

A colaboração compositor-intérprete no desenvolvimento da dialética da clarineta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

Daniel Aparecido de Oliveira
PPGMUS/ECA -USP- danisom@gmail.com

Luis Antonio Eugênio Afonso
PPGMUS/ECA-USP - lamontanha@gmail.com

Resumo: A colaboração entre compositores e intérpretes ao longo da evolução histórica da clarineta se mostra como um dos fatores favoráveis para a produção do número significativo de obras dedicadas ao instrumento. Neste artigo é demonstrado como essa relação se dá no momento atual, utilizando como exemplo a peça *After Telluris*, do compositor Alexandre Lunsqui, que assevera a necessidade dessa comunicação para tornar o discurso musical mais coerente.

Palavras-chave: Colaboração. Interpretação musical. Clarineta. Composição musical. Música contemporânea.

The Collaboration Composer-performer in the Development of Clarinet's Dialectic.

Abstract: The collaboration between composers and performers throughout the historical evolution of the clarinet is one of the favorable factors for the production of the significant number of works dedicated to the instrument. In this article, it is demonstrated how this relation takes place in the present moment using as example the piece "After Telluris", by the composer Alexandre Lunsqui, who asserts the necessity of this communication to make the musical discourse more coherent and unobstructed for the future interpreters.

Keywords: Collaboration. Musical interpretation. Clarinet. Musical composition. Contemporary music.

1. Colaboração na história da Clarineta

No decorrer de sua existência, a clarineta teve sua linguagem idiomática estabelecida, influenciada e aprimorada com base nas mais diversas situações, de variadas origens: linguagem sonora como imitação da natureza; entonação análoga à linguagem oral; busca por uma clareza nas articulações; desenvolvimentos técnicos na construção do instrumento; influência das qualidades sonoras naturais do instrumento (flexibilidade, expressividade, agilidade e riqueza sonora); aprimoramento do repertório; busca de possíveis soluções para propostas composicionais inovadoras; uma melhor execução das grafias musicais propostas; existência de intérpretes-compositores; bem como a não menos

importante relação entre compositor-intérprete, colaborações estas que favoreceram muito a solidificação dessa linguagem idiomática do instrumento.

A necessidade de se obter uma relação mais exata entre o objeto figural e o sonoro, conseguindo, assim, que o som idealizado seja reproduzido fielmente, favoreceu o surgimento de tratados, teses, estudos, desde muito cedo na História da Música instrumental, textos estes que tentavam e tentam facilitar a compreensão da intenção musical de um compositor, de uma determinada época e estilo ou até mesmo para uma melhor utilização dos instrumentos, com a finalidade de auxiliar a realização e a interpretação da intenção original.

A existência destes trabalhos é de altíssima importância, porém, em algumas situações, podem não ser suficientes no que diz respeito ao resultado sonoro e, por isso, esta comunicação colaborativa entre o compositor e intérprete é primordial: “Compositores e intérpretes aprendem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro”. RAY, Sônia, 2010, p. 1310-1314.

Na história da clarineta essa relação viva favoreceu o desenvolvimento de um repertório altamente qualificado e colaborou com a sua evolução mecânica. A explosão de novas formas musicais, ousadia na escrita, brilhantismo e virtuosidade, exigidos por novos estilos, obrigou os clarinetistas a realizarem verdadeiras proezas com o instrumento, exigindo também dos construtores melhoramentos na construção da clarineta com um único objetivo: desenvolver um instrumento ágil, homogêneo e com melhor resposta na execução das ideias composicionais. Vale também ressaltar a participação do clarinetista-compositor e do clarinetista-construtor na evolução histórica do instrumento.

Embora existam funções distintas para o intérprete e para o compositor, bem como, habilidades inerentes a cada um, a relação entre eles pode ser mais próxima do que simplesmente a ideia de que ao compositor cabe a função de criar a obra e ao intérprete a de fazer a leitura das intenções do compositor. Sempre houve na história da música, compositores-intérpretes, intérpretes-compositores e compositores que trabalhavam com o auxílio dos intérpretes, visando o uso adequado das potencialidades dos instrumentos e seus recursos técnicos, objetivando estabelecer uma escrita idiomática para o instrumento e muitas vezes, dedicando-lhes as obras. (GARBOSA, Guilherme, 2002, p. 19-20).

