

SOBRE A TRADUÇÃO DE CLARINET TECHNIQUE

DE FREDERICK THURSTON

por

Leonel Maciel Filho

Dissertação apresentada ao
Departamento de Linguística Aplicada
do Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Linguística Aplicada.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Leonel maciel

Filho

e aprovada pela Comissão Julgadora em

09, 11, 94.

Eric Mitchell Sabinson
PROF. DR. ERIC MITCHELL SABINSON

CAMPINAS - 1994

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais

Ao meu orientador, Dr. Eric Mitchell Sabinson, pelo interesse, paciência e dedicação no decorrer desse trabalho

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro

Ao regente Marcelo Antunes Martins, pelo incentivo no início de meu projeto

Aos clarinetistas Nivaldo Orsi, Guilherme Sampaio Garbosa e João Francisco Corrêa, pelo interesse e disposição no trabalho de leitura e correções realizadas na tradução

Sem eles, esse trabalho jamais seria realizado.

Muito obrigado

RESUMO

A partir de uma tradução do livro *Clarinet Technique*, de Frederick Thurston, realizada como estágio no quarto ano de graduação da Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, a dissertação aborda os problemas encontrados durante a tradução, diante de uma falta de bibliografia em português sobre clarinete. A dissertação também engloba uma discussão sobre as dificuldades de tratar a experiência musical em língua natural e as dificuldades de se criar um discurso em português sobre o clarinete.

1

Geralmente as pessoas reclamam que a música é tão ambígua; que é tão incerto o que se deveria pensar ao ouvi-la; enquanto que todos entendem as palavras. Comigo acontece totalmente o contrário. E não apenas em relação a um discurso, como um todo, mas também com as palavras; estas também me parecem ser tão ambíguas, tão vagas e tão facilmente mal compreendidas em relação à verdadeira música, que preenche a alma com milhares de coisas melhores que palavras. Os pensamentos a mim revelados através de uma música que eu gosto não são muito indefinidos para serem expressos em palavras, mas ao contrário, bastante precisos. E assim eu descubro que cada tentativa de expressar tais pensamentos, que algo está certo, mas ao mesmo tempo está faltando alguma coisa em todos esses pensamentos.

(Felix Mendelssohn, Carta a Marc André Souchay;
Berlim, 5 de outubro de 1842. Tradução: Leonel
Maciel Filho)

Nomear as coisas nos torna capazes de diferenciá-las. Todavia, os nomes são palavras e as palavras facilmente geram confusão. As palavras não substituem as coisas ou a experiência direta da coisa que nomeia, mas apenas a representa ou descreve.

Pense em algo como um morango. Se desejamos encontrar a palavra "morango", consultamos um dicionário; se desejamos encontrar a descrição de um morango, procuramos em um enciclopédia. Porém, se estamos com fome, não vamos até a biblioteca, mas ao campo, onde podem ser encontrados belos morangos. Se não sabemos onde existe tal campo, podemos procurar orientação para que possamos encontrar belos morangos. Um livro sobre o Tao é como um guia. Pode nos apontar a direção dos morangos, mas não pode fornecer o fruto. Pode fornecer uma idéia do sabor do Tao, mas de si mesmo, não possui sabor para ser comparado com a experiência direta com o Tao.

(Stan Rosenthal, em sua tradução "eletrônica" do *Tao Teh Ching*. Tradução: Leonel Maciel Filho)

INDICE

1. Introdução	p. 4
1.1. Thurston, Brymer e Pino: uma visão panorâmica	p. 7
1.2. Thurston, Brymer e Pino: uma visão contrapontística	p. 17
1.2.1. Respiração	p. 17
1.2.2. Embocadura	p. 19
1.2.3. Fraseado	p. 21
1.2.4. Palhetas	p. 23
1.2.5. Transposição	p. 25
1.3. Os problemas na tradução de <i>Clarinet Technique</i>	
1.3.1. Sobre a tradução do prefácio e do primeiro capítulo	p. 28
1.3.2. Sobre a tradução do segundo capítulo	p. 34
1.3.3. Sobre a tradução do terceiro capítulo	p. 40
1.3.4. Sobre a tradução do quarto capítulo	p. 42
1.3.5. Sobre a tradução do quinto capítulo	p. 46
1.3.6. Sobre a tradução do sexto capítulo	p. 47
1.3.7. Sobre a tradução do sétimo capítulo	p. 51
1.3.8. Sobre a tradução do oitavo capítulo	p. 56
1.3.9. Sobre a tradução do nono capítulo	p. 59
1.3.10. Sobre a tradução dos apêndices I, II, III e IV	p. 68

1.4. Sobre a imprecisão terminológica e a dificuldade de verbalização dos músicos	p. 71
1.4.1. Sobre o som do clarinete	p. 71
1.4.2. Palhetas e embocadura	p. 79
1.4.3. "Air Quality", "Air Quantity", "Air Support"	p. 80
1.4.4. "Dark Sound" e "Light Sound"	p. 84
1.5. Sobre a dificuldade de verbalização no contexto de sala de aula de clarinete	p. 96
2. Tradução de <i>Clarinet Technique</i> , de Frederic Thurston	
Prefácio	p. 101
I - Os princípios - o som	p. 104
II - O controle da respiração	p. 111
III - Articulação e exercícios para destreza dos dedos	p. 117
IV - A passagem pela mudança de registro - o registro mais agudo	p. 121
V - Escalas e arpejos	p. 126
VI - Staccato	p. 132
VII - Estudos de técnica e dificuldades na digitação	p. 139
VIII - Transposição e leitura à primeira vista	p. 146
IX - O clarinete na música do século XX (Alan Hacker)	p. 152
Apêndice I - Aquisição e manutenção do instrumento	p. 158
Apêndice II - A escolha da boquilha e da palheta	p. 164
Apêndice III - Preparação para testes e apresentações	p. 169
Apêndice IV - Lista de músicas para clarinete (compilada por Georgina Dobrée)	p. 173

3. Termos técnicos sobre clarinete encontrados em

Clarinet Technique

p. 223

4. Bibliografia

p. 231

1. INTRODUÇÃO

A dissertação pretende explorar os problemas em traduzir os aspectos técnicos do livro *Clarinet Technique* diante de uma falta de bibliografia em Português sobre clarinete. O livro em questão é um manual de Frederick Thurston, publicado pela Oxford University Press, que trata do clarinete em seus diversos aspectos, desde a produção dos primeiros sons até sugestões para os clarinetistas mais adiantados. Observo que a tradução foi realizada a partir da terceira edição (1978) e a lista de músicas para clarinete pertence à 4ª edição (1985).

O autor, Frederick Thurston (1901-1953), clarinetista inglês, foi integrante da Royal Philharmonic Orchestra, da Royal Opera House Orchestra e da BBC's Wireless Orchestra entre 1920 e 1930. Em 1930 tornou-se membro da BBC Symphony Orchestra, onde destacou-se como primeiro clarinetista até 1946. Após deixar a BBC Symphony Orchestra, Thurston passou a dedicar-se à música de câmara. Além de *Clarinet Technique* (1956), Thurston escreveu *The Clarinet* (1939) com A. Frank. Também é de Frederick Thurston o artigo "Clarinet Tone", publicado no *Woodwind Year Book 1940-1941*.

Para abordar os problemas de tradução em *Clarinet Technique*, a tese estará dividida em duas partes. A primeira parte será um ensaio introdutório que tratará de questões da teoria de tradução e dos problemas específicos de se traduzir um manual técnico. Nesta primeira parte também incluo uma análise a partir de uma rede via computador que discute clarinete, a fim de verificar até que ponto os problemas técnicos e termos utilizados em *Clarinet Technique* são verbalizados por membros pertencentes a uma comunidade

supostamente familiarizada com o uso desses termos. Além disso, a primeira parte abrangerá a elaboração de um léxico de termos sobre clarinete e outros instrumentos de sopro a partir de pesquisa em salas de aula de clarinete e coleta de manuais disponíveis em vernáculo. A segunda parte que finaliza a tese é a própria tradução de *Clarinet Technique*.

Este projeto tem como origem uma tradução que fiz dos cinco primeiros capítulos de *Clarinet Technique*. Essa tradução foi feita para se cumprir o estágio obrigatório no último ano de graduação na Faculdade Ibero-Americana de São Paulo. É necessário frisar que, na época em que realizei a primeira versão da tradução, eu não possuía qualquer noção sobre clarinete; possuía apenas alguma experiência com alguns termos em Língua Portuguesa envolvidos em execução de violão clássico.

A primeira tradução de *Clarinet Technique* foi supervisionada por Marcelo Antunes Martins, que na época recebia aulas particulares de um professor e participava da Orquestra Sinfônica de Rio Claro (extinta com o início do governo Collor) e da Orquestra Municipal de Americana. O trabalho de revisão era realizado através de sessões de leitura do texto traduzido, quando eu, na maior parte do tempo, verificava até que ponto o texto em Português fazia sentido para alguém que tocava clarinete. Também discutia-se as dificuldades em se traduzir os aspectos técnicos do texto de origem e até que ponto existiam as expressões e termos técnicos em vernáculo que apresentavam problemas de tradução. Após a tradução dos cinco primeiros capítulos, continuei com o restante do livro e com as sessões de leitura, resultando num rascunho da tradução.

Decidido a desenvolver minha pesquisa envolvendo a tradução de um manual sobre clarinete, surgiu a necessidade de:

- . agregar uma maior quantidade de material sobre clarinete, o que incluiu a leitura de *Clarinet*, de Jack Brymer, publicado em 1976 pela Schirmer Books, e de *The Clarinet and Clarinet Playing*, de David Pino, publicado em 1983 pela Charles Scribner's Sons, que serão comparados com o livro de Thurston mais adiante
- . ter aulas de clarinete (iniciadas no 2º semestre de 1992)
- . observar e analisar aulas de clarinete
- . leituras em Fonética Articulatória e Acústica, visando compreender alguns aspectos acústicos envolvidos no som produzido pelo sistema fonador e, posteriormente, explorar os mecanismos envolvidos na produção sonora do clarinete.

Tais procedimentos são necessários para quem quer entender e traduzir o livro de Thurston.

1.1. THURSTON, BRYMER E PINO: UMA VISÃO PANORÂMICA

Este segmento da dissertação tem como objetivo demonstrar a natureza, os objetivos e a organização dos livros sobre clarinete, analisados para "informar" o trabalho tradutório, não buscando uma ação especulatória, mas procurando fornecer, de maneira global, a estrutura organizacional de cada obra.

Thurston parte do princípio de que "o objetivo que cada músico deveria ter é o de desenvolver uma técnica para satisfazer sua expressão musical e não com um fim em si mesma" [prefácio, p. VII/101¹]. "Sua técnica deve ser boa simplesmente porque se não for boa impedirá sua expressão musical. Não há nenhuma outra razão para a técnica" [prefácio, p. VII/101], seja qual for o seu objetivo quanto ao instrumento.

A partir desse princípio que justifica a técnica como condição secundária, embora imprescindível para a expressão musical do instrumentista, o objetivo de *Clarinet Technique*, como o próprio Thurston ressalta, é que "este livro não pretende substituir a supervisão pessoal do professor; pode somente apresentar os princípios fundamentais, talvez em mais detalhes que o espaço disponível nos métodos geralmente apresentam. O livro pode ser útil para aqueles que não têm aulas com um professor particular, mas deveria ser usado principalmente para complementar as lições." [prefácio, pp. VII-VIII/102].

Para apresentar os princípios fundamentais do clarinete e complementar as lições, visando desenvolver a técnica para a

¹ Nas citações onde aparecem dois números, o primeiro corresponde à página de *Clarinet Technique*. O segundo, refere-se à página dessa dissertação, onde se encontra o trecho traduzido.

expressão musical, o livro de Thurston está organizado em nove capítulos, antecidos por um prefácio, finalizando com quatro apêndices. Há uma importância na sequência dos capítulos apresentados, uma vez que corresponde a um programa ideal para o estudo diário dos clarinetistas iniciantes. Todavia, os mais adiantados podem ler os capítulos aleatoriamente.

O primeiro capítulo é dedicado ao som, os princípios da produção sonora no clarinete envolvendo a posição correta de execução, à embocadura, e à produção de notas longas. O segundo capítulo descreve o controle da respiração através do diafragma. O terceiro capítulo trata da articulação e exercícios de digitação. No capítulo seguinte, Thurston explora os registros mais agudos do clarinete, as dificuldades em se passar de um registro para o outro e os intervalos. No quinto capítulo são abordadas as escalas e arpejos que são "elementos básicos na técnica de digitação de qualquer instrumento e [o clarinetista] deve ter muita paciência ao praticá-los, uma vez que irão ajudá-lo a superar a maioria das dificuldades para se tocar clarinete" [p. 19/126]. No sexto capítulo, Thurston nos dá sugestões para a produção de staccato, staccati duplos e triplos. O sétimo capítulo trata da utilidade dos estudos de técnica e dificuldades na digitação, tais como: quebra contínua na escala cromática, intervalos incomuns, as alternativas de digitação do si bemol, etc. O autor exemplifica as dificuldades em trechos de obras que um clarinetista certamente terá que estudar e tê-las incluídas em seu repertório, além de sugerir as digitações alternativas. O oitavo capítulo comenta a transposição e leitura à primeira vista. O último capítulo é escrito por Alan Hacker e aborda os aspectos na execução do clarinete que

se tornaram mais importantes na composição e execução da música do século XX.

No apêndice I encontramos algumas sugestões e cuidados na compra e manutenção do clarinete. No segundo apêndice o autor nos chama a atenção para os cuidados com a boquilha e a palheta. Algumas regras para exames e apresentações sugeridas por John Davies compõem o terceiro apêndice. Uma lista de músicas para clarinete organizada por Georgina Dobrée encerra o livro de Frederick Thurston.

O objetivo de Jack Brymer em *Clarinet*, publicado em 1976 pela Schirmer Books, é apresentar suas opiniões e convicções sobre o clarinete, procurando suscitar no leitor-clarinetista um processo de reflexão sobre o instrumento. Isso é realizado em dois momentos. No primeiro, o autor examina como o clarinete é hoje. Em seguida, avalia como o clarinete chegou ao que é, refazendo a história do instrumento, e qual o papel desempenhado pelos músicos e compositores nesse processo evolutivo do clarinete. Brymer relata suas experiências com o clarinete e afirma que "a vida com o clarinete é um universo de constantes experiências e descobertas, um processo que, felizmente, ainda continua" [p. 6]. "O clarinete sustenta uma aura fascinante de inconsistências e contradições" [p. 6] e o seu livro representa uma boa tentativa de resolver algumas questões, como as características acústicas, a boquilha, a palheta, a respiração, a embocadura, a produção sonora, a articulação e o fraseado.

Brymer não é somente um clarinetista que escreve, mas um intelectual que discute sobre o clarinete ao abordar física, acústica, história do clarinete e sensibilidade musical. Na verdade, não é possível ensinar tal sensibilidade e a

abordagem de Brymer fará sentido e vai trazê-la à tona somente no caso do ouvinte já possuir tal sensibilidade.

O livro de Brymer é dividido em seis capítulos, antecédidos por um prefácio e uma introdução. No primeiro capítulo é traçado um perfil do clarinete tal como se apresenta hoje, abordando a extensão, a variação sonora, a família do clarinete e o seu complicado sistema de digitação. O segundo capítulo descreve o processo evolutivo do instrumento, citando algumas das primeiras obras para clarinete. Essa descrição histórica envolve desde o *châleau* e o clarinete de Denner, até os sistemas de Klosé e Boehm. O autor também comenta algumas modificações mais recentes no instrumento e apresenta outros sistemas de digitação mais modernos. O terceiro capítulo trata das características acústicas do clarinete, envolvendo a palheta, as ondas sonoras no tubo do instrumento, o espectro harmônico, os harmônicos, o registro da "quebra" e as notas dos registros agudos. No terceiro capítulo também encontramos sugestões de digitações para melhorar a afinação de cada nota do clarinete. Além disso, comenta-se a questão do clarinete como instrumento transpositor. O quarto capítulo aborda os aspectos físicos e mecânicos do clarinete: o enchavamento, as dimensões do tubo, as cortiças, o sistema de molas, as sapatilhas, os pilares, as condições do tubo e o processo de aplicação de óleo neste, a boquilha, a palheta, o barrilete, a campana, a embocadura, o apoio para o polegar da mão direita, as junções e a afinação. O quinto capítulo comenta a abordagem artística do instrumento: recomendações aos iniciantes, a variedade sonora, as características da boquilha, considerações sobre música e fala, as escolas de clarinete (a francesa, a alemã e outras),

os fundamentos na produção sonora, a transposição, o fraseado, a articulação com a língua e o legato. O último capítulo é dedicado aos professores de clarinete e comenta os processos envolvidos na aprendizagem do instrumento: a produção sonora no registro mais grave (*chalumeau*), a adição dos dedos das mãos esquerda e direita, a posição correta dos dedos, a embocadura no registro *chalumeau*, a articulação com a língua, os registros mais agudos, o fato de se ter um professor como modelo, a introdução da expressão, a articulação no registro *clarino*, a combinação dos registros, a passagem pela quebra, a questão da digitação na quebra, o registro *altíssimo*, o *staccato* nesse registro, a questão de se tocar duetos ou em grupos, as duas espécies de estudos, o caso de ser multi-instrumentista, como ganhar experiência, a interessante oportunidade de se tocar quartetos de cordas no clarinete, a questão de ser solista, o vibrato e uma perspectiva para os futuros clarinetes. O livro de Brymer finaliza com uma lista de músicas para clarinete, citando a edição e um breve comentário sobre cada obra, apresentando também sugestões para leituras futuras e uma discografia.

David Pino em *The Clarinet and Clarinet Playing*, publicado em 1983 pela Charles Scribner's Sons, apresenta informações sobre clarinete coletadas a partir de professores, estudantes, amigos, livros e sua própria experiência com o instrumento. Através desse livro, o autor pretende aumentar a quantidade de informações sobre clarinete. Segundo Pino, o conhecimento sobre o clarinete e sobre sua produção sonora deve existir em todos os níveis, não somente nos níveis básico e intermediário. Se por um lado há uma tendência por parte de alguns clarinetistas e professores de clarinete em guardar

determinados segredos sobre o instrumento, tais como a utilização da braçadeira, sutilezas com a embocadura, a questão envolvida com as palhetas e articulação, Pino pretende revelar alguns desses segredos em seu livro.

Pino apresenta 15 capítulos anteccedidos por uma introdução, finalizando com três apêndices. O primeiro capítulo cita as qualidades e os equipamentos necessários a um clarinetista. No segundo capítulo encontramos uma série de sugestões quanto à escolha e cuidados com a boquilha. Nesse mesmo capítulo, o autor trata das braçadeiras, revelando a sua preferida: um cadarço de sapatos. O terceiro capítulo trata do clarinete em si e o barrilete, comentando a diferença entre os clarinetes em si bemol e em lá, as características acústicas, a causa da produção de harmônicos, a extensão de cada registro. Pino estabelece quatro princípios para a escolha do instrumento: entonação, qualidade sonora, resposta e independência. Finalizando o terceiro capítulo, o autor aborda os cuidados com o clarinete e a influência do barrilete em sua sonoridade: Apesar dos conhecimentos sobre o instrumento, tal influência ainda é um mistério. No quarto capítulo, Pino estabelece dois princípios básicos ao se tocar: o fluxo de ar e o relaxamento. O quinto capítulo explora a embocadura, sua formação passo a passo, a produção de som com a embocadura formada, os tipos de embocadura, certas sutilezas e técnicas paliativas. No sexto capítulo, define-se a técnica como "nada mais que controle, e controle não é nada além de coordenação!" [p. 65]; e que "técnica" não é o mesmo que velocidade. Nesse mesmo capítulo, comenta-se o controle das mãos e dedos, a posição de execução e os princípios da

40
digitação no clarinete. Quanto ao tempo de estudo, Pino cita o comentário de Thurston:

"Five-minute periods will probably be found quite long enough at the very beginning; you will find your endurance developing of its own accord with time. But do not on any account over-practice: you cannot concentrate when you are physically and mentally tired, and you will do your playing as much harm as by not practising at all."

No final do sexto capítulo, Pino alerta que o progresso nos instrumentos de sopro ocorre a longo prazo e que não se deve avaliar o progresso nos estudos em um pequeno período de tempo. No sétimo capítulo, comenta-se a articulação com a língua, explorando a articulação normal, a ação da língua, a coordenação da língua e dos dedos, os estilos de articulação com a língua, a idéia da "articulação múltipla" e os procedimentos para a aprendizagem dessa "articulação múltipla". O oitavo capítulo aborda a questão da musicalidade, enfatizando o ritmo, o fraseado, a forma e o colorido sonoro. Neste capítulo, levanta-se a questão da existência ou não de espaço para o vibrato na arte de tocar clarinete, além da questão da entonação. A interpretação musical é o tema central do nono capítulo. O décimo capítulo aborda as questões de como ensinar aos aprendizes o relaxamento, o uso do fluxo de ar, a embocadura, a técnica, a posição dos dedos e de execução, como ensinar a estudar clarinete, a articulação, a independência musical e fraseado, o uso do colorido sonoro e a interpretação musical. O capítulo 11 fala sobre palhetas, seus principais problemas e o que se pode fazer nesses casos, apresentando uma série de instruções para se melhorar as palhetas vendidas comercialmente. Nesse capítulo também encontramos sugestões para a estocagem de palhetas, as razões para se fazer as próprias palhetas, as ferramentas necessárias e uma explicação passo a passo da produção artesanal. O capítulo 12 comenta os aspectos envolvidos numa apresentação:

o planejamento, o período de estudo para o recital e o recital propriamente, além de abordar a questão do controle do nervosismo durante a apresentação. No capítulo 13 estabelece-se a ordem de prioridades para os clarinetistas: relaxamento, fluxo de ar, embocadura, técnica e articulação. O capítulo 14 descreve a história do clarinete, comentando a família do instrumento, a influência do clarinete na música dos povos, o instrumento hoje e as escolas de clarinete. No capítulo 15, Pino comenta a literatura para clarinete, dividindo em quatro os períodos da música para o instrumento. O primeiro entre 1700 e 1790, englobando compositores como Reinhold Keiser e sua ópera *Croesus* (1710), que exigia clarinetes na partitura na linha do *chalumeau*, Telemann, Vivaldi, Johann Melchior Molter, entre outros. O segundo período entre 1790 e 1820 que engloba Mozart e o *Concerto em Lá Maior* K. 622, obra prima para o clarinete, além de Weber, Spohr e Schubert. O terceiro, de 1820 a 1910 (período romântico), englobando Berlioz, Rossini, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Verdi, Cavallini, Dvorák, Rimsky-Korsakoff, Strauss, Brahms, entre outros. Quanto à música desse século, Pino cita autores como Mahler, Stravinsky, Schoenberg, Alban Berg, Hindemith, Shostakovich, Prokofiev, Aaron Copland, entre outros.

Três apêndices finalizam o livro de Pino. O primeiro deles é uma lista de músicas para clarinete. O segundo é uma lista de digitações. O último apêndice consiste em alguns endereços úteis aos clarinetistas.

A obra de Pino é, na verdade, um livro de dicas sobre o clarinete contando o que um clarinetista diria sobre o instrumento e não do instrumento. Essa abordagem do tipo "conversa de clarinetista" inclui não apenas as dicas, como,

por exemplo, usar um cadarço de sapatos como braçadeira, mas também inclui "fofocas". Um exemplo é o comentário sobre as articulações anotadas numa partitura do *Concerto para Clarinete* de Mozart que teria pertencido a Anton Stadler e que representaria a interpretação original da peça. Porém isso não corresponde à realidade, uma vez que Mozart escreveu poucos sinais de articulação e de dinâmica, ou seja, a maioria dos sinais encontrados nas edições modernas da peça representam as mudanças dos conceitos musicais ocorridos nesse tempo. Pino nos oferece essa informação porque parece querer que cada intérprete faça sua própria edição; não há um interesse em reconstrução histórica.

Pino também faz outra "fofoca" ao comentar as escolas de clarinete e o seu som característico. A escola alemã é caracterizada por uma sonoridade escura, quase tosca, apresentando um som cheio, compacto e "contido", tendo Karl Leister como o seu principal representante. A escola inglesa é caracterizada pela tranquilidade. Esse estilo nunca é forçado ou apressado, tendo um som doce e suave. Em geral não é um som penetrante, possuindo uma certa qualidade "épica". Entre os clarinetistas que contribuíram para a consolidação do estilo inglês, Pino cita Charles Draper e George Anderson (no início desse século), Reginald Kell e o próprio Frederick Thurston nos meados desse século, tendo Jack Brymer como o atual representante dessa escola. Quanto ao estilo francês, Pino o divide em dois períodos: o primeiro é o que culmina com Louis Cahuzac por volta de 1960, caracterizado por uma bela clareza sonora e uma fluente sustentação sonora; o segundo período ou o novo estilo francês, representado por Andre Boutard e Jacques Landelot, é totalmente diferente e é

criticado por Pino, uma vez que se caracteriza por uma qualidade tosca intencional e uma estridência penetrante. Segundo Pino, os sinais que indicam a dinâmica musical são vistos tão literalmente pelos clarinetistas desse novo estilo que o caráter de uma frase torna-se obscuro com as mudanças bruscas na sonoridade situadas na extrema suavidade ou na extrema ruidosidade. Em níveis de sonoridade mais acentuados, o som torna-se forçado e tenso, dando a impressão que o clarinetista já não tem mais controle sobre o instrumento. Nos níveis mais suaves, o som parece não estar apoiado por qualquer músculo que controla o fluxo de ar. Na verdade, ao sugerir uma superficialidade no novo estilo francês, Pino revela a sua sonoridade preferida, que não é necessariamente a mesma compartilhada por seus leitores.

Se Brymer é um intelectual que busca refletir e suscitar a reflexão, enquanto que Pino fornece dicas sobre o clarinete, a escolha em se traduzir um livro sobre clarinete recai em Thurston, não somente por ser um livro conciso, mas porque sua abordagem voltada ao ensino de principiantes mais se aproxima da necessidade do nosso contexto: parece mais urgente a existência de professores que ensinem a tocar clarinete do que intelectuais que articulem ou forneçam dicas sobre o instrumento.

1.2. THURSTON, BRYMER E PINO: UMA VISÃO CONTRAPONTISTICA

Clarinet Technique é somente um entre outros tantos livros sobre clarinete, da mesma forma como o são *Clarinet* e *The Clarinet and Clarinet Playing*. Existe, porém, uma relação de intertextualidade e complementatividade entre esses livros. Desejo estabelecer essa relação *punctus contra punctus* quanto às questões que envolvem a respiração, a embocadura, o fraseado, a questão das palhetas e a transposição.

Partindo-se do princípio de que, "contraponto" é uma relação dupla em que elementos verticais e horizontais são simultaneamente contrastantes e independentes, sendo que, no sentido horizontal, as duas linhas combinam e contrastam diferentes padrões rítmicos e melódicos, enquanto que no plano vertical os intervalos resultantes são mutuamente complementares, é possível aplicar tal princípio em relação aos livros de clarinete, na medida que anoto certas diferenças e semelhanças entre os três livros técnicos, podendo justificar a escolha de se traduzir o livro de Thurston.

f4

1.2.1. Respiração

Thurston comenta que os princípios da respiração correta para se tocar clarinete são essencialmente os mesmos usados no canto. O objetivo é que se respire da forma mais natural e inconsciente possível. Thurston comenta o funcionamento da respiração diafragmática, na qual a inspiração deve ser semelhante à que usamos para sentir o odor de uma flor. Na verdade, o objetivo desta figura é fazer com que percebamos

que devemos preencher com ar a parte baixa dos pulmões, não levantando os ombros. Caso contrário, tensionaríamos os músculos dos braços, mãos e dedos. Além disso, devemos evitar o tensionamento dos músculos da garganta. Thurston deixa claro que quanto maior o apoio do diafragma, maior será a sonoridade e que o momento da respiração entre as frases é determinado pelo fraseado da música e pela musicalidade do clarinetista. Levando-se em consideração que a capacidade respiratória varia de pessoa para pessoa, na verdade não se pode ditar regras: "An-abnormally large breath capacity is not necessarily an advantage unless used with taste: in fact, there have been famous singers and players who managed with only one lung" [p. 8/114].

Brymer aborda a questão do "soprar" especificamente no registro *chalumeau*. O comentário de Brymer sobre a respiração resume-se em dizer que a palavra "soprar" causa um certo ar de preocupação em alguns professores e que "soprar" não é um termo adequado, uma vez que o processo envolve o apoio da coluna de ar.

Pino comenta que, depois do relaxamento, a respiração é o segundo elemento básico para se tocar clarinete. Pino prefere nomear o fenômeno como "fluxo de ar" e pode ser pensado como tendo duas qualidades: a pressão (que é constante) e a velocidade (variável). O processo respiratório é comparado à idéia de se ter uma bexiga no interior do corpo, na altura da cintura, que é enchida repentinamente pela boca no processo respiratório, alargando a cintura.

Na verdade, apesar de Pino pensar em duas qualidades do fluxo de ar e comparar o processo respiratório a uma bexiga, da mesma forma como faz Thurston, as informações contidas em

Clarinet Technique são muito mais objetivas, tendo em vista que conseguem produzir no clarinetista iniciante a percepção imediata do controle respiratório através do diafragma, o que será imediatamente aplicado no processo de aprendizagem do instrumento, chamando a atenção para que o leitor tenha consciência desse músculo chamado diafragma e o seu papel no processo de se tocar clarinete.

1.2.2. Embocadura

Com relação à embocadura, Thurston comenta que o primeiro passo na produção sonora do clarinete é a formação de uma boa embocadura ou a formação necessária da boca. Thurston explica passo a passo como formar a embocadura, fornece algumas possíveis causas da má qualidade sonora das primeiras notas produzidas no clarinete e algumas medidas para melhorar o som, tal como "forçar um sorriso" para contrair os músculos dos cantos da boca. No caso do leitor possuir um clarinete, é possível produzir alguns sons e até melhorar a sua qualidade sonora a partir dessas instruções, ainda que as questões do controle respiratório envolvido nesse processo não tenham sido tratadas.

Brymer descreve seus vários aspectos relacionados à embocadura, ressaltando três fatores importantes para o seu controle:

- os músculos da bochecha, responsáveis pelo tamanho da cavidade bucal e suas características de reflexão sonora
- os músculos dos maxilares que controlam não apenas a pressão exercida sobre a palheta, mas também o tamanho da cavidade de

ressonância na vertical, aumentando ou diminuindo com o movimento da base da língua

. a posição e a tensão muscular da língua.

Entretanto, o que se nota em Brymer é que em nenhum momento de seu texto existem instruções específicas de como se formar a embocadura. Na verdade, o texto de Brymer somente fará sentido caso o leitor tenha experiências com a embocadura do clarinete; caso contrário, estará diante de um nebuloso universo metafísico.

Pino ressalta que não é a embocadura em si que produz uma boa qualidade sonora, mas o fluxo de ar com uma embocadura correta. O papel da embocadura é de refinar a qualidade sonora produzida pelo fluxo de ar. Pino descreve detalhadamente a formação da embocadura, desde o relaxamento necessário até o início da emissão sonora e a produção do som. Pino cita dois tipos de embocadura: "corners-back" e "lip-cushion". O primeiro parece ser uma embocadura de "sorriso forçado", semelhante à sugerida por Thurston. Imagino que "Lip-cushion" seja uma tentativa de fazer com que exista uma maior porção do lábio inferior tocando na palheta. Essa alternativa gera uma possibilidade de escolha do clarinetista da embocadura que melhor se adapte a ele, o que não acontece ao lermos Thurston e Brymer. Noto a falta não somente de termos técnicos que, para o clarinetista iniciante, especifiquem a diferenciação entre estes dois tipos de embocadura. Creio que somente um aluno já razoavelmente proficiente pode distinguir entre os dois tipos de embocadura através de seu conhecimento adquirido por meio de experiência, o que significa que as informações adquiridas por esse aluno não são lingüísticas. Somente a

partir da própria experiência que Pino é capaz de nomear dois tipos de embocadura: "lip cushion" e "corners-back".

1.2.3. Fraseado

Tendo em vista que a questão do fraseado é fundamental no processo de aprendizagem musical de qualquer instrumento, ainda que o iniciante em clarinete esteja mais preocupado com a produção sonora e os aspectos envolvidos nesta produção, é tempo de começar não somente a refletir, como também colocar em prática alguns aspectos do fraseado, a princípio envolvidos na produção dos sons filados. Thurston refere-se à questão do fraseado em dois momentos. O primeiro momento é quando trata do controle respiratório, sugerindo evitar terminar bruscamente a última nota de uma frase para que se possa respirar rapidamente e então executar a próxima frase. Sempre há um tempo para finalizar a última nota. O segundo é com relação às nuances sonoras: é a combinação dos sons desde o mais fraco até o mais forte que cria a expressão do clarinetista; o excesso de nuances estragam a linha de uma frase longa, mas também a falta dessas nuances torna a frase entediante. Thurston, porém, não explica como é que se faz o fraseado e a ausência dessa informação é, em um primeiro momento, frustrante para os leitores, especialmente para os clarinetistas iniciantes.

Brymer aborda a questão de como interpretar os sinais usados pelos compositores. Nem sempre o efeito desejado pelos compositores é aquele que vemos na partitura. Para solucionar esse impasse, o clarinetista deve perceber o que está além das

notas, ou seja, tentar perceber o que poderia estar na mente do compositor, numa tentativa de ser fiel aos sentimentos expressos através de uma linguagem musical. Na verdade, para que essa proposta tenha sentido, é necessário o leitor acreditar na possibilidade da percepção do que está além das notas escritas, ao mesmo tempo que consiga postular as intenções do autor. Inevitavelmente, sempre haverá uma interpretação. A questão é qual e como será tal interpretação.

Para Pino, o fraseado deve ser a maneira com a qual o instrumentista valoriza a frase para o ouvinte. É muito importante a questão do fraseado, uma vez que é através dela que o instrumentista determinará o efeito musical que chegará até o ouvinte. Cada frase deve ser percebida como uma "idéia musical". A frase musical pode ser comparada a uma frase falada ou escrita que, da mesma forma, necessita de idéias relacionadas ou de um contexto que auxilie no entendimento de seu sentido. Assim sendo, para que se possa fazer com que o ouvinte perceba o sentido das frases musicais, o instrumentista se vale do fraseado, que por sua vez engloba a variedade dinâmica, o colorido sonoro e a articulação.

O que podemos perceber ao confrontarmos as opiniões dos autores sobre fraseado é que em nenhum momento há uma tentativa de se ensinar como frasar. Na verdade, o domínio do fraseado e mesmo a percepção "além-notas" proposta por Brymer são conseqüências do processo de aprendizagem musical. Porém, não é somente o resultado de um amadurecimento musical: a questão é bem mais complexa. É neste momento que Thurston está com a razão ao afirmar que o fraseado é uma arte que pode ser aprendida não através de receitas, mas através de bons exemplos; porém não necessariamente.

1.2.4. Palhetas

Quanto à questão das palhetas, *Clarinet Technique* resolve de maneira bastante objetiva os principais problemas que podem surgir, tais como: o tipo de palheta com a qual os iniciantes devem começar a estudar, os cuidados que se deve ter ao colocar a palheta na boquilha e como raspar uma palheta muito resistente. Noto que Thurston é o único dos autores que sugere aos leitores para que comprem as palhetas da marca Vandoren. Thurston comenta as características que fazem com que uma palheta seja branda ou dura. Na verdade, não somente a escolha da palheta, como também essa classificação só podem ser feitas de maneira efetiva ao tocarmos com as palhetas. Isso pode ser facilmente comprovado: ao comprarmos uma caixa de Vandoren número 3, encontraremos entre as dez palhetas a mais variada gama de densidades e até mesmo palhetas de qualidade relativamente inferior. Thurston tinha a perspectiva que futuramente pudesse existir uma palheta que combinasse a durabilidade do plástico com a qualidade sonora do bambu. Porém, ainda hoje, esse desejo pode estar longe de ser alcançado. Há uma estreita relação entre o material empregado na fabricação das palhetas, o resultado sonoro obtido e a questão do material empregado na fabricação de clarinetes. Apesar de experiências em se empregar metais, baquelite, acrílico e outros materiais para se fazer o tubo do instrumento e fabricar palhetas a partir de ossos, metais ou acrílico, a melhor qualidade sonora é obtida quando usamos materiais retirados diretamente da natureza: ébano para o tubo do clarinete e bambu para a manufatura de palhetas.

Da forma intelectual com que aborda suas questões, Brymer estabelece uma relação entre a palheta e uma válvula, fazendo com que o leitor pense a palheta como uma válvula que abre e fecha, provocando e impedindo que exista vibração de ar no interior do tubo do clarinete. A palheta do clarinete não é um produtor sonoro em si como é a palheta do oboé, mas é um produtor de vibrações em potencial. Brymer estabelece uma relação entre a palheta e a produção de harmônicos: se a palheta abrir e fechar muito rapidamente, haverá a possibilidade de se produzir toda a extensão de harmônicos possível no instrumento. Tal informação não é encontrada nos livros de Thurston e de Pino. Brymer oferece outras possibilidades para se raspar a palheta: lixa e até um determinado tipo de vegetal ("Dutch rush"). Brymer fornece os nomes das partes da palheta e uma outra divisão da palheta em áreas proporcionais: "areas of hardness of blowing", "areas of hardness of closure" e "area of brightness". Noto que nem Thurston ou Pino fazem esse tipo de divisão.²

De acordo com Pino, é a palheta que determina a diferença sonora de um clarinetista para outro. Se a palheta não se ajustar ao clarinete e ao instrumentista, poderá fazer com que o clarinetista sinta-se desprezível; caso ajuste-se perfeitamente, pode estimulá-lo e fazê-lo gostar de seu som. Pino descreve as medidas da palheta e cita os problemas

² No guia "A palheta feita à mão", o único material em vernáculo que encontrei sobre a fabricação de palhetas, não há qualquer referência a essas áreas, dificultando a tradução desses termos. Noto, porém, que "areas of hardness of blowing" corresponde às áreas da palheta que, se lixadas, facilitará a entrada do fluxo de ar; as "areas of hardness of closure", quando lixadas, reduz a resistência da palheta, facilitando a pressão dos lábios em relação à palheta e à boquilha; e "area of brightness" corresponde à área na palheta que, se lixada, mortifica a qualidade sonora em termos de "brilho".

daquelas vendidas comercialmente e está com a razão ao comentar que devem ser tratadas como um produto não acabado a ser melhorado pelo próprio clarinetista. Pino sugere de maneira extremamente detalhada alguns procedimentos para melhorar as palhetas, como guardá-las e as vantagens em se fazer as próprias palhetas, qual o material necessário, e uma explicação passo a passo sobre todo o processo de fabricação artesanal. Pino justifica que o clarinetista deve fazer suas próprias palhetas porque as vendidas comercialmente não são um produto totalmente acabado. Isso, porém é bastante questionável. Na prática, não apenas os clarinetistas iniciantes mas a grande maioria dos instrumentistas usam as palhetas vendidas comercialmente. Com exceção da Alemanha, não há uma tradição dos clarinetistas fabricarem suas próprias palhetas como o fazem os oboístas e fagotistas. Todavia, o clarinetista deverá saber como melhorar suas palhetas e, nesse caso, as instruções fornecidas por Pino são fundamentais.

1.2.5. Transposição

Quanto à questão do clarinete como instrumento transpositor e a família do instrumento, Thurston explica como é a transposição e como escrever as partes para clarinete. Comenta-se a desvantagem sonora do clarinete em dó, a vantagem em se ter dois clarinetes e como se tocar no clarinete em si bemol as partes escritas para clarinetes em dó, em ré e em lá.

Brymer explica como se tocar as partes para clarinete em dó no clarinete em si bemol: adicionar dois sustenidos ou tirar dois bemóis na armadura da clave. Mas Brymer não é claro

para os principiantes, pois não se sabe quais seriam esses sustentidos ou esses bemóis. O mesmo tipo de problema surge nas instruções de como tocar as partes do clarinete em dó no clarinete em lá e como tocar as partes para clarinete em lá no clarinete em si bemol. Para que o texto de Brymer faça sentido, é necessário que o leitor conheça essas armaduras de clave, o que não seria muito comum no caso dos iniciantes que têm contato com as armaduras da clave através dos exercícios de escala, que por sua vez consomem um longo tempo para serem totalmente conhecidos.

Pino não se preocupa em abordar a transposição. Neste momento, o foco de Pino tende muito mais para o aspecto histórico que o prático ao comentar os tipos de clarinetes mais usados e os menos comuns, citando algumas obras nas quais são pedidos: o clarinete em ré para algumas obras de Richard Strauss, o clarinete em dó para certas peças de Beethoven e Schubert, e o clarinete sopranino em lá bemol, muito pequeno e difícil de ser controlado. Parece que Pino não considera útil os "macetes" para a transposição no clarinete. Na verdade, o fato do clarinete ser um instrumento transpositor parece produzir um certo recalque sobre a questão da transposição. Penso que este talvez não seja o *locus* para se fazer algum tipo de crítica sobre o ensino da transposição no clarinete. Todavia, observo que a abordagem da transposição feita por Thurston, embora aparente ser mecânica, é menos complicada e mais clara que a abordagem supostamente "filosófica" de Brymer.

A simplicidade das informações e a aparente "objetividade" são aspectos que, para os fins de uma dissertação na área de tradução, revelam-se ser mais

interessantes ao se optar pelo texto de Thurston, uma vez que apresenta um maior grau de aparência de um manual técnico; afinal, esta dissertação faz parte da literatura sobre tradução técnica. Não-tenho dúvida que o livro de Brymer prenderia mais a atenção de um leitor "leigo" que o livro de Thurston. Porém, neste caso, o objetivo é traduzir o livro mais útil para os leitores que realmente virão a estudar o clarinete.

1.3. OS PROBLEMAS NA TRADUÇÃO DE *CLARINET TECHNIQUE*

1.3.1. SOBRE A TRADUÇÃO DO PREFÁCIO E DO PRIMEIRO CAPÍTULO

No início, a tradução dos cinco primeiros capítulos de *Clarinet Technique* foi realizada como estágio no último ano de graduação da Faculdade Ibero-Americana em São Paulo. Na primeira revisão desses cinco capítulos somente era possível verificar até que ponto a tradução poderia ou não fazer sentido aos clarinetistas, uma vez que eu nunca estudara o instrumento. Noto que, quando começo minhas aulas de clarinete com o aluno de graduação do Instituto de Artes da UNICAMP Luis Fernando Rosa, tendo como objetivo aprofundar a pesquisa sobre clarinete, visando melhorar a qualidade de minha tradução, a leitura de *Clarinet Technique* passa a ter uma outra configuração. As palavras de Thurston não somente começam a fazer mais sentido, mas também o livro assume um papel de professor particular que enriquece com mais detalhes os princípios fundamentais para se tocar clarinete, complementando as aulas que, por sua vez, também pareciam, de uma maneira simbiótica, deixarem-se completar pelo livro.

No prefácio, Thurston, ao comentar a necessidade de aulas regulares para se tornar um excelente clarinetista, expressa a impossibilidade de verbalização sobre a sonoridade do instrumento. É em torno dessa impossibilidade de verbalização e conseqüentemente dos problemas envolvidos na tradução de um livro técnico sobre clarinete que se situa a temática desta

dissertação, seja através da parca bibliografia sobre clarinete em Língua Portuguesa, da correspondência via computador ou dos verbetes traduzidos com imprecisão.

Thurston ainda comenta no prefácio que seu livro não traz um "fingering chart", uma ilustração que mostra a posição dos dedos para produzir as notas. Na primeira versão da tradução, desconhecia qual era o correspondente correto em Língua Portuguesa. Apesar do *Dicionário de Termos Musicais*, de Henrique de Oliveira Marques (Edição Portuguesa), apresentar "dedilhado" como correspondente de "fingering", não considerei essa como uma boa tradução nesse contexto, uma vez que "dedilhado" faz mais sentido ao falarmos da execução de instrumentos de cordas dedilhadas (violão, por exemplo). Uma outra alternativa foi traduzir "fingering" por "digitação", termo que sugere uma atividade essencialmente mecânica realizada pelos dedos, parecendo descrever de forma satisfatória uma parte da técnica que envolve o domínio mecânico do clarinete. Dessa forma, acabei optando por "quadro de digitação". Posteriormente, o clarinetista Nivaldo Orsi, da Orquestra Sinfônica de Campinas, leu a tradução e observou o uso do termo "tábua de digitação". Noto que "tábua" seja talvez originário de "tablature" (francês) ou "tabla" (espanhol) como podemos encontrar no método de Klosé. Noto que, na tradução, o termo "fingering" pode, de acordo com o contexto, ser traduzido como "digitação", "posição" ou "dedilhado". No caso de "fingering chart", a tradução adotada foi "tábua de posições", mantendo fidelidade ao uso corrente dos clarinetistas.

O primeiro capítulo de *Clarinet Technique* é direcionado aos clarinetistas iniciantes, e talvez tenha sido uma falha de

Thurston deixar de comentar as partes do instrumento; ou apresentar uma ilustração logo no início do livro. Se fizesse desse modo, verbetes como "reed", "thumb-rest", "barrel", "finger-holes" e "bell" seriam rapidamente reconhecidos e evitar-se-iam confusões entre "mouthpiece" e "embouchure" como aconteceu no início de minha tradução. Somente depois de ter contato com clarinetistas, "problemas" dessa ordem foram resolvidos, como por exemplo o comentário de Thurston sobre uma experiência bastante desagradável, porém comum entre os clarinetistas iniciantes na qual, na tentativa de obter maior sonoridade, procuram forçar a emissão sonora, alterando a qualidade do som, caindo a afinação e causando um "squeak", um ruído desagradável que entre os clarinetistas recebe o nome de "guincho", termo escolhido para a tradução.

No início desse capítulo, Thurston fala sobre a necessidade de se ter um "mind's ear". O que Thurston quer dizer é a importância de se ter em mente um determinado tipo de som, o que só é possível a partir de excelentes modelos sonoros.

Presumably you will have decided this by listening to various fine players, if possible at public performances, because even nowadays the radio and the gramophone cannot reproduce tone quality completely faithfully. [p. 1/104]

A tradução de "mind's ear" foi solucionado no exame de qualificação pela Profa. Dra. Helena Jank. Até então eu não conhecia nenhuma expressão equivalente em Língua Portuguesa. Na verdade, o termo que corresponde a "mind's ear" é "ouvido interno". De fato, a função desse "ouvido interno" é, entre outras coisas, fazer com que o músico tenha em mente a altura correta das notas e a noção de distância entre os intervalos. Através desse "ouvido interno" (o que inclui uma memória auditiva) o músico poderá ser capaz de detectar problemas na

afinação das notas e na qualidade sonora. Isso revela-se essencial aos clarinetistas, pois irão encontrar certos problemas de afinação com seus instrumentos que, via de regra, são desafinados em relação à escala pitagórica. Uma vez capaz de detectar tais problemas, o clarinetista poderá corrigi-los através de digitações alternativas, fechamento de outros orifícios, compensação da afinação através de um maior apoio do diafragma, maior firmeza ou relaxamento na embocadura, entre outros recursos.

A primeira edição de *Clarinet Technique* é de 1956, e Thurston obviamente estava distante da tecnologia sonora moderna dos sistemas de som, equalizadores, filtros sonoros, um número sem fim de canais de gravações, gravações digitais com leitura por raio laser e outros. Entretanto, o conselho de Thurston para que ouçamos grandes instrumentistas em recitais será sempre válido, pois mesmo toda a parafernália tecnológica existente ~~le~~ toda aquela que há de vir não conseguirá reproduzir toda a atmosfera em termos acústicos e a emoção presentes em uma sala de concertos. Na verdade o que se pode obter de toda essa tecnologia é um som puro ao extremo, algo artificialmente puro que poderíamos chamar de "verniz musical".

Em *Clarinet Technique*, todas as instruções para a produção dos primeiros sons no clarinete e as possíveis razões da má sonoridade nessas primeiras tentativas só podem fazer sentido se o leitor tiver um clarinete em mãos e experimentar as instruções à medida que as lê. Porém, é interessante notar que na minha primeira versão da tradução, além de eu não ter nenhum conhecimento dessa produção sonora, também sequer

possuía o instrumento. Mesmo assim, o número de acertos foi surpreendentemente grande.

De acordo com Thurston, o primeiro som a ser produzido pelo iniciante é o "open note G", no qual nenhum dos orifícios precisa ser fechado. Isso afasta interpretações errôneas, assim como pensar que esse sol teria um "som aberto" (se é que esse termo é compartilhado entre os clarinetistas). A tradução de "open note" revelou ser um problema, pois não encontrei nenhum termo que correspondesse a esse sol. Em primeira instância, optei pela tradução "sol aberto", o que pareceu não fazer sentido entre os clarinetistas. Dessa forma, restou-me apenas localizar esse sol no pentagrama, passando a traduzir "open note" como "sol da segunda linha".

No comentário de Thurston sobre "long notes", último subtítulo do primeiro capítulo, aparecem problemas de várias ordens. A princípio, "long notes" foi traduzido por "notas longas". Esse termo parece remeter a uma nota que é produzida e sustentada por um determinado tempo. Todavia, logo no início de minhas aulas de clarinete, o que era simplesmente uma nota sustentada por algum tempo passou a ter uma dinâmica: o início em *piano*, aumentado-se a intensidade até chegar a um *forte* e retornando ao *piano*, exatamente como propõe Thurston. Dessa forma, o termo "nota longa" não se revelava mais capaz de conter esse nível de dinâmica, deixando de ser uma boa tradução. É nesse momento que proponho um termo a ser aceito pelos clarinetistas: "sons filados". Esse termo vem de "filar", da expressão italiana "filar la voce" que é usada no canto e refere-se, em geral, aos exercícios usados com efeitos de *crescendo* e *diminuendo* de notas sustentadas por algum período. Com essa aceção, o termo "sons filados" passa a

distinguir a produção dos sons com dinâmica daqueles que são apenas sustentados por um determinado tempo.

A questão das "throat notes" é bastante complexa e receberá todo um capítulo por parte de Thurston. "Throat notes", literalmente "notas de garganta", pode remeter a duas figuras: a primeira é a comparação do clarinete com o corpo humano, sendo que a altura da garganta corresponderia ao local do clarinete onde ocorre essas notas, ou seja, imediatamente antes do barrilete. A segunda figura diz respeito ao canto. Ao se vocalizar, ocorre a passagem do ressoador torácico para o ressoador superior que, quando não é realizado com o controle correto, poderá ocasionar uma espécie de "quebra" em algumas notas intermediárias nesse caminho, da mesma forma que no clarinete, na qual essa "quebra" encontra-se entre os registros *chalumeau* e *clarino*.

Todavia, não encontrei qualquer termo usado em Língua Portuguesa que corresponda a "throat notes". Em um primeiro momento pensei em optar por uma tradução literal como "notas de garganta" ou "sons de glote". Porém, esses termos poderiam remeter aos clarinetistas iniciantes uma idéia de tensionamento dos "músculos" da garganta, o que não é desejável em qualquer situação quando se toca clarinete. Na verdade, quando se produz essas notas, o fluxo de ar que está no tubo do clarinete é curto em relação às demais notas e essa carência sonora deve ser compensada de uma maneira ou de outra: fechar alguns orifícios da mão direita ou então procurar imaginar um aumento da boca como se fosse dar um bocejo, numa tentativa de aumentar a ressonância da nota. Por fim, optei não por traduzir, mas por descrever o que são essas "throat notes: as notas de passagem do registro *chalumeau* para o *clarino*.

1.3.2. SOBRE A TRADUÇÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO

Antes de iniciar minhas reflexões sobre os problemas de tradução do segundo capítulo de *Clarinet Technique*, noto a necessidade de comentar algumas concepções de Thurston, o que não foi realizado no espaço da tradução. Julgo que este talvez possa ser um *locus* onde esses comentários sejam possíveis.

