permite a distinção de timbre entre estes instrumentos também tinha propósitos diferentes em relação à projeção sonora. O clarinete antigo era utilizado em ambientes bem menores se comparado às salas de concerto atuais. A orquestra do século XVIII ainda se baseava no som das cordas, não havendo, portanto, a necessidade de se ter um instrumento potente. O clarinete moderno é construído de modo que sua projeção sonora esteja à altura de uma orquestra de grande porte, apta a executar o repertório do século XX.

Não é o caso de se considerar que o clarinete antigo seja imperfeito em sua construção, que lhe faltam as chaves para uma execução mais clara e, que sua projeção sonora seja insatisfatória, sem vigor.

Devemos levar em consideração que a música setecentista está fundamentada em preceitos retóricos, onde as regras de clareza de pronúncia norteiam a interpretação deste repertório.

Não podemos ignorar também que os instrumentos do século XVIII eram as ferramentas que estavam disponíveis para os grandes mestres da música setecentista. Logo, podemos presumir que os instrumentos antigos são os que melhor se adéquam ao modelo da linguagem verbal.

Mozart não conheceu outro clarinete senão o de cinco chaves. A sexta chave só foi acrescentada por volta de 1800, ou seja, alguns anos após sua morte. Mesmo assim, dedicou a este clarinete um concerto, um quinteto e um trio, considerados até hoje como referências na literatura para o instrumento, além de ter reescrito uma segunda versão de algumas de suas sinfonias, como a *Haffner* e *Paris* incluindo par de clarinetes.

Conhecer o instrumento histórico, nos dias de hoje, pode ser extremamente útil para aqueles que desejam unir o contexto histórico que envolve

o seu repertório à interpretação do mesmo. Ao tocar o repertório setecentista em um clarinete histórico, imediatamente percebe-se o quanto o instrumento responde aos ideais de uma música vinculada a preceitos retóricos.

É perfeitamente possível tocar o repertório setecentista em um clarinete moderno, porém, este repertório pode se tornar mais interessante se o músico tiver o conhecimento de como tal música era executada no instrumento histórico. Temos então uma contextualização histórica e prática.

Harnoncourt expõe:

A sonoridade original só me interessa na medida em que ela, dentre as numerosas possibilidades de que disponho, me parece a melhor para executar esta ou aquela música *atualmente*. Da mesma forma que a orquestra de Praetorius me parece inadequada para tocar Richard Strauss, considero a orquestra de Richard Strauss inadequada para tocar Monteverdi.¹

Ao estudarmos os métodos setecentistas para clarinete, podemos concluir que eles tendem a explicar diversos assuntos de forma bastante sucinta, dando preferência aos exercícios e às peças musicais. É interessante observar que não há discrepância entre as informações apresentadas pelos diferentes autores, o que evidencia uma prática uniforme. Vale ainda lembrar que, por serem métodos práticos, não se preocupam tanto com os aspectos conceituais, buscando antes tornar o clarinetista hábil na execução musical.

É possível notar que todos os autores estão preocupados essencialmente com os mesmos assuntos, e que articulação e acentuação são pontos de interesse central em todos os métodos. É importante observar também que tais autores propõem inúmeros exercícios em forma de duetos. Ao tocar em conjunto com o professor, o aluno podia desenvolver suas habilidades técnicas, de afinação e, além disso, aprendia as regras do estilo pela imitação do mestre. Nestes tratados, podemos observar que o método de aprendizado setecentista

¹ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. Tradução: Marcelo Fagerlande, p. 99.

não enfatizava o virtuosismo técnico, preferindo a formação do gosto. Esta prática de aprendizado tendeu a cair em desuso no séc. XIX, em que foi dada ênfase maior aos estudos técnicos do que ao desenvolvimento do gosto musical.

As diferenças entre os métodos setecentistas estudados estão nos exemplos expostos, na quantidade de exercícios oferecidos e na terminologia dada às ornamentações.

Os tratados setecentistas sugerem diversas alternativas para a realização de passagens em que a articulação não está claramente marcada, adequando-a ao andamento e ao caráter da peça, e sempre mantendo relação estreita com a linguagem verbal. Neste trabalho, estas alternativas foram ilustradas com passagens retiradas da literatura clarinetística, no intuito proporcionar aplicação prática para as regras.

Ao analisar partituras do século XVIII, principalmente edições manuscritas, verificamos que, em grande parte delas, os sinais de articulação e acentuação são raros. Porém, os tratados setecentistas prescrevem a desigualdade na acentuação musical, indicando que não devemos tocar tudo igual. O músico setecentista se guiava por estas regras de articulação e acentuação. Estes tratados sugerem *arcadas*, *toucher* e golpes de língua para realizar essas nuances.

As prescrições para os diferentes compassos se estendem também para partes de compassos e para grupos de compassos, estabelecendo uma conexão entre a parte e o todo.

Há ainda muitos preceitos para a alteração deste esquema básico, e eles indicam que, dependendo de algumas circunstâncias, pode ocorrer reiteração, supressão, deslocamento ou acréscimo de acentos.

O estudo das prescrições setecentistas para articulação e acentuação mostra que o contato com estes métodos é bastante proveitoso para o intérprete que deseja se aprofundar na execução de obras do período clássico. A interação com os escritos da época, inevitavelmente faz com que a *performance* seja enriquecida.

O contato inicial com estes tratados mostra que o aprofundamento, em outros aspectos da interpretação, como ornamentos, dinâmicas e fraseado, poderá contribuir para um desenvolvimento ainda maior da prática interpretativa, especialmente no que diz respeito ao repertório clarinetístico.

7. BIBLIOGRAFIA

- BABITZ, Sol. *The Great Baroque Hoax: A Guide to Baroque Performance for Musicians and Connoisseurs*. Los Angeles: Early Music Laboratory, 1970.
- BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. Tradução: Fernando Cazarini.
- BÄRMANN, Carl. *Tägliche Studien "Clarinett-Schule"*. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1956.
- BLASIUS, Matthieu Frédéric. *Nouvelle Méthode de Clarinette et Raisonnement des instruments, 1796*. Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- BROWN, Clive. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BROWN, Howard Mayer; SADIE, Stanley. *Performance Practice: Music after 1600*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CROCKER, Richard. *A History of Music Style*. New York: Dover Publications, 1986.
- DIDEROT, Denis; Jean Le Rond D'Alembert. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Artes et des Métiers par un Société de Gens de Lettres*. Paris: Briasson, David, Le Breton, 1751-72. Vol. 3.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
- GROUT, Donald J.; Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 1994. Tradução: Ana Luísa Faria.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 2ª Edição. Tradução: Marcelo Fagerlande.
- _____. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Tradução: Luíz Paulo Sampaio.
- HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- HOTTETERRE, Jacques Martin. *Principles of the flute, recorder and oboe*. London: Barrie & Rockliff, 1978. Translated and edited: David Lasocki.

