

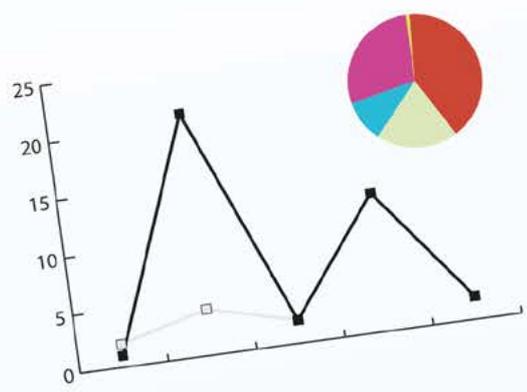
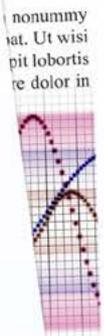
CLARINETA

nº5 julho de 2018



Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat.

am nonummy
utpat. Ut wisi
scipit lobortis
riure dolor in
ore eu feugiat
blandit prae-
si.
n nonummy
pat. Ut wisi
ipit lobortis



**ABCL:
Regularizada
e forte!**

**Clarinetista,
produção de
conhecimento
e o Brasil**

**Saúde: "Se
correr o bicho
pega..."**

Luís Gomes
Professor da Escola de Música do
Conservatório Nacional de Lisboa
luisgomesclarinete@gmail.com

Dra. Ana Telles
Professora Auxiliar
da Universidade de Évora
atelles@uevora.pt



RESUMO: Este trabalho centra-se na obra *Meta-Formoses* ou *Concerto para Clarinete Baixo* de Jorge Peixinho; sendo uma das obras mais frequentemente apresentadas e gravadas em Portugal e no estrangeiro, dentro das suas características e formação, revela a influência do intérprete que a estreou, bem como características específicas da linguagem do seu autor. Com este trabalho, pretende-se, por um lado, apresentar a obra de um ponto de vista historiográfico, discutindo, entre outros elementos, as motivações do compositor, a influência de Harry Sparnaay e a representatividade das respectivas apresentações dentro e fora do país, em eventos específicos do meio clarinetístico e de uma forma geral; por outro lado, procuramos aferir a sua relevância no repertório deste instrumento, tanto português como internacional, analisando, na perspectiva do intérprete, a escrita idiomática e a forma como nesta obra é explorado o clarinete baixo. Por último, discutem-se opções interpretativas em função do conteúdo musical da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Clarinete Baixo, Jorge Peixinho, Harry Sparnaay, *Meta-Formoses* ou *Concerto para Clarinete Baixo*, Música séc. XX; Música em Portugal.

ABSTRACT: This paper is about *Meta-Formoses* or *Concerto for Bass Clarinet*, a work by Jorge Peixinho; being one of the most performed and recorded works in Portugal and abroad with this orchestration, it features the influence of the clarinetist who premiered it as well as the specific characteristics of the composer's musical language. This paper aims to discover this piece historically, presenting the motivations of the composer and the influence of Harry Sparnaay. The work was performed various times in international clarinet events and in several countries; the importance of these performances is discussed here as well. One of the objectives of this paper is to evaluate the importance of this work in the bass clarinet repertory in Portugal and internationally, analyzing the composer's idiomatic writing for the bass clarinet. Finally, the interpretation options concerning the piece's musical content are also discussed.

KEYWORDS: Bass clarinet, Jorge Peixinho, Harry Sparnaay, *Meta-Formoses* or *Bass Clarinet Concerto*, 20th century music; Music in Portugal.

META-FORMOSES ou Concerto para Clarinete Baixo e Ensemble de Jorge Peixinho: Importância, escrita idiomática e questões de interpretação¹

por Luís Gomes e Dra. Ana Telles

Introdução

Existem momentos marcantes na história e desenvolvimento do clarinete baixo. O seu lugar atual na música encontra-se ligado a nomes e circunstâncias variadas. A sua criação e posterior desenvolvimento técnico conferem-lhe um potencial que influenciou, de sobremaneira, a sua afirmação. Como instrumento solista, muito deve aos seus intérpretes, desde os primórdios até aos dias de hoje. A ele ficam ligados nomes como Joseph Horák, Harry Sparnaay, Henry Bok, Marc Volta, Michael Lowenstern, etc. Verifica-se uma interligação fecunda entre instrumento, intérpretes e compositores, bem como uma dedicação e um interesse recíprocos, com mútuas vantagens. O historial, as especificidades técnicas e o respectivo



domínio, a adaptação a este instrumento extremamente versátil e exigente, bem como as particularidades a ele associadas são temas de abordagem essencial. Desta forma, pretende-se analisar a interligação entre instrumento, intérprete e compositor, que em Portugal também ocorreu, utilizando o caso específico de Jorge Peixinho com Harry Sparnaay, que resultou numa obra de relevo para clarinete baixo: *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo e Ensemble*, de Jorge Peixinho. Para além disto, será feita uma análise em termos da importância desta obra, a sua escrita, a forma como explora o instrumento e algumas das questões que levanta ao nível de interpretação e execução técnica por parte do intérprete.

São muito poucas as obras de compositores portugueses ou residentes em Portugal escritas para clarinete enquanto instrumento solista.² Ainda menos numerosas são as que foram escritas para clarinete baixo neste âmbito. Pode aferir-se esta afirmação, por exemplo, através de uma breve consulta no Centro de Informação e Investigação da Música Portuguesa (www.mic.pt). A relevância daquelas que existem é acrescida em virtude desta realidade.³ Importa, por isso, estudá-las, divulgá-las e aprofundar conhecimentos sobre os nomes que as criaram, os seus intérpretes e as instituições a elas associadas. No caso de *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo e Ensemble*, os intervenientes são o clarinetista baixo Harry Sparnaay, o compositor Jorge Peixinho e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que mantinha uma postura de encomendas a compositores e apoio à música contemporânea em Portugal, à época da respectiva composição.

No contexto referido anteriormente de concertos ou obras para clarinete solista e ensemble ou orquestra, esta acaba por ser uma das obras portuguesas mais frequentemente apresentadas e gravadas. Tem ganho destaque no âmbito do repertório para clarinete baixo e ensemble, tanto a nível nacional como internacional.⁴

Como afirma Jorge Machado, no âmbito do legado de Jorge Peixinho, esta obra tem características pouco comuns, pois o estilo concertante é relativamente raro na produção deste compositor.⁵

Na listagem de repertório existente para clarinete baixo elaborada por Harry Sparnaay no seu livro *The Bass Clarinet: a personal history*,⁶ surgem apenas 13 obras para clarinete baixo e ensemble, sendo apenas quatro delas anteriores a *Meta-Formoses*.

Tendo como base estes pressupostos, documentar o processo composicional da obra e analisar a forma como o compositor escreveu para o instrumento permitirão enquadrá-la no âmbito da história do clarinete baixo e do seu repertório. Por outro lado, pretende-se recolher elementos relativos à difusão da obra (apresentações em Portugal e no estrangeiro, bem como gravações da mesma), e consequentemente da música de Jorge Peixinho.

Metodologia

Neste trabalho, para além da revisão bibliográfica, foi feito e enviado/recebido por correio electrónico um pequeno questionário com questões diretas e indiretas, específicas, de opinião e de factos, de resposta não estruturada (final aberto)⁷. Estas questões foram respondidas por intervenientes com ligações à obra, ao clarinete baixo, ao Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a Jorge Peixinho. O intuito era obter informação complementar, relativa a diferentes aspetos sobre os quais versa este trabalho, junto de cada um deles. Os destinatários selecionados foram Harry

1. Este artigo foi aceite para publicação mediante avaliação de pares do corpo editorial, conforme proposta nas normas de submissão de trabalhos da revista Clarineta.

2. No presente trabalho, as menções relativas ao clarinete ou clarinete baixo como solista referem-se ao conceito de obra para instrumento solista e ensemble ou orquestra e não a instrumento solo.

3. Este facto é reforçado pela opinião manifestada por Victor Pereira na resposta ao questionário realizado no âmbito deste trabalho e que se apresenta na metodologia. “Contrariamente ao que se passa no panorama internacional do séc. XX, no contexto português os concertos para clarinete são muito poucos. Só isso bastaria para que o surgimento de uma obra fosse facto a ter em conta, (no caso de *Meta-Formoses*) tratando-se de um dos compositores de referência no país (Jorge Peixinho), é sem dúvida, uma obra de grande relevo no repertório português para o instrumento. Victor PEREIRA, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviado por correio electrónico, (2016).

4. Para Henri Bok, “*Metaformoses* is in my opinion a very important piece within the Portuguese bass clarinet repertoire first of all, but also within the general specialist repertoire dedicated to the bass clarinet. Not only because of the writing for the bass clarinet as a solo instrument, but also the rather unusual choice of instruments in the ensemble: Fl, Fl Picc, Cl, Trp, Harp, Guit, Vla, Vlc. For me the piece has stood the test of time, which is not always the case with repertoire written in the eighties.” Henri BOK, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviado por correio electrónico, (2016).

5. “Penso que esta obra se insere num grupo restrito de obras para um instrumento solo e grupo instrumental/orquestra, escritas [por Jorge Peixinho] a partir dos anos 80 e resultado de encomenda da FCG, *Mémoires... Miroirs. Concerto para clavicórdio*, de 1980, *Concerto de Outono (oboé solo)*, de 1983, e *Concerto para Harpa e Conjunto Instrumental*, de 1995, todos dedicados a um instrumentista de alto nível e especialista nas técnicas/linguagens contemporâneas.” Jorge MACHADO, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviado por correio electrónico, (2016).

6. Harry Sparnaay, *The bass clarinet – a personal history* (PERIFERIA Sheet Music, Barcelona, 2011).

7. TUCKMAN, Bruce W; Manual de Investigação em Educação (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), pp. 308-11.