No início do segundo capítulo, Thurston afirma que os princípios para o controle correto da respiração para se tocar clarinete seriam os mesmos usados no canto. Infelizmente, através do texto, não é possível detectarmos as experiências de Thurston com a respiração em técnica vocal. Thurston parece fazer algum sentido quanto à semelhança entre a inspiração usada no canto e aquela usada para se tocar clarinete. Todavia, a expiração parece ser um pouco diferente. Quando se toca clarinete, o fluxo de ar encontra como "barreiras" a boquilha e a palheta. No canto, o fluxo de ar lida com um tensionamento maior ou menor das cordas vocais, que está ligado a inúmeros fatores, dentre eles a altura e intensidade do som. O mecanismo de expiração em técnica vocal, quando executado de forma correta, não encontra as "barreiras" como as que temos ao se tocar clarinete. Quando iniciei minhas aulas de canto com a soprano Solange Siquierolli, procurava aplicar os mesmos mecanismos de inspiração e expiração usados no clarinete. Quanto à inspiração, não tive problemas. Entretanto, na emissão, consegui perceber um excesso de ar em minha voz. Noto que pareço não ter esse problema de desperdício de ar ao tocar clarinete. Esse excesso de ar no canto talvez tenha acontecido ao pôr em prática o comentário de Thurston onde "the faster the diaphragm is made to expel

the air, the louder the note; and vice-versa" [p. 8/113]. Na verdade, a idéia sugerida por Thurston em "expel the air", quando aplicada ao canto, poderá ter como consequência um desperdício de ar, que talvez seja causado pela falta dessa "barreira" encontrada no clarinete. O problema do excesso de ar na voz está começando a ser solucionado nas aulas de canto através de exercícios para percepção do diafragma e a descoberta de um outro direcionamento de projeção sonora. Acredito que se conseguir aplicar ao clarinete o trabalho respiratório das aulas de canto, certamente os resultados a serem obtidos deverão ser surpreendentemente bons. Essas minhas experiências com a respiração para o clarinete e a respiração para o canto talvez possam mostrar que Thurston pode ter alguma razão ao comentar a semelhança da inspiração usada nos dois casos, mas a questão da semelhança na expiração parece ser um pouco mais complicada, merecendo uma discussão mais aprofundada. Contudo, essas experiências só podem ser verbalizadas quando se tem alguma certeza em relação às percepções envolvidas. Torna-se inevitável neste momento reconhecer que, assumindo o papel de estudante de canto e de clarinete, vejo-me dentro da armadilha por mim preparada como lingüista em relação à dificuldade de verbalização dos músicos. Talvez daqui a algum tempo essas sensações estejam mais perceptíveis para que eu possa emitir alguma consideração mais consistente em relação à diferença entre a expiração usada no canto e a usada para se tocar clarinete.

Um outro comentário que julgo necessário fazer é com relação aos paradoxos com os quais Thurston lida no segundo capítulo. Thurston comenta que o objetivo do clarinetista em relação ao controle respiratório é realizá-lo da maneira mais

natural e inconsciente possível, não tendo que concentrar-se além do que estaria quando se está murmurando uma melodia. Na verdade, para que ^o mecanismo respiratório torne-se inconsciente, é necessário com que o clarinetista iniciante tome consciência do funcionamento desse mecanismo, e é com esse direcionamento que Thurston instrui seus leitores. Percebo que o próprio sentido que *Clarinet Technique* poderá fazer ou não e a maioria dos pontos fundamentais para se tocar clarinete dependem de um determinado grau de consciência do leitor-aprendiz. Isto talvez possa ser exemplificado no momento em que Thurston propõe ao leitor experienciar o funcionamento do diafragma, inspirando como se fosse apreciar o odor de uma flor.

Com relação aos problemas terminológicos, "scrap" gerou certa dificuldade. Thurston comenta que, ao se tocar clarinete, a expiração é muito mais lenta que a inspiração e deve se aproveitar cada "scrap" de ar. O termo "scrap" pode sugerir "pedaço", "fragmento", ao mesmo tempo que também pode significar "sobra", "refugo". Num primeiro momento, optei pelo termo "fiozinho", que de certa forma abarca a idéia de algo que constitui um objeto e também parecia fazer sentido em um contexto de quantidade de ar. Todavia, essa escolha significava deixar de lado a idéia de "refugo". Por outro lado, a outra opção "sobrinha" que forneceria a idéia de "algo que resta" deixaria uma lacuna quanto ao significado de "fragmento". Finalmente, acabei optando por "fiapinho" como a tradução para "scrap", uma vez que esse termo parece ser capaz de envolver os dois significados possíveis nesse contexto de controle respiratório dado por Thurston.

Um outro termo que gerou problema na tradução foi "‘danger spots’". Noto que Thurston usa aspas nessas palavras, uma marca que talvez possa significar que nem todos os clarinetistas chamariam de "‘danger spots’" os lugares onde não se deveria respirar em hipótese alguma. Talvez "trechos perigosos" seja um termo claro aos músicos, significando "lugares da peça onde pode ocorrer algum problema de ordem técnica ou rítmica", revelando-se uma boa tradução para "‘danger spots’". Thurston cita o movimento lento do *Quinteto com Clarinete* de Brahms, como um exemplo no qual ocorre um "‘danger spot’": há uma nota sol em *pianissimo* no segundo tempo do quarto compasso que, segundo Thurston, "may refuse to ‘speak’ at all", caso o clarinetista respire antes de tocá-lo. Observo que Thurston faz uso de metáfora para explicar a sonoridade da nota e marca tal metáfora com o uso de aspas em "speak". Operando de maneira diferente para os clarinetistas brasileiros, o instrumento não "fala", mas pode "cantar". Porém, considero duvidoso afirmar que seria um consenso entre os músicos brasileiros que tocam instrumentos de sopro comentar que algumas notas em seus instrumentos são difíceis de "cantar". Essa marcação do termo com aspas, da maneira com que faz Thurston, acabou perdendo-se na tradução, na qual optou-se pelo verbo "soar", que seria o correspondente ideal para o verbo "to sound", que por sua vez poderia ter sido utilizado por Thurston. Não é possível saber qual a intencionalidade em se usar "‘speak’" no lugar de "sound". Entretanto, o que se pode fazer nesse caso é uma teoria provisória sobre o verbo "to speak" usado pelos músicos americanos e ingleses, onde o fato de tocar clarinete e outros instrumentos de sopro significa que tais músicos estão

impedidos de "emitir palavras" ("to speak") enquanto tocam. Na verdade, no caso dos músicos ingleses e americanos, o verbo "to speak" já não significa "expressar-se por meio de palavras", mas adquire o significado de "comunicar-se através do som do instrumento", por meio de uma linguagem musical. Ao fazer um paralelo entre a impossibilidade dos músicos que tocam instrumentos de sopro de articularem ao mesmo tempo que tocam e os cantores (onde o instrumento é a própria voz que o cantor, enquanto músico, dispõe, e a verbalização é uma das formas de expressão musical e de significados), noto que o canto é mais complicado que a produção sonora no clarinete em termos de articulação, pois além das muitas preocupações que cantores e clarinetistas têm em comum, como afinação, domínio técnico, respiração, a articulação no canto é diferente e mais difícil na medida que é necessário fazer com que o público entenda o que o cantor ou a cantora está cantando.

Thurston cita os três primeiros compassos do *Adagio* do *Septeto* de Beethoven no qual, caso seja necessário respirar entre uma frase e outra, é preciso manter o clarinete imóvel na boca durante os "silent beats" para que a primeira nota em *pianissimo* (neste caso, o dó do terceiro compasso) não exploda em *mezzo forte* ou então não soe. Segundo Thurston, o ideal é distribuir as respirações para que não seja necessário tomar ar nesse ponto. Se "silent beats" fosse traduzido literalmente por "tempos de silêncio", talvez soaria estranho aos músicos. Na verdade, esses tempos nos segundo e terceiro compassos do *Adagio* correspondem a "tempos de pausa". É interessante notar que Thurston não usa a palavra "rests", a palavra mais comum em Língua Inglesa para "pausas musicais", talvez para

salientar a importância desses instantes sem a produção de
notas dentro de um determinado ritmo.

1.3.3. SOBRE A TRADUÇÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO

No início desse capítulo, Thurston comenta que somente após se conseguir executar os sons filados é que se deve começar os exercícios de articulação. Para Thurston, a qualidade desses sons filados implica a execução com segurança, mantendo a afinação do começo ao fim da nota e com "a full, rich tone". Essas características sonoras foram traduzidas pelo adjetivo, "encorpado", que parece abranger tanto a idéia de um "som cheio" como a de "bela sonoridade". Dessa forma, não se pode dizer que houve perda em relação ao texto de *Clarinet Technique*.

Após ensinar a maneira de se fazer a articulação com a língua, Thurston sugere ao leitor-clarinetista tentar iniciar uma nota com essa articulação, estando a língua contra a palheta quando se toma ar, devendo ser retirada quando se sopra o clarinete. De acordo com Thurston, essa articulação proporcionará à nota "a firm 'edge'". Essa figura de "margem" ou "fio" sugerido por Thurston refere-se à precisão com que se deve emitir a nota e foi traduzida por "início preciso". Na verdade, o que Thurston ressalta é a importância de se ter os contornos da nota bem definidos em termos de afinação e sonoridade. Noto que mais uma vez Thurston usa um termo entre aspas, que pode sugerir uma terminologia não convencionada entre os clarinetistas. Thurston ainda comenta que nessa articulação não é necessário usar a força, sugerindo o movimento que a língua "deveria ter em relação à palheta: "to brush the reed". Na tradução, encontramos que a língua precisa relar levemente na palheta para que esta pare de vibrar. De fato, essa "varredura" que parece descrever o movimento da

língua em relação à palheta, que é sugerido por Thurston, acabou perdendo-se na tradução.

Thurston aponta o mau posicionamento do "thumb rest" como possível causador das dores nos dedos da mão direita dos leitores-clarinetistas após tocarem durante algum tempo. Esse termo pode sugerir num primeiro momento um lugar para descanso do polegar, mas, na verdade, é nessa peça do que o clarinetista vai sustentar grande parte do peso do instrumento, não havendo uma função de "descanso" para essa peça do instrumento, como poderia sugerir uma tradução literal (e errônea, neste caso) de "thumb-rest" como "descanso para o polegar" ou "descanso do polegar". "Thumb-rest" foi traduzido por "apoio para o polegar". Observo que seria redundante dizer aos clarinetistas que esse apoio é para o polegar da mão direita, uma vez que ^o polegar somente poderia estar nesse apoio, pois a mão esquerda deve estar posicionada na "speaker key", um outro termo técnico que será abordado nos comentários sobre o capítulo IV.

1.3.4. SOBRE A TRADUÇÃO DO QUARTO CAPÍTULO

O próprio título "Crossing the break. Higher Register" apresentou problemas de tradução. Essa ação de "cruzar a quebra" refere-se à passagem pelas notas lá (no segundo espaço do pentagrama) e si bemol (na terceira linha), as últimas notas do registro *chaluweau* que antecedem o registro *clarino*. Essas notas são sonoramente deficientes devido à sua localização, uma vez que ocorrem na parte mais alta do corpo de enchavamento superior, próximo ao barrilete. Dessa forma, quando estas notas estão sendo produzidas, o comprimento da coluna de ar existente no tubo do clarinete é curto em relação às outras notas. De acordo com Thurston, a maior dificuldade dos clarinetistas é "passar pela quebra" [entre registros] de uma maneira suave. Notei que fiz uso de aspas nessa expressão que optei na primeira versão da tradução. Todavia, o termo "quebra" pareceu soar estranho aos clarinetistas, surgindo a necessidade de encontrar outra palavra. Na verdade, percebi que, no caso dos clarinetistas com quem tive contato e mesmo durante minhas aulas de clarinete, não havia uma preocupação em nomear a passagem por essas notas. Pude notar que a recomendação principal ao se fazer escalas era de não respirar entre essas notas, da mesma forma como recomenda Thurston. Também parece que essa preocupação de passagem pela mudança de registro entre os clarinetistas com quem tive contato não é tão grande se compararmos com os cantores. De fato, a preocupação do clarinetista está em compensar a carência sonora das notas, adicionando alguns dedos da mão direita no instrumento, apoiando-se ainda mais o fluxo de ar com o diafragma, ou

explorar recursos com a embocadura. No caso dos cantores, a passagem de registro pode, em termos sonoros, resultar numa "quebra da nota", que seria comparável ao guincho do universo dos clarinetistas, o que é terrivelmente perceptível. Finalmente, o termo "break" perdeu o sentido de "quebra" [entre registros] que parece existir no livro de Thurston, na medida que decidi optar por traduzir "Crossing the break" como "A passagem pela mudança de registro".

Thurston comenta que a passagem do lá do segundo espaço para o si da terceira linha envolve a ação simultânea de todos os dedos de ambas as mãos, sendo semelhante ao intervalo do lá do segundo espaço para o mi do quarto espaço da linha suplementar inferior, embora mais difícil, uma vez que a "speaker key" deve ser aberta. Nas minhas aulas de clarinete eu fazia exercícios de acionar a "speaker key". Por exemplo: eu digitava o fá da terceira linha suplementar inferior e pressionava a "speaker key", soando então a nota dó do terceiro espaço. Esse exercício visava manter a qualidade sonora nos registros *chalumeau* e *clarino*. Percebi então que ao pressionarmos a "speaker key", a nota do registro *chalumeau* é elevada uma décima-segunda, e não uma oitava como pode sugerir o termo em francês *clé d'82*, encontrado no método de Klosé. Na primeira versão da tradução, "speaker key" foi inicialmente traduzido por "chave do polegar da mão esquerda", mas notei que os clarinetistas referiam-se a esta chave como "chave de registro", que adotei definitivamente na atual versão.

Thurston nota também que, a partir do si da terceira linha até o dó da segunda linha suplementar superior, as digitações são como no registro *chalumeau*, pressionando-se também a chave de registro. Isso funciona até o dó uma oitava

acima, depois da qual são usadas várias "cross fingerings". De fato, desde o mi mais grave até o dó da segunda linha suplementar superior existe uma lógica onde, na medida em que os orifícios vão sendo abertos, mais agudas serão as notas. Porém, no registro agudo, essa lógica parece ser totalmente quebrada. São usadas digitações que combinam a chave de registro com chaves que fecham os orifícios no corpo de enchavamento inferior e outros orifícios. Essas digitações são definidas no *Dicionário de Termos Musicais* como "cruzadas", termo adotado na tradução que parece ser familiar entre os clarinetistas.

Thurston recomenda que, ao estudar os sons filados, torna-se necessário "listening carefully to the intonation". A tradução de "intonation" no *Dicionário de Termos Musicais* é "entoação", onde uma das definições é "acção de tocar ou cantar com a devida afinação". Em uma das definições do *Dicionário de Música*, encontramos que "entoação" (ou entoação) é "A medida em que um cantor, violinista etc. está afinado (boa entoação) ou desafinado (má entoação)". Noto que o termo "entoação" é usado com mais frequência no canto, na acepção de "entoar, de dar ou pôr no tom, de iniciar o canto etc.", como encontramos na outra acepção do *Dicionário de Música*. O termo mais usado entre os músicos para aquilo que Thurston chama de "intonation" é "afinação", termo que será encontrado no decorrer da tradução de *Clarinet Technique*.

Thurston nota que, no início dos estudos dos sons filados, a nota poderá desafinar, e algumas vezes um "undertone" ou alguns harmônicos podem ser percebidos no começo em *pianissimo* de uma nota. Noto que Thurston faz uso de aspas. Na verdade, esse "undertone" a que se refere

Thurston pode ser uma "desafinação" ou então "uma insinuação de um harmônico dentro da própria nota", sendo a segunda a opção adotada na tradução.

Para evitar que uma nota soe abaixo da afinação ou que soe "wide", Thurston sugere ao clarinetista "'forcing the smile'". Na verdade, o que se pretende com a figura de "'forcing a smile'" é fazer com que ocorra um aumento da cavidade de ressonância e mais pressão nos lábios, promovendo uma pequena elevação na altura da nota. Nesse caso, a opção pela tradução literal "forçar um sorriso" parece fazer sentido ao clarinetista como um recurso para que uma nota possa soar com a afinação mais alta ou que não soe "aberta". É interessante notar que, com esses conselhos, Thurston parece sugerir que, para que o clarinetista domine o mecanismo de produção sonora, é necessário que trabalhe com o domínio das sensações que ocorrem ao se tocar o instrumento. Talvez seja com esse direcionamento que Thurston comenta:

"It is most helpful to try and hear mentally each note before you sound it, and to imagine the 'feel' of the embouchure you are going to use" [p. 18/125].

De fato, tocar clarinete também deveria significar um grau de consciência das sensações e repetição dos mecanismos corretos adquiridos ao se tocar o instrumento, onde "forçar um sorriso", soar ou não "aberto" ou "ouvir mentalmente cada nota antes de produzi-la e imaginar a sensação da embocadura, que você vai aplicar" seriam comentários que fariam sentido aos leitores-clarinetistas na medida em que conseguissem dominar esses mecanismos. Todavia, não acredito que esses comentários possam ser transparentes a um leitor leigo, assim como não foram claros para mim na primeira versão da tradução de *Clarinet Technique*.

1.3.5. SOBRE A TRADUÇÃO DO QUINTO CAPÍTULO

A tradução desse capítulo não apresentou muitos problemas, talvez porque eu tenha alguma experiência com escalas adquirida nos anos em que estudei violão clássico. Houve necessidade de consulta no *Dicionário de Termos Musicais* quanto aos termos "whole tone scales", "tone rows" e "twelve-note composers". "Whole tone scales" equivale a "escalas de tons inteiros" nas quais, de acordo com o *Dicionário de Música*, "todos os intervalos entre as notas são tons inteiros em vez de semitons (como na escala cromática) ou tons inteiros e semitons (como na escala diatônica). Somente são possíveis duas de tais escalas, uma começando em dó e a outra, em ré bemol, mas tanto uma quanto a outra podem começar em qualquer ponto, uma vez que não existe tônica. A escala de tons inteiros tem seis diferentes notas". "Tone rows" corresponde a "séries", ciclo repetitivo de graus de uma escala, muito usado no serialismo. Thurston refere-se a Schönberg como um exemplo entre os "twelve-note composers". Esse termo refere-se aos "compositores dodecafônicos", que usam as doze notas da escala cromática repetidamente em uma ordem pré-determinada, ou seja, as "séries".

1.3.6. SOBRE A TRADUÇÃO DO SEXTO CAPÍTULO

Neste capítulo que refere-se à produção do *staccato* no clarinete, quando Thurston comenta que "so many players regard tonguing as a stumbling block" [p.25/132], surgiu um questionamento em relação à terminologia, uma vez que Thurston parece empregar os termos *staccato* e "tonguing" como sinônimos. A partir de minhas experiências com o clarinete, posso notar que a obtenção do *staccato* envolve um processo e o resultado. Esse processo significa articular a nota através do que Thurston chama de "tonguing", termo que foi traduzido por "articulação com a língua" ou, quando o contexto assim permitia, somente "articulação", e que refere-se à ação de encostar e retirar a língua da palheta, produzindo como resultado um início preciso da nota, ou seja, o *staccato* propriamente dito. Na verdade, através dos clarinetistas com quem tive contato, pude perceber que esse processo da articulação e o *staccato* também parecem ser usados como sinônimos na Língua Portuguesa. Noto, porém, que o *staccato* é, em termos de sonoridade, mais destacado que a articulação com a língua.

Quanto ao mecanismo de produção do *staccato*, Thurston comenta:

You will probably feel the tip of the reed (and perhaps the tip of the mouthpiece) 'cutting' across your tongue about $\frac{1}{4}$ to $\frac{1}{2}$ inch away from its tip (on the upper and not the under surface, of course). [p. 25/132-133]

Noto que Thurston, através de uma metáfora, preocupa-se em tentar descrever a sensação envolvida ao se produzir *staccato*. Na primeira versão, esse problema de tradução talvez estivesse relacionado à falta de experiências com o clarinete para que eu pudesse dominar verbalmente a sensação

ao produzir *staccato*. Na verdade, esse comentário de Thurston somente começou a fazer sentido quando iniciei a produção de *staccato* em minhas aulas de clarinete e parece que pude perceber a sensação descrita, podendo assim traduzir de maneira correta tal sensação que poderá ser comum a outros iniciantes, ou seja, de "sentir a ponta da palheta como se estivesse 'cortando' sua língua aproximadamente 0,6 a 1,25 cm de distância (na parte superior e não na inferior, é claro)."

Antes de comentar a produção de notas curtas através da ação da língua, Thurston nota que, anteriormente, o leitor fazia simplesmente um "brushing the reed". Essa "varredura" parece descrever muito bem o movimento da língua em relação à palheta. Todavia, o uso do termo "varredura" na tradução poderia gerar certa incompreensão nos iniciantes quanto ao direcionamento do movimento da língua. Na tradução, essa descrição do movimento da língua acabou perdendo-se. A opção por "relaxar suavemente a palheta" pode não descrever a movimentação da língua, mas por outro lado poderá ser compreendido pelos iniciantes, que também poderiam sentir o movimento da língua de uma outra maneira e conseqüentemente descreveriam essa sensação de uma outra forma.

Entre os conselhos para se evitar as falhas mais comuns na produção do *staccato*, Thurston adverte:

Do not expel or 'pump' the breath in short spasms with each note from the diaphragm. It is very exhausting, and of course impossible to do at any speed. [p. 28/135]

Os iniciantes podem se sentir tentados a produzir o *staccato* através de golpes ou espasmos do diafragma, e não através da articulação com a língua, pelo fato de parecer ser mais cômodo, porém impossível de se obter em qualquer velocidade. O verbo "'pump'" pode ser traduzido nesse contexto como "bombear", que parece transmitir a idéia de

"golpe de ar" produzido pelo trabalho do diafragma. No mesmo trecho, Thurston comenta que esse subterfúgio usado pelos clarinetistas para se obter *staccato* faz com que a língua torne-se preguiçosa, pois o ar pára de percorrer o clarinete depois de cada "'puff'". O termo "'puff'" pode ser traduzido por "baforada" ou "lufada de ar"; todavia, nesse contexto, tais termos causariam estranheza aos ouvidos dos clarinetistas, o que fez com que eu optasse pelo termo "espasmo". Na verdade, "espasmo" é uma contração súbita acompanhada de dor e prejuízo de funções, podendo haver distorção e movimentos involuntários. Ao se tocar clarinete, a movimentação para que ocorra esse "golpe de ar" não é involuntária; ao contrário, é conscientemente realizada e controlada. Mesmo assim, o termo "espasmo" parece fazer sentido nesse contexto, uma vez que retoma a idéia do resultado do bombeamento do ar sugerido por Thurston. Noto que Thurston faz uso de aspas em "'pump'" e "'puff'", utilizando-se de metáfora para comunicar suas sensações ao produzir *staccato*.

Sobre a aprendizagem de um *staccato* rápido, Thurston diz que à medida que se aumenta a velocidade, o "silent 'gap'" entre as notas vai se tornar mais curto. Parece que esse "silent 'gap'" está se referindo ao instante de silêncio entre uma nota e outra na execução do *staccato*, o que foi traduzido simplesmente por "silêncio", optando-se por não traduzir o termo "'gap'". Noto mais uma vez o uso de aspas nesse termo. Thurston ainda comenta que o movimento da língua para se produzir *staccato* é o mesmo quando se pronuncia "'du-du-du-du (u as in but) with a gentle d'" [p. 28/136]. Inicialmente, pensei em descrever essa movimentação da língua através da

articulação "dã-dã-dã-dã (como o "a" de "dança"). Posteriormente, na revisão da tradução com meu orientador, chegamos à conclusão de que o "dã" com o "a" de "dança" não é uma articulação ideal pois envolve nasalização. Finalmente, convenciamos que a articulação "da-da-da-da, com o "a" de "Buda" seria uma exemplificação mais eficiente, que por fim foi adotada na tradução.

Segundo Thurston, ao começarem a tocar escalas e estudos, os iniciantes podem perceber que algumas notas podem "miss" ou "sound twice" e isso nem sempre é culpa da língua. Em Língua Portuguesa, quando tocamos escalas, e algumas notas não ficam sonoramente claras, não dizemos que elas "se perdem", mas que "não soam" ou "falham". Noto que nessa metáfora, Thurston mais uma vez faz uso de aspas. Todavia, na tradução, a idéia de "perda da nota" que poderia sugerir o termo "miss" acabou perdendo-se. Infelizmente, parece não haver uma correspondência biunívoca entre as metáforas nas duas línguas.

1.3.7. SOBRE A TRADUÇÃO DO SÉTIMO CAPÍTULO

Na primeira versão da tradução deste capítulo, o primeiro problema encontrado foi o termo "remote keys". Uma vez que eu não conhecia o instrumento, supus que, com esse termo, Thurston referia-se às "chaves afastadas" no clarinete que ofereceriam alguma espécie de dificuldade para que os clarinetistas pudessem alcançá-las. Penso que isso até poderia fazer algum sentido a um leigo, uma vez que nesse capítulo Thurston comenta dificuldades de digitação no instrumento. Posteriormente, percebi que Thurston comenta a dificuldade dos clarinetistas em seqüências que estão baseadas em escalas ou arpejos com muitos sustenidos. Pude então verificar que a tradução correta de "key" nesse caso é "tonalidade". Nesse contexto, o termo certamente se refere ao "círculo das quintas", onde quanto mais afastado do cume do círculo, maior o número de bemóis ou sustenidos na armadura de clave. Nesse caso, "remote keys" foi traduzido por "tonalidades com muitos acidentes", tendo que deixar de lado a idéia de "afastamento" e conseqüentemente a referência que Thurston faz ao "círculo das quintas" com o termo "remote". Todavia, "tonalidades com muitos acidentes" parece ser um termo bastante claro aos instrumentistas brasileiros. Obviamente uma tonalidade com muitos acidentes terá digitações mais difíceis.

"'Sticking'" foi mais uma metáfora usada por Thurston que chamou minha atenção na tradução, no qual se comenta a validade do clarinetista inventar os próprios estudos a partir das peças que está estudando. Sugere-se verificar onde está a dificuldade e qual a nota que apresenta problemas de execução. Noto que nessa metáfora Thurston novamente faz uso de aspas.

Se eu traduzisse "'sticking'" num sentido coloquial como "embaraçar" ou "confundir", certamente soaria estranho aos clarinetistas brasileiros; e se eu usasse "paralisar" ou "fazer parar" poderia até fazer algum sentido. Todavia, noto que a opção pelo verbo "enroscar" parece ser satisfatória, uma vez que constato ser um verbo bastante usado entre os músicos quando encontram passagens onde têm dificuldades de execução ou então erram, havendo necessidade de estudá-la com um cuidado ainda maior.

Um outro termo interessante notado na tradução desse capítulo foi "'faked' fingering". Thurston apresenta alguns trechos de partes para o clarinete com algumas digitações alternativas para que o leitor comece a elaborar seus próprios estudos. Thurston adverte não usar um "'faked' fingering" em passagens em que se poderia usar a digitação mais comum depois de estudar um pouco. "Fake" remete ao significado de "truque", "fraude", "disfarce", o que faria sentido nesse contexto, pois Thurston parece estar se referindo a uma outra digitação que geralmente não é a mais usada pelos clarinetistas por razões sonoras e que por uma razão ou outra é aparentemente mais fácil de ser feita. Na tradução, acabei por optar por "'jeitinho'" na digitação, o que parece ser bem claro aos instrumentistas daqui, acostumados ao famoso "jeitinho brasileiro", subterfúgio muitas vezes prejudicial, justificado pela lei da vantagem ou do mínimo esforço.

No exemplo 9, no primeiro movimento do *Concerto* de Mozart, tanto faz usar o "'long' Bb fingering" ou com "the right-hand side key" para produzir o si bemol do segundo espaço da linha suplementar superior. Thurston usa "'long'" quando parece referir-se à digitação do si bemol na qual se

usa a chave de registro aberta com o orifício do polegar fechado, fechando-se também os orifícios dos dedos indicadores das mãos esquerda e direita. Na tradução perdeu-se a idéia de uma "digitação longa" sugerida por Thurston. Na verdade, pude notar durante o contato com os clarinetistas que não havia uma preocupação em dar nomes às digitações alternativas de uma mesma nota. Restou-me apenas adotar "digitação do si bemol" como tradução de "'long' Bb fingering". Noto a digitação do exemplo 9 é a mesma usada no exemplo 8, que é explicada detalhadamente por Thurston. A alternativa de digitação sugerida por Thurston e que utiliza a "the right-hand side key" é feita com a chave de registro aberta e o orifício do polegar fechado, fechando-se os orifícios dos dedos indicador e médio da mão esquerda e pressionando-se a chave nº 7 (de acordo com a tábua de digitação do método de Klosé). Optei por traduzir "the right-hand side key" por "primeira chave lateral do indicador da mão direita", que talvez poderia evitar confusão aos leitores que usam uma tábua de digitação na qual as chaves são indicadas com números diferentes.

Thurston apresenta uma parte do segundo movimento do Concerto de Gerald Finzi, no qual aparece um "trill". "Trill" pode ser traduzido como *trillo* (termo em Italiano) ou "trinado" e refere-se a um ornamento musical em que a nota marcada com as letras *tr* (como o sol sustenido neste exemplo) é rapidamente alternada com a nota um semitom ou, como parece ser o caso, um tom inteiro acima dela. Noto que o termo "shake" pode ser usado como sinônimo de "trill".

Thurston comenta que, no terceiro movimento do Quinteto de Brahms, o ré do terceiro espaço da linha complementar superior deve ser feito através de um "overblow" no sol da

segunda linha, e no caso de passagens com o dó sustenido, é necessário "overblow F#". O *Dicionário de Termos Musicais* define "overblow" como "Ditavar; Quintar; Requintar". Ao produzirmos um "overblow", usamos as mesmas digitações do registro graves e, abrindo-se a chave de registro obtemos um harmônico uma décima-segunda acima e não uma quinta ou oitava como podem sugerir os termos do dicionário. Por essa razão, optei por explicar a obtenção dessas notas através da frase:

Toque o ré inicial obtido com o harmônico do sol da segunda linha. Para passagens semelhantes envolvendo o dó sustenido (um semitom abaixo) use o respectivo harmônico do fá sustenido.[37/145]

Thurston apresenta alguns compassos da abertura do *Concerto nº 1 em Fá Menor* de Weber, sugerindo uma digitação alternativa com o objetivo de minimizar a movimentação dos dedos para que se possa obter "a perfect slur". De acordo com o *The New Penguin Dictionary of Music*, de Arthur Jacobs e o *Dicionário de Termos Musicais*, "slur" corresponderia em Língua Portuguesa à "ligadura", ou seja, uma linha curva colocada sobre notas, indicando que deverão ser tocadas em *legato*. Esse trecho de Weber apresenta essa ligadura; porém parece que nesse caso, Thurston usa "slur" como sinônimo de *legato*, termo pelo qual optei na tradução.

Este capítulo também apresentou para mim "novidades" para nomear a estrutura do próprio clarinete, como no caso dos termos "correspondence levers", "joints" e "pads". "Correspondence levers" foi traduzido por "trilhos" e refere-se às chaves que se encaixam ao se juntar o corpo de enchavamento superior com o inferior. "Joints" são os "encaixes" geralmente revestidos com cortiça que se juntam na montagem do clarinete. "Pads" corresponde às sapatilhas, que

são colocadas embaixo das chaves para que se possa cobrir
corretamente os orifícios do instrumento.

1.3.8. SOBRE A TRADUÇÃO DO DITAVO CAPÍTULO

A grande maioria dos termos técnicos são, de ordem geral, parte do léxico musical conhecido pelos músicos e, dessa forma, pôde ser facilmente solucionada através de consultas aos dicionários de termos musicais, podendo ser citado como exemplo o próprio título "Transposition and sight-reading". "Transposition" é encontrado no *Dicionário de Termos Musicais* como "transporte ou transposição", sendo definido como "mudança de tom de trecho musical sem alteração do seu modo". Thurston fornece uma explicação simples e clara de como funciona a transposição no clarinete. Noto a necessidade do iniciante em conhecer a transposição, pois o clarinete é um instrumento transpositor construído em si bemol, significando que o clarinetista terá que aprender a lidar com o número de sustenidos e bemóis, de acordo com o tom para o qual precisa fazer a "transposição", termo que adotei no decorrer da tradução, uma vez que parece ser o substantivo mais usado entre os músicos; todavia, quando se usa o verbo, parece haver uma preferência por "transportar" em lugar de "transpor". A tradução correta de "sight-reading" é "leitura à primeira vista", e foi corretamente traduzida dessa forma desde a primeira versão da tradução.

Ao comentar a necessidade em se ter um clarinete em si bemol e um em lá, Thurston cita, como exemplo, tocar com o clarinete em si bemol uma parte na tonalidade de mi maior. Isso quer dizer que a parte teria que estar escrita em fá sustenido maior, tendo seis sustenidos na "key signature". Na verdade, esses sustenidos estão presentes no início de cada

linha da partitura e indicam o tom dominante da música; portanto "key signature" trata-se da "armadura de clave".

Thurston também cita a dificuldade de digitação ao se produzir harmônicos uma décima-segunda acima em "extreme keys". Esse caso parece assemelhar-se com a tradução do termo "remote keys" comentado no capítulo anterior. Mais especificamente, "extreme keys" refere-se às tonalidades que estão mais afastadas do centro (dó) do círculo das quintas e, conseqüentemente, possuem maior número de bemóis ou sustenidos na armadura de clave, como por exemplo si/dó bemol, fá sustenido/sol bemol ou dó sustenido/ré bemol. Noto porém que, no clarinete, o círculo das quintas não começa em dó, mas em si bemol ou em lá. Na tradução adotei o termo "tonalidades com muitos acidentes", o que parece abranger tanto as tonalidades com muitos sustenidos, como aquelas com muitos bemóis.

Thurston recomenda exercitar a transposição com as primeiras sonatas clássicas para violino e piano, nas quais a maioria se adapta muito bem à "range" do clarinete. O *Dicionário de Termos Musicais* apresenta como tradução de "range" os termos "diapasão" (como "registro" [sic]) ou "âmbito". Noto que nesse contexto, esses termos parecem soar estranhos aos clarinetistas, sendo que os termos mais usados parecem ser "extensão", encontrado no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade como "intervalo compreendido entre o som mais grave e o mais agudo que uma voz ou instrumento são capazes de produzir", ou então "tessitura". Faço notar que, de acordo com o *Dicionário de Música*, "tessitura" refere-se à "altura média das notas em uma composição. Se houver preponderância de notas agudas, diz-se que a tessitura é alta; o inverso também se aplica". O termo

"tessitura" é usado com maior freqüência ao tratarmos de música vocal. E pelo fato dessa recomendação de Thurston tratar-se de um contexto instrumental, adotei o termo "extensão" como a melhor tradução de "range".

Thurston relata aos leitores que os compositores não deixam um tempo suficiente para que o músico troque o clarinete em si bemol pelo instrumento em lá (ou vice-versa), quando a partitura assim o pedir, havendo então a necessidade de trocá-los antes (ou depois) da indicação dada na partitura e fazer a transposição dos compassos intermediários. De acordo com Thurston, isso ocorre "between two numbers of an opera or a suite" [p. 41/150]. Nesse caso, a mesma palavra ("numbers") indica tanto a "divisão" da ópera quanto a "divisão" da suíte. Se eu optasse pela tradução "números de uma ópera ou suíte", certamente soaria estranho aos músicos brasileiros. Surgiu então a necessidade de pesquisar quais são os termos usados especificamente para essa "divisão" da ópera e da suíte proposta por Thurston. Na verdade, a ópera pode ser dividida em atos, ou então pode ter um único ato, e esse ato ou os atos poderão ter árias, recitativos, corais e cenas. A suíte, de acordo com o *Dicionário de Música*, é uma seqüência de movimentos estilizados de dança, todos no mesmo tom". Noto que, em Língua Portuguesa, há a necessidade de se usar dois termos para especificar a "divisão" em cada tipo de obra, acabando por optar pela tradução "entre duas cenas de uma ópera ou dois movimentos de uma suíte" que parece ser a terminologia usada com mais freqüência pelos músicos brasileiros.

1.3.9. SOBRE A TRADUÇÃO DO NONO CAPÍTULO

Através do prefácio de *Clarinet Technique*, constatamos que Thurston faleceu quando os manuscritos estavam nas fases finais, e este capítulo, escrito por Alan Hacker, foi elaborado após a morte de Thurston. É possível perceber no texto de Hacker uma grande mudança estilística em relação a Thurston. O texto já não possui aquele aspecto didático direcionado aos principiantes, uma vez que esse capítulo tem como público-alvo os clarinetistas que estão em um nível adiantado de estudos e que lidam com música do século vinte. Nota-se que o texto de Hacker talvez possa fazer sentido somente para esses músicos ou para aqueles que querem trabalhar com este tipo de partitura e, nesse sentido, continuam sendo principiantes. Observo que, via de regra, as aulas de clarinete recapitulam a história do próprio instrumento, através de composições escritas para o clarinete, começando com aquelas tonais do século XVIII até as experiências com música do século XX. Noto que, nas obras escritas para clarinete, os compositores não se preocupavam com o grau de dificuldade de execução (ou mesmo com a impossibilidade de execução) de suas obras no clarinete existente na época. Na verdade, as evoluções no clarinete surgem como necessidade a partir das exigências dos compositores em suas obras.

Especialmente nesse capítulo, a partir do fato de que não tenho qualquer tipo de experiência com música do século vinte, observo que, durante o trabalho de tradução, eu procurava traduzir os termos técnicos buscando estabelecer algum sentido naquele contexto, tendo às vezes que conservar o termo em

inglês e tentar explicar como se poderia produzir um determinado efeito ou como seria a característica sonora desse efeito no clarinete. Observo agora que, nas primeiras tentativas de tradução, nas quais não se buscou empregar uma terminologia exata, as explicações usadas estavam incorretas na maioria das vezes.

O primeiro problema que surgiu na tradução deste capítulo foi o termo "split notes". Na primeira versão da tradução, eu pensava que esse termo referia-se a "harmônicos", como sinônimo de "harmonics", ou então "notas muito agudas", termo adotado no início. Certo dia, ao percorrermos os corredores do Instituto de Artes da UNICAMP, meu orientador e eu encontramos um músico que, ao ser inquirido sobre qual seria a tradução de "split notes", sugeriu o termo "notas splitadas", um efeito bastante usado em música contemporânea, obtido através de aparelhos. Todavia, Dr. Jonatas Manzolli, pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) da UNICAMP, Bacharel em Matemática Aplicada e em Música (composição e regência), Mestre em Matemática Aplicada pela UNICAMP e Doutor em Música (composição) pela University of Nottingham, Inglaterra, comentou que a melhor tradução de "split notes", nesse contexto, é "exploração de multifônicos", que por fim foi adotada. Essa "exploração de multifônicos" é a busca dos harmônicos contidos numa nota e compreensão dos meios para ressaltá-los para que possam ser percebidos com mais nitidez, o que coincide com os comentários de Hacker. Noto que na primeira versão da tradução, a opção pelo termo "harmônicos" como sinônimo de "split notes" não estava errada, embora um pouco ingênua.

Hacker comenta que o termo "ataque", o início da nota causado pela vibração da palheta no clarinete, não implica necessariamente na agressividade como pode sugerir o nome. Também é possível realizar o "ataque" sem o uso da língua, aumentando-se cautelosamente a pressão do diafragma mais e mais, até que a palheta vibre. Neste caso, é necessário "to compensate for sharpness" [p. 43/153]. Na verdade, esse é um fato com o qual o clarinetista terá que aprender a lidar, e parece que percebo em *Clarinet Technique* uma predisposição a deixar claro aos seus leitores quanto à desafinação do clarinete. O músico certamente perceberá que, em seu instrumento, algumas notas têm uma qualidade "sharpness", e outras "flatness". Num primeiro momento, esses termos poderiam não causar dificuldade na leitura em inglês, mas certamente apresentariam problemas quanto à tradução. Poderia se pensar em algo como "agudez" ou "sustenidez" para "sharpness" e "bemolidade" ou "gravidade" para "flatness". Todavia, tais termos soariam aos músicos de maneira estranha e imprecisa. Desta forma, para tornar o termo familiar aos clarinetistas, restou-me fazer um circunlóquio, no qual "sharpness" seria traduzido por "[notas] que soam com a afinação mais alta", e "flatness" por "[notas] que soam com a afinação mais baixa".

Hacker cita como exemplo a *Tragedia* de Birtwistle, na qual é realizado um efeito mecânico, sem fraseado e sem musicalidade, "by not¹⁴ joining the tails of the notes" [p. 44/154]. Ainda que o Dicionário de Termos Musicais forneça o termo "cauda" como a tradução (literal) de "tail", observo que inicialmente optei pela tradução "não se juntando as colcheias" pois tinha dúvidas quanto à nomenclatura das partes

♩

do desenho de uma nota. Posteriormente, consultando o *Compendio de Teoria Elementar da Música*, de Osvaldo Lacerda, verifiquei o uso dos nomes "cabeça", "haste" e "bandeirola"¹ ou "colchete" como partes da nota. Mais precisamente no capítulo sobre as regras de grafia, notei que, ao tratar da distribuição das notas no compasso, Lacerda usa a expressão "ligar as colcheias", o que me fez pensar que minha tradução foi correta. Porém, segundo Hacker, o que se deseja no trecho da obra de Birtwistle é um efeito mecânico sem fraseado ou musicalidade. Dessa forma, a expressão "não ligar as colcheias" pode significar um efeito musical, contrário ao que deseja Birtwistle. Observo no *Compendio de Teoria Elementar da Música* o uso da expressão "unir as bandeirolas", termo que acabei adotando em minha tradução, porém na forma negativa: "não se unindo as bandeirolas". Também poderia ter usado o termo "colchetes". Noto que, no *Dicionário de Música*, na definição de "colcheia", encontrei o termo "gancho"² como parte do desenho dessa nota, que, segundo o dicionário, "tem metade do valor de tempo de uma semínima e um quarto do de uma mínima. Na notação moderna, é representada como um círculo cheio com uma haste a que está ligado um único gancho".

Hacker comenta que "flutter-tonguing" é uma articulação freqüente na música do século vinte. De acordo com o *Dicionário de Termos Musicais*, a tradução de "flutter-tonguing" é "trémulo de língua". Noto que na apostila "Pontos Essenciais ao Aprendizado da Clarineta", José Carlos de Castro

¹ Noto que esta pode ser uma tradução literal do termo "flag", encontrado no *Dicionário de Termos Musicais* como sinônimo de "tail".

² Noto que esta pode ser uma tradução literal do termo "hook", encontrado no *Dicionário de Termos Musicais* como sinônimo de "flag" e "tail".

mantém o termo em alemão "Flatterzung". Todavia, parece que o termo em Língua Portuguesa usado com maior frequência pelos clarinetistas com quem tive contato é "frulato", termo mais próximo do italiano "frullato", efeito muito mais usado pelos flautistas do que pelos clarinetistas. De acordo com Hacker, o frulato é obtido "by rolling 'rs', the tongue vibrating on the roof of the mouth". Segundo Castro, esse efeito "se obtém com a pronúncia da sílaba 'trur' ou 'rur'". Na tradução, meu orientador encontrou a melhor solução para descrever essa movimentação da língua, através da observação que o "frulato é executado do mesmo modo que um gaúcho produziria o som de dois erres, fazendo a língua vibrar no céu da boca" [p.45/154].

De acordo com Hacker, a partir do dó da segunda linha suplementar superior, o clarinetista que não conseguir fazer com que a língua vibre, poderá obter o frulato da seguinte maneira: "'Growling' might also be the answer! - hum or grunt a semitone away from the note and a beat occurs" [p. 45/154]. A falta de experiência^Δ na produção desse tipo de som no clarinete e o termo "beat" foram as principais causas dos problemas neste caso. Os sons indicados pelos termos "'growling'", "hum" e "grunt" referem-se a sons que correspondem respectivamente a "rosnar", "murmurar" e "grunhir". Num primeiro momento, pensava que "beat" significasse algum tipo de "batida" na palheta. Acontece que, se o clarinetista produzir um som na boca, além do som do clarinete, e se esse som na boca tiver a afinação um pouco abaixo ou acima do som produzido no clarinete, ocorrerá uma superposição das ondas sonoras, provocando uma variação de amplitude, ou seja, aquilo que os músicos chamam de "batimento". Nesse contexto, parece que "batimento" é a

tradução correta do termo "beat". Imagino que esse efeito pode ser sonoramente semelhante ao frulato e poderá ser uma alternativa para aqueles clarinetistas que não conseguem fazer com que a língua vibre no céu da boca.

Hacker também aponta o "slap-tonguing" como um efeito jazzístico que é obtido fazendo-se uma ventosa com a língua e o céu da boca. Segundo o comentário dos clarinetistas com quem tive contato, esse efeito no clarinete soa de forma semelhante ao *pizzicato* dos instrumentos de cordas friccionadas por arco. Na verdade, o termo *pizzicato* significa "beliscar", ou seja, o executante deverá dedilhar as cordas do seu instrumento. Todavia, embora exista uma convenção do uso do termo "pizzicato" pelos clarinetistas, tal uso causa certa estranheza, uma vez que no clarinete não existem cordas para serem dedilhadas. Ao optar pela tradução "'slap' com a língua", acredito que seja mais importante para o leitor compreender o processo de produção desse efeito do que a escolha de um termo preciso em Língua Portuguesa. Dessa forma, julgo não haver grande perda em relação ao texto de Hacker, uma vez que a tradução da maneira como se produz esse efeito sonoro parece fazer sentido aos clarinetistas com quem tive contato.

De acordo com Hacker, uma ampla variedade na dinâmica pode ser obtida em função das palhetas e boquilhas usadas, geralmente com "middle-of-the-road reeds and mouthpieces lays" [p. 45/154-155]. De acordo com Hacker, "Hard reeds on curved open lays produce a fine *ff* but can sound dull in *pp* and strained in *mp* and can cause a sore lip." [p. 45/155]. A dificuldade aqui encontrada foi com relação aos tipos de palhetas e boquilhas. Na verdade, as palhetas podem ser

classificadas em "brandas" ("soft reeds", como as nº 1, 1½ e 2 da Vandoren), "médias" ("medium light" e "medium" como as nº 2½, 3 e 3½) e "duras" ("hard reeds", com numeração a partir de 4). A partir dessa classificação, uma "middle-of-the-road reed" poderia ser traduzida por "palheta média", termo adotado na tradução. Noto que mesmo um clarinetista iniciante não teria problemas para compreender que essa "palheta média" corresponde a uma palheta número 2½ ou 3. Quanto ao termo "lay", esse refere-se à abertura da boquilha. Nesse caso uma "closed lay" refere-se a uma "boquilha com abertura menor" ou "boquilha fechada"; já ^{AA} "opened lay" trata-se de uma "boquilha com abertura maior" ou "boquilha aberta".

Hacker refere-se à variação do conteúdo de uma nota através do termo "tone shading". Segundo Hacker, a capacidade de variação dependerá da habilidade do clarinetista e do instrumento. Nesse caso, "tone" refere-se à característica sonora, ao som propriamente dito. O termo "shading" diz respeito à mostra de nuances, à graduação de cores. Nesse contexto, parece fazer sentido adotarmos a tradução "coloração sonora". Na verdade, noto que tanto os músicos brasileiros quanto os americanos ou ingleses lançam mão de metáforas visuais e até mesmo gustativas para descreverem experiências auditivas. Posso citar como exemplos os termos "som doce", "som escuro" e "som brilhante" (já observado entre alguns músicos brasileiros), e "dark sound"/"light sound" (a serem comentados no tópico 1.4.4). Especificamente no caso dos termos "coloração", "som escuro" e "som brilhante", as metáforas visuais aqui usadas utilizam da luz para sugerir que o som tenha uma ilusão bidimensional, ou seja, criar a idéia de uma perspectiva visual no som, estabelecendo uma relação

entre forma e imagem. Penso que esta relação imagem/som é ainda mais complexa. Na verdade, percebo no som uma outra dimensão que poderia ser representada em termos de imagem por uma ilusão tridimensional, conferindo ao som uma idéia de profundidade.

Os últimos problemas levantados nesse capítulo estão relacionados aos termos usados para descrever efeitos no clarinete em determinadas obras: "colouring", "emotional distortion", "punctuation" e "imitation of ring modulation". Na verdade, a dificuldade talvez resida no fato de eu não conhecer tais obras, de não saber como obter tais efeitos no clarinete ou como soam tais efeitos. Todavia, na consulta aos músicos não houve dúvidas quanto aos termos pelos quais optei na tradução: "coloração", "distorção emocional", "pontuação" e "imitação de amplitude modulada". O termo "imitation of ring modulation" foi traduzido incorretamente na primeira versão como "imitação de um instrumento eletrônico". O mesmo músico que sugeriu o termo "notas^A splitadas" como tradução de "split notes", levantou a possibilidade do uso de "imitação de modulação de anéis" como o correspondente de "imitation of ring modulation". Todavia, Dr. Manzolli comentou que a melhor tradução para "imitation of ring modulation" é "imitação de amplitude modulada". Na^A verdade, o termo "ring", literalmente "anel", não aparece em Língua Portuguesa; todavia, os músicos brasileiros que lidam com música do século XX certamente saberiam que esse "anel" atua como um envoltório da amplitude de uma nota que resulta da superposição de duas outras, com frequências diferentes, mas com variação periódica.

Tenho a impressão de que, com relação à terminologia musical do século XX, se diferentes pessoas fossem

consultadas, forneceriam traduções diferentes. A grande diferença que faz com que as traduções sugeridas por Dr. Manzolli sejam as mais confiáveis é que houve um processo de reflexão em relação ao processo de produção de "split notes" e "imitation of ring modulation", além da questão metafórica que envolve o termo "tone shading". Somente depois dessa ação reflexiva é que se procurou encontrar os termos capazes de descrever os processos de produção sonora e propor uma metáfora compreensível aos músicos brasileiros. Isto é, a meu ver, a verdadeira tradução!

1.3.10. SOBRE A TRADUÇÃO DOS APÊNDICES I, II, III E IV

APÊNDICE I

Os problemas encontrados neste apêndice dizem respeito à nomenclatura das partes e peças do clarinete. De fato, os pouquíssimos métodos encontrados em Língua Portuguesa não apresentavam nenhuma figura ou comentário sobre as partes do instrumento; somente nomeavam as partes imediatamente envolvidas com a produção sonora, como boquilha e palheta. Dessa forma, a tradução só foi possível quando perguntava aos clarinetistas como se chamavam tais partes do instrumento. Julgo que o clarinetista iniciante não terá mais tantas dúvidas em relação à nomenclatura das partes do instrumento a partir da leitura da tradução de *Clarinet Technique*.

Noto que em Língua Inglesa e Portuguesa, o nome das partes do clarinete às vezes remetem a figuras de objetos já conhecidos. Como exemplo, comenta-se as partes do clarinete começando da base:

"Bell

Lower joint

Upper joint

Barrel or socket

Mouthpiece" [p.50/161]

De fato, a parte do instrumento que os clarinetistas referem-se como "bell" remete à forma de um sino. Em Língua Portuguesa, os termos "campana" ou "campânula", também usados em Física, Arquitetura e Botânica, remetem a essa figura. Da mesma maneira, noto que em Língua Inglesa há dois termos que designam a parte do clarinete logo abaixo da boquilha: "barrel" e "socket". De fato, essa peça do clarinete

assemelha-se a um barril; e o termo em Língua Portuguesa parece fazer sentido nesse contexto, pois o termo "barrilete", adotado na tradução, sugere "um pequeno barril", no qual o sufixo "ete" designaria diminutivo. Por outro lado, o termo "socket", se fosse traduzido por "soquete", objeto com o qual o barrilete também se assemelha, causaria estranheza aos clarinetistas. Assim sendo, traduzi "socket" por "barrilote", uma variante de "barrilete".

Nos pontos a serem observados ao se comprar um clarinete novo ou usado, comenta-se que até mesmo duas boquilhas da mesma fábrica podem produzir um som diferente num mesmo clarinete, uma vez que as "tonal chambers" ou as medidas internas podem ser diferentes. Na verdade, o termo "tonal chamber" refere-se ao tubo da boquilha. Nesse caso, a melhor tradução encontrada para "tonal chambers" foi "caixa de ressonância".

APENDICE II

Neste segundo apêndice que trata especificamente da boquilha e da palheta, comenta-se que "There are many possibilities of the exact degree of slope, and different angles suit different player and types of playing" [p. 52/164]. Na verdade, "grau de inclinação" refere-se ao ângulo da mesa (ou face) da boquilha, sobre a qual se posiciona a palheta. Noto que os termos "facing" ou "face", correspondentes de "mesa" não são encontrados neste comentário, talvez porque devem estar subentendidos pelos clarinetistas ingleses e americanos. Saliento que o termo "mesa" talvez seja proveniente do francês "table". Todavia,

considero um certo "ganho" na tradução ao comentar que essa inclinação é da mesa da boquilha.

Em relação ao posicionamento da palheta na boquilha, comenta-se que "The normal position leaves a fraction of the mouthpiece showing above the reed, little more than a black line when looking at the instrument held vertically" [p. 54/167]. Em termos práticos, a palheta é colocada um pouco abaixo da ponta da boquilha, deixando aparecer uma fina linha preta acima da palheta. Este pequeno distanciamento parece ter sido corretamente traduzido com a expressão "a palheta é colocada um 'tiquinho' abaixo da ponta da boquilha".