- JEANJEAN, Paul. *Vade-Mecum du Clarinettiste*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1927.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1970. 2º Vol.. 5ª Edição. Tradução: Paulo Quintela.
- KELLER, Hermann. *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1973. Translated by Leigh Gardine.
- KENYON, Nicholas. *Authenticity and early music: a symposium*. New York: Oxford University Press, 1988.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987. Tradução: Álvaro Cabral.
- KLOSÉ, Hyacinthe Eleonore. *Méthode Complète de Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1951.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robert. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Traducción: Luis Carlos Gago.
- LAWSON, Colin. *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*. Ann Arbor: Umi Research Press, 1981.
- _____. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. *Mozart: Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEFÈVRE, Jean Xavier. *Méthode de clarinette, 1802*. Genève: Minkoff Reprint, 1974.
- LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean. *Méthodes et Traités 6, Série I, France 1600-1800*. Paris: Editions Jean-Marc Fuzeau, 2000.

- MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1985. 2nd Edition. Translated: Editha Knocker.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Boston: Northeastern University Press/University Press of New England, 2001. Translated, notes and introduction: Edward R. Reilly.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1985.
- RICE, Albert. *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- _____. *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ROESER, Valentin. *Essai d'instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor, 1764*. Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1971.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classical Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- RUSHTON, Julian. *A Música Clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 2^a Edição. Tradução: Clóvis Marques.
- STRUNK, Oliver. *The Classic Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1965.
- TÜRCK, Daniel Gottlob. *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. Translation, Introduction and Notes: Raymond H. Hagg.
- VAN DER HAGEN, Amand. *Méthode Nouvelle et Raisonné pour la Clarinette, 1785*. Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- _____. *Nouvelle Méthode de Clarinette: Divisée em deux parties*. Paris: Editions Jean-Marc Fuzeau, 2000.

- VESTER, Frans. *W. A. Mozart: on the Performance of the Works for Wind Instruments*. Amsterdam: Broekman & Van Poppel, 1999. Translated: Ruth Koenig.
- WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi on the Past*. London: Emerson Edition, 1971.
- _____. *More Clarinet Virtuosi on the Past*. London: Emerson Edition, 1977.
- YOST, Michel. *Méthode de Clarinette*. Paris: Editions Jean-Marc Fuzeau, 2000.
- ZASLAW, Neil; COWDERY, William. *The Complete Mozart: a Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: W. W. Norton & Company, 1990.

PARTITURAS

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Trio IV, op. 11*. München: G. Henle Verlag, 1964.
_____. *Trio XIII, op. 38*. München: G. Henle Verlag, 1968.
- EBERL, Anton. *Grand Trio, op. 36*. London: Musica Rara, 1973.
- GÖPFERT, Carl Andreas. *Konzert in B-Dur für Klarinette und Orchester*.
Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1993.
- HOFFMEISTER, Franz Anton. *Sonate in D-Dur für Klarinette und Klavier*.
Budapest: Editio Musica, 1976.
- LEFÈVRE, Jean Xavier. *Quatrième Sonate en Fa majeur pour Clarinette e Basso continuo*. Genève: Minkoff Reprint, 1974.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Serenade em Es (KV 375)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979.
_____. *Konzert in A für Klarinette und Orchester (KV 622)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1977.
_____. *Kegelstat-Trio (KV. 498)*. Berlin: Robert Lienau, 1954.
- NEUKOMM, Sigismund. *Fantasie für Klarinette und Klavier* Zürich: Eigentum und Verlag von Hug, 1988.
- REICHA, Anton. *Quintet in B \flat major for Clarinet and String Quartet*. London: Musica Rara, 1962.
- RIES, Ferdinand. *Sonata in G minor for Clarinet and Piano, op. 29*. Mainz: Schott's Söhne, 1967.
- SCHUBERT, Franz. *Der Hirt auf dem Felsen, op. Post. 129*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1988.
- SCIROLI, Gregorio. *Sonata in B \flat major for Clarinet and Basso continuo*. Mainz: Schott's Söhne, 1990.
- STADLER, Anton. *Heitere Variationen für Klarinette Solo*. Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1990.

- STAMITZ, Carl. *Konzert n^o 1 in F-Dur für Klarinette und Orchester*. Mainz: Schott's Söhne, s/d.
- _____. *Konzert in Es-Dur für Klarinette und Orchester*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1953.
- STAMITZ, Johann. *Konzert für Klarinette*. Mainz: Schott's Söhne, 1967.
- TAPRAY, Jean-François. *Quatour op. XVIII n^o 1*. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, s/d.
- WANHAL, Jean Baptist. *Sonata n^o 3 in B \flat major for Clarinet and Piano*. Monteux: Musica Rara, 1984.
- _____. *Sonata in Es-Dur für Klarinette und Klavier*. Mainz: Schott's Söhne, 1971.
- _____. *Sonata in B \flat major for Clarinet and Piano*. London: Musica Rara, 1973.

8. ANEXOS

8.1. ANEXO A – Lista de obras setecentistas para *Chalumeau* e Clarinete

8.1.1. Repertório para *Chalumeau*

8.1.1.1. Ópera

Johann Joseph Fux (1660-1741)

- “*Julo Ascanio*” (1708);
- “*Pulcheria*” (1708);
- “*Il mese di Marzo*” (1709);
- “*Gli ossequi delle notte*” (1709);
- “*La decima fatica d’Ercole*” (1710);
- “*Dafne in Lauro*” (1714);
- “*Orfeo ed Euridice*” (1715);
- “*Il fonte dalla salute aperto delle grazia nel Calvario*” (1716);
- “*Diana placata*” (1717);
- “*Psyche*” (1720) e
- “*Giunone placate*” (1725).

Giovanni Battista Bononcini (1670-1747)

- “*Endimione*” (1706);
- “*Eteacro*” (1707);
- “*Turno Aricino*” (1707);
- “*Il natale di Giunone*” (1708);
- “*Il Mario fuggitivo*” (1708);
- “*L’Abdolomino*” (1709) e
- “*Muzio Scevola*” (1710).

Reinhard Keiser (1674-1739)

- “*Croesus*” (1710).

Antonio Maria Bononcini (1677-1726)

- “*La conquista della Spagne*” (1707);
- “*Il trionfo della grazia*” (1707) e
- “*La prese di Tebe*” (1708).

Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732)

- “*Il trionfo dell’amicizia e dell’amore*” (1711).

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

- “*Orfeo*” (1762) e
- “*Alceste*” (1767).

Florian Leopold Gassmann (1729-1774)

- “*I rovinati*” (1772) – esta provavelmente sendo uma das últimas aparições do *chalumeau* no repertório lírico.

8.1.1.2. Música Sacra

Antonio Vivaldi (1678-1741)

- Oratório “*Juditha triumphans*” (1716) para *chalumeau obbligato*.

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Cantatas:

- “*Danket dem Herrn Zebaoth*” (1718);
- “*Schicket euch in die Zeit*” (1720);

- “*Der feste Grund Gottes besteht*” (1721) e
- “*Mit Gott im Gnadembunde stehen*” (c. 1721).

Oratórios:

- “*Seliges Erwägen*” (1728) e
- “*Heilig, heilig, heilig ist Gott*” (1747).

Johann Christoph Graupner (1683-1760)

Cantatas:

- “*Seid barmherzig*” (1734);
- “*Gelobet sei Gott*” (c. 1734);
- “*Der Herr ist gern bei den Seinen*” (1735);
- “*Es begab sich, dass Jesus in eine Stadt mit Namen Nain ging*” (1737);
- “*Ihr Herzen räunt die Sünde aus*” (1739) e
- “*Gelobet sei der Herr täglich*” (1753).

8.1.1.3. Obras Instrumentais

Georg Philipp Telemann

- Concerto – 2 *chalumeaux*;
- “*Carillon*” – 2 *chalumeaux* (1728);
- Sonata – *chalumeau*, violino, fagote e baixo contínuo;
- Concerto – 2 *chalumeaux*, 2 fagotes e cordas;
- *Concert à 9 parties* – *chalumeau*, oboé, traverso, 2 violinos, viola, 2 violoncelos e baixo contínuo (1737/38);
- Methodische Sonate em Sol menor – *chalumeau* e baixo contínuo;
- Triosonate em Do menor – *chalumeau*, viola da gamba e baixo contínuo e
- Sonate em Sol menor (Tafelmusik) – *chalumeau*, viola da gamba e baixo contínuo.

Johann Christoph Graupner

- 2 Concertos – 2 *chalumeaux*;
- Concerto – oboé, viola d'amore e *chalumeau*;
- Concerto – flauta, viola d'amore e *chalumeau*;
- Concerto – *chalumeau*, fagote e violoncelo e
- 11 Suítes.

Georg Friedrich Handel (1685-1759)

- Sonate em Fa maior op.5/1 – *chalumeau* e baixo contínuo.

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)

- Concerto em Si \flat maior (c. 1730) – *chalumeau* soprano.

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)

- Concerto (c. 1770) – obra considerada como sendo o último trabalho escrito para o *chalumeau*.

8.1.2. Repertório para Clarinete Barroco

8.1.2.1. Ópera

Antonio Caldara (1670-1736)

- *“Ifigenia in Aulide”* (1718).

Francesco Bartolomeo Conti

- *“Don Chischiotte in Sierra Morena”* (1719).

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

- *“Zoroastre”* (1749);
- *“Les Boréades”* (1764) e
- *Pastorale-héroïque “Acante et Céphise”* (1751).

George Friedrich Handel

- *“Tamerlano”* (1724).

8.1.2.2. Música Sacra

Georg Philipp Telemann

Cantatas:

- *“Jesu, wirst du bald erscheinen”* (1719);
- *“Wer mich lieber, der wird mein Wort halten”* (1721);
- *“Christus ist um unsrer Missetat willen”* (1721);
- *“Ein ungefärbt Gemute Aufgenommen”* (1722) e
- *“Serenata, zum Convivio de HH Burgercapitains”* (1728).

Johann Christoph Graupner

- Cantata “*Lasset eure Bitte im Gebet*” (1754).

8.1.2.3. Obras Instrumentais

Giovanni Battista Viviani (1638-1692)

- Sonata Prima – clarinete em Do e baixo contínuo.

Antonio Vivaldi

- Concerto RV 559 (c. 1720) e
- Concerto RV 560 (c. 1720).

George Friedrich Handel

- Overture HWV 424.

Johann Melchior Molter (1696-1765)

- 6 concertos – clarinete em Ré e orquestra.

Ferdinand Kölbl (c. 1705-1778)

- Trio – clarinete, trompa e baixo contínuo.

Michel Corette (1709-1795)

- Suíte em Do maior – clarinete e baixo contínuo.

Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1763)

- Concerto – clarinete e orquestra (1733).

8.1.3. Repertório para Clarinete Clássico

8.1.3.1 Ópera

Thomas Augustine Arne (1710-1778)

- “*Thomas and Sally, or the Sailor’s Return*” (1760);
- “*Artaxerxes*” (1762) e
- “*The Fairy Princes*” (1771).

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

- “*Iphigénie en Aulide*” (1774);
- “*Orphée et Eurydice*” (1774);
- “*Alceste*” (1776);
- “*Armide*” (1777);
- “*Iphigénie en Tauride*” (1779) e
- “*Echo et Narcisse*” (1780).

Johann Friedrich Agricola (1720-1774)

- “*Amor e [sic] Psiche*” (1763).

François-Joseph Gossec (1734-1829)

- “*Sabinus*” (1782).

Johann Christian Bach (1735-1782)

- “*Orione, o sia Diana vendicata*” (1763);
- “*Zanaida*” (1763);
- “*Menalcas*” (1764);
- “*Adriano in Siria*” (1765);

- “*Carattaco*” (1767);
- “*La clemenza di Scipione* (1778) e
- “*Amadis des Gaules*” (1779).

Giovanni Paisiello (1740-1816)

- “*Lucinda ed Armidoro*” (1777);
- “*Achille in Sciro*” (1778);
- “*I filosofi immaginari*” (1779);
- “*Il Demetrio*” (1779);
- “*Il matrimonio inaspetto*” (1779);
- “*La finta amanto*” (1780);
- “*Alciede al Bivio*” (1780) e
- “*La serva padrona*” (1781).

André-Ernest-Modest Grétry (1741-1813)

- “*Le Huron*” (1768);
- “*Les deux avares*” (1770);
- “*L’amitié à L’épreuve*” (1770) e
- “*Zémire et Azor*” (1772).

William Shield (1748-1829)

- “*Rosina*” (1782) e
- “*Robin Hood, or Sherwood Forest*” (1784).

Étienne Joseph Floquet (1748-1785)

- “*Les mariages samnites*” (1776);
- “*Le siegneur bien faissant*” (1780);
- “*Colinette a la cour*” (1782) e
- “*L’embarras de richesses*” (1782).

Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)

- *“Der Geisterinsel”* (1798).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

- *“Idomeneo”* (1781);
- *“Die Entführung aus dem Serail”* (1782);
- *“Le Nozze di Figaro”* (1786);
- *“Don Giovanni”* (1787);
- *“Così fan tutti”* (1790);
- *“La clemenza di Tito”* (1791) e
- *“Die Zauberflöte”* (1791).

Stephen Storace (1762-1796)

- *“No Songs, No Supper”* (1790).

Ferdinando Paer (1771-1839)

- *“L'intrigo amoroso”* (1795);
- *“Sargino”* (1803) e
- *“L'agnese”* (1809).

Nicolò Isouard (1775-1818)

- *“Rendez-vous bourgeois”* (1807) e
- *“Lulli et Quinault”* (c. 1812).

Carl Maria von Weber (1786-1826)

- *“Der Freischütz”* (1821).

8.1.3.2 Música Sacra

Johann Wendelin Glaser (1713-1783)

Cantatas:

- *“Alles was Odem hat, lobe den Herrn”* (1756) e
- *“Ihr müsset gehasset warden”* (1760/70).

Joseph Haydn (1732-1809)

Oratórios:

- *“The Creation”* (1798);
- *“Missa in tempore belli”* (1796); e
- *“Harmoniemesse”* (1802).

François-Joseph Gossec

- *“Missa pro defuntis”* (1760);

Johann Christian Bach

Cantatas:

- *“Endimione”* (1772);
- *“Amor vincitore”* (1774) e
- *“Cefalo e [sic] Procri”* (1776).

8.1.3.3 Obras Instrumentais

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

- 6 Sonatas W. 184 (1755) – 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas e fagote.

Johann Stamitz (1717-1757)

- Concerto em Si \flat maior (1757) – clarinete e orquestra.

Gregorio Sciroli (1722-1781)

- Sonata (c. 1770) – clarinete (flauta/oboé) e baixo contínuo.

Karl Friedrich Abel (1723-1787)

- Sinfonia Concertante em Si \flat maior – violino, oboé, clarinete e orquestra.

Joseph Haydn

- Adagio em Mi \flat maior – flauta, oboé, 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Divertimento em Si \flat maior - 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Divertimento em Mi \flat maior - 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes.
- Divertimento em Si \flat maior - 2 oboés, 2 clarinetes e 2 fagotes.

Jean Benjamin de La Borde (1734-1794)

- Pastorale: “*Annete et Lubin*” (1762) e
- Overture: “*Ismène et Isménias*” (1763).

Michael Haydn (1737-1806)

- *Pièce* – 2 clarinetes, 2 trompas e fagote.

Tommaso Giordani (c.1738-1806)

- Overture “*Artaserse*”.

Jean-François Tapray (1738-c.1819)

- 2 Quartetos op. XVIII nº 1 e nº 2 – clarinete, viola, violoncelo e cravo ou fortepiano.

Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739-1807)

- Divertimento – clarinete, viola, violoncelo e piano.

Jacob Golabek (1739-1789)

- Partita – 2 clarinetes, 2 trompas e fagote.

Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)

- Divertimento – 2 oboés, 2 clarinetes e 2 fagotes.

Johann Baptist Vanhal (1739-1813)

- 4 Sonatas – clarinete e piano.
- 6 Trios em Si \flat maior – clarinete, violino e piano.
- Quarteto em Fa maior – clarinete e cordas.

Joseph Beer (1744-1811)

- 3 Concertos em Si \flat maior – clarinete e orquestra.
- 6 Duos – 2 clarinetes.
- *Air et variations* – solo.

Johann Wenth (1745-1801)

- Serenata concertante – 3 clarinetes.
- Quarteto concertante – oboé, clarinete, corne inglês e fagote.

Carl Stamitz (1745-1801)

- 5 Quartetos, op. 8 n $^{\circ}$ 3 e n $^{\circ}$ 4 em Mi \flat maior (1785), op. 19 n $^{\circ}$ 1 em Mi \flat maior, n $^{\circ}$ 2 em Si \flat maior e n $^{\circ}$ 3 em Mi \flat maior (c. 1779) – clarinete e cordas.
- 10 Concertos – clarinete e orquestra.
- Concerto em Si \flat maior – clarinete, fagote e orquestra.
- Concerto n $^{\circ}$ 4 – 2 clarinetes e orquestra.

- Sinfonia concertante – flauta, oboé, clarinete, 2 trompas, violino, violoncelo e orquestra.

Étienne Ozi (1745-1819)

- Sinfonia concertante op. 7 – clarinete, fagote e orquestra.

Georg Druschetzsky (1745-1819)

- Partita em Mi \flat maior – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.

Karl Kreith (c. 1746-1803)

- 3 Quartetos op. 66 – flauta, clarinete, fagote e trompa.

Leopold Kozeluch (1747-1818)

- *Cassation* em Fa maior – flauta, 2 clarinetes, 2 *violetti*, 2 trompas e 2 fagotes.
- 2 Suítes *d'harmonie* – 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- 2 Concertos op. 21 (ambos em E \flat maior) – clarinete e orquestra.
- Sonata concertante em E \flat maior – clarinete e orquestra.

John Mahon (c. 1748-1834)

- Concerto em Fa maior – clarinete e orquestra.

Joseph Fiala (1748-1816)

- Concertante em Si \flat maior – clarinete, corne inglês e orquestra.

Theodor Baron von Schacht (1748-1823)

- Concerto em Si \flat maior – clarinete e orquestra.

Franz Xaver Pokorny (1750-1819)

- 2 Concertos em Si^b maior – clarinete e orquestra.

Franz Anton Roesler (c. 1750-1792)

- Quinteto em Mi^b maior – flauta, oboé, clarinete, corne inglês e fagote.
- Sexteto em Mi^b maior – flauta, 2 clarinetes, 2 trompas e fagote.
- *Parthia* em Ré maior (1784) – 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas, fagote e contrabaixo.
- *Parthia für die Jagd* em Fa maior – 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 3 trompas, fagote solo e contrabaixo.
- Partita em Fa maior – 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 3 trompas, 2 fagotes e contrabaixo.
- 2 Concertos, nº 1 em Mi^b maior e nº 2 em Mi^b maior – clarinete e orquestra.