8. Parte cava do clarinete:
https://dl.dropboxusercontent.com/u/1195958/Partituras/1%20JP/Meta%20Formoses/Cl%20baixo%20solo_Meta-Formoses.pdf
Partitura:
<https://www.dropbox.com/s/jay4ptpbswkv1e8/Meta-Formoses.pdf?dl=0>

9. Neste trabalho as referências aos símbolos de registo são feitas de acordo com a convenção francesa. Claude ABROMONT, Eugène De MONTALEMBERT, “Tableaux pratiques”, Guide de la Théorie de la Musique (Paris: Éditions Henry Lemoine, 2001), p. 564.

10. Geoffrey RENDALL, The clarinet; some notes upon its history and construction (London, E. Benn; New York, W. W. Norton, 1971), p.139.

Sparnaay, pela sua ligação desde o início à obra e na sua qualidade de especialista no instrumento; Henri Bok, pela sua especialização no clarinete baixo; Victor Pereira, por ter sido um dos solistas que tocou e gravou a obra. Outros dois nomes a quem foram colocadas as questões foram José Machado (atual diretor artístico do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa) e Jorge Machado (vice-diretor), pela ligação que ambos têm a este agrupamento e a Jorge Peixinho, sendo inclusivamente detentores dos direitos de autor da obra de Jorge Peixinho. Clotilde Rosa foi inquirida pelo seu relacionamento com Jorge Peixinho à época da criação da obra e por ter testemunhado, de um ponto de vista privilegiado, a sua ante-estreia.

O trabalho inclui ainda um breve resumo sobre a história do instrumento e dos nomes de maior relevo a ele ligados, bem como uma apresentação dos intervenientes no surgimento de *Meta-Formoses*: Jorge Peixinho, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e Harry Sparnaay. São elencadas as apresentações e gravações da obra e seus intérpretes. Neste trabalho, procedemos também a uma breve análise formal da obra, com base nas suas texturas e motivos musicais. São analisadas as características da escrita idiomática do clarinete baixo, bem como questões técnicas e de interpretação. A componente analítica foi feita com base nos manuscritos autógrafos existentes na sede do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. A consulta da partitura geral e da parte cava do clarinete baixo, no âmbito deste trabalho, bem como a utilização das imagens e exemplos, têm a autorização expressa dos detentores dos direitos da mesma. Os referidos materiais estão disponíveis para consulta através de hiperligações,⁸ bem como no CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

O clarinete baixo

Instrumento da família do clarinete, o clarinete baixo pertence à família dos sopros/madeiras, na categoria das palhetas simples. Dentro dos clarinetes, é um dos mais utilizados, juntamente com os clarinetes em Sib e em Lá, bem como a requinta. A sua extensão é vasta, desde o Dó1 escrito (Sib som real),⁹ até um registo agudo cujos limites são difíceis de definir, pois dependem em grande medida do instrumentista e da sua capacidade.

A história documentada do clarinete baixo inicia-se com um artigo no jornal de Paris, *Liélevant-Coureur*, datado de 11 de Maio de 1772. Segundo Rendall,¹⁰ este artigo foi citado integralmente por Constant Pierre no seu livro *Les Facteurs d'instruments de musique*.

Encontramos modelos de clarinete baixo anteriores a este documento nas coleções dos museus de Bruxelas, Berlim, Lugano e Salzburgo, sem que, no entanto, estes possuam as características do instrumento descrito. Surgem, mais tarde, modelos como o *Clarinetten-bass* feito por Henrich Grenser. No início do Séc. XIX, Desfontenelles, em Lisieux, e Dumas, em Sommières, inventaram novos modelos de clarinete baixo, mais próximos do modelo atual, com grandes melhorias técnicas. Outros construtores, como Sautermeister, em Lyon, que criou o *Basse-orgue*, e o italiano Catterino Catterini, com o seu *Glicibarígono*, não devem igualmente ser esquecidos. Adolphe Sax, em 1838, com o seu *Clarinette Basse recourbée à pavillon de cuivre*, evolui em termos técnicos e de construção para um modelo que é muito idêntico ao dos nossos dias. Este construtor permite que este clarinete se torne versátil tecnicamente, com uma sonoridade definida e agradável e uma boa amplitude de extensão e dinâmicas, contribuindo para uma afirmação clara no meio musical. O clarinete baixo de hoje não é mais que o refinamento do modelo construído por Adolphe Sax.





Tendo sido considerado durante muito tempo como um instrumento secundário, utilizado fundamentalmente como complemento do clarinete, em termos de extensão, ao longo da sua história o clarinete baixo acabou por conquistar lugar de destaque. Depois de uma clara afirmação ao nível do repertório e constituição da orquestra, é na segunda metade do Séc. XX que ocorre uma verdadeira revolução na mentalidade de compositores e instrumentistas. Como afirma Melissa Simmons, “The bass clarinet was developed in the late 18th century and gained widespread acceptance in the latter part of the 19th century as a viable orchestral instrument, but it did not follow suit into the recital tradition until the middle of the 20th century”.¹¹

Joseph Horák, músico de origem checa, realiza o primeiro recital a solo de clarinete baixo a 23 de Março de 1955. Horák cria, com Emma Kovárnová, o *Due Boemi di Praga*, que permanecerá no ativo durante mais de 40 anos. Segundo Simmons, para este agrupamento foram escritas 296 obras, algumas por compositores de renome.¹² À influência de Joseph Horák devem-se mais de 600 obras.¹³

Outros dos responsáveis pelo alargamento de horizontes no que diz respeito a este clarinete foram, sem dúvida, Harry Sparnaay e Henri Bok. Este músicos influenciaram profundamente a maneira como vários compositores recentes passaram a considerar o clarinete baixo. Harry Sparnaay e Henri Bok fizeram nascer também a vertente do ensino deste instrumento enquanto solista, na Europa. Na atualidade, Marc Volta, Rocco Parisi, Michael Lowenstern e muitos outros pelo mundo elevaram o estatuto do clarinete baixo ao nível do do clarinete ou qualquer outro instrumento. No presente, este é encarado na escrita musical de uma forma equivalente ao clarinete em termos de importância, sobrepondo-se inclusive muitas vezes, dada a sua maior riqueza de sonoridades e efeitos, bem como na sua extensão. Muitos compositores na formação instrumental das suas obras ponderam a utilização do clarinete baixo em substituição do clarinete.

Intervenientes

Jorge Peixinho

Jorge Peixinho é um nome incontornável na história da música portuguesa, particularmente da segunda metade do século passado. Nascido em 1940, no Montijo, faleceu no dia 30 de Junho de 1995, de forma precoce. Como se pode ler na sua biografia online,¹⁴ Jorge Peixinho foi compositor, pianista, crítico, maestro, professor, conferencista, membro da direção de várias organizações, nacionais e internacionais, organizador de concertos e maestro. Estudou Piano e Composição no Conservatório Nacional em Lisboa e em Roma, na Academia de Santa Cecilia. Trabalhou ainda com Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Esteve presente nos Cursos Internacionais de Darmstadt em várias ocasiões ao longo da década de 60. Peixinho participou em quase todos os festivais de música contemporânea da época e foi júri de concursos internacionais de composição; obteve também vários prémios com as suas obras; foi fundador e principal mentor do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e membro do Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

Este contacto com variados centros de criação e experimentação musical, na Europa e no mundo, colocou Jorge Peixinho numa posição privilegiada, que lhe permitiu trazer ao meio musical português de então novos desafios, novos horizontes, novos caminhos e rumos.

11. Melissa SIMMONS, *The bass clarinet recital: the impact of Josef Horák on recital repertoire for bass clarinet and piano and a list of original works for that instrumentation*. (Tese de Doutoramento, Evanston, IL, Beinem School of Music, 2011), p.i.

12. Listagem de obras presente na tese de Melissa Simmons. SIMMONS, pp. 36-42.

13. Incluindo transcrições e adaptações.

14. <http://www.gmcl.pt/jorgepeixinho/biografia.htm> (acedido em 22/03/2016).

15. Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Peixinho: problemática e receção” Machado, Jorge Peixinho *In Memoriam* (Lisboa, Editorial Caminho, 2002), p. 225.

15. Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Peixinho: problemática e receção” Machado, Jorge Peixinho *In Memoriam* (Lisboa, Editorial Caminho, 2002), p. 225.

16. Francisco Monteiro em: http://projectojp.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html (acedido em 20/01/2016)

17. “... [Peixinho] aquele que foi no último terço do século, o mais importante, fino e fantasioso dos compositores ativos em Portugal”. Manuel Pedro Ferreira, “A obra de Peixinho” (ver nota 15), p. 260.

18. José MACHADO, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviado por correio eletrónico, (2016).

19. Clotilde Rosa é o único elemento dos fundadores do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa que se encontra vivo..

Tudo isto não significa que o seu trajeto no meio musical e social tenha sido facilitado. A sua música era valorizada e devidamente apreciada por muitos, mas muitas vezes contestada e incompreendida pelo público no geral. Como afirma Manuel Pedro Ferreira, no livro de José Machado *In Memoriam*,¹⁵ “Peixinho foi um autor estimado, tanto pelos críticos, juízes de eficácia comunicativa e do gosto musical, como pelos compositores, juízes do profissionalismo e da inventividade artística. Sendo um compositor de vanguarda teve no entanto óbvias dificuldades de relacionamento com o público”.

