



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE MÚSICA
CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA**

DIEGO MACIEL DE ANDRADE

**UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA
NO PERÍODO CLÁSSICO**

CAMPINA GRANDE - PB

2022

DIEGO MACIEL DE ANDRADE

**UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA
NO PERÍODO CLÁSSICO**

**Trabalho de Conclusão Curso
(Monografia) apresentado ao Curso de
Bacharelado em Música do Centro de
Humanidades da Universidade Federal de
Campina Grande, como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Música.**

Orientadora: Professora Mestra Alba Valeria Vieira da Silva.

CAMPINA GRANDE - PB

2022



A554b Andrade, Diego Maciel de.
Um breve histórico da clarineta no período clássico.
/ Diego Maciel de Andrade. - 2022.

36 f.

Orientadora: Professora. Ma. Alba Valeria Vieira da Silva.

Trabalho de Conclusão de Curso - Monografia (Curso de Bacharelado em Música) - Universidade Federal de Campina Grande; Centro de Humanidades.

1. Clarineta - história. 2. Instrumento musical - clarineta. 3. História da clarineta - período clássico. 4. Música de câmara de Mozart - clarineta. 5. Concerto nº 03 para clarinete e orquestra - Carls Philip Stamitz. 6. Mozart e Standler - compositores musicais. 7. Bethoven - compositor musical. 8. Bähr - clarinetista austríaco. 9. Embocadura da clarineta. I. Silva, Alba Valéria Vieira da. II. Título.

CDU:78(043.1)

Elaboração da Ficha Catalográfica:

Johnny Rodrigues Barbosa
Bibliotecário-Documentalista
CRB-15/626

DIEGO MACIEL DE ANDRADE

**UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA
NO PERÍODO CLÁSSICO**

**Trabalho de Conclusão Curso
(Monografia) apresentado ao Curso de
Bacharelado em Música do Centro de
Humanidades da Universidade Federal de
Campina Grande, como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Música.**

BANCA EXAMINADORA:

**Professora Mestra Alba Valéria Vieira da Silva
Orientadora – UNAMUS/CH/UFCG**

**Professora Dra. Marisa Nóbrega Rodrigues
Examinador I – UNAMUS/CH/UFCG**

**Professor Esp. Romero Ricardo Damião de Araújo
Examinador II – UNAMUS/CH/UFCG**

Trabalho aprovado em: 23 de agosto de 2022.

CAMPINA GRANDE - PB

Dedico primeiramente a Deus por toda a sua grande bondade, misericórdia e amor. Quero dedicar, também, a minha família e amigos, principalmente a minha mãe. E a todos que de alguma forma direta ou indiretamente contribuíram para esse momento tão especial na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Deus por sua infinita misericórdia e amor, ao qual me concede saúde, paz e determinação para alcançar meus objetivos.

Gostaria também de agradecer imensamente a todos que contribuíram de maneira direta e indireta para a conclusão desse curso, o qual me trouxe um profundo amadurecimento pessoal e profissional, e que simboliza o encerramento de mais um ciclo na minha carreira musical.

À minha orientadora, a digníssima professora Doutoranda Alba Valeria Vieira da Silva, por toda sua atenção, paciência, carinho, dedicação e paixão, o que somado foi essencial para que todo o processo de construção deste trabalho fosse feito de uma maneira bastante clara e tranquila.

À Universidade Federal de Campina Grande-PB, por todo o aprendizado e conhecimento adquirido.

“A música oferece à alma uma verdadeira cultura íntima e deve fazer parte da educação do povo”

(François Guizot)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como propósito analisar um breve histórico do desenvolvimento técnico da clarineta no período clássico. Além de delinear o perfil profissional e a ligação com os compositores deste período. A pesquisa se desenvolveu através da coleta de dados bibliográficos como livros, artigos científicos, entre outros, em sites científicos na produção em música instrumental. É pretendido neste trabalho expor o processo organológico da clarineta como, também, as características principais do estilo musical de compositores mais relevantes desde período. Podemos ressaltar que a partir deste momento o clarinete se tornou um dos instrumentos de sopro mais utilizado e explorado no repertório sinfônico e camerístico, principalmente pelas obras do renomado compositor W. A. Mozart, sendo até hoje uma das obras mais executadas pelos clarinetistas em várias regiões do mundo, o concerto KV 622, em Lá Maior para clarinete e orquestra. Esta obra será apresentada em recital de conclusão do curso, obra esta, muito significativa do período clássico, momento este, onde a clarineta foi reconhecida como um instrumento em ascensão, com reconhecimento e a valorização especial de Mozart, mas, também, de Stamitz, tendo como característica uma sonoridade cantante e timbre único, apesar de se tratar de um instrumento rudimentar, comparado com o instrumento moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Clarineta, Período clássico, Mozart, Stamitz.

ABSTRACT

This course conclusion work aims to analyze a brief history of the technical development of the clarinet in the classical period. In addition to outlining the professional profile and connection with the composers of this period. The research was developed through the collection of bibliographic data such as books, scientific articles, among others, on scientific sites in the production of instrumental music. It is from the beginning of the work style that the clarinet organological process as well as the main characteristics of the most relevant musical composer exports. From that moment it became one of the clearest instruments in the world, we can explore and explore in the synonym of works by the composer, A. Mozart, being mainlyne, being today one of the clearest works and used by all clarinetists. , the concerto KV 622, in A Major for clarinet and orchestra. This work will be presented in consideration of the conclusion of the course, a very significant work from the classical period, when the clarinet was recognized as an instrument on the rise, with and the special appreciation of Mozart, but also of Stamitz, having as recognition as a characteristic a singing sound and modern timbre, despite being a rudimentary instrument, compared to the instrument.

KEYWORDS: Clarinet, Classical Period, Mozart, Stamitz.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CHALUMEAU SOPRANO DE J. C. DENNER.....	11
FIGURA 2 - CHALUMEAU SOPRANO.....	12
FIGURA 3 - CLARINETE DE TRÊS CHAVES DE J.G. ZENCKER.	12
FIGURA 4 - DIVISÃO DO CLARINETE CLÁSSICO SEGUNDO LEFÈVRE.....	14
FIGURA 5 - BASSET CLARINETE DO SÉCULO XVIII.....	16

LISTA DE TABELA

TABELA 1 - COMPOSITORES E OBRAS	24
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA CLARINETA	11
2.1	A CLARINETA NA METADE DO SÉCULO XVII.....	11
2.2	EMBOCADURA	12
2.3	UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA DO PERÍODO CLÁSSICO AO MODERNO	14
2.4	A INSERÇÃO DA CLARINETA NA ORQUESTRA	18
3	PRINCIPAIS COMPOSITORES DO PERÍODO CLÁSSICO.....	20
3.1	CONTEXTO DO PERÍODO CLÁSSICO	20
4	PARCERIA ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE	22
4.1	PRIMEIRAS REFERÊNCIAS	22
4.2	PARCERIA ENTRE COMPOSITOR E CLARINETISTA.....	23
4.2.1	BEETHOVEN E O CLARINETISTA AUSTRIACO BÄHR	23
4.2.2	BERNHARD HENRIK CRUSELL.....	23
5	A OBRA DE MOZART PARA CLARINETE EM LÁ K622.....	26
5.1	A CLARINETA NA MÚSICA DE CÂMARA DE MOZART.....	26
5.2	MOZART E STANDLER	26
6	DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO (Mozart, Stamitz, Lacerda e Cahuzac)28	
6.1	CONCERTO PARA CLARINETA E ORQUESTRA, K622 (1791), 1º MOVIMENTO.....	28
6.2	CONCERTO DE Nº 03 PARA CLARINETE E ORQUESTRA DO COMPOSITOR CARL PHILIP STAMITZ	29
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
	REFERÊNCIAS	33
	APÊNDICE A – Programa de Recital	35

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso tem como propósito descrever um breve histórico do desenvolvimento técnico da clarineta no período clássico, além de delinear o perfil profissional e a ligação com os compositores deste período. A pesquisa se desenvolveu através da coleta de dados bibliográficos como livros, artigos científicos, entre outros, em sites científicos na produção em música instrumental. É pretendido neste trabalho expor o processo organológico¹ da clarineta como também as características principais do estilo musical de compositores mais relevantes deste período.