Georg Friedrich Fuchs (1752-1821)

- 35 Duos e Árias extraídas da “Flauta Mágica” (c. 1798) – 2 clarinetes.
- 3 Duos op. 19 e 3 Duos op. 20 – flauta e clarinete.
- 6 Duos op. 4 (1793) e 6 Duos op. 6 – clarinete e fagote.
- Duos op. 36 e 37 – clarinete e trompa.
- 3 Duos op. 1, 6 Duos op. 13, 3 Duos op. 14, 3 Duos op. 15, Duos op. 18 – clarinete e violino.
- 3 Duos op. 38 – clarinete e viola.
- 3 Trios op. 1 – flauta, clarinete e fagote.
- Trios – clarinete, trompa e fagote (1802).
- 3 Trios op. 64 – clarinete, violino e violoncelo.
- Trio – clarinete, viola e violoncelo.
- 3 Trios – 2 clarinetes e fagote.
- 3 Trios – 2 clarinetes e trompa.

- 3 Quartetos op. 5 e 6, 3 Quartetos op. 7, Quarteto op. 13 – clarinete e cordas.
- 3 Quartetos e 6 Quartetos (1798) – clarinete, trompa, fagote e violoncelo.
- 6 Quartetos – clarinete, 2 trompas e fagote.
- 6 Quartetos op. 5 e op. 6 (c. 1793) e 3 Quartetos – 2 clarinetes, viola e violoncelo.
- Quarteto – 2 clarinete e 2 trompas.
- 3 Quartetos op. 16 e Quarteto *Facile* op. 21 – flauta, clarinete, trompa e fagote.
- Quinteto – flauta, clarinete e cordas.
- Sexteto op. 34 – clarinete, trompa, fagote, violino, viola e violoncelo.
- Concerto op.14 em Si \flat maior (c. 1797) – clarinete e orquestra.
- Sinfonia concertante – clarinete, trompa e orquestra.

Anton Stadler (1753-1812)

- 3 *Caprices* – solo.
- 10 Variações – solo.
- 12 *Ländlerische Tänze* – 2 clarinetes.
- Duos progressivos – 2 clarinetes.

Étienne Solère (1753-1817)

- Duos op. 1 e 2 – 2 clarinetes.
- Concerto em Mi \flat maior – 2 clarinetes e orquestra.
- Concerto em Mi \flat maior – clarinete e orquestra.
- *Concerto Espagnol* em Si \flat maior – clarinete e orquestra.

Franz Anton Dimmler (1753-1819)

- Quarteto – clarinete e cordas.
- 2 Concertos, Mi \flat maior e Si \flat maior (ambos 1796) – clarinete e orquestra.

Amand van der Hagen (1753-1822)

- 6 Duos concertantes op. 8 e 6 Duos concertantes op. 13 – clarinete e fagote.
- Sexteto (c. 1776) – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.

Jean-Baptiste Bréval (1753-1823)

- Concertante – clarinete, trompa, fagote e orquestra.

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)

- 6 Sonatas – clarinete e piano.
- *Sérénades* – 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes e contrabaixo.
- Concerto em Si \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concerto em Mi \flat maior – 2 clarinetes e orquestra.
- Sinfonia concertante op. 63 em Si \flat maior – clarinete, fagote e orquestra.

Michel Yost (1754-1786)

- 6 Duos op. 5 – 2 clarinetes.
- *Air varie* – clarinete, viola e fagote.
- 14 Concertos – clarinete e orquestra.

Johann Christoph Vogel (1756-1788)

- 6 Duos – 2 clarinetes.
- 3 Sonatas – clarinete e piano.

Wolfgang Amadeus Mozart

- Trio Kegelstatt KV. 498 – clarinete, viola e piano.
- Quinteto K. 452 – oboé, clarinete, fagote, trompa e piano.
- Quinteto K. 581 – clarinete e cordas.

- 2 *Sérénades*, K. 375 e 388 – 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes.
- Sinfonia concertante em Mi \flat maior K. 297b – oboé, clarinete, trompa, fagote e orquestra.
- Concerto em La maior K. 622 (1791) – clarinete e orquestra.

Ignaz Josef Pleyel (1757-1831)

- Trio nº 11 – flauta, clarinete e fagote.
- Trio op. 20 nº 2 – 2 clarinetes e fagote.
- 3 Trios concertantes op. 73 – flauta, clarinete e fagote.
- Quarteto em Mi \flat maior RB. 395 – flauta, 2 clarinetes e fagote.
- Quinteto em Do maior – oboé, clarinete, fagote, trompa e piano.
- 2 Concertos em Do maior e Si \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concerto duplo em Si \flat maior – 2 clarinetes e orquestra.
- Sinfonia concertante RB. 1288 – 2 clarinetes e orquestra.

Frédéric Blasius (1758-1829)

- 7 duos – 2 clarinetes.
- Trio op. 31 – flauta, clarinete e fagote.
- Arranjos para *Harmoniemusik* extraídas de várias óperas – 2 clarinetes, 2 fagotes e 2 trompas.
- 3 Suítes *d'harmonie*, nº 1 em Si \flat maior, nº2 em Mi \flat maior e nº 3 em Mi \flat maior – 2 clarinetes, 2 fagotes e 2 trompas.
- 4 concertos – clarinete e orquestra.

François Devienne (1759-1803)

- 6 Sonatas op. 28 – clarinete e piano.
- 6 Duos op. 30 e 6 Duos op. 31 – flauta e clarinete.
- 2 Trios op. 61 nº 5 e 6 – flauta, clarinete e fagote.
- 3 Quartetos op. 73 – clarinete e cordas.

- Sinfonia concertante em Fa maior op. 22 – flauta, clarinete, fagote e orquestra.
- Sinfonia concertante op. 25 – 2 clarinetes e orquestra.

François Garnier (1759-1825)

- 6 Duos concertantes op. 14 (c. 1788) – 2 clarinetes.
- 3 Trios – flauta, clarinete e fagote.

Franz Krommer (1759-1831)

- Partita – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Partita em Do menor – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Sexteto – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Concerto op. 36 em Mi \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concertos op. 35 em Mi \flat maior e op. 91 em Mi \flat maior (c. 1815) – 2 clarinetes e orquestra.
- *Konzertstück* – 2 clarinetes e orquestra.

Franz Wilhelm Tausch (1762-1817)

- Duo – 2 clarinetes.
- 3 Duos – clarinete e fagote.
- Concerto em Mi \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concertos, op. 26 e op. 27 – 2 clarinetes e orquestra.
- 2 Sinfonias concertantes, op. 26 n $^{\circ}$ 2 em Si \flat maior e op. 27 n $^{\circ}$ 1 em Si \flat maior – 2 clarinetes e orquestra.

Michel Joseph Gebauer (1763-1812)

- Duos op. 12, 18, 27 – 2 clarinetes.
- Duos op. 22 – clarinete e fagote.
- 2 Quartetos – flauta, clarinete, trompa e fagote.