APENDICE III

O apêndice III, que refere-se ao ritual que envolve a preparação para apresentações e testes de seleção, não apresentou termos problemáticos para a tradução. Talvez os dois termos que mereçam comentário sejam "stance" e "'warm-up'". O primeiro refere-se à "postura" com que se executa qualquer instrumento; "'warm-up'" refere-se ao "aquecimento" prévio dos instrumentos antes de qualquer apresentação.

APENDICE IV

O apêndice IV, por ser uma lista de músicas para clarinete, não apresentou problemas de tradução.

1.4. SOBRE A IMPRECISÃO TERMINOLÓGICA E A DIFICULDADE DE VERBALIZAÇÃO DOS MÚSICOS

Com o objetivo de observar a "verbalização"¹ dos músicos, no período de novembro de 1993 a janeiro de 1994, fiz parte de uma rede via computador na qual o assunto girava em torno dos vários aspectos do universo do clarinete: palhetas, boquilhas, marcas e modelos de instrumentos, qualidades sonoras, a preferência pelo clarinete em si bemol ou em lá, entre outros. Selecionei algumas mensagens com as quais procuro mostrar que, via de regra, há um grande grau de dificuldade dessa verbalização.

As mensagens estão inseridas em *boxes* e foram copiadas exatamente como aparecem na rede, apenas com um tamanho de fonte menor por razão de economia de espaço. Os sinais [...] significam que parte da mensagem foi suprimida. Nesta transcrição, mantive os erros de digitação existentes e certas características de digitação, como por exemplo letras maiúsculas em toda a mensagem

1.4.1. SOBRE O SOM DO CLARINETE

Jeremy W. Reynolds, aluno de graduação de Ithaca College, Ithaca, Nova Iorque, pergunta ao Dr. Ron Monsen da Escola de Música da Universidade de Kentucky sobre a diferença entre marcas de clarinete:

¹ Noto que a observação da verbalização dos clarinetistas é feita nas mensagens por escrito em "Klarinet - Clarinettist's Network". Esta lista pode representar um fórum no qual a linguagem usada situa-se num ponto intermediário entre a linguagem falada e a escrita, caracterizada predominantemente por um aspecto informal nas mensagens.

Exemplo 1:

Date: Thu, 4 Nov 1993 16:53:03 -0500
Reply-To: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
Sender: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
From: "Jeremy W. Reynolds" <JREYNOL1@ITHACA.BITNET>
Subject: Re: clarinets

Dr. Monsen,

If you have tried both LeBlanc clarinetes, how would you compare them to the Buffet r-13 or the R-13 Prestige. I'm curious how you feel about them.

Jeremy
Ithaca College"

Dr. Monsen sugere a leitura sobre os novos modelos de instrumentos e revela-se incapaz de expressar como é um instrumento e qual a sua diferença em relação a outro. Contudo, lembra a importância de se ter um bom gosto sonoro:

Exemplo 2:

Date: Fri, 5 Nov 1993 05:59:03 EST
Reply-To: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
Sender: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
From: "Dr. Ronald P. Monsen" <RPMONSD@UKCC.UKY.EDU>
Subject: Re: clarinets
In-Reply-To: Message of Thu, 4 Nov 1993 16:53:03 -0500 from
<JREYNOL1@ITHACA>

JEREMY; I SUGGEST YOU BEGIN BY READING SOME OF THE LITERATURES AND REVIEWS CONCERNING THE NEW INSTRUMENTS. IF YOU ARE A MEMBER OF THE INTERNATIONAL CLARINET ASSOCIATION YOU SHOULD HAVE RECEIVED A LARGE MAILING. IF NOT THEN YOU CAN CONTACT THE LEBLANC CORPORATION AT 7001 LEBLANC BLVD, KENOSHA, WI 53141-1415 FOR MATERIALS. IT IS ALMOST IMPOSSIBLE FOR ME TO DESCRIBE IN WORDS WHAT AN INSTRUMENT IS LIKE AND HOW ONE DIFFERS FROM THE OTHERS. BUT IT IS IMPORTANT TO KEEP AN OPEN MIND AND TO LISTEN WITH ONE'S EARS AND NOT ONE'S EYES. I MUST RUN OFF TO LOUISVILLE FOR A SERIES OF AUDITIONS FOR THE UPCOMING GOVERNOR'S SCHOLARS SESSIONS. MORE LATER.
DR. RON MONSEN-UK-SDM

A posição do Dr. Monsen, professor universitário e doutor em música, pode sugerir em primeiro momento alguém com grande facilidade em verbalização e, obviamente, um ótimo clarinetista que representaria o que poderíamos rotular de "ideal para pesquisa". No entanto, mesmo para ele, é quase impossível descrever em palavras como é um instrumento e como um diferencia-se de outro.

David Pino cita Buffet (em especial o modelo R13 Prestige), Le Blanc e Selmer como marcas de melhor qualidade. Não somente a partir da leitura de Pino, mas também através da convivência com alguns clarinetistas, poderia responder a Jeremy Reynolds que há uma maior possibilidade de se obter uma bela sonoridade tanto em um clarinete LeBlanc como em um Buffet R13 ou R13 Prestige. Contudo, a questão vai além disso. Nesse caso, a preferência por um ou outro clarinete e a própria dificuldade de descrever a sonoridade de um instrumento tem total relação com aquilo que Thurston refere-se em seu primeiro capítulo como "mind's ear" (na tradução, "ouvido interno"), ou seja, a concepção de sonoridade que cada clarinetista tem e da qual procura aproximar-se. De acordo com Thurston, a aquisição de um ideal sonoro só é possível a partir de modelos. Certamente o ideal sonoro de Jeremy é diferente do de Monsen e dificilmente os dois chegariam a um acordo sobre qual instrumento é melhor: esta preferência está diretamente relacionada ao som que cada um deseja produzir. Entretanto, torna-se impossível sabermos qual é o som ideal para Jeremy e Monsen uma vez que ambos não conseguem articular suas características sonoras; talvez essa explicação só seria possível se estes dois clarinetistas um dia se encontrassem para tocar.

Monsen refere-se de certa forma a Thurston e está com a razão ao afirmar que é importante ter uma mente aberta e ouvir com os ouvidos e não com os olhos. Em primeiro lugar, deve se ter em mente o som que se deseja produzir e então depois procurar os meios (o instrumento, a boquilha, a palheta e até mesmo a braçadeira) que possam facilitar a obtenção desse som. Uma vez consolidada a formação desse conceito sonoro, o som não dependerá mais do instrumento: o clarinetista obterá o som desejado em qualquer instrumento. E talvez essa seja uma característica que comprove a maestria dos melhores clarinetistas.

A mensagem de Jeremy parece deixar transparecer o desejo de aprender o discurso do clarinete a partir de Monsen. Porém, a frustração é grande e não poderia ser diferente: ainda que o nível de articulação de Monsen seja muito bom, operar o discurso a respeito do som do clarinete é impossível, pois esse discurso inexistente. De fato, tocar clarinete lida com aspectos de experiências não-verbais, o que acarreta essa lacuna entre o universo experimental dos músicos e a capacidade de expressar essas experiências em palavras. Na verdade, sempre haverá uma deficiência na verbalização sobre o som do clarinete. Se por um lado há o desejo dos clarinetistas de obter um domínio completo do clarinete através da verbalização das experiências com esse instrumento, inevitavelmente ocorrerá essa dificuldade de expressão, como fica claro na mensagem de Dan Leeson, de Los Altos, California, a partir de uma dúvida levantada por Tom Ascher, da Universidade de Illinois, sobre a qualidade sonora como função do corpo:

Exemplo 3:

From: INX"KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Klarinet -
Clarinetist's Network" 23-NOV-1993 18:21:32.89
To: INX"KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Re reeds and sound quality (or is it
character?)

I'm confused by the assertion that the quality of the sound
is primarily a function of the human body.
If that were the case, why would a clarinet sound like a
clarinet, rather than like a flute, oboe, saxophone, or human
voice for that matter ?! The fact that a clarinet has a d
distinctive sound, is for me evidence that the
quality of sound is primarily from the instrument itself,
rather than the body of the person creating it, or the
reed...
Tom Ascher

Dan Leeson percebe que o problema está na dificuldade de
falar sobre as características sonoras do clarinete e na
imprecisão terminológica, sentindo a necessidade de maior
discussão.

Exemplo 4:

From: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Klarinet -
Clarinetist's Network" 24-NOV-1993 04:31:42.72
To: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: Clarinet sound

[...]

Tom Ascher at the University of Illinois add an interesting perspective to this conversation. Tom says "If the quality of the sound is primarily a function of the body, why would a clarinet sound like a clarinet rather than a flute, oboe, saxophone,..."

I think the problem that we have here Tom is the difficulty of talking about two things and the choice of words in describing those two things. One thing is the character of the sound; i.e., a child playing a clarinet on his/her first lesson makes the instrument sound like a clarinet because s/he is compelled to do so by virtue of the physical makeup of the thing that all of use are trying to achieve within the constraints of the sound character. How to make a predefined quality into a certain character.

I must admit that most of us (and me especially) are rather loose in our use of those terms, almost to the point where we use of those terms, almost to the point where we use them synonymously. And I thank you for bringing up an argument that forces us to discuss this more precisely

In effect, a bassoon sounds like a bassoon because it cannot do otherwise. It's sound comes from things from the lips out. Same thing with a saxophone. These are instruments where the sound source is partly inside the body and partly outside the body. A singer has the sound source completely inside the body. A fiddle player has the sound source completely outside the body.

I suspect, the more the sound source gravitates from inside the body to outside the body, the less the sound character is identifiable as belonging to a specific person. I can tell Pavarotti from De Stefano blindfolded, but I can't tell Drucker from Cohen unless I watch them. And I certainly can't tell Heifitz from Franciscotti at all!

Dan
Dan Leeson, Los Altos, California

A própria questão da busca pela sonoridade ideal é colocada à prova através das mensagens de Dan Leeson, revelando a incapacidade do clarinetista em lidar discursivamente num campo de experiências predominantemente

não-verbais, pois dentro desse universo do clarinetista, o conceito da sonoridade ideal é visto como algo que margeia a abstração e a efemeridade, como mostram os exemplos 5 e 6:

Exemplo 5:

From: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Klarinet -
Clarinetist's Network" 24-NOV-1993 09:31:23.93
To: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clareint sound

[...]

As for your questions on ideal sound, I am not able to deal with something as abstract or ephemeral as that. I'm not trying to run away from the question; it is rather I have no idea that as ideal sound is. And I am not sure that I would like it if I heard it. I want my idols to have some clay feet.

[...]

Dan Leeson, Los Altos, California

Exemplo 6:

From: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Klarinet -
Clarinetist's Network" 25-NOV-1993 02:44:09.80
To: INX*KLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clarinet sound (and David Shea's comments)

[...]

I think the search for a sound is no less difficult than the search for the holy grail and probably a lot less rewarding.

[...]

There is a lot about playing the clarinet that falls in the realm of romantic stories and I think sound character is one of them.

Dan Leeson, Los Altos, California

Thurston constantemente chama a atenção dos clarinetistas iniciantes para buscarem a sonoridade ideal e procura fornecer sugestões para que obtenham essa sonoridade. Todavia, no prefácio, Thurston também se mostra incapaz de dizer o que é ou como é essa bela sonoridade: "Some regular tuition is essential if you hope to become a fine player, if only because

it is impossible to describe on paper anything to do with beauty of sound." [p. VIII/102]

Anne Vacca, estudante em Ithaca, pede a opinião ao Dr. Monsen sobre a diferença entre os clarinetes Leblanc e Buffet:
Exemplo 7:

Date: Fri, 5 Nov 1993 10:35:45 - 0500
Reply-To: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
Sender: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
From: Anne Vacca <AVAVVA1@ITHACA.BITNET>
Subject: Re: clarinets

Dr. Monsen-

Thank you for your information about the International Clarinet Association. I will write to them for some information.

My questions about clarinets still stands though. I know that if I write to either Leblanc or Buffet they will both tell me that their clarinets are the best things since sliced bread. That is why I asked the questions in the first place. I was wondering what other people that were not connected to either company thought of them.

Thanks-
Anne

Exemplo 8:

Date: Mon, 8 Nov 1993 08:25:06 - EST
Reply-To: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
Sender: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
From: "Dr. Ronald P. Monsen" <RPMONSD@UKCC.UKY.EDU>
Subject: Re: clarinets
In-Reply-To: Message of Fri, 5 Nov 1993 10:35:45 -0500 from <AVACCA1@ITHACA>

Anne: What I can tell you is that the instruments in question play very evenly. The registers "connect" well. To me when playing them (I have only tried Opus and Concerto) was quite amazed at the consistent sound and resistance. I feel the Opus to be a bit "bigger" if that term means anything. These are certainly instruments to be seriously auditioned and considered by serious players.

Dr. Ron Monsen University of Kentucky School of Music.
Lexington, KY

Novamente estamos diante de uma lacuna terminológica, consequência da dificuldade de verbalização. Na verdade, não

sabemos o que Monsen quer dizer com "bigger" e só poderemos saber quando conseguirmos lidar com a linguagem sobre a sonoridade do clarinete. O termo "bigger" certamente não fará sentido a não ser que Anne e Monsen tenham em mente o mesmo modelo sonoro. Todavia, não é possível sabermos como é esse modelo pois ambos não conseguem descrevê-los. Noto que Monsen coloca o termo *bigger* entre aspas: uma marca que pode determinar dúvida quanto ao significado da palavra, como se essa fosse um termo em língua estrangeira ainda não compartilhado pelos clarinetistas. O fato é que os clarinetistas são obrigados a recorrer às sensações táteis, visuais, olfativas e gustativas para que possam falar sobre a qualidade sonora. Ironicamente, é aquilo que a música tem em comum com o discurso que torna a música "indizível".

1.4.2. PALHETAS E EMBOCADURA

David Shea, aluno de pós-graduação da Universidade de Indiana, envia uma mensagem, em parte irônica e sarcástica, onde parece ter a resposta de como conseguir uma palheta perfeita:

Exemplo 9:

```
Date: Sun, 7 Nov 1993 17:41:16 - EST
Reply-To: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
Sender: Klarinet - Clarinettist's Network
<KLARINET@VCCSCENT.BITNET>
From: David L. Shea" <DSHEA@UCS.INDIANA.EDU>
Subject: Re: Question
From: "David L. Shea"
```

Response to: How one gets a perfect reed?

Have a perfect embouchure.
David Shea
Indiana University

P.S. How one gets a perfect embouchure I can not answer.

Os problemas relacionados à palheta e à embocadura podem ser considerados alguns dos "infernos" dos clarinetistas. Nos livros de Thurston, Brymer e Pino encontramos excelentes sugestões para melhorarmos as palhetas comercializadas. Porém, encontrar a "palheta ideal" é questão de engenharia do acaso.

Talvez a principal dificuldade para se detectar problemas com a embocadura é que não se pode ver o que ocorre dentro da boca do clarinetista. Thurston chama-nos a atenção sobre isso ao falar sobre *staccato* no capítulo VI. Na verdade, a embocadura pode apresentar variações de pessoa para pessoa. Cada indivíduo terá que perceber como é que fará sua embocadura em cada parte da técnica e este tipo de percepção opera com sensações individuais que são difíceis de serem verbalizadas. É por isso que David Shea não consegue responder como se consegue uma embocadura perfeita. O máximo que Shea poderia fazer é tentar explicar como ele faz a embocadura, tentar verbalizar qual a sensação que tem com a embocadura por ele usada ou então utilizar alguma figura para tentar explicar o tipo de embocadura utilizada. Entretanto, essa explicação poderia não fazer qualquer sentido para um outro clarinetista, que por sua vez pode ter um outro tipo de experiência ou sensação com a embocadura.

1.4.3. "AIR QUALITY", "AIR QUANTITY", "AIR SUPPORT"

O termo "Air quality" não é compartilhado pelos clarinetistas da lista. A discussão inicia-se com uma resposta de David Shea a partir de um comentário de Diana sobre a relação entre sonoridade e ar.

Exemplo 10:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 28-NOV-1993 19:23:27.19
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clareint sound

This note is a reponse to Diana's comments on sound and air.
I agree with your teacher emphatically about the importance
of air quality. A past teacher told me that the air is the
sound. The reed changes the vibrations of the air to produce
the tone. Doesn't it make sense that the air quality of air
stream on put through the instrument should have a major
effect on tone ?

David L. Shea
Indiana University

Mas Dan Leeson deixa claro em sua mensagem que o termo
"air quality" não faz sentido.

Exemplo 11:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 29-NOV-1993 03:29:40.10
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clarinet sound

David: air quality?????
AAAAAAA

While air quantity has some measure of understanding, I have
no idea what you mean by air quality. Does that mean if one
had breath the sound is going to be poor ?

I don't mean to poke fun at your comment. Forgive me if it
sounds that way. I am prepared to accept anyone's opinion on
anything. But it must pass a test of reason.

Unless I completely misunderstand what you meant, I don't
understand what you said. Please run that by me again.
Thanks.

Dan Leeson, Los Altos, California

Todavia, não se consegue saber o que é o "air quality" de
Shea ou o "air quantity" de Leeson, pois não são dados os
significados desses termos.

Shanon Ashe, de Ithaca College, parece compartilhar o termo "air quality", que envolveria a quantidade da pressão usada para apoiar o ar e a temperatura do fluxo de ar. Porém, Ashe ainda não sabe como serão os resultados a partir da idéia de se tocar com "hot air stream" ou com "cold air stream".

Exemplo 12:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 1-DEC-1993 20:26:44.12
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clarinet sound

"AIR QUALITY" CAN MAKE ALOT OF SENSE. I SPOKE WITH A REPRESENTATIVE FROM THE LEBLANC COMPANY EARLIER THIS WEEK AT THE N.Y.S.S.M.A. CONFERENCE (NEW YORK STATE SYMPHONIC MUSIC ASSOCIATION). HE WAS TALKING ABOUT THE DIFFERENCE BETWEEN HOT AND COLD AIR STREAM, AND THE AMOUNT OF PRESSURE USED TO SUPPORT THE AIR. I SEE THESE TWO FACTORS AS CONTRIBUTING TO THE QUALITY OF AIR, FOR EVEN IF THE EXACT SAME AMOUNT OF AIR IS BEING USED THE DIFFERENCE OF SUPPORT AND ORIGIN CAN MAKE A WORLD OF DIFFERENCE.

I WOULD LIKE TO TAKE SOME TIME TO EXPAND ON SOME MORE OF THINGS I LEARNED FROM THIS MAN, BECAUSE I FOUND ALL OF HIS SUGGESTIONS VERY INTERESTING. HE SPOKE OF A HIGHER TONGUE PLACEMENT IN THE BACK OF THE MOUTH TO ACT MORE LIKE AN AEROSOL SPRAY. THE BACK OF THE TONGUE AGAINST YOUR BACK MOLARS TO ACHIEVE THIS. HE DESCRIBED THE PRODUCTION OF HOT OR COLD AIR FROM THE ORIGIN IN WHICH THE AIR IS SUPPORTED (IE: DIAPHRAM...). WARM AIR IS GENERALLY SLOWER THAN COLD AIR.

ONE AREA IN WHICH HE SEEMED QUITE THE EXPERT WAS THE USE OF DOUBLE LIP PLAYING. APPARENTLY HE MOLDED THIS TECHNIQUE AFTER THAT OF HAROLD WHIGHT. HE SPOKE OF THE USE OF FRICTION RATHER THAN JAW PRESSURE TO FOCUS THE SOUND, WHEN FIRST ATTEMPTING THIS PLAY AN OPEN G WITH A DROPPED JAW AND EXCEPT THE FACT THAT IT WILL BE FLAT. THEN TO MOVE THE PITCH IN TUNE AND FOCUSED SIMPLY BY PUSHING UP WITH THE THUMB (RIGHT). THIS CREATES FRICTION BETWEEN THE MUSCLES PULLING THE CHIN DOWN AND THE CLARINET PULLING THE LIP OVER THE BOTTOM TEETH. EVEN IF DOUBLE LIP PLAYING IS NOT SOMETHING YOU WANT TO DO, HE SUGGESTED PRACTICING THIS WAY SO AS TO DEVELOP THE MUSCLES OF THE EMBACHURE THIS WAY. THE SAME QUALITY CAN BE ACHIEVED THROUGH SINGLE LIP PLAYING IF THE USE OF THE JAW IS MINIMIZED.

I FOUND THESE IDEAS VERY INTERESTING AND I AM IN THE PROCESS OF INCORPORATING THEM INTO MY PLAYING. WE'LL SEE HOW IT GOES. (-MY APOLOGIES FOR THE POOR TYPING I WAS TRYING TO SAY SO MUCH, BUT I DIDN'T HAVE MUCH TIME)

SHANNON ASHE
ITHACA COLLEGE

De fato, os clarinetistas da rede parecem operar de forma diferente em relação ao que Thurston chama de "air support". O que Shea pode estar querendo dizer com "air quality" talvez seja a qualidade do apoio do diafragma para se tocar clarinete, ou seja, se está havendo ou não apoio suficiente. Minhas experiências com o clarinete e com aulas de canto me fazem pensar que a pobreza sonora das notas pode ser compensada com um maior apoio do diafragma aliado ao trabalho daquilo que os cantores chamam de "musculatura auxiliar". É nesse contexto que o comentário de Thurston "The faster the diaphragm is made to expel the air, the louder the note; and vice-versa" (capítulo II) pode fazer ou não sentido.

Leeson diz não ter idéia do significado de "air quality"; o que poderia fazer algum sentido seria "air quantity". Esse comentário pode ser discutido a partir de dois significados sugeridos por "air quantity". Se a palavra "quantity" significar a velocidade com que o ar é expelido, Leeson possui, de certa forma, a mesma idéia de Thurston. Porém, o significado mais provável de "air quantity" nesse contexto é a quantidade de ar armazenada nos pulmões.

A mensagem de Ashe é bastante questionável. Em um primeiro momento cita como fatores que contribuem para a qualidade do ar a diferença entre um fluxo de ar quente e um fluxo de ar frio e também a quantidade de pressão para apoiar o ar. Quanto à quantidade de pressão, não há o que discutir; porém, é difícil compreender até que ponto é possível, de uma maneira interna, controlar a temperatura do ar que é enviado para o tubo do clarinete.

São estranhos os comentários sobre o posicionamento da língua em um lugar mais elevado no fundo da boca, contra os

molares, para ocorrer um efeito aerossol. Em minhas aulas de clarinete, passava-se a idéia de concentrar o fluxo de ar diretamente na palheta, para que não escapasse ar pelos cantos da boca e, obviamente houvesse seu desperdício. Portanto, a idéia principal é de concentração de ar, e não de dispersão de ar como podem sugerir as palavras "TO ACT MORE LIKE AN AEROSOL SPRAY". Também a sugestão pode indicar o fechamento da boca com a parte posterior da língua, o que seria, no mínimo, problemática.

Ashe fala em "the use of friction rather than a jaw pressure to focus the sound", palavras que talvez possam produzir uma compreensão por parte do leitor-clarinetista que provoque uma propensão a uma tensão desnecessária na embocadura ou na boca, contrariando um princípio de Thurston em relação ao controle respiratório e controle da embocadura: "Remember to make sure that your body is thoroughly relaxed all the time, except of course for the vital embouchure and breathing muscles." [p. 8/113].

1.4.4. "DARK SOUND" E "LIGHT SOUND"

O próprio conceito e conseqüentemente os comentários sobre estas características sonoras do clarinete são bastante variados e imprecisos.

Exemplo 13:

```
From: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -  
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 16:25:35.60  
To: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: RE: Darkness/brightness of sound
```

A good sound is both bright and dark.

David L. Shea
Indiana University

Se por um lado David coloca tanto "bright" como "dark" sendo fatores fundamentais de um bom som, Diana parece colocar estas características em situação dicotômica.

Exemplo 14:

```
From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -  
Clarinetist's Network" 8-DEC-1993 22:35:21.60  
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: RE: Dark sound
```

My opinion of bright vs. dark sounds:
a bright sound borders on but does not enter the realm of
STRIDENT and a dark sound borders on but does not enter the
realm of STUFFY both can be acceptable, depending on where,
when, and what is being played.

Just my 2 cents, for whatever it's worth...
Diana

Diana tenta apresentar uma solução para definir "dark" e "bright". Posteriormente, talvez percebendo-se como vítima de sua dificuldade de verbalização, Diana sente a necessidade de expressar-se melhor:

Exemplo 15:

```
From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -  
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 03:22:48.47  
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: RE: Darkness/brightness of sound
```

I think what I was trying to say that is a tone is too
bright, it is strident, and if it is too dark, it is
stuffy...therefore, bright and dark are good things, as they
do not enter the "bad" labels of strident or stuffy...
I am sorry if I am not being clear!
And it's just my opinion...
Diana

E continua não sendo clara, pois não consegue definir os limites de "bright" e "stuffy". E jamais conseguiria, dada a imprecisão terminológica entre os clarinetistas.

David Richards relaciona "bright" e "dark sound" com a intensidade de harmônicos no som.

Exemplo 16:

```
From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Klarinet -  
Clarinetist's Network" B-DEC-1993 23:55:58.59  
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET" "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: Darkness (not the absence of light)
```

```
I always thought that the objective, measurable reality  
underlying the adjectives "bright" and "dark" was the  
relative intensities of higher harmonics in the sound, i.e.,  
less intense higher harmonics = "dark"
```

```
[...]  
David Richards
```

Stan Geidel prefere os termos "color" ou "texture" para caracterizar a qualidade sonora, relacionando a predominância de "upper partials" no som com "bright sound" e a sonoridade oposta seria um "dark sound".

Exemplo 17:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 16:35:14.68
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: Dark sound / light sound

Comments on the current dark sound/light sound discussion

In my experience instrumentalists--not just clarinetists or
wind players, but all instrumentalists--frequent comment on
tone color. They do so by making analogies with "color" or
"texture". In my opinion what is actually heard are
differences created by the prominence (or lack thereof) of
the upper partials in a player's sound. A predominance of
upper partials is frequently described as a "bright" sound; a
sound which does not emphasize the upper partials is often
described as a "dark" sound.

I personally feel this custom of using color to describe
sound has become almost universal, and is widely accepted
among all instrumentalists. It is a convenient
simile..instead of referring directly to the timbral content
and analogy to the dark...light spectrum is made.

It seems that some are uncomfortable with this custom. What
are the alternatives? I feel the "color" descriptors are apt
and useful.

Comments?

Stan Geidel
Dr. Stanley M. Geidel
University Libraries
Ball State University

Richards e Geidel parecem dar uma explicação
aparentemente mais objetiva ou "científica" do que é "bright"
e "dark". Na verdade, a propriedade de produzir harmônicos
depende de uma série de fatores do clarinete e do clarinetista
e os conceitos de "bright" e "dark sound" revelam-se
subjetivos e variáveis de acordo com o conceito sonoro de cada
instrumentista que, por sua vez, revela grande dificuldade em
expressar esse conceito sonoro e a diferença entre "bright" e
"dark sound".

Os termos "bright" e "dark sound" também aparecem no
universo dos oboístas. Neste exemplo, ainda que não seja uma

amostra quantitativamente confiável, parece não haver qualquer problema em relação a essa terminologia:

Exemplo 18:

```
From: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -  
Clarinetist's Network" 8-DEC-1993 22:34:09.29  
To: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: RE: Dark sound (relatively little variety in clarinet  
sounds)
```

I first heard the term "dark" used to describe oboe sound sometime in the late 50's. I asked for a definition, got one, and have never had any difficulty in understanding what was meant the countless times since then that I've heard the term used; nor have I ever perceived any ambiguity in the way the terms dark and light are used. I suppose I could find alternate words to label the tonal characteristics concerned, but was never until now aware of there being any controversy about this.

Cary Karp

Se por um lado o conceito de "dark sound" não causa nenhum problema para Cary Karp, sua mensagem é problemática na medida que não tenta definir os conceitos de "dark sound" e "bright sound".

Anne também escreve sobre "dark sound" e "light sound":

Exemplo 19:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 18:47:34.79
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Dark sound / light sound

I also feel that the dark/light sound for the clarinet is a
good description. I know that every person is going to have a
different sound in their own mind for bright or dark. I do
feel that bright sound contain more upper partials and to my
ear sound more piercing. I also think that darker sounds
contain more lower partials and sound fuller and rounder to
my ear.

And yes, it may not be based in scientific fact or have
specific data behind it that explains exactly what a dark
sound is. Yes, I know that I am not using scientific terms
and I have entered the realm of wishy-washy terminology, but
does everything need to be based in scientific fact????

Is it possible to like the sound for the sound and not
analyze it to death????

Just an opinion...

Anne
IC

Anne escreve que "dark/light sound" é uma boa descrição para o clarinete. Porém, o máximo que consegue é descrever o significado de "dark" e "light" através de uma forma subjetiva. Anne tem razão ao afirmar que cada pessoa terá um som diferente na mente, seja ele "dark" ou "light". Ao falar que seu conceito não está baseado em fato científico ou questionar se existem dados específicos atrás desse conceito que expliquem exatamente o que é um "dark sound", revela um desejo de dominar o conceito através de explicações objetivas, científicas. Contudo, o conceito é puramente subjetivo e o discurso de Anne sobre "dark/light sound" também é inconsistente. Paradoxalmente, a magistral verbalização de Dan Leeson demonstra a própria incapacidade de operar acerca de "dark sound" e "light sound", exemplificando a inconsistência no consenso desses termos.

Exemplo 20:

From: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 25-NOV-1993 02:44:09.80
To: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Clarinet sound (and David Shea's comments)

[...]

And we have not even begun to discuss some of the more
important issues: terms that have no meaning whatsoever are
being used to talk about sound character and people are
trying to play in a way so as to achieve those meaningless
terms. For example: to play with a "dark sound."

Would you please tell me what the hell a "dark sound" is and
how I get it and when I know when I have gotten it? But that
is the most used buzz word in clarinet playing today. "I want
to achieve that nice dark sound that Cohen gets." I think
Cohen gets a nice sound (God should grant it to me) but
"dark" is not the way to describe it any more than "purple"
or "hamburger smell" or "banana pudding" could be used to
describe it.

It falls into the category of what I respectfully call
clarinet players "old wives tales" that everybody talks about
and no one knows anything about (at least not at the level of
serious science in terms of what is meant by "darkness" of
sound).

[...]

Dan Leeson

No próximo exemplo, Dan Leeson comenta desconhecer o que
é "dark sound" e duvida que outros clarinetistas consigam
definir este termo que, embora apareça nos comentários dos
clarinetistas, não possui um significado específico através de
uma compreensão científica.

10

Exemplo 21:

From: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 8-DEC-1993 19:38:24.66
To: INXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Dark sound

In several of the notes I saw about the purchase of a new A
clarinet, I read comments about buying an instrument with a
"dark sound."

I do not know what a dark sound is. I doubt if anyone else
does either. It is a buzz word that has come into clarinet
talk but it has no specific, universal, generally agreed to
scientifically understood meaning.

A clarinet teacher in the east was said to have done an
experiment similar to the following: he got a number of
people who were told that they would hear clarinet players
play with very dark sounds. The audience was to rate the
darkness on a certain scale.

The players were told that they were to play with very bright
sounds and the one with the brightest sound would receive
some kind of a cash prize.

A real double-blind experiment to measure something other
than what people thought was being measured.

Bottom line: the darkest sound was said to come from the
player who believed that s/he was playing with the brightest
sound.

I suggest that darkness of sound is a meaningless term that
communicates no useful information since no standardization
of darkness exists. It would as useful to ask a person to
play with a banana pudding, or a flurgle-glop sound. By the
way, I also believe that brightness of sound falls into the
same category.

Just an opinion, folks.
Dan Leeson, Los Altos, California

Além disso, a experiência descrita por Dan Leeson parece
comprovar o grau de subjetividade entre os clarinetistas
quanto ao significado de "dark sound". De acordo com Leeson,
não haveria um consenso entre os clarinetistas quanto ao
significado de "darkness of sound" e, dessa forma, esse termo
não transmitiria nenhuma informação útil. Dan Leeson também

comenta que essa falta de consenso igualmente se aplicaria ao termo "brightness of sound".

Neste próximo exemplo, Leeson comenta que o colorido sonoro seria subjetivo, variando de acordo com a tendência sonora dos ouvintes. Para Leeson, essa tendência certamente também seria variada.

Exemplo 22:

```
From: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -  
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 00:01:41.15  
To: INZKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of  
list KLARINET"  
CC:  
Subj: RE: Darkness/brightness of sound
```

[...]

How much agreement do you think there would be? My suspicion is that such a series of experiments would demonstrate that sound color is very subjective and depends on the listener's personal inclinations which, probably, don't match anyone else's.

I want to make clear that I am not suggesting that clarinet sound does not have a character. Only that that character, when described by color, is ambiguous, unscientific, and subjective.

Diana suggests, for example, that a bright sound is one that approaches but does not achieve stridency. On the surface that sounds reasonable, but it defines something in the negative; i.e., what it is not. And how much should it approach this thing that it is not before it becomes what it no longer should be? (I am not poking fun at your notion, Diana. I think that such a notion may very well be clear and precise to you. But what it fails to be is clear and precise to me. That may be my fault.)

[...]

Dan Leeson, Los Altos, California

Leeson volta a insistir na ambigüidade, subjetividade e falta de rigor científico quanto à caracterização sonora do clarinete em termos de colorido.

No próximo exemplo, Leeson responde a Geidel revelando a inutilidade dos termos "dark" e "light", escondida atrás de uma aparente cientificidade.

Exemplo 23:

From: INXXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 9-DEC-1993 15:40:54.41
To: INXXKLARINET@VCCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: Stan Geidel's comments on "dark" and "light" sounds

Stan suggests that color descriptors are useful. I suggest
that is true only if all agree that the words accurately
describe the thing that they are trying to describe.

An experiment of the type I suggested will demonstrate that
any group of people will not have anything like the same
opinion as to which sound is dark and which one is bright.

I know what I mean by dark sound. You know what you mean by
dark sound. But what each of us think is, in my opinion,
quite different; for some, their concept of dark sound be
thought of by others as bright, and vice-versa.

What good is served by the use of a term that is so non-
specific and non-descriptive?

[...]

Dan Leeson, Los Altos, California

Leeson conta uma história que ilustra de forma fantástica a questão da imprecisão terminológica de "dark sound" e "bright sound". É com essa história que desejo terminar meu comentário sobre a imprecisão terminológica decorrente da dificuldade de verbalização dos músicos.

Exemplo 24:

From: INXKLARINET@CCSCENT.BITNET "Klarinet -
Clarinetist's Network" 10-DEC-1993 07:03:51.82
To: INXKLARINET@CCSCENT.BITNET "Multiple recipients of
list KLARINET"
CC:
Subj: RE: Dark/light sound

[...]

But I end with this story: as a kid, I studied on W48th
Street in NY. There was Manny's music store which had (and
probably still has) a marvellous selection of clarinets for
sale. Great instruments, great prices.

One day, a kid of about 16 shows up with his father and asks
to try an A clarinet with a dark sound. The salesperson says,
"I have exactly what you want. This clarinet's sound is so
dark that it is like black velvet, like outer space, like the
grave." (It was one hell of an analogy!)

The kid tried it and sounded like a strangled chicken. He
asked the price. It was \$150. His father tried to get the
price down to \$75 but they would
not budge. The kid and his old man walk out and go across the
street to some other music store, never to be seen by me
again.

Ten minutes later, another kid comes in, this one about 19,
no father with him. He says, "I want to try a clarinet with a
bright sound. I am playing the Weber Concerto and I want to
scream the audience into submission." (A little artistic
licence is taken with his comments. It was a long time ago.)

The salesman, who has not even put away the clarinet from the
kid who sounded like a strangled chicken, says, "I have just
the thing for you. This instrument is so bright, it is like
the sun, like a flashing diamond, like Yma Sumac's high G!"
(You have to know who Yma Sumac was to appreciate the
contrast.)

And he gives this kid, the SAME CLARINET. The kid plays it
like he was born for that horn. He wails, he screams, he is
all over been there. THE SAME BLOODY CLARINET!!! as dark as
the grave and as bright as Yma Sumac's high G.

A wonderful discussion!!

Dan Leeson, Los Altos, California

O que Leeson rotula de "a wonderful discussion" é, na
verdade, "an endless discussion" e talvez se dê os primeiros
passos em direção às respostas para uma objetividade quanto à
terminologia quando os clarinetistas começarem a ser capazes

de operar discursivamente com o universo de se tocar clarinete, onde as experiências são predominantemente não-verbais, lidando na maior parte das vezes com sensações que, por sua vez, nem sempre podem ser comunicadas.

Talvez isso não seja totalmente possível. Todavia, neste momento, está cabendo aos lingüistas o papel de reflexão sobre o que Lesson refere-se como "a very subjective business, music."

1.5. SOBRE A DIFICULDADE DE VERBALIZAÇÃO NO CONTEXTO DE SALA DE AULA DE CLARINETE

Durante o primeiro semestre de 1993, observei aulas de clarinete do Prof. Nivaldo Orsi, ministradas aos componentes da Banda Municipal Infanto-juvenil de Sumaré, com o objetivo de constatar o grau de dificuldade de verbalização quanto a vários aspectos envolvidos na produção musical do clarinete. Além disso, fiz anotações desta ordem a partir das minhas aulas de clarinete com Luis Fernando Rosa. De fato, notei a existência de uma lacuna discursiva, ou seja, uma ausência terminológica e uma falta de domínio dos clarinetistas quanto ao discurso sobre os aspectos envolvidos em se tocar o instrumento, num contexto de sala de aula marcado por um grande grau de informalismo na troca de informações. Nota-se que David Pino, já na terceira página de seu livro, estabelece uma dicotomia entre os clarinetistas que tocam bem, mas não sabem comunicar em língua natural e os que possuem um discurso apropriado, mas são limitados como músicos. É nesta dicotomia que se produz a lacuna discursiva, onde verificamos a existência de dois tipos de incompetência. Pino opta pela incompetência menos nociva, ou seja, prefere o professor "mudo", mas que toca bem, uma vez que pode fornecer ao aluno um modelo de beleza sonora.

Tal lacuna pode ser observada em relação à questão da sonoridade, à falta de uma nomenclatura que pudesse diferenciar as digitações de uma mesma nota no clarinete, à questão de uma falta de precisão quanto à terminologia usada para delinear aspectos da expressão musical, além dos problemas de verbalização envolvendo aspectos anteriores a

essa produção musical, como respiração, postura, posição dos dedos, boquilhas e palhetas. Também percebo que, não somente no caso dos clarinetistas, mas também entre outros músicos, parece haver uma tendência de se evitar falar sobre a produção ou características sonoras dos instrumentos. Quando se torna inevitável a verbalização, tal processo, via de regra, deixa a desejar quanto à qualidade das informações. Noto que, para tentar realizar essa verbalização, os clarinetistas procuram lançar mão de vários meios, tais como a metáfora e a exemplificação. Na verdade, produzir música envolve a conscientização e o domínio das sensações envolvidas no processo de produção sonora. Essas sensações revelam-se difíceis de serem dominadas e estão além do domínio verbal da maioria dos músicos. A dificuldade em lidar discursivamente com sensações não-verbais e, conseqüentemente, a dificuldade de domínio do discurso sobre o clarinete têm correspondência direta com a lacuna terminológica acrescida da quase inexistência de material^{AA} sobre clarinete escrito em Língua Portuguesa, na medida que não encontramos clarinetistas que procurem escrever em língua natural sobre o instrumento. Conseqüentemente, existem determinadas decisões de ordem lexical que serão deixadas para o tradutor resolver. Nesses casos, o tradutor passa a agir no lugar do músico, como se fosse sua extensão mental. O tradutor realiza o pensamento "indizível" do músico, na esperança de dar forma verbal às experiências não-verbais. Esse papel do tradutor pode ser exemplificado com a questão da escolha entre o termo "dedilhado" ou "digitação" para a tradução de "fingering".

Em Thurston encontramos o termo "fingering" referindo-se ao procedimento para acionar as chaves e orifícios, de acordo

com as notas a serem produzidas no clarinete. Na sala de aula, notei não haver uma preocupação dos professores em usar um termo que especificasse essa ação dos dedos. Muito pelo contrário. Observei que, quando se pedia para que um aluno executasse alguma nota, usava-se uma frase semelhante a "Faça o si bemol". Sabe-se que no clarinete existem várias notas que podem ser produzidas a partir de várias digitações. Caso essa nota tivesse que ser digitada de outra forma, a maneira com que se procurava corrigir o aluno era através de uma outra frase do tipo "Não esse si bemol; o outro". Observa-se que o verbo referente à ação dos dedos simplesmente é suprimido. Em um primeiro momento, poderíamos dizer que existe essa ausência de um verbo para descrever a ação dos dedos porque o clarinetista não está preocupado com isso nesse momento, pois tem que pensar em muitos outros aspectos envolvidos ao se tocar clarinete. Todavia, acreditando que há uma certa constância dos clarinetistas em relação a essa ação de esquivar-se diante do uso de termos mais precisos, parece que tal ação é intencional, não sendo mais possível justificá-la pela despreocupação. Paradoxalmente, a partir do momento em que se propõe o uso do termo "digitação" como tradução de "fingering", o que parece ser um termo bastante apropriado para esse contexto, na medida que descreve o exercício dos dedos, parece existir certa resistência entre os músicos ao argumentar em que esse termo seria estranho e não faria sentido, uma vez que o verbo mais usado é "dedilhar". Percebo que o termo "dedilhado" faz mais sentido para os pianistas e para os que tocam violão popular. Na verdade, os músicos tentam defender uma terminologia que, na prática, não estão preocupados em usar e que, conseqüentemente, existe de forma

inconsistente. É por essa razão que termos como "long Bb fingering" não encontram correspondentes exatos em Língua Portuguesa.¹

A inconsistência de uma terminologia e a necessidade de se começar a escrever sobre o clarinete no Brasil parece tornar-se mais clara na medida que os clarinetistas lançam mão de metáforas para descrever aspectos envolvidos no ato de se tocar clarinete. Até mesmo Thurston lança mão desse recurso ao descrever o diafragma como um elástico e ao sugerir que o iniciante inspire como se fosse apreciar o odor de uma flor. Todavia, a diferença é que o fato de escrever sobre clarinete em Língua Inglesa está muitos passos na frente da realidade brasileira. Na verdade, nas duas línguas, as informações a partir do uso de metáforas só poderão fazer sentido se os clarinetistas tiverem o mesmo tipo de sensação experiencial dentro das metáforas sugeridas. Mas nem sempre isso acontece.

Observei entre os clarinetistas um grande uso de metáforas ligadas aos sentidos visuais, táteis e até gustativos para descrever características sonoras relacionadas à expressão musical. Frases semelhantes a "Faça esta frase mais doce", "Este trinado aqui deve ser mais agressivo, mais rude" ou "Troque a palheta ou veja se tem alguma coisa errada com a boquilha, porque o seu som está áspero" são usadas nesse sentido. Finalmente, quando tais metáforas não produzem os resultados esperados, um dos últimos recursos (e noto que são usados em grande escala) ao qual o professor recorre é a imitação. Isso pode ser verificado quando o professor dirige

¹ Podem existir em Língua Portuguesa termos técnicos do vocabulário do clarinete que não encontrem traduções para a Língua Inglesa. Todavia, esse corpus é meramente "oral". Espera-se que um dia os clarinetistas brasileiros comecem a "falar por escrito" a respeito de sua prática.

ao aluno uma frase semelhante a "Faça desse jeito" ou "Faça assim", exemplificando ao aluno como este deverá fazer.

Certamente que, a partir do momento em que os clarinetistas estiverem mais interessados em dominar o discurso do clarinete e começarem a elaborá-lo de maneira formal e organizada, aumentará a possibilidade de se fazer traduções sobre clarinete com um grau muito mais elevado de precisão.

2. TRADUÇÃO DE CLARINET ¹¹TECHNIQUE, DE FREDERICK THURSTON

PREFÁCIO

"O clarinete é considerado por todos os músicos como o mais belo entre os instrumentos de sopro. No continente Europeu, o clarinete é bastante difundido e também é provável que, daqui a poucos anos, suas boas qualidades conseguirão o mesmo grau de paixão dos amadores ingleses. Certamente que uma sonoridade que quase se iguala a mais bela voz humana e uma extensão de oitavas que pode competir até mesmo com a ampla extensão do violino são méritos que em pouco tempo *deverão* ter uma notável popularidade."

Dessa forma Thomas Willman inicia o seu *Instruction Book for the Clarinet* (1925), e sua profecia tem sido mais do que cumprida. Apesar de muitos aperfeiçoamentos mecânicos feitos no clarinete desde o tempo de Willman, o objetivo que cada músico ainda deveria ter, da forma como Willman esforçou-se para demonstrar, é o de desenvolver uma técnica para satisfazer sua expressão musical, e por si só. Qualquer pessoa com bastante dedicação pode aprender a controlar o mecanismo do instrumento; mas nem todos são capazes de fazer música no clarinete. O princípio nada mais é do que um eficiente sistema mecânico. Sua técnica deve ser boa porque simplesmente se, não for boa, impedirá sua expressão musical. Não há nenhuma outra razão para a técnica. A ¹sonoridade, a clareza na articulação e a habilidade na digitação, a escolha da palheta e transposição fazem parte do processo de aprendizagem do instrumento, seja qual for seu objetivo: tocar clarinete, clarone, cor de basset ou saxofone, tocar música de câmara ou tocar numa orquestra sinfônica, numa orquestra ¹¹de baile ou numa banda militar.

Mesmo que você não pretenda tornar-se um profissional, o seu prazer e o dos ouvintes será aumentado com a eficiência técnica. O adjetivo "amador" não deveria significar "incompetente". O verdadeiro amador, no sentido encontrado no dicionário, é aquele que se dedica a uma arte ou ofício por amor; ele deve estar preparado para enfrentar as dificuldades para poder se tornar o mestre nesse seu prazer e nunca ser menosprezado pelos melhores profissionais.

Este livro não pretende substituir a supervisão pessoal do professor; pode somente apresentar os princípios fundamentais, talvez em mais detalhes que geralmente os métodos ou outros livros permitem. O livro pode ser útil para aqueles que não têm aulas com um professor particular, mas deveria ser usado principalmente para complementar as lições. Aulas regulares de clarinete são essenciais se você deseja tornar-se um excelente instrumentista, principalmente porque é impossível escrever no papel qualquer atributo que tenha a ver com a beleza do som.

Embora os capítulos possam ser lidos fora da ordem pelos instrumentistas mais adiantados, os iniciantes deverão segui-los na ordem apresentada. Essa ordem também corresponde, grosso modo, a um programa ideal para o estudo diário, embora alguns desses capítulos sejam inseparáveis, como por exemplo, os que se referem à produção do som e respiração, ou articulação e staccato. Para evitar dificuldades de digitação para os vários sistemas de clarinete ainda usados, presumimos que o instrumentista tenha uma tábua de posições apropriada ao seu instrumento. Algumas das observações aplicam-se apenas ao sistema Boehm, uma vez que é o sistema mais conhecido, mas

a maioria dos exemplos pode ser utilizada em qualquer sistema de clarinete.

NOTA SOBRE A 1ª EDIÇÃO

O autor deste livro faleceu quando os manuscritos estavam na fase final e o editor deseja expressar seus sinceros agradecimentos a Thea King e John Warrack pelo auxílio na preparação do livro para o impressor e a supervisão no prelo e no lançamento.

NOTA SOBRE A 3ª EDIÇÃO

Para esta edição, todo o texto foi revisto e corrigido onde era necessário. Sou muito grata a Alan Hacker e John Davies pelas suas colaborações e os mais sinceros agradecimentos a Georgina Dobrée pelo trabalho de completar a lista das obras para clarinete.

Thea King

I - OS PRINCÍPIOS - O SOM

Você escolheu o clarinete por que se sentiu atraído por ele e tem vontade de produzir o som singular que tem este instrumento. Todos os livros, artigos e informações técnicas do mundo são de pouca utilidade a não ser que tenha em seu "ouvido interno" o som que quer produzir. Provavelmente você determinará o tipo de som a ser produzido quando ouvir um bom número de grandes instrumentistas, se possível em recitais porque mesmo hoje em dia o rádio e aparelhos de som não podem reproduzir fielmente toda a sonoridade do instrumento. A nacionalidade, o instrumentista e a marca do instrumento não importam tanto. Não importa o que você ouça falar. Existem apenas dois tipos de som: o bom e o ruim.

Tendo escolhido o que acha ser uma combinação satisfatória entre a palheta e a boquilha (ver os apêndices I e II), o primeiro passo é a base de uma boa embocadura ou a formação necessária da boca, o que inclui a posição e o controle dos maxilares, lábios, dentes e músculos adjacentes. As observações seguintes são para você que é um iniciante. Mas mesmo que não seja, é bom recordar estes primeiros pontos no desejo incessante de melhorar a qualidade do seu som.

a) Fique em pé, com a coluna reta, o corpo completamente relaxado, pés ligeiramente afastados, a cabeça levantada olhando na direção do horizonte. É melhor tocar em pé o máximo de tempo possível, mas se tiver que sentar-se, certifique-se estar na posição mais ereta possível. Não coloque a campana do clarinete sobre os joelhos porque prejudica o controle da embocadura, dos dedos e da respiração. Quando estiver cansado para tocar, não se sente. É melhor interromper os exercícios

até que se sinta bem descansado, pelo menos nas primeiras fases do aprendizado. Você descobrirá também que períodos curtos de estudo intercalados com pequenos intervalos de descanso farão você ficar mais disposto do que estudar ininterruptamente até cansar-se e ter que descansar até sentir-se pronto para recomeçar. Períodos de cinco minutos podem ser suficientes no início: você perceberá que com o passar do tempo, aumentará o seu limite. Mas não exagere nos seus estudos: você não consegue se concentrar quando está física ou mentalmente cansado, prejudicando tanto o seu desenvolvimento musical, que aquilo que estiver estudando será ruim da mesma maneira que seria se não tivesse sido estudado.

b) Segure o clarinete com o polegar da mão direita embaixo do apoio, de maneira que a mão direita repouse sobre o eixo que está ligado aos anéis. A mão esquerda pode ser usada para equilibrar o instrumento, segurando o barrilete. Para produzir a nota sol, nenhum dos orifícios precisa ser fechado. Os cotovelos não devem ficar presos ao corpo nem voltados para cima, mas deve-se deixá-los naturalmente repousados. As posições da embocadura e a postura obviamente variam conforme o instrumentista, mas o clarinete deve ficar num ângulo de aproximadamente 40° em relação ao corpo.

c) Coloque a ponta da boquilha entre os lábios quase fechados e repouse a palheta no lábio inferior. Agora empurre levemente o instrumento para o interior da boca de uma maneira que o lábio inferior acompanhe o movimento da boquilha, cobrindo os dentes inferiores. Ao mesmo tempo deixe que os dentes superiores repousem levemente sobre a boquilha e feche o lábio em torno dos dentes, impedindo que escape ar quando você

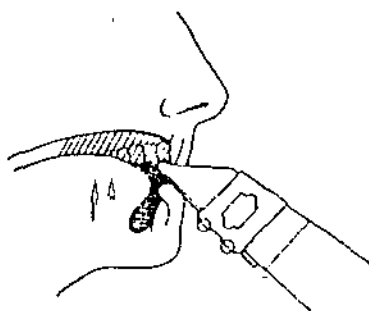
realmente soprar. Isto mostra como se faz a embocadura. Até então você não deve ter produzido qualquer som.

d) Primeiramente você deve descobrir até que ponto a boquilha deve entrar no interior da boca, permitindo que a palheta vibre livremente e produza o som mais encorpado. Primeiro respire fundo¹ e então repita o item C, enquanto soprar suavemente sem encher as bochechas. No começo você não vai produzir nenhum som, mas à medida que for empurrando a boquilha para o interior da boca, o som surgirá repentinamente. Experimente este modo delicadamente e descobrirá que há uma posição na qual o som torna-se o mais satisfatório. Deve haver uma quantidade razoável de pressão da palheta sobre o lábio inferior. Fique agora diante de um espelho e compare a sua posição com o desenho que mostra até que ponto a boquilha fica no interior da boca da maioria dos mais conceituados clarinetistas. Pratique isto até que consiga a posição da embocadura de uma maneira rápida e confortável. No início, o som que você produz pode não ser muito agradável, possivelmente por uma das seguintes razões:

1. A palheta pode não estar sendo suficientemente pressionada sobre o lábio inferior. Neste momento, sua mão esquerda com a qual está segurando o barrilete pode ser usada para testar e ajustar a esta pressão.
2. Os músculos, desde os cantos da boca até as bochechas, devem estar contraídos como se você estivesse sorrindo e não deve existir ar ou qualquer espaço que permita a entrada desse ar entre o interior das bochechas e os dentes molares.