O clarinete, como tantos outros instrumentos, sofreu uma evolução natural ao longo dos tempos. Propomo-nos, neste trabalho, conhecer um pouco da evolução e o envolvimento dos clarinetistas no desenvolvimento técnico do instrumento. O seu aperfeiçoamento mecânico e consequentemente o aumento de eficácia no seu desempenho levaram os compositores a olhá-lo com um interesse crescente.

Ao longo dos tempos, os instrumentos foram-se desenvolvendo e, com eles, os músicos que os executaram assim como, naturalmente, o repertório. As soluções que se foram encontrando estiveram intimamente ligadas ao instrumento, mas também aos executantes. Podemos ressaltar que a partir deste momento o clarinete se tornou um dos instrumentos de sopro mais utilizado e explorado no repertório sinfônico e camerístico, principalmente pelas obras do renomado compositor W. A. Mozart, sendo até hoje uma das obras mais executadas pelos clarinetistas em várias regiões do mundo, o concerto KV 622, em La para clarinete e orquestra.

Por fim, este trabalho tem a missão de analisar os momentos mais significativos da evolução organológica¹ do clarinete, e as relações próximas entre compositores e clarinetistas, bem como de algum do repertório mais significativo do século XX. Este estudo terá como principais objetivos avaliar a participação dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete, assim como, perceber a sua influência junto dos compositores na criação de repertório para este instrumento.

¹ É a ciência que estuda os instrumentos musicais.

2 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA CLARINETA

2.1 A CLARINETA NA METADE DO SÉCULO XVII.

Em muitos países europeus, no final do século XVII e começo do XVIII, fabricavam instrumentos de sopros através de excelentes construtores, oriundos de famílias artesãs que se dedicavam, há várias gerações, à manufatura de produção de diversos instrumentos. Surgem neste período, as grandes dinastias europeias de construtores, tais como: Hale, e Collier, na Inglaterra; Hotteterre, Lefèvre, Baumann, Thierriot e Mouseter, na França; Grenser, Lotz, Tauber, Griesbacher, Tölcke, Grundmann, na região da Boêmia. (BANNER, 1962)

Na Alemanha, precisamente em Nuremberg, a Família Denner, representada pelo pai Johann Christoph Denner (1655-1707), e seu dois filhos: Jacob Denner (1681-1735) e Johann David Denner (1691-1764), foram os responsáveis pelas experiências que resultaram na criação da clarineta. O *chalumeau* (Figura 1) é o instrumento que foi o antepassado da clarineta. Embora este tipo de instrumento seja semelhante à flauta-doce quanto ao tamanho, dedilhado e material utilizado em sua construção, possui algumas características distintas como: soa uma oitava mais grave que as flautas-doce de mesmo comprimento, e tem um timbre anasalado bastante peculiar. Por volta de 1690, Johann Christoph Denner, construtor que possuía vasta experiência com flautas-doces, começa a construir *chalumeau*, aperfeiçoando os modelos anteriores.

FIGURA 1 - CHALUMEAU SOPRANO DE J. C. DENNER



FONTE: Perreira (2010).

Denner adicionou duas chaves, estendendo a tessitura de uma nona para uma décima primeira. As duas chaves, diametralmente opostas, estão localizadas na seção superior do tubo e a outra está na parte oposta. Ambas são acionadas pela mão esquerda: o dedo indicador aciona a chave anterior, emitindo a nota Lá, e o polegar, a chave posterior, emitindo a nota Sib; no *chalumeau* soprano notas Mi e Fá, respectivamente, como mostra a figura 2.

FIGURA 2 - CHALUMEAU SOPRANO

FONTE: Revista Weril (2006).

Ainda neste período a solução final para o acréscimo do Si 3, com o advento da clarineta de três chaves (figura 3), com um tubo mais alongado, campana modificada para melhor afinação e sonoridade nas notas graves. Posteriormente uma nova chave foi introduzida para resolver o problema do Mi 2 e o Si 3, dessa vez de fácil emissão e excelente timbre. Essa descoberta foi muito importante porque preencheu a ruptura que havia entre os dois registros (do Sib 3 ao Dó 4). Apesar de sua importância, é difícil precisar em que época e por quem a terceira chave foi implantada. Mas alguns autores contestam sua criação, como por exemplo: (BRYMER, 1979), parecia ter sido Jacob Denner em 1740, que foi quem o fez; (BAINES, 1962) não sugere autor, mas cita os idos de 1750; já SANTOS (1949) afirma, categoricamente, tratar-se de obra de Fritz Barthold de Brunswick, não antes de 1760.

FIGURA 3 - CLARINETE DE TRÊS CHAVES DE J.G. ZENCKER.

FONTE: http://www.sfoxclarinets.com/Baroque_C_D.html

2.2 EMBOCADURA

Quando falamos da embocadura² da clarineta, temos que lembrar um pouco dos primórdios da clarineta e de sua trajetória. A palavra *chalumeau* deriva do grego Kalamos ou

² Embocadura é o posicionamento dos lábios no instrumento de sopro, quando se sopra.

do latim *Calamus*, e significa “tubo com palheta”, daí o nome “*chalumeau*”, antigamente era dado este nome a todos os instrumentos com esta característica. As primeiras *chalumeau* foram construídas com a palheta entalhada no próprio tubo, o que os caracterizava como um instrumento idioglote (palheta talhado no tubo). Muitas experiências sucederam-se em torno da construção destes instrumentos, normalmente feito em bambu. Destas, a principal mudança, que foi a separação da palheta do tubo, que passou a ser amarrada à boquilha por um barbante, caracterizando como um instrumento heteroglote (palheta fora do tubo). Nestes instrumentos, o contato com a palheta se dava pelo lábio superior, dobrado levemente sobre os dentes. Mais precisamente nesta *chalumeau* está a origem da clarineta, também, por já ter sido acrescentada a chave do registro de oitava (BAINES, 1962).