Ao contrário de outros compositores da sua geração, Jorge Peixinho escolheu regressar ao seu país de origem, após os anos de formação no estrangeiro, e foi aí que tentou afincadamente mudar os paradigmas da criação, interpretação e recepção musicais (bem como o ensino da composição). Este esforço foi sempre complementado com uma formação e atualização constantes fora de Portugal. Como afirma Francisco Monteiro,

Jorge Peixinho constitui uma referência fundamental na música portuguesa da segunda metade do século XX. Talento precoce, viandante dos grandes centros da vanguarda do pós-guerra europeu, crítico, intérprete, pedagogo, organizador de inúmeros encontros e cultor de duradouras amizades, J.P. demonstrou sempre uma vontade firme e tenaz de transformar o panorama musical que o envolvia, mesmo quando as circunstâncias e os resultados lhe eram adversos.¹⁶

Pode considerar-se que é um privilégio para o clarinete baixo e seus intérpretes ter uma obra solística escrita por este compositor.¹⁷ Na resposta ao questionário, José Machado relata que *Meta-Formoses* é “uma obra assumidamente muito importante para o autor, por todas as circunstâncias que a marcaram desde logo à nascença: a dedicatória a Harry Sparnaay, o Festival SIMC em Amesterdão e a encomenda da Fundação Gulbenkian”.¹⁸

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa tem a sua génese num grupo de amigos, António Oliveira e Silva, Carlos Franco e Clotilde Rosa, liderados por Jorge Peixinho, a quem se viriam a juntar vários outros, unidos pela ideia de explorar e experimentar novas linguagens e estéticas, e encarando de forma descomplexada e aberta a chegada da vanguarda musical ao país.¹⁹ Tendo celebrado oficialmente os seus 40 anos de existência a 31 de Março de 2010, portanto atualmente com mais de 45 anos de existência, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa mantém uma profunda ligação à figura e obra de Jorge Peixinho.

Este é um dos mais antigos grupos musicais deste género ainda em atividade na Europa, distinguindo-se claramente dois momentos da sua história: antes e outro após a morte do seu mentor. Peixinho e o seu grupo foram inspiradores e aglutinadores, centrando muita da ação no âmbito da música contemporânea em Portugal. Alguns dos seus intérpretes acabaram por dedicar-se também à composição, sendo o exemplo mais relevante o de Clotilde Rosa.

Após a morte de Peixinho, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa assistiu a uma mudança de paradigma, mantendo no entanto o legado

e a abertura de espírito de sempre. Atualmente, são feitas variadas encomendas aos mais diversos compositores, e são estreadas obras de correntes e tendências estéticas sem qualquer restrição ou preconceito. Com uma formação instrumental de base composta por Violino, Viola, Violoncelo, Flauta, Clarinete, Voz, Harpa e Percussão, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa proporciona o alargamento desta formação sempre que necessário. Com um historial de obras estreadas, encomendas, constantes apresentações de música portuguesa no estrangeiro e ainda um leque de registos discográficos com obras de variadíssimos compositores, pode considerar-se que o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa é hoje um dos polos mais dinâmicos da música portuguesa.

Harry Sparnaay

Harry Sparnaay tem-se destacado como um dos mais ativos e respeitados clarinetistas-baixo da atualidade.²⁰ Após Joseph Horák, que foi verdadeiramente um pioneiro, como já vimos, Sparnaay tem quase um milhar de obras compostas a seu pedido e/ou dedicadas a si, como se pode verificar no sua página pessoal na internet.²¹ Verdadeiro promotor do instrumento, este músico é também uma referência mundial no âmbito da música contemporânea. À sua qualidade como instrumentista, aliam-se o contacto e influência que pôde exercer junto de alguns dos maiores nomes da composição ao longo de toda a sua vida. Sparnaay teve o privilégio de contactar e trabalhar com esses compositores, mostrando-lhes todo o potencial do clarinete baixo, o seu timbre, som, potencial técnico e versatilidade, e diz:

Todos los grandes compositores que han escrito obras para mí han trabajado directamente conmigo, ya que muchos de ellos no podían concebir la idea de escribir para el clarinete bajo. Fue una gran experiencia trabajar con Isang Yun, Iannis Xenakis, Morton Feldman, Luciano Berio, Franco Donatoni, Helmut Lachenmann...²²

Sparnaay está intimamente ligado ao desenvolvimento do clarinete baixo e à sua emancipação como instrumento de referência, na escrita atual, a par do clarinete.

Neste processo, tem vindo a escolher os compositores cuja personalidade, linguagem e estilo musical lhe agradam, e desafia-os a escrever. Tal aconteceu precisamente com Jorge Peixinho, o que Sparnaay confirma na sua resposta ao questionário: “I asked him [Peixinho] because I liked his music and also as a person I liked him, which for me is also very important”.²³

Este intérprete veio a funcionar também como exemplo para muitos outros. Henri Bok (outro dos nomes com maior relevo no que ao clarinete baixo diz respeito) foi um dos primeiros alunos de Sparnaay e veio a suceder-lhe no conservatório de Roterdão como professor da classe de clarinete baixo. Seguiu uma metodologia semelhante de encomenda e solicitação de obras, e os dois são considerados os principais responsáveis pela emancipação do clarinete baixo na música do nosso tempo. Bok tem também muitas centenas de obras por si encomendadas ou a si dedicadas, incluindo de compositores de renome. Ambos têm acesso a encontros, congressos, festivais e outros eventos que lhes facilitam o contacto com músicos e compositores de vários países. As valências técnicas e interpretativas de ambos, com uma forte componente expressiva, têm motivado os compositores no processo de criação de novas obras para clarinete baixo.²⁴

20. “Harry Sparnaay es sin duda una de las voces más importantes en el mundo musical actual. Su virtuosismo en el clarinete bajo ha motivado a varios de los más grandes compositores de nuestro tiempo a escribir obras que forman parte de la literatura actual de este instrumento. Sus conciertos son todo un acontecimiento inolvidable – uno simplemente queda impresionado”. Marco MAZZINI, Entrevista Harry Sparnaay (Roterdão, 2 de Abril, 2005), http://www.clariperu.org/Entrevista_Sparnaay.html, acesso a 23/01/2016.

21. Página pessoal de Harry Sparnaay (www.harrysparnaay.info), (acedido em 22/02/2016).

22. MAZZINI, Entrevista Harry Sparnaay (ver nota o).

23. Harry SPARNAAY, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviada por correio eletrónico, (2016).

24. “La verdad es que cuando uno domina bien un instrumento, motiva, y yo creo que el clarinete bajo ofrece más posibilidades que el clarinete. [...] Como sabemos, técnica no es sólo mover los dedos, si no todo lo que se relaciona con la emisión del sonido, del hacer música”. MAZZINI, Entrevista Harry Sparnaay (ver nota19).



25. Na altura e segundo Clotilde Rosa, a obra teve impacto considerável, “O Sparnaay era de facto muito bom!” Este clarinetista era uma estrela no universo da música contemporânea. O ambiente daquele Centro de Arte Contemporânea foi marcante. O concerto que também continha obras portuguesas e outras de que não me lembro, realizou-se com algum sucesso! Mas a obra principal foi o concerto para Clarinete Baixo “Meta-Formoses” de Jorge Peixinho! Foi um grande êxito. Clotilde ROSA, Resposta ao questionário elaborado por Luís Gomes, enviada por correio eletrónico, (2016).

26. SPARNAAY, Resposta (ver nota 23).

A obra

Como vimos, *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo* ficou marcada desde a sua ante-estreia e estreia pelos vários intervenientes que lhe estão associados,²⁵ desde logo pela importância quer de Sparnaay no clarinete baixo, quer de Jorge Peixinho na composição, quer do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa em Portugal. A sua ante-estreia deu-se em Lisboa, nos 9ºs Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian (que encomendou a obra), a 12 de Maio de 1985; a estreia teve lugar em Amesterdão, no Festival Internacional do SIMC-Gaudeamus, que decorreu de 4 a 13 de Outubro de 1985.

Harry Sparnaay diz, no questionário que lhe foi colocado que,²⁶ apesar de a memória não lhe permitir ter a certeza, deve ter conhecido Jorge Peixinho nos “Gaudeamus Music Weeks”; o seu depoimento no livro *Jorge Peixinho In Memoriam* parece confirmar esta ideia, na medida em que o mesmo intérprete afirma que “foi durante um concerto em Ijsbreker em Amesterdão e penso que foi num concerto Gaudeamus [que conheceu Jorge Peixinho]”. Sparnaay afirma ainda que *Meta-Formoses* é uma obra “muito lírica e intensa”, por ele “tocada duas vezes, com o seu [de Jorge Peixinho] grupo [Grupo de Música Contemporânea de Lisboa] uma vez em Amesterdão e uma vez em Lisboa”.

A obra *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo* é um marco na história deste instrumento, não só em Portugal, como a nível internacional. Trata-se de uma das primeiras obras que colocam em destaque o clarinete baixo como instrumento solista, sendo que em Portugal esta obra apenas foi precedida pela peça escrita por Duarte Pestana para clarinete baixo e orquestra (*Breve Fantasia para Clarinete Baixo*). Será necessário esperar décadas para termos novas obras, escritas no nosso país, com este perfil, nomeadamente a partir do início do Séc. XXI (existem cinco no total). Mesmo a nível internacional, este perfil de obra para clarinete baixo solista e ensemble tem poucos predecessores, como já vimos; para além disso, *Meta-Formoses* distingue-se por uma abordagem muito específica ao nível da escrita e da forma como explora o instrumento. Pode deduzir-se que a influência de um especialista de renome mundial como Harry Sparnaay e a troca de impressões e informações entre o compositor e o solista alargaram o espectro da paleta composicional.

Neste concerto para clarinete baixo, nota-se claramente a maior parte das características da linguagem de Jorge Peixinho. A escrita para o instrumento explora uma expressividade, lirismo e fraseio permanentes, para além de uma notável sensibilidade para escolha dos registos mais condizentes com os diferentes ambientes criados. Em cerca de vinte e dois minutos de música, o potencial interpretativo e técnico de instrumentista e instrumento são amplamente solicitados, seja em momentos de tensão profunda, de fluentes diálogos com o ensemble e misturas de cores, timbres e efeitos cuidadosamente interligados. O cunho pessoal do compositor é evidente em colagens e citações constantes de matérias sempre desenvolvidas de forma interligada.