¹ para uma explicação completa sobre os problemas e controle da respiração, ver capítulo II.

3. Quando colocar o clarinete na boca, certifique-se de que o clarinete vai até você, e não que você vai até o clarinete. Não abocanhe o instrumento abruptamente, por exemplo.



4. Certifique-se de que, com relação ao último ponto, está seguindo corretamente as instruções dadas no item C.

5. Muitos instrumentistas acham mais confortável dobrar o lábio sobre os dentes superiores. Não há nada contra isso, mas o outro método é o mais recomendado por ser mais satisfatório em termos gerais e é o mais apropriado para se obter uma embocadura mais natural e conseqüentemente a boa sonoridade. A menor mudança na posição pode causar uma enorme diferença na sonoridade. Só experimentando é que descobrirá qual a posição que melhor se adapta a você. Obviamente devem ser feitas exceções no caso de você ter os dentes salientes, o lábio inferior muito grosso ou o lábio superior muito fino. As vezes há casos em que os dentes podem causar irritações ou ferir o lábio. Em casos extremos, o seu dentista pode ajudar. Mas não vá ao dentista sem antes consultar um professor de clarinete. Existem alguns poucos dentistas interessados nos problemas dos músicos que tocam instrumentos de sopro. Você também pode descobrir que os dentes inferiores podem fazer um sulco no interior do lábio, principalmente se os dentes forem pontiagudos. Mas isto deve desaparecer com o tempo. Porém é aconselhável tocar durante pequenos períodos.

Pelo fato da palheta vibrar dentro da boca, o tamanho e a profundidade da caixa de ressonância devem ter alguma relação com a qualidade e a quantidade do som produzido. Existem certas características físicas naturais que ajudam a fazer um bom músico em qualquer instrumento e, neste caso, a formação dos dentes, os lábios e uma mandíbula firme, sem dúvida têm alguma influência. Muitas pessoas tentam tocar instrumentos para os quais não se adaptam fisicamente, mas se olharmos as características fisionômicas de um número de bons músicos, veremos que não existe uma determinada "fisionomia de clarinetista".

Sons filados

Quando você sentir que pode produzir um som razoável com a nota sol, tire sua mão esquerda do barrilete e faça o fá um tom abaixo fechando o anel do polegar da mão esquerda (veja a sua tábua de posições); continue então a produzir notas mais graves, adicionando um dedo de cada vez. Não tire o clarinete da boca entre as notas, pois irá perder a posição ideal de embocadura que descobriu (se você tirar o clarinete da boca para poder olhar os dedos, cuidado para não deixar a palheta bater no seu ombro esquerdo). Apenas relaxe os lábios e inspire pelos cantos da boca (e não pelo interior do instrumento). Comece cada nota da maneira mais suave possível, isto é, dirija o sopro suavemente para o interior do instrumento e aos poucos vá aumentando a intensidade do ar até alcançar um *fortissimo* (ver capítulo II). Depois diminua a intensidade do som até voltar ao *pianissimo* inicial da nota, ouvindo com muita atenção para que a afinação da nota não se altere desde o seu início até o final. Se você tentar "forçar"

o som, a qualidade se alterará, a afinação cairá ou poderá guinchar. No começo você pode não ser capaz de fazer muita variação na dinâmica ou sustentar um som filado por muito tempo, mas com a prática melhorará. Na verdade, esse é um dos exercícios que você deveria estar disposto para praticar durante toda a vida, ouvindo sempre a fim de obter a bela sonoridade.

Em todo clarinete, a qualidade sonora de algumas notas é inferior em relação a outras, principalmente o lá e o si bemol, imediatamente acima do sol da segunda linha, as notas entre os registros *chalumeau* e *clarino*. Isto ocorre porque as chaves e orifícios usados para produzir estas notas estão numa posição mais alta, existindo somente uma pequena coluna de ar vibrando na parte superior do tubo. Portanto deve-se prestar muita atenção nessas notas quando se estiver estudando os sons filados. Cobrir alguns orifícios da mão direita pode ajudar a melhorar o som; mas isto não deve alterar a afinação (a não ser que isto seja feito propositadamente por razões de afinação). Tente imaginar também que você está aumentando a cavidade bucal (como num bocejo) para dar mais ressonância à nota.

Onde for possível, no sistema Boehm, por exemplo, uma digitação alternativa para o si bemol geralmente produz um som melhor. Em vez da chave de registro, use a chave do lá com a segunda das quatro chaves para trinado, pressionando-a com o dedo indicador da mão direita (na metade da parte superior do instrumento). Isso é mais apropriado, caso o si bemol tenha que ser sustentado por um certo período de tempo. É muito difícil alcançar a chave para trinado para utilizar esse dedilhado nas passagens rápidas. Mas nestes casos, a menor

intensidade da nota não ficará tão evidente e a digitação normal pode ser usada.

II - O CONTROLE DA RESPIRAÇÃO

Os princípios do controle correto da respiração para se tocar clarinete são basicamente os mesmos usados no canto e deveriam ser seriamente refletidos neste momento por aqueles que tocam instrumentos de sopro. Especialistas em técnica vocal têm escrito inúmeros livros sobre o assunto, que são interessantes para o clarinetista estudar. Uma explicação bem informada, concreta e extraordinariamente clara é a de Franklyn Kelsey em seu livro *The Foundations of Singing* e, entre outros, Keith Stein em *Introduction to Clarinet Playing* nos dão informações detalhadas sobre o assunto.

O objetivo deveria ser respirar o mais natural e inconscientemente possível, sem ter que se concentrar além do mecanismo necessário ao se murmurar alguma melodia distraidamente. Muitos músicos descobrem que o controle da respiração aumenta automaticamente à medida que eles progridem nos estudos. Pode ser um erro dar muita atenção a isso enquanto estiver realmente tocando, embora você precise compreender que os músculos utilizados para o controle são capazes de realizá-lo de acordo com sua vontade.

Via de regra, a vida mais sedentária do homem civilizado faz com que ele não utilize totalmente a capacidade de seus pulmões e de seus músculos respiratórios e um indivíduo somente percebe o quanto os pulmões funcionam quando "perde o fôlego" após uma atividade física violenta. A inspiração e a expiração do ar são controladas por um importante músculo chamado diafragma e não pelos pulmões como supõe a maioria das pessoas. O diafragma pode ser comparado a um grande pedaço de elástico formando a base da cavidade torácica, separando-a do

abdômen. Em posição de repouso, o diafragma forma um arco voltado para cima, numa abóbada abaixo das costelas, ficando o ponto mais alto no centro e os mais baixos na altura da cintura. Quando é contraído para baixo, a base do peito abaixa e aumenta o volume da cavidade entre o diafragma e os pulmões. Como esta cavidade não possui uma saída, um vácuo é formado, compelindo os pulmões suspensos na cavidade para preencher e corrigir o vácuo. Quando enchem, os pulmões automaticamente absorvem o ar de fora para dentro do corpo. É simplesmente isso que acontece quando você respira. Dessa forma, quando o diafragma expande-se para cima, o ar novamente é forçado para fora; todavia, os pulmões nunca ficam completamente vazios.

Para compreender como este músculo funciona, coloque sua mão no abdômen no triângulo existente logo abaixo do tórax, onde as duas costelas mais baixas se dividem. Agora inspire como se fosse dar um profundo suspiro ou apreciar o perfume de uma flor e sentirá sua mão sendo empurrada para fora. É exatamente dessa maneira que você deve tomar o ar enquanto estiver tocando clarinete, embora isso geralmente tenha que ser feito mais rapidamente. Primeiramente faça esse exercício sem o instrumento até isso se tornar automático. Em outras palavras, é a parte mais baixa dos pulmões que deve ser enchida de ar, e você precisa resistir à tentação de levantar os ombros ou usar a parte superior dos pulmões para furtar um pouco de ar rapidamente entre as frases. Sempre respire usando a parte mais baixa dos pulmões. Se respirar usando a parte superior, fará com que os músculos dos braços, as mãos e os dedos fiquem rijos e o relaxamento é uma das primeiras exigências para se tocar qualquer instrumento; se a sua tensão física for maior que aquela absolutamente necessária, sua

execução será igualmente tensa e desagradável de se ouvir. Além disso, quando expirar novamente, o fluxo de ar deve ser controlado pelo diafragma, o que seria impossível se você enchesse de ar apenas a parte superior dos pulmões. Enquanto estiver tocando o clarinete, a expiração é obviamente mais lenta que na respiração normal e cada "fiapinho" desse ar deve ser muito bem aproveitado. Então exercite inspirando profunda e razoavelmente rápido, expirando devagar e uniformemente, primeiramente sem o instrumento; depois toque alguns sons filados (ver capítulo 41). Você conseguirá perceber alguma falha na passagem do ar ouvindo cuidadosamente o som que estiver produzindo. Perceba que todo o processo é controlado pelo diafragma através dos músculos abdominais que apóiam a coluna de ar e a enviam diretamente para a campana do clarinete; a palheta e a embocadura agem como produtores de som no meio desse caminho, exatamente como agem as cordas vocais no canto. É especialmente útil notar este apoio e até a tensão do diafragma quando tocar notas agudas ou *staccati* realmente curtos. Não permita qualquer tensionamento dos músculos da garganta. Quanto mais rápido o diafragma expelir o ar, maior sonoridade da nota e vice-versa. Conte lentamente até quatro desde o início da nota até o seu instante mais sonoro e conte mais uma vez até quatro até a nota acabar. Lembre-se de manter o corpo completamente relaxado todo o tempo, com exceção, é claro, da embocadura (que é imprescindível) e dos músculos envolvidos no processo respiratório.

Quando e onde respirar deve ser determinado pelo fraseado da música, e é claro que a capacidade respiratória varia de pessoa para pessoa. Não se pode ditar regras. Depende da

inteligência musical do instrumentista e esta, na verdade, não pode ser ensinada. A respiração feita no lugar correto articula as frases musicais naturalmente, assim como a prosa está dividida em frases ou a poesia em versos. Uma capacidade respiratória supranormal não é necessariamente uma vantagem a não ser que utilizada com bom gosto. De fato, existem cantores ou músicos famosos que tocam instrumentos de sopro que conseguem se virar apenas com um pulmão. Entretanto existem certas passagens em obras para clarinete onde se gostaria que não fosse necessário fazer qualquer interrupção para respirar. Exemplos disso são os primeiros 24 compassos do movimento lento do *Octeto* de Schubert e o longo solo no segundo movimento da *Sinfonia Inacabada*, também de Schubert. Uma outra passagem difícil ocorre no movimento lento do *Segundo Concerto para Piano* de Brahms:



Esta passagem pode surpreender o clarinetista desprevenido e deve ser bem estudada.

Instrumentistas inexperientes geralmente cometem o erro de deixar a primeira respiração durar muito ao iniciarem uma peça, pois estão descansados. O resultado é que, procedendo deste modo, os clarinetistas vão se sentir exaustos para tocar o resto da peça, o que certamente fará com que o público sinta-se também incomodado. Tente colocar os lugares das respirações da maneira mais regular, de acordo com que a música permite. Se descobrir que ainda tem algum ar depois do final de uma frase, livre-se rapidamente desse ar restante antes de inspirar novamente. Se não fizer assim, haverá uma

bolsa de ar em seus pulmões e este ar, além de inútil, é prejudicial a você. A experiência ensinará onde respirar. Tocar em público ou tocar para alguns amigos quando for possível também pode ajudar. Geralmente, o nervosismo afeta o controle da respiração. Então, mais do que nunca é importante manter-se calmo e respirar livre e profundamente, uma vez que isso terá um efeito relaxante.

Geralmente existem "trechos perigosos" em certas obras onde é melhor não respirar em hipótese alguma, como no movimento lento do *Quinteto com Clarinete* de Brahms:



Se você respirar entre essas duas frases, poderá alterar levemente a embocadura e a nota sol pode não soar em hipótese alguma ou explodir em *mezzo-forte*, o que seria o efeito totalmente oposto a aquele desejado pelo compositor. Tente reorganizar os lugares para a respiração na frase anterior e também na frase seguinte; para que não precise fazer uma interrupção neste ponto. Mesmo em lugares semelhantes onde é realmente necessário respirar antes de uma frase *pianissimo*, certifique-se de que o instrumento está totalmente imóvel na boca durante os tempos de pausa. Um bom exemplo disso ocorre no *Septeto* de Beethoven.



Procure evitar terminar bruscamente a última nota de uma frase para poder respirar rapidamente e então executar a próxima frase. Sempre existe tempo para finalizar a nota ou

para fazer o *diminuendo* mais sutil. Esta é uma parte importante da arte do fraseado e pode ser aprendida somente através de exemplos e não através de receitas. Ouça atentamente um instrumentista realmente extraordinário e você vai notar que o fluxo dos sons, desde o mais fraco até o mais forte é o que cria o fraseado desse instrumentista. Estas nuances encontram-se na alma de sua maestria e existem não para serem explicadas pelos músicos; somente devem ser entendidas. Nuanças em excesso estragam a linha de uma frase longa, mas também a falta destas torna a frase entediante. Você deve navegar pelo seu próprio caminho entre esses extremos. O seu professor pode apontar algumas das pedras perigosas que podem surgir no caminho; mas na verdade, o leme está em suas mãos.

III - ARTICULAÇÃO E EXERCÍCIOS PARA DESTREZA DOS DEDOS

Tão logo consiga tocar os sons filados com segurança, com um som encorpado, mantendo a afinação do começo até o fim da nota, o próximo passo é aprender a usar sua língua. A língua permite que você articule a nota ou faz com que o início de uma nota seja claro e definido, da mesma forma quando se pronuncia uma palavra que começa com uma consoante. A língua será usada posteriormente para acentuar as notas e tocar *staccato* (ver capítulo VI).

Escolha qualquer nota, o sol da segunda linha por exemplo, e toque-o como se fosse um som filado, mas em um *mezzo-forte* sustentado e consistente. Enquanto isso, levante a ponta da língua para poder tocar levemente na ponta da palheta e depois tire a língua. Repita isso várias vezes. Você descobrirá que a nota se repete desta forma:



da mesma maneira que um músico que toca um instrumento de cordas interpretaria esta anotação, ou seja, tocando todas as notas com um só movimento do arco, mas com uma pequena pressão extra em cada nota. O que realmente acontece no clarinete é que o contato da língua com a palheta por um momento faz com que esta pare de vibrar, produzindo a articulação. Você perceberá que existem várias maneiras em que isso possa acontecer, porém a mais comum e mais natural para a maioria dos clarinetistas é aquela em que a ponta da língua toca na extremidade superior da palheta, aproximadamente 0,6 a 1,25 centímetros de distância da ponta da palheta. Você encontrará mais detalhes e uma ilustração no capítulo VI.

Quando dominar isso, tente iniciar uma nota usando a língua, que deve estar numa posição contra a palheta assim que

você tomar ar, e depois deve se tirar a língua enquanto soprar, proporcionando à nota um início preciso. Quando estiver executando uma série de notas articuladas, o movimento repetido da língua é o mesmo usado quando se fala "dá-dá-dá", um dos primeiros sons que produzimos no berço. Não há necessidade de usar força, porque a língua precisa somente reter na palheta para que esta pare de vibrar. Pratique esta articulação com cada nota que você aprendeu e estará no caminho certo para obter uma técnica de *staccato* fácil e natural. Toda a frase musical deve ser iniciada desta maneira, com exceção de certas frases em *pianissimo*, onde é melhor fazê-la da mesma maneira que se executa os sons filados já mencionados. A frase geralmente termina com um *diminuendo* natural ou com o final da expiração e não com o uso da língua (comparar com *staccato* no capítulo VI).

Supondo que está conseguindo produzir qualquer nota até o si bemol acima do sol da segunda linha, tente agora mover os dedos enquanto estiver soprando. Verifique primeiro se os dedos estão cobrindo corretamente os orifícios: eles não devem estar rijos ou esticados e nem recurvados como se estivessem arranhando os orifícios. Já observei ambas posições nos iniciantes. O centro macio de carne no lado inferior da extremidade de cada dedo (polpa) deve estar sobre o orifício. Para verificar esta posição, segure o instrumento (sem soprar) e pressione os dedos com força. Depois tire os dedos e olhe para as marcas feitas pelos anéis e orifícios. Depois de tocar algum tempo, os iniciantes sentem dores nos dedos da mão direita, chegando até a ter câibras. Isso pode ser causado pelo mau posicionamento do apoio para o polegar. Se esse problema não for resolvido depois de alguma insistência

(tocando-se de uma maneira relaxada, é claro), podem ser feitos alguns ajustes nesse apoio para cima ou para baixo.

No início, geralmente é muito difícil controlar o levantar dos dedos. Segue um exercício de técnica que poderá ajudar:



Se achar difícil começar pela parte inferior do instrumento porque existem muitos orifícios a serem fechados, inicie pela tercina que começa com o dó e depois vá executando na descendente. Toque cada grupo oito vezes. Ouça cuidadosamente, assegurando-se de que o som tem aquela mesma qualidade produzida nos sons filados e se o movimento dos dedos não causa alguma oscilação na boquilha. Assegure-se também de que cada tercina seja executada de forma ritmicamente regular. Onde existem digitações alternativas para alguma nota, é uma boa oportunidade para familiarizar-se com elas. Comece lentamente e assim que adquirir maior habilidade, faça o exercício com maior velocidade. Você deve sentir o corpo inteiro relaxado. Quanto aos dedos, eles nunca devem estar enrijecidos numa tentativa de se tocar ritmicamente, nem devem se distanciar muito do instrumento. Quando estiver tocando tercinas com a mão direita, imagine que a mão esquerda está sustentando todo o peso do clarinete e vice-versa. Isso favorece o movimento livre e leve dos dedos, como se estivesse tamborilando-os sobre uma mesa.

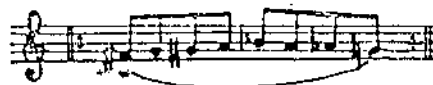
Quando usar a chave do lá (do lá entre os registros *chaleur* e *clarino*), é aconselhável tocar apenas na sua parte mais inferior, do lado esquerdo quando a olha na posição de execução. Esta chave deve ser pressionada com a extremidade da

borda do indicador da ^{AJ}mão esquerda. Você perceberá que a chave do lá é inclinada para que seja fácil de ser alcançada. No exercício (i) é necessário apenas uma suave volta do dedo, uma leve pressão ou então girar o dedo para cima. Não levante o dedo do orifício para pressionar a chave. Estude de forma bastante lenta e uniforme. Quase nenhum movimento é necessário para descobrir o orifício e pressionar a chave, embora o punho possa ser virado levemente. Os outros dedos da mão esquerda não devem se afastar muito dos orifícios ou ficarem agrupados com tensão. Experimente fixá-los, cobrindo o terceiro orifício com o dedo anular (dó).



No exercício (ii), um movimento semelhante é necessário ao polegar esquerdo, e no exercício (iii) o indicador e o polegar o fazem juntos. Os exercícios (i) e (ii) são principalmente para o clarinete de sistema Boehm, mas os movimentos descritos que se aplicam ao indicador e ao polegar (exercício iii) podem ser feitos em todos os sistemas de clarinete.

Não há limite nos exercícios para os dedos que você pode inventar. Aqui está um para independência da mão esquerda. Evite qualquer movimento desnecessário.



Muitos exercícios mais podem ser dados em um método ou encontrados em livros de técnica. Os exercícios i, ii e iii são muito úteis na próxima dificuldade técnica: passar pela mudança de registro.

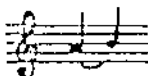
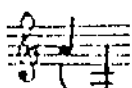
IV - A PASSAGEM PELA MUDANÇA DE REGISTRO. O REGISTRO MAIS AGUDO

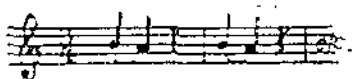
Como você pode ver em qualquer tábua de posições, as notas acima do si bemol (a nota entre os registros *chaleur* e *clarino*) são tocadas utilizando-se novamente as digitações do registro grave, abrindo ao mesmo tempo a chave de registro com o polegar da mão esquerda. Isto funciona até o dó uma oitava acima, depois da qual são usadas várias digitações cruzadas.

Toque primeiro a nota mi mais grave do instrumento. Enquanto estiver sustentando a nota, abra a chave de registro e contraia levemente os músculos da embocadura, mudando o mi para a nota si, uma décima segunda acima.



Tocando "sem quebrar a ligadura" ao mudar de registro

A passagem do lá para o si  envolve a ação simultânea de todos os dedos de ambas as mãos. É semelhante ao intervalo  embora mais difícil, uma vez que a chave de registro deve ser aberta, havendo também um leve ajuste na embocadura. No início, você poderá achar mais fácil tocar as notas da mudança de registro na descendente:



Lembre-se do movimento giratório feito pelo dedo indicador da mão esquerda (veja o último exercício no capítulo III). Agora tente tocar na ascendente.



Não é absolutamente necessário levantar todos os dedos da mão direita enquanto estiver tocando a nota lá; a mão direita e mesmo o anular da mão esquerda podem permanecer como estão.

Isso afeta pouco a afinação da maioria dos clarinetistas, e mesmo se afetar, um pequeno exercício prévio não fará mal algum a não ser que você vicie nessa digitação. Passar pela mudança de registro sem quebrar a ligadura é uma das maiores dificuldades para se tocar clarinete e você verá a importância de nunca afastar muito os dedos do instrumento. Quando estiver tocando um trecho a partir do sol da segunda linha (ou as notas entre os registros *châleau* e *clarino*) até os registros mais agudos, geralmente é possível deixar os dedos da mão direita em seus lugares durante uma passagem, principalmente se esta for rápida. Você deve, é claro, ser capaz de tocar na região da passagem de registro usando todos os dedos livremente. Então estude as duas formas. Este trecho do último movimento do *Concerto* de Mozart foi, sem dúvida, escrito para ser tocado uma oitava abaixo num clarinete com extensão até o dó grave, mas é um bom exercício como está escrito:



Alguns iniciantes adquirem o mau hábito de parar para respirar, por exemplo, em uma escala, exatamente no ponto onde ela passa pela mudança de registro, ou de usar a língua ou articular a nota difícil em vez de tocar a nota da mudança de registro o mais suave possível. Não seja covarde: respire em qualquer lugar mas não neste ou você vai levar muito mais tempo para dominar esse ponto técnico, onde é fácil tropeçar.

Quando prosseguir com a escala, perceberá que as notas mais agudas são mais difíceis de se controlar e que não é tão fácil de produzir uma sonoridade pura e fluida. Estude os sons filados ouvindo cuidadosamente a afinação; no início a nota pode desafinar e algumas vezes uma insinuação de uma outra

nota (ou alguns harmônicos) podem ser percebidos no começo em *pianíssimo* de uma nota. Isso pode ser causado por uma das duas razões:

1. Precisa-se corrigir a embocadura . Um controle mais firme que se obtém contraindo-se os músculos da bochecha e o lábio é necessário para sustentar a afinação dessas notas, principalmente o lá, si e dó agudos. "Forçar um sorriso" poderia ajudar a evitar que a nota soasse mais baixa ou, em relação à qualidade, que soasse "aberta". No início, os músculos podem se cansar facilmente e, o fato de que serão poucos dedos que cobrirão os orifícios, à medida que você for tocando as notas mais agudas, pode fazer com que você sinta o instrumento instável na boca. Todavia, muito estudo lhe dará confiança. Experimente começando a nota em *mezzo-forte*, diminuindo até um *piano*, sustentando-a por alguns segundos, e depois fazer um *crescendo*. Se você conseguir sustentar um *pianíssimo* uniforme nesse registro, estará no caminho certo para o controle correto da embocadura em todos os registros do instrumento. Não se sinta tentado a colocar ou tirar um pouco a boquilha do interior da boca. Pode parecer resolver o problema no início, mas irá alterar a sonoridade e evidentemente seria impossível fazer isso se você encontrasse um trecho no qual houvesse saltos rápidos de notas agudas para notas graves. Lembre-se de alimentar o início da nota, mesmo se *pianíssimo*, com uma quantidade de ar com bastante apoio.

2. A palheta não está adequada. Uma palheta muito branda exige um maior controle quando se toca notas mais agudas e os seus músculos da embocadura podem não estar suficientemente flexíveis ainda para manter o controle dessas notas.

Experimente usar um cortador de palhetas (ver apêndice II) ou uma palheta mais dura.

As notas acima do dó agudo precisam de um cuidado especial. Caso tiver dificuldade e convencer-se de que a causa não é a sua embocadura, experimente usar as digitações alternativas que são dadas em quase todas as tábuas de posições. De modo algum dois clarinetes produzem os mesmos resultados nesse registro. Se algumas notas soarem mais baixas, por exemplo, experimente usar uma das chaves do dedo mínimo da mão direita. Provavelmente a chave usada para o lá bemol/mi bemol ajudará. Você deve descobrir quais as digitações que se adaptam melhor ao seu instrumento, verificando a afinação ao comparar com as notas com uma oitava abaixo, como é de praxe.

Procure ser capaz de tocar qualquer nota no clarinete com um perfeito controle de *crescendo* e *diminuendo*, como foi dito no primeiro capítulo. Teste-se, tocando qualquer nota aguda seguida imediatamente pelo mi grave; ou escolha uma nota e a toque em cada oitava possível. Ouça todo o tempo para obter uma sonoridade bela e uniforme, com a afinação correta.

Salto

Os compositores geralmente exigem que os clarinetistas toquem grandes saltos ascendentes ou descendentes em um curto espaço de tempo, como no início da *Sonata em Fá Menor* de Brahms, ou na primeira variação no último movimento do *Quinteto* de Mozart:



V - ESCALAS E ARPEJOS

Escalas e arpejos são o alicerce na técnica de digitação de qualquer instrumento e você deve ter muita paciência ao estudá-los, uma vez que irão ajudá-lo a superar a maioria das dificuldades para se tocar clarinete. Todas as obras clássicas e a maioria das obras pós-clássicas estão escritas no sistema diatônico de tonalidades maiores e menores, e desta forma a melodia e harmonia estão baseadas nesses princípios. Uma escala não é nada mais do que uma série ascendente ou descendente de todas as notas da tonalidade escolhida pelo compositor e que será usada constantemente. Um arpejo geralmente é uma sequência de notas de um ou mais acordes naquela tonalidade. As notas são como se fossem letras; e as escalas e arpejos, no todo ou em parte, são as palavras. E é com elas que o compositor escreve a sua música.

Quando você lê esta página, não pára em cada palavra, adiciona as letras uma a uma, agrupa os sons dessas letras e então pronuncia a palavra que em seguida forma uma imagem mental. O seu olho reconhece as palavras com grande velocidade, talvez muitas palavras por vez, e você as entende. Isso ocorre porque a técnica de leitura que aprendeu nos seus primeiros anos tornou-se automática, o que quer dizer, na verdade, que seu subconsciente foi treinado. Você deve agora treinar o subconsciente para ler música no clarinete com a mesma eficiência. Dessa forma, quando vê uma série de notas na ascendente numa pauta, você não toma separadamente cada nota e a nomeia, pensa na digitação, toca-a e depois vai para a próxima nota. O seu olho reconhece como um todo, o cérebro registra "escala de dó maior" e então seus dedos atenderão ao

cérebro aparentemente sem pensar e o trecho é executado. A capacidade de reconhecer as configurações de escala e arpejo fará também que sua transposição se torne mais fluente. Se você puder reconhecer imediatamente uma série de notas formando um acorde de, por exemplo, ré maior, você poderá imediatamente concebê-la como mi maior e tocá-la tão facilmente, como se estivesse escrito uma tonalidade acima. Sem esta fluência, teria que pensar em cada nota e dessa forma seria muito mais provável cometer erros. Trataremos mais da transposição no capítulo VIII.

Poderia se afirmar que, com a decadência gradual do sistema diatônico no final do século XIX e no início desse século, esta posição já estaria superada. Não é só isso: em primeiro lugar, não há, felizmente, qualquer possibilidade das obras clássicas não constarem mais do repertório; em segundo lugar, sua prática em escalas deve estar adaptada às exigências do compositor. O estudo das escalas de tons inteiros virá a ser muito útil para obras de Debussy e o estudo de séries talvez seja valoroso quando se fizer leitura à primeira vista de obras de Schönberg e de outros compositores dodecafônicos.

O músico deve estar sempre pronto para adaptar sua técnica às exigências do compositor. Este ponto será retomado no capítulo VII. Ninguém diria que o estudo de escalas e arpejos não é nada além de um trabalho difícil e chato, porém as possíveis recompensas vão além do trabalho envolvido.

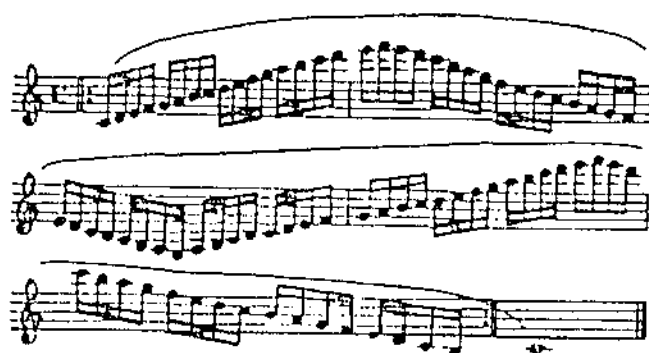
Escalas

Existem várias maneiras de se aprender a tocar escalas, e é melhor ter um livro ou um método que possua todas as escalas

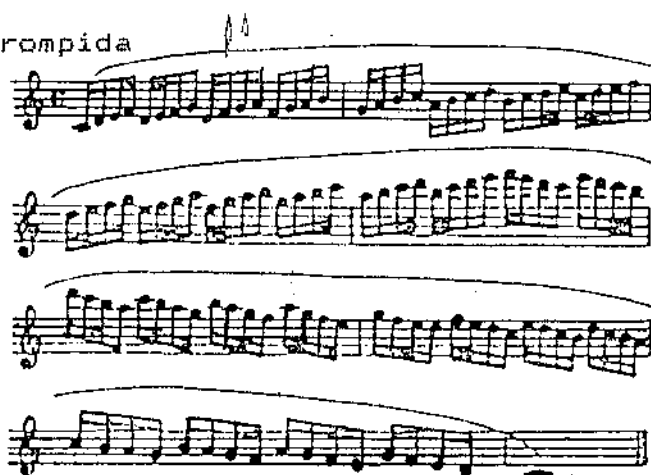
maiores e menores e os arpejos. A sua escolha depende do tipo de clarinete que toca, mas certifique-se de que cada escala envolva toda a extensão do instrumento e não apenas duas oitavas. Existem algumas publicações francesas, austríacas e italianas que são interessantes, porém prefiro a maneira com que as escalas são apresentadas no livro *Tägliche Studien*, de Carl Bärmann, publicado pela Musikverlag Friedrich Hofmeister, revisto por Fridthjof Christoffersen. Neste livro, as escalas são completas, concisas e organizadas ritmicamente em compassos.

Com um pouco de imaginação, podem ser feitas inúmeras variações no ritmo e na articulação, tanto em *pianissimo* como em *forte*, em *staccato* ou *legato* e nos ritmos mais diferentes que você pode imaginar. É melhor começar em *legato*, pois assim você escutará imediatamente qualquer irregularidade. Fique atento para que cada grupo de quatro notas seja sempre tocada bem ritmicamente. Estude lentamente e não tente aumentar a velocidade ou suas escalas soarão descontroladas. A velocidade virá gradualmente. Faça a escala na ascendente e na descendente duas vezes para dar aos dedos a oportunidade de soltarem-se e incentivar o controle da respiração. Algum dia será capaz de repeti-la muitas vezes com uma só respiração.

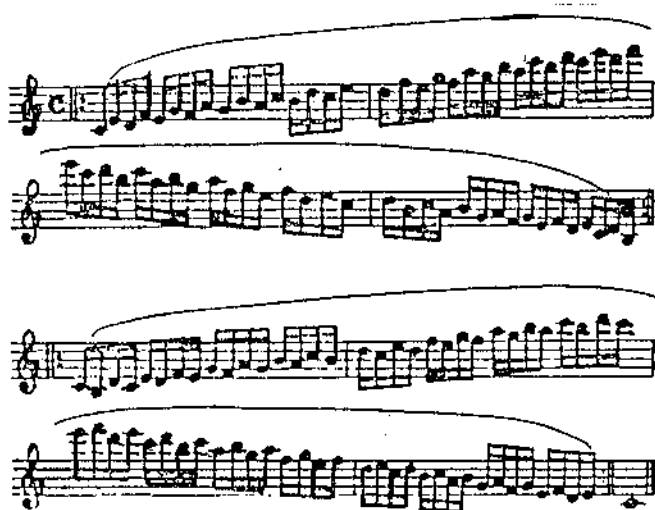
Esta por exemplo, apresentada por Bärmann, é de dó maior e com duas variações possíveis:



Escala interrompida



Escala em terças

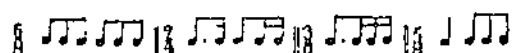


Estude também com a relativa menor.

Continue assim com as escala diatônicas, tocando em todos as tonalidades, começando com um sustenido na armadura da clave, depois com um bemol, em seguida com dois sustenidos, dois bemóis e assim por diante. Nunca comece a estudar uma nova escala em outra tonalidade até estar completamente familiarizado com aquelas que já viu.

Nas escalas cromáticas, todos os intervalos são de um semitom. Estude-as usando toda a extensão do instrumento, variando novamente o ritmo, verificando se está usando a digitação mais confortável para o seu instrumento.

Aqui estão alguns exemplos de ritmos em que se pode estudar as escalas. É claro que você pode inventar muitos outros.



Arpejos

Tente tocá-los de maneira uniforme e com o mínimo possível de correção na embocadura. Verifique se ao tocar os intervallos, os dedos operam em conjunto, senão irão soar as notas entre os intervallos.



Vale a pena estudar este exercício porque você vai tocar cada intervalo várias vezes. Como foi feito anteriormente, toque em todas as tonalidades maiores e menores.

Sétimas. Existem muitos trechos com sétimas de dominante e sétimas diminutas nas obras para clarinete com os quais deve estar tecnicamente familiarizado.

Sétimas de dominante:



Sétimas diminutas (existem apenas três):



Este pode ser um conjunto de exercício além da conta para o estudo diário, mas é claro que você pode escolher os exercícios e estudá-los durante alguns dias ou uma semana, ou escolher uma tonalidade que apresente alguns dos problemas técnicos da peça que você está estudando. Acima de tudo, respeite o ritmo metronomicamente e retome sempre as escalas e arpejos que já aprendeu. Se tiver domínio completo sobre as escalas e arpejos, poderá enfrentar com segurança uma sequência rápida de semicolcheias quando fizer leitura à primeira vista. E lembre-se de ficar sempre relaxado.

VI - STACCATO

Um *staccato* fácil e natural é, com certeza, uma das partes mais importantes no suporte técnico dos clarinetistas. Muitos instrumentistas acham que a articulação é um obstáculo, mas na verdade não é difícil. A dificuldade surge porque o professor não pode ver o que está ocorrendo no interior da boca do aluno e não se preocupa em descobrir a posição exata da língua em relação à palheta e à boquilha.

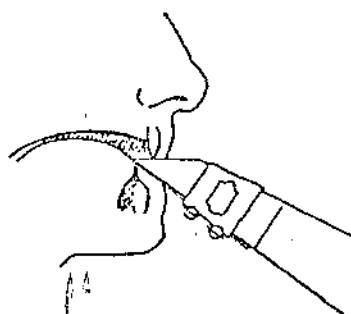
A posição

Quando você aprendeu a tocar os sons filados, aprendeu também a iniciar ou articular uma nota com a língua. A essa altura, provavelmente terá descoberto a melhor posição para articular a nota. Como agora irá se concentrar em tocar notas curtas em seqüências rápidas, é bom rever cuidadosamente a articulação com a língua. A duração da nota em *staccato* é controlada pela velocidade com que a língua encosta na palheta, impedindo a sua vibração. A parte mais sensível da palheta é a ponta e também é por ela que o fluxo de ar vai entrar. Conseqüentemente você obterá melhores resultados se a língua tocar a ponta da palheta.

Agora tente descobrir qual a parte da língua que encosta mais facilmente na ponta da palheta. Enquanto a língua permanece relaxada na boca, sua ponta pode ser sentida logo atrás dos dentes inferiores. Quando coloca a boquilha na boca, a língua deve apenas mover-se lentamente para frente e para cima a fim de encostar na ponta da palheta.

Certamente você vai sentir a ponta da palheta (e talvez a ponta da boquilha) como se estivesse "cortando" sua língua

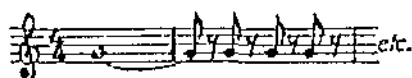
aproximadamente 0,6 a 1,25 cm de distância (na parte superior e não na inferior, é claro). Considero ser essa a posição normal para a maioria dos clarinetistas, embora isso possa variar de acordo com a estrutura facial, com o comprimento da língua e assim por diante (ver a ilustração abaixo).



A língua toca a ponta da palheta

Tocando notas curtas

Comece como foi feito no capítulo III com um sol da segunda linha longo e sustentado, dividido em sons constantemente repetidos pela ação da língua contra a palheta. Continue até ter certeza de que a língua está movimentando-se da maneira mais confortável possível.



Agora pode tentar fazer as notas curtas para obter um verdadeiro staccato, sempre começando do som filado, tomando bastante ar antes de iniciar. Em vez de simplesmente relar na palheta e depois afastar a língua como já foi feito, você deverá agora deixar a língua numa posição contra a palheta, soltando-a e posicionando-a o mais rápido possível. Isto produzirá uma nota curta. Na primeira vez que a língua retornar para a palheta, você terá usado uma pequena fração do ar tomado e o resto estará nos pulmões, pronto para ser enviado ao instrumento no momento em que você retirar a língua

novamente. Um pouco, apenas uma quantidade muito pequena desse ar pode escapar do clarinete de uma maneira quase silenciosa porque a língua não deveria estar pressionada tão firmemente contra a palheta a ponto de fechar completamente a abertura. Repita este rápido movimento de soltar e reposicionar a língua até que acabe todo o ar. Nada mais do que isso.

Perceba que o que produz um staccato claro e nítido é a força com que o ar entra no instrumento quando se afasta a língua da palheta e não a batida da palheta num ímpeto. Na verdade, é o afastamento e não o retorno da língua que produz o ataque. Compare isso com uma bexiga. Se apertar a ponta desta bexiga firmemente com o indicador e o polegar e deixar o ar escapar por um momento soltando os dedos, você ouvirá uma série de jatos. Podemos dizer que o indicador e o polegar correspondem à língua e à palheta; e a elasticidade da bexiga corresponde à elasticidade do seu diafragma. O indicador e o polegar nada têm a ver com a rapidez com que o ar sai da bexiga; é a pressão do ar controlado pela bexiga. Você verá agora a importância de ter uma grande quantidade de ar pronta para ser expelida pelo diafragma. Ao tocar staccato, provavelmente sentirá um tensionamento ainda maior dos músculos diafragmáticos e abdominais, o que na minha opinião é perfeitamente normal e pode ajudar a dar mais vigor e precisão no staccato. Todos os outros músculos (exceto os da embocadura, é claro) devem estar totalmente relaxados; isto é essencial se quiser desenvolver velocidade com a língua. Muito cuidado para não tensionar os músculos da garganta.

Antes de prosseguirmos e discutirmos velocidade, aqui estão alguns conselhos para se evitar as falhas mais comuns:

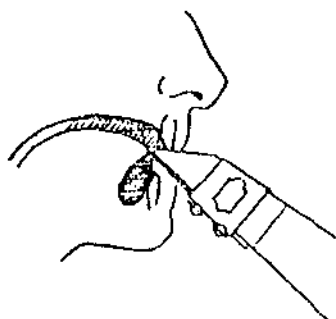
a) Não use a pontinha da língua contra a ponta da palheta. Isso geralmente implica uma certa contração ou contorção da língua e provoca tensionamento desnecessário dos músculos. Outro detalhe é que a ponta alargada da língua pode gastar uma boa palheta mais rapidamente (ver a ilustração A).

b) Não toque a palheta muito embaixo ou com uma parte muito grande da superfície da língua. Isso produz um som canhestro e desagradável (ver a ilustração B).

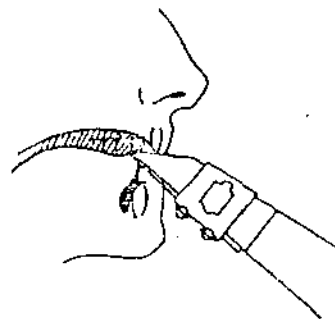
c) Não articule sem relar a palheta e não "bata" a língua contra o lábio inferior ou contra o céu da boca. Se você agir desses modos, não poderá produzir um início preciso da nota e, no segundo caso, a língua tendo que fazer tais "acrobacias", não se movimentará de forma livre. A lei do menor esforço é a que melhor se aplica nesse caso.

d) Não solte ou "bombeie" o ar com pequenos golpes do diafragma em cada nota. É muito cansativo e, é claro, impossível de se fazer em qualquer velocidade. Isso também torna a língua preguiçosa pois o ar pára de percorrer o interior do instrumento depois de cada "espasmo". Não é mais necessário que a língua volte para a palheta para terminar a nota. O controle da expiração a partir do diafragma deve ser uniforme, da mesma forma quando se toca os sons filados ou quando se toca uma frase em *legato*.

POSIÇÕES ERRADAS



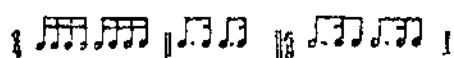
A) A língua esticada de uma maneira artificial para que a ponta toque a palheta



B) A língua muito solta, tocando a palheta muito embaixo

Aprendendo a fazer um *staccato* rápido

A medida que você aumentar a velocidade, o silêncio entre as notas vai se tornar mais curto e a língua deve mover-se rapidamente. Portanto, nunca deve afastar demais a língua da palheta. A medida que tocar mais rápido, a ação da língua assemelha-se à articulação de um da-da-da-da (com o "a" de "Buda"), com um "d" suave, porém a língua toca a palheta em vez de tocar os dentes superiores ou o céu da boca. É melhor praticar este exercício nos momentos de folga e sem o instrumento, quando sair para caminhar, por exemplo. Manter-se relaxado como sempre e a língua logo se acostumará a mover-se rapidamente. Se pedir para que alguns dos seus amigos que nunca tocaram um instrumento de sopro façam essa articulação, achará surpreendente a diferença na velocidade com que eles são capazes de fazer esse movimento. Da mesma forma, alguns clarinetistas acham o *staccato* mais fácil do que outros. Aqui estão alguns exemplos de ritmo para estudar e que podem ser feitos com uma nota ou sem o instrumento.



(Útil no 12.º movimento da
Sétima Sinfonia de Beethoven)

Quando se der por satisfeito quanto à posição da língua e puder movimentá-la livremente com alguma velocidade em uma nota, tente tocar escalas e estudos. Se perceber que algumas notas não soam ou soam duas vezes, nem sempre é culpa da sua língua. Talvez não esteja levantando ou abaixando seus dedos exatamente no ritmo ou em coordenação com a língua. Você não pode conseguir um bom *staccato* em poucos dias. É preciso ter paciência. Mas se estiver disposto a estudar uns dez minutos por dia, a sua agilidade logo aumentará. Você pode testar-se com um metrônomo algumas vezes por semana.

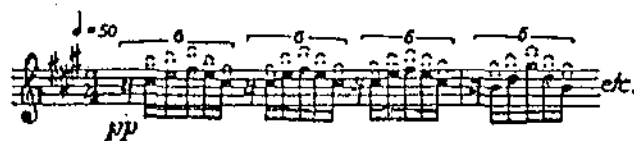
Cuidado para não se esquecer da embocadura e também para que os músculos do lábio trabalhem como se estivessem tocando um *legato*, com a língua movimentando-se de maneira totalmente independente. Muitas vezes a qualidade do som será prejudicada no início porque o lábio está relaxado para que a língua possa movimentar-se livremente. Isso faz com que as notas no registro agudo soem abaixo da afinação ou que apareça uma qualidade desagradável nessas notas. Teste-se, tocando a passagem em *legato*, verificando a afinação e a sonoridade. Depois toque-a novamente em *staccato*, ouvindo cuidadosamente.

Por fim, não desanime se os resultados não forem animadores no início ou se ouvir um *staccato* nítido e aparentemente sem dificuldades na flauta, no oboé ou no fagote da orquestra que toca. Embora exista uma certa dificuldade para esses instrumentos, eu acho que o *staccato* nesses instrumentos é mais fácil do que no clarinete. Talvez o formato cuneiforme da boquilha que força os maxilares a se afastarem contribua para esse fato.

Articulação dupla e tripla

Não é tão comum no clarinete como é na flauta, mas é possível aperfeiçoar essa técnica. Articule as consoantes d-g d-g ou d-g d-g d-g conforme o caso.

A articulação dupla é útil em passagens com *staccato* rápido, como em algumas partes orquestrais de Mozart e Rossini. É também útil para notas repetidas, como na *Introdução do Septeto* de Ravel.



Naturalmente a sincronização da língua e dos dedos é de extrema importância.

Deve se enfatizar que a articulação dupla ou tripla não deveria ser usada quando a sua articulação simples não é eficiente. Uma articulação simples não apenas soa mais clara e mais nítida, mas existem algumas velocidades críticas onde é impossível para o clarinetista fazer a articulação dupla: é muito rápida para a sua técnica de articulação simples pouco desenvolvida e muito lenta para a articulação dupla. O resultado é um *staccato* sujo e irregular. Estudando cuidadosamente você pode desenvolver uma articulação simples tão rápida quanto a velocidade da articulação dupla - e raramente encontrará uma passagem que exija maior velocidade que a articulação simples.

VII - ESTUDOS DE TÉCNICA E DIFICULDADES NA DIGITAÇÃO

Você deveria tocar diariamente um ou mais estudos de um método ou tirados de algum livro de estudos, uma vez que irão ajudá-lo a combinar e pôr em prática todos os pontos técnicos já aprendidos. Muitos desses estudos são baseados em escalas e arpejos, em ritmos articulados ou em certas seqüências difíceis em tonalidades com muitos acidentes. Infelizmente muitos estudos são musicalmente maçantes e tendem a continuar no mesmo ritmo por páginas e páginas. Um dos exemplos extremos dessa espécie certamente se pareceria com um papel de parede decorado. Procure evitar esses estudos; escolha aqueles que lhe atraem e toque-os sempre musicalmente, como faria com qualquer peça do repertório, prestando atenção na dinâmica e no fraseado. Muitas das suítes solo para cordas de Bach podem ser tocadas no clarinete e são exercícios maravilhosos.

Seria impossível citar aqui uma lista completa, mas as obras de Bärmann, Stark, Jettel, Perier e Uhl são todas boas. As mais recomendadas são: *Practical Staccato School*, de Robert Stark e *48 Etüden* (Editora Schott), de Alfred Uhl.

Alguns dos estudos mais valiosos são aqueles que você mesmo pode fazer em passagens difíceis nas peças para clarinete. Descubra sempre onde é que está a dificuldade e qual nota está "enroscando". Não se contente em ficar repetindo a passagem como está na partitura na esperança de que vai melhorar eventualmente se continuar em frente. Não vai melhorar.

Como mencionamos no capítulo V, até Brahms, existem pouquíssimos exemplos de passagens difíceis de técnica que não

são baseados nas várias escalas e arpejos que está estudando. Porém, as obras contemporâneas geralmente possuem seqüências que são totalmente estranhas aos dedos. Existem alguns livros de estudos na linguagem musical moderna que talvez pudessem ajudar, porém seria bastante útil se você fosse capaz de inventar os seus próprios estudos.

As passagens seguintes mostram como você pode abordar a elaboração de seus próprios estudos e também são dadas algumas digitações alternativas para serem usadas em circunstâncias especiais. Não há necessidade de se prender às digitações dadas na sua tábua; à medida que você for progredindo, provavelmente vai descobrir novas digitações que o ajudarão nas passagens difíceis. Sempre ouça atentamente a afinação e oriente-se pelo seu próprio gosto. Não "dê um jeitinho" na digitação de uma passagem que poderia tocar com a digitação normal depois de estudar um pouco. Não se dê por satisfeito até conseguir tocar as notas da passagem de trás para frente e vice-versa em qualquer ritmo ou andamento, senão nunca terá segurança, principalmente sob a tensão de uma apresentação.

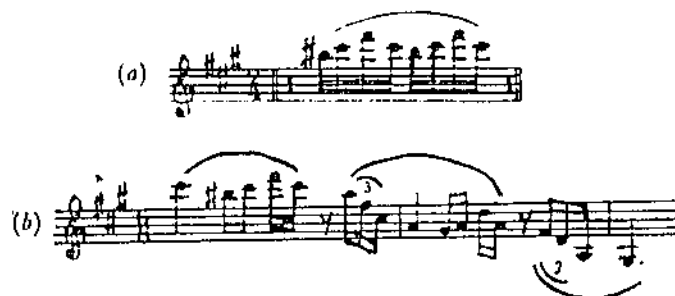
Nos exemplos seguintes tentarei explicar porque cada passagem é difícil e sugerir meios de estudá-la. Naturalmente existem inúmeras variações possíveis. Você deve usar a sua própria inventividade e desenvolver as idéias, adaptando-as à obra que estiver estudando. Toque-as sempre no ritmo determinado.

(1) Segundo movimento do Quinteto de Brahms:



Dificuldade: digitações cruzadas envolvendo muito movimento dos dedos em um curto espaço de tempo. Pelo fato de

usar os registros mais agudos do clarinete, a embocadura deve auxiliar e as notas devem ser induzidas a soar.



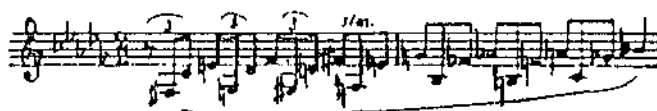
(2) *Cadência de O Galo de Ouro (Le Coq d'Or)*,
de Rimsky-Korsakov:



Dificuldade: interrupção contínua na escala cromática



(3) *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev:



Dificuldade: intervalos incomuns com arpejos cromáticos ascendentes.

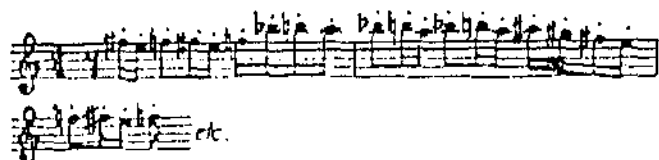


Os exemplos (4) e (5) são duas passagens desajeitadas para você estudar. O primeiro é do segundo movimento do *Concerto* de Hindemith e o segundo ocorre no início do *Concertino* de Elizabeth Maconchy. Ambos possuem intervalos e seqüências de notas incomuns. O número 4 é um excelente estudo para a mão esquerda.

(4)



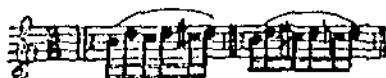
(5)



(6) Aqui estão dois exercícios para treinar os dedos mínimos, fazendo com que alcancem facilmente as suas chaves.



Use o dedo mínimo da mão direita em todo o exercício (num clarinete de sistema Boehm)



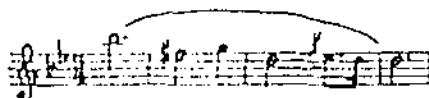
Use o dedo mínimo da mão esquerda em todo o exercício (num clarinete de sistema Boehm).

As digitações sugeridas a seguir aplicam-se principalmente ao clarinete de sistema Boehm, mas os princípios e as razões gerais para usá-las são os mesmos para os outros sistemas. Em qualquer caso, a adaptabilidade em usar essas digitações depende totalmente do instrumentista e do instrumento.

Opção na digitação do si bemol

(7) *Abertura do Concerto nº 1 em Fá Menor*, de Weber:

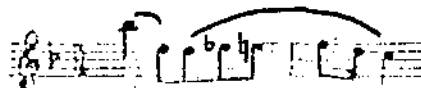
Desde que a afinação esteja satisfatória, use o dedo indicador da mão esquerda com o dedo médio da direita (com o polegar cobrindo o orifício, como sempre). Em passagens *cantabile*, procure fazer o mínimo movimento possível com o dedo mínimo para obter um *legato* perfeito.