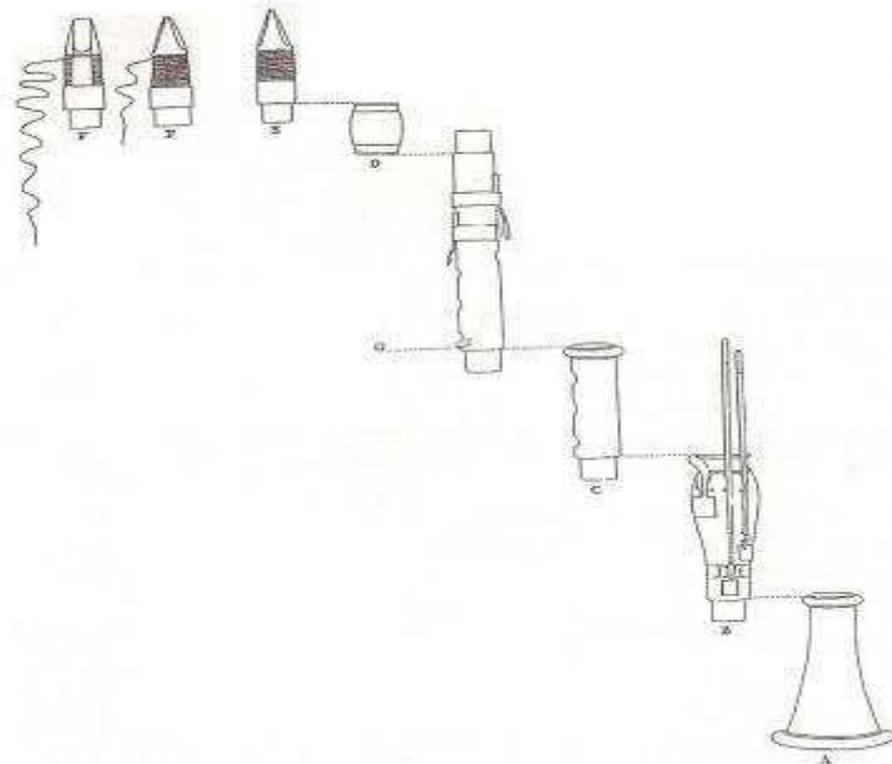
Antes do final do século XVIII, o sistema de molas, vedação por sapatilhas e construção das chaves era ainda muito precário, ao passo que, se antes se comentava que seria impossível tocar com uma clarineta de mais de três chaves, a essa época as clarinetas de cinco e depois as de seis e sete chaves carregavam grandes problemas de vazamentos e dificuldades de execução para seus intérpretes e construtores. Por volta de 1785, melhoramentos acústicos foram implementados, como, por exemplo, a separação da boquilha (pequena parte do instrumento onde a palheta é colocada e é levada à boca) e do barrilhete (curto fragmento do tubo, que conecta a boquilha ao instrumento) do restante do corpo do instrumento, que possibilitou melhor sonoridade e afinação (BAINES, 1962).

Por volta de 1815, em viagens como solista pela Holanda, Inglaterra e Alemanha, Müller executou obras de Reicha, Ferdinand Ries e suas, fazendo grande sucesso com a união de sua virtuosidade e seus novos aprimoramentos, notadamente na feitura das palhetas e na boquilha. Assim, a sua clarineta começou a ser reconhecida. É dessa época a criação da braçadeira, em substituição ao inseguro e trabalhoso barbante que amarrava a palheta à boquilha. Quanto ao desenho da palheta, Müller passou a confeccioná-la mais fina e curva, adaptável a uma boquilha de abertura maior (mais curva). A consequência direta disso estava na maior maleabilidade de dinâmica e articulação passível de ser obtida. Segundo Brymer (1979, p.46) “Müller tinha, graças ao seu talento e seu material especial, um staccato duplo tão rápido que parecia intransponível. O conjunto das inovações de Müller inspiraram as próximas etapas da evolução da clarineta, muitas dessas mudanças ainda são presentes no modelo atual da clarineta alemã”.

2.3 UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA DO PERÍODO CLÁSSICO AO MODERNO

A clarineta de cinco chaves, instrumento este característico do período clássico, era construído em madeira Buxo, com adornos em marfim ou osso e divididos em seis seções: campana, corpo de chaves, junta da mão direita, junta da mão esquerda, barrilete, boquilha e oito orifícios, conforme ilustrado por Lefèvre em seu Méthode:

FIGURA 4 - DIVISÃO DO CLARINETE CLÁSSICO SEGUNDO LEFÈVRE.



FONTE: Lefèvre, 1802/R1974, p. 111

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

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

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

Como já foi dito, a evolução organológica foi alvo de estudo por parte de vários autores, como: Anthony Baines, Kurt Birsak, David Pino, Jack Brymer e Nicholas Shackleton. Houve, nesta evolução, avanços e recuos, tentativas que não tiveram evolução e momentos marcantes cujas repercussões duram até hoje. O clarinete desde o seu início, que acabamos de ver, existe basicamente dois momentos marcantes que terão um tratamento mais destacado: A clarineta de Müller e a adaptação do Sistema Boehm para a clarineta desenvolvido por Klosé e Buffet., pois, também, é o que se delimita dentro do período proposto.

A clarineta omnitónico de Müller foi a etapa mais importante no desenvolvimento entre o muito popular clarinete de seis chaves de Lefèvre e o de dezessete chaves de Klosé. Fizeram-se muitas experiências temporárias; por exemplo, já em 1803 J. F. Simiot de Lyon fabricou um clarinete de doze chaves. Durante a mesma década Baermann adquiriu um clarinete de dez chaves, Crusell utilizou um de onze chaves e Hermstedt foi forçado a conhecer as exigências dos concertos de Spohr por ter um clarinete fabricado com treze chaves. Nenhuma destas experiências veio para ficar [...]. (WESTON, 1971, p.155)

Mas, além da “chave de registro”, Denner acrescentou a clarineta uma terceira chave para obter um Si claro e fabricou uma campânula em forma de funil, semelhante à do oboé. Desenhou, ainda, orifícios duplos para facilitar a complicada afinação dos meios-tons.

Denner, o (inventor do clarinete, afirmou ter aperfeiçoado este pequeno instrumento”. Possivelmente ele foi o primeiro a fabricá-lo como o seu clarinete, em madeira de bucho, com uma palheta substituível atada; um orifício para o dedo mínimo; e duas chaves perto do topo, uma em frente e outra oposta a essa na parte de trás. [...] A sua extensão normal era de fá a sib, ou mesmo em dó (o qual, sem dúvida, era possível abrindo a chave de trás obtendo a 12ª da nota fundamental mais grave) [...]. (BAINES, 1991, p.296)

Apesar de ficar com uma extensão superior a outros instrumentos como a flauta, oboé ou fagote, esta clarineta tinha uma desvantagem, para além das limitações que já foram referidas: era demasiado complicado para a época. Este fato forçou a clarineta a passar por um período de simplificação, o que veio de certa forma a facilitar e melhorar a técnica.

Há quem defenda que os sucessores de Denner, incluindo também o do seu filho Jacob, dispensaram a terceira chave e os orifícios duplos e produziram um instrumento que funcionava

perfeitamente no registro de clarim³. A facilidade neste registro foi ganha com prejuízos no registro de *chalumeau* (registro grave). Para este registro mais grave, os compositores usavam o próprio *chalumeau*. Há ainda quem pense como Lawson, (1995, p. 6) que: “estes aperfeiçoamentos da 3ª chave, que permitia obter o mi grave e sua 12ª (si); a campânula e o alongamento do instrumento foram feitos entre 1750 e 1760”. Mas, há também quem conteste isto como Jacob Denner (Brymer, 1990, p. 29) onde, “defende que a 3ª chave foi introduzida em 1740”.

FIGURA 5 - BASSET CLARINETE DO SÉCULO XVIII.



FONTE: Perreira (2010).

Barthold Fritz (1697-1766) introduziu ao clarinete uma 4ª chave que permitiu tocar sol# grave e a sua 12ª (ré#). Fritz deslocou ainda a 3ª chave (mi grave) do polegar da mão direita de forma a ser acionada pelo dedo mínimo da mão esquerda, o que veio a facilitar, em grande medida, a digitação neste momento. Neste período algumas destas inovações estão envoltas em contradições. Fritz, o suposto inventor da 3ª, 4ª e 5ª chaves do clarinete (WESTON, 1971, p. 31 e 57).

Percebemos que o desenvolvimento do clarinete não foi realizado abruptamente, havendo acréscimo paulatinamente das chaves. Os profissionais da época, considerados exímios instrumentistas, que além de tocar outros instrumentos, também eram construtores, alguns de forma virtuosa, eram respeitados no meio artístico que prontamente aderiram todas sugestões técnico instrumental, colaborando efetivamente com a evolução do clarinete.