As informações da tabela abaixo foram retiradas do artigo *Players and composers* (WESTON, Pamela, 1995, p. 92-106.), em que são relacionados alguns exemplos de obras que foram compostas com uma proximidade bem estreita entre compositores e intérpretes:

COMPOSITOR	CLARINETISTA	OBRAS
Johann Melchior Molter (1696-1765)	Johann Reusch (1710-1787)	6 Concertos
Carl Stamitz (1745-1801)	Joseph Beer (1744-1812)	De seus 11 concertos, seis foram escritos para Beer
W.A. Mozart (1756-1791)	Anton Stadler (1753-1812)	Concerto para clarineta e orquestra, Lá Maior K.662; Quinteto para clarineta e cordas, K581
L. Van Beethoven (1770-1827)	Joseph Bahr (1770-1819)	Quinteto, op. 16 para piano e sopros; Sexteto, op. 71; Septeto, op. 20; Trio, opus 11
L. Spohr (1784-1859)	Simon Hermstedt (1778-1846)	Concerto, no. 1, op. 26; Concerto, no. 2, op. 57; Concerto no. 3, Op. 19; Concerto no. 4, Op. 20
C.M. von Weber (1786-1826)	Heinrich Baermann (1784-1847)	Concertino, op. 26; Concerto, op. 73, no. 1; Concerto, op. 74, no.2; Quinteto para clarineta e Cordas, op. 34; Gran Duo Concertante para clarineta e piano
Johannes Brahms (1833-1897)	Richard Muhlfield (1859-1907)	Trio para cello e piano, op. 114; Quinteto para clarineta e Cordas, op. 115; 25 Sonatas para clarineta e Piano, op. 120
Bela Bartók (1881-1945)	Benny Goodman (1909-1986)	Contraste para Violino, clarineta e Piano
Igor Stravinsky (1882-1971)	Werner Reinhart (1884-1951)	3 peças solo
Francisco Mignone (1897-1986)	José Botelho (1931-)	Concertino
Aaron Copland (1900-1990)	Benny Goodman (1909-1986)	Concerto
Claudio Santoro (1919-1989)	Luiz Gonzaga Carneiro (1928-2007)	3 Peças solo; Fantasia Sul América
Karlheinz Stockhausen (1928-2007)	Susanne Stephens (1946-)	Harlekin; Der Kleine Harlekin; Amour; In Freundschaft
Pierre Boulez (1925-2016)	Alains Damiens (1950 -)	Dialogue de l'ombre Double

Essa lista de obras, relacionando intérprete-compositor, corresponde apenas a uma pequena parte do repertório existente para clarineta em que o intercâmbio de informações entre as partes proporcionou, possivelmente, muitos questionamentos a respeito da linguagem escrita e sua correspondente sonora. Estes questionamentos acabaram provocando e ainda provocam inquietudes na tentativa de suas resoluções, levando a reflexões sobre temas como: a conquista de novos repertórios, descobertas de novos sons e efeitos, desenvolvimento técnico e aprimoramento na sensibilidade de como lidar com o instrumento, a gestualidade sonora na escrita e o uso do corpo na execução do instrumento, entre outros. Consequentemente, tais atitudes transformam essa busca conjunta pelo entendimento das possíveis linguagens de expressão musical em uma ferramenta atuante no aperfeiçoamento da dialética do instrumento.

2. Colaboração nos dias de hoje

“Dos sopros que constituem a base de uma orquestra, a clarineta é mais recente, mas é dos que tem o repertório mais desenvolvido, com especial destaque para o século XX” . PINTO, Nuno, 2006, p. 4.