(8) Segundo movimento do *Quinteto* de Mozart

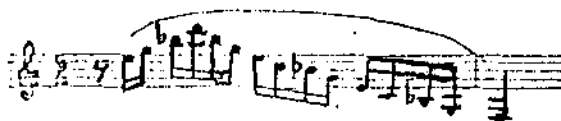
ou qualquer passagem envolvendo um arpejo em si bemol:

Use o dedo indicador da mão esquerda com o indicador da direita. Para ambos os exemplos, os trilhos do clarinete devem estar perfeitamente ajustados, ou então as sapatilhas acionadas não cobrirão suficientemente os orifícios para produzir a nota.



(9) Primeiro movimento do *Concerto* de Mozart:

Use a digitação do si bemol usada no exemplo (8), ou a primeira chave lateral do indicador da mão direita.



(10) *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov,

também em escalas cromáticas e diatônicas de fá e si bemol:

Use a chave entre os orifícios dos dedos médio e anular da mão esquerda, que proporciona uma melhor movimentação do dedo e evita a sincronização das duas mãos.



(11) Segundo movimento do Concerto de Gerald Finzi

(com um trinado no lá sustenido):

Digite como se fosse o sol sustenido, mas levante o indicador da mão esquerda. A afinação não é satisfatória, mas quase não se percebe quando é executada com velocidade, e é preferível do que um movimento irregular e desajeitado com as chaves.



Outras digitações para notas mais agudas

Para o mi bemol  sustentado por algum tempo ou conduzido por um salto em legato, experimente a seguinte digitação: cubra os orifícios dos dedos médio e anular da mão esquerda e o orifício do anular da mão direita. O dedo mínimo da mão direita deve abrir a chave do lá bemol/mi bemol.

Já em passagens cromáticas ou para fazer trinado com o mi bemol e o ré, use a digitação mais comum, fechando os orifícios dos dedos médio e anular da mão esquerda e o orifício do dedo indicador da mão direita (como se faz para o ré), pressionando a pequena chave entre as chaves dos dedos médio e anular da mão direita (o polegar esquerdo fecha o orifício e abre a chave de registro simultaneamente em ambos os exemplos).

O mi  em piano que abre o Concertino de Búsoni pode ser executado  em alguns instrumentos com a mesma digitação do lá entre os registros chalumeau e clarino, mas com uma embocadura mais firme. A nota geralmente pode ser induzida a soar mais facilmente no instrumento, mas tome cuidado para que a afinação seja satisfatória e para que a qualidade seja igual às notas seguintes na frase.

Todas as notas nessa região podem ser igualmente produzidas como harmônicos, mas devem ser usadas com prudência e somente para suprir musicalmente a frase, evitando movimentos bruscos.

(12) Terceiro movimento do *Quinteto* de Brahms:

Toque o ré inicial obtido com o harmônico do sol da segunda linha. Para passagens semelhantes envolvendo o dó sustenido (um semitom abaixo) use o respectivo harmônico do fá sustenido.



VIII - TRANSPOSIÇÃO E LEITURA A PRIMEIRA VISTA

Como você sabe, os tipos de clarinete mais comuns são o em si bemol e o em lá. Isso quer dizer na verdade que eles são construídos respectivamente um tom e uma terça menor abaixo da afinação normal.² Dessa forma as partes dos clarinetistas são escritas um tom ou uma terça menor acima para soarem na mesma afinação dos outros instrumentos não transpositores. Por exemplo, quando se toca  na flauta, é dó a nota que soa; porém ao ser tocada no clarinete, soará . Portanto, se o compositor quiser que o clarinete em si bemol soe dó, ele deve escrever a nota um tom acima, isto é, . Dessa forma, quando o clarinetista digitar este ré, soará dó. A nota na parte do clarinete é mudada ou, como dizemos, transportada.

Pode parecer que agora está se tomando um caminho mais longo para se voltar onde se começou. Você pode estar perguntando por que os clarinetes não podem ser construídos em dó. A resposta torna-se clara quando você ouve um clarinete em dó - um instrumento pequeno e sem ressonância. Não é que ele não tenha o seu uso específico, mas não tem a suavidade e a beleza sonora que o tubo maior proporciona aos clarinetes em si bemol ou em lá. Muitos dos primeiros clarinetes eram em dó, mas descobriu-se que si bemol e lá eram as tonalidades nas quais os instrumentos poderiam ser construídos com maior sucesso. A beleza do som é (corretamente) preservada à custa de um certo incômodo.²

² Na verdade, já foram construídos clarinetes em praticamente todas as tonalidades, desde lá até lá bemol, mas o único instrumento menor mais usado é o em mi bemol (requinta), com a notação escrita uma terça menor abaixo do que soa. Existem também instrumentos que são mais graves que os clarinetes em si bemol e em lá: o cor de Basset (em fá, soando uma quinta abaixo da nota escrita), o clarinete alto (em mi bemol, soando uma sexta abaixo na nota escrita). Há também o clarone em si bemol que soa uma nona abaixo da nota escrita.

Quanto à questão de se ter dois clarinetes, é para facilitar a transposição. Suponha que a peça que você está tocando esteja em mi maior. Para se usar o clarinete em si bemol você precisaria de uma parte escrita em fá sustenido maior, que tem uma armadura de clave com seis sustenidos. Isso não seria apenas cansativo de se ler, mas um efeito de fazer o clarinete produzir os harmônicos uma décima-segunda acima, torna muito mais difícil a digitação nas tonalidades com muitos acidentes se compararmos com outros instrumentos. Se essa parte estivesse escrita para o clarinete em lá, estaria em sol maior, isto é, com apenas um sustenido na armadura da clave. Pensando um pouco logo perceberá que peças em tonalidades com sustenidos exigem o clarinete em lá e peças em tonalidade com bemóis exigem o clarinete em si bemol.

Até aqui tudo bem. Mas suponha que em uma obra orquestral ocorra uma modulação de uma tonalidade com sustenidos para uma tonalidade com bemóis. O compositor então vai escrever na sua parte para que você troque os instrumentos. Mas geralmente você encontra partes escritas para o clarinete em dó e não há meio de fazê-la, a não ser tocá-la no próprio clarinete em si bemol ou em lá, transpondo a partitura um tom ou uma terça menor acima. Esse negócio de transposição mental pode parecer alarmante no começo. É preciso praticá-la - porém esta é uma habilidade que pode ser aprendida e é uma parte essencial na técnica do clarinetista.

É bom incluir a transposição no seu estudo diário. Em primeiro lugar você deve ter fixa em sua mente a nova armadura da clave; depois tocar na armadura de clave exigida de acordo com a frase e com os intervalos. Um exemplo bem simples: suponha que você tivesse que transportar um arpejo de dó maior

uma tonalidade acima. Primeiro deve ver que o arpejo será de ré maior e depois reconhecer a configuração das notas sendo um acorde comum, transpondo-as como um todo para o arpejo em ré maior. Muitas passagens podem ser executadas dessa forma. Evite transportar separadamente cada nota, seja ela acima ou abaixo do intervalo necessário.

Partes para o clarinete em dó

Muitos clarinetistas usam o clarinete em si bemol e fazem a transposição uma tonalidade acima, principalmente se o original tiver bemóis na armadura de clave, ou talvez um ou dois sustenidos. Deve se observar os acidentes. Geralmente um bemol no original torna-se natural e um natural torna-se um sustenido. Não há uma regra geral. No entanto você será orientado pela sua própria experiência e musicalidade.

Se você lê em clave de fá facilmente, será mais fácil transpor as tonalidades com muitos sustenidos (encontrados por exemplo em algumas partes de Verdi para o clarinete em dó) no clarinete em lá, lendo como se fosse clave de fá. Aqui você deve verificar se está tocando na oitava correta (isto é, duas oitavas acima do que seria se fosse realmente a clave de fá) e inserir mentalmente a nova armadura de clave. Os acidentes devem ser refeitos à medida que eles aparecem.

Prelúdio de La Traviata (Verdi):



Podemos encontrar excelentes exercícios para transposição nas primeiras sonatas clássicas para violino e piano. A maioria delas adapta-se à extensão do clarinete e se você puder contar com alguém para tocar piano, será um estímulo para não parar diante de alguma dificuldade em alguma nota,

bem como ter experiências em obras que não sejam do repertório para clarinete. Pode-se usar até mesmo partes para quarteto de cordas, o que é um meio excelente para se ampliar o conhecimento. Comparando-se com os instrumentos de cordas, há um repertório muito pequeno de música de câmara para o clarinete (isto felizmente está sendo compensado pelos compositores contemporâneos). Pode-se tocar as partes da viola no clarinete em si bemol. Isto pode ser feito lendo-se a clave de dó como se fosse clave de fá, apenas uma oitava acima.

Partes para o clarinete em ré

Como poucos possuem o clarinete em ré e não existem muitos momentos onde ele é usado, a sua parte deve ser transportada um semitom abaixo para poder ser executada no clarinete em mi bemol (requinta). Um exemplo conhecido ocorre no poema sinfônico *Till Eulenspiegel*, de Strauss.

Como tocar partes para clarinete em lá no clarinete em si bemol

Isso quer dizer transportar um semitom abaixo. É geralmente mais cômodo quando se pede o clarinete em lá em alguns compassos entre duas partes longas para o clarinete em si bemol. Há um bom exemplo no movimento lento da *Primeira Sinfonia* de Brahms. Tecnicamente, talvez seja até mais fácil e também evita-se tocar com um instrumento frio. Como o clarinetista tem que manter dois instrumentos aquecidos, conclui-se que os problemas de afinação serão em dobro para ele em relação aos outros músicos do naipe das madeiras. Porém, a facilidade nesse tipo de transposição irá ajudar.

Geralmente os compositores não deixam um tempo suficiente para que o clarinetista troque de instrumento e então tal transposição é necessária. Ache uma pausa longa na sua partitura, tanto antes como depois da indicação da mudança e troque os clarinetes, transportando os compassos intermediários. Isso geralmente ocorre entre duas cenas de uma ópera ou entre os movimentos de uma suíte, como por exemplo entre a *Introdução* e o *Allegro Vivo* da *Danças Polovtsianas* da ópera *Príncipe Igor*, de Borodin. Troque de clarinete bem antes, mesmo se for necessário deixar de tocar alguma parte do *tutti*, a fim de estar pronto para o importante solo que se segue e que é feito pelo clarinete em si bemol.

Ao transportar a parte para o clarinete em lá em um semitom abaixo, a maioria dos clarinetistas substitui mentalmente a armadura da clave, principalmente os bemóis. Dessa forma o ré maior passa para ré bemol e assim por diante. Lembre-se de que procedendo dessa forma, os sustenidos da tonalidade original passam a ser naturais e os bemóis, dobrado bemóis.

Quando tocar uma parte para o clarinete em si bemol no clarinete em lá, o que é menos comum, ocorre o processo inverso.

Leitura à primeira vista

Assim como na transposição, somente com muita prática você se tornará seguro e fluente. Se possível, toque com uma outra pessoa. Dessa forma terá uma idéia musical da peça e não vai se deter em detalhes. Esteja sempre atento, antecipando-se em relação à leitura quanto a qualquer mudança no tempo ou na armadura de clave e verificando o tempo e a dinâmica antes de

começar, cantando mentalmente ou escutando a primeira frase. Concentre-se em fazer o ritmo corretamente: algumas notas erradas logo serão esquecidas, mesmo se o erro for percebido. Mas se fizer o ritmo errado, ainda que por um instante, você hesitará, fazendo com que a música pare. Toda a vez que parar de estudar, termine lendo algo de novo. Existem alguns livros excelentes que contêm passagens orquestrais escolhidas para esse propósito.

A medida que for progredindo nos estudos, vai perceber a necessidade de fazer mais e mais exercícios de leitura à primeira vista em obras orquestrais ou em música de câmara ou tocar novas obras com compositores. Esta é uma das melhores provas de musicalidade: dar uma ótima impressão da idéia musical e do espírito da peça à primeira vista; e isso exige cada item das habilidades daquele leque que chamamos de técnica do clarinete.

IX - O CLARINETE NA MUSICA DO SÉCULO XX

ALAN HACKER

O século XX engloba a maior gama de estilos musicais jamais vista. Os compositores podem ter pouco em comum e, além disso, o desenvolvimento individual desses compositores pode envolver mudanças fundamentais no estilo, onde Schoenberg, Stravinsky e Stockhausen fornecem exemplos. A tonalidade já não é sempre o mais importante; o ataque, a dinâmica e a variação sonora tornaram-se abordagens mais importantes na composição e apresentação dessa música.

É nessas áreas que o clarinetista de hoje deve desenvolver-se juntamente com as tradições e disciplinas tonais e cromáticas de períodos anteriores. Porém ele ou ela devem perceber que a utilização moderna de extremos do registro e exploração de multifônicos, embora pareçam talvez complexos e amedrontadores à primeira vista, são realmente baseados em um sentimento mais profundo pela essência do clarinete, na perspicácia musical e compreensão técnica de diferentes estilos - não somente reconhecendo a diferença entre a Orquestra Filarmônica de Viena e a Orquestra Filarmônica Tcheca, mas também de saber como o clarinete é tocado na Grécia e na Turquia, ou de saber como soar igual a um clarinetista de um disco de uma orquestra de baile dos anos 30.

O Ataque

O início da nota produzido pela vibração da palheta não reflete necessariamente a agressividade que o título sugere. Notas que começam do nada (como no *Linoi*, de Birtwistle) podem

ser produzidas com mais eficácia sem o uso da língua, aumentando cautelosamente a pressão do diafragma mais e mais, até que a palheta vibre. Ao se começar dessa maneira, é importante manter os lábios relaxados, permitindo que a palheta vibre assim que houver a pressão de ar necessária. Geralmente é necessário compensar as notas que soam com a afinação mais alta nesse extremo com poucos decibéis da dinâmica, fechando os orifícios ou as chaves parcial ou totalmente, abrindo-as à medida que se aumenta a pressão de ar.

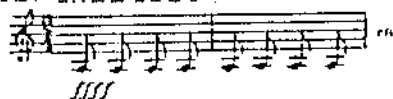
Uma outra forma de ataque envolve uma pressão mais rápida do diafragma, novamente sem usar a língua, às vezes apertando e relaxando os lábios ao mesmo tempo. Isso produz uma espécie de aparecimento brusco do volume e soa musicalmente urgente e mal-resolvido. Quando a mesma técnica é aplicada no sentido inverso no final da nota, é produzida uma qualidade drenada de vida, como nos últimos *mis graves* do *Hymnos* de Peter Maxwell Davies.

Um ataque mais brusco é produzido com uma pressão ainda mais rápida do diafragma enquanto se afasta a língua da palheta. Uma série de notas tocadas dessa maneira soa mecânico e é inadequada para a maioria das peças mais antigas, onde a linha de uma frase deveria englobar os silêncios ou os espaços entre as notas, através de um apoio contínuo do diafragma, como por exemplo nessa passagem da *Sétima Sinfonia* de Dvorák:



Um efeito mecânico sem o fraseado e a musicalidade segundo os padrões das obras mais antigas é geralmente requisitado na música do século XX, como em *Varèse*, Stravinsky e Peter Maxwell Davies. Algumas vezes esse efeito é indicado

pelo sinal $\vee$, ou não se ligando as bandeirolas, como acontece na *Tragoedia*, de Birtwistle:



Se a série de notas for lenta o suficiente, cada nota deverá ser articulada com um empurrão do diafragma. Isso pode ser muito cansativo, mas vale a pena o esforço, uma vez que o gesto musical é puramente físico.

O frulato é uma articulação conhecida na música do século XX. Podemos encontrar essa articulação em duas obras mais antigas: em *Don Quixote*, de Strauss, para representar o balido de ovelhas e em *Four Pieces*, de Berg, para salientar a intensidade dramática do primeiro movimento e como uma espécie de desintegração no terceiro movimento. O frulato é executado do mesmo modo que um gaúcho produziria o som de dois erres, fazendo a língua vibrar no céu da boca. Isso é difícil a partir do dó da segunda linha suplementar superior. Para notas acima desse dó pode-se fazer uma rápida articulação simples ou uma articulação dupla ou mudar as digitações rapidamente (alternando os dois fás das linhas suplementares superiores, por exemplo) - são algumas das soluções para os que não conseguem fazer a língua vibrar. "Rosnar" poderia ser uma resposta - murmurar ou dar um grunhido um semitom acima ou abaixo da nota para que ocorra batimento.

O "slap" com a língua³, também do universo do jazz, é produzido fazendo-se uma ventosa com a língua e o céu da boca. A língua, por sua vez, é solta com tensão no começo da nota.

Dinâmica

Uma ampla variedade geralmente pode ser obtida mais eficazmente com palhetas médias e boquilhas intermediárias. As

³ Não foi encontrado um termo correspondente em Língua Portuguesa. Todavia, alguns clarinetistas referem-se a esse efeito como "pizzicato", pois sonoramente é semelhante ao dedilhar das cordas de um instrumento de arco. (Nota do tradutor)

palhetas duras com boquilhas com curvas e aberturas maiores produzem um *fortissimo* de boa qualidade, mas o som poderá não ter brilho em *pianissimo*, soar chiado em *mezzo piano* e pode fazer com que o lábio fique dolorido. Boquilhas de maior comprimento, porém mais fechadas, podem proporcionar um som mais nítido e ressonante em notas mais graves, porém têm menos impacto em *fortissimo*, embora o som possivelmente seja mais penetrante. Como já mencionamos, deve ser feita uma correção para fazer com que as notas poucos sonoras soem com a afinação um pouco mais baixa; pode-se fazer o inverso para que as notas em *fortissimo* soem com a afinação um pouco mais alta, abrindo-se as chaves inferiores adjacentes. Esse tipo de técnica é muito útil em notas repetidas e de grande margem de variação, dinâmica, como no início de *Eight Songs for a Mad King*, de Peter Maxwell Davies.

A dinâmica é de importância fundamental na música do século XX. A peça *Linoi*, de Birtwistle dificilmente existiria se fosse executada sem se observar a dinâmica. No primeiro movimento das peças solo de Stravinsky, a música exige que o penúltimo compasso seja executado com um pouco mais de sonoridade (e mais rápido).

Coloração sonora e exploração de multifônicos

A qualidade sonora da nota dependerá da habilidade do clarinetista e do instrumento em variar o conteúdo harmônico dessa nota. Certas palhetas, boquilhas e instrumentos produzem mais harmônicos. Dessa forma, uma extensão maior da cor é possível uma vez que existem mais harmônicos que podem ser filtrados. Um tubo paralelo maior produzirá mais harmônicos, mas isso talvez aconteça numa mistura sonora que não é do

gosto do músico. Seja qual for o clarinetista ou com qual instrumento estiver tocando, o máximo de harmônicos será produzido por um apoio maior da pressão do ar do diafragma e vice-versa. Como exemplo disso, toque o dó grave em mezzo-forte com a pressão de ar mais suave possível e o máximo de relaxamento na embocadura. Agora aumente a pressão do ar sem mudar a embocadura e a nota crescerá em seus harmônicos. Por fim, um sol ou mi harmônico com a afinação mais baixa vai predominar,



e o dó original vai desaparecer. Isso é o mesmo que acontece ao se produzir oitavas em um oboé barroco, numa flauta ou num apito de metal. Toque as notas na altura real para gravar os intervalos no seu ouvido interno. Agora tente recuperar o dó mantendo o harmônico. Para produzir outros harmônicos a partir do dó grave, que contém menos harmônicos com a digitação que você começou, descubra outras digitações. Digite o fá sustenido grave e abra a chave do dó sustenido - que resultará um dó sustenido com a afinação muito baixa ou um dó natural obstruído parcialmente. Agora aumente a pressão como antes e vão surgir um mi natural e um si bemol harmônico.



Na verdade, essa tríade não é um acorde no clarinete, mas é a divisão de uma nota em três alturas claramente audíveis: a fundamental e dois harmônicos. A outra digitação produz não apenas uma diferença na sonoridade, mas também produz harmônicos diferentes.

Você poderá encontrar outras informações muito mais detalhadas no livro *New Sounds for Woodwind*, de Bruno Bartolozzi, publicado pela Oxford University Press e em *Variants for Clarinet*, de William O. Smith, publicado pela Universal Edition. Porém, o mais importante é entender o princípio da produção dos harmônicos, porque cada instrumento produzirá diferentes alturas de som e porque muitas obras não especificam ou exigem necessariamente as alturas exatas do som; a questão sendo de uma simples coloração (como em *Domaines*, de Boulez), ou da distorção emocional (como em *Miss Donthorne's Maggot* e *Eight Songs for a Mad King*, de Peter Maxwell Davies), ou de pontuação (como em *Verses for Ensembles*) ou de imitação de amplitude modulada (como em *Steadman Caters*, de Peter Maxwell Davies).

APENDICE I - AQUISIÇÃO E MANUTENÇÃO DO INSTRUMENTO

Ao comprar um clarinete, tenha a certeza de que está pedindo a orientação de um perito, principalmente se você for um iniciante e não conhecer nada sobre o instrumento. Se já toca e quer comprar um instrumento melhor, aqui estão algumas sugestões sobre o que buscar ao comprá-lo. Um perito deveria ser sempre consultado antes de se fazer a escolha final. Por mais que você saiba sobre clarinetes, a opinião de um outro colega é sempre interessante, embora não precise necessariamente aceitar a opinião sugerida.

O clarinete em si bemol é o melhor para se começar porque é mais usado que o clarinete em lá, principalmente em peças tecnicamente mais fáceis. Se está interessado em tocar em alguma banda militar ou em uma orquestra de baile, o clarinete em si bemol é essencial. Mais tarde você poderá achar também um clarinete em lá que combine com o clarinete em si bemol ou então poderá vender o clarinete em si bemol e comprar o casal.

Ao comprar um clarinete, seja ele novo ou usado, observe que:

- (a) a afinação deve estar baixa. Um clarinete com a antiga afinação mais alta devido à alteração causada pelo alongamento do tubo não servirá, não importa o que você possa ouvir falar.
- (b) o material deve ser ébano de boa qualidade. Os clarinetes estão sendo construídos com os mais variados tipos de material: metal, marfim, porcelana, ebonite e plástico. Porém é o clarinete de ébano amadurecido (de Moçambique) que produz o melhor som. A desvantagem do ébano é a sua sensibilidade a mudanças climáticas bruscas. Em lugares de climas extremos, os outros materiais mostram ser mais satisfatórios. Alguns

instrumentos possuem a campana e o barrilete feitos de baquelite, mas o corpo principal do instrumento deve ser de madeira e, evidentemente, não deve ter rachaduras. O lugar mais provável de se encontrar rachaduras é ao redor dos orifícios, próximo dos encaixes ou dos pinos que sustentam os eixos e as chaves. Sempre olhe atentamente esses lugares quando estiver examinando um instrumento para comprá-lo. O interior do tubo não deve ter arranhões.

(c) o metal das chaves não deve ser tão maleável a ponto de ser facilmente entortado com a mão. As molas e as sapatilhas não são muito importantes uma vez que podem ser substituídas a um custo relativamente baixo.

(d) a afinação deve ser satisfatória e talvez este seja o ponto mais importante de todos. Isso quer dizer que as notas devem estar afinadas em relação às outras; além disso, o lá deve estar conforme o padrão de afinação de 440 hertz numa temperatura de 15,5°C. Infelizmente não há um instrumento de sopro que seja perfeitamente afinado. Um bom clarinete também pode desafinar ao se usar uma boquilha com as medidas internas erradas; lembre-se disso ao examinar um instrumento usado. Até mesmo duas boquilhas da mesma fábrica podem produzir um som diferente num mesmo clarinete, uma vez que as caixas de ressonância ou as medidas internas podem não ser parecidas. Porém, alguns dos melhores clarinetes têm o número de série em cada uma de suas partes. Dessa forma, é difícil cometer algum engano. As boquilhas são relativamente baratas e é possível ter uma fabricada especialmente para adaptar-se à afinação de um bom instrumento.

Sistema de digitação

Hoje em dia, a maioria dos clarinetistas mais renomados usa o clarinete de sistema Boehm, que infelizmente é o mais caro. Os clarinetes com sistemas mais simples podem ser comprados em lojas por um preço relativamente baixo, mas nem sempre estão com a afinação baixa. As opções com os preços em relação à melhor qualidade são:

- . Clarinete em lá ou si bemol, de primeira qualidade, novo
- . Clarinete em lá ou si bemol, de primeira qualidade, usado, metade do preço do anterior
- . Clarinete em si bemol, de qualidade inferior, novo, um quarto do preço (nem sempre há um clarinete em lá desse tipo para comprar)
- . Clarinete em si bemol, de qualidade inferior, usado, um quinto do preço

é melhor comprar um instrumento bem caro ou então um muito barato; o primeiro sempre terá um valor de mercado no caso de querer trocá-lo ou então parar de tocar. Se você comprar um clarinete barato, o prejuízo será mínimo e será mais do que compensado pelos momentos agradáveis proporcionados pelo instrumento. Se alguém quiser lhe presentear com um clarinete, aceite agradecidamente; você poderá verificar suas qualidades posteriormente.

Ao comprar um casal de instrumentos, verifique se eles igualam-se, se são da mesma fabricação e se a mesma boquilha encaixa-se e é apropriada a ambos. É óbvio que esse aspecto é importante caso você toque em uma orquestra, quando é necessário trocar os clarinetes com frequência.

Partes e manutenção do clarinete

Começando da base, o instrumento é formado pelas seguintes partes:

Campana

Corpo de enchavamento inferior

Corpo de enchavamento superior

Barrilete ou barrilote e

Boquilha, à qual se prende a palheta com uma presilha geralmente feita de metal. Os clarinetistas alemães e austriacos prendem as palhetas com um barbante. Porém, é interessante notar que até mesmo nesses países onde as tradições musicais são fortemente arraigadas, a presilha de metal está começando a ser usada.

Montagem. Todos os encaixes são revestidos com cortiça ou com um fio e devem ser mantidos bem lubrificados. As partes devem ser encaixadas com movimentos circulares. Se o encaixe estiver muito apertado, lubrifique-o com um pouco de vaselina; se estiver muito solto, dilate a cortiça umedecendo-a ou lubrificando-a e depois passando um fósforo aceso por baixo da cortiça. Em alguns modelos devemos verificar se o pequeno encaixe que se projeta do corpo de enchavamento superior encaixa-se perfeitamente na reentrância do corpo de enchavamento inferior. Isso garante que os orifícios estão em alinhamento e que o sistema de anéis e sapatilhas está recebendo uma pressão correta e uniforme. Quando o tempo estiver quente ou se a afinação do clarinete subir um pouco depois de tocar por um longo tempo ou se a sala de concertos tiver uma calefação exagerada, pode-se separar um pouco o barrilete do corpo de enchavamento superior, havendo então um pequeno espaço entre essas duas partes do instrumento. Isso

vai compensar a afinação mais alta e é importante que esse encaixe seja mantido em boas condições e corretamente lubrificado.

Sempre deixe o cobre-boquilha de metal no clarinete para proteger a palheta enquanto estiver montando-o. Não retire o cobre-boquilha até o último momento possível. O lado onde se prende a palheta deve estar alinhado com a parte posterior do instrumento, acima do orifício do polegar da mão esquerda, da chave de registro e do apoio do polegar da mão direita. Sempre recoloque o cobre-boquilha, mesmo se parar de tocar o clarinete só por alguns minutos.

Molas e sapatilhas. As molas devem estar firmes o suficiente para manter as chaves abaixadas, o que garante que os orifícios fiquem completamente fechados. Porém não devem estar tão firmes a ponto de prejudicar a agilidade dos dedos. Mantenha as molas lubrificadas, e também os eixos entre os pinos, tomando cuidado para que o óleo não atinja as sapatilhas. Um óleo fino que se encontra no mercado com o nome de "3 em 1" é apropriado para isso⁴. As sapatilhas de boldruche são as melhores e deve se observar se não estão deixando escapar ar ou se estão encharcadas com água, devendo ser substituídas quando necessário. Caso contrário, as notas vão "borbulhar", arruinando uma frase bonita. Se por infelicidade isso acontecer, sopre através e por dentro do orifício e depois coloque um pedaço de papel de seda sob a chave a fim de absorver o excesso de umidade. Se acontecer

⁴ Trata-se de um óleo fino que corresponderia no Brasil ao óleo Singer. Porém, em contato com clarinetistas, pude verificar que este tipo de óleo não é recomendado; é preferível o óleo usado na lubrificação de relógios. (Nota do tradutor)

esse problema com o mesmo orifício mais vezes, consulte o seu professor.

O tubo. De tempos em tempos, é aconselhável umedecer levemente o interior do tubo com óleo de linhaça. Coloque o papel de seda sob as sapatilhas para protegê-las e umedeça o tubo com um pano só para este fim. O mais importante é limpar o tubo regularmente depois de cada vez que acabar de tocar, mesmo se você tocou por pouco tempo. A limpeza será melhor se for feita com um saca-trapo semelhante àqueles usados para rifles no exército. Esse saca-trapo vai remover a umidade, tornando o tubo liso e polido, o que por sua vez ajudará a melhorar o som. A propósito, não é verdade dizer que, assim como o violino, um clarinete suaviza o som e amadurece com o tempo.

O clarinetista deve adaptar-se aos poucos ao seu instrumento e aprender a obter o máximo dele, sempre manipulando-o com cuidado e mantendo-o em perfeitas condições de uso. E é bom fazer uma revisão completa no instrumento anualmente.

APENDICE II - A ESCOLHA DA BOQUILHA E DA PALHETA

Geralmente a boquilha é feita de ebonite e, uma vez que a palheta (que é plana) é colocada contra a abertura, obviamente a face (ou mesa) da boquilha deve ser curva para deixar uma passagem por entre a qual o fluxo de ar possa passar, iniciando a vibração da palheta. Não há um grau exato de inclinação da mesa da boquilha: ângulos diferentes se ajustam a clarinetistas diferentes e os vários estilos de tocar. Pesquisas mostraram haver pouca variação no grau de inclinação das boquilhas dos mais renomados clarinetistas. Uma curva correta proporciona uma resistência necessária para controlar o fluxo de ar e produzir um verdadeiro *pianissimo* ou *fortissimo*. Se quiser verificar ou alterar a boquilha, procure um especialista: ele poderá ter a medida das curvas das boquilhas de alguns clarinetistas renomados, o que vai ajudá-lo a escolher qual é a melhor boquilha para você.

A boquilha com uma curva intermediária ou fechada tende a produzir um som mais refinado e nítido, com o controle das graduações do som. A boquilha com abertura maior é mais apropriada para glissandos e vibrato. É claro que existe um número sem fim de variações entre o aberto e fechado, entre o longo e o curto. O ângulo de inclinação da boquilha depende em grande parte do clarinetista e da palheta usada, e aqui o conselho do especialista é inestimável. Quando descobrir uma boquilha com uma curva confortável, insista com ela. Muitos clarinetistas se dão mal quando mudam constantemente o grau de curvatura da boquilha, conseqüentemente mudando também a embocadura. Isso sem falar no tempo que é desperdiçado.

As palhetas

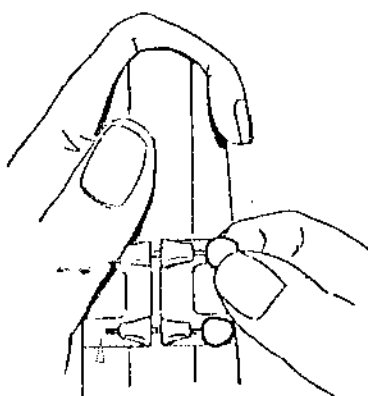
Pode se fabricar palhetas com plástico ou com cana real, mas até agora, as palhetas de plástico não mostraram ser satisfatórias para os músicos experientes executarem música de câmara, solos ou peças orquestrais. É uma pena, porque a palheta de plástico tem a vantagem de ser muito durável. Quem sabe no futuro se fabrique uma palheta de aglomerado que combine a qualidade da palheta de cana real com a durabilidade do plástico e se torne uma cena rara vermos um clarinetista usar uma palheta de cana real, assim como é raro vermos hoje um violinista usar a corda mi feita de tripa.

Infelizmente só podemos verificar se a palheta é boa quando tocamos com ela, não basta apenas olhá-la. Então é melhor comprar logo umas 25 ou 30 ou pelo menos três ou quatro palhetas. Então você pode escolher a melhor para as apresentações e talvez usar as outras para estudar. Se a palheta for transparente na ponta, fina e flexível, será uma palheta branda; uma palheta dura tem as características opostas. Para quem não tem os lábios desenvolvidos, é melhor começar a tocar com uma palheta razoavelmente branda; mas lembre-se de que se a palheta for muito branda, o som será fraco e sem brilho. Se for muito dura, será preciso um esforço desnecessário para produzir um som que será irritante, acompanhado de um excesso de ar e de um chiado. Geralmente leva algum tempo para que a palheta ajuste-se à boquilha e a sua qualidade pode se alterar com o uso. A ação da língua pode fazer com que a palheta fique mais fina e branda, apesar de que algumas vezes a umidade pode endurecê-la. A sensação da palheta e o som podem operar de maneira diferente de acordo com a curvatura da boquilha. Geralmente uma palheta que se

adapta a uma boquilha mais aberta é muito branda para ser usada numa boquilha mais fechada e vice-versa. Assegure-se de que você está comprando as palhetas corretas para a sua boquilha e não necessariamente as que são recomendadas por um amigo, que por sua vez pode ter uma boquilha com as medidas diferentes da sua.

A palheta deve ter uma cor dourada com fibras regulares; uma cor levemente esverdeada indica que a palheta foi feita com cana real não amadurecida. A melhor cana real é originária da França e as palhetas lá fabricadas geralmente são as melhores, merecendo destaque as produzidas pela Vandoren. Caso vá a Paris, procure visitar a Vandoren para reabastecer seu estoque de palhetas. A loja fica na Rua Lepic, Paris (Montmartre), ou então convença algum amigo para trazer palhetas para você. Alguns clarinetistas fabricam suas próprias palhetas, mas isso não é tão comum neste país (Inglaterra) como no caso dos oboístas. As palhetas são classificadas em caixas de acordo com a sua resistência: brandas, médias e duras. Porém, podemos encontrar diversos tipos de palhetas em uma mesma caixa, não levando em conta o que está escrito no rótulo. A qualidade da cana real deteriorou depois da Guerra porque muitas plantações foram cortadas e os galhos foram utilizados como camuflagem para tanques e armas. Posteriormente a cana real teve que ser plantada novamente e existem boas razões para se acreditar que hoje em dia, o corte e a produção de palhetas são realizados antes que a cana real esteja suficientemente amadurecida. Deve-se tomar muito cuidado ao prender a palheta, para verificar se ela está absolutamente alinhada e centralizada na face da boquilha. A palheta deve ser segura

pelo polegar e o indicador da mão esquerda e ser posicionada com o polegar da mão direita.



Na posição normal, a palheta é colocada um "tiquinho" abaixo da ponta da boquilha, aparecendo uma linha preta olhando-se o instrumento na posição vertical. Se a palheta tende a ser muito branda, deverá ser colocada um pouco mais para cima para ficar mais resistente. Se a palheta for muito dura, coloque-a um pouco mais para baixo. Esses ajustes são mínimos.

Quando uma palheta estiver muito branda, não oferecendo uma resistência suficiente, o que geralmente acontece quando é utilizada por algum tempo, deve-se usar um cortador de palhetas para aparar a sua ponta, endurecendo-a. Se a palheta for muito resistente, poderá ser raspada cuidadosamente na parte sombreada (como mostra a ilustração) com uma faca bem afiada, com uma navalha ou gilete.



Algumas vezes depois de algum tempo de uso, a palheta parece perder a sua elasticidade original e já não é mais sensível à articulação com a língua. Você poderá solucionar isso colocando cuidadosamente um pedaço de papel duro ou

cartolina, com a espessura de um cartão-postal entre a palheta e a boquilha, movendo levemente esse papel para baixo, separando um pouco a palheta da boquilha. Remova o papel cuidadosamente. (Esta recomendação aplica-se principalmente aos clarinetistas que usam a boquilha mais fechada.)

Esses truques não servem para melhorar uma palheta. É principalmente a qualidade da cana real que produz um som bonito, e sem uma palheta de primeira qualidade é impossível se fazer uma apresentação bonita e sensível.

APENDICE III - PREPARAÇÃO PARA TESTES E APRESENTAÇÕES

JOHN DAVIES

A preparação para testes e apresentações apresentam problemas quase idênticos. Portanto, em qualquer caso, deve se pensar na preparação e na apresentação do programa, nas condições e na manutenção do clarinete, na afinação, na postura, nos procedimentos gerais e no ritual da apresentação.

Com relação à preparação e apresentação do programa, é ponto pacífico que este deverá mostrar a habilidade técnica, o controle do *legato*, da articulação e a habilidade de se fazer fraseado. São exigências fundamentais o conhecimento do estilo e das características das obras a serem executadas. As obras deverão ser suficientemente ensaiadas com piano ou com um conjunto de câmara. A escolha e a elaboração do programa são igualmente importantes. As obras escolhidas devem adaptar-se às capacidades técnicas e interpretativas do clarinetista, tendo em mente a necessidade de oferecer um contraste no estilo musical que combine o brilhantismo técnico e uma execução *cantabile*. Deve-se elaborar um programa variado que inclua obras dos períodos clássico, romântico e contemporâneo.

A necessidade de se ter o clarinete nas melhores condições mecânicas possíveis é óbvia. Os eixos e as molas devem estar bem lubrificados, os encaixes devem estar bem ajustados, as sapatilhas devem estar fechando completamente os orifícios e não deve se deixar graxa ou felpas nos orifícios laterais do tubo. O tubo deve estar bem polido e as cortiças bem lubrificadas.

O clarinetista deverá garantir que a afinação inerente ao instrumento seja mantida o máximo possível. É muito importante

também aquecer suficientemente o instrumento antes de uma apresentação. O barrilete deve estar em condições de ser facilmente ajustado, facilitando as correções necessárias nas variações de temperatura.

Uma boa postura permite ao clarinetista manter uma posição de equilíbrio, envolvendo o mínimo de tensão muscular enquanto estiver tocando. A entrada e a saída da sala de testes ou do palco também são importantes e devem ser feitas com calma e sem pressa. E o agradecimento deverá ser feito com certa elegância.

Na apresentação, é necessário fazer com que os músicos e a platéia percebam que você vai começar. Isso deveria ser nada mais que imobilizar o corpo momentaneamente e algum indício físico para o benefício dos outros músicos, por exemplo um pequeno movimento vertical com a cabeça. Também é muito importante manter-se quieto durante os compassos de espera e é de bom gosto dar algum tempo no final dos movimentos. A expressão "ritual da apresentação" quer dizer que o seu comportamento e suas atitudes devem ter relação com o caráter e o estilo das obras executadas.

De maneira alguma o clarinetista deverá demonstrar preocupação ou qualquer outra reação a problemas que possam ocorrer durante o concerto.

Os conselhos acima ajudarão o músico a tocar com uma certa organização. Mas deve ser lembrado que é essencial que os músicos dêem algo de si - o grau de envolvimento pessoal é um fator vital.

O exame para obtenção de diploma das instituições musicais reconhecidas não têm uma forma rígida, ainda que existam determinadas normas que geralmente são seguidas. O

examinando será obrigado a apresentar uma série de obras com acompanhamento de piano, estudos para técnica, escalas, leitura à primeira vista e transposição. O candidato também terá que preparar uma monografia sobre aspectos relacionados especificamente a instrumentos de sopro. Finalmente, será feito um exame oral - que poderá ser a demonstração de uma aula dada a um aluno imaginário. Temos a seguir um guia para os tipos de perguntas que o candidato poderá responder:

1. Como montar e cuidar do instrumento.
2. Como produzir a primeira nota, levando-se em consideração:
 - a) a formação da embocadura e instruções para o seu controle
 - b) posição dos dedos, mãos e braços
 - c) o ângulo do clarinete em relação ao corpo
3. A articulação em suas variadas formas
4. Respiração - aqui, a demonstração e a explicação da respiração diafragmática serão necessárias
5. O desenvolvimento do som e métodos para melhorar a sua qualidade
6. Métodos para se desenvolver a técnica
7. Uma explicação sobre o fraseado
8. Como estudar e a cota diária necessária para os alunos em vários estágios
9. Digações alternativas e trinados
10. Perguntas com relação ao clarinete como um instrumento transpositor
11. Nome dos registros do clarinete e descrição de suas características sonoras
12. Explicação das Séries Harmônicas relacionadas ao clarinete
13. O roteiro de uma aula
14. Conhecimento do repertório, estudos e métodos

15. História e evolução do instrumento
16. Clarinetistas famosos que inspiraram compositores a escrever para o instrumento
17. Exigências físicas e auditivas para aqueles que pretendem estudar este determinado instrumento
18. A motivação dos alunos
19. Conselhos em relação à aquisição de um instrumento
20. Escolha e cuidado com as palhetas
21. Material disponível para conjuntos escolares
22. Perguntas em relação às obras apresentadas no exame, o que exige um conhecimento dos compositores e compreensão da estrutura, interpretação, estilo, andamento, fraseado e níveis de dinâmica.

Isto engloba a maioria dos tópicos que provavelmente aparecerão.

APENDICE IV - LISTA DE MUSICAS PARA CLARINETE

compilada por Georgina Dobrée

Espera-se que este catálogo forneça aos leitores uma amostra da música disponível ao clarinetista numa variedade de conjuntos. De forma alguma esta lista pretende ser completa. Contudo, foi realizada uma pesquisa completa dos catálogos atuais - os nomes de vários editores de uma obra é dada caso sejam úteis - torna-se difícil verificar as obras que mudaram de editores. Algumas obras foram incluídas mesmo estando esgotadas, uma vez que podem ser encontradas em bibliotecas. Inevitavelmente houve algumas exclusões em relação às edições anteriores.

Algumas peças mais curtas e encantadoras (não apenas arranjos) podem ser encontradas em muitas coleções que estão sendo produzidas agora pelos principais editores. Estas coleções geralmente são vários volumes, muitas vezes graduadas pela dificuldade, e consistem numa leitura muito valorosa. Geralmente são para clarinete e piano, ou dois (às vezes três) clarinetes sem acompanhamento.

Onde não há o nome do editor, a obra encontra-se somente manuscrita ou o editor é desconhecido.

Além dessa lista, podem ainda ser consultados:

. *Flute Repertoire Catalogue*, de Frans Vester (publicação da Musica Rara, Londres) para música de câmara incluindo flauta e clarinete.

. *The Clarinet*, de Oskar Kroll (Batsford)

. *New Directions for Clarinet*, de Philip Rehfeldt (California University Press) para repertório do século XX.

- . *Clarinet Virtuosi of the Past e More Clarinet Vituosi of the Past*, de Pamela Weston (do autor)
- . *The Clarinet* (revista da International Clarinet Society)
- . *ClariNetwork* (revista da ClariNetwork InterNational)
- . *Clarinet & Saxophone* (revista da Clarinet & Saxophone Society of Great Britain)

Esta lista está organizada da seguinte maneira:

Abreviatura dos editores

Abreviatura da instrumentação

Estudos e métodos

Solos de clarinete

Duos de clarinete

Três ou mais clarinetes

Concertos para clarinete

Concertos para mais de um instrumento solista, incluindo clarinete

Clarinete(s) e piano

Clarinete(s) e cordas

Clarinete(s), cordas e piano

Clarinete e outros instrumentos de sopro, exceto quinteto de sopros

Quintetos de sopro

Instrumentos de sopro e piano

Instrumentos de sopro e cordas

Instrumentos de sopro com ou sem cordas e outros instrumentos não incluídos em outras categorias

Clarinete e fita cassete ou outro equipamento eletrônico, com ou sem outros instrumentos

Voz(es) com não mais que 5 instrumentos, incluindo
clarinete(s)

Corno di Basseto

Clarone

Abreviatura dos editores

ACA	American Composers Alliance
AMP	Associated Music Publishers
Bär	Bärenreiter
BH	Boosey & Hawkes
BB	Bote & Bock
Bre	Breitkopf & Härtel
BCMA	British & Continental Music Agencies
BM	Belwin Mills
Broude-A	Alexander Broude
CMC	Canadian Music Centre
CBDM	Centre Belge du Documentation Musicale
CHF	Cesky' Hudební Fond, Praga
CFE	Composers Facsimile Edition (ACA)
CPM	Contemporary Polish Music
Cundy-B	Cundy-Bettoney
DFM	Dan Fog Musikforlag
DSS	Drustvo Slovenskih Skladateljev, Ljubljana
ECA	Edición Culturales Argentinas
EMB	Edition Musica Budapest
Elkan-V	Elkan-Vogel
EMT	Editions Musicales Transatlantiques
EUL	Eulenberg
EUL Z	Eulenberg Zurich (Kunzelmann)
Hin	Hinrichsen
Hof.	Hofmeister
IEM	Instituto de Extensión Musical, Santiago
IMC	International Music Catalogue
IMI	Israel Music Institute
JW	Joseph Williams
JC	Joshua Corps (EUA)
MCA	MCA Musica, Nova Iorque
MG	McGinnis & Marx
MPI	Music Press Inc.
MR	Musica Rara
NWM	New Wind Music
OUP	Oxford University Press
PWM	Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Varsóvia
SUDM	Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, Copenhagen
SPAM,	Society for the Publication of American Music
SB	Stainer & Bell
STA	STA Private Edition, Califórnia, EUA
SANU	Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, Belgrado
UMP	United Music Publishers
UE	Universal Edition
VEB	VEB Deutscher Verlag für Musik

Abreviação da instrumentação

fl.	flauta
picc.	piccolo
ob.	oboé
eh.	corne inglês
cl.	clarinete
cel.	celesta
bhn.	cor de basset
bcl.	clarone
hn.	trompa
bn.	fagote
cb.	contrafagote
tp.	trompete
trom.	trombone
vn.	violino
va.	viola
vc.	violoncelo
db.	contrabaixo
pf.	piano
hp.	harpa
timp.	tímpanos
perc.	percussão
sax.	saxofone
bar.	barítono
Sop.	soprano
str.3	trio de cordas (vn., va., vc.)
str.4 ^{tet}	quarteto de cordas (2 vn., va., vc.)
str.5 ^{tet}	quinteto de cordas (str.4 ^{tet} + db)
wind 5 ^{tet}	quinteto de sopros (fl., ob., clar., hn., bn.)