Os profissionais desta época dependiam financeiramente da aristocracia. Vejamos um pouco da colaboração do clarinetista Joseph Beer. Ele foi o primeiro grande virtuoso ao serviço do rei da Prússia e fundador da escola francesa. Depois de muito estudo conseguiu adicionar,

³ O registro do clarim é mais brilhante e doce, como uma trombeta (*clarim*) ouvida de longe.

por volta de 1775, uma 5ª chave, que permitia obter o fá# grave e a 12ª (dó#). Este clarinete de cinco chaves é também denominado clarinete clássico. Para ele foram escritas inúmeras obras deste período. Teria sido para este clarinete que Carl Stamitz (1745-1801) escreveu grande parte dos seus concertos, senão todos.

Neste estudo observamos que existem informações contraditórias a respeito de quem realmente foi o pioneiro a acrescentar estas chaves no instrumento, assim, colocamos duas hipóteses possíveis: a) não existe consenso na bibliografia disponível, pelo que ficam aqui duas versões do que se poderá ter passado; b) em qualquer das versões podemos verificar o envolvimento de clarinetistas no desenvolvimento do instrumento.

Entretanto, em 1791, Jean Xavier *Lefèvre* (1763-1829), clarinetista de origem suíça foi o primeiro professor no Conservatório de Paris. Além de ter sido, também, clarinetista da Ópera de Paris, acrescentou a clarineta uma 6ª chave que permitia tocar o dó#3 e a sua 12ª (sol#). Chegou-se aqui a um ponto importante na evolução do clarinete e isso representou uma evolução em relação à clarineta de cinco chaves. O professor *Lefèvre* a princípio recomenda, no seu *Méthode de Clarinet*, publicado em 1802 que fossem utilizadas duas clarinetas: uma em Sib e outra em Dó, método que foi publicado em 1802.

Nesta direção, o instrumentista deveria executar cada um com uma secção central (onde estavam os orifícios e as chaves) que pudesse ser trocado, mantendo a mesma boquilha e campana. Este sistema foi introduzido por razões de economia, pois permitia aos clarinetistas utilizar apenas dois clarinetes e não quatro. Vale salientar que este hábito foi mantido nas orquestras por muito tempo, pelo fato de que muitos profissionais da música não recebiam um salário, (as vezes troca de favores somente), principalmente para manter o custo alto destes instrumentos, além da manutenção e cuidados necessários com os acessórios que fazem parte, como palhetas de bambu e abraçadeiras feitas de barbantes especiais.

Com as combinações recomendadas, *Lefèvre* conseguia, assim, as seguintes tonalidades maiores:

- a) Clarinetas em Dó: Dó, Fá, Sol, Sib, Ré;
- b) Clarinetas em Si: Si, Mi, Fá#, Lá, Dó#;
- c) Clarinetas em Sib: Sib, Mib, Fá, Láb, Dó;
- d) Clarinetas em Lá: Lá, Ré, Mi, Sol, Si.

Com a evolução da escrita musical e o desenvolvimento técnico novas obras começavam a exigir dos clarinetistas a necessidade de um instrumento mais ágil, homogêneo e

afinado. Desta forma, no início do séc. XIX, há uma verdadeira revolução da clarineta. Sobre o processo de evolução do sistema de chaves, LAWSON no seu artigo em “*The Cambridge Companion to the Clarinet*” escreveu o seguinte:

Os acréscimos e modificações ao keywork do clarinete que foram feitos durante o século XIX tiveram vários propósitos distintos. As primeiras (começando no final do século XVIII) foram adicionadas apenas para facilitar certos trinados que de outra forma seriam virtualmente impossíveis. Em segundo lugar, as teclas foram adicionadas para permitir que passagens cromáticas complexas sejam tocadas com mais fluência e / ou com melhor entonação. Terceiro, o keywork foi projetado para tornar o tom das notas adjacentes mais uniforme. Em quarto lugar, as teclas foram projetadas para permitir que o instrumento toque alto. (apud. LAWSON, 1995: p.25)

Antes do final do século XVIII, o sistema de molas, vedação das sapatilhas e construção das chaves era ainda muito precário, ao passo que, se antes se comentava que seria impossível tocar com uma clarineta de mais de três chaves, a essa época as clarinetas de cinco e depois as de seis e sete chaves carregavam grandes problemas de vazamentos e dificuldades de execução para seus intérpretes e construtores. Por volta de 1785, melhoramentos acústicos foram implementados, como, por exemplo, a separação da boquilha (pequena parte do instrumento onde a palheta é colocada e é levada à boca) e do barrilhete (curto fragmento do tubo, que conecta a boquilha ao instrumento) do restante do corpo do instrumento, que possibilitou melhor sonoridade e afinação (BAINES, 1962).

2.4 A INSERÇÃO DA CLARINETA NA ORQUESTRA

A clarineta só foi introduzida na orquestra em 1750, foi um dos últimos instrumentos de sopro a ser incorporado à formação orquestral do período clássico. Teve uma lenta e bela evolução até chegar à atualidade com uma sonoridade cantante e indescritível, sendo atuante em quase todos os gêneros musicais. No início apesar de ainda se tratar de um instrumento precário no ponto de vista atual, estudos mostram registros de obras para clarineta, de Johann Melchior Molter (1696-1765), Kapellmeister de Durlach, provavelmente em 1747, para o instrumento de três chaves (ou duas), com a afinação em Ré.

A clarineta em sua entrada na orquestra tinha como executantes oboístas, e tanto o *Chalumeau* quanto as primeiras clarinetas, cujas sonoridades eram tidas como pastorais, foram comumente usados em óperas. Talvez possamos dizer que tenha sido pela ópera que a clarineta primeiramente entrou na orquestra. Para estes instrumentos escreveram Georg Friedrich Händel

(1685-1759), Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), Georg Philipp Telemann (1681-1767) (provavelmente, antes de Georg Michael Telemann (1748-18310), Vários compositores de renome começam a escrever para grupos de câmara como Antonio Vivaldi (1678-1741), que compôs por volta de 1740, os dois famosos concertos grossos para dois oboés, duas clarinetas em Dó e orquestra de cordas, Thomas Augustine Arne (1710-1778), que decididamente usou clarinetas na ópera *Artaxerxes*, de 1762, um de seus últimos e mais maduros trabalhos, já num estilo de transição e Agostino Steffani (1654-1728), (BAINES, 1962).

Karl Philip Stamitz (1745-1801), filho do compositor e regente alemão Johann Stamitz (1717-1757), escreveu sua série de concertos na década de 1780, muito conhecidos ainda hoje, para a clarineta de cinco chaves e dedicados aos virtuosos alemães Joseph Beer e Franz Tausch. De fato, foi a partir do instrumento de cinco chaves que a clarineta ganhou perfil virtuosístico e solístico, deixando de ser tocadas por oboístas e passando a ter seu próprio especialista (BAINES, 1962).

Finalmente o clarinetista especialista começa a ser considerado como essencial nos variados estilos e grupos musicais neste período, principalmente pelo repertório sofisticado. Ainda segundo Baines (1962), nesta época, importantes orquestras europeias, como a Orquestra de Mannheim, começaram a contratar esses clarinetistas para seus quadros, e não mais oboístas que tocam a clarineta de três chaves. O profissional a partir de agora começa a obter um olhar diferenciado, pois além da necessidade nas orquestras que estavam em ascensão, o instrumentista precisou investir em qualidade técnica instrumental como também na qualificação profissional.

3 PRINCIPAIS COMPOSITORES DO PERÍODO CLÁSSICO

3.1 CONTEXTO DO PERÍODO CLÁSSICO

A música do classicismo (de aproximadamente 1750 a 1820) teve início principalmente com os filhos de Johann Sebastian Bach: Johann Christian Bach (1735-1782) e Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Segundo Carpeaux (2009, p.138): “Christian Bach foi o primeiro que no concerto para solista e orquestra substituiu o cravo pelo piano e Philipp Bach foi o responsável pelo desenvolvimento da forma sonata para piano solo”. Nessa época, o então menino prodígio Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) teve oportunidade de assistir algumas apresentações de Bach, que muito o impressionaram e influenciaram (CHAIM, 2006).

