

**UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES  
PÓS-GRADUAÇÃO LATU SENSU  
AVM FACULDADE INTEGRADA**

**A APLICABILIDADE DO CHORO NO  
DESENVOLVIMENTO DO ALUNO NA GRADUAÇÃO EM  
CLARINETA.**

Autor: Walter Junio da Silva Vieira

Orientadora: Mônica Ferreira de Melo

Rio de Janeiro

2012

**UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES**  
**PÓS-GRADUAÇÃO LATU SENSU**  
**AVM FACULDADE INTEGRADA**

**A APLICABILIDADE DO CHORO NO DESENVOLVIMENTO DO  
ALUNO NA GRADUAÇÃO EM CLARINETA.**

Monografia apresentada à Universidade Cândido Mendes como requisito parcial para a obtenção do grau de Especialista em Docência do Ensino Superior

Por: Walter Junio da Silva Vieira

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, a Jesus o nosso Mestre, que nos guia na caminhada à Seara do bem.

Agradeço à Priscila, minha amada esposa, que me apoiou durante todo o processo de escrita com sua atenção, compreensão, ajuda e amor em todos os momentos.

Agradeço aos meus pais, irmãos e familiares, que fazem parte das minhas vitórias. Agradeço a meus amigos pelo incentivo e aos novos amigos feitos durante o curso.

## DEDICATÓRIA

A Deus, minha esposa Priscila, meus pais, irmãos e amigos pela compreensão, dedicação e amor em todos os momentos. Muito obrigado e que a paz do Mestre Jesus, esteja em nossos corações.

## RESUMO

Para a formação de um grande artista é necessário que o desenvolvimento não caminhe somente por uma determinada área, é essencial a interlocução com outras áreas de conhecimento, portanto a união entre os estilos musicais, como a música erudita, o choro, o jazz e a música popular brasileira contribui significativamente para este crescimento artístico. Sabe-se que a música é formada pela combinação de som, silêncio e ruído e que da união desses elementos surge uma imensidão de possibilidades musicais. Esta pesquisa consiste em analisar o estudo do choro no curso de graduação em clarineta e a prática em performances em recitais semestrais.

## **METODOLOGIA**

Para a realização deste trabalho, será elaborada uma pesquisa de levantamento bibliográfico sobre a clarineta e a história do choro e sua importância na formação do aluno no curso de graduação em Clarineta sobre a visão de autores como Kurt Bissark, Ary Vanconselos, Professor Cristiano Siqueira Alves, Professor Ricardo Dourado Freire entre outros.

# SUMÁRIO

|                          |           |
|--------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>        | <b>8</b>  |
| <b>CAPÍTULO I</b>        |           |
| A HISTÓRIA DA CLARINETA  | 10        |
| <b>CAPÍTULO II</b>       |           |
| A HISTÓRIA DO CHORO      | 31        |
| <b>CAPÍTULO III</b>      |           |
| A CLARINETA NO CHORO     | 43        |
| <b>CONCLUSÃO</b>         | <b>51</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>      | <b>53</b> |
| <b>INDICE DE FIGURAS</b> | <b>55</b> |
| <b>INDICE</b>            | <b>56</b> |

## INTRODUÇÃO

O Choro é um dos primeiros gêneros da Música Popular Brasileira. Ele surgiu da mistura de dois estilos de música. O primeiro estilo foi a música europeia, que chegou ao Brasil junto da Família Real Portuguesa e sua corte. O segundo foi o Lundu, dança tipicamente africana que chegou ao Brasil junto com os escravos e que com o passar do tempo influenciou as danças europeias. A mistura dessas duas fontes deu origem ao Choro, popularmente conhecido por chorinho.

Os grupos de choro tem múltiplas formações, o que possibilita a inserção de qualquer músico, independente do instrumento que toca, dentro da “roda de choro”.

A clarineta é um dos instrumentos muito frequente nos grupos de choro. Ela pertence à família das madeiras e pode ser encontrada em diversas formações musicais como: bandas, orquestras, big-band e grupos de música popular. No primeiro capítulo será levantada a história deste instrumento, suas origens, modificações sofridas com o passar do tempo, sua família e os compositores e construtores que contribuíram para o seu desenvolvimento.

O segundo trata do Choro, sua origem e desenvolvimento. De forma breve, será apresentada as personalidades da Música Popular Brasileira que contribuíram com a formação e seguimento deste gênero musical, como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, entre outros.

O Choro, apesar de demonstrar leveza e liberdade, possui estruturas musicais que o caracterizam, como Melodia, Ritmo e Harmonia. Sobre esta



base os compositores e interpretes criam e improvisam as mais variadas melodias.

O terceiro capítulo irá tratar da Clarineta dentro do choro. Serão levantadas as possibilidades técnicas que o aluno de graduação em Clarineta poderá adquirir e desenvolver com o seu estudo. Nesse contexto, o choro com sua grandiosidade e diversidade, torna-se um caminho que possibilitará um crescimento para o aluno.