No início do séc. XX, a clarineta foi de certa forma “redescoberta”, se transformando novamente em um dos instrumentos de sopro mais requisitado pelos compositores, como ocorria no período de sua criação no séc. XVIII, devido a algumas de suas qualidades, tais como: flexibilidade, expressividade, agilidade, riqueza sonora e de seus recursos sonoros que, hoje em dia, classificamos algumas delas como técnicas estendidas: multifônicos, micro-tons, sons vocais, glissandos, slap, sons com ruídos etc. Porém, devemos entender que muitas dessas sonoridades que hoje chamamos de novas, provavelmente já eram realizadas e utilizadas pelos instrumentistas do séc. XVIII, quando foram transpostos os limites do instrumento na busca por imitações de sonoridades específicas da natureza ou por sonoridades originalmente de outros instrumentos.

A sofisticação dos recursos instrumentais e a consequente ampliação das possibilidades orquestrais acarretará em uma profunda transformação da escritura composicional, seja ela para instrumento solista, para grupo de câmara ou para orquestra.

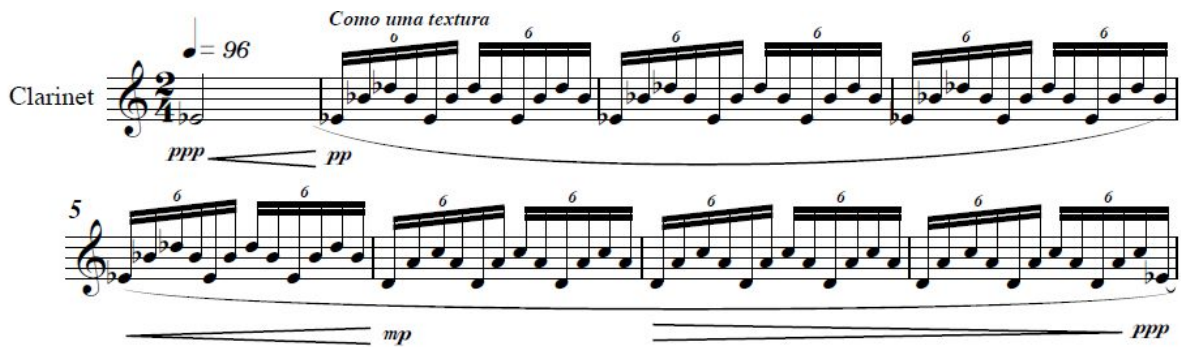
No primeiro caso, a evolução de instrumentos como o piano ou os instrumentos de sopro permitirá uma escritura que cada vez menos se prende aos parâmetros nota e ritmo e cada vez mais inclui a mecânica do instrumento e suas particularidades

gestuais e idiomáticas no processo composicional, exigindo técnicas específicas e registrando na própria partitura indicações que passam a prescrever mais e mais técnicas de performance. FERRAZ, Silvio e PADOVANI, José Henrique, 2011, p. 4-5.

Nos dias atuais, realizar uma obra composicional exige do compositor uma reflexão e uma experimentação realista de como sua obra será executada pelo instrumentista, necessitando, em alguns momentos, que o compositor se ponha no lugar do instrumentista primeiramente e posteriormente, use de uma experimentação da obra pelo verdadeiro performer para uma avaliação técnica, fazendo com que a colaboração conjunta se torne parte da obra, abrandando a separação que normalmente existe entre o compositor e o intérprete. Consideramos que essas interações são experimentos que possibilitam a geração de conhecimentos técnicos-artísticos para ambas as partes.