As características deste período, na composição, apontam para a clareza, simetria, objetividade e periodicidade, com frases musicais regulares, ou seja, com número equivalente de compassos e, na execução, para o equilíbrio de expressão. As peças tinham melodias com acompanhamento harmônico que seguiam uma progressão de uma tonalidade para outra, perseguindo a perfeição da forma, que era o seu ideal estético.

Os traços de elegância e simplicidade são à base do estilo Clássico, com a preocupação com o equilíbrio entre a estrutura e a expressão. Melodias mais curta, com frases e cadências bem definidas. Beethoven torna as músicas para piano mais sonoras, ricas e vigorosas. A música desse período deveria manter características nobres e agradáveis, bem como ser “despojada de capacidades técnicas inúteis e ser capaz de cativar qualquer ouvinte de sensibilidade mediana” (GROUT, PALISCA, 2005, p. 480).

A música instrumental ganhou mais importância. Os instrumentos ganharam uma linguagem própria, deixando de serem utilizados apenas para acompanhamento do canto. Segundo Medaglia (2008, p. 84): “as melodias ganham mais fluência, leveza e até simplicidade. Em alguns desenvolvimentos do discurso musical o contraponto é também usado, mas não como técnica predominante”. O timbre dos diferentes instrumentos ganha maior importância bem como a dinâmica (forte e piano). Toda a base da orquestração moderna nasce nesse período.

Duas orquestras tiveram destaque: a de Mannheim, na Alemanha, criada por Johann Stamitz, que reuniu principalmente músicos austríacos, e a de Viena, de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), compositor austríaco. Também foram da orquestra de Mannheim, segundo Carpeaux (2009, p. 144), o vienense Ignaz Holzbauer (1711-1783), autor de Singspiele

(pequenas óperas nas quais o recitativo era substituído por texto falado em alemão), que teve importante influência sobre Mozart e Karl Stamitz (1746-1801), que foi mozartiano.

Quanto aos aspectos da filosofia Sócrates, surge a perspectiva da postura da Grécia Antiga de que a arte deve atingir o Bom, o Belo e o Verdadeiro. Lembra-se Sócrates, Platão e Aristóteles, sequência de Mestres e discípulos, um modelo que se mantém nas Artes em geral. A beleza é extremamente valorizada e deve conduzir os homens para a Verdade. Mozart parece incorporado desse espírito de sua época, como veremos adiante. A mais antiga de todas as sinfonias foi escrita em 1740, por Georg Mathias Monn (1717-1750), da orquestra de Viena. Monn foi o primeiro que empregou o mesmo esquema da sinfonia (em 4 movimentos) para um concerto de solista: concerto para violoncelo e orquestra em sol menor, que foi reeditado, na coleção Monumentos da Música na Áustria (vol. XIX, t. 2), de Arnold Schoenberg (1874-1951).

Segundo Carpeaux (2009, p.145 e p.146), a forma musical sonata foi desenvolvida pela orquestra de Viena: “uma nova música instrumental, baseada no contraste dramático de temas e tonalidades, dramaticidade abrandada pelo otimismo do século racionalista e pela boa educação da sociedade aristocrática que mandava restringir a expressão dos sentimentos”.

Com o crescimento do número de instrumentos e de músicos nas orquestras, o grupo não podia mais ser dirigido por um dos instrumentistas (em geral do cravo ou do primeiro violino spalla), surge então o maestro (curso superior que hoje leva 5 anos), que tinha como “instrumento” a própria orquestra, que podia ser acompanhada de um coral. Além das grandes orquestras eram comuns os pequenos grupos instrumentais, chamados de câmara. Segundo Medaglia (2008, p. 92): “o quarteto de cordas, com dois violinos, uma viola e violoncelo, foi a forma camerística mais importante do período”. Os principais autores de quartetos foram Luigi Boccherini (1743-1805), com 91, Haydn, com 83, Mozart, com 26 e Beethoven, com 16. A sonata para piano solo foi muito difundida, bem como a ópera (CHAIM, 2006).

4 PARCERIA ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

4.1 PRIMEIRAS REFERÊNCIAS

A primeira referência que se conhece de uma execução a solo de clarinete e *chalumeau* em que o nome do instrumentista é mencionado é uma comunicação no Dublin Mercury, datada de 11 de março de 1742, em que um músico chamado de Mr. Charles é anunciado como um mestre de trompa e que também tocava clarinete, oboé de amor e *chalumeau*. Neste anúncio é referido que os três instrumentos nunca teriam sido tocados no Reino Unido:

Amanhã sendo quarta-feira, 12 de maio de 1742 será realizado UM GRANDE CONCERTO DE MÚSICA pelo Sr. CHARLES, o HÚNGARO, Mestre da Trompa Francesa, com seu segundo: acompanhado por todas as melhores Mãos desta Cidade... N.B. O Clarinete, o Hautbois de Amour e o Shalamo, nunca foram ouvidos neste Reino antes. (WESTON, 1971: p.17)

Nos anúncios aos concertos de Mr. Charles fica claro que *chalumeau* e a clarineta são instrumentos diferentes e coexistiram durante algum tempo, apesar de algumas partes para clarinete virem anunciadas como sendo para o seu antecessor, o *chalumeau*. O repertório desta época (primeira metade do século XVIII) não é significativo pelas limitações de um instrumento que estava a dar os primeiros passos e descendia de outro cujas limitações técnicas e sonoras eram muito evidentes.

O seu som era muito forte, tinha dificuldades na emissão e a sua extensão era muito reduzida. Esse repertório quer para *chalumeau*, quer para o novo instrumento a clarineta, resume-se a algumas partes pouco significativas de orquestra em obras concertantes ou óperas, normalmente tuttis. A maioria das partes para *chalumeau* estava escrita num âmbito de 12ª, o que sugere que o instrumento tinha duas chaves, mas que não podia mudar de registo, enquanto que outras partes, escritas para clarinete ultrapassam esse âmbito e que vêm desfazer as dúvidas de que, de facto, estamos perante dois instrumentos e que coexistiram durante algum tempo.

António Vivaldi (1675-1741), Georg Philipp Telemann (1681-1767) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) foram alguns dos compositores que escreveram partes relativamente importantes para o *chalumeau*. Telemann terá mesmo tocado o instrumento (Weston, 1971:20). Vivaldi escreveu vários concertos para formações diversas onde o *chalumeau* e, mais tarde, o clarinete teria partes muito importantes. Alguns foram os músicos que, tal como Mr. Charles, tocavam os dois instrumentos além de outros instrumentos de sopro.

4.2 PARCERIA ENTRE COMPOSITOR E CLARINETISTA

4.2.1 BEETHOVEN E O CLARINETISTA AUSTRIACO BÄHR

Ludwig van Beethoven (1770-1827) escreveu um repertório de câmara significativo onde o clarinete tem um papel muito importante, não dedicando, no entanto, ao instrumento nenhuma peça solista. O clarinetista austríaco Joseph Bähr (1770-1819) teve uma relação próxima com o compositor e certamente um papel importante na sua criação para o instrumento. Este músico teve o seu primeiro emprego na corte de Wallerstein, onde influenciou o compositor Friedrich Witt (1770-1836) a escrever várias obras de câmara e um concerto (1794), que também estreou.

Em Viena a partir de 1796, Bähr participou em várias estreias de obras de câmara de Beethoven, de entre as quais, o Quinteto Op.16 (em 1797) e o Trio Op.11 (em 1800) com o próprio compositor ao piano. Participou também nas estreias do Sexteto Op.71 (escrito em 1796 e estreado em 1805) e do Septeto Op.20 (1800). Na bibliografia estudada, as referências sobre este clarinetista resumem-se à sua colaboração com Beethoven.