# CAPÍTULO I

## A HISTÓRIA DA CLARINETA

### 1.1 - Origem

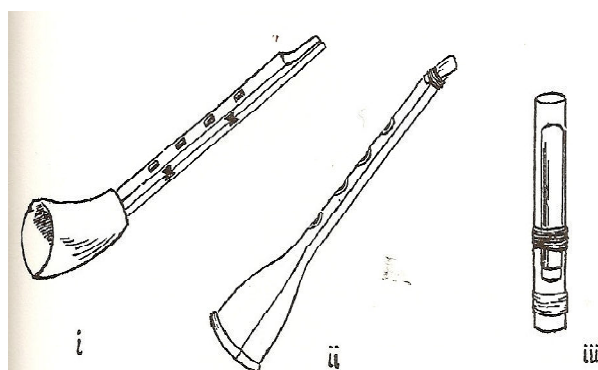
A clarineta é um instrumento da “família das madeiras” e usa-se uma palheta simples. O termo “família” é utilizado para separarmos os instrumentos nos grandes grupos, nas orquestras e nas bandas sinfônicas. Assim, temos os instrumentos de madeira nas orquestras, como a clarineta, o oboé e o fagote de palhetas duplas e também a flauta, que mesmo hoje em dia sendo construída de metal pertence ao naipe das madeiras; na família dos metais, temos a trompa, o trompete, o trombone e a tuba; nas cordas temos o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo; e também a enorme família dos instrumentos de percussão. Uma importante característica da clarineta que a diferencia dos outros instrumentos da família das madeiras, incluindo aí o saxofone, é a chave de registro que soa uma décima segunda acima ao ser acionada, enquanto nos outros instrumentos soa uma oitava acima, no segundo registro.

Os instrumentos de palhetas simples são mencionados desde o Antigo Egito, como por exemplo, o *memet*, que era constituído de dois tubos paralelos atados um ao outro e contendo cada um, quatro a seis orifícios, e outro tubo, onde o som era produzido, com uma palheta cortada em seu próprio corpo. Instrumentos com este tipo de palheta são chamados *idioglóticos*, diferentes dos *heteroglóticos*, que têm a palheta atada ao tubo (Sachs, 1940, p. 58).

O *arghul* é um instrumento que possui estas características e é conhecido hoje em dia no Egito. Outros antigos instrumentos de palheta simples conhecidos são o *aulos*, na Grécia, o *launeddas*, da Sardenha, que

ainda é usado, e o *halil*, na Palestina (Rice, 1992, p. 2). De acordo com Sachs, há um instrumento chinês chamado *ch'un kuan*, que é usado mais como um brinquedo e se unir um tubo a outro, forma-se uma espécie de clarinete duplo que é então chamado *tui hsiao*. Temos a *zumâra* que é uma espécie de clarinete duplo, usado em todo o Oriente Islâmico, do Egito a Célebes e, na Índia, temos o *magud* ou *pungi*. (SACHS, 1940, p. 91,92, 154 e 212). Segundo Baines há alguns antigos e interessantes instrumentos com características que lembram mais a clarineta moderna, oriundos da Dinamarca, Suécia e República Tcheca. Na Dinamarca e na Suécia, os instrumentos são de madeira e já possuem espécies de campanas. O sueco tinha a palheta feita de casca de pinheiro atada a um corte oblíquo do tubo. Já o instrumento tcheco tem uma palheta de bambu atada a um tubo de metal ou marfim.

Figura 1



Desenhos de antigos instrumentos: *i* Dinamarca (Museu de Bruxelas), *ii* Suécia (Museu de Estocolmo) e *iii* República Tcheca (Museu Pitt Rivers, Oxford). (Baines, 1967, p. 191);

Conforme Albert Rice, o termo *chalumeau chalemmeau, chalemmele, canameau*, são todos oriundos, da palavra latina *calamus* (cana ou objeto feito de cana) e são encontrados na literatura francesa do século XII. A partir daí e mesmo até próximo ao século XVIII, o termo *chalumeau* era usado tanto para instrumentos de palheta simples, como os de palhetas duplas, ou seja, os antepassados do oboé e do fagote (Rice, 1992, p. 2).

Há certa dúvida com o termo em português *charamela*, pois de acordo com a definição dada pelo *Dicionário de Música*, de Tomás Borba e Lopes Graça, podemos entender que a *charamela*, assim como o antigo *aulos* grego, poderia ter palheta simples ou dupla. Sendo assim, a *charamela* teria sido um instrumento antecessor tanto do clarinete como do oboé e do fagote. Em um trecho do verbete dedicado à *charamela*, os musicólogos portugueses nos dizem o seguinte:

“A *charamela* propriamente dita tinha, porém, uma característica muito especial e muito sua que convém mencionar, porque nunca a perdeu senão quando de todo se calou, para figurar nos museus instrumentais: a cobertura da sua palheta por um tubo semelhante ao que tiveram os flajolés, impedindo-a por completo do contato direto com os lábios do tocador. Este soprava no tubo condutor, e era pela força do ar expelido que o agente sonoro, postado à distância, ressoava sem suavidade nem doçura, mas com uma rudeza de timbres tal que afligia, arrepiando os ouvidos dos mais conformados com a inevitável aspereza de tão esquisita timbração. Os sucedâneos imediatos em função da clássica *charamela* (o oboé, o clarinete e o fagote) nem de longe lembram sequer a triste odisséia da sua amargurada vivandeira.” (BORBA e GRAÇA, 1956, pág. 306).