Jean Xavier Lefèvre (1763-1820)

- 12 Duos (do *Méthode de clarinette, 1802*) – clarinete e baixo contínuo.
- 3 Quartetos (Mi \flat maior, Si \flat maior e Do maior) – clarinete e cordas.
- 6 Concertos – clarinete e orquestra.
- Sinfonia concertante – flauta, clarinete e fagote.

Franz Danzi (1763-1826)

- Sonata Concertante – clarinete e piano.
- Quinteto op. 41 em Ré menor – oboé, clarinete, trompa, fagote e piano.

Adalbert Gyrowetz (1763-1850)

- Grand Trio op. 43 – clarinete, violoncelo e piano.

Andreas Eler (1764-1821)

- 3 Trios op. 9 – flauta, clarinete e fagote.
- 3 Quartetos op. 6, 3 Quartetos op. 7 e 3 Quartetos op. 11 – flauta, clarinete, trompa e fagote.
- 3 Quartetos op. 10 – 2 clarinetes, trompa e fagote.
- 6 Valsas e 1 *anglaise* – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.

Anton Eberl (1765-1807)

- Trio op. 36 – clarinete, violoncelo e piano.
- *Grande sonate pour le clavecin ou pianoforte accompagné d'une clarinette ou violon obligé* op. 10 n^o 2 em Mi \flat maior – piano e clarinete.

Joseph Leopold Eybler (1765-1846)

- Concerto em Si \flat maior – clarinete e orquestra (dedicado à Anton Stadler).

Andreas Jakob Romberg (1767-1821)

- 8 Quintetos – flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote.

Charles André Goepfert (1768-1818)

- 6 Duos, 6 Duos *Faciles* – 2 clarinetes.
- 2 Quartetos, op. 16 (Do menor e Si \flat maior), 3 quartetos op. 36 (Fa maior, Si \flat maior e Mi \flat maior) – clarinete e cordas.
- Quarteto – flauta, oboé, clarinete e fagote.
- 12 *Pièces* op. 26 – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- 5 Concertos, op.1 em Si \flat maior (c. 1798), op. 14 em Mi \flat maior (1806/08), op. 20 em Si \flat maior, op. 27 em Si \flat maior, op. 35 em Mi \flat maior e Concertino – clarinete e orquestra.
- Sinfonia concertante – clarinete, fagote e orquestra.

Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1830)

- Sinfonia Concertante em La maior op. 10 – 2 clarinetes e orquestra.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Duo – clarinete e fagote.
- Variações sobre “*La ci darem la mano*” – flauta, clarinete e fagote.
- Trio IV op. 11 – clarinete, violoncelo e piano (1798).
- Trio XIII op. 38 – clarinete violoncelo e piano (1802/3).
- Quinteto op. 16 em Mi \flat maior – oboé, clarinete, trompa, fagote e piano.
- Sexteto op. 71 em Mi \flat maior – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.
- Octeto op.103 em Mi \flat maior – 2 oboés, 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.

Antonín Reicha (1770-1836)

- Quinteto em Si \flat maior – clarinete e cordas.

- Introdução e variações sobre um tema de Dittersdorf em Si \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concerto em Sol menor – clarinete e orquestra.

Casimir Anton Cartellieri (1772-1807)

- 2 Concertos, em Si \flat maior e em Mi \flat maior – clarinete e orquestra.
- Concerto duplo – 2 clarinetes e orquestra (1797).

Václav Tucek (1773–1821?)

- Concerto em Si \flat maior – clarinete e orquestra (1797).

Charles Simon Catel (1773-1830)

- 3 quartetos op. 1 (1796) – flauta, clarinete, trompa e fagote.
- Quarteto op. 2 n $^{\circ}$ 3 – clarinete e cordas.
- Sinfonia concertante – flauta, clarinete, trompa e orquestra.

Bernhard Henrik Crusell (1775-1838)

- 3 Concertos – op. 1 n $^{\circ}$ 1 em Mi \flat maior, op. 5 n $^{\circ}$ 2 em Fa menor (1808) e op. 11 n $^{\circ}$ 3 em Si \flat maior (1807) – clarinete e orquestra.
- *Introduktion und Variationen uber ein schwedisches Lied*, op. 12 – clarinete e piano.

Paul Struch (1776-1820)

- *Grand duo* op. 7 em Si \flat maior – clarinete (ou violino) e piano.

Philipp Jakob Riotte (1776-1856)

- Concerto em Si \flat maior – clarinete e orquestra.

Étienne François Gebauer (1777-1823)

- Duo concertante op. 16 nº 3 – clarinete e violino.
- Trio – clarinete, viola e fagote.

Sigismund Neukomm (1778-1858)

- Fantasia (1813) – clarinete e piano.

Ferdinand Ries (1784-1838)

- Trio em Si^b maior op. 29 (1809) – clarinete, violoncelo e piano.
- Sonata em Sol menor op. 29 (1809) – clarinete e piano.
- *Grand Septour* em Mi^b maior op. 25 (1812) – piano, clarinete, 2 trompas, violino, violoncelo e contrabaixo.

Louis Spohr (1784-1859)

- 4 Concertos, nº 1 op. 26 em Do menor (1808), nº 2 op. 57 em Mi^b maior (1810), nº 3 em Fa menor (1821) e nº 4 em Mi menor (1828).
- Fantasia e variações sobre um tema de Danzi – clarinete e orquestra.
- Potpourri (1811) – clarinete e orquestra.

Karol Kazimierz Kurpinski (1785-1857)

- Concerto – clarinete e orquestra.

Carl Maria von Weber

- Concertino em Mi^b maior op. 26 (1811) – clarinete e orquestra.
- Concerto No. 1 em Fa menor op. 73 (1811) – clarinete e orquestra.
- Concerto No. 2 em Mi^b maior op. 74 (1811) – clarinete e orquestra.
- *Grand Duo* concertante em Mi^b maior op. 48 (1815/16) – clarinete e piano.
- Sete Variações sobre o tema da ópera “Silvana” em Si^b maior op. 33 (1811) – clarinete e piano.

- Quinteto em Si \flat maior op. 34 – clarinete e cordas.
- Adagio e Rondo – 2 clarinetes, 2 trompas e 2 fagotes.

Jean Martin de Ron (1789-1817)

- Quinteto op. 1 (1816) – flauta, clarinete, trompa, fagote e piano.

Charles Bochsa (1789-1856)

- Grande sonata op. 52 (1808) – clarinete e piano.

Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)

- Variações – (1809) – clarinete e piano.
- *Introduction, Theme and Variations* (1810) – clarinete e piano.
- Concerto n $^{\circ}$ 1 em Do menor – 2 clarinetes e orquestra.
- Concerto n $^{\circ}$ 2 em Mi \flat maior – 2 clarinetes e orquestra.
- *Fantasia* em Mi \flat maior – clarinete e orquestra.

Saverio Mercadante (1795-1870)

- 2 Concertos, op. 76 em Mi \flat maior e op. 101 em Si \flat maior (c. 1820) – clarinete e orquestra.
- Concertino em Do menor – clarinete e orquestra.
- Sinfonia concertante n $^{\circ}$ 3 em Fa maior – flauta, 2 clarinetes, trompa e cordas.

Franz Schubert (1797-1828)

- *Der Hirt auf dem Felsen* op. post. 129 (1828) – soprano, clarinete e piano.

Gaetano Donizetti (1797-1848)

- *Studio primo* (1821) – solo.

Carl Gottlieb Reissigers (1798-1859)

- Concertino em Mi \flat maior op. 63 – clarinete e orquestra.

8.2. ANEXO B – Tabela de dedilhados setecentistas

Plaat 9. Blad. 20.
Schaale der Chalumeau.

The image displays two fingering charts for the chalumeau. Each chart includes a vertical illustration of the instrument and a grid of fingerings. The top chart is for a scale from G4 to G5, with notes: G, A, B \flat , C, D, E, F, G. The bottom chart is for a scale from D4 to D5, with notes: D, E, F \sharp , G, A, B, C \sharp , D, E. The fingering grid consists of 8 rows (representing fingers) and 10 columns (representing notes).

Tabela 6: Tabela de dedilhado do *chalumeau*, segundo *Musijkaal Kunst-woordenboek* (1785).¹

¹ Apud. HOEPRICH, Eric. *Op. Cit.*, p. 62.

Sign. C.

Die Figur des Clarinets ist p. 78. anzuhessen.

Die zugemachten oder schwarzen Nullen zeigen die Bedeckung der Löcher an, die leeren oder offenen Nullen hergegen weisen, welche Löcher nicht gedeckt sondern offen bleiben müssen. Und so verhält sich bey allen nachfolgenden Schematibus.

F	●●●●●●●●	f	○●●●●●●○	f	○●●●●●●○
G	●●●●●●○	fs	○●●●●●○	fs	○●●●●●○
A	●●●●●○	g	○●●●●○	g	○●●●●○
B	●●●●○	gs	○●●●○	gs	○●●●○
H	●●●○	a	○●●○	a	○●●○
c	●●○	b	○●○	b	○●○
cis	●○	c	○	h	○
d	○	d	○	c	○
dis	○	dis	○	✱	✱
e	○	e	○	✱	✱

Tabela 7: Tabela de dedilhado do clarinete de duas chaves, segundo o *Musicus Autodidaktos* (1738).²

² Apud. HOEPRICH, Eric. *Op. Cit.*, p. 62.

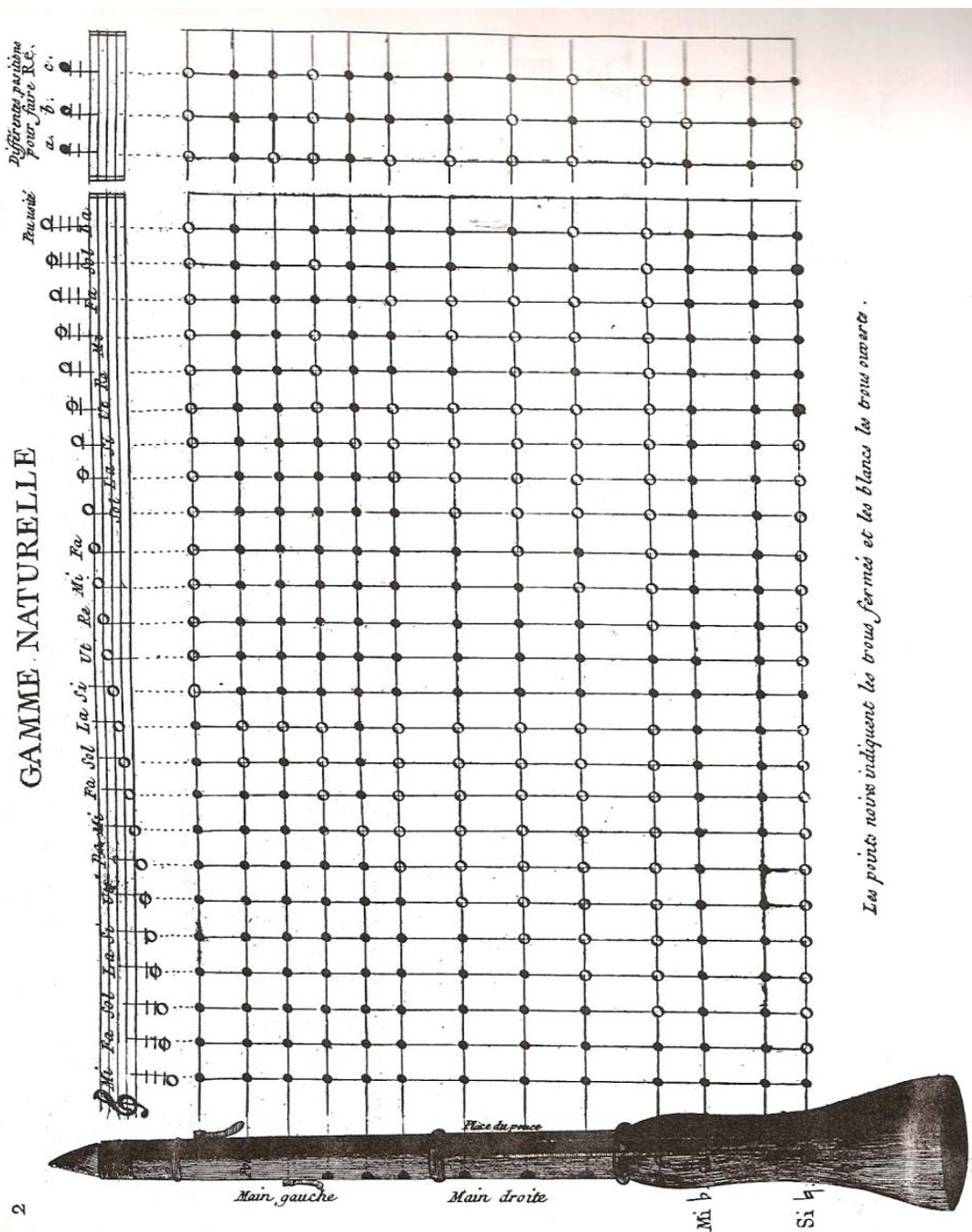


Tabela 8A – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1785).³

³ Esta tabela se refere ao clarinete clássico de 5 chaves, bem como as tabelas seguintes. Algumas divergências entre elas podem ocorrer, pois não sabemos qual instrumento dispunha cada tratadista. Cabe ao pesquisador que queira tocar em um clarinete antigo averiguar qual tabela é mais apropriada.