4.2.2 BERNHARD HENRIK CRUSELL

Um dos clarinetistas a quem são atribuídas mais estreias de obras para o seu instrumento é, sem dúvida, o finlandês Bernhard Henrik Crusell (1775-1838). Apesar de utilizar apenas um clarinete de cinco chaves, logo um instrumento já limitado para o seu tempo, Crusell destacou-se pelo seu virtuosismo instrumental bem como pela sua cultura musical e pela sua grande atividade, que fez dele um dos clarinetistas mais influentes da época.

Em 1811, Crusell “adquiriu clarinetes de onze chaves” (Weston, 2002; p. 58), que lhe terá permitido uma maior destreza técnica e contribuído para que este músico pudesse tornar-se ainda mais competente e mais influente junto dos compositores das suas obras, contudo, e como poderemos ver a seguir, a maior parte das estreias que fez foram anteriores a esta mudança. A extensa lista de estreias de Crusell inclui as seguintes obras que incluem o clarinete no repertório. Na Tabela 1 apresenta-se compositores e obras que foram compostas para a clarineta.

TABELA 1 - COMPOSITORES E OBRAS

COMPOSITOR	REPERTÓRIO
Franz Berwald (1796-1868)	Septeto (1818 e 1828 1ª e 2ª versão, respectivamente);
Franz Danzi (1763-1826)	Potpourri nº1 Op.45 (1816);
Edouard Du Puy	Concerto (1811) e Adagio e Rondo (1813);
Joachim Nicolas Eggert (1779-1813)	Sexteto (1807);
Johann Friedrich Grenser	Adagio e Rondo (1803) e Romance e Rondo (1807);
Ludwig August Lebrun	Concerto (1802);
Xavier Lefèvre (1763-1829)	Polonaise (1811);
Count Johan Gabriel Oxenstjerna (1750-1818)	Prologue para clarinete e violino (1805);
Ferdinando Paer (1771-1839)	Aria para soprano e clarinete de Sargino (1810) e Una voce al cor mi parla para soprano e clarinete (1810);
Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)	Dueto vocal para clarinete e fagote (1802);
Vincenzo Righini (1756-1812)	Aria com clarinete obrigato (1804) e Aria com clarinete e fagote obrigato (1804);
Skapelsen	Dueto para clarinete e trompa (1806);
Carl Stenborg (1752-1813)	Aria para voz, clarinete e fagote (1808);
Peter von Winter (1754-1825)	Concertino (1799), Sinfonia Concertante para clarinete, fagote, trompa e cordas (1819) e Aria para voz e clarinete (1802);

FONTE: Autoria própria.

É curioso verificar que, mais uma vez, as obras de grandes clarinetistas que se tornaram compositores e escreveram obras para o seu instrumento nem sempre foram estreadas pelos próprios, como por exemplo, estas do virtuoso Franz Tausch. O próprio Crusell, que compôs várias obras e que teve este grande número de estreias a si atribuídas, não teve o exclusivo de estreias das suas próprias obras. A exceção foi o seu Concerto Op.5, estreado por Wilhelm Barth (1774-1849) em 1812, de resto, as suas outras peças foram por si estreadas designadamente:

- a) Concerto Op.1 (1803), Sinfonia Concertante Op.3 para clarinete fagote e trompa (1808);
- b) Introdução e Variações sobre um tema sueco Op.12 (1804);
- c) Trio para clarinete, fagote e trompa (1814);
- d) Quarteto (1803) e - Aria para soprano e clarinete (1814).

Como pudemos verificar algumas das obras mais importantes do repertório para clarinete, dos séculos XVIII e XIX, resultaram diretamente do trabalho desenvolvido por estes clarinetistas. Algumas destas obras são de tais formas marcantes que são objeto de estudo para a grande maioria dos clarinetistas, para além de estarem incluídas nos programas de recital, concertos e gravações que se fazem nos dias de hoje.

Segundo Scherpereel (1985: p. 53), “o repertório para clarinete de compositores portugueses apenas existe a partir do século XIX, pois foi nessa altura que alguns clarinetistas começaram a destacar-se, como foi o caso de José Avelino Canongia”.

5 A OBRA DE MOZART PARA CLARINETE EM LÁ K622

5.1 A CLARINETA NA MÚSICA DE CÂMARA DE MOZART

A Clarineta entrou na vida de Mozart em 1778, quando o ouviu pela primeira vez. Com destino a Paris, na sua terceira grande viagem, Mozart e sua mãe passam por Mannheim. Nesta cidade assistem a concertos da impressionante Orquestra de Mannheim. O músico, escritor e professor Jeremy Siepmann, no seu livro *Mozart Vida e Obra* (2006), conta-nos que:

Mannheim orgulhava-se de ter aquela que terá sido, à época, a melhor orquestra do mundo, e Cannabich era o seu diretor. Nas palavras do célebre Dr. Burney, músico, escritor e viajante profissional: “Há mais solistas e bons compositores nesta orquestra do que em qualquer outra da Europa; é um exército de generais, tão capazes de planejar uma batalha como de travá-la.” (SIEPMANN, 2006; p.87).

Segundo o crítico musical Paul Griffiths (2007), esta orquestra:

Incluía duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, duas trompas, quatro fagotes e secções de cordas adequadas (dez ou onze violinos, quatro violas de arco ou violetas, quatro violoncelos e quatro contrabaixos), juntamente com trombetas e tambores quando necessário. Essas descrições influenciaram as dimensões das orquestras utilizadas hoje em dia para a música de finais do século XVIII (GRIFFITHS, 2007; p.135).

Foi nesta orquestra que Mozart ouviu e viu, pela primeira vez, a Clarineta, tendo ficado fascinado com a sua sonoridade. O clarinete como instrumento da família dos sopros neste período obteve toda a atenção necessária e foi incluído no repertório camerístico para ser o instrumento muito requisitado em todas as obras orquestrais. Ressaltamos, que devemos a Mozart este intento, como também, a criação das obras mais relevantes do repertório clarinetístico, como o concerto em La para clarinete e orquestra, além de outras, como o Trio K 428, Quinteto em A K 581, incluído assim nos mais variados estilos musicais.

5.2 MOZART E STANDLER

Uma das relações mais célebres entre um compositor e um clarinetista foi a que existiu entre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Anton Stadler (1753-1812). Stadler e o seu

irmão, Johann (1755-1804) eram os clarinetistas de Count Carl de Palm e faziam parte da base de músicos convidados da corte de Viena, onde também tocavam cor de basset.

A importante parte de cor de basset do ballet *Prometheus*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), foi tocada por Johann Stadler na sua estreia em 1801. A Anton Stadler é atribuída a invenção do clarinete de basset, que é um clarinete com extensão até ao dó grave escrito.

Mozart teria ficado tão impressionado com os concertos de Stadler que lhe dedicou algumas das suas últimas obras, entre elas duas das mais significativas do repertório do clarinete, o Quinteto K581 (1789) e o Concerto K622 (1791), escritos para o ‘novo’ clarinete de basset de Stadler, bem como o Trio K498 ou cor de *basset obbligatos* de *La clemenza di Tito* (1791). Outros compositores escreveram para o clarinete de basset e dedicaram algumas obras importantes a Anton Stadler.