Tendo Jorge Peixinho atravessado várias fases em que assumiu os papéis de intérprete, maestro e compositor da sua própria música, à época da composição de *Meta-Formoses* já se encontrava no papel de maestro, e não de pianista, do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Importa referir que, muitas vezes, os membros do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa tocavam pela partitura, não sendo extraídas partes cavas; no entanto, com a presença do compositor como maestro, tal passa a ser cada vez



mais raro, como neste caso. Essa situação proporcionava uma liberdade, uma inter-reacção e uma interligação no processo interpretativo de que nos apercebemos repetidas vezes ao longo obra.²⁷

As apresentações e gravações da obra e seus intérpretes :

Meta-Formoses apresenta-se como uma obra representativa da música portuguesa também pelo número de vezes que foi apresentada e gravada. Poucos concertos para clarinete foram escritos no nosso país e menos ainda tiveram esta projecção, especialmente no meio clarinetístico nacional e internacional. A sua apresentação dentro e fora de portas é significativa. Como afirma Victor Pereira,²⁸ esta é “uma obra que merece ser mais tocada e divulgada, de grande qualidade”.

Devemos salientar a sua presença no 1º Congresso Mundial do Clarinete Baixo em Roterdão em 2005. Este foi o primeiro congresso a nível mundial exclusivamente organizado para este instrumento e, como tal, a presença desta obra num grupo selecionado de repertório e intérpretes, como foi o caso, demonstra a sua representatividade a nível do repertório do instrumento. Em 2010, a apresentação no *Curso e Concurso Internacional de Clarinete Julian Menendez* em Ávila, Espanha, e em 2015 no Congresso Mundial do Clarinete, *Clarinetfest*, da *International Clarinet Association*, em Madrid, mostram também que em eventos ligados ao clarinete, esta peça tem tido uma relevância expressiva.

Fora de Portugal, podemos salientar a apresentação da estreia em Amesterdão em 1985, já referida anteriormente, e as apresentações em França, nas cidades de Lille e Dunquerque.

Em Portugal, *Meta-Formoses* já foi tocada sete vezes até hoje, com quatro apresentações em Lisboa, começando pela já referida ante-estreia que decorreu nos Encontros da Fundação Calouste Gulbenkian em 1985, na Academia dos Amadores de Música em 2005, no centro Cultural de Belém em 2010 e na Escola de Música do Conservatório Nacional em 2014. Neste lote de concertos, pode verificar-se que, na Academia de Amadores de Música, surge a primeira apresentação depois de 1985, pelo que este pode considerar-se um momento marcante na história da obra. Também a apresentação no CCB, é relevante pois, nesse contexto, *Meta-Formoses* foi uma das obras de Peixinho selecionadas para serem apresentadas nas comemorações dos quarenta anos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

Na cidade do Porto, surge-nos o primeiro concerto realizado fora do âmbito do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, apresentado pelo Remix Ensemble na Casa da Música. Neste encontramos o terceiro solista a apresentar a obra, Victor Pereira, que é considerado um especialista em música contemporânea até pelo lugar que ocupa como clarinetista no Remix Ensemble, agrupamento que é já uma referência nesta área específica. São de referir também os concertos no Conservatório de Música do Porto, em 2014, e na cidade de Amarante, ambos com o maestro Fernando Marinho.

Em termos de registo videográficos e fonográficos, existem os registos áudio amadores do concerto de ante-estreia e estreia em Lisboa e Amsterdão, que estão na posse de Harry Sparnaay e Luís Gomes. Existe ainda uma gravação VHS do concerto de ante-estreia (Lisboa) que se encontra na posse do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Registos videográficos dos concertos de Lille²⁹ e Lisboa (CCB)³⁰ encontram-se disponíveis no *youtube*.

27. Notas de programa desta obra escritas pelo compositor “Foi por sugestão de Harry Sparnaay que nasceu a ideia da realização de *Meta-Formoses* (1985), destinada a clarinete-baixo solista e a um pequeno conjunto de câmara (flauta e flautim, clarinete em si bemol, trompete, harpa, guitarra, viola e violoncelo). A forma geral é articulada segundo um sistema complexo de relações entre os diversos tipos de materiais de base, os quais estabelecem uma rede de transformações e sobreposições, assumindo, por isso, um carácter especial em que os diversos ciclos de reiteração dos elementos-base são assinalados por mutações constantes, susceptíveis de diferentes leituras com distintos matizes. Para além da função solística do clarinete baixo (factor, por assim dizer, «exterior»), existe um outro aspecto unificador na concepção e elaboração da obra (factor «interno»): um sistema de campos harmónicos, nos quais a técnica contrapontística e as relações intervalares assumem uma função estrutural: elemento-matriz e critérios de mobilidade e transformação. *Meta-Formoses*, encomenda da Fundação Gulbenkian, é dedicada a Harry Sparnaay e foi estreada em Amesterdão em Outubro de 1985 no âmbito do Festival Internacional da SIMC pelo dedicatário (como solista) e pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (Jorge Peixinho in Programa dos 9ºs EMC, Lisboa, 1985, pp. 54-5).

28. PEREIRA, Resposta (ver nota 3).

29. <https://www.youtube.com/watch?v=fiwSD5Sx8bs>, <https://www.youtube.com/watch?v=P9fSLwdFMNE>.

30. <https://www.youtube.com/watch?v=5SdDq7BpX5c>, <https://www.youtube.com/watch?v=qNppR5XDwLI>



Há dois registos áudio profissionais de *Meta-Formoses* disponíveis: um pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Luís Gomes e o maestro Christopher Bochmann,³¹ e outro pelo Remix Ensemble, Victor Pereira e o Maestro Baldur Brönnimman.³²

Apresentações da obra

Data	País	Cidade	Evento e/ou Sala	Ensemble	Maestro	Solista
12/05/1985	Portugal	Lisboa	Ante-Estrela, Fundação Gulbenkian	GMCL	Jorge Peixinho	Harry Sparnaay
04a13/10/1985	Holanda	Amesterdão	Estrela, Festival Internacional SIMC Gaudeamus	GMCL	Jorge Peixinho	Harry Sparnaay
22/10/2005	Holanda	Roterdão	1º Congresso Mundial de Clarinete baixo	GMCL	Christopher Bochmann	Luís Gomes
25/10/2005	Portugal	Lisboa	Academia dos Amadores de Música	GMCL	Christopher Bochmann	Luís Gomes
26/01/2010	França	Lille	Auditório do Conservatório de Lille	GMCL	Jean-Sebastien Béreau	Luís Gomes
28/01/2010	França	Dunquerque	Centro de Arte Contemporânea - Sala Bizet	GMCL	Jean-Sebastien Béreau	Luís Gomes
31/03/2010	Portugal	Lisboa	Celebração dos 40 anos do GMCL - CCB	GMCL	Christopher Bochmann	Luís Gomes
25/04/2010	Portugal	Porto	Casa da Música, Sala Suggia	REMIX	Baldur Brönnimman	Victor Pereira
23/07/2010	Espanha	Avila	Curso e Concurso Internacional de Clarinete Julian Menendez, Sala Sinfónica do Centro de Congressos e Exposiciones Lienzo Norte	GMCL	Christopher Bochmann	Luís Gomes
25/09/2014	Portugal	Lisboa	Escola de Música do Conservatório Nacional	GMCL	Fernando Marinho	Luís Gomes
26/09/2014	Portugal	Porto	Conservatório de Música do Porto	GMCL	Fernando Marinho	Luís Gomes
27/09/2014	Portugal	Amarante	Centro Cultural de Amarante	GMCL	Fernando Marinho	Luís Gomes
23/07/2015	Espanha	Madrid	ClarinetFest - International Clarinet Association, Congresso Mundial de Clarinete Centro Cultural Conde Duque, Teatro.	GMCL	Christopher Bochmann	Luís Gomes



31. Disco compacto com gravação do concerto pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o Maestro Christopher Bochmann e Luís Gomes como solista. Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Jorge Peixinho: *Meta-Formoses / Leves Véus Velam / A Silenciosa Rosa / Llanto por Mariana*. Lisboa, Ma de Guido LMG4004 DDD, 2007.

32. Disco Compacto do concerto pelo Remix Ensemble, com o Maestro Baldur Brönnimman e o solista Victor Pereira (gravação ao vivo). Concerto Victor Pereira. Porto, Remix Ensemble Casa Da Música, 2010.

Breve análise formal do concerto

Pode considerar-se que o título da obra encerra pistas para a compreensão da sua estrutura, havendo uma “morfose” no sentido em que os materiais surgem, se transformam e se sobrepõem. O discurso musical assume uma função próxima da improvisação escrita, não livre, mas flexível. Muitas vezes não existe uma pulsação estabelecida, sobressaindo uma liberdade de tempo e expressão interpretativa, na continuidade de um discurso fluente e escorreito. Note-se ainda uma dicotomia de momentos densos e intensos com outros, de uma acalmia bucólica e rarefeita. Estes casos quase sempre são aproveitados para explorar o virtuosismo e a dimensão técnica do clarinete baixo. Sentem-se claramente os diálogos entre os diferentes grupos sonoros e o instrumento solista com as suas características.

Parte	1		2	3	4	5	6
Compasso/Letra	C.1/C.4	C.5/D	D/D'	D'/C.54	C.54/H	H/I	I/K
Material temático/ Secção	A1	A2	B	A2	B1	B	C e D

Parte	7	8	9	10	11	12
Compasso/Letra	K/M	M/N	N/R	R/S	S/T	T
Material Temático/ Secção	A2	A1	A2	B	E	A1

Esquema Formal

Como se pode verificar no esquema formal, a obra pode ser dividida em doze partes.

A Parte 1 (desde o início até à letra de ensaio D) distingue-se por ter momentos expressivos, caracterizados pela fluência do discurso, apresentado de forma flexível e variável e dependente de uma condução de frase e de um tempo feitos em conjunto pelo maestro (através das indicações por ele dadas ao solista e ao *ensemble* e marcadas na partitura pelo compositor) e pelo solista, utilizando as variações de velocidade nas ornamentações e arabescos e na duração das suspensões.