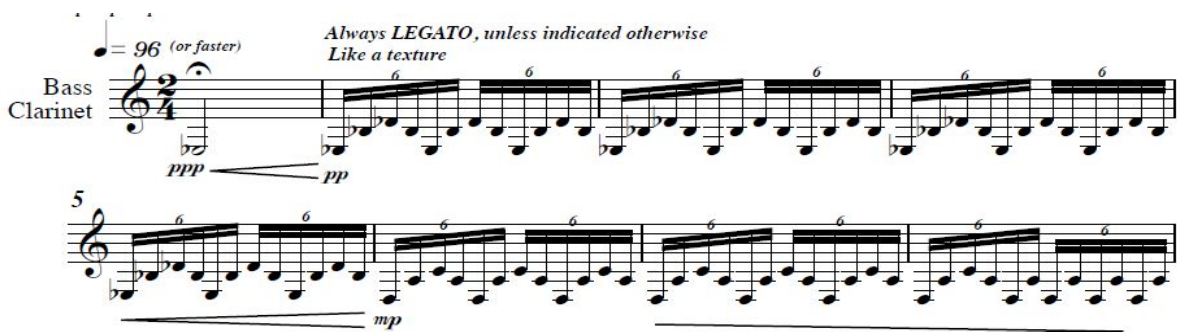
Comprovando sua importância, tal ocorrido de pesquisa artística pode ser visto, por exemplo, no desenvolvimento do projeto da peça *After Telluris*, do compositor Alexandre Lunsqui, quando nos enviou uma primeira versão para clarineta solo e tivemos a oportunidade de dialogar sobre a experiência da execução prática da peça. Citamos a seguir duas situações em que a colaboração compositor-intérprete resultou em novos materiais composicionais.

A primeira originou-se da informação “Como uma textura”, escrita em cima do segundo compasso da peça, sendo essa nota decisiva para que sugeríssemos que a peça fosse reescrita para clarone solo, em vez da clarineta. Na primeira versão (fig. 1), a grande maioria das notas das frases seriam constituídas e realizadas com saltos intervalares entre as diferentes regiões do instrumento, chamadas *chalumeau* (Mi₃ até Si₃) e *clarino* (Si₃ até Dó₅), adicionadas a uma atmosfera com dinâmica em *pp*, muito legato e um pulso métrico de semínima= 96, ocasionando uma extrema dificuldade na execução dos intervalos, sustentação do legato e da dinâmica exigida, não contribuindo para uma sonoridade textural de fluxo energético suave. Por outro lado, a mesma passagem escrita oitava abaixo para o clarone (fig. 2) ficaria com todas as notas da frase original na mesma região, possibilitando um controle mais fluente na execução dos intervalos e dinâmica, aproximando-se do correto clima idealizado pelo compositor.



Musical score for Clarinet, measures 1 to 9. The tempo is marked $\text{♩} = 96$. The score is in 2/4 time and features a continuous sixteenth-note pattern with sixteenth rests, indicated by a '6' above the notes. The dynamic starts at *ppp* and gradually increases to *pp*. The instruction *Como uma textura* is written above the staff. A second staff, starting at measure 5, continues the pattern with a dynamic of *mp* and ends at *ppp*.

Fig. 1: Trecho musical da primeira versão escrita para clarineta da peça *After Telluris*, do compositor Alexandre Lunsqui, compassos 1 ao 9.



Musical score for Bass Clarinet, measures 1 to 9. The tempo is marked $\text{♩} = 96$ (or faster). The score is in 2/4 time and features a continuous sixteenth-note pattern with sixteenth rests, indicated by a '6' above the notes. The dynamic starts at *ppp* and gradually increases to *pp*. The instruction *Always LEGATO, unless indicated otherwise* and *Like a texture* are written above the staff. A second staff, starting at measure 5, continues the pattern with a dynamic of *mp*.

Fig. 2. Trecho musical da versão para clarone sugerida pelo intérprete da peça *After Telluris*, do compositor Alexandre Lunsqui, compassos 1 ao 9.

A segunda colaboração ocorreu quando sugerimos utilizar a frase inicial, da maneira originalmente escrita para a clarineta, aplicada da mesma forma para o clarone, disponibilizando assim, uma possível alteração para uma oitava abaixo da nota mais grave da frase, propiciando desta forma um novo material de trabalho para o compositor.



Musical score for measures 61 to 64. The score is in 2/4 time and features a continuous sixteenth-note pattern with sixteenth rests, indicated by a '6' above the notes. The dynamic is marked *mf*.