A este clarinetista estão atribuídas algumas primeiras audições de obras de Mozart, tais como a Gran Partita K361 (em 1784 e em conjunto com o seu irmão Johann), o Quinteto para piano e quarteto de sopros K452 (1784), o Trio K498 (1786), o Quinteto K581 (1789), *Al desio di chi t'adora* K577 para soprano e 2 cor de basset (1790, com o seu irmão Johann), Parto! Parto! para soprano e clarinete (1791), *Non più di fiori* para soprano e cor de basset (1791) e o Concerto K622 (1791). (WESTON, 2002; p.283)

O próprio Anton Stadler escreveu um Concerto (1794) e Oito Variações para o clarinete de basset, que apesar de algumas excepções como a Chamber Symphony (1990) do compositor londrino Thomas Adès (n. 1971), é um instrumento pouco utilizado por clarinetistas e compositores, e tanto assim é que, não só o seu repertório é muito reduzido como duas das suas obras mais emblemáticas, precisamente o Quinteto e o Concerto de Mozart, são mais tocadas no clarinete em lá do que no instrumento para o qual foram concebidas.

A Stadler são atribuídas estreias de obras de outros compositores nomeadamente os Concertos para 2 clarinetes de Joseph Starzer (1726 ou 1727 – 1787) e Casimir Cartellieri, que estreou com o seu irmão Johann, em 1780 e 1797, respectivamente. De Franz Süssmayr (1766-1803) estreou o Concerto (1794) e a Aria de *Der Retter in Gefahr*, para soprano e a clarineta (1797).

6 DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO (Mozart, Stamitz, Lacerda e Cahuzac)

6.1 CONCERTO PARA CLARINETA E ORQUESTRA, K622 (1791), 1º MOVIMENTO

Esta é mais uma obra composta por Mozart no ano de sua morte. Este concerto é considerado uma das obras mais significativas do repertório clarinetístico de todos os tempos. Esta obra contém três movimentos distintos, (Allegro, Adagio e Rondó); mas vamos fazer uma breve análise somente do primeiro movimento. O primeiro movimento Allegro, está em Lá Maior, em compasso quaternário simples (4/4), e está em Forma-Sonata, ou um Allegro de Sonata.

Até o compasso 56, somente há a orquestra em um longo Tutti, tocando, isso só para expor a 1ª região Temática, repleta de vários temas (politemática). A partir do compasso 57, o Clarinete Solo entra, reapresenta, resumidamente, com comentários da orquestra, a 1ª tema, até o compasso 76. Depois há uma ponte (compasso 78-99) para a 2ª tema (compasso 100 a 153), uma codetta (compasso 154 a 171); somente no compasso 172 ele começa o desenvolvimento.

Como se pode ver, a exposição não será somente o Exordium⁴, pois Mozart já elabora muito nela. Vendo agora a peça do compasso 1 ao 24, onde há exposição de 2 núcleos ou grupos temáticos, percebe-se um período triplo, aparentemente de 8 compassos cada; dos compassos 1 a 8 e 9 a 16, expondo o mesmo núcleo temático com orquestrações diferentes, há a quadratura perfeita. Porém, o terceiro período, que apresenta um 2º núcleo temático, começa no 2º tempo do compasso 16 (elisão com o período anterior) e acaba no comp. 24, totalizando 9 compassos, quebrando a quadratura internamente, já de início.

No compasso 57, quando o Clarinete Solo entra, pode-se, conforme o conceito anteriormente citado, chamar esta parte de Propositio⁵, visto que apresenta o conteúdo resumidamente; interessante também, mais uma vez citando Matheson, que ainda pode ser de “dois tipos: simples ou composta, ao que, também, pertence a variada ou ornamentada Proposito em música, de que nada é mencionada em retórica” (Ibidem), o que Mozart faz exatamente no compasso 65, ornamentando com grupetos o mesmo primeiro tema da 1ª RT, tocado pela orquestra, que acompanha o solista, sendo uma Propositio Variatam:

⁴ É uma palavra do Latim que significa “o início das coisas, como tudo começa”.

⁵ Apresentação, exposição. Determinação, plano, resolução, objetivo. Tema, assunto principal.

O mesmo acontece na Reexposição (a partir do compasso 251), no compasso 259. Agora, outro exemplo da quebra de quadratura⁶ ocorre já de início no desenvolvimento (compasso 172 a 180): o Clarinete Solo inicia com aquele primeiro tema da 1ª RT modificado, fazendo Mozart uma quebra e ampliando a frase para 5 compassos, tendo originalmente 4, e depois mais 5, em uma frase praticamente igual, em que seu início é elidido com o final da anterior, formando período de 10 compassos.

Ao desenvolver o tema, demonstra-se que Mozart segue sua sensibilidade musical compositiva apurada, variando e ampliando formas. Finalizando, a partir do compasso 343, há uma Coda. Poderia, talvez, por serem partes essenciais demasiadamente grandes, cada uma que compõe o movimento (Exposição – Desenvolvimento - Reexposição).

6.2 CONCERTO DE Nº 03 PARA CLARINETE E ORQUESTRA DO COMPOSITOR CARL PHILIP STAMITZ

Carl Stamitz (1745-1801) Filho mais velho de Johann Stamitz maestro da famosa orquestra de Mannheim, desde cedo revelou a queda para o mundo da música, seguindo as pisadas do seu pai (Nunes, 2012). Foi uma referência da segunda geração da escola de Mannheim ensinado pelo seu pai Johann Stamitz, chegou a primeiro violinista da Corte de Mannheim. Carl Stamitz, ficou impressionado com as possibilidades expressivas e virtuosísticas do Clarinete, demonstradas pelo fundador da escola de clarinete na Alemanha, Joseph Beer (1744-1811) fundamentando assim a presença do clarinete na orquestra Tornouse num dos maiores compositores para o Clarinete no Classicismo, escrevendo mais de cinquenta sinfonias e vários Concertos foi Compositor da Corte de Paris, tocou no *Concert Spirituel* e publicou a sua música. (Nunes, 2012)

Colaborou diretamente com J. C. Bach, durante os três anos que passou em Londres e, mais tarde, tornou-se diretor musical e professor na Universidade de Jena, após ter tocado na corte de William V, príncipe de Orange. O seu talento tendia para a composição. Quando da sua morte, o total de obras por ele escritas era de 50 sinfonias, 60 concertos, 38 sinfonias concertantes e ainda 5 concertos para clarinete. Mas não teve sorte: os filhos morreram todos na infância, as suas dívidas aumentaram, e todos os projetos (incluindo o da alquimia) fracassaram. (Nunes, 2012)

Stamitz foi um dos primeiros compositores a introduzir um tema contrastante na seção

⁶ operação que determina um quadrado de área equivalente a uma dada figura geométrica.

dominante, de caráter lírico, as vezes de caráter lírico, gracioso ou jocoso por oposição à seção inicial, dinâmica e enérgica. (Grout, D. 2001). Stamitz tornou famosa a sua orquestra pela sua perfeita unanimidade em escalas que subiam rapidamente, pelos seus e controlados crescendo, de sons suaves a fortes, e diminuendos, de uma trovoadas a um murmúrio. (Galway, 1983)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo descrever um breve histórico do desenvolvimento técnico do clarinete no período clássico, além de delinear o perfil do profissional e a ligação com os compositores deste período.

No que diz respeito ao desenvolvimento do instrumento, verificou-se a importância do trabalho de vários clarinetistas em momentos-chave da sua história. Depois do aparecimento do instrumento, em 1700, devido ao trabalho de J. C. Denner, várias tentativas foram feitas no sentido de melhorar o desempenho da clarineta. Ivan Müller, Heinrich Baermann, Hyacinthe Klosé ou Oskar Oehler foram muito importantes nesse trabalho, pois as suas contribuições foram decisivas para a clarineta que conhecemos nos dias de hoje.