A secção A1 (compassos 1 a 4) desta Parte 1 corresponde ao início da obra, que começa com um solo do clarinete baixo, sem compasso estabelecido, numa improvisação quase livre com ornamentação escrita, que evolui sobre um determinado campo harmónico. Sem tempo metronómico definido e uma indicação de andamento *Moderato Libero* e de carácter *Expressivo*, esta secção comporta momentos de junção que são indicados pelo maestro a partir de marcações escritas na partitura pelo compositor. Nestas se faz uma coordenação entre a linha melódica do clarinete baixo e as intervenções melódicas e/ou harmónicas de outros instrumentos. Não foi possível apurar se tais indicações na partitura foram escritas aquando dos primeiros ensaios (sendo portanto decorrentes de uma questão interpretativa e performativa e não de uma questão composicional) ou se foram colocadas pelo autor aquando da escrita da obra.

Nesta mesma Parte 1, a partir da secção A2 (do compasso 5 à letra D), o solo de clarinete baixo prossegue, mas surgem diálogos e interação com outros instrumentos. O próprio papel do clarinete baixo, atrás descrito, é muitas vezes substituído por outros instrumentos (como por exemplo no compasso livre 22, na marca de dupla seta/indicação de junção), a condução em termos de frase, tempo e fluência são variáveis de acordo com as intervenções desses mesmos instrumentos ou conjuntos de instrumentos. Aparecem de forma mais sistematizada as indicações de compassos e metronómicas, mas mesmo nos momentos em que estes elementos surgem, sente-se claramente que são apenas guias de execução para que a interação seja controlada, deixando no entanto muito espaço para manter o carácter livre da secção. Nestes momentos, as constantes alterações e diferenças metronómicas contribuem para uma sensação de não regularidade, flutuação e fluência constante.

A Parte 2 (entre as letras de ensaio D e D') apresenta material novo, com características mais virtuosísticas, caracterizadas por escalas e movimentos ascendentes rápidos e fluidos, com gestos alternados em contraponto, que caracterizam o que consideramos ser a secção B.

A Parte 3 (entre a letra de ensaio D' e o compasso 54) apresenta uma reiteração do material característico apresentado na secção A2; nessa reiteração, a ornamentação é mais sucinta e menos preponderante, com um discurso um pouco mais direto.





33. “En el sistema francés, la parte se escribe en la clave de sol, igual que para el clarinete en si bemol, aunque el sonido real es una novena mayor más grave”. Walter PISTON, Orquestación (Madrid, Real Musical, 1985), p. 193

34. <http://projectojp.blogspot.pt/2012/06/jorge-peixinho-edicao-critica-das-obras.html> (acedido em 11/11/2015).

35. “Technically speaking the piece is challenging (a specialist is required), but things are ‘doable’, so that the end result can be quite rewarding”. BOK, Resposta (ver nota 4)

36. “When you think in a technical difficulty range from 1 till 5 I would put the piece in group 3. Not too difficult, but for sure not easy”. SPARNAAY, Resposta (ver nota 23).

Na Parte 4 (entre o compasso 54 e a letra de ensaio H), reencontramos o material em que se identificam os gestos rápidos e virtuosos, com um desenvolvimento por parte dos instrumentos e intervenções livres de escrita pontilística, contrastando com momentos mais fluentes. Com efeitos contínuos de movimento, verifica-se por vezes a alternância de notas em trilos ou trémulos, por vezes suspensos, dando lugar a intervenções dos outros instrumentos, com variações texturais e tímbricas, que designámos por secção B1.

Estabelece-se que a Parte 5 (situada entre as letras de ensaio H e I) nos apresenta novamente o material característico da secção B, desenvolvido no sentido de um maior virtuosismo instrumental, dando por vezes a sensação de “perseguição” entre as várias intervenções do clarinete baixo e dos diferentes instrumentos.

A Parte 6 (entre as letras de ensaio I e K) pode considerar-se um eixo central de ligação entre as duas metades da obra, feito de momentos de uma sonoridade ondulante, com solos de clarinete baixo na zona dos graves em movimentos murmurantes, alternando com vibratos largos, *flatterzungs*, trilos e trémulos que, em conjunto com as intervenções dos restantes instrumentos, constituem a nova secção C. Ainda nesta parte 6, encontramos um extenso compasso livre, onde o solista pára e os instrumentos intervêm num registo grave, em heterofonia, sem qualquer indicação métrica, mas apenas com indicações de tempo e de intervenções geridas pelo maestro, a secção D.

Na Parte 7 (que começa depois da letra de ensaio K e acaba na letra de ensaio M) é apresentado novamente material característico da Secção A2 numa reiteração modificada da respetiva textura, do carácter e do gesto, com inovações e desenvolvimentos pontuais.

Na Parte 8 (entre as letras de ensaio M e N), encontramos uma primeira reexposição do material inicial, de forma claramente evocativa, a Secção A1.

Na Parte 9 desta obra (entre as letras de ensaio N e R), encontramos as mesmas características da secção A2, com desenvolvimentos e uma duração mais significativa; sinais orientadores marcam diferentes intervenções dos instrumentos não solistas e a primeira cadência “*Ad libitum*” do clarinete baixo.

Na Parte 10 (situada entre as letras de ensaio R e S), temos uma reapresentação do material característico da secção B, com um reforço do virtuosismo e da técnica, num frenesim vertiginoso, em detrimento de uma expressividade apesar de tudo mantida, terminando num evocar ou relembrar de materiais apresentados também na secção C, com o solista a tocar sem acompanhamento.

Na Parte 11 (entre as letras de ensaio S e T), encontramos uma secção nova, a E. Neste espaço alargado em que o solista não intervêm, os compassos são mesurados e surge um momento inovador, com carácter leve e rítmico, uma pulsação bem presente e características de *scherzando*, contrastantes com o carácter geral da obra.

A Parte final desta obra, a 12 (que começa na letra de ensaio T e termina no fim da obra), faz a reexposição final do material característico da secção A1. A notação é livre, sem compassos, mas com intervenções

variadas de instrumentos. Estas intervenções surgem ora em simultâneo, ora separadas em sequência. Surgem novamente os sinais de indicação/junção a serem dados pelo maestro. Peixinho usa estes sinais por vezes com uma seta simples e noutras ocasiões com setas duplas, sendo que o maestro dá os sinais com uma ou duas mãos, respectivamente, orientando a fluência e direccionalidade do discurso, gerindo as diferentes intervenções.

A escrita idiomática e a exploração do instrumento

Na parte cava do solista, esta obra encontra-se escrita de acordo com a notação francesa (clave de Sol), com transposição à nona.³³ Na partitura geral, o clarinete baixo está escrito na clave de Fá e em Dó, ou seja, no som de efeito real. A única partitura disponível é o manuscrito original, que nunca foi editado. Aliás, todas as partes cavas e a partitura geral existentes são manuscritos autógrafos. Como afirma Francisco Monteiro, “da sua extensa obra [Jorge Peixinho] apenas um pequeno número de composições se encontram publicadas”.³⁴

Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo de Jorge Peixinho tem características que levam alguns dos intérpretes deste instrumento (Henri Bok, Harry Sparnaay) a considerá-la uma obra a ser executada por especialistas no instrumento mas que pode, com trabalho e dedicação, ser tocada com a necessária qualidade por clarinetistas menos experientes no clarinete baixo.³⁵ Na realidade, é uma peça que explora muitas das potencialidades do clarinete baixo. Em termos de dificuldade, como afirma Sparnaay, pode atribuir-se-lhe, numa escala de 0 a 5, um grau de dificuldade 3 com tendência para 4.³⁶ Também Victor Pereira sobre a obra diz que, “é uma obra exigente tecnicamente mas musicalmente muito interessante”.³⁷

Pode considerar-se que o maior desafio que a obra coloca ao intérprete é a sua exigência ao nível da resistência. Esta é uma obra com mais de vinte e dois minutos de duração (uma das gravações existentes vai até aos vinte e seis minutos),³⁸ onde o solista intervém de forma praticamente constante. Para além disso, a exploração frequente dos registos extremos, a existência de notas muito longas, um fraseio de carácter expressivo e com uma exigência muito grande a nível do controlo das dinâmicas, tornam a questão da resistência a principal dificuldade para o músico, sobretudo se não estiver muito habituado a tocar este instrumento.

No caso específico desta obra, outra das dificuldades com que nos deparamos decorre do facto de a partitura e as partes cavas serem manuscritos autógrafos. Francisco Monteiro afirma: “A prática de Jorge Peixinho de escrever música para o seu grupo ou para músicos com quem contactava habitualmente levou a que, muitas vezes, os seus manuscritos sejam parcos em indicações e especificações [...]”;³⁹ no entanto, no caso em apreço, as indicações podem considerar-se suficientes. Colocase, sim, o problema da insuficiência de uma legendagem relativa a essas notas e indicações, para quem não conhece a linguagem e o universo deste compositor. Este problema pode colocar-se de forma particularmente intensa para aqueles que estejam menos familiarizados com a escrita manuscrita e/ou com a notação musical contemporânea. Como afirma Hugo Queiroz,

38. A grande variabilidade de interpretações da obra em termos de duração deve-se a algumas das características em termos composicionais, como a presença de compassos livres, sem tempo definido, numerosas suspensões e momentos de interação, também eles livres, entre o solista e o agrupamento.

39. <http://projectojp.blogspot.pt/2012/06/jorge-peixinho-edicao-critica-das-obras.html> (acedido em 11/11/2015).

40. Hugo QUEIRÓS, *Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo*, (Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto, 2011), p. 12.