ESTUDOS DE CLARINETE

PARA ESTUDANTES DO ESTAGIO INTERMEDIARIO AO AVANÇADO

- BAERMANN, C.: Complete Celebrated Method (*Fischer*)
 BERNARDS, R.: Rhythmical Studies for the Clarinet (*Zimmermann*)
 BLANCOU, V.: 40 Etudes (*Leduc*)
 BOZZA, E.: 12 Etudes (*Leduc*)
 CAVALLINI, E.: 30 Caprices (*Leduc/IMC*); 12 Etudes (*Leduc*)
 DONIZETTI, G.: Study (*Peters*)
 DRUSHLER, P.: The Altissimo Register (an invaluable book of fingerings) (*Shall-u-mo*)
 ELIA, A D': 12 Technical Studies (Full-Boehm) (*Ricordi*)
 FARMER, G.: Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques (*Shall-u-mo*)
 GABUCCI, A.: 60 Divertimenti (*Ricordi*); 10 Fantasie (*Ricordi*); 20 Studies of Medium Difficulty (*Ricordi*); 10 Etudes de Grande Difficulté (*Leduc*)
 GAMBARO, J. B.: 10 Caprices Op. 9 (*IMC*); 12 Caprices Op. 18 (*IMC/Ricordi*); 22 Progressive Studies (*Ricordi*)
 GAMBARO, V.: 21 Caprices (*Ricordi*)
 GIAMPIERI, A.: incl. 12 Modern Studies (*Ricordi*)
 HEIM, N.: incl. The Development of the Altissimo Register for Clarinet (*Kendor*)
 JEANJEAN, P.: incl. 16 Etudes Modernes (*Leduc*)
 JETTEL, R.: Klarinettschule (*Doblinger*); incl. The Accomplished Clarinetist (*Weinberger*)
 KELL, R.: incl. 17 Staccato Studies (*IMC*)
 KLOSE, H.: incl. Méthode Complète (2 vols.) (*Leduc*)
 KROEPSCH, F.: 416 Studies (*Schmidt/IMC/Billaudot*)
 LANCELOT, J.: incl. 15 Etudes (*EMT*)
 LANGENUS, G.: Complete Method (*Fischer*)
 LANGEY, O.: Practical Tutor (*BH*)
 PERIER, A.: incl. 30 Etudes (*Leduc*)
 REHFELDT, P.: New Directions for Clarinet (avant-garde techniques) (includes a comprehensive list of 20th C. repertoire) (*Uni. of California Pr.*)
 ROSE, C.: incl. 26 Etudes (*Leduc*); 40 Studies (*IMC*)
 RUEFF, J.: 15 Studies (*Leduc*)
 RUSSIANOFF, L.: Clarinet Method (2 vols.) (*Macmillan/Schirmer Books*)

ESTUDOS E METODOS

- SIGEL, A.: The 20th Century Clarinetist (*BM*)
 SMITH, W. O.: Fancies for Clarinet Alone (multiphonic studies) (*MJQ*)
 STARK, R.: 24 Studies in all Tonalities (*IMC*); 24 Virtuosity Studies Op. 51 (*IMC*)
 THURSTON, F. & FRANK, A.: The Clarinet: A Comprehensive Method (*BH*)
 UHL, A.: 48 Studies for Clarinet (*Schott*)

SOLOS DE CLARINETE

- AITKEN, H.: Suite (*Elkan V*)
 ALLEN, H.: incl. Winds blow South (*Roadknight*)
 APOSTEL, H. E.: Sonatine Op. 19 No. 2. (*UE*)
 ARMA, P.: Petite Suite (*Lemoine*)
 ARNOLD, M.: Fantasy (*Faber*)
 BABIN, V.: Divertissement Aspenois (*Augener*)
 BALLIF, C.: Solfeggietto No. 5 (*EMT*)
 BARTOLOZZI, B.: The Hollow Man – for any woodwind
 BAVICCHI, J.: Sonata No. 2 (*OUP*)
 BENNETT, R. R.: Scena 111 (*Novello*); Sonatina (*Novello*)
 BENTZON, J.: Theme and Variations, Op. 14 (*Hansen*)
 BERGAMO, P.: Concerto Abbreviato, Op. 10
 BERIO, L.: Sequenza IX (*UE*)
 BERKELEY, L.: Three Pieces (*Chester*)
 BLAKE, D.: Arias (*Novello*)
 BLANK, A.: Diversions (*AMP*)
 BLOCH, A.: Clarinetto Divertente (1976) (*CPM*)
 BOIS, R. DU: Three Pieces for Clarinet (*Donemus*)
 BOULEZ, P.: Domaines – version for solo cl. (*UE*)
 BRAUN, Y.: Hyperbole (*IMI*); Three Movements (*IMI*); Variations on a Nigun (*IMI*)
 BRINDLE, R. SMITH: Siket (*NWM*)
 CAGE, J.: Sonata (*Peters*)
 CAMILLERI, C.: Three Visions for an Imaginary Dancer (*Fairfield/Novello*)
 CHAGRIN, F.: Improvisation and Toccata (*Augener*)
 CHESLOCK, L.: Descant (*OUP*)
 COLE, B.: Triptych – The Odes of Gemini
 CONSTANT, M.: For Clarinet (*Salabert*)
 CROSSE, G.: A Year and A Day (*OUP*)
 DAVIES, P. M.: The Seven Brightnesses (*BH*)
 DEÁK, C.: Sonatina (*Nordiska/Chester*)
 DENISSOV: Sonata (*Bré*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- DESPORTES, Y.: La Naissance d'un Papillon (*Billaudot*)
 DILLON, J.: Crossing Over (*Peters*)
 DUBOIS, P. M.: Sonata Breve (*Leduc*)
 ELAISSON, A.: Disegno per clarinetto (*Reimers*)
 ESCHER, R.: Sonata (*Donemus*)
 FELD, J.: Suite Rhapsodica (1976) (*Schirmer*)
 GELBRUN, A.: Partita (*IMI*)
 GIPPS, R.: Prelude (*JW*)
 GLOBOKAR, V.: Dédoublement (*Peters*)
 GOEHR, A.: Paraphrase on the dramatic madrigal – 'Il Combattimento di Tancredi e Clorinda' by Claudio Monteverdi, Op.28 (*Schott*)
 HARTZELL, E.: Monologue 1 – Sonatina (*Doblinger*)
 HARVEY, P.: Improvisation on a Martial Inversion (*Shall-u-mo*); Clarinet à la Carte (*Ricordi*); Pets (*Ricordi*)
 HEIDER, W.: Inventio 11 (*Ahn Simrock*)
 HOVHANESS, A.: Lament (*Peters*)
 IOANNIDIS, Y.: Versi (*Gerig*)
 JACOB, G.: Five Pieces (*OUP*)
 JENNI, D.: Musica della Primavera (*AMP*)
 JETTEL, R.: 5 Grotesken (*Eul-Z*)
 JOHNSEN, H.: Suite Op.58 (*Norsk/Hansen*)
 JOLIVET, A.: Asceses (*Billaudot*); Tour of the World (*Billaudot*)
 KAGEL, M.: Atem (*UE*)
 KARG-ELERT, S.: Sonata op.110 (*Zimmermann*)
 KOEHLIN, C.: Monodies Op.216 (*Eschig*)
 KOIVULA, K.: Eventum I (*Reimers*)
 KOMIVES, J.: Flammies (*Jobert*)
 KRENEK, E.: Monologue (*Rongwen*)
 LADERMAN, E.: Serenade (*Peters*)
 LANG, I.: Monodia (*EMB*)
 LAPORTE, A.: Reflections (*Chester*); Sequenza I (*Tonos*)
 LEHMANN, H. U.: Mosaik
 LEMELAND, A.: 5 New Pieces Op.62 (*Billaudot*)
 LEWIS, R. H.: Monophonics No.3 (*Doblinger*)
 LUTYENS, E.: Tre, Op.94 (*UE*)
 MAGNANI, A.: 3 Sonates (*Evette*)
 MARTINO, D.: A Set for Clarinet (*MG*) incl. 'B, A, B, B, I, T, T' (written for clarinet in Bb, at concert pitch) with extensions (*Ione*)
 MATHER, B.: Etude pour Clarinette Seule (1962) (*CMC*)
 MAYER, J.: Raga Music (*Lengnick*)
 OLAH, T.: Sonate (*Salabert*)
 OSBORNE, W.: Rhapsody (*Hin*)

SOLOS DE CLARINETE

- OSORIO-SWABB, R.: Sonatine 1946 (*Donemus*)
 PENTLAND, B.: Phases (*CMC*)
 PERLE, G.: 3 Sonatas (*Presser*)
 PERSICHETTI, V.: Parable (*Elkan V*)
 PFEIFFER, H.: Prelude, Scherzo and Fugue (*Lienau/MG*)
 POUSSEUR, H.: Madrigal 1 (*UE*)
 RAN, S.: For an Actor – Monologue for Cl. (A) (*Presser*)
 RIVIER, J.: Les Trois 'S' (*EMT*)
 ROSENBERG, H.: Sonata (*Suecia*)
 ROZSA, M.: Sonatine, Op. 27 (*Rongwen*)
 SCHULLER, G.: Episodes (*AMP*)
 SIMEONOV, B.: Poème (*Waterloo*)
 SMITH, W. O.: Jazz Set (*Shall-u-mo*); Five Pieces (*UE*); Variants (*UE*)
 STADLER, A.: 3 Caprices (*Grenadilla Soc/Camera Mus*)
 STOCKHAUSEN, K.: Harlekin c. 44 mins., Der Kleine Harlekin c. 9 mins. (*Stockhausen*); Amour (*Stockhausen*); From the seven days (*UE*); In Freundschaft (*Stockhausen*); Solo (*UE*); Spiral (*UE*)
 STRAVINSKY, I.: Trois Pièces (*Chesler*)
 SUTERMEISTER, H.: Capriccio (*Schott*)
 TAILLEFERRE, G.: Sonata (1957) (*Rongwen/Broude*)
 TATE, P.: Three Pieces (*OUP*)
 TOMASI, H.: Sonatine Attique (*Leduc*)
 TÔN-THÂT, T.: Bao la (*EMT*)
 TUTHILL, B.: Two Snacks for Alonesome Clarinet (*Southern*)
 WEBSTER, M.: Five Pieces (*Schirmer*)
 WELLESZ, E.: Suite, Op. 74 (*Rongwen*)
 WHETTAM, G.: Improvisations (*Meriden*)
 WHITTENBERG, C.: 3 Pieces, Op. 25 (*MG*)
 WILKINSON, M.: Adagio and Variations

DUOS DE CLARINETE

(ver também o

repertório para Clarone)

- BACH, C. P. E.: 2 Duets (*Presser*)
 BACH, W. F.: Duo No. 1 (*Broekmans/UE*)
 BASSETT, L.: Clarinet Duets (*Uni. Music Press, Ann Arbor*)
 BENNETT, R. R.: Crosstalk (version 2 cl) (*UE*)
 BLANK, A.: Four Miniatures (*AMP*)
 BORGHI, L.: Divertimento No. 2 (*Presser*)
 BOUFIL, J. (BOUFFIL): Grand Duo Op. 2 No. 1. (*Fentone*)
 BUTTERWORTH, A.: incl. Three Dialogues (*Peters*)
 BUTTERWORTH, N.: Divertimento (*Peters*)
 CAVALLINI, E.: Two Grand Duets (*Cundy-B*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- CHAGRIN, F.: 6 Duets (*Novello*)
 CRUFT, A.: Duo Op.67 (*Joad*)
 CRUSELL, B.: Three Progressive Duets (*Hin*); Duo No.1 and Duo No.2 (*Sikorski*)
 DAHL, I.: Five Duets (*Boonin*)
 DEVIENNE, F.: Duo Concertant in Bb Op.67/1; Duo Concertant in Eb Op.67/3 (*Doblinger*); Duos Op.69 Nos.1 & 2; Op.69 No.3 (*Schott*)
 DONIZETTI, G.: Sonate (*Eul-Z*)
 ELTON, A.: Short Sonata (*Chester*)
 FRANK, A.: Suite (*OUP*)
 GEBAUER, F. R.: 6 Duos Concertants Op.2 (*Sikorski*); Duetto No.2 (*Eul-Z*)
 HARVEY, J.: Studies (*Novello*)
 HARVEY, P.: Satirical Suite (*Schott*)
 HESS, W.: 5 Duos (*Hin*)
 KOECHLIN, C.: Idylle (*Chant du Monde*); 15 Pièces (*Billaudot*)
 KREJCI, M.: Moments (*JC*)
 KREUTZER, K.: Duo in C (*Sikorski*)
 LEFÈVRE, X.: 6 Petits Duos Faciles (*Costallat*)
 LEWIN, G.: Two of a Kind (*BH*)
 MCCABE, J.: Bagatelles (*Novello*)
 MANNINO, F.: Les Feuilles d'Automne, Op.72 (*Curci*)
 MIRANDOLLE, L.: 3 Duos (*Leduc*)
 MOZART, W. A.: 12 Duets (orig. 2 bhn or 2 hn) (*OUP*)
 PLEYEL, I.: Duos Op.14, Nos.1-3 (*Marks*); Duo in C, Duo in D, Duo in F, (*Southern*)
 POULENC, F.: Sonata (Bb and A) (*Chester*)
 PRANZER, J.: Duo Concertant and Duo No.3 (*EMT*)
 PYLE, F.: Set of Six
 RIMSKY-KORSAKOV: Canzonetta & Tarantella (*MR*)
 ROE, C.: Three Bagatelles (*NWM*)
 SAYGUN, A. A.: Sezisler, Op.4 (*Southern*)
 SCHULLER, G.: Duo Sonata (cl & bcl) (*AMP*)
 STADLER, A.: Duo in F (*Sikorski*)
 YOST, M./VOGEL, J. C.: Duo No.2 in F; Duo No.4 in D min (*Sikorski*)

TRES OU MAIS CLARINETES

(ver também o repertório para

Corno de Basseto)

- ABSIL, J.: Quatuor Eb, 2 Bb, bcl (*Lemoine*)
 ARMA, P.: Sept Transparances 4 cl (*Lemoine*)
 ARRIEU, C.: 5 Mouvements Eb, 2Bb and bcl (*Billaudot*)

TRES DU MAIS CLARINETES

- BLANK, A.: Three Pieces for clarinet trio (AMP)
 BOIS R. DU: Because it is 4 cl (Donemus)
 BOUFFIL, J.: Trios Op.7 Nos.1-3 & Op.8 (Cundy-B)
 BOZZA, E.: Sonatine Eb, 2Bb & bcl (or wind 4tet) (Leduc)
 BRONS, C.: Serenata III 3 cl, bcl (Donemus)
 CAILLIET, L.: Fantaisie 4 cl (1st doubles Eb) (Leblanc)
 CAMILLERI, C.: Images for 3 clarinets (Waterloo)
 CARTER, E.: Canonic Suite 4 cl (AMP)
 COOKE, A.: Suite for 3 clarinets (OUP); Concertante Quartet (Emerson)
 CRANMER, P.: Prelude and Fugue Eb, Bb, bcl
 CRUFT, A.: Three Bagatelles Op.50 Eb, Bb, A (fl, ob, cl) (BH);
 Three Miniatures Op.70 2 cl, bcl (ob, cl, bn) (Joad)
 DAMASE, J.-M.: Ritournelles for 4 cl (Lemoine)
 DESPORTES, Y.: French Suite 4 cl (Southern)
 DONATO, A.: Three Pieces 3 cl (UE)
 DUBOIS, P. M.: Quatuor pour clarinettes en sib (Leduc)
 FERNEYHOUGH, B.: Sonatina 3 cl & bcl (Hin)
 GABRIELSKY, W.: incl. Grand Quartet Op.43 No.1 4 cl or 3 cl & bcl (Southern)
 GLOBOKAR, V.: Discours IV 3 cl (Peters)
 GOEHR, A.: Prelude and Fugue 2Bb cl & bcl (Schott)
 GOW, D.: Clarinet Quintet Eb, 3Bb, bcl (Anglo-American)
 HARDING, K.: Quartet 3 cl & bcl
 HARVEY, P.: Four Easy Trios (Schott); Quartet 3 cl & bcl (Schott)
 HASHAGEN, K.: Perpetuum mobile 4 cl
 HOLLOWAY, I.: Die Kunst der Klarinette 3 cl & bcl
 HOVANESS, A.: Divertimento 3 cl & bcl (or wind 4tet) (Peters)
 HUMMEL, J. F.: Trio (Simrock)
 JACOB, G.: Scherzetto, Pavane & Gopak 4 cl (Emerson)
 JACOBSON, I. D.: Three Caprices 3 cl (Mills)
 JELINEK, H.: Divertimento Op.15/8 Eb, Bb, bhn, bcl (UE)
 JETTEL, R.: Thema und Variationen 3 cl (AMP)
 KOLASINSKI, J.: Little Suite 3 cl (PWM)
 LOUCHEUR, R.: En famille 6 cl (Billaudot)
 MICHALSKY, D.: Divertimento 2 cl & bcl (Avant)
 MIHALOVICI, M.: Sonata Eb, A & bcl (Salabert)
 MIRANDOLLE, L.: Quartet 2 cl, alto cl & bcl
 MOZART, W. A.: Adagio, K411 2 cl & 3 bhn (Bre); 4 Divertimenti, K439b 3 cl (orig. 3 bhn) (OUP)
 NORTH, R.: Ballet Suite 2 cl & cl/bcl
 NUDERA, A.: 2 Divertimenti 3 cl or 3 bhn (Hof)
 OWEN, H.: Chamber Music 4 cl (Avant)
 PAUER, J.: Divertimento 3 cl (Bär)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- PIKET, F.: Legend and Jollity 3 cl (*Omega*); Reflection and Caprice 4 cl (*Omega*)
 PRAAG, H. C. VAN: 4 Short Pieces 2 cl, bcl (*Donemus*)
 QUINET, M.: Suite 4 cl (*CBDM*)
 REGT, H. DE: Musica Op.22 4 cl (*Donemus*)
 REINER, K.: Music for 4 clarinets (*CHP*)
 ROWLEY, A.: Nocturne 4 cl (*Augener*)
 SEMLER-COLLERY, J.: Quartetto (*Eschig*); Pièce Récréative 5 cl (*Eschig*)
 TAKACS, J.: Homage to Pan 4 cl (*Doblinger*)
 TCHEREPNIN, A.: Trio (*Belaieff*)
 TOMASI, H.: Trois Divertissements 4 cl (*Leduc*)
 TOWNSEND, D.: Ballet Suite 3 cl (*Hin*)
 TUTHILL, B.: Intermezzo, Op.1/2 2 cl & bhn (*Fischer*)
 UHL, A.: Divertimento 3 cl & bcl (*Schott*)
 VERRALL, J.: Serenade 3 cl, alto cl & bcl (*UE*)
 VOORTMAN, R.: Hexafonic 6 cl (*Donemus*)
 WALKER, J.: Quartet 3 Bb, bcl (*Schirmer*)
 WATERSON, J.: Grand Trio Concertante in G min 3 cl (*BH*);
 Second Grand Trio Concertante 3 cl (*Chester*); Grand Quartet 4 cl or 3 cl & bcl (*Southern*)
 WILKINSON, P.: Suite 4 cl or wind 4tet (*Novello*)
 WURMSER, L.: Andante for three clarinets (1929)

CONCERTOS PARA CLARINETE

(ver também o repertório para
 Corno de Basseto e Clarone)

- ANDRIESSEN, J.: Rococo-Concerto (*Molenaar*)
 APIVOR, D.: Concertant
 ARCHER, V.: Concerto (A) (*CMC*)
 ARNOLD, M.: Concerto (str orch) (*Lengnick*); Concerto No.2 (*Faber*)
 BECK, C.: Concerto (*Schott*)
 BEER, J.: Concerto No.1 in Bb (*MR*)
 BEN-HAIM, P.: Pastorale Variée (*MCA*)
 BEREZOWSKY, N.: Concerto Op.28 (*BH*)
 BLACHIER, B.: Concerto (chamber orch) (*Schirmer*)
 BOULEZ, P.: Domaines (*UE*)
 BRUNS, V.: Concerto (*Hof*)
 BUSH, G.: Rhapsody (str orch) (*Elkin*)
 BUSONI, F.: Concertino (chamber orch) (*Bre*)
 COOKE, A.: Concerto (str orch) (*Novello*)
 COPLAND, A.: Concerto (str orch, hp & pf) (*BH*)
 CORIGLIANO, J.: Concerto (*Schirmer*)
 COWIE, E.: Concertos Nos.1 & 2 (*Schott*)

CONCERTOS PARA CLARINETE

- CRUFT, A.: Concertino (str orch) (*JW*)
 CRUSELL, B.: Concerto Op.5 (*Sikorski*); Introduction et air suédois varié Op.12 (see clarinet and piano) (*Fazer/Novello*)
 DEBUSSY, C.: Première Rhapsodie (*Durand/Peters*)
 DIMLER, A.: Concerto in Bb (*Eul-Z*)
 DONIZETTI, G.: Concertino (*Eul-Z*)
 DRAGATAKIS, D.: Chamber Concerto (str orch)
 DUBOIS, P. M.: Beaugency-Concerto (str orch) (*Leduc*)
 DUVERNOY, G.: Concerto No.3 in Bb (*Eul-Z*)
 ETLER, A.: Concerto (str orch) (*AMP*)
 EVANS, P.: Concerto (str orch)
 FINZI, G.: Concerto (str orch) (*BH*)
 FLOTHUIS, M.: incl. Concerto Op.58 (*Donemus*)
 FRANÇAIX, J.: Concerto (*EMT*)
 GARGIULO, T.: Serenata (str orch, pf, perc) (*Curci*)
 GOTKOVSKY, I.: Concerto No.1 (*EMT/Billaudot*); Concerto Lyrique (str orch) (*Billaudot*)
 HAMILTON, I.: Concerto Op.7 (*Schott*)
 HEIDER, W.: Strophien (*Peters*)
 HINDEMITH, P.: Concerto (A) (*Schott*)
 HODDINOTT, A.: Concerto (str orch) (*OUP*)
 HODGSON, P.: incl. Concerto (str orch) (*Hin*)
 HOFFMEISTER, F. A.: Concerto (*Schott*)
 HOOK, J.: Concerto in C (*Nova/Weinberger*)
 HOROVITZ, J.: Concertante for cl & str (*Chester*); incl. Concerto, Op.7 (str orch) (*Mills*)
 HUMMEL, J. F.: Concerto No.1 in Eb; No.2 in F
 JACOB, G.: Mini Concerto (str orch) (*BH*)
 JOSEPHS, W.: Concerto (*Novello*)
 KEYS, I.: Concerto (str orch) (*Novello*)
 KOECHLIN, C.: Sonatas, Opp.85 & 86 (ch orch & pf) (*Oiseau Lyre*)
 KOPPEL, H. D.: Concerto Op.35 (*SUDM*)
 KOZELUCH, L.: Concerto in Eb (*EMB*)
 KOZELUCH, J. E.: Concerto (*Musica Viva, Prague*)
 KROMMER, F.: Concerto Op.36 (*Artia/Eul-Z*)
 KUBIZEK, A.: incl. Concertino de Motu Impari, Op.44 No.1 (*Doblinger*)
 LARSSON, L. -E.: Concertino, Op.45/3 (str orch) (*Gehrmans*)
 LEFEVRE, X.: Concertos Nos.4 & 6 (*Presser*)
 LEMELAND, A.: Improvisations Concertantes (str orch) (*Billaudot*)
 LINDPAINTNER, P.: Concertino in Eb Op.41 (*Nova*)
 LUCAS, L.: Concerto (*Chester*)
 LUTOSLAWSKI, W.: Dance Preludes (*PWM*)
 MACONCHY, E.: Concertino (str orch)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- MCCABE, J.: Concerto (ch orch) (*Novello*)
 MATHIAS, W.: Concerto (perc, str orch) (*OUP*)
 MILHAUD, D.: Concerto (*Elkan V*)
 MOLIQUÉ, B.: Concerto (*Bär*)
 MOLTER, J. M.: Concerto No.3 arr. Bb cl (str orch & cont) (*Schott*);
 Concertos 1-4 (cl in D) (*Bre*)
 MOZART, W. A.: Concerto K622 (A) (*Bre & others*); Concerto,
 K622 (A) (reconstruction of original version for basset-
 clarinet by Alan Hacker) (*Schott*)
 MUSGRAVE, T.: Concerto (*Chester*)
 NIELSEN, C.: Concerto Op.57 (*Dania*)
 PACIORKIEWICZ, T.: Divertimento (str orch) (*PWM*)
 PATTERSON, P.: Concerto (*Weinberger*)
 PETRIĆ, I.: Concerto (ch orch) (*DSS*); Mosaïques (ch ens) (*DSS*)
 PHILIBA, N.: Concerto da Camera (str orch) (*Billaudot*)
 PISTON, W.: Concerto (*AMP*)
 PLEYEL I.: Concerto in C (*MR*); Concerto in Bb (the same work
 as the last) (*Sikorski*); Concerto in Bb arr. (*Eul-Z*)
 POKORNY, F.: Concerto in Eb (*Bre*); Concerto in Bb (*Bre*)
 RAJIĆIĆ, S.: Concerto No.2 (str orch, pf, perc) (*SANU*)
 RAWSTHORNE, A.: Concerto (str orch) (*OUP*)
 RIDOUT, A.: Concertino (str orch) (*Emerson*)
 RIMSKY-KORSAKOV, N.: Concerto with military band (*BH/Billaudot*)
 RIOTTE, P. J.: Concerto Op.24 (*Sikorski*)
 RISTIĆ, M.: Concerto
 RIVIER, J.: Concerto (*EMT*)
 ROSETTI (RÖSSLER), F. A.: Concerto in Eb (*Rubank*)
 (RÖSSLER), Concerto in Eb (*Kneusslin/Eul-Z*)
 ROSSINI, G.: Introduction, Theme and Variations (*Sikorski*);
 Variations for cl and small orch (*Zaniboni/Peters*)
 RUEFF, J.: Concertino Op.15 (*Leduc*)
 SCHUBERT, M.: Concerto 1971 (*VEB*)
 SEIBER, M.: Concertino (str orch) (*Schott*)
 SHAW, A.: Concerto (*Mills*)
 SIEGMEISTER, E.: Concerto (*Fox*)
 SIKORSKI, K.: Concerto (*PWM*)
 SPOHR, L.: Concerto No.1 Op.26 (*Peters/IMC*); Concerto No.2
 Op.57 (*Peters/Cundy B/IMC*); Concerto No.3 in F mi (*Hie/
 Kalman/IMC*); Concerto No.4 (A) in E mi (*Hie/Kalman/IMC*)
 STAMITZ, C.: Concerto No.1 in F (trans Bb cl) (*Schott/Billaudot*);
 Concerto No.3 in Bb (Boese No.6) (NB not the same work as
 other No.3s) (*Nova*); Concerto No.3 in Bb (*Peters/IMC*);
 Concerto in Bb No.10 (*Sikorski*); Concerto in Eb No.11
 (*Schirmer*); Concerto in Eb (Darmstädter) (*Hof*); Concerto in
 Bb (Darmstädter) (*Schott*); Concerto in Eb (*Sikorski*)

CONCERTOS PARA CLARINETE

- STAMITZ, J.: Concerto (str orch) (*Schott/Leeds*)
 STANFORD, C. V.: Concerto Op.80 (*Cramer*)
 STEVENS, H.: Concerto (str orch)
 STILES, F.: Concerto
 STRAVINSKY, I.: Ebony Concerto (military band) (*Chappell*)
 SZERVÁNSKY, E.: Concerto (*EMB*)
 TANSMAN, A.: Concerto (*Ed Françaises de Mus.*)
 TAUSCH, F.: Concerto No.3 in Eb (*Cramer/Eul-Z*)
 TCHAIKOVSKY, B.: Concerto (*Sikorski*)
 TOMASI, H.: Concerto (*Leduc*)
 TUTHILL, B.: Concerto (*Elkan V*)
 UHL, A.: Konzertante Sinfonie (*UE*)
 VEALE, J.: Concerto (A) (*OUP*)
 VINTER, G.: Concertino (*BII*)
 WANHAL (VANHALL), J.: Concerto (*BII*)
 WEBER, C. M. VON: Concertino Op.26 (*Bre/BII*); Concerto No.1 Op.73 (*Bre/BII*); Concerto No.2 Op.74 (*Bre/BII*)
 WEINER, L.: Ballade Op.28 (*Zeneműkiadó Vállalat*)
 WIETTAM, G.: incl. Concerto (*Meriden*)
 WILDGANS, F.: incl. 2nd Concerto (*Doblinger*)
 WISNIEWSKI, Z.: Concerto (str orch) (*PWM*)

CONCERTOS PARA MAIS DE UM INSTRUMENTO SOLISTA, INCLUINDO CLARINETE

- ANDRÉ, P.: Concertino 2 cl (*Deplaix*)
 BERIO, L.: Concertino vn & cl (hp, cel, str) (*UE*)
 BLACHER, B.: Konzertstück wind 5tet (str orch) (*BB*)
 BRUCH, M.: Concerto cl & va (*Simrock*)
 CRUSELL, B.: Concertante Op.3 cl, hn, bn (orch or pf) (*KaWe*)
 DEVIENNE, F.: Symphonie Concertante Op.25 2cl (*MR*); Symphonie Concertante cl & bn (*Eul-Z*)
 DURKÓ, Z.: Una rapsodia ungherese 2 cl
 HINDEMITH, P.: Quadruple Concerto fl, cl, cl, bn (*Schott*)
 HOFFMEISTER, F. A.: Concerto in Eb 2 cl (*MR*)
 HOLBROOKE, J.: Double Concerto cl & bn (*Blenheim*); Quadruple Concerto fl, ob, cl, bn (*De Wolfe*)
 JACOB, G.: Double Concerto cl & tr (*BII*)
 KROMMER, F.: Concerto Op.35 2 cl (*MR*)
 LUTYENS, E.: Chamber Concerto No.2 Op.8 cl, tenor sax, pf (str orch) (*Chester*)
 MARTELLI, H.: Suite Concertante wind 5tet (*Presser*); Concertino Op.85 ob, cl, hn, bn (str orch) (*Ricordi*); Concerto cl & bn (*Moeck*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- MOZART, W. A.: Sinfonia Concertante ob, cl, hn, bn (*Bre/IMC/MR*)
 MÜLLER, J.: Symphonie Concertante 2 cl (*Fentone*)
 NYSTEDT, K.: Concertino Op.29 cl & ch (str orch)
 PHILLIPS, B.: Triple Concerto cl, va, pf
 SAINT-SAËNS, C.: Tarantelle Op.6 fl & cl (also with pf) (*Durand*)
 STAMITZ, C.: Concerto in Bb 2 cl (*Peters*); Concerto in Bb cl & bn (*Sikorski*)
 STARER, R.: Concerto a tre cl, tr, trom (str orch)
 STRAUSS, R.: Duet-Concertino cl and bn (str orch & hp) (*BH*)
 TELEMANN, G. P.: Concerto 2 cl or 2 chalumeaux (*MR*)
 WIECHOWICZ, S.: Kate. Folk Suite in 5 movements 2 cl (str orch) (*PWM*)
 WINTER, P. VON: Concertino cl & vc (*Sikorski*)

CLARINETE E PIANO

(ver também o repertório para
Corno de Basseto e Clarone)

- AITKEN, H.: Suite (*Elkan V*)
 ALESSANDRO, R. D.: Sonata giocosa (*Sidemton*)
 ALLEN, H.: Sonata (*Albert, Australia*)
 ALWYN, W.: Sonata (*BH*)
 ANDRIEU, F.: incl. Divertissement (*Billaudot*)
 ARCHER, V.: Little Suite (*CMC*); Sonata (*Waterloo*)
 ARMA, P.: Divertimento No.6 (*Lemoine*)
 ARNELL, R.: Eight Pieces (*Hin*)
 ARNOLD, M.: Sonatina (*Lengnick*)
 ARRIEU, C.: Capriccio (*Amphion*); Un Jour d'Été (*Billaudot*)
 AURIC, G.: Imaginées 3 (*Salabert*)
 BABIN, V.: Hillandale Waltzes (*BH*)
 BACEWICZ, G.: Easy Pieces (*PWM*); Latwe Utwory (*PWM*)
 BAERMANN, G.: Three Baermann Études (*Pro Arte*)
 BAERMANN, H. (formerly attrib. Wagner): Adagio (*Bre*)
 BAIRD, T.: 2 Caprices (*PWM/UE*)
 BAISSIÈRE, F.: Sonata No.1 in F (*Nova*)
 BANKS, D.: Prologue, Night Piece & Blues for Two (*Schott*)
 BARAT, J.: Fantasia Romantique (*Leduc*); Solo de Concours (*Leduc*)
 BASSI, L.: Fantasia from 'I Puritani' (*Nova*)
 BAX, A.: Sonata (*Chappell*)
 BAZELAIRE, P.: Suite Française Op.114 (*Schott*)
 BEN-HAIM, P.: Pastorale Variée (*Israel Music Publ*); Songs without Words (*Israel Music Publ*)
 BENJAMIN, A.: Le Tombeau de Ravel (*BH*)
 BENTZON, J.: Kammerconcert No.3, Op.39 (*Hansen*)

CLARINETE E PIANO

- BERG, A.: Four Pieces Op.5 (UE)
 BERGER, A.: Duo (arr. of Duo for cl & ob) (Peters)
 BERNARD, J.: Sonatina (OUP)
 BERNSTEIN, L.: Sonata (Wilmark/MIP)
 BERR, F.: Instruktive Variationen (Hof)
 BIRTWISTLE, H.: Verses (UE); Linoi 1 (A) (requires a basset-cl or to change to bhn/bcl) (UE)
 BJELINSKI, B.: Sonata (Gerig)
 BLATNY, P.: Sonata (Artia)
 BLISS, A.: Pastoral (Novello)
 BLYTON, G.: Scherzo (NWM)
 BOIELDIEU, F. A.: Sonate (Simrock/EMB)
 BOISDEFFRE, R. DE: incl. Sonata Op.12 (Hamelle)
 BOWEN, Y.: Sonata
 BOZZA, E.: incl. Rhapsodie Nicoise (Leduc)
 BRAHMS, J.: Sonatas, Op.120 Nos.1 & 2 (Wiener Urtext/Peters/BH/Lengnick/Simrock)
 BROWNE, P.: A Truro Maggot (BH)
 BRUNS, V.: Sonate, Op.22 (Pro Musica Leipzig); Vier Stücke Op.44 (Bre)
 BURGMULLER, N.: Duo Op.15 (Schott/Simrock)
 BURT, F.: Duo Op.7 (UE)
 BUSONI, F.: Elegie (Bre)
 BUSSER, H.: incl. Cantegril Op.72 (Leduc)
 BUTTERWORTH, N.: Pastorale (NWM)
 BYRNE, A.: Two Pieces (Hin); Suite (Hin)
 CAMILLERI, C.: Divertimento No.2 (Novello); incl. Piccola Suita (Waterloo)
 CAPLET, A.: Improvisations (Durand)
 CARDEW, P.: The Lazy Faun (NWM); Scherzo (BH)
 CARMICHAEL, J.: Fêtes Champêtres (Galliard)
 CARR, E.: Aubade (Ricordi)
 CARTER, E.: Pastoral (Presser)
 CASTELNUOVO-TEDESCO, M.: Sonata (Ricordi)
 CAVALLINI, E.: Adagio and Tarantelle (Cundy-B); Elégie (Ricordi)
 CHAGRIN, F.: incl. Sarabande (Lengnick)
 COOKE, A.: Sonata (Novello); Alla Marcia (OUP)
 COWELL, H.: 3 Ostinati with Chorale (MPH); 6 Casual Developments (Merion)
 CRESTON, P.: Suite (Templeton)
 CRUFT, A.: Impromptu Op.22 (JW)
 CRUSELL, B.: Introduction et air suédois varié Op.12 (see concertos) (Fazer/Novello)
 DAHL, I.: Sonata da Camera (Tetra/Broude-A)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- DALBY, M.: Pindar is Dead (*Novello*)
DANZI, F.: Sonata in Bb (*Simrock*)
DAVIES, P. MAXWELL: Hymnos (*BII*)
DEBUSSY, C.: Première Rhapsodie (*Durand/Peters*); Petite Pièce (*Durand/Peters*)
DESPORTES, Y.: Dans le Petit Bois (*Stanton's Sheet Music*)
DEVienne, F.: Première Sonate (*EMT*); Deuxième Sonate (*EMT*)
DOMAZLICKY, F.: Romance (*Supraphon*)
DUBOIS, P. M.: incl. Sonatina (*Leduc*)
DUKAS, P.: Alla Gitana (*Leduc*)
DUNHILL, T.: Phantasy Suite Op.91 (*BII*)
EDMONDS, C.: incl. Gay Hornpipe (*Schott*)
ESPOSITO, E.: 3 Momenti Musicali (*Curci*)
ETLER, A.: Sonata (*AMP*); Sonata No.2 (*Broude A*)
FARKAS, F.: Rumanian Folk Dances (*EMB*)
FERGUSON, H.: Four Short Pieces (*BII*)
FINZI, G.: Five Bagatelles (*BII*)
FRACKENPOHL, A.: Sonatina (*Schirmer*)
FRANÇAIX, J.: Tema con Variazioni (*Eschig*)
FULTON, N.: Three Movements (*Augener*)
GADE, N. W.: Fantasiestücke Op.43 (*Hansen/Kalmus*)
GÁL, H.: Sonata Op.84 (*Hin*)
GALLOIS MONTBRUN, R.: Concertstück (*Leduc*); Six Pièces Musicales d'Etude (*Leduc*)
GARANT, S.: Asymétries No.2 (1959) (*CMC*)
GIBBS C. ARMSTRONG: Three Pieces (*OUP*)
GLICK: Suite Hebraïque (*BII*)
GOEHR, A.: Fantasias, Op.3 (A) (*Schott*)
COW, D.: Three Miniatures (*Augener*)
GROVLEZ, G.: Lamento et Tarantelle (*Leduc*); Sarabande et Allegro (*Leduc*)
HAMILTON, I.: Three Nocturnes (A) (*Schott*); Sonata (*Schott*)
HARRIS, R.: Sonata No.2 (*Colombia Univ. Mus. Press/Galaxy*)
HARVEY, J.: Transformation of 'Love bade me welcome' (*Novello*)
HARVEY, P.: Sonata (*Southern*)
HEAD, M.: Echo Valley (*BII*)
HEIDER, W.: Dialog (*Peters*)
HERVIG, R.: Sonata No.2 (*Galaxy*)
HEWITT-JONES, T.: Capriccio (*Novello*)
HINDEMITH, P.: Sonata (*Schott*)
HODDINOTT, A.: Sonata Op.50 (*OUP*)
HOFFMEISTER, F. A.: Sonata in A (A) (*Schott/MR*); Sonata in D (*Eul*); Sonata in Eb (*Eul*); Sonata in F (*Eul*); Sonata in G mi (*Eul*)

CLARINETE E PIANO

- HOLBROOKE, J.: Andante & Presto (*BIF*); Cyrene, Op.88 (*Blenheim*);
4 Mezzotints, Op.55/8 (*Cary*); Nocturne Phrine (*Modern Music Lib*)
- HOLD, T.: The Blue Firedrake
- HONEGGER, A.: Sonatine (A) (*Salabert*)
- HOROVITZ, J.: Two Majorcan Pieces (*Mills*); Sonatina (*Novello*)
- HOWELLS, H.: Sonata (*BIF*)
- HUGHES, E.: Sonata Capriccioso (*Emerson*)
- HURLESTONE, W.: Four Characteristic Pieces (*Emerson*)
- IBERT, J.: Aria (A) (*Leduc*)
- IRELAND, J.: Fantasy-Sonata (*BIF*)
- JACOB, G.: Sonatina (A) (*Novello*)
- JETTEL, R.: incl. Sonata (*Hof*)
- KALABIS, V.: Sonata, Op.30 (*Panton*)
- KALLIWODA, J. W.: Morceau de Salon, Op.229 (*Chester*)
- KARG-ELERT, S.: Sonata, Op.139b (A) (*Zimmermann*)
- KARKOFF, M.: Nocturne, Op.81
- KELLY, B.: Two Concert Pieces (*Novello*)
- KENDELL, I.: incl. Episode (*Chester*)
- KENINS, T.: Divertimento (*BIF*)
- KISIELEWSKI, S.: Sonata (*PWM*)
- KLOSE, H.: 9th Solo Op.25 (*Kalmus*)
- KOECHLIN, C.: Sonatas, Opp. 85 & 86 (*Oiseau Lyre*)
- KOHS, E.: Sonata (*Merrymount*)
- KOPPEL, H.: Variations, Op.72 (*Leduc*)
- KORNAUTH, E.: Sonata, Op.3 (*Doblinger*); Sonata, Op.5 (*Zimmermann*)
- KOTONSKI, W.: 6 Miniatures
- KRENEK, E.: Suite (*Schott*)
- KUBIK, G.: Sonatina (1959)
- KUFFNER, J.: (attrib. WEBER C.M. VON) Introduction, Theme & Variations (pf red) (*IMC/BB*)
- LADMIRAULT, P.: Sonate (*Leduc*)
- LANGFORD, A.: Scherzetto (*Arcadia*)
- LAZARUS, H./LOVREGGIO, D.: 2 Operatic Fantasias (*I Puritani, La Traviata*) (*Chester*)
- LEFEBVRE, G.: Fantasic Caprice (*Leduc*)
- LEFÈVRE, X.: Sonata Op.12/1 (*OUP*); Sonata Op.12/3 (*Richli*); Sonata No.1 (from the Méthode) (*Schott*); Sonata No.5 (from the Méthode) (*Richli*); Sonata No.7 (from the Méthode) (*Ouvrières*)
- LEGLEY, V.: Sonata Op.40/3 (*CBDM*)
- LEIBOWITZ, R.: Five Pieces Op.29 (*Boelke-Bomart*)
- LEVY, E. I.: Sonata

A TÉCNICA DO CLARINETE

- LLOYD, G.: Suite in the Olden Style (*BH*); Duo Concertante (*Novello*)
- LOGOTHETIS, A.: Desmotropic
- LUENING, O.: Fantasia brevis (*New Music*)
- LUTOSLAWSKI, W.: Dance Preludes (*PWM/Chester*)
- LUTYENS, E.: Valediction Op.28 (A) (*Mills*); Five Little Pieces (A) (*Schott*)
- MCCABE, J.: incl. Three Pieces (*Novello*)
- MACDONALD, M.: Cuban Rondo (*Ricordi*)
- MACONCHY, E.: Fantasia (*Chester*)
- MARCO, T.: Jetztzeit (*Moeck*)
- MARTINON, J.: Sonatine (*Billaudot*)
- MARTINU, B.: Sonatine (*Leduc*)
- MASON, D. G.: Sonata (*Presser*)
- MATHIAS, W.: Sonata (*Mills*); Sonatina (*OUP*)
- MAYER, J.: Dance Suite (*Lopés*)
- MENDELSSOHN, F.: Sonata (*Schirmer*)
- MESSAGE, A.: Solo de Concours (*Leduc*)
- MIHALOVICI, M.: Sonata (*Heugel*); Dialogues (*Heugel*)
- MILFORD, R.: Lyrical Movement (*OUP*)
- MILHAUD, D.: Duo Concertant (*Heugel*); Sonatine (*Durand*)
- MIRANDOLLE, L.: Sonata (*Leduc*); Sonatina (*Leduc*)
- MOESCHINGER, A.: Sonatina, Op.65 (*BH*)
- MÜLLER, I.: Le Rêve (*Fentone*)
- MURRILL, H.: Prelude, Cadenza and Fugue (*OUP*)
- NAPOLI, G.: Hommages (*Curci*)
- NICULESCU, S.: Inventions (*Salabert*)
- NIELSEN, C.: Fantasy (1881) (*Hansen*)
- NORTH, R.: Sonata (*Chester*)
- OBERTHUR, G.: Le Desir Op.65 (*Chester*)
- ORNSTEIN, L.: Nocturne (*Elkan V*)
- PASCAL, C.: Six Pièces Variées (*Durand*)
- PATTERSON, P.: Conversations (*Weinberger*)
- PERLE, G.: Three Sonatas (*Presser*); Sonata quasi una fantasia (*Presser*)
- PERT, M.: Sonata (*Weinberger*)
- PETRIĆ, I.: Sonata (*Peters*); Winter Music (1977) (*Bre*)
- PIERNÉ, G.: incl. Canzonetta (*Leduc*)
- PIGGOT, P.: Fantasia (*Leduc*)
- PISK, P.: Sonata (*CFL*)
- PITFIELD, T.: Conversations (*Leeds*); Conversation Piece (*OUP*)
- POBJOV, V.: Four Pieces (*Schott*)
- POULENC, F.: Sonata (*Chester*)
- PURSER, J.: Dances of Ilion

CLARINETE E PIANO

- PYLE, F. J.: Sonata From the Middle Border (*Western Int*)
 RABAUD, H.: Solo de Concours (*Leduc*)
 RAFTER, L.: Five Satires (A) (*Bosworth*)
 RAINIER, P.: Suite (A) (*Schott*)
 REGER, M.: Sonata, Op.49/1 (*UE/Kalmus*); Sonata Op.49/2 (A) (*UE/Kalmus*); Sonata, Op.107 (*BB*)
 REINECKE, C.: Sonata, Op.167 (A) (*IMC*); Introduzione et Allegro appassionato Op.256 (*Bosworth*)
 REISSIGER, K.: Fantasic, Op.146 (*Kalmus*)
 REIZENSTEIN, F.: Arabesques, Op.47; Sonatina (*BIN*)
 RHEINBERGER, J.: Sonata, Op.105a (*Schott*)
 RICHARDSON, A.: incl. Roundelay (*OUP*)
 RICHARDSON, N.: Sonatina (*BIN*)
 RIDOUT, A.: Sonatina (*Schott*)
 RIES, F.: Sonata, Op.29 (*Schott*); Sonate Sentimentale, Op.169 (*Bär/MR*)
 ROCHBERG, G.: Dialogues (*Presser*)
 ROGERS, R.: Breath (wie ein Hauch) (*AMP*)
 ROHWER, J.: Sonata (*Möseler*)
 ROSSINI, G.: Fantaisie (*EMT*)
 ROUSSEL, A.: Aria (*Leduc*)
 RUDOLPH ARCHDUKE: Sonata (A) (*MR*); Variations on a theme of Rossini (*Doblinger*)
 SAINT-SAËNS, C.: Sonata, Op.167 (*Durand/Peters/Chester*)
 SANDSTRÖM, S. -D.: Close to . . . (*Nordiska/Hansen*)
 SAUGUET, H.: Sonatine (*Billaudot*)
 SCHMITT, F.: Andantino (*Leduc*)
 SCHOENBERG, A.: Sonata (from Wind 5tet, arr. Greissle) (*UE*)
 SCHUMANN, R.: Fantasiestücke, Op.73 (A or Bb) (*Schirmer/Peters*)
 SEARLE, H.: Suite, Op.32 (*Schott*); Cat Variations (A) (*Faber*)
 SEIBER, M.: Andantino Pastorale (*Schott*)
 SEMLER-COLLERY, J.: Cantabile et Allegro (*Billaudot*); Fantaisie et Danse en forme de Gigue (*Leduc*)
 SHAW, C.: Sonata (*Novello*)
 SMITH-MASTERS, A.: Zoo Walks (*Anvil*)
 SOWERBY, L.: Sonata (*SPAM*)
 SPINNER, L.: Suite, Op.10 (*BIN*)
 SPOHR, L.: Theme (from Alruna) and Variations (*Peters/MR*); Andante and Variations, Op.34 (*Schmidt/Peters*); Fantaisie and Variations on a Theme of Danzi Op.81 (also with str 4tet) (*Schmidt/Peters/MR*)
 STANFORD, C. V.: Sonata, Op.129 (*SB*); Three Intermezzi (*Chester*)
 STEEL, C.: Sonatina, Op.11 (*Novello*)
 STEVENS, H.: Suite (*Ilm*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- STEVENSON, R.: Nocturne – Homage to John Field
 STOKER, R.: Sonatina (*Leeds*)
 SWAIN, F.: incl. The Willow Tree (*Brit. & Continental*)
 SZALOWSKI, A.: Sonatina (*Omega*)
 TAILLEFERRE, G.: Arabesque (*Lengnick*)
 TANEIEV, S.: incl. Sonate (*Benjamin*)
 TATE, P.: Prelude–Aria–Interlude–Finale (*OUP*)
 TCHAIKOWSKY, A.: Sonata, Op.1 (*Weinberger*)
 TEMPLETON, A.: Pocket-sized Sonata 1 (*Leeds*); Pocket-sized Sonata 2 (*Shawnee*)
 THORARINSSON, J.: Sonata (*Lengnick*)
 TOMASI, H.: incl. Introduction et Danse (*Leduc*)
 TOVEY, D. F.: Sonata, Op.16 (*Schott*)
 TUTTILL, B.: Fantasy Sonata, Op.3 (*Fischer*)
 VAUGHAN WILLIAMS, R.: Six Studies in English Folk Song (*SB*)
 VICTORY, G.: Suite Rustique (*Leduc*)
 VINTER, G.: Song and Dance (*Weinberger*)
 VLAD, R.: Improvisazione su di una melodia (*Ricordi*)
 VLADIGUEROV, P.: Trois Aquarelles, Op.37/1 (A) (*Sofia*)
 VLIJMEN, J. VAN: Dialogue (*Donemus*)
 WAGNER, R.: Adagio (see BAERMANN, H.)
 WALKER, E.: Romance, Op.9 (*JW*)
 WALKER, J.: Sonatina (*Schirmer*)
 WANHAL (VANHALL), J.: Sonata in Bb (*MG/IMC*); Sonata in Eb (*Schott*); Sonata in Bb (orig. C) (*MR*)
 WATERSON, J.: Morceau de Concert (*Chester*)
 WEBBER, W. S. L.: Theme and Variations (*Francis Day & Hunter*)
 WEBER, C. M. VON: Grand Duo Concertant, Op.47 (*Schirmer/IMC*); Theme and Variations, Op.33 (*Schirmer/IMC/Lienau*); Grand Quintet Op.34 (pf red.) (*Lienau*) (see KUFFNER, J.) Introduction, Theme and Variations (pf red.) (*IMC/BB*)
 WEINER, L.: Ballade Op.8 (*Rozsavölgyi*); Percgi Verbunk Op.40 (*Zenemukiadó Vállalat*)
 WELLESZ, E.: Two Picces Op.34 (A) (*UE*)
 WHETTAM, G.: Sonatina (*Meriden*)
 WIDOR, C. M.: Introduction & Rondo (*Heugel*)
 WILDGANS, F.: incl. Sonatina (*Doblinger*)
 WILLIAMSON, M.: Pas de Deux (*Weinberger*)
 WILSON, T.: Sonatina (*Schott*)
 WORDSWORTH, W.: Prelude and Scherzo (*Lengnick*)
 WYNER, Y.: Cadenza! (*AMP*)

CLARINETE(S) E CORDAS

- ANDRIESEN, J.: Quartetto Buffo cl & str 3 (*Donemus*)
 BACH, J. C.: 3 Quartets Op.8 cl & str 3 (*Cundy-B*)
 BAERMANN, H.: Quintet Op.23 in Eb cl & str 4tet (*MR*)
 (formerly attrib. Wagner) Adagio cl & str 5tet (*Bre*)
 BENJAMIN, A.: Quintet cl & str 4tet (*BIN*)
 BENTZON, J.: Intermezzo Op.24 cl & vn (*Hansen*)
 BEREZOWSKY, N.: Duo Op.15 cl & va (*Leeds*)
 BERG, G.: Duo cl & vn (*DFM*)
 BIRTWISTLE, H.: Quintet cl & str 4tet (*UE*)
 BLAKE, D.: Quintet cl & str 4tet (*Novello*)
 BLATT, F.: Theme and Variations cl & str 4tet (*Simrock*)
 BLISS, A.: Quintet cl (A) & str 4tet (*Novello*)
 BLUMER, T.: Trio Op.55 cl, vn & vc (*Simrock*)
 BOATWRIGHT, H.: Quartet cl & str 3 (*OUP*)
 BRAHMS, J.: Quintet, Op.115 cl (A) & str 4tet (*Peters/IMC/MR*)
 BUSCH, A.: Hausmusik Op.26 Nos 1 & 2 cl & vn (*Bre*); Deutsche
 Tänze, Op.26/3 cl, vn, vc (*Bre*)
 BUSH, G.: Rhapsody cl & str 4tet (*Elkin*)
 CAZDEN, N.: Quartet cl & str 3
 COLERIDGE-TAYLOR, S.: Quintet cl & str 4tet (*MR*)
 CONNOLLY, J.: Triad, Op.19 cl, vn, vc (*Novello*)
 COOKE, A.: Quintet cl & str 4tet (*OUP*)
 CRUSELL, B.: Quartets Opp. 2, 4 & 7 cl & str 3 (*Kneusslin/Peters*)
 CUSTER, A.: Permutations cl, vn, vc (*JC/Novello*)
 DAHL, I.: Concerto a Tre cl, vn, vc (*Boonin*)
 DAVID, J. N.: Sonata, Op.23/4 cl & va (*Bre*)
 DAVID, T. C.: Quintet cl, str 3 & db (*Doblinger*)
 DIAMOND, D.: Quintet cl, 2 va, 2 vc (*Southern*)
 DIJK, J. VAN: Trio cl, va, vc (*Donemus*)
 DRUCE, D.: Jugalbundi cl & va
 EDER, H.: Quartet cl & str 3 (*Bre*); Quintet cl & str 4tet (*Bre*)
 EKLUND, H.: Liten Serenad cl, vn, db (*Nordiska*)
 ENGEL, J.: Suite cl & str 5tet (*UE*)
 FELDMAN, M.: Two Picces cl & str 4tet (*Peters*)
 FRANÇAIX, J.: Quintet cl & str 4tet (*Schott*)
 FRANKEL, B.: Quintet, Op.28 cl & str 4tet (*Chester*)
 FROMM-MICHAELS, I.: Musica Larga cl & str 4tet (*Sikorski*)
 FUCHS, R.: Quintet, Op.102 cl & str 4tet (*Robitschek*)
 GÁL, H.: Serenade cl, vn, vc
 GEBAUER, E.: Duo Concertant, Op.16/3 cl & vn (*MR*)
 GIPPS, R.: Rhapsody cl & str 4tet
 GOLDBERG, T.: Quintet, Op.7 cl & str 4tet (*BB*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- GOULD, M.: Benny's Gig-8 Duos cl & db (*Schirmer*)
 GUNDRY: Duo cl & vc (*Hin*)
 HAMILTON I.: Quintet (No.1) cl & str 4tet (*Presser*); Quintet Op.2 cl & str 4tet (*Schott*); Sea Music (Quintet No.2) cl & str 4tet (*Presser*); Serenata cl & vn (*Presser*)
 HARRISON, P.: Quintet cl & str 4tet
 HEIDRICH, M.: Trio Op.33 cl, vn, va (*Schmidt*)
 HEKSTER, W.: Fresco cl & str 3 (*Donemus*)
 HEMEL, O. VAN: Quintet cl & str 4tet (*Donemus*)
 HÉROLD, S.: Serenade cl, vn, va (*Schmidt*)
 HESS, W.: Quintet Op.95 cl or bln, vn, va, vc, cb (*Amadeus*)
 HINDEMITH, P.: Variations cl & str 3 (*Schott*); 2 Stücke cl & vn (*Schott*); Quintet Op.30 cl (Bb & Eb) & str 4tet (*Schott*)
 HODDINOTT, A.: Nocturnes and Cadenzas, Op.53 cl, vn, vc (*OUP*); Quartet cl & str 3
 HOELLER, K.: Quintet Op.46 cl & str 4tet (*Müller*)
 HOESSLIN, F. VON: Quintet cl (A) & str 4tet (*Simrock*)
 HOFFMEISTER, F. A.: Quartet cl & str 3 (*Doblinger*)
 HOLBROOKE J.: Quintet Op.27 cl & str 4tet (*Blenheim*)
 HOWELLS, H.: Rhapsodic Quintet Op.31 cl & str 4tet (*SB*)
 HUMMEL, J. N.: Quartet cl & str 3 (*MR*)
 HUSA, K.: Evocations de Slovaquie cl, va, vc (*Schott*)
 INGENHOVEN, J.: Sonatina cl & vn (*Tischer & Jägenberg*)
 JACOB, G.: Miniature Suite cl & va (*MR*); Quintet cl & str 4tet (*Novello*)
 JETTEL, R.: Trio cl, vn, va (*Doblinger*)
 JUON, P.: Divertimento, Op.34 cl & 2 va (*Schlesinger*)
 KARDOS, I.: Duo cl, vc (*General Mus.*)
 KELTERBORN, R.: Lyrische Kammermusik cl, vn, va (*UE*)
 KORNAUTH, E.: Quintet Op.33 cl & str 4tet (*Doblinger*)
 KREHL, S.: Quintet Op.19 cl (A) & str 4tet (*Simrock*)
 KREIN, A. A.: Esquisses Hébraïques Op.12 Nos.1 & 2 cl & str 4tet (*Jurgensen*)
 KREUTZER, C.: Quartet in Eb cl & str 3 (*Peters*); Trio 2 cl, va (*Eul-Z*)
 KROMMER, F.: 13 Pièces Op.47 2 cl & va (*Kneusslin*); Quartets, Op.69, Op.82 (A), Op.83 cl & str 3 (*MR*); Quintet Op.95 cl, vn, va, (vn), va, vc (*MR*)
 KUFFNER, J.: Introduction, Theme & Variations cl & str 4tet (*Leinaw/BB*) (attrib. WEBER, C. M. VON)
 LANDRÉ, G.: 4 Miniatures cl & str 4tet (*Donemus*)
 LEERINK, H.: Trio cl, va, vc (*Donemus*); Sonata, Op.19 cl & vc (*Donemus*)
 LEFANU, N.: Quintet cl & str 4tet (*Novello*)