Fig. 3. Trecho da peça *After Telluris*, do compositor Alexandre Lunsqui, compassos 61 ao 64.

Segue um relato do compositor Alexandre Lunsqui sobre as colaborações no processo da peça *After Telluris*:

A peça *After Telluris*, para clarone solo, foi inicialmente concebida para a clarineta. A ideia surgiu como uma extensão de uma passagem da peça *Telluris Canyon*, para quinteto de sopros. Nessa peça, os instrumentos alternam rápidos arpeggios que funcionam como uma camada textural. A ideia foi justamente expandir essa camada e levá-la ao extremo, só que agora tendo como protagonista uma clarineta solo. Assim que terminei o projeto, enviei a obra para um clarinetista com quem já tive a honra de trabalhar diversas vezes... Eu sabia de antemão que receberia comentários musicalmente e tecnicamente extremamente relevantes e objetivos, principalmente se algo não funcionasse. Foi exatamente o que ocorreu, o que foi essencial para o prosseguimento e sucesso do projeto.

O conceito de textura no quinteto de sopros estava dividido entre flauta, clarineta e fagote. Ao transportar e expandir os rápidos gestos para a clarineta solo, não me dei conta de questões técnicas que eventualmente impediriam a fluidez necessária, o que comprometeria a transparência das texturas. A sugestão de utilizar um clarone veio do próprio... Prof. Luis Eugênio Afonso (Montanha)... não só seria possível realizar as figurações rápidas com grande fluidez, como eu também poderia desenvolver as texturas de uma forma bem mais radical. Após algumas semanas de trabalho na nova versão, podemos dizer que o resultado não poderia ter sido mais satisfatório.

Sem esse diálogo totalmente aberto, honesto, focado em fazer música no mais alto nível, teríamos uma obra fragilizada pelas próprias peculiaridades técnicas do instrumento, as quais podem passar despercebidas pelos compositores, ainda mais num universo de tantas experimentações técnicas e estéticas. Mais do que nunca, a colaboração entre intérprete e compositor faz-se necessária. A nova versão será estreada em breve pelo Prof. Luis Eugênio Afonso (Montanha)... a quem sou imensamente grato, e já chamou a atenção de outros intérpretes no exterior. LUNSKI, Alexandre, 2018.

Demonstramos aqui como a relação compositor-intérprete, na história da clarineta, colaborou e colabora para o desenvolvimento do seu repertório e como a comunicação aberta entre ambos pode contribuir para que as idéias musicais sejam melhores exteriorizadas e transpassadas à idiomática do instrumento, pois a partitura ainda não atua completamente como um substituto de seu compositor na tentativa de expressar sua ideia musical, sendo necessário, para o performer, se inspirar e usufruir, além das informações técnicas, das explicações conceituais escritas na partitura mas também, quando possível, dialogando diretamente com o compositor, aprofundando e ampliando, para ambas as partes, a capacidade de aprimorar o domínio interpretativo da expressão artística. Com consciência dessa vulnerabilidade da partitura, o compositor Aaron Copland afirma: “Gostaria que a nossa notação e nossas indicações de tempos e dinâmicas fossem exatas, mas a honestidade me compele a admitir que a partitura é apenas uma aproximação” (COPLAND, Aaron, 1952, p. 49-50).

Referências:

COPLAND, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. *Concerto (1988) para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações*. 2002. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, BA, 2002.

FERRAZ, Silvio e PADOVANI, José Henrique. *Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na Criação Musical e na Performance*. *Música Hodie*, v 11, n. 2, 2011.

LUNSKI, Alexandre: Relato [mensagem pessoal], Mensagem recebida por <Luis Antonio Eugênio Afonso> em 28 mar. 2018.

PINTO, Nuno Fernandes. *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, Aveiro, 2006.

RAY, Sonia. *Colaboração Compositor-Performance no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1310-1314.

WESTON, Pamela. *Players and composers*. In: LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the clarinet*. Cambridge: Cambridge University, 1995. p. 92-106.