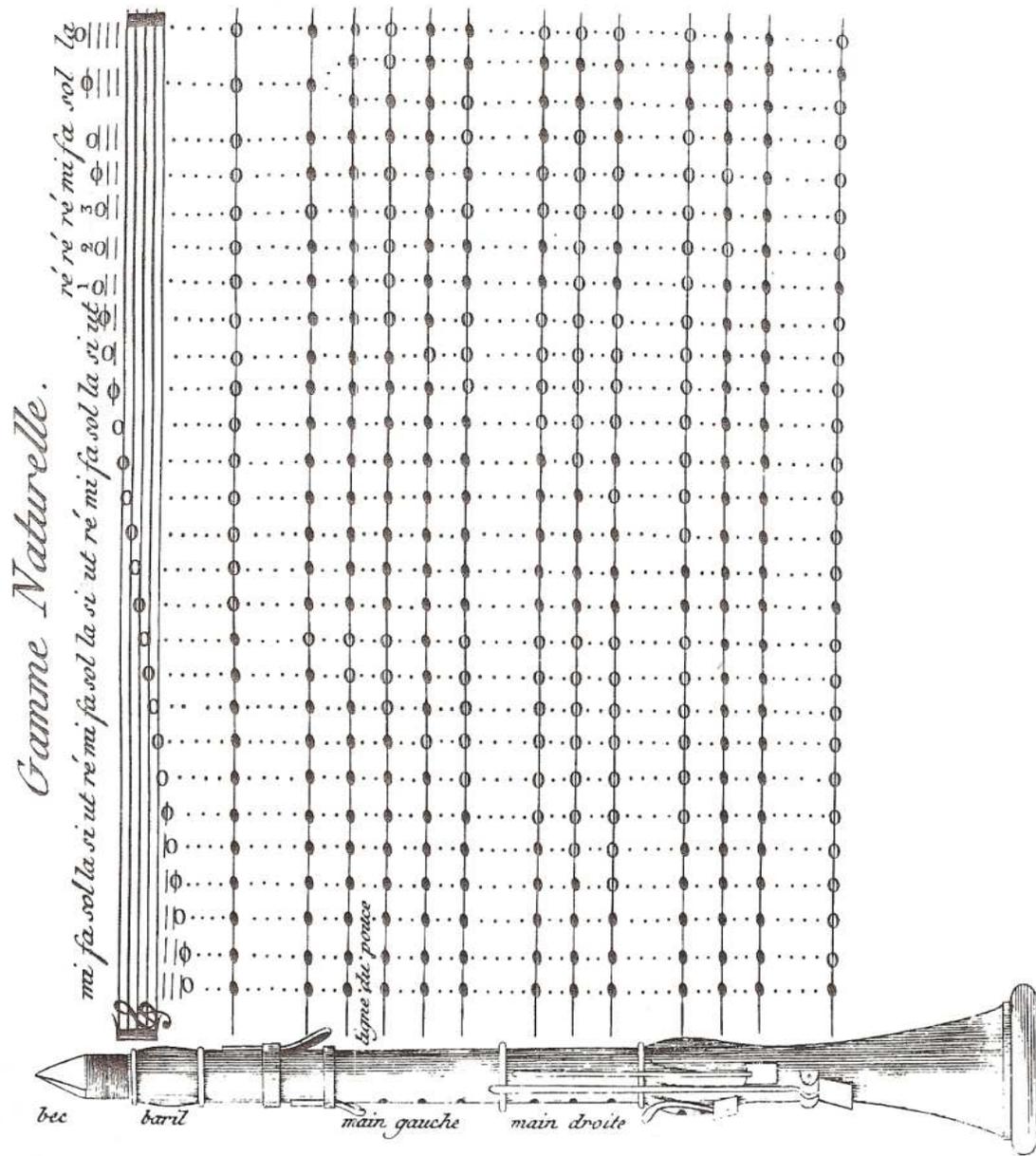


Tabela 9A – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1796).

Gamme sur les dièses et bémols.

bec *baril* *main gauche* *main droite*

Tabela 9B – Tabela de dedilhado extraído do método de van der Hagen (1796).

GAMME NATURELLE.

Differentes positions des notes pour faire Re, a, b, c

Main gauche. Main droite.

GAMME Dieuze et Bemolisee.

Les points noirs indiquent les trous fermes et les blancs les trous ouverts.

le second et le troisième	ouvert tout, le même, fermé, le trois du pouce ouvert.
de la main gauche, fermé le	trois du pouce, excepté le premier doigt de la
premier et le troisième de la	te le second doigt main gauche le Clef le reste
main droite fermé, ouvert	de la main gauche tout ouvert Excepté le second

Tabela 10 – Tabela de dedilhado extraído do método de Blasius (1796).

4

GAMME NATURELLE.

EXPLICATION DE LA GAMME

Les lignes horizontales repondent aux trous et clefs de l'instrument. Les points noirs désignent les trous fermés et les zeros indiquent les trous ouverts : pour bien apprendre la gamme il faut avoir l'habitude des clefs et connaitre le ton que chacune produit ; on commencera par les trois qui sont au Pavillon : La premiere qui est la plus longue fait le Mi d'en bas et le Si naturel du médium. La 2^e qui est la moyenne fait Fa # d'en bas et Ut # du médium.

Tabela 11A – Tabela de dedilhado extraído do método de Yost (1800).

GAMME CHROMATIQUE .

du médium . La 3^e ou la plus petite, fait Sol # d'en bas et Mi b du médium ; a l'égard des deux autres placés près du baril la petite fait le La de la 2^e octave, et l'autre prise seule, sans boucher le trou du pouce, fait La b cette clef est sans cesse en mouvement parceque c'est par elle qu'on fait entendre subitement les sons graves, ceux du médium, et les tons aigus . Quant aux 3 différens positions pour faire le Re d'en haut beaucoup de Clarinettes le font avec la clef du Mi b, d'autres employent la grande clef ; la pos^{on} 3^e n'est utile que quand le Re-n'est que passer dans les mouvemens rapides .

Tabela 11B – Tabela de dedilhado extraído do método de Yost (1800).