CLARINETE(S) E CORDAS

- LINN, R.: Duo cl & vc
 LOCKWOOD, N.: Quintet cl & str 4tet
 LOKSHIN, A.: Quintet cl & str 4tet
 MCCABE, J.: Movements Op.29 cl, vn, vc (*Novello*)
 MACONCHY, E.: Quintet cl & str 4tet (*OUP*); Sonata cl & va
 MALIPIERO: Winterquintet cl & str 4tet (*BII*)
 MARTEAU, H.: Quintet Op.13 cl & str 4tet (*Altsback*)
 MARTINO, D.: Quartet cl & str 3 (*Ione*)
 MARTINU, B.: Sérénade 2 cl (C) & str 3 (*Eschig*)
 MOORE, D.: Quintet cl & str 4tet
 MOZART, W. A.: Quintet K581 cl (A) & str 4tet (*Bär/IMC*)
 MÜLLER, S. W.: Divertimento Op.13 cl & str 4tet (*Bre*)
 NERUDA, F.: Musikalische Märchen Op.31 cl, va, vc (*Hansen*)
 NEUKOMM, S. R. VON: Quintet Op.8 cl & str 4tet (*Simrock*)
 NOWAK, L.: Trio cl, vn, vc (*ACA*)
 PICHL, W.: 3 Quartets, Op.16 cl & str 3 (*Longman*)
 PRAAG, H. C. VAN: Prelude, Intermezzo and Scherzo cl & vc (*Donemus*)
 RAPHAEL, G.: Serenade Op.4 cl & str 4tet (*Simrock*); Duo Op.47/6 cl & vn (*Müller*)
 RAWSTHORNE, A.: Quartet cl & str 3 (*OUP*)
 REGER, M.: Quintet Op.146 cl (A) & str 4tet (*Peters*)
 REICHA, A.: Quintet Op.89 cl & str 4tet (*MR*); Quintet Op.107 cl & str 4tet (*Zanibon*); Quintet cl, 2 vn, va, vc (*Broeckmans & van Poppel*); Sextet 2 cl & str 4tet
 REIZENSTEIN, F.: Theme, Variations and Fugue, Op.2 cl & str 4tet (*Lengnick*)
 ROMBERG, A. J.: Quintet Op.57 cl, vn, 2 va, vc (*Peters*)
 ROSEN, J.: Sonata cl vc
 SALIERI, G.: Adagio con variazioni cl & str 4tet (*Sikorski*)
 SCHUBERT, K.: Quintet cl & str 4tet
 SEIBER, M.: Divertimento cl & str 4tet (orig. version of Concertino)
 SHAFFER, J.: Quintet cl & str 4tet
 SIMPSON, R.: Quintet cl & str 4tet (*Lengnick*)
 SMITH, W. O.: Suite cl & vn (*OUP*)
 SOMERVELL, A.: Quintet cl & str 4tet
 SPOHR, L.: Andante mit Variationen (sextet version of Wind Notturmo Op.34) cl & str 5tet (*Schmidt*); Fantasic and Variations on a Theme of Danzi Op.81 cl & str 4tet (*MR*); Fantasic & Variations Op.81 cl, str 4tet, db (*Schmidt*)
 STAMITZ, G.: Quartets Op.8/3 & 4 cl & str 3 (*MR*); Quartet in Eb Op.8 No.4 cl & str 3 (*IMC*); 2 Quartets Op.14 Nos 3 &

A TÉCNICA DO CLARINETE

- 6 cl & str 3 (MG); Quartets Op.19/1-3 cl & str 3 (MR);
 Rococo Quartets in D & A cl & str 3 (Peters)
 STEPTOE, R.: Quintet cl & str 4tet (Basil Ramsey)
 STOLZENBERG, G.: Sextet Op.6 cl & str 4tet, db (Bre)
 STRÄSSER, R.: Quintet Op.34 cl & str 4tet (Simrock)
 TÄGLICHISBECK, T.: Quintet Op.44 cl & str 4tet (Heinrichshofen)
 TANSMAN, A.: Musique pour Clarinette et Quatuor à Cordes cl
 & str 4tet (Eschig)
 TATE, P.: Sonata cl & vc (OUP)
 THILMAN, J.: Quintet Op.73 cl & str 4tet (Peters)
 WAGNER, R. (see BAERMANN, II.)
 WALTHEW, R.: Quintet cl & str 4tet
 WANHAL (VANHALL), J.: Quartet cl & str 3 (MR); Trios Op.20
 Nos.1, 2 & 3 cl, vn, vc (Broeckmans & van Poppel); Trio
 Op.20/5 cl, vn, vc (pf) (Schott)
 WEBER, C. M. VON: Quintet Op.34 cl & str 4tet (MR/IMC/Bre);
 (see KUFFNER, J.) Introduction, Theme and Variations cl &
 str 4tet (Lienau/BB)
 WELLESZ, E.: Quintet Op.81 cl & str 4tet (Heinrichshofen)
 WINTER, P. VON: Quartet cl & str 3 (MR)
 WORDSWORTH, W.: Quintet cl & str 4tet (Lengnick)
 WURMSER, L.: Quintet cl & str 4tet
 XENAKIS, I.: Charisma cl & vc (Salabert)

CLARINETE(S) E CORDAS COM PIANO

- ACHRON, J.: Children's Suite Op.57 cl, str 4tet, pf (UE)
 AMBERG, J.: Fantasiestücke Op.12 cl, va, pf (Hansen); Trio Op.11
 cl, vc, pf (Hansen)
 ANDRIESEN, J.: Trio cl, vc, pf (Donemus)
 APPLEBAUM, E.: Montages cl, vc, pf (Chester)
 BARKIN, E.: Mixed Modes cl/bcl, vn ca, vc, pf (Boelke-Bomart)
 BARTOK, B.: Contrasts cl, vn, pf (BII)
 BAUSSERN, W. VON: Serenade cl, vn, pf (Simrock)
 BEDFORD, D.: Circe Variations (1976) cl, pf, vn, va (UE)
 BEETHOVEN, L. VAN: Trio Op.11 cl, vc, pf (Peters/IMC); Trio
 Op.38 (composer's arr. Op.20) cl, vc, pf (Peters/IMC)
 BEREZOWSKY, N.: Theme & Variations Op.7 cl, str 4tet, pf
 (Ed.Russes/BII)
 BERG, A.: Adagio (from Chamber Concerto) cl, vn, pf (UE)
 BERGER, W.: Trio Op.94 cl, vc, pf (MR)
 BLONDAHL, K. -B.: Trio cl, vc, pf (Schott)
 BLUME, J.: Music cl, vc, pf, (Novello)
 BOHNE, R.: Serenade Op.35 cl, vc, pf (A/E/Fischer)

CLARINETE(S) E CORDAS COM PIANO

- BRAHMS, J.: Trio Op.114 cl (A), vc, pf (*IMC/Peters/Bre*)
 BRUCH, M.: Acht Stücke Op.83 cl, va, pf (*Simrock/Lengnick*)
 COOKE, A.: Trio cl, vc, pf
 COPLAND, A.: Sextet cl, str 4tet, pf (*BIN*)
 CROSSE, G.: Trio Op.52 cl, vc, pf (*OUP*)
 DALBY, M.: Commedia cl, vn, vc, pf (*Novello*)
 DANKWORTH, J.: Sextet cl, str 4tet, pf
 D'INDY, V.: Trio Op.29 cl, vc, pf (*Hamel*)
 DOUGLAS, R.: Trio Movement cl, va, pf (*Hin*)
 EBERL, A.: Trio Op.36 cl, vc, pf (*MR*)
 FARRENG, L.: Trio Op.44 cl, vc, pf (*Leduc*)
 FELDMAN, M.: Three Clarinets, Cello and Piano (*UE*)
 FINKBEINER, R.: Quartet cl, vn, vc, pf (*Bre*)
 FINNEY, R. L.: Divertissement cl, vn, vc, pf (*Bowdoin*)
 FORBES, S.: Partita cl, vc, pf (*Novello*)
 FRANKEL, B.: Trio Op.10 cl (A), vc, pf (*Augener*); Pezzi Pianis-
 simi Op.41 cl, vc, pf (*Novello*)
 FRÜHLING, C.: Trio Op.40 cl, vc, pf (*Leuckart*)
 GÁL, H.: Trio Op.97 cl, vn, pf (*Simrock*)
 GENZMER, H.: Kammermusik cl, vn, vc, pf (*Peters*)
 GILTAY, B.: Vier Miniaturen cl, vn, pf (*Donemus*)
 GODRON, H.: Sérénade Occidentale cl, vn, pf (*Donemus*)
 GRAMATGES, H.: Trio cl, vc, pf (*Southern*)
 GROVERMANN, C. H.: Trio cl, vc, pf (*Sander*)
 HAIK-VENTOURA: Un Beau Dimanche cl, vn, pf (*EMT*)
 HARRIS, R.: Concerto Op.2 cl, str 4tet, pf (*Cos Cob Press*)
 HARTMAN, E.: Serenade Op.24 cl, vc, pf (*Simon*)
 HAUER, J. M.: Quintet Op.26 cl, vn, va, vc, pf (*Lienau*)
 HEKSTER, W.: Credences of Summer cl, vn, pf (*Donemus*)
 HINDEMITT, P.: Quartet cl, vn, vc, pf (*Schott*)
 HOLBROOKE, J.: Nocturne Op.57/1 cl, va, pf (*Chesters*)
 HOLMBOE, V.: Trio Op.137 cl, vc, pf (*Hansen*)
 HUGHES, E.: Partita cl, vn, pf
 HUBER, N.: Chronogram cl, vn, vc, pf (*Bosse*)
 HUSA, K.: Sonata a Tre cl, vn, pf (*AMP/Schirmer*)
 IBERT, J.: Two Interludes cl, vn, pf (hp) (*Chester*)
 IVES, C.: Largo cl, vn, pf (*Southern*)
 JACOB, G.: Trio cl, va, pf (*MR*)
 JUON, P.: Trio Op.18/3 cl, vc, pf (*Lienau*)
 KAHN, R.: Trio Op.45 cl, vc, pf (*Schlesinger*)
 KAMINSKI, H.: Quartet Op.1b cl, va, vc, pf (*UE*)
 KARYOTAKIS, T.: Trio cl, va, pf
 KERR, H.: Trio cl, vc, pf (*Merion*)
 KHACHATURIAN, A.: Trio cl, vn, pf (*Peters/IMC*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- KNAB, A.: Lindegger Ländler cl, vn, vc, pf (*Schott*)
 KOETSIER, J.: Trio Op.13/2 cl, vc, pf (*Donemus*)
 KREJCI, I.: Trio cl, db, pf (*Artia*)
 KRENEK, E.: Trio cl, vn, pf (*AMP*)
 KUBICEK, A.: Trio Op.26a cl, vc, pf (*Doblinger*)
 LANNOY, H. E. J. VON: Grand Trio Op.15 cl, vc, pf (*MR*)
 LEIGHTON, K.: Fantasy on an American Hymn-Tune Op.70 cl, vc, pf (*Novello*)
 LEVY, E. I.: Trio cl, vn, pf
 LEWIS, R. H.: Trio cl, vn, pf (*Doblinger*)
 LUTYENS, E.: Trio Op.135 cl, vc, pf (*Oliuan*)
 MCCABE, J.: Sonata cl, vc, pf (*Novello*)
 MASON, D. G.: Pastorale Op.8 cl, vn, pf (*Salabert*)
 MESSIAEN, O.: Quatuor pour la Fin du Temps cl, vn, vc, pf (*Durand*)
 MILHAUD, D.: Suite cl, vn, pf (*Salabert*)
 MOSCHELES, I.: Fantasia Op.46 cl, vn, vc, pf (*MR*)
 MOZART, W. A.: Trio K498 cl, va, pf (*Bär/Kalmus*)
 MUCZYNSKI, R.: Fantasy Trio Op.25 cl, vc, pf (*Schirmer*)
 NØRGARD, P.: Spell cl, vc, pf (*Hansen*); Trio Op.15 cl, vc, pf (*Hansen*)
 PALMER, R.: Quintet cl, str 3, pf (*Peer*)
 PARRIS, R.: Trio cl, vc, pf (*ACA*)
 PAYNE, A.: Paraphrases and Cadenzas cl, va, pf (*Chester*)
 PETYREK, F.: Sextet cl, str 4tet pf (*UE*)
 PFITZNER, H.: Sextet Op.55 cl, vn, va, vc, db, pf (*Oertel*)
 POUSSEUR, H.: Quintette in memoriam Anton Webern cl, bcl, vn, vc, pf (*Zerbont*)
 POWELL, M.: Improvisation cl, va, pf (*Schirmer*)
 PROKOFIEV, S.: Overture on Yiddish Themes Op.34 cl, str 4tet, pf (*BII*)
 RABL, W.: Quartet Op.1 cl, vn, vc, pf (*Simrock*)
 RANDB, B.: Scherzi cl, vn, vc, pf (*UE*)
 RAPHAEL, G.: Trio Op.70 cl, vc, pf (*Bre*)
 REINECKE, C.: Trio Op.264 cl (A), va, pf (*IMC/Simrock*); Trio Op.274 cl, (va)/lm, pf (*MR*)
 RIES, F.: Trio Op.28 cl, vc, pf (*MR*)
 RIETHMÜLLER, H.: Trio Op.46 cl, vn, pf (*Sikorski*)
 RUDOLPH ARCHDUKE: Trio cl, vc, pf (*MR*)
 SCHISKE, K.: Sextet cl, str 4tet, pf (*UE*)
 SCHMIDT, F.: Quintet in A cl, pf (*Weinberger*); Quintet in Bb cl, str 3, pf (*Weinberger*)
 SCHÖENBERG, A.: Suite Op.29 cl (Eb), cl, bcl, vn, va, vc, pf (*UE*)

CLARINETE(S) E CORDAS COM PIANO

- SCHROEDER, H.: Drittes Klavier-Trio Op.43 cl (A), vc, pf (Schott)
 SCHUMANN, R.: Märchen Erzählungen Op.132 cl, va, pf (Bre/IMC)
 SCOTT, G.: Trio cl, vc, pf
 SHAW, G.: Trio cl, va, pf
 SIMPSON, R.: Trio cl, vc, pf (Lengnick)
 SLAVICKY, K.: Trialogo cl, vn, pf (Panton)
 SMIT, L.: Trio cl, va, pf (Donemus)
 STILLMAN, M.: Fantasy on a Chassidish Theme cl, str 4tet, pf (Jibneh)
 STOKER, R.: Terzetto Op.32 cl, va, pf
 STRAVINSKY, I.: Suite from L'Histoire du Soldat cl, vn, pf (Chester)
 TATE, P.: Air and Variations cl, vn, pf (OUP)
 UHL, A.: Kleines Konzert cl, va, pf (Doblinger)
 WALTHER, R.: Trio cl, vn, pf (BFI)
 WANHAL (VANHALL), J.: Trio Op.20/5 cl, vn, (vc), pf (Schott)
 WEBER, A.: Quartet Op.22 vn, cl, ten sax, pf (UE)
 WEINGARTNER, F.: Quintet Op.50 cl, str 3, pf (Bre)
 WOLPE, S.: From Here on Farther cl, bcl, vn, pf
 ZEMLINSKY, A.: Trio Op.3 cl, vc, pf (Simrock)
 ZILCHER, H.: Trio Op.90 cl, vc, pf (Müller)

CLARINETE E OUTROS INSTRUMENTOS DE SOPRO

(exceto quinteto de sopros)

- ADDISON, J.: Trio ob, cl, bn (JW); Sextet fl, ob, ch, cl, bcl, bn
 ALDEN: Variations on Waltzing Matilda fl, 2 cl (OUP)
 ALEKSANDROVA, H.: Suite fl, ob, cl, bn (Moscow 1961)
 ALPAERTS F.: Evening Music 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (Metropolis)
 AMY, G.: Alpha-beth fl, ob, cl, bcl, bn, hn (Presser)
 ANDRIESEN, J.: Respiration Suite double wind quintet (incl. picc) (Donemus); Octuor fl, 2 ob, 2 cl, bcl, 2 bn (Donemus); Sinfonia dell'arte 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (Donemus)
 APOSTEL, H. E.: Quartet Op.14 fl, cl, hn, bn (UE); Five Bagatelles Op.20 fl, cl, bn (UE)
 ARCHER, V.: Divertimento ob, cl, bn (CMC) Suite cl, bn (CMC)
 ARNELL, R.: Serenade cb, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, (db) (Hin)
 ARNOLD, M.: Divertimento Op.37 fl, ob, cl (Paterson); Trevelyan Suite 3 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (vc) (Faber)
 ARRIEU, C.: Suite en Quatre fl, ob, cl, bn (Billaudot); Trio ob, cl, bn (Amphion)
 ASTRIAN, J.: Octet 2 ob, 2 cl, 2 bn, 2 hn (PWM)
 AURIC, G.: Trio ob, cl, bn (Oiseau-Lyre)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- BACH, G. P. E.: Six Sonatas 2 fl, 2 cl, 2 hn, bn (MR)
 BACH, J. C.: Bläser Sinfonien 2¹/₂ cl, 2 hn, 1¹/₂ bn (Hof); Four Quintets 2 cl, 2 hn, bn (BIF)
 BADINGS, H.: Trio ob, cl, bn (Donemus)
 BAIRD, T.: Divertimento fl, ob, cl, bn (PWM)
 BARRAUD, H.: Trio ob, cl, bn (Oiseau-Lyre)
 BASSETT, L.: Wind Music fl, ob, cl, bn, alto sax, hn (Presser)
 BAUER, M.: Duos Op.25 ob, cl (Peters)
 BAVICCHI, J.: Six Duets Op.27 fl, cl (OUP)
 BEETHOVEN, L. VAN: Adagio in F fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Bre); Three Duos cl, bn (Bre/IMC/MR); Sextet Op.71 2 cl, 2 hn, 2 bn (Bre); Octet Op.103 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Bre); Rondino 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Bre/Kalmus); Fidelio (arr. Sedlak) 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, cb (MR)
 BENNETT, R. R.: Travel Notes 2 fl, ob, cl, bn (Novello); Trio fl, ob, cl (UE)
 BENNETT, ROBERT R.: Suite fl, cl (Warner Bros.)
 BEREZOWSKY, N. T.: Suite Op.11 fl, ob, cl, ch, bn (Ed. Russe)
 BERGER, J.: Divertimento fl, ob, cl (Broude)
 BERGER, A.: Duo ob, cl (Peters); Quartet fl, ob, cl, bn (Peters)
 BIALOSKY, M.: Suite fl, ob, cl (Western Int)
 BLACHER, B.: Divertimento Op.38 fl, ob, cl, bn (BB)
 BLAKE, D.: Nonet fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Novello)
 BONSEL, A.: Octet fl/picc, 2 ob, 2 cl, 2 hn, hn (Donemus)
 BOWEN, Y.: Miniature Suite fl, ob, 2 cl, bn (De Wolfe)
 BOZZA, E.: Trois Mouvements fl, cl (Leduc); Sérénade en Trio fl, cl, bn (Leduc); Suite Brève ob, cl, bn (Leduc); Trois Pièces fl, ob, cl, bn (Leduc); Octanphonic 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Leduc)
 BRIDGE, F.: Divertimenti fl, ob, cl, bn (BIF)
 BROWN, N. K.: 4 Pieces fl, cl (Presser)
 CARTAN, J.: Sonatine fl, cl (Heugel)
 CARTER, E.: Eight Studies and a Fantasy fl, ob, cl, bn (AMP)
 CARULLI, B.: Trio in C or Bb 2 cl, bn (Schott)
 CASTIL-BLAZE, F. H. J.: Sextet 2 cl, 2 hn, 2 bn (MR)
 CAZDEN, N.: Discussion No.2 fl, ob, cl (Spratt)
 CHAGRIN, F.: 7 Petites Pièces picc, fl, ob, 2 cl, hn, 2 bn (Novello); Sercnade for Wind Quartet fl, ob, cl, bn (Novello)
 CHAVEZ, C.: Solo No.1 ob, cl, tr, bn (BIF)
 CLEMENTI, A.: Tre piccoli pezzi fl, ob, cl (Zanibon)
 COLE, H.: Sercnade fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (Novello)
 CONSTANT, M.: Trio ob, cl, bn (Chester)
 CRANMER, P.: Variations on a French Tune fl, cl (A) (Novello)
 GROSSE, G.: Three Inventions fl, cl (OUP)

CLARINETE E OUTROS INSTRUMENTOS DE SOFRO

- CRUFT, A.: Three Bagatelles Op.50 fl, ob, cl (*BH*); Three Miniatures Op.70 ob, cl, bn or 2 cl, bcl (*Joad*)
- DAHLHOFF, W.: Drei Sätze fl, ob, cl (*Schmidt*)
- DANZI, F.: Sextet in Eb 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Sikorski*)
- DAVIES, P. MAXWELL: Alma Redemptoris Mater fl, ob, 2 cl, hn, bn (*Schott*)
- DESORMIÈRE, R.: 6 Danceries du XVIème Siècle fl, ch, cl, hn, bn (*Durand*)
- DEVienne, F.: 6 Trios Op.27 2 cl, bn (*Eul/EMB*); Trio in Eb Op.75 No.3 2 cl, bn (*Nova*); Trio No.1 cl, hn, bn (*KaWe*); 3 Trios Op.61 fl, cl, bn (*Broeckmans & Van Poppel*); Trio Op.61 No.3 fl, cl, bn (*Peters*); Duo No.4 cl, bn (*Eul-Z*)
- D'INDY, V.: Chansons et Danses Op.50 fl, ob, 2 cl, hn, 2 bn (*Durand*)
- DITTERSDORF, K. DITTERS VON: Divertimento 2 ob, 2 cl, bn (*Sikorski*)
- DOBROWOLSKI, A.: Trio ob, cl, bn (*PIWM*)
- DOMANSKY, A.: Divertimento 2 cl, hn, bn (*Schmidt*); Quintet fl, 2 cl, hn, bn (*Schmidt*)
- DONIZETTI, G.: Sinfonie for Winds fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Broude/Eul-Z*)
- DOPPELBAUER, J. F.: incl. Trio 2 cl, bn (*Doblinger*)
- DOUGLAS, R.: 6 Dance Caricatures fl, ob, cl (*Hin*)
- DRUSCHETZKY, G.: Sestetto 2 cl, 2 hn, 2bn (*Schott*); Partita in Eb 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Kneusslin*); 6 Partitas 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Doblinger*)
- DUBOIS, P.-M.: Trio ob, cl, bn (*Leduc*); Sinfonia da Camera fl, ob, cl, alto sax, hn, bn (*Leduc*); Les Trois Mousquetaires; Divertissement pour ob, cl, alto sax (or cl 2) bn (*Leduc*)
- DUBOIS, TH.: Suite No.2 2 fl, ob, 2 cl, hn, 2 bn (*Leduc*)
- DUVERNOY, F.: Trio No.1 cl, hn, bn (*KaWe*)
- ECKHARDT-GRAMATTÉ, S. C.: Suite fl, cl, bn (*CMC*)
- EDER, H.: Op.71 Suite mit Intermezzi 2 ob, 2 cl, 4 hn, 2 bn, cb (*Doblinger*); Litzlberg Serenade Op.67 2 cl, tp, hn, bn (*Doblinger*)
- ELER, A. F.: Trio in F Op.9 No.1 fl, cl, bn (*Nova*); Quartet Op.6/1 fl, cl, hn, bn (*Eul-Z*); 3 Quartets Op.11 fl, cl, hn, bn (*Leuckart*)
- ELGAR, E.: Music for Wind Quintet Vols. 1-7 2 fl, ob, cl, bn/vc (*BM*)
- ENESCO, G.: Dixtuor Op.14 2 fl, ob, ch, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Enoch*)
- ERBSE, H.: Quartet Op.20 fl, ob, cl, bn (*Peters*)
- ESTRADE-GUERRA, O. D': Sonatine Pastorale cl, ob (*Jobert*)
- ETLER, A.: Fragments for Woodwind Quartet fl, ob, cl, bn (*Boonin*); Suite fl, ob, cl (*AMP*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- FARKAS: Notturmo fl, ob, cl, bn (*BIF*)
- FERNANDEZ, O.: Two Inventions fl, cl, bn (*Southern*); Three Inventions cl, bn (*Southern*)
- FERNEYHOUGH, B.: Prometheus fl, ob, cl, hn, bn (*Peters*)
- FITELBERG, J.: Capriccio fl, ob, cl, bcl, trom/bn (*Omega*)
- FLEMING, C. LE: Hommage to Beatrix Potter fl, ob, 2 cl, bn (*Chester*)
- FLOTHUIS, M.: incl. Quintet Op.13 fl, ob, cl, bcl, bn (*Donemus*)
- FRANÇAIX, J.: Divertissement ob, cl, bn (*Schott*); Le Gay Paris solo (p, fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, bn, cb) (*Schott*); Sept Danses d'après le ballet 'Les malheurs de Sophie' 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Schott*); 9 Pièces Caractéristiques 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (2 dbl contra) 2 hn (*Schott*); Quasi improvvisando picc, fl, 2 ob, cl, bcl, bn, cb, 2 hn, tp (*Schott*); Quatuor fl, ob, cl, bn (*Schott*)
- FRICKER, P. R.: Five Canons 2 fl, 2 ob/2 cl (*British & Continental*)
- GÁL, H.: Divertimento Op.22 fl, ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Leuckart*)
- GASSMANN, F.: Partita 2 cl, 2 hn, bn (*Doblinger*)
- GEBAUER, F. R.: 6 Duos Concertants Op.8 cl, bn (*Sikorski*); Quartet Op.41 fl, cl, hn, bn (*Eul*)
- GHENT, E.: Two Duos fl, cl/ob (*OUP*); Quartet fl, ob (ch), cl, bn (*OUP*)
- GOEB, R.: Suite fl, ob, cl (*Southern*)
- GOOSSENS, E.: Fantasy fl, ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, tp (*Leduc*)
- GOULD, M.: Duos fl, cl
- GOUNOD, C.: Petite Symphonie fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*IMC*)
- GREY, G.: Contretemps fl, ob, cl, bn (*Nova*)
- GYROWETZ, A.: Serenata 1 2 cl, 2 hn, bn (*Nova*); Serenata 2 2 cl, 2 hn, bn (*Heinrichshofen*)
- HAAAN, S. DE: Divertimento cl, bn (*Hin*); Trio fl, cl, bn (*Schott*)
- HANDEL, G. F.: Overture 2 cl, bn (*Schott*)
- HARVEY, P.: All at Sea ob, cl (*NWM*)
- HARTZELL, E.: Workpoints 5 cl, hn (*Doblinger*)
- HAYDN, J.: Divertimento 2 cl, 2 hn (*Doblinger/Hansen*); Feldpartie in Bb Hob. II:43 2 ob, 2 hn, 2 cl, 2 bn (*Schott*); Octet 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*IMC*)
- HEDWALL, L.: Five Epigrams fl, cl (*Hansen*)
- HEUSSENSTAMM, G.: Ambages Op.29 fl, cl (*Seesaw*); Canongraph 1 fl, ob, cl (*Seesaw*)
- HINDEMITH, P.: Septet fl, ob, cl, bcl, hn, bn, tp (*Schott*)
- HODDINOTT, A.: Divertimento Op.32 ob, cl, hn, bn (*OUP*)
- HOFFMEISTER, F. A.: Serenade in Eb 2 ob (fl), 2 cl, 2 hn, 2 bn & db or contra (*Kneusslin*)
- HOLBROOKE, J.: Serenade Op.94 fl, ob, cl, bn (*Blenheim*)
- HOLST, G.: Terzetto fl, ob, cl (vla), revised version with cl as an authorised alternative to the original viola (*Chester*)

CLARINETE E OUTROS INSTRUMENTOS DE SOPRO

- HOROVITZ, J.: Jazz Suite 2 fl, 2 cl (*BIF*)
 HOVHANESS, A.: Divertimento ob, cl, hn, bn (or 3 cl, bcl) (*Peters*)
 HUMMEL, J. N.: Octet 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (cb ad lib) (*MR*)
 HURNIK, I.: Esercizi fl, ob, cl, bn (*UE*)
 HUSA, K.: Two Preludes fl, cl, bn (*Leduc*)
 IBERT, J.: Cinq Pièces en Trio ob, cl, bn (*Oiseau-Lyre*); Deux Mouvements 2 fl, cl, bn (*Leduc*)
 JACOB, G.: Aubade 2 fl, cl (*Fentone*); Divertimento in Eb 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*MR*); Serenade 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (*BIF*); Old Wine in New Bottles 2 fl (picc), 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (cb & 2 tp ad lib) (*OUP*); More Old Wine in New Bottles 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, cb, tp (*Emerson*)
 JADIN, L. E.: Nocturne No.3 fl, cl, hn, bn (*Kneusslin*)
 JANÁČEK, L.: Mládí-Suite fl (picc), ob, cl, bcl, hn, bn (*Hudební/Supraphon/IMC*); 3 Moravian Dances fl, ob, cl, bn (*IMC*)
 JELINEK, H.: Six Aphorisms Op.9/3 2 cl, bn (*UE*); Divertimento Op.15/8 Ebcl, Bbcl, bhn, bcl (*UE*)
 JEMNITZ, A.: Trio Op.20 fl, ob, cl (*Zimmermann*)
 JETTEL, R.: Sextet fl, ob, 2 cl, hn, bn (*Rubato/Doblinger*)
 JOLIVET, A.: Sonatine fl, cl (*BIF*)
 JONES, D.: Septet fl, ob, cl, bcl, hn, bn, tr
 JOSEPHS, W.: Concerto a Dodici picc, fl, ob, ch, cl, bcl, bn, cb, hn, tp, trom, tuba (*Weinberger*)
 JUON, P.: Arabesken Op.73 ob, cl, bn (*Lienau*)
 KABALEVSKY, D.: Children's Suite Op.27 fl, ob, cl, bn (*Jack Spratt, US*)
 KARG-ELERT, S.: Quintet No.1 Op.30 ob, 2 cl, hn, bn (*Kahnt/Novello*); Trio Op.49/1 ob, ch, cl (*Hof*)
 KIBBE, M.: Trio fl, ob, cl (*Shawnee*)
 KOECHLIN, C.: Trio Op.92 fl, cl, bn (*Salabert*); 4 Petites Pièces Op.173 cl (A), hn (*Eschig*); Sonatine Modale Op.155 fl, cl (A) (*Eschig*); Septet Op.165 fl, ob, ch, cl, alto sax, hn, bn (*Oiseau-Lyre*)
 KOETSIER, J.: Octet 2 ob, 2 cl, 2 bn, 2 hn (*Donemus*)
 KRENEK, E.: Sonatina Op.92/b fl, cl (*Bär*)
 KROMMER, F.: Octet-Partitas Opp. 57, 67, 69, 79 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, (cb ad lib) (*MR*) Op.79 (*Hof*); Partita in Eb 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Hof*); (KRAMAR-KROMMER) Partita in C 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Artia*)
 KRZANOWSKI, A.: Partita ob, cl, bn (*PWM*)
 KUBIK, G.: 5 Birthday Pieces fl, cl (*Boonin*); Little Suite fl, 2 cl (*Hargail*)
 KUPFERMAN, M.: 4 Chardes fl, cl (*General*)
 LACHNER, F.: Octet Op.156 fl, ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*MR*)
 LAJTHA, L.: Quatre Hommages Op.42 fl, ob, cl (A), bn (*Leduc*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- LANGE, G.: Nonet fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Seeling*)
 LANGLEY, J.: Green Belt Suite fl, ob, cl (*NWM*)
 LEIBOWITZ, R.: Ten Canons Op.2 ob, cl, bn (*Boelke-Bomart*)
 LEMELAND, A.: Cinq Portraits cl, alto sax (*Billaudot*); Divertissement Op.45 fl, alto sax, cl (*Billaudot*); Suite Dialoguée Op.65 cl, ob (*Billaudot*); Terzetto Op.69 ob, alto sax, cl (*Billaudot*); Pastorale ob, cl, bn (*Billaudot*)
 LEWIN, G.: Scherzola, ob, cl, bn (*NWM*); incl. Three Latin-American Impressions fl, cl (*BH*)
 LICKL, J. G.: 3 Trios cl, hn, bn (*Eul-Z*)
 LILIEN, I.: Sonatine Apollinique fl, fl/picc, ob, ob/ch, cl, cl/bcl, 2 hn, bn, bn/cb (*Donemus*)
 LINN, R.: 5 Pieces fl, cl (*Shawnee*)
 LUNDE, S.: Drawings picc, fl, cl (*Norsk Musikforlag*)
 LUTOSLAWSKI, W.: Trio ob, cl, bn (*PWN*)
 LUTYENS, E.: Music for Wind Op.60 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Schott*); Rape of the Moone Op.90 (1973) 2 ob, 2 cl, 2 bn, 2 hn (*Olivan/UE*); Trio Op.52 fl, cl, bn (*Schott*)
 MALPIERO, G. F.: Sonata à 4 fl, ob, cl, bn (*UE*)
 MARTELLI, H.: Trio Op.45 ob, cl, bn (*Costallat*)
 MARTINU, J.: Sonatine No.4 ob, cl, bn (*Costallat*)
 MARTINU, B.: Quatre Madrigaux ob, cl, bn (*Eschig*)
 MAYR, G. S.: 12 Bagatelles fl, cl, bn (*Kneusslin*)
 MICHALSKY, D.: Sonatine fl, cl (*Boonin, US*)
 MIGOT, G.: Trio ob, cl, bn (*Leduc*)
 MILHAUD, D.: Symphony No.5 (Dixtuor d'Instruments à Vent) picc, fl, ob, ch, cl, bcl, 2 hn, 2 bn (*UE*); Suite d'après Corrette ob, cl, bn (*Oiseau-Lyre*); Pastorale ob, cl, bn (*Editions Sociales Int.*)
 MIRANDOLLE, L.: Quartet fl, ob, cl, bn (*Leduc*)
 MOZART, W. A.: Adagio K410 2 cl, bn (*Sikorski*); 5 Divertimenti K439b 2 cl, bn (orig 3 bln) (*Bre*); Divertimento No.6 2 cl, bn (*MR*); Serenade in Bb K196f (Anh 227) 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Schott/Peters*); Divertimento in Eb K196c (Anh 226) 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*MR/Peters*); Divertimento in Eb K370a (Anh 182) (movements from K361) 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Peters*); Serenade in Eb K375 (original sextet version) 2 cl, 2 hn, 2 bn (*OUP*); Serenades K375 & 388 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Bre/MR*); Divertimenti K166 & 186 2 ob, 2 ch, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Bre*); Serenade K361 2 ob, 2 cl, 2 bln, 4 hn, 2 bn, cb (db) (*Bre*); Opera arrangements for Wind Octet 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn Don Giovanni (*Triebensee*), La Clemenza di Tito (*Triebensee*), Marriage of Figaro (*Wendt*), Seraglio (*Wendt*), Così Fan Tutte, Magic Flute (*MR*)
 MUSGRAVE, T.: Impromptu No.2 fl, ob, cl (*Chester*)

CLARINETE E OUTROS INSTRUMENTOS DE SOPRO

- MYSLIVICEK, J.: 3 Octets 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Artia*)
 NILSSON, B.: Zwanzig Gruppen für Bläser picc, ob, cl (*UE*);
 Zeiten in Umlauf picc, fl, ob, ch, cl, bcl, tenor sax, bn (*UE*);
 Zeitpunkte fl, alto fl, ob, ch, cl, bcl, alto sax, tenor sax, bn,
 cb (*UE*)
 NOVAČEK, R.: Sinfonietta Op.48 fl, ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Bre*)
 OLSEN, S.: Suite Op.10 fl, ob, cl (*Lyche*)
 OSTRANSKY, L.: Trio in G minor fl, ob, cl (*Rubank*)
 OTTEN, L.: Divertimento No.3 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn, 2 hn (*Donemus*)
 OTTERLOO, W. VAN: Symphonietta voor blaasinstrumenten picc,
 2 fl, 2 ob, ch, 2 cl, bcl, 4 hn, 2 bn, cb (*Donemus*)
 PACIORKIEWICZ, T.: Reed Trio ob, cl, bn (*PWM*)
 PANUFNIK, A.: Quintet fl, ob, 2 cl, bn (*PWM*)
 PARRY, C. H. II.: Nonet fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn
 PASCAL, C.: Octet 2 fl, ob, cl, hn, 2 bn, tp (*Durand*)
 PATTERSON, P.: Wind Trio fl, cl, bn (*Weinberger*)
 PEETERS, F.: Trio Op.80 fl, cl, bn (*Hin*)
 PIERNÉ, G.: incl. Preludio e Fughetta Op.40/1 2 fl, ob, cl, hn,
 2 bn (*Hamel*)
 PIJPER, W.: Trio fl, cl, bn (*Donemus*)
 PISTON, W.: Three Pieces fl, cl, bn (*New Music*)
 PLEYEL, L.: Quartet in Eb fl, 2 cl, bn (*MR*); Trio in Bb
 Op.20 No. 1 2 cl, bn (*Nova*); Trio in Eb 2 cl, bn (*Peters*);
 Trio II fl, cl, bn (*MR*)
 PONSE, L.: Euterpe, Suite for 11 instruments Op.37 2 fl, 2 ob,
 3 cl, 2 bn, 2 hn (*Donemus*)
 POOT, M.: Ballade ob, cl, bn (*Schott*); Divertimento ob, cl, bn
 (*Schott*) Mosaïque for Wind Octet 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (*UE*)
 POULENC, F.: Sonata cl, bn (*Chester*)
 PRAAG, H. C. VAN: Music for wind instruments 2 fl, 2 ob, 3 cl,
 2 bn, 2 hn (*Donemus*); Three Sketches fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn
 (*Donemus*); Quartet fl, ob, cl, bn (*Donemus*)
 PRANZER, J.: Trio in Bb No.1 2 cl, bn (*Nova*)
 RAFF, J.: Sinfonietta für 10 Bläser Op.188 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn,
 2 bn (*Eul*)
 RAPIHAEL, G.: Quartet Op.61 fl, ob, cl, bn (*Müller*)
 REGT, H. DE: Musica Op.27 fl, ob, cl (*Donemus*); Musica
 Op.28 fl, cl (*Donemus*); Musica Op.31 ob, cl (*Donemus*)
 REICHA, A.: 2 Andantes and Adagio 'pour le cor anglais' fl, ch,
 cl, hn, bn (*UE*)
 REINECKE, C.: Sextet Op.271 fl, ob, cl, 2 hn, bn (*Zimmermann*);
 Octet Op.216 fl, ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn
 REIZENSTEIN, F.: Duo ob, cl (*Lengnick*); Trio Op.39 fl, cl, bn
 (*Lengnick*)
 RIISAGER, K.: Conversations Op.26a ob, cl, bn (*Engström*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- RIVIER, J.: 3 Espaces sonores fl, ob, cl, bn (*UMP*); Petite Suite ob, cl, bn (*Marbot/Meridian*); Duo fl, cl (*Billaudot*)
- ROSETTI, F. A.: Quintet fl, ob, cl, ch/(hn), bn (*Kneusslin*); Partita 2 ob, 2 cl, 2 hn, bn (*Kneusslin*); Partita ob, 2 cl, 2 hn, bn (*Eul-Z*)
- ROSSINI, G.: (arr. Sedlack) Overture to the Barber of Seville 2 ob, 2 cl, 2 bn, cb, 2 hn, 2 tp (*Nova*); (arr. Sedlack) Overture to Semiramide 2 ob, 2 cl, 2 bn, cb, 2 hn, 2 tp (*Nova*); Six Quartets fl, cl, hn, bn (*Schott*)
- RUEFF, J.: Three Pieces ob, cl, bn (*Leduc*)
- SAUGUET, H.: Trio ob, cl, bn (*Oiseau-Lyre*)
- SCHMITT, F.: Lied et Scherzo 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Durand*)
- SCHUBERT, F.: Eine Kleine Trauermusik 2 cl, 2 bn, cb, 2 hn, 2 trom (*Ensemble Publ., US*); Minuet & Finale in F D72 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Nova*)
- SCHWARTZ, G.: Three Duets cl, bn (*Southern*)
- SCHWARZ, I. P.: Seven Duos fl, cl (*Shall-u-mo*)
- SEIBER, M.: Serenade 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Hansen*)
- SLAVICKY, K.: Trio ob, cl, bn (*Hudební*)
- SMITH, W. O.: Jazz Set fl, cl (*MJQ Music*)
- SPISAK, M.: Quartet ob, 2 cl, bn (*PWM*); Sonatina ob, cl, bn (*PWM*)
- STAMITZ, C.: Quartet Op.8/2 ob, cl, hn, bn (*Leuckart*)
- STEVENS, H.: 5 Duos fl, cl (*Peer Int.*)
- STOCKHAUSEN, K.: Zeitmasse fl, ob, ch, cl, bn (*UE*)
- STRAUSS, R.: Suite Op.4 2 fl, 2 ob, 2 cl, 4 hn, 2 bn, cb (*Leuckart*); Serenade Op.7 2 fl, 2 ob, 2 cl, 4 hn, 2 bn, cb/(bass tuba) (*IMC*)
- STRAVINSKY, I.: incl. Octet fl, cl, 2 bn, 2 tr, 2 trom (*BIF*)
- SUTERMEISTER, H.: incl. Serenade 2 cl, bn, tr (*Schott*)
- SYDEMAN, W.: Music for oboe and Bb clarinet (*Peer Int.*)
- SZALOWSKI, A.: Duo fl, cl (*Omega*); Trio ob, cl, bn (*Chester*)
- TANSMAN, A.: Four Impressions 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn (*Leeds*)
- THOMSON, V.: Barcarolle for woodwinds fl, ob, ch, cl, bcl, bn (*Mercury*)
- TOCH, E.: Sonatinetta Op.84 fl, cl, bn (*Mills*)
- TOMASI, H.: Printemps fl, ob, cl, alto sax, hn, bn (*Leduc*); Concert Champêtre ob, cl, bn (*Lemoine*)
- TSCHIEREPNIN, I.: Wheelwinds 2 fl, alto fl, ob, ch, clEb, clBb, bcl, bn (*Schott*)
- UHL, A.: Octet 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*UE*)
- VERESS, S.: Sonatina ob, cl, bn (*Zerboni*)
- VILLA-LOBOS, H.: Chôros No.2 fl, cl (*Eschig*); Quintet en forme de Chôros fl, ob, ch, cl, bn (*Eschig*); Quartet fl, ob, cl, bn (*Eschig*); Trio ob, cl, bn (*Schott*)

CLARINETE E OUTROS INSTRUMENTOS DE SOPRO

- KREISLER, A. VON: Little Trio fl, ob, cl (*Southern*); 3 Pastels fl, ob, cl (*Southern*)
 VRANICKY, A.: Marches for Wind Instruments 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Artia*)
 WALKER, R.: Bagatelle fl, ob, cl (*AMP*)
 WALTHIEW, R.: Triolet ob, cl, bn (*BH*)
 WEBER, C. M. VON: Adagio and Rondo 2 cl, 2 hn, 2 bn (*MR*)
 WENTH, J.: Quartetto Concertante ob, ch, cl, bn (*Kneusslin*)
 WHETTAM, G.: Divertimento No.1 ob, cl, bn (*De Wolfe*) Fantasy for 10 Wind fl, fl/picc, ob, ch, 2 cl, 2 hn, 2 bn (*Meriden*)
 WILDGANS, F.: 3 Inventions cl, hn (*Doblinger*); Kleines Trio fl, cl, bn (*Doblinger*)
 YOST, M.: Trio in F 2 cl (C), bn (*Schott*)
 ZAGWIJN, H.: incl. Trio fl, ob, cl (*Donemus*)
 ZULAWSKI, W.: Aria con variazioni fl, cl, bn (*PWM*)

QUINTETO DE SOPROS

(fl, ob, cl, hn, bn)

Obras com essa instrumentação são numerosas;
 citamos aqui apenas um pequeno número.

- ARNOLD, M.: Three Shanties (*Paterson*)
 ARRIEU, C.: Quintet in C (*Billaudot*)
 BAGEWICZ, G.: Quintet for Wind Instruments (*PWM*)
 BARBER, S.: Summer Music (*Schirmer*)
 BENNETT, R. R.: (*UE*)
 BERIO, L.: Opus Number Zoo (*UE*)
 BIRTWISTLE, H.: Refrains & Choruses (*UE*)
 CABBINI, G.: Nos. 1, 2 & 3 (*MG*)
 CARTER, E.: (*AMP*)
 CHAGRIN, F.: Divertimento (*SB*)
 COWELL, H.: Suite for Woodwind (*sic*) Quintet (*Merion*)
 DAHL, I.: Allegro & Arioso (*MG*)
 DAMASE, J. -M.: Dix-Sept Variations Op.22 (*Leduc*)
 ETTLER, A.: Nos. 1 & 2 (*AMP*)
 DANZI, F.: approx 9 now in print (variously *Leuckart/Kneusslin/MR/IMC*)
 FARKAS, F.: Serenata (*Kultura*); Antiche Danze Ungheresi (*EMB*)
 FRANÇAIX, J.: (*Schott*)
 FRICKER, P. R.: (*Schott*)
 GEDAUER, F. R.: No.2 in Eb (*UE*)
 GERHARD, R.: (*Mills*)
 HENZE, H. W.: (*Schott*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- HINDEMITH, P.: Kleine Kammermusik Op.24 No.2 (incl. picc) (Schott)
 IBERT, J.: Trois Pièces Brèves (Leduc)
 KREJCI, I.: (*Panton Prague*)
 LACHNER, F.: in F (*Nova*)
 LIGETI, G.: 6 Bagatelles (Schott); 10 Stücke (Schott)
 LUTYENS, E.: Op.45 (BM)
 MILHAUD, D.: La Cheminée du Roi René (*Southern*); 2 Sketches (Presser); Divertissement en Trois Parties (Heugel)
 MÜLLER, P.: Nos. 1, 2 & 3 (MR)
 NIELSEN, C.: Op.43 (incl. ch) (Hansen)
 ONSLOW, G.: Op.81/3 (Leuckart)
 PATTERSON, P.: Comedy for 5 Winds (Weinberger)
 RAINIER, P.: Six Pieces (Schott)
 REICHA, A.: approx 13 now in print (variously Kneusslin/MR/Artia/Leuckart/Emerson)
 ROSETTI, F. A.: in Eb (hn/ch) (Kneusslin/Peters)
 SCHÖENBERG, A.: Op.26 (UE)
 SEIBER, M.: Permutazioni à Cinque (Schott)
 TOMASI, H.: Cinq Danses Profanes et Sacrées (Leduc)
 TAFFANEL, P.: (IMC)

INSTRUMENTOS DE Sopro e PIANO

- ANDRIESEN, J.: L'Incontro di Cesare e Cleopatra fl, ob, cl, hn, bn, pf (Donemus)
 AMBERG, J.: Suite fl, ob, cl, pf (Hansen)
 ARVIN, A.: Three Seasons Suite fl, cl, pf (Chappell)
 AUBIN, T.: La Calme de la mer fl, cl, pf (Leduc)
 BACH, C. P. E.: Six Sonatas cl, bn, pf/harpsi (IMC/EMB/Brockmans & van Poppel)
 BEETHOVEN, L. V.: Trio Op.38 cl, bn/vc, pf (composer's arr. of Op.20) (MR); Quintet Op.16 ob, cl, hn, bn, pf (IMC/MR/Peters)
 BERKELEY, L.: Quintet for Piano & Wind Op.90 ob, cl, bn, hn, pf (Chester)
 BERWALD, F.: Quartet pf, cl, hn, bn (Succia)
 BLOCH, E.: Concertino fl, cl, pf (Schirmer)
 BLUMER, T.: Sextet Op.45 wind 5tet & pf (Simrock)
 BOISDEFFRE, R. DE: Scherzo Op.49 wind 5tet & pf (Hamelle)
 COLE, H.: Trio fl, cl, pf (Novello)
 CROSSE, G.: Dreamsongs ob, cl, bn, pf (OUP)
 CRUFT, A.: Dance Movement (Ballabile) (arr. from Divertissement Op.28) wind 5tet & pf (Joad)

INSTRUMENTOS DE SÓFRO E PIANO

- DANZI, F.: Quintet Op.41 ob, cl, hn, bn, pf (*Bre/MR*); Quintet Op. 53 fl, ob, cl, bn, pf (*MR*); Quintet Op.54 fl, ob, cl, bn, pf (*MR*)
- DAVID, J. N.: Divertimento wind 5tet & pf (*Bre*)
- D'INDY, V.: Sarabande & Minuet wind 5tet & pf (*Hamel*)
- DONOVAN, R.: Sextet wind 5tet & pf (*ACA*)
- DRESDEN, S.: incl. Petite Suite fl, ob (ch), cl, hn, bn, pf (*Donemus*)
- DUVERNOY, F.: Trio No.2 cl, hn, pf (*KaWe*)
- EMMANUEL, M.: Trio-Sonate fl, cl, pf (*Lemoine*)
- FRANÇAIX, J.: L'Heure du Berger wind 5tet & pf (*Schott*)
- FRID, G.: 12 Metamorphosen Op.54a 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 bn, hn, pf (*Donemus*)
- GIESEKING, W.: Quintet ob, cl, hn, bn, pf (*BIF*)
- GHEDINI, G. F.: Concerto à Cinque fl, ob, cl, bn, pf (*Ricordi*)
- GLINKA, M.: Trio Pathétique cl, bn, pf (*MR/IMC*)
- GOEB, R.: Concertante fl, ob, cl, pf (*Composer's Fac. Ed.*)
- GRAUPNER, C.: Trio in C cl, bn, pf (*Nova*)
- HEKSTER, W.: Diversities fl, cl, hn, bn, pf (*Donemus*)
- HERZOGENBERG, H. VON: Quintet Op.43 ob, cl, hn, bn, pf (*MR/Peters*)
- HOLBROOKE, J.: Sextet Op.33a wind 5tet & pf (*Chester/Blenheim*)
- HOLMBOE, V.: Quartetto Medico Op.70 fl, ob, cl, pf (*Hansen*)
- HONEGGER, A.: Rhapsody 2 fl, cl, pf (*Salabert*)
- HURLESTONE, W.: Trio cl, bn, pf (*Emerson*)
- HUSA, K.: Serenade fl, ob, cl, hn, bn, pf (*Leduc*)
- JACOB, G.: Sextet fl (picc), ob (ch), cl, hn, bn, pf (*MR*)
- JUON, P.: Divertimento wind 5tet & pf (*Schlesinger*)
- KETTING, O.: Thema en variaties cl, bn, pf (*Donemus*)
- KOPPEL, H.: Sextet Op.36 wind 5tet & pf (*Skandinavisk*)
- KREUTZER, C.: Trio Op.43 cl, bn, pf (*Hof*)
- KURI-ALDANA, M.: Cantares fl, cl, pf (*MR*)
- LAKNER, Y.: Sextet pf & ww (*IMI*)
- LEEuw, T. DE: Trio fl, cl, pf (*Donemus*)
- LLOYD, C.: Trio cl, bn, pf (*Rudall Carte/BIF*)
- LUTYENS, E.: Fantastic-Trio Op.55 fl, cl, pf (*UE*)
- MCCABE, J.: Concerto wind 5tet & pf (*Novello*)
- MARTINU, B.: Sextet fl, ob, cl, 2 bn, pf (*Panton*)
- MAW, N.: Chamber Music ob, cl, hn, bn, pf (*Chester*)
- MENDELSSOHN, F.: Konzertstücke Op.113 & 114 arr. for 2 cl, pf or cl, bn, pf (see under bln) (*IMC*)
- MILHAUD, D.: Sonata fl, ob, cl, pf (*Durand*)
- MOZART, W. A.: Quintet K452 ob, cl, hn, bn, pf (*Bar/MR/IMC/Peters*)
- PFISTER, H.: Mobili a tre fl, cl, pf (*Eul-Z*)
- PIJPER, W.: Sextet wind 5tet & pf (*Donemus*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- PLEYEL: Quintet in C ob, cl, hn, bn, pf (MR)
 POSTON, E.: Trio fl, cl, pf/(hp) (Chester)
 POULENC, F.: Sextuor wind 5tet & pf (Hansen)
 RAWSTHORNE, A.: Quintet ob, cl, hn, bn, pf (OUP)
 REGT, H. DE: Musica per 6 strumenti a fiato a clavicembalo Op.26
 2 fl, 2 cl, 2 bn, pf (Donemus)
 REINECKE, A.: Trio Op.274 cl, hn/(va) pf (MR)
 RIMSKY-KORSAKOV, N.: Quintet fl, cl, hn, bn, pf (IMC)
 ROUSSEL, A.: Divertissement Op.6 wind 5tet & pf (Rouart)
 RUBINSTEIN, A.: Quintet Op.55 fl, cl, hn, bn, pf (Hamellet)
 SAINT-SAËNS, C.: Caprice Op.79 fl, ob, cl, pf (Durand/IMC);
 Tarantelle Op.6 fl, cl, pf (also with orch) (Durand/IMC/
 Kalmus)
 SCHMITT, F.: A Tour d'Anches Op.97 ob, cl, bn, pf (Durand);
 Solitude en Trio Op.85 fl, cl, pf (Durand)
 SHOSTAKOVICH, D.: 4 Waltzes fl, cl, pf (MR)
 SMIT, L.: Sextuor wind 5tet & pf (Donemus)
 SPOHR, L.: Quintet Op.52 fl, cl, hn, bn, pf (Bar/MR)
 STEEL, G.: Trio fl, cl, pf
 SUGÁR, R.: Frammenti musicali wind 5tet & pf (EMB)
 TANSMAN, A.: La Danse de la Sorcière wind 5tet & pf (Eschig)
 TCHEREPNIN, I.: Cadenzas in Transition fl, cl, pf (Belaieff/BH)
 THUILLIE, L.: Sextet Op.6 wind 5tet & pf (Bre/IMC)
 TON-THAT, T.: Quatre Grands Paysages fl, ob, cl, bn, pf (EMT)
 TOVEY, D. F.: Trio Op.8 cl, hn, pf (Schott/MR)
 VILLA-LOBOS, H.: Fantasic Concertante cl, bn, pf (Eschig)
 VOORN, J.: Kwintet (Preludium en fuga) ob, cl, bn, hn, pf
 (Donemus)
 WHETTAM, G.: Fantasy Sextet wind 5tet & pf (De Wolfe Meriden)
 WILLIAMSON, M.: Pas de Quatre fl, ob, cl, bn, pf (Weinberger)
 ZAGWIJN, H.: Scherzo wind 5tet & pf (Donemus); Suite wind
 5tet & pf (Donemus); Trio ob, cl, pf (Donemus)