40. Hugo QUEIRÓS, *Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo*, (Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto, 2011), p. 12.
41. Gardner READ, *Compendium of Modern Instrumental Techniques* (Westport, Connecticut.London, Greenwood Press, 1993).
42. Gardner READ, *Music Notation A Manual of Modern Practice* (New York, Taplinger Publishing Company, 1979).
43. Todas as notas musicais mencionadas neste texto referem as notas escritas e não de efeito real, para melhor visualização nos exemplos ou na parte cava, que se encontram sempre na clave de sol.

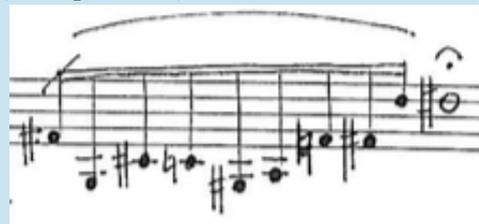
No que toca à composição atual, os compositores procuram tirar o máximo partido de cada instrumento, usando muito mais para além da tradicional forma de tocar um instrumento. [...] Por ainda não haver um notação standard para grande parte destes efeitos, é conveniente que junto com a partitura, o compositor descreva exatamente toda a notação que usou e ainda qual o produto sonoro que deverá resultar; só desta forma as obras poderão ser tocadas sem que seja necessário um contacto direto com os compositores. No que toca a efeitos e técnicas usadas no clarinete baixo, seria possível escrever inúmeras páginas sobre este tema.⁴⁰

Meta-Formoses apresenta muitos destes efeitos, e a escrita de Jorge Peixinho é, na sua maior parte, semelhante à notação comum na época em que foi composta. Para uma fácil leitura, compreensão e estudo da partitura e partes, podem consultar-se alguns livros e manuais existentes como o *Compendium of Modern Instrumental Techniques* de Gardner Read (1993),⁴¹ *Music Notation in the Twentieth Century A Practical Guidebook* de Kurt Stone, ou ainda *Music Notation A Manual of Modern Practice*, também de Gardner Read.⁴² Por outro lado, surgem indicações e notações com características próprias de Jorge Peixinho. Obviamente, para quem já travou conhecimento com outras obras deste compositor em que constam legendas relativas à notação, a tarefa fica significativamente facilitada. Podem encontrar-se legendas da maior parte dos símbolos utilizados noutras partituras, nomeadamente numa das poucas que se encontram editadas (cfr. *O Canto da Sibila*, para clarinete, percussão e piano, editada em França pelas edições Salabert), sendo desta forma possível ter-se acesso a informação fidedigna sobre o seu significado. No entanto, e apesar disto, alguma da notação é bastante intuitiva, e a sua interpretação torna-se quase natural para o clarinetista profissional que aborde regularmente partituras de música contemporânea.

No contexto da escrita, notação de efeitos, sons, anotações e indicações específicas, seguindo a ordem em que surgem na partitura, a primeira situação é bastante comum e corrente na segunda metade do séc. XX. Corresponde a um conjunto de notas em semicolcheias ou colcheias traçadas, que é frequentemente utilizada, e indica ao intérprete que as referidas notas devem ser tocadas o mais rapidamente possível, como ornamentação, e que as notas longas são as mais importantes. Como temos também uma indicação de *espressivo* e *moderato libero*, depreende-se que deve haver um lirismo implícito (exemplos 1 e 2).



Exemplo 1



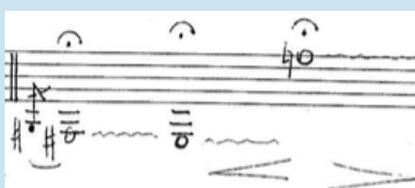
Exemplo 2

Num dos casos, uma variação de velocidade é dada através da alteração da inclinação e quantidade de traços, indicando um aumento ou diminuição da velocidade das notas. Como no caso anterior, é um símbolo muito utilizado na 2ª metade do séc. XX, por isso consensual. O intérprete apenas necessita de “ler” a imagem e seguir o “desenho” em termos de velocidade (Exemplo 3).

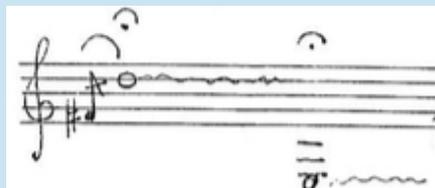


Exemplo 3

No caso seguinte, temos uma indicação de vibrato que surge recorrentemente ao longo de toda a obra implicando, a nível interpretativo, uma variação da pressão da embocadura e pressão do ar. Neste caso, o vibrato é feito com a respiração diafragmático-abdominal, em conjugação com a variação da pressão labial. Existe ainda um vibrato que poderá ser feito com a alteração da digitação mas que, no caso em apreço, tal procedimento não se coaduna com a natureza expressiva e lírica da obra, visto não resultar de forma tão perfeita e ser menos natural. (Exemplos 4 e 5).

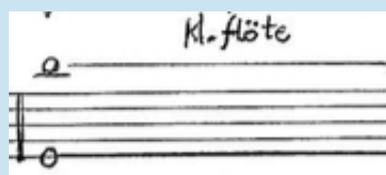


Exemplo 4



Exemplo 5

No exemplo seguinte, temos um multifónico da fundamental com o terceiro harmónico, ou numa terminologia mais comum para os clarinetistas, sons múltiplos de 12^a. No compasso 17, surge-nos a primeira indicação de sons múltiplos, solicitando ao solista que faça ouvir a fundamental (nota base, mi₃ escrito) e o terceiro harmónico (12^a superior, si₃ escrito).⁴³ A dificuldade consiste em eliminar os outros harmónicos resultantes, que muitas vezes soam mais fortes do que esse. Este efeito é de execução relativamente fácil para os clarinetistas que dominam o clarinete baixo. No entanto, dada a riqueza de harmónicos deste instrumento (maior do que a do clarinete), para um clarinetista menos familiarizado com o baixo, isto poderá constituir um desafio. Com uma pequena variação da pressão/colocação da embocadura, ou usando em auxílio a chave da 12^a (meia chave, também designada por chave da mudança de registo) e um controlo dos sons obtidos, pode facilmente conseguir-se o objectivo pretendido. (Exemplo 6).

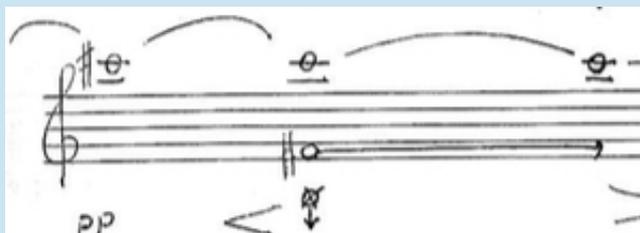


Exemplo 6

Este pedido da 12^a em simultâneo com a nota base é reiterado em várias situações ao longo da obra, nomeadamente nos exemplos seguintes.

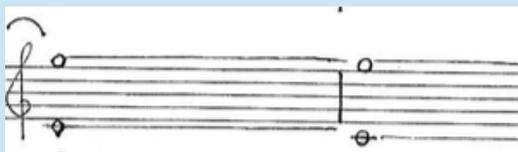
O 1^o exemplo encontra-se na letra C, onde deve ouvir-se o fá#₃ juntamente com o dó#₅ (Exemplo 7).



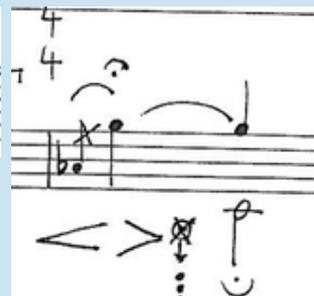


Exemplo 7

O mesmo se passa no compassos 28 e 29 (Exemplo 8), e no compasso 79 (Exemplo 9), onde em ambos os casos se deve ouvir o dó3 e o sol4 simultaneamente.

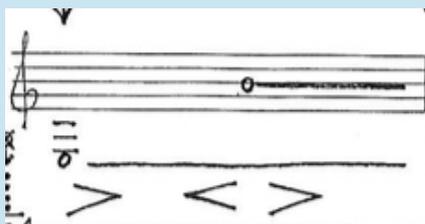


Exemplo 8



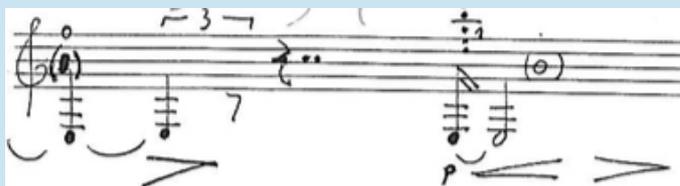
Exemplo 9

No compasso 173, deverão ouvir-se as notas mi2 e si3 (Exemplo 10).



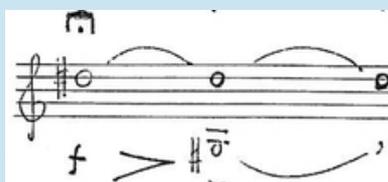
Exemplo 10

Também no compasso 188 se deverão ouvir as notas mi2 e si3 em simultâneo, com um desaparecimento do harmónico no 2º tempo do compasso, ficando presente apenas a nota fundamental e acontecendo o processo inverso após as pausas (Exemplo 11).



Exemplo 11

Na Letra T, temos uma vez mais a mesma situação na primeira nota escrita da penúltima pauta, onde deverão ouvir-se, a partir de dada altura e após a suspensão, as notas sol#2 e ré#4 (Exemplo 12).