Nos dois primeiros séculos do instrumento, muito do repertório para o instrumento apareceu por colaboração direta de compositores e intérpretes. Verificamos a existência de vários virtuosos que levaram muitos compositores a compor para a clarineta. Joseph Beer, Anton Stadler, Joseph Bähr, J. Simon Hermstedt, Heinrich Baermann, Ivan Müller, Richard Mühlfeldt, Bernhard Crusell. Tiveram destaque neste trabalho tendo sido por sua influência que compositores como Stamitz, Mozart, Beethoven, Brahms, escreveram importantes obras do repertório. Alguns destes instrumentistas foram, também eles, compositores.

Assim, observamos, também, que a maioria dos compositores apesar de grande qualidade na criação, não obtinham o respeito necessário financeiro para sua própria manutenção ou de sua família. Alguns se submetiam ao clero ou a aristocracia neste período, contudo, as contribuições são enormes no aspecto técnico instrumental.

Durante o século XX, o relacionamento entre compositores e intérpretes alterou-se bastante, sobretudo devido ao fato de a técnica do instrumento ter estabilizado. Os compositores passaram a ter à sua disposição um instrumento que é tocado de igual forma em todo o Mundo. Contudo, novas técnicas instrumentais foram surgindo e um conhecimento profundo do instrumento só é possível com a colaboração de clarinetistas.

Por sua relevância e alto nível de magnificência, o repertório deste período é utilizado até hoje nos mais variados contextos e faz parte da formação acadêmica, como também conservatorial para a maioria dos clarinetistas, dentre estudantes e profissionais famosos como: Sabine Meyer, Sergio Burgani, Eddie Daniels, Cristiano Alves, António Saiote e tantos outros brilhantes clarinetistas. Esta obra, também, é requerida na maioria dos concursos nacionais e internacionais na atualidade, onde são cobrados este repertório, principalmente, o concerto de

Mozart pois, do executante se exige uma performance perfeita, já que o instrumento atual já adquiriu todo seu desenvolvimento técnico.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Referências: elaboração: NBR-6023. São Paulo, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Referências: elaboração: NBR-6026. São Paulo, 2009.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Referências: elaboração: NBR-6030. São Paulo, 2012.

ANDERS, Börs. Site de encomenda de instrumentos artesanais. Disponível em: <https://www.borsljudet.com/instrumenten/chalumeau-36767212>. Acessado em: 04 Abril de 2019.

ALPHONSE, Leduc. **Méthode Compléte de Clarinette**, H. KLOSE. Éditions Musicales. Paris.

BAINES, Anthony. *Woodquind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 1957.

BAINES, Anthony. *Woodquind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 1991.

BRYMER, Jack (1991), **Clarinet**. London: Kahn e Averill. ISBN 1-871082-12-9.

BRYMER, Jack. **Clarinet, London, Kahn & Averill**, (1ª ed., Macdonald & Co Ltd, 1976), 1990.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editor Ltda, 1986.

CARPEAUX, O. M. O Livro de Ouro da História da Música. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CHAIM, I. A. A Música Erudita da Idade Média ao Século XX. São Paulo: Letras e Letras, 2006.

ELIAS, N. Mozart: Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

GRIFFITHS, Paul. (2007). **História Concisa da Música Ocidental**. Lisboa: Editorial Bizâncio.

HARNONCOURT, N. O Diálogo Musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HELMINGER, B. Salzburgo, a cidade dos festivais e seus charmosos arredores. Salzburg: Colorama, 2012.

HENRY, J. *A Revolução Científica e as Origens da Ciência Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

JEANJEAN, Paul. *Vade-Mecum du Clarinettiste*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1927.

KERST, F. **The man and the artist revealed in his own words**. New York: Dover Publications, 1965.

LAWSON, Colin. **The Early Clarinet: A Practical Guide**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

MEDAGLIA, J. **Música Maestro: do Canto Gregoriano ao Sintetizador**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

MARIZ, Vasco. **A História da Música no Brasil**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

NUNES, Idílio M. de Oliveira. **O Clarinete no Classicismo Musical**. Porto, 2012.

SILVA, Alba Valeria Vieira. **O CLARINETE E O SISTEMA BOEHM**. Salvador: Período letivo 1997. Programa de mestrado UFBA.

SILVEIRA, Fernando José. **“Concertino para clarineta e orquestra’ de Francisco Mignone: reflexões interpretativas”**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música - UFBA, 2005. Tese de Doutorado em Música.

SIEPMANN, Jeremy. (2006). **Mozart: Vida e Obra**. Lisboa: Editorial Bizâncio.

PERREIRA, Luciano Silveira. **Aspecto da Performance historicamente orientada do repertório setecentista para Clarinete**. Universidade Estadual de Campinas-SP, 2010.

WESTON, Pamela. **Clarinet Virtuosi of the past**, York, Emerson Edition, 1971.

APÊNDICE A – Programa de Recital

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

Prof. Dr. Antônio Fernandes Filho
Magnífico Reitor

Prof. Dra. Viviane Gomes de Ceballos
Pró-Reitora

Prof. Dra. Fernanda de Lourdes Almeida Leal
Diretora do Centro de Humanidades

UNIDADE ACADÊMICA DE MÚSICA – UNAMUS

Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva
Coordenador Administrativa

Prof. Dr. Luis Otávio Teixeira Passos
Coordenador do Bacharelado

Prof. Dr. João Valter Ferreira Filho
Coordenador da Licenciatura

Prof. Dr. Cleisson de Castro Melo
Coordenador de Pesquisa e Extensão

Prof. Dr. Leonardo Bernardes Margutti Pinto
Coordenador de Monitoria



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE MÚSICA – UNAMUS
BACHAREL EM CLARINETE
PERÍODO LETIVO: 2021.2

RECITAL DE CONCLUSÃO

UM BREVE HISTÓRICO DA CLARINETA NO PERÍODO
CLÁSSICO

Orientadora: Prof. Doutorando Alba Valéria Vieira Silva

Pianista: Ms. Hamurábj Ferreira
Clarinetista: Diego Maciel de Andrade

23 de agosto de 2022
10:30 min.

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso tem como propósito analisar um breve histórico do desenvolvimento técnico da clarineta no período clássico. Além de delinear o perfil profissional e a ligação com os compositores deste período. A pesquisa se desenvolveu através da coleta de dados bibliográficos como livros, artigos científicos, entre outros, em sites científicos na produção em música instrumental. É pretendido neste trabalho expor o processo organológico da clarineta como, também, as características principais do estilo musical de compositores mais relevantes desde período. Podemos ressaltar que a partir deste momento o clarinete se tornou um dos instrumentos de sopro mais utilizado e explorado no repertório sinfônico e camerístico, principalmente pelas obras do renomado compositor W. A. Mozart, sendo até hoje uma das obras mais executadas pelos clarinetistas em várias regiões do mundo, o concerto KV 622, em Lá Maior para clarinete e orquestra. Esta obra será apresentada em recital de conclusão do curso, obra esta, muito significativa do período clássico, momento este, onde a clarineta foi reconhecida como um instrumento em ascensão, com reconhecimento e a valorização especial de Mozart, mas, também, de Stamitz, tendo como característica um sonoridade cantante e timbre único, apesar de se tratar de um instrumento rudimentar, comparado com o instrumento moderno.

“A música não está nas notas, mas no silêncio entre elas.”

Wolfgang Amadeus Mozart

PROGRAMA

APRESENTAÇÃO DO RECITAL DE CONCLUSÃO DE CURSO

Docente: Diego Maciel de Andrade

1. Concerto para Clarinete em A e Orquestra (Adapt. Piano) KV 622 (1º movimento – Allegro) – Wolfgang Amadeus Mozart;
2. Concerto para Clarinete em Bb e Orquestra N° 3 (Adapt. Piano) – Carl Philipp Stamitz, Movimentos:
 - 1º movimento – Allegro moderato;
 - 2º movimento – Romanze;
 - 3º movimento – Rondo;

FONTE: Autoria própria.