INSTRUMENTOS DE SOPRO E CORDAS

(incluindo harpa)

- ADDISON, J.: Serenade wind 5tet & hp (OUP)
 ANDRIESEN, J.: Hommage à Milhaud wind 5tet, tp, trom, alto
 sax, str 3 (Donemus)
 ARNOLD, M.: Trevelyan Suite 3 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, vc/(2 bn)
 (Faber)
 BACH, W. F.: Sextet in Eb cl, 2 hn, vn, va, vc (Kalmus)
 BADINGS, H.: Octet cl, hn, bn, str 4tet, db (Donemus)
 BALLIF, C.: Imaginaire I fl, cl, tp, trom, hp, vn, vc (Presser)

INSTRUMENTOS DE SOPRO E CORDAS

- BAX, A.: Nonet fl, ob, cl, str 4tet, db, hp (*Chappell*)
- BEETHOVEN, L. VAN: Septet Op.20 cl, hn, bn, str 3, db (*incl. Peters*)
- BENTZON, J.: Variazioni Interrotti Op.12 cl, hn, str 3 (*Hansen*)
- BERKELEY, L.: Sextet Op.47 cl, hn, str 4tet (*Chester*)
- BERWALD, F.: Septet cl, hn, bn, str 3, db (*Suecia*)
- BLACHER, B.: Oktett cl, hn, bn, str 4tet, db (*BB*)
- BUTTERWORTH, A.: Modal Suite fl, cl, bn, tp, vn (*Hin*)
- CASELLA, A.: Serenata cl, bn, tp, vn, vc (*UE*)
- CROSSE, G.: incl. Villanelles for 7 Instruments wind 5tet, vn, vc (*OUP*)
- DALBY, M.: Man Walking cl, hn, bn, str 5tet (*Novello*)
- DALLAPICCOLA, L.: Piccola Musica Notturna fl, ob, cl, hp, celesta, str 3 (*Schott*)
- DESSAU, P.: Concertino vn, fl, cl, hn (*Schott*)
- DILLON, J.: . . . Once Upon a Time alto fl (picc), ob (ch), cl, bn, hn, tp, trom, db (*Peters*)
- DUBOIS, TH.: Nonet fl, ob, cl, bn, str 4tet, db (*Heugel*)
- DVORAK, A.: Serenade Op.44 2 ob, 2 cl, 3 hn, 2 bn, vc, db (*IMC/MR/Artia*)
- EISLER, H.: Suite Op.92a (Variations on American Nursery Rhymes) fl (picc), cl, bn, str 4tet (*Neue Musik/Bre*); Septet No. 2 fl (picc), cl, bn, str 4tet (*Bre*); Nonet No.1 (Variations) fl, cl, hn, bn, str 4tet, db (*Peters*)
- ELGAR, E.: Music for Wind Quintet Vols.1-7 2 fl, ob, cl, vc/bn (*BM*)
- ETLER, A.: Sextet 1959 ob, cl, bn, vn, va, vc (*AMP*); Quartet ob, cl, va, bn (*Velley*)
- FERGUSON, H.: Octet cl, hn, bn, str 4tet, db (*BIF*)
- FLOTHUIS, M.: Divertimento Op.46 cl, hn, bn, vn, va, db (*Donemus*)
- FOERSTER, J. B.: Nonet fl, ob, cl, hn, bn, vn, va, vc, db (*UE*)
- FRANÇAIX, J.: Octuor cl, hn, bn, str 4tet, db (*Schott*)
- FRICKER, P. R.: Octet Op.30 fl, cl, hn, bn, str 3, db (*Schott*)
- GENZMER, H.: Septet fl, cl, hn, str 3, hp (*Schott*)
- GHEDINI, G. F.: Adagio e Allegro da Concerto fl, cl, hn, str 3, hp (*Ricordi*)
- GOEHR, A.: Suite Op.11 fl, cl, hn, vn/va, vc, hp (*Schott*)
- HAAN, S. DE: Suite ob, vn, cl, vc (*Hin*)
- HABA, A.: Nonet No.1 Op.40 fl, ob, cl, hn, bn, vn, va, vc, db (*Artia*); Nonet No.3 Op.82 fl, ob, cl, hn, bn, vn, va, vc, db (*Artia*)
- HARBISON, J.: Serenade fl (picc), cl, bcl, str 3
- HARSÁNYI, T.: Nonet fl, ob, cl, hn, bn, str 4tet (*La Sirène*)
- HARTLEY, W.: Divertimento fl, ob, cl, hn, bn, vc (*Fema*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- HAYDN, J.: Divertimento in C (Cassation) 2 cl, 2 hn, 2 vn, 2 va, db (*Doblinger*)
- HINDEMITH, P.: Octet cl, hn, bn, vn, 2 va, vc, db (*Schott*)
- HODDINOTT, A.: incl. Divertimento for 8 instr. Op.58 fl, cl, hn, bn, vn, va, vc, db (*OUP*)
- IBERT, J.: Capriccio fl, ob, cl, bn, tp, str 4tet, hp (*Leduc*); Two Interludes cl, vn, hp/(pf) (*Chester*)
- INGENHOVEN, J.: Trio fl, cl, hp (*Salabert*)
- IRELAND, J.: Sextet cl, hn, str 4tet (*SB*)
- JERSILD, J.: Fantasia e Canto Affetuoso fl, cl, vc, hp (*Hansen*)
- KAMINSKI, H.: Quintet cl, hn, str 3 (*UE*)
- KREUTZER, G.: Grand Septet Op.62 cl, hn, bn, str 3, db (*MR/Doblinger/UE*)
- LANDRÉ, G.: Sextet fl, cl, str 4tet (*Donemus*)
- LEEuw, T. DE: 5 Sketches ob, cl, bn, str 3 (*Donemus*)
- LEMELAND, A.: Capriccio Op.43 cl & hp (*Billaudot*)
- LUCAS, L.: Rhapsody 2 fl, 2 cl, str 4tet, hp
- LUTOSLAWSKI, W.: Dance Preludes (version 1959) fl, ob, cl, hn, bn, str 3, db (*Hansen*)
- MACONCIJY, E.: Reflections ob, cl, va, hp (*OUP*)
- MARTINU, B.: Nonet fl, ob, cl, hn, bn, str 3, db (*Artia*); Serenata No.1 cl, hn, 3 vn, va (*Artia*); Musique de Chambre No.1 cl, str 3, hp, pf (*Schott*)
- MASSNET, J.: Introduction and Variations wind 5tet & str 4tet (*Heugel*)
- MIGOT, G.: incl. Quartet fl, cl, vn, hp (*Leduc*)
- MILHAUD, D.: Aspen Serenade fl, ob, cl, bn, tp, str 3, db (*Heugel*)
- MIRANDOLLE, L.: Octet cl, hn, bn, str 4tet, db
- MOLNAR, A.: Serenata cl, vn, hp (*Zerboni*)
- MOSS, L.: Windows fl, cl, db
- MOZART, W. A.: Serenade K361 2 ob, 2 cl, 2 bhn, 4 hn, 2 bn, db/cb (*incl. MR*)
- MUSGRAVE, T.: Chamber Concerto No.3 cl, hn, bn, str 4tet, db (*Chester*); Serenade fl, cl, va, vc, hp (*Chester*)
- NIEHAUS, M.: Sextet cl, hn, bn, vn, va, db
- NIELSEN, C.: Serenata-Invano cl, hn, bn, vc, db (*Hansen*)
- PISK, P.: Music vn, cl, vc, bn (*CFE*)
- PITTALUGA: Ricercare vl, cl, bn, tp (*Leduc*)
- PONSE, L.: Quintet fl, ob, cl, va, vc (*Donemus*)
- POULENC, F.: Mouvements Perpetuels (arr. by the composer) fl, ob, cl, hn, bn, str 3, db (*Chester*)
- PRAAG, H. G. VAN: incl. Dixtuor fl, ob, cl, hn, bn, str 4tet db (*Donemus*)
- PROKOFIEV, S.: Quintet Op.39 ob, cl, vn, va, db (*IMC*)
- PROSPERI, C.: Four Inventions cl, bn, va, hp

INSTRUMENTOS DE SOPRO E CORDAS

- RAVEL, M.: Introduction and Allegro fl, cl, str 4tet, hp (*Durand*)
- RAWSTHORNE, A.: Concerto for Ten Instruments fl, ob, cl, hn, bn, str 5tet (*OUP*)
- REICHA, A.: Octet Op.96 ob/(fl), cl, hn, bn, str 4tet (db ad lib) (*MR*)
- REIZENSTEIN, F.: Serenade in F Op.29 fl, 2 ob, 2 cl, 2 hn, 2 bn, db (*BH*)
- RHEINBERGER, J.: Nonet Op.139 fl, ob, cl, hn, bn, str 3, db (*MR*)
- RIISAGER, K.: Sonata fl, cl, vn, vc (*Hansen*)
- ROSETTI, A.: Partita (1785) 2 fl, 2 ob, 2 cl, 3 hn, 2 bn, db (*OUP*)
- ROXBURGH, E.: Quartet fl, cl, vn, vc (*UMP*)
- RUDZINSKI, W.: Nonet fl, ob, cl, hn, vn, va, vc, db (*PWM*)
- SGHIDLOWSKY, L.: Cuerteto mixto fl, cl, vn, vc (*IEM*)
- SCHOLLUM, R.: Octet Op.63 fl, ob, cl, hn, str 3, db (*Doblinger*)
- SCHUBERT, F.: Octet Op.166 cl, hn, bn, str 4tet, db (*IMC/Bre/Peters*)
- SEARLE, H.: Quartet Op.12 vn, va, cl, hn (*Lyche/Hin*)
- SHEINKMAN, M.: Divertimento cl, tp, trom, hp (*Hin*)
- SKALKOTTAS, N.: Octet fl, ob, cl, hn, str 4tet (*MS*)
- SPOHR, L.: Nonet Op.31 fl, ob, cl, hn, bn, str 3, db (*Litolfff/Peters*); Octet Op.32 cl, 2 hn, vn, 2 va, vc, db (*MR/Bar*)
- STANFORD, G. V.: Serenade Op.95 fl, cl, hn, hn, str 3, db (*SB*)
- STEVENS, H.: Septet cl, hn, bn, 2 va, 2 vc (*ACA*)
- STRAUSS, R. (arr. HASENÖHRL): Till Eulenspiegel einmal anders! vn, cl, hn, bn, db (*Peters*)
- STRAVINSKY, I.: Pastorale vn, ob, ch, cl (A), hn (*Schott*); Epitaphium fl, cl, hp (*BH*)
- THOMSON, R.: Suite ob, cl, va (*Schirmer*)
- THOMSON, V.: Sonata da chiesa cl (Eb), tp, va, hn, trom (*New Music*)
- TIESSEN, H.: Amsel Septett Op.20 fl, cl, hn, str 4tet (*Ries & Erler*)
- TOCCHI, G. L.: Arlecchino - Divertimento fl, cl, str 3, hp (*Schott*)
- TREMBLAY, G.: Quartet ob, cl, va, hn (*Christlieb*)
- TURCHI, G.: Trio fl, cl, va (*Hin*)
- VARÈSE, E.: Octandre fl, ob, cl, hn, bn, tp, trom, db (*Colfrank/Ricordi*)
- VILLA-LOBOS, H.: Chôros No.7 fl, ob, cl, sax, hn, vn, vc (*Eschig*)
- VOGEL, W.: 12 Variétés vn, fl, cl, vc (*Zerboni*)
- WAGNER, R.: Siegfried Idyll fl, ob, 2 cl, hn, 2 hn, tp, str 4tet, db (*Bre*)
- WELLESZ, E.: Octet Op.67 cl, hn, bn, str 4tet, db (*Lengnick/Doblinger*)
- WHETTAM, G.: Septet fl, cl, str 4tet, hp (*Meriden*)
- WIRÉN, D.: Quartet Op.31 fl, ob, cl, vc (*Gehrmans*)
- WOOLDRIDGE, K.: 3 Pieces vc, fl, ob, cl, hn (*De Wolfe*)

A TÉCNICA DO CLARINETE.

- WYNER, Y.: Passover Offering fl, cl, trom, vc (*AMP*)
 XENAKIS, I.: Anaktoria cl, hn, bn, str 4tet, db (*Salabert*)
 YUN, I.: Music for 7 Instruments fl, ob, cl, hn, bn, vn, vc (*BB*)
 ZILLIG, W.: Serenade No.2 cl (Eb), cl (A), bcl, cornet, tr, trom,
 str 3 (*Bär*)

INSTRUMENTOS DE SOPRO, COM OU SEM CORDAS, COM INSTRUMENTOS QUE NAO ESTAO INCLUIDOS EM OUTRAS CATEGORIAS

- APIVOR, D.: Concertante cl, pf, 2 perc
 AURIC, G.: 5 Bagatelles cl, bn, tp, vn, vc, pf (*Andraud*)
 BABBITT, M.: Aria da capo fl, cl, vn, vc, pf (*Peters*)
 BANKS, D.: Sonata da Camera fl, cl, bcl, str 3, pf, perc (*Schott*)
 BERGSMAN, W.: Illegible Canons cl & perc (*Galliard/Galaxy*)
 BIRTWISTLE, H.: "The World is Discovered" 2 fl, ob, eh, cl,
 bln/bcl, 2 hn, 2 bn, hp, guitar (*UE*)
 BRINDLE, R. SMITH: Concerto à 5 & percussion fl (picc), cl (bcl),
 vib, hp, pf, perc (*Hin*)
 BROWN, E.: Pentathis for 9 Solo Instruments fl, bcl, tp, trom, vn,
 va, vc, hp, pf (*Schott*)
 BURGE, D.: Sources III cl, perc (*Broude-A*)
 CASELLA, A.: Sinfonia Op.54 cl, tp, va, pf (*Carisch*)
 CASTIGLIONI, N.: incl. Tropi fl, cl, vn, vc, perc (*Zerboni*)
 CHEMIN-PETIT, H.: Short Suite ob, cl, bn, str 4tet, db, timp (*Hin*)
 COOKE, A.: Quartet fl, cl, vc, pf
 CROSSE, G.: A Wake fl, cl, vc, pf (*OUP*)
 CRUMB, G.: Eleven Echoes of Autumn alto fl, cl, vn, pf (*Peters*)
 DALLAPICCOLA, L.: Piccola Musica Notturna fl, ob, cl, hp, ccl,
 vn, va, vc (*Schott*)
 DAVIES, P. MAXWELL: Three Instrumental Sonatas from 'O
 Magnum Mysterium' fl, ob, cl, hn, bn, va, vc, perc (*Schott*);
 Antechrist picc, bcl, vn, vc, 3 perc (*BIN*); Ricercar and
 Doubles on "To Many a Well" wind 5tet, va, vc, harpsichord
 (*Schott*); Sextet fl, cl, bcl, vn, vc, pf (*Schott*); Stedman
 Doubles cl & perc (*BIN*)
 DENISOW, E.: D-S-C-H cl, trom, vc, pf (*UE*)
 DOHNANYI, E.: Sextet Op.37 cl, hn, str 3, pf (*Lengnick*)
 DONATONI, F.: 'Etwas ruhiger im Ausdruck' fl, cl, vn, vc, pf
 (*Zerboni*); For Grilly - Improvisations for fl, cl, bcl, str 3,
 perc (*Zerboni*)
 DUNHILL, T.: Quintet Op.3 cl, hn, vn, vc, pf (*Rudall Carte/BIN*)
 EISLER, H.: Nonet (No.2) fl, cl, bn, tp, perc, 3 vn, db (*Neue
 Musik/Bre*); Quintet Op.70 fl, cl, vn/va, vc, pf (*Litolff*)

INSTRUMENTOS DE SOPRO E OUTROS

- FALLÅ, M. DE: Concerto fl, ob, cl, vn, vc, harpsichord (*Eschig*)
 FIBICH, Z.: Quintet Op.42 cl, hn, vn, vc, pf (*Urbánek, Artia*)
 FOSS, L.: Echoi cl, vc, perc, pf (*Schott*)
 GERHARD, R.: Libra fl, cl, vn, guitar, pf, perc (*OUP*); larger groups incl. Concerto for Eight fl, cl, accordion, mandolin, guitar, perc, pf, db (*OUP*); Nonet fl, ob, cl, bn, hn, tp, trom, tuba, accordion (*BM*)
 GILBERT, A.: O'Grady Music cl, vc & toy instr.
 HAYDN, J.: 3 English Military Marches tp, 2 hn, 2 cl, 2 bn, serpent & drums (*MR*)
 HENZE, H. W.: Amicizia cl, trom, vc, perc, pf (*Schott*)
 HINDEMITH, P.: Drei Stücke cl, tp, vn, db, pf (*Schott*)
 HODDINOTT, A.: Septet Op.10 cl, hn, bn, str 3, pf
 HUMMEL, J. N.: Septet Militaire Op.114 fl, cl, tp, vn, vc, db, pf (*MR*)
 IBERT, J.: Le Jardinier de Samos fl, cl, tp, vn, vc, perc (*Heugel*)
 JANÁČEK, L.: Concertino cl (Eb & Bb), hn, bn, 2 vn, va, pf (*Hudební/Artia*)
 JOHNSON, R. S.: Triptych fl, cl, vn, vc, pf, perc (*OUP*)
 JUON, P.: Octet Op.27 ob, cl, hn, bn, str 3, pf (*Schlesinger*)
 KILAR, W.: Training 68 cl, vc, trom, pf (*PWM*)
 KOPELANT, M.: Music for 5 ob, cl, bn, vn, pf (*Gerig*)
 KOTONSKI, W.: Midsummer cl, vc, pf, elec. bells (*Moeck*); Pour Quatre cl, trom, vc, pf (*PWM*)
 KROEGER, K.: Toccata cl, trom, perc (*Broude-A*)
 LACHENMANN, H.: Trio fluido cl, va, marimba (*Gerig*)
 LAMPERSBERG, G.: Quartett fl, bcl, guitar, va (*UE*); Trio cl, vn, small drum (*UE*)
 LEIGHTON, K.: Fantasy on an American Hymn Tune cl, vc, pf (*Novello*)
 LUMSDAINE, D.: Mandala II fl, cl, perc, vn, va (*UE*)
 LUTYENS, E.: Concertante for Five Players Op.22 fl (picc), cl (bcl), vn (va), vc, pf (*BM*); Concerto Grosso Op.8/5 cl, sax, str 4tet, pf (*Chester*); 6 Tempi for 10 Instruments Op.42 wind 5tet, tp, str 3, pf (*Mills*)
 MARTINU, B.: Musique de Chambre No.1 cl, vn, va, vc, hp, pf (*Schott*); Quartet cl, hn, vc, small drum (*Panton*); La Revue de Cuisine cl, bn, tp, vn, vc, pf (*Leduc*)
 MUSGRAVE, T.: Chamber Concerto No.2 fl, cl, vn, vc, pf (*Hansen*)
 NONO, L.: Polifonica - Monodia - Ritmica fl, cl, bcl, sax, hn, pf, perc (*Schott*)
 ONSLOW, G.: incl. Grand Sextuor Op.77bis fl, cl, hn, bn, db, pf (*Heugel*)
 PAZ, J.: Dédalus fl, cl, vn, vc, pf (*ECA*)
 PETRASSI, G.: Sonata da Camera fl, ob, cl, bn, 2 vn, 2 va, vc, db,

A TÉCNICA DO CLARINETE

harpsichord (*Zerboni*)

- PETRIĆ, I.: Contacts cl & perc (*DSS/Gerig*)
- PFISTER, H.: Ballade cl, guitar (*Eul-Z*)
- PIJPER, W.: Septet wind 5tet, db, pf (*Donemus*)
- PILLIN, B.: Suite fl, ob, cl, organ (*Western Int*)
- PIÑOS, A.: Conflicts bcl, vn, pf, perc (*Panton*)
- POUSSEUR, H.: Madrigal III cl, vn, vc, pf, 2 perc (*UE*)
- PYLE, F. J.: Sonata for Three cl, perc, pf (*Southern*)
- RAWSTHORNE, A.: Quintet cl, hn, vn, vc, pf (*OUP*)
- REGAMEY, C.: Quintet cl, bn, vn, vc, pf (*PWM*)
- ROCHBERG, G.: Contra mortem et tempus fl, cl, vn, pf (*Presser*);
Electra kaleidoscope fl, cl, vn, vc, pf
- ROXBURGH, E.: Dithyramb I cl (+ Eb & bcl) & solo perc
(*UMP*)
- RUBINSTEIN, A.: Octet Op.9 fl, cl, hn, vn, va, vc, db, pf (*Peters*)
- RUSSELL, A.: Pas de Deux cl, perc (*Mus. for Perc., NY*)
- RUYNEMAN, D.: Divertimento fl, cl, hn, va, pf (*Chester*)
- SAUGUET, H.: Divertissement de Chambre fl, cl, va, bn, pf
(*Schott*); Près du Bal fl, cl, hn, vn, pf (*Rouart*)
- SCHAT, P.: Septet fl, ob, bcl, hn, vc, pf, perc (*Donemus*)
- SCHOENBERG, A.: Chamber Symphony Op.9 arr. Webern fl, cl,
vn, vc, pf (*UE*)
- SCULTHORPE, P.: Tabuh Tabuhan wind 5tet & perc (*Faber*)
- SEROSKI, K.: Swinging Music cl, trom, vc, pf (*Moeck*)
- SHIFRIN, S.: Serenade for 5 Instruments ob, cl, vn, hn, pf (*Peters*)
- SKALKOTTAS, N.: Andante sostenuto fl, ob, ch, cl, bn, cb, hn, tp,
trom, tuba, timpani, perc, pf (*UE*)
- SPINNER, L.: Quintet cl, hn, bn, db, guitar (*BII*)
- SPOHR, L.: Septet Op.147 fl, cl, hn, bn, vn, vc, pf (*MR*)
- STIBILIJ, M.: Zoom cl & bongos (*Bär*)
- STOCKHAUSEN, K.: Kreuzspiel ob, bcl, pf, 3 perc (*UE*)
- STRAVINSKY, I.: Septet cl, hn, bn, str 3, pf (*BII*)
- SYDEMAN, W.: Quartet fl, cl, vn, pf (*Okra*)
- SZALONEK, W.: Improvisations sonoritiques cl, trom, vc, pf
(*PWM*)
- TAILLEFERRE, G.: Images fl, cl, str 4tet, pf, celeste (*Chester*)
- TOCH, E.: Dance Suite Op.30 fl, cl, vn, va, db, perc (*Schott*)
- WALACINSKI, A.: Introspections cl, perc (*PWM*)
- WEBERN, A.: Concerto Op.24 fl, ob, cl, hn, tp, trom, vn, va, pf
(*UE*); Quartet Op.22 vn, cl (A), sax, pf (*UE*); Sinfonie
Op. 21 cl, bcl, 2 hn, hp, 2 vn, va, vc (*UE*)
- WERNICK, R.: Stretti cl, vn, va, guitar (*Mills*)
- WESTERGARD, P.: Quartet cl, vn, vc, vib (*Schott*)

INSTRUMENTOS DE SOPRO E OUTROS

CLARINET AND TAPE OR OTHER ELECTRONIC EQUIPMENT, WITH OR WITHOUT OTHER INSTRUMENTS

- BERIO, L.: Differences fl, cl, va, vc, hp, tape (UE)
 BIRTWISTLE, H.: 4 Interludes from a Tragedy basset-cl, tape (UE)
 DIEMENTE, E.: Mirrors 5 cl, tape
 DRUCKMAN, J.: Animus 3 cl, tape (MCA)
 GILBERT, A.: Spell Respell electric basset clarinet (or cl in A), pf (Schott)
 HAYNES, S.: Extensions cl, tape (Chester)
 KAGEL, M.: Atem wind instrument and tape (UE)
 LEEUW, T. DE: Antiphonic fl, ob, cl, hn, bn, 4-track tape (Donemus)
 NEWSON, G.: Alan's Piece Again cl, 4-track tape
 PATTERSON, P.: Shadows cl, tape (Weinberger)
 PERT, M.: Akhenaten cl (Eb), cl (Bb), bcl, tape (Weinberger); Eoatrion Ebcl, tape (Weinberger)
 ROXBURGH, E.: Monologue for Alan Hacker cl, tape
 SMALLEY, D.: Anaphora I cl, tape
 SUBOTNICK, M.: Serenade 3 fl, cl, vn, pf, tape (Bowdoin, US); Passages of the Beast (amplified clarinet, requiring a special 'ghost box' available on rental from the publisher) (Presser)
 VEGA, A. DE LA: Interpolation cl, tape (STA)

VOZ(ES) COM NAO MAIS QUE 5 INSTRUMENTOS, INCLUINDO CLARINETE(S)

- ABERCROMBIE, A.: Songs of Solitude sop, cl, pf
 AMY, G.: D'un désastre obscur mezzo & cl (A) (UE)
 APOSTEL, H. E.: Lieder Op.22 med voice, fl, cl, bn (UE)
 BABBITT, M.: 2 Sonnets bar, cl, va, vc (Peters)
 BALASSA, S.: Antinomia mezzo, cl, vc
 BASSETT, L.: Time and Beyond bar, cl, vc, pf (Peters)
 BECKWITH, J.: The Great Lakes Suite sop, bar, cl, vc, pf
 BERIO, L.: Agnus 2 sop, 3 cl (UE); Chamber Music sop, cl, vc, hp (Zerboni); O King voice, fl, cl, pf, vn, va (UE)
 BIRTWISTLE, H.: Ring a Dumb Carillon sop, cl, pf (UE)
 BLISS, A.: Two Nursery Rhymes sop, cl, pf (Chester)
 COOKE, A.: Three Songs of Innocence sop, cl, pf (OUP)
 COPLAND, A.: 'As it fell upon a day' voice, fl, cl (BIN)
 COWIE, E.: Shinkolinshu sop, fl, cl, pf (Schott)
 CRUMB, G.: Echos 1-11 Echos of Autumn 1965 alto, fl, cl, vn, pf (Mills)
 DALBY, M.: Cantica sop, cl, va, pf (Novello)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- DALLAPICCOLA, L.: Due Liriche di Anacreonte sop, cl(Eb), cl (A), va, pf (Zerboni); Goethe-Lieder mezzo, cl(Eb) cl(Bb), bcl (Zerboni)
- DAVIES, H.: Vom ertrunkenen Mädchen sop, fl, cl, pf
- EISLER, H.: incl. Palmström Op.5 voice, fl, cl, vn (UE)
- FELDMAN, M.: Voice and Instruments II voice, cl, vc, db (UE); Journey to the End of Night sop, fl, cl, bcl, bn (Peters)
- FINNISSEY, M.: Lord Melbourne sop, cl, pf (UE)
- FRICKER, P. R.: Come Sleep contralto, alto fl, bcl
- GERHARD, R.: 7 Haiku voice, fl, ob, cl, bn, pf (BM)
- GIDEON, M.: Rhymes from the Hill voice, cl, vc, marimba (CFE)
- HAMILTON, I.: Songs of Summer Op.27a sop, cl, pf (Presser)
- HEAD, M.: The World is Mad voice, cl, pf (Emerson)
- HOOKE, J.: 3 Songs sop, cl, pf (Schott)
- HORVATH, J. M.: 4 Lieder sop/tenor, fl, cl, va, vc (Peters)
- HOVHANESS, A.: Saturn sop, cl, pf (Peters)
- JACOB, G.: Three Songs sop, cl (A) (OUP)
- JOSEPHS, W.: Four Japanese Lyrics sop, cl, pf (Novello)
- KALLIWODA, J.: Heimatlied sop, cl, pf (MR)
- KNUSSON, O.: Rosary Songs sop, cl, va, pf (Faber); Trumpets (1975) 3 cl, voice (Faber) --
- KOLB, B.: 3 Place Settings narrator, cl, vn, db, perc (Fischer)
- KREUTZER, K.: Das Muhlrad sop, cl, pf (MR)
- LACHNER, F.: Two German Songs 'Auf Flügeln des Gesanges' and 'Seit ich ihn gesehen' cl, sop, pf (Nova); Frauenliebe und Leben sop, cl, pf (MR)
- LLOYD, C.: Annette bar, cl, pf (Novello)
- LUTOSLAWSKI, W.: Straw Chain and other childrens' songs sop, mezzo, fl, ob, 2 cl, bn (PWM)
- MCCABE, J.: 3 Folk Songs sop, cl, pf (Novello)
- MELLERS, W.: Carmina filium voice, cl, vn, vc, pf
- MEYER, K.: 5 Chamber Pieces Op.18 sop, cl, vn, va (PWM)
- MOZART, W. A.: 'Pargo' (La Clemenza di Tito) arr. voice, cl, pf (Schott); Four Notturmi K345, 436, 439, 549 2 sop, bass, 3 bhn (Bre); Two Notturmi K437, 438 2 sop, bass, 2 cl, bhn (Bre)
- MUSGRAVE, T.: Four Portraits bar, cl, pf (Novello)
- NICHOLSON, G.: Alla Luna sop, cl, pf (Schott)
- NOVÁK, J.: Mimus Magicus sop, cl, pf (Zanibon)
- OLESZKOWICZ, J.: Stabat Mater 3 reciters, fl, cl, hn (PWM)
- OSBORNE, N.: Vienna, Zurich, Constance sop, 2 cl, perc, vn, va (UE)
- PAER, F.: Beatus Vir (Aria in Eb) cl, sop, pf (Nova)
- PAISIELLO, G.: Accensa clare cl, sop, pf (Nova)
- PANSEON, A. -M.: Tyrol qui m'a vu naître sop, cl, pf (MR)

VOZ(ES) COM NAO MAIS QUE 5 INSTRUMENTOS

- PERKOWSKI, P.: Poems from Sappho sop, 2 fl, 2 cl (*PWM*)
 PISK, P. A.: Meadow Saffrons Op.37a alto, cl, bcl (*Presser*)
 RIDOUT, A.: Hölderlinlieder sop, cl (*Chappell*)
 RORAM, N.: Ariel sop, cl, pf (*BIF*)
 ROUTH, F.: Circles sop, cl, va, pf
 SARTI, G.: In hac die cl, sop, pf (*Nova*)
 SCHUBERT, F.: Der Hirt auf dem Felsen sop, cl, pf (*Bre*)
 SEIBER, M.: Morgenstern-Lieder sop, cl (*UE*)
 SHAW, C.: Sonnet tenor cl
 SMIT, L.: Academia Graffiti voice, cl, vc, pf, perc (*Mills*)
 SPOHR, L.: Deutsche Lieder Op.103 sop, cl, pf (*Bar*)
 STEVENS, H.: 2 Shakespeare Songs voice, fl, cl (*ACA*)
 STRAVINSKY, I.: Berceuses du Chat contralto 3 cl (Eb, Bb, A) (*Chester*); Elegy for J.F.K. bar, 2 cl (Bb), alto cl (*BIF*); Three Songs from Shakespeare mezzo, fl, cl, va (*BIF*)
 TEED, R.: 5 Funny Songs bar, cl, pf
 VAUGHAN WILLIAMS, R.: Three Vocalises sop, cl (*OUP*)
 VILLA-LOBOS, H.: Poema da Criança e sua Mamã voice, fl, cl, vc (*Eschig*)
 WARD-STEINMAN, D.: Fragments from Sappho sop, fl, cl, pf (*Marks*)
 WEBERN, A.: Six Songs Op.14 -sop, vn, cl, bcl, vc (*UE*); Five Canons Op.16 sop, cl, bcl (*UE*); Three Folksongs Op.17 voice, vn, va, cl, bcl (*UE*); 5 Geistliche Lieder Op.15 voice, fl, cl, tp, hp, vn (*UE*); Three Songs Op.18 voice, cl (Eb), guitar (*UE*)
 WELLESZ, E.: The Leaden Echo and the Golden Echo sop, vn, cl, vc, pf (*Schott*)
 WIEGOLD, P.: And he showed me a pure river of water of life sop, 3 cl, perc (*UE*)
 WILLS, A.: Sonnet 'When our two souls' cl, sop, pf (*Nova*)
 WILKINSON, M.: Voices contralto, fl, cl (Eb), bcl, vc (*UE*)
 WOLPE, S.: Street Music bar, ob, cl, vc, pf (*BCMA*)
 WOYTOWICZ, B.: Cradle Song sop, fl, cl, bn, hp (*PWM*); Lamento sop, cl, pf (*PWM*)

SOLOS DE CORNO DE BASSETO

(incluindo concertos)

E PEQUENO GRUPO DE EXECUTANTES

Para obras maiores, veja outras categorias

- BACKOFEN, H.: Quintet Op.9 bhn, str 4tet (*Kneusslin*)
 BEERHALTER, A.: Variations on a German Folk Song bhn & pf (*Kneusslin*)
 BENNETT, R. R.: Crosstalk 2 bhns (original) (2 cl version *UE*)

A TÉCNICA DO CLARINETE

- BERIO, L.: Variazioni No.2 from 'Divertimento für Mozart' 2 bhn & str (UE)
- DANZI, F.: Sonata for bhn Op.62 bhn, pf (Hof)
- HARVEY, P.: Quartet Eb, Bb, bhn, bcl (Maurer)
- HESS, W.: Quintet Op.95 bhn or cl, vn, va, vc, cb (Amadeus); Fünf Tonstücke Op.98; Trauermusik Op.101 bhn/cl, pf (Amadeus)
- KLEBE, G.: 7 Bagatelles bhn, trom, hp, tubular bell (BB)
- LUTYENS, E.: This Green Tide bhn, pf (UE)
- MARTIN, F.: Ballade bhn & orchestra (pf, timps, str)/pf red (the composer's 1974 arrangement of the work originally for alto saxophone) (UE)
- MAYR, F.: 12 Bagatelle fl, cl, bhn/bn (Kneusslin)
- MENDELSSOHN, F.: Konzertstücke Op.113 & Op.114 cl, bhn, pf (Bre)
- MOZART, W. A.: Adagio K410 2 bhn, bn (poss. orig. 3 bhn?) (Sikorski); Adagio K411 2 cl, 3 bhn (Bre); 4 Divertimenti K439b 3 bhn (Score Bär); Adagio K580a cl, 3 bhn (original scoring unknown: see fol.) (Eul-Z); Adagio K580a ch, 2 bhn/bn, bn (Kneusslin/Sikorski); 12 Ducts (orig. 2 bhn/2 hn) (OUP); 6 Nocturnes K346, K436, K 439, K 549 2 sop, bass, 3 bhn, K437, K438 2 sop, bass, 2 cl, bhn (Bre)
- MULLER, P.: Serenata turicensis bhn, va, vc (Amadeus)
- NUDERA, A.: 2 Trios originally for bhns published in Trios für Klarinetten BOUFFIL/NUDERA (Hofmeister)
- PERT, M.: Luminos bhn or cl & pf (Weinberger)
- REED, W. L.: Four Airs Op.50 bhn, pf
- ROLLA, A.: Concerto in F bhn, (Kneusslin)
- STAMITZ, C.: Concerto bhn/cl (Amadeus)
- STARK, R.: Sonata in G minor 2 cl, bhn (Hin); Serenade 2 cl, bhn, bcl (Schmidt)
- STEVENS, H.: 4 Folksongs of Touraine bhn/cl, pf (Helios)
- STOCKHAUSEN, K.: incl. In Freundschaft bhn solo (Stockhausen Pub)
- THOMSON, V.: 5 Portraits for 4 Clarinets 2 cl, bhn, bcl (Schirmer)

SOLO DE CLARONE

(incluindo concertos) e

MUSICA DE CAMARA COM NAO MAIS QUE DOIS OUTROS INSTRUMENTOS
(veja também em "Três ou mais Clarinetes" e em "Corno de Basseto)

Para obras maiores, veja outras categorias

- ARRIGO, G.: Par un jour d'automne bcl (Ricordi)
- BERIO, L.: Chemins HC bcl, orch (UE)
- BOIS, R. DU: Fusion pour deux bcl, pf (Donemus); Melody bcl,

SOLO DE CLARONE E PEQUENOS GRUPOS

- 2 VII, VA, VC (*Donemus*)
 BOWEN, Y.: Fantasy Quintet bcl, str 4tet (*De Wolfe*)
 BOZZA, E.: Ballade bcl, pf (*Supraphon*)
 CONNOLLY, J.: Tesseract F bcl, & tape (*Novello*)
 DESPORTES, Y.: Andante & Allegro bcl, pf (*Southern*)
 FERNEYHOUGH, B.: Time and Motion Study I bcl (*Peters*)
 FINISSEY, M.: Song 12 bcl (*BII*)
 FOWLER, J.: The Arrows pf St. Sebastian II (1981) bcl, vc, pre-recorded tape (*UE*)
 GABRIEL, W.: Ballade bcl, pf (*Doblinger*)
 GLOBOKAR, V.: Voix instrumentalisée bcl (*Peters*)
 GUENTHER, R.: Aubade bcl (*BM*); Harbor Echoes bcl (*BM*)
 HARTZELL, E.: Trio fl, bcl, pf (*Doblinger*)
 HOMS, J.: Trio fl, bcl, vn
 KUPKOVIC, L.: '...' bcl (*UE*)
 LAKNER, Y.: Piece for Horak bcl (*IMI*)
 LANG, R.: Concert Piece bcl (*Lang Music Pub*)
 LEEUW, T. DE: Mountains bcl & tape (*Donemus*)
 LINDE, B.: Pezzo Concertante bcl, str orch (*Hans Busch Musikforlag, Sweden*)
 MALOVEC, J.: Cryptogram bcl, pf, perc (*Supraphon*)
 MARTINO, D.: Strata bcl (*Ione*)
 MASCHAYEKI, A.: 9 Expressions cl, bcl (*UE*)
 PILLIN, B.: Scherzo Barbaro bcl, pf (*Western Int*)
 POLOLÁNIK, Z.: Musica Spingenta No.3 bcl, 13 perc (*Panton*)
 PORCELIJN, D.: Pole II bcl (*Donemus*)
 RAE, A.: Sonata for Bass Clarinet (1976) bcl, str orch (*CMC*)
 RAXACH, E.: Chimacra bcl & tape (*Donemus*)
 REINER, K.: Trio fl, bcl, perc (*Supraphon*)
 SCHOECK, O.: Sonate Op.41 bcl, pf (*Bre*)
 SCHULLER, G.: Duo Sonata cl, bcl (*AMP*)
 SCHWARTZ, G.: Three Duets cl, bcl (*Southern*)
 STRAESSER, J.: Encounters bcl, 6 perc (*Donemus*)
 SYDEMAN, W.: Trio bcl, bn, pf (*Okra*)
 VERRALL, J.: Nocturne bcl, pf (*Interlochen Press*)

Observe principalmente em INSTRUMENTOS DE SOPRO COM OU SEM CORDAS E COM OUTROS INSTRUMENTOS QUE NAO ESTAO INCLUIDOS EM OUTRAS CATEGORIAS, obras de E. Brown, P. Maxwell Davies, G. Lampersberg, A. Pinos e K. Stockhausen.

Um número de obras para clarone foi especialmente escrito para Josef Horák e Harry Spina, a maioria ainda não publicadas. Um catálogo útil de música para clarone pode ser encontrada em vários números de "The Clarinet", a revista da International Clarinet Society.

3. TERMOS TÉCNICOS ENCONTRADOS EM *CLARINET TECHNIQUE*

Este segmento não pretende ser um glossário especializado de termos técnicos sobre clarinete; somente procura apresentar a melhor tradução dos termos de acordo com os contextos específicos de *Clarinet Technique*. Os números entre colchetes referem-se às páginas de *Clarinet Technique* onde encontramos esses termos técnicos.

A key [p.5] - chave do lá⁴
Ab/Eb key [p.36] - chave do lá bemol/si bemol
accidentals [p.40] - acidentes
airstream [p.7] - fluxo de ar
alternative fingering [p.5] - digitação alternativa
alto clarinet [p.39] - clarinete alto
aperture [p.26] - abertura (entre a palheta e a boquilha)
articulation [p.VII] - articulação
attack [p.43] - ataque
bakelite [p.48] - baquelite
barrel [p.2] - barrilete ou barrilhote
bars [p.8] - compassos
bass clarinet [p.VII] - clarone
bass clef [p.40] - clave de fá
basset horn [p.VII] - Corno di bassetto / Cor de basset[te]
beat [p. 45] - batimento [no sentido de afinação]
bell [p.1] - campana
bore [p.38] - tubo

breath control [p.6] - controle respiratório
 breathing [p.VII] - respiração
 breathing point [p.9] - lugar para respiração
 brush the reed [p.26] - tocar a palheta [com a língua]
 cane [p.52] - cana real
 cane reed [p.52] - palheta de cana real
 cap [p.50] - cobre-boquilha feito de metal ou plástico
 chart [p.VII] - tábua [de digitação]
 classical works [p.19] - obras para clarinete de autores do
 período clássico
 close lay [p.52] - curva fechada [da boquilha]
 close longer lays [p.45] - boquilhas de maior comprimento e
 mais fechadas
 coax out the note [p.32] - induzir as notas a soar
 colouring [p.47] - coloração [sonora]
 columns of air [p.5] - colunas de ar
 composition reed [p.52] - palheta de aglomerado
 cord [p.50] - fio usado para prender a palheta na boquilha
 corks [p.56] - cortiças (no contexto de *Clarinet Technique*,
 refere-se especificamente à cortiça dos encaixes do
 clarinete)
 correspondence levers [p.35] - encaixes
 cracks [p.48] - rachaduras
 crisp staccato sound [p.27] - staccato nítido
 cross fingerings [p.15] - digitações cruzadas
 cross the break [p.15] - passar pelas notas entre a mudança
 do registro chalumeau para o clarino
 curved open lays [p.45] - [boquilhas com] curvas e aberturas
 maiores
 danger spots [p.9] - trechos perigosos

diaphragm [p.6] - diafragma
 diaphragmatic breathing [p.58] - respiração diafragmática
 double tonguing [p.29] - articulação dupla
 dynamic levels [p.58] - níveis de dinâmica
 dynamics [p.4] - dinâmica
 ebbs and flows of tone [p.10] - fluxos do som
 embouchure [p.1] - embocadura
 ensemble [p.56] - conjunto
 exhalation of air [p.6] - expiração
 extent [p.VII] - extensão
 face of the mouthpiece [p.54] - face da boquilha
 faked fingering [p.32] - "jeitinho" na digitação (uma
 digitação de uso restrito para certos contextos pouco
 usados)
 finger exercises [p.11] - exercícios para a destreza dos dedos
 finger-holes [p.5] - orifícios
 fingering difficulties [p.31] - dificuldades de digitação
 firm "edge" of a note [p.11] - início preciso de uma nota
 flat [p.22] - bemol
 floor of the chest cavity [p.6] - base da cavidade torácica
 fluff [p.56] - felpa
 flutter-tonguing [p.44] - frulato
 formation of the embouchure [p.58] - formação da embocadura
 formation of the mouth [p.1] - formação da boca
 full rich note [p.11] - som encorpado
 grunt a semitone away from the note [p.45] - dar um grunhido
 um semitom acima ou abaixo da nota
 gurgle [p.51] - "borbulhar"; problema sonoro causado pelo
 excesso de humidade acumulado nas sapatilhas do clarinete

hard reeds [p.45] - palhetas duras
 harmonic series [p.58] - séries harmônicas
 harmonic [p.45] - harmônicos
 high notes [p.7] - notas agudas
 higher register [p.15] - registro mais agudo, referindo-se ao
 registro clarino
 holes [p.5] - orifícios
 hum a semitone away from the note [p.45] - murmurar um semitom
 acima ou abaixo da nota
 imitation of a ring modulation [p.47] - imitação de amplitude
 modulada
 inhalation of air [p.6] - inspiração [de ar]
 intonation [p.5] - afinação
 jerk out mezzo-forte [p.9] - explodir em mezzo-forte
 joints [p.35] - encaixes
 key signatre [p.22] - armadura de clave
 keys [p.5] - chaves
 lay [p.52] - curva [da boquilha]
 leaps [p.18] - saltos
 left-hand freedom [p.13] - independência da mão esquerda
 legato [p.20] - ligado
 legato leap [p.36] - salto em legato
 life-drained quality [p.44] - qualidade [sonora] drenada de
 vida
 ligature [p.50] - braçadeira
 long Bb fingering [p.35] - digitação para o si bemol onde se
 usa os dois dedos indicadores
 long notes [p.4] - sons filados
 lower joint [p.50] - corpo de enchavamento inferior
 major keys [p. 19] - tonalidade maiores

medium lay [p.52] - curva intermediária [da boquilha]
 middle-of-the-road reeds [p.45] - palhetas intermediárias
 minor keys [p.19] - tons menores
 mouthpiece [p.1] - boquilha
 musicianship [p.8] - musicalidade
 neat staccato [p.29] - staccato nítido (os clarinetistas
 também usam a expressão "staccato limpo")
 normal fingering [p.5] - digitação normal
 numbers of an opera [p.41] - cenas de uma ópera
 open lay [p.52] - [boquilha com] abertura maior
 open note G [p.2] - sol da segunda linha
 opening [p.52] - abertura [da boquilha]
 overblow [p.37] - produzir notas como harmônicos
 overblowing at the twelfth [p.39] - produzir harmônicos uma
 décima-segunda acima
 pads [p.35] - sapatilhas
 phrasing of the music [p.8] - fraseado da música
 pillars [p.48] - pinos
 pitch [p.4] - afinação
 plastic reed [p.52] - palheta de plástico
 position of embouchure [p.2] - posição da embocadura
 puffing out the cheeks [p.2] - encher as bochechas de ar
 pull-through [p.51] - saca-trapo
 "pump" the breath [p.28] - "bombear" o ar
 quick fade-in [p.44] --aparecimento brusco do volume sonoro
 range [p.VII] - extensão
 reed [p.VII] - palheta
 reed cutter [p.17] - cortador de palheta
 resilience [p.55] - elasticidade [da palheta]

resonating chamber [p.4] - caixa de ressonância
 rest bars [p.57] - compassos de espera
 rich note [p.11] - som encorpado [da nota]
 right-hand side key [p.35] - primeira chave lateral do
 indicador da mão direita
 rings [p.2] - anéis
 rods [p.48] - eixos
 rolling "rs" [p.45] - [produzir frulato ao] fazer a língua
 vibrar no céu da boca, da mesma forma com que um gaúcho
 produziria o som de dois erres como em "carro", "ferro",
 "cachorro", etc.
 scrap of exhalation [p.7] - "fiapinho" de ar
 semiquaver [p.24] - semicolcheia
 sharp [p.22] - sustenido
 sharpness [p.43] - [soar com a] afinação mais alta
 short notes [p.25] - notas curtas
 sight-reading [p.24] - leitura à primeira vista
 silent beats [p.9] - tempos de pausa
 simple tonguing [p.30] - articulação [com a língua] simples
 skin pads [p.51] - sapatilhas de boldruche
 slackened lip [p.29] - lábio relaxado
 slap-tonguing [p.45] - "slap" com a língua
 slope [p.52] - inclinação [da palheta]
 slur [p.35] - ligadura
 snatch a quick breath [p.7] - furtar um pouco de ar
 socket [p.50] - barrilete ou barrilhote (especificamente no
 contexto de *Clarinet Technique*)
 soft reed [p.17] - palheta branda (ou palheta mole)
 sound [p.VIII] - som
 sound flat [p.17] - soar com a afinação mais baixa
 sound wide [p.17] - soar "aberto"

speaker key [p.5] - chave de registro
 split notes [p.43] - [exploração de] multifônicos
 springs [p.48] - molas
 squeak [p.4] - guincho
 stance [p.2] - postura
 sticking note [p.31] - nota que está "enroscando", ou seja,
 que apresenta algum tipo de dificuldade de digitação ou
 de ritmo e que precisa ser estudada mais atentamente
 stiff reed [p.17] - palheta mais dura
 studies [p.29] - estudos
 support [p.17] - apoiar o fluxo de ar com o diafragma
 system of clarinet [p.VII] - sistema de clarinete
 tail of the note [p.44] - bandeirola/gancho/cauda/colchete
 technical studies [p.31] - estudos para a técnica
 technique [p.VII] - técnica
 thinness of tone [p.5] - menor intensidade [sonora] da nota (ou
 nota com um som menos encorpado)
 theatre of performance [p.57] - ritual da apresentação
 throat notes [p.5] - notas entre os registros *chalumeau* e
clarino
 thumb rest [p.2] - apoio para o polegar
 tightening of the throat [p.7] - tensionamento da garganta
 tip of the reed [p.53] - ponta da palheta
 tonal chambers [p.49] - caixas de ressonância
 tonal characteristics [p.58] - características sonoras
 tone [p.VII] - som
 tone shading [p.45] - coloração sonora
 tone-rows [p.20] - tons inteiros
 tongue [p.VII] - língua
 tonguing [p.25] - articulação com a língua

transposition [p.VII] - transposição/transporte

tricky passages [p.31] - passagens difíceis

trill [p.36] - trilo/trinado

trill keys [p.5] - chaves de trilo/trinado

triple tonguing [p.29] - articulação tripla com a língua

triplet [p.12] - tercina

tube [p.5] - tubo

twelve-note composers [p.20] - compositores dodecafônicos

undertone [p.16] - insinuação de uma nota dentro de uma outra
nota, sugerindo desafinação

unresolved sound [p.44] - som mal-resolvido

upper joint [p.50] - corpo de enchavamento superior

variations in tone [p.43] - variação sonora

warm-up [p.56] - aquecimento [do instrumento]

wide lay [p.53] - boquilha aberta

wind instruments [p.VII] - instrumentos de sopro

wind quintets [p.59] - quintetos de sopro

3. BIBLIOGRAFIA

Obras sobre música e clarinete

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and their history*.
London, Faber and Faber Limited, 1967.

BRYMER, Jack. *Clarinet*. New York, Schirmer Books, 1976.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford, Oxford
University Press, 1983.

LACERDA, Osvaldo. *Compendio de Teoria Elementar da Música*. São
Paulo, Ricordi Brasileira, 1967.

PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York,
Charles Scribner's Sons, 1980.

PISTON, Walter. *Orchestration*. W. W. Norton & Company, 1955.

SLOBODA, John A. *The Musical Mind: The cognitive Psychology of
Music*. Clarendon Press, 1986.

THURSTON, Frederick. *Clarinet Technique*. Oxford, Oxford
University Press, 1978.

WOOD, Alexander. *The Physics of Music*. Greenwood Press
Publishers, 1975.

Métodos para clarinete em Língua Inglesa e em Língua Portuguesa

ROMEU, Antonio. *Metodo para Clarinete*. São Paulo, Musicais e Instrumentais Casa Manon S.A., 1954.

Rubank Elementary Method - Clarinet. Rubank Inc.

Rubank Intermediate Method - Clarinet. Rubank Inc.

Outras fontes

"A Palheta feita à mão" (apostila, autor, local e data não encontrados)

BOZZINI, José Angelino. "A arte de assoprar sem fazer força".
Informativo Weril. (informativo distribuído pela Weril - fabricante brasileira de instrumentos musicais)

CASTRO, José Carlos de. "Pontos Essenciais ao Aprendizado da Clarineta" (apostila)

Dicionários

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.

Collins Cobuild English Language Dictionary. London, Collins Publishers, 1987.

COSME, Luiz. *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

Dicionário de Música Zahar. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

JACOBS, Arthur. *The New Penguin Dictionary of Music*. Penguin Books, 1979.

Longman Dictionary of Contemporary English, Longman, 1987.

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de Termos Musicais*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

Novo Michaelis. São Paulo, Melhoramentos, 1986.

SANTOS, Agenor Soares dos. *Guia Prático de Tradução Inglesa*. São Paulo, Cultrix, 1986.

SINZIG, Pedro. *Dicionário Musical*. Livraria Kosmos, 1976.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited, 1980.

The Oxford Companion to Music. Oxford University Press, 1943.