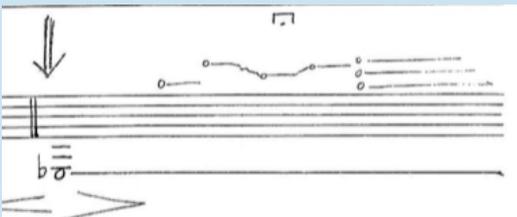


Exemplo 12



Como pudemos observar, nalguns destes casos, o intérprete é convidado a deixar os multifónicos e manter apenas uma das notas ou, inversamente, iniciar apenas uma das notas e fazer surgir a outra, ou ainda os dois processos, com o surgir e desaparecer do efeito a ser solicitado. Esta situação exige controlo da colocação, da embocadura e do ar, usando uma alteração gradual e controlada da pressão do lábio inferior, com um bom apoio diafragmático-abdominal, sem deixar “fugir” o som que se pretende manter. O surgimento e desaparecimento do efeito é frequentemente solicitado em dinâmicas diferentes e, nalguns casos, no decurso de uma mudança de dinâmicas (Exemplos 7, 9, 10, 11 e 12).

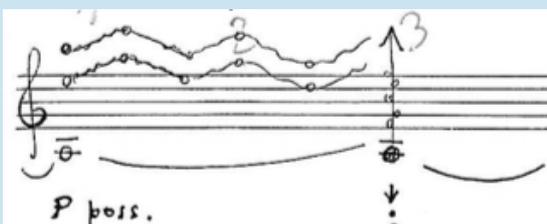
Multifónicos estáveis e variáveis. No início do compasso 22 (Exemplo 13), surge uma primeira indicação de multifónicos com traços por cima da pauta que indicam que Jorge Peixinho pretende mais do que um som resultante. Por outro lado, nalguns casos, ao colocar indicações de altura, de subida, de descida, inclinação e ainda de quantidade, o compositor dá a entender claramente o que fazer, de certo modo “desenhando” o contorno sonoro pretendido. Saliente-se que Peixinho deixa ao critério do solista os sons resultantes da série de harmónicos naturalmente obtidos com a utilização da dedilhação normal da nota base. Nalguns casos, o intérprete poderá escolher, quase instintivamente, aqueles que mais se enquadram na campo harmónico em que se insere a passagem em questão, ou que se relacionam com intervenções dos outros instrumentos que tocam em simultâneo. A presença de alterações dinâmicas, pianos e pianíssimos por vezes a decrescerem “*al niente*”, exige um bom domínio do instrumento. É particularmente difícil obter o controlo das diferentes alturas e das variações sugeridas pelo “desenho” da notação.



Exemplo 13

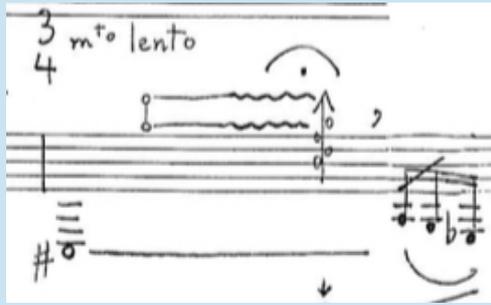
Encontram-se ainda presentes na partitura os seguintes exemplos do procedimento descrito anteriormente:

Compasso 55 (Exemplo 14).



Exemplo 14

Compasso 127 (Exemplo 15).



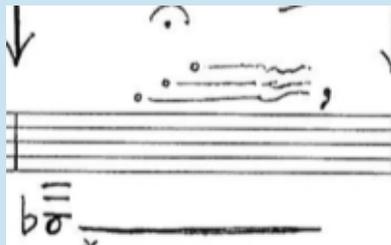
Exemplo 15

Compasso 161 (Exemplo 16)



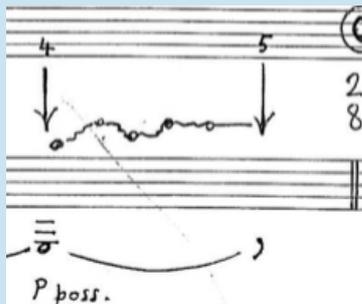
Exemplo 16

Compasso 174 (Exemplo 17)



Exemplo 17

Final do compasso 180 (Exemplo 18).



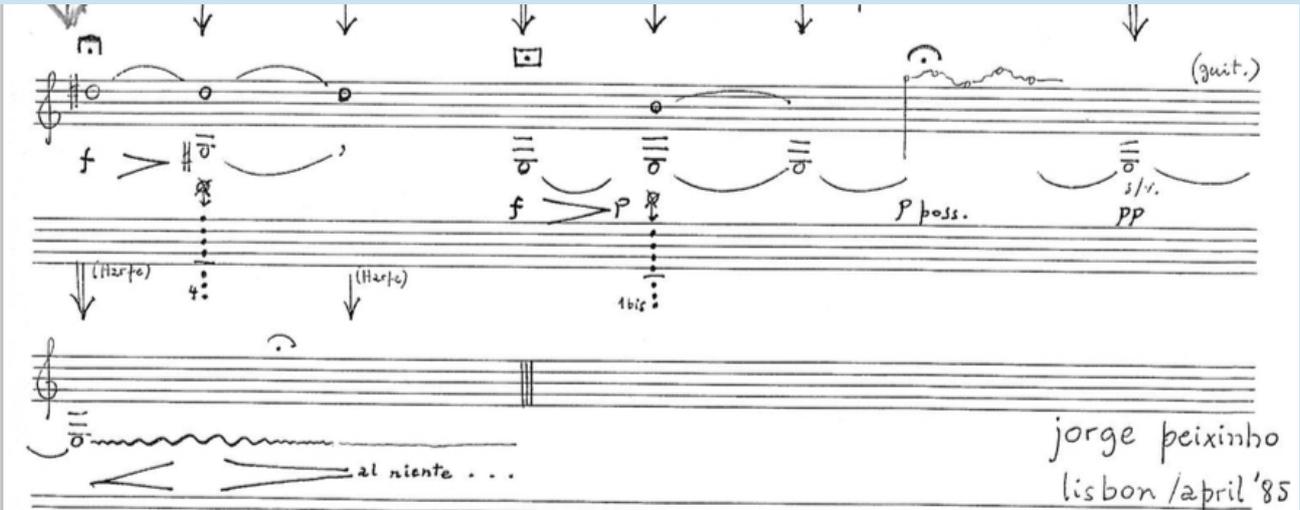
Exemplo 18

Compasso 226 (Exemplo 19).



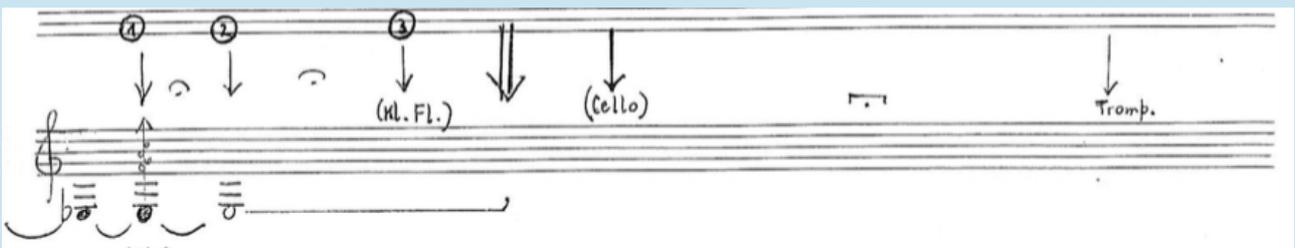
Exemplo 19.

Na última nota da obra, cuja duração é muito extensa, encontramos vários efeitos (mudanças de vibrato, de dinâmica, glissando, multifônicos; cfr. Exemplo 20).



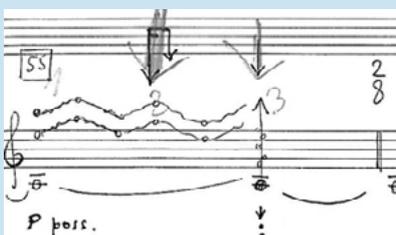
Exemplo 20.

Na indicação 1 do maestro no compasso 22 (última pauta da página 2), temos uma sinalética que é indicativa dos multifônicos obtidos com a distorção, também conhecidos como “sons rotos”. Este é um efeito de menor exigência em termos de execução pois, à partida, a aplicação da mudança de pressão de ar, a alteração da colocação/pressão da embocadura e ainda, se necessário, uma pequena fuga de ar no tubo provocada por uma ligeira abertura de uma chave ou dedo poderão resultar no som pretendido. (Exemplo 21).



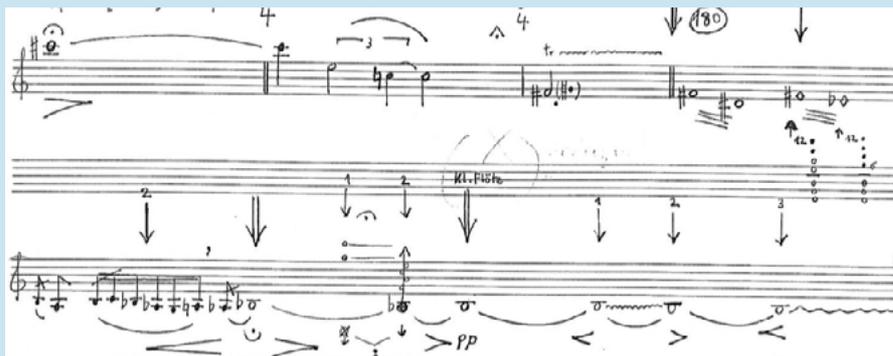
Exemplo 21.

Temos exemplos desta situação nos compassos 55, no segundo lá escrito na parte final do compasso (segundo sinal, Exemplo 22) e no compasso 180, na segunda vez que surge a indicação de maestro assinalada com o algarismo, antes da entrada da flauta (Exemplo 23).



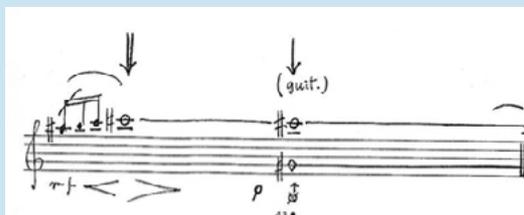
Exemplo 22.

Também nestes casos, o surgir ou desaparecer do efeito pode ser solicitado (Exemplo 23).



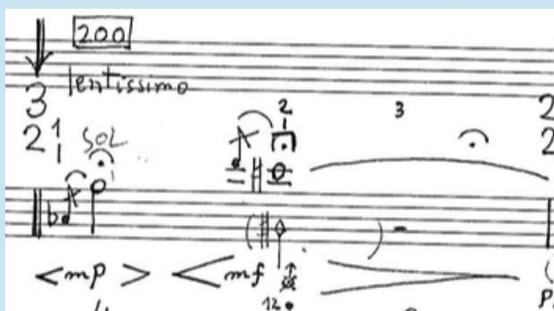
Exemplo 23.

Multifónicos com sons resultantes alterados surgem pela primeira vez no compasso 22, última intervenção, na entrada da guitarra (Exemplo 24).



Exemplo 24.

Encontramos mais um exemplo de multifónicos alterados no compasso 200, segunda nota/suspensão (Exemplo 25).



Exemplo 25.

Neste caso, o músico terá de encontrar posições/dedilhações alternativas para conseguir obter os harmónicos pedidos. Estas dedilhações podem ser encontradas nos livros/métodos escritos por Marc Volta (*La Clarinette Basse*),⁴⁴ Henri Bok (*Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse*)⁴⁵ e Harry Sparnaay (*The Bass Clarinet – a personal history*)⁴⁶. No entanto, cada instrumento e executante reagem de forma distinta. Na realidade, uma simples mudança de marca ou modelo de instrumento, ou até de boquilha, é suficiente para que as dedilhações anteriormente praticadas deixem de ser eficazes. Verificamos que, em muitas das soluções apresentadas para os diferentes efeitos em cada um dos métodos anteriormente referidos, os autores sugerem diferentes soluções para os modelos de clarinete baixo mais utilizados (ver por exemplo dedilhações sugeridas por Bok, no livro atrás referido, para os modelos Selmer Paris e Buffet Crampon). Desta forma, deverá cada intérprete procurar e testar as suas próprias opções, a fim de

44. Jean Marc VOLTA, *La clarinette basse* (Collection.) (International Music Diffusion, 1996).

45. Henri BOK e Eugen WENDELL, *Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse* (Editions SALABERT, Paris, 1989).

46. SPARNAAY, *The Bass clarinet* (ver nota 5).

obter o melhor resultado possível. Sparnaay diz claramente que essa busca é essencial e deve ser levada a cabo, idealmente, para cada momento e situação. Os multifônicos e todas as situações análogas (que impliquem mudanças de pressão da embocadura ou digitações) são, na sua opinião, particularmente instáveis: “When multiphonics are recorded on different days, with a lighter or heavier reed or after a heavy meal, the sounding result of the multiphonics can change a bit, [...] because a multiphonic not only depends on the fingering used. The mouthpiece, the reed, the bore of the instrument and even your physique are also determining factors for the sounding result”.⁴⁷

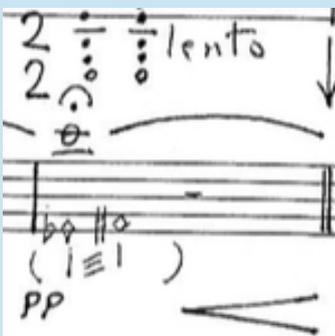
Encontra-se ainda por vezes um trilo nos multifônicos resultantes, com manutenção da nota base. Esta situação implica a mesma busca de posições/dedilhações e alteração da colocação/pressão da embocadura. Neste caso o problema é conseguir obter o que o compositor pretende (trilo nos multifônicos) e manter a nota base estável. Deverá dar-se prioridade à nota base, permitindo a alternância possível dos dois multifônicos em trilo e tentando obter a maior aproximação possível do intervalo em questão (meio tom). Este trilo dos multifônicos tem, quase invariavelmente, efeitos na afinação e estabilidade da nota base. Esta situação é encontrada nos compassos 84, 85 e 201 (Exemplos 26 e 27 e 28 respectivamente).



Exemplo 26



Exemplo 27



Exemplo 28.

Outra das situações que podemos encontrar no compasso 180 desta partitura é um trémulo de determinadas notas, seguido de trémulo de multifônicos. Esta pode ser resolvida com a pesquisa das melhores dedilhações e alterações já referidas, da pressão do ar e pressão/colocação da embocadura. No entanto, o facto de não estar presente uma nota base torna mais simples a busca de um resultado mais aproximado. (Exemplo 29).



Exemplo 29.

46. SPARNAAY, The Bass clarinet (ver nota 5) p. 134.

47. SPARNAAY, The Bass clarinet (ver nota 5) p. 134.

48. PISTON, Orquestación (ver nota 33), p. 195.

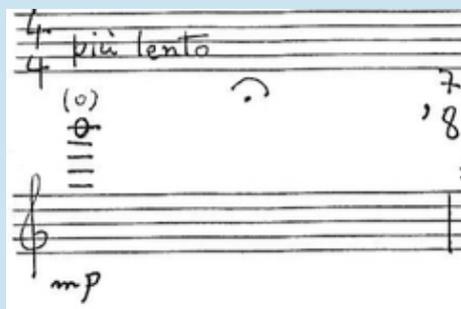
49. BOK, Nouvelles Techniques De La Clarinette Basse (ver nota 45).

50. BOK, Resposta (ver nota 4).



Deve salientar-se que a escrita aborda também os extremos do instrumento e inclui problemas técnicos de dificuldade assinalável. Se tivermos em conta que, no seu tratado de orquestração, Walter Piston⁴⁸ considera que “el clarinete bajo és mucho menos capaz que los otros clarinetes... e que el fá agudo és lo más agudo que se aconseja a escribir” para o instrumento, Peixinho foi verdadeiramente um revolucionário para a época na abordagem ao clarinete baixo. Usa-o tecnicamente ao mesmo nível dos outros clarinetes, tanto do ponto de vista da velocidade como do registo. A nota mais aguda presente na obra é um Si6 presente no compasso 156 (exemplo 30), sendo que o compositor utiliza recorrentemente os registos agudo e o grave (entre o Mi1 e o Dó1). Em muitos instrumentos da altura, o registo grave terminava no Mib1. Estes modelos de clarinete baixo, vulgarmente designados por “modelos até ao Mib”, eram os mais comuns, especialmente em Portugal.

No que diz respeito à execução das notas agudas, há várias abordagens possíveis. A mais tradicional e usual entre os clarinetistas (não especialistas do instrumento) é a utilização das posições do clarinete, libertando meio buraco da chave do dedo médio da mão esquerda, o que implica o emprego da chave de 12^a (chave de mudança de registo). No entanto, existem também, sobretudo, para os utilizadores mais experientes do instrumento, dedilhações obtidas com recurso aos harmónicos, um pouco à semelhança do saxofone, que se podem consultar por exemplo no livro de Henri Bok.⁴⁹ Note-se que Peixinho tem absoluta noção desta alternativa, pois coloca o símbolo de harmónico sobre a nota mais aguda da obra, que se encontra no compasso 156 (ver exemplo 30). Nas notas graves, as dedilhações dependem apenas do modelo e da marca do instrumento, pois as chaves e mecanismos diferem de uns para outros.



Exemplo 30.

Nesta obra surgem ainda outros efeitos solicitados pelo compositor, como sejam variações na afinação, glissandos, e outros, que podem ser considerados do domínio comum da escrita para o instrumento a partir de dada altura na história e que qualquer clarinetista profissional sabe executar, sendo neste caso apenas necessário adaptar-se às características do clarinete baixo.

Numa breve análise a esta obra, Henri Bok dá a sua opinião sobre a respectiva escrita e afirma: “I think that Peixinho exploits the resources of the bass clarinet to a great extent: the wide range (almost four octaves), extended techniques (split sounds, multiphonics, harmonics, flz, vibrato, etc.), not to forget the rich sonority of the instrument, especially in the low register, with long, sustained note passages”.⁵⁰

Conclusão

Pode considerar-se que a obra *Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo* de Jorge Peixinho assume um papel de relevo no repertório para este instrumento, podendo inclusivamente manter-se esta afirmação relativamente a toda a família do clarinete. Para este instrumento solista com ensemble ou orquestra, trata-se da obra portuguesa mais tocada e gravada. Teve treze apresentações públicas, sete das quais em Portugal e cinco fora do país. Destas, três foram em eventos da maior importância ligados ao clarinete, sendo de salientar a sua apresentação no Congresso Mundial de Clarinete Baixo em 2005. Duas gravações áudio da peça reforçam a relevância da obra no meio clarinetístico. Além do compositor, Harry Sparnaay foi um elemento determinante na génese da obra. Esta revela-se pioneira e consegue explorar de forma intensa as potencialidades líricas, sonoras e técnicas do clarinete baixo. As técnicas instrumentais exigidas revelam um conhecimento profundo do instrumento e do seu potencial. A notação está de acordo com os padrões da época em termos da composição. Esta obra coloca o intérprete perante dificuldades que este tem de resolver com um estudo específico e individual de cada um dos efeitos e especificidades técnicas solicitadas, com uma busca aprofundada para obtenção dos resultados pretendidos.

Meta-Formoses ou Concerto para Clarinete Baixo constitui um desafio para qualquer intérprete, um marco na história do clarinete baixo, uma referência na obra de Jorge Peixinho e na música contemporânea portuguesa.



III Encontro Internacional
de Clarinetistas de Belém
07 a 10 de novembro de 2018

Escola de Música da Universidade Federal do Pará





Fluency



DEVON & BURGANI
MADE IN BRAZIL

O Fluency foi desenvolvido para inovar o conceito de clarinete. O novo design das chaves torna o instrumento mais ergonômico, aumentando o conforto e a agilidade ao tocar.

Sua concepção oferece afinação precisa e uma sonoridade fluente, trazendo uma flexibilidade que respeita a sua maneira de tocar, Lançamento em breve!

**Seja diferente!
Seja Devon & Burgani!**