No livro *Harmonie Universelle*, de Martin Mersenne (1636), citado por diversos autores, temos a descrição de vários instrumentos intitulados como *chalumeaux*.

O parente mais próximo da clarineta e que muito possivelmente a inspirou, também era chamado *chalumeau* (no plural *chalumeaux*). Parecia uma flauta doce. Sua palheta era atada ao tubo de bambu (heteroglótico) ou cortada a partir do seu próprio corpo (idioglótico). Não possuía boquilha e nem campana, que hoje são características marcantes da clarineta e seu registro tinha uma extensão muito limitada bem como a sua imperfeição sonora e os problemas de afinação. Somente a oitava do registro grave era alcançada e por isso, mais tarde, o registro grave da clarineta foi chamado de *chalumeau*.

Em 1730, Doppelmeyr escreveu a biografia de J. C. Denner e atribuiu a ele a invenção da clarineta. Johann Christoph Denner e seus filhos Jacob e Johann David foram importantes construtores de instrumentos de sopro, inclusive clarinetas, em Nuremberg na Alemanha, no início do século XVIII. Assim, como nos diz Hoeprich, a experiência na construção de outros instrumentos, mais antigos, deve ter sido bastante útil na fabricação do novo instrumento:

”No momento inicial do instrumento, cerca de 1700, o pretense inventor da clarineta, o fabricante de instrumentos em Nuremberg, Joahann Cristhoph Denner (1655-1707) estava em posição de se beneficiar da variedade de influências e tendências dos séculos anteriores.” (HOEPRICH, 2008, p. 11).

Uma das marcantes características da clarineta (chalumeau) é a diferença de sonoridade entre os registros grave e agudo: o grave sendo suave e escuro, e o agudo brilhante e potente. As primeiras clarinetas foram usadas como substitutas do trompete, pois sua sonoridade era forte, mas não tanto quanto ao trompete e podia mesclar-se melhor aos outros instrumentos da época. Foi daí que surgiu o nome clarineta: *pequeno clarim*. Sachs, citando Gottfried Walther, comenta sobre isso:

“Então, J. G. Walther poderia dizer em 1732 no seu *Lexicon*: ‘De longe ele soa mais como um trompete.’ Isto explica o nome *clarinet* que lembra o trompete, ou mesmo *clarino*, que é inapropriado para o moderno instrumento.” (SACH, 1940, p. 412).

Alguns compositores como Handel, Telemann, Vivaldi e Rameau, utilizaram a clarineta com esse propósito: como uma espécie de substituta do trompete com uma sonoridade um pouco mais suave. Posteriormente eles utilizaram a clarineta com um tipo de escrita mais ousada, que exigia muitíssimo dos instrumentistas. Rameau usou clarinetas na ópera *Acante* et

Céphise , de 1751, e Vivaldi nos seus Concertos Grossos, compostos entre 1720 e 1740. Hoeprich atenta para o fato de que Vivaldi usou, talvez pela primeira vez na história, passagens onde o contraste entre os registros grave e agudo é valorizado e utilizado deliberadamente.

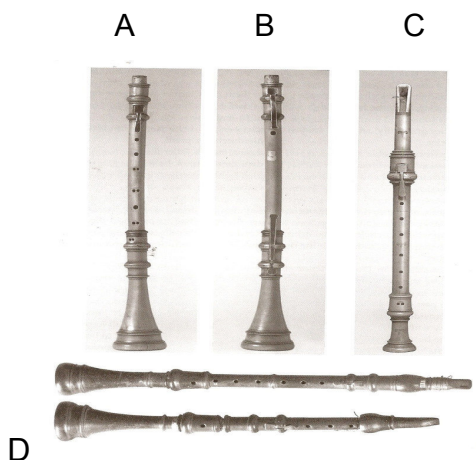
Estima-se que os concertos mais antigos, provavelmente destinados à clarineta, sejam os de Johann Rathgeber (1682-1750). Outros compositores que utilizaram a clarineta nessa época foram: Antonio Caldara (1670-1736), Francesco Conti (1681- 1732), Giuseppe Paganelli (1710-1763), Ferdinand Köbel, Johann Stamitz (1717-1757). Compostos por volta de 1745, os concertos de Melchior Molter (1696-1765) são exemplos de escrita realmente virtuosística para a época. Como os outros instrumentos da família das madeiras eram mais antigos e tinham um repertório vasto e por vezes bastante difícil tecnicamente, a clarineta, devido a sua bela sonoridade, mas com técnica comparativamente menos avançada, alcançou grande popularidade entre amadores.

A esse respeito, Birsak nos diz:

“Então, a clarineta pôde estabelecer como características seu som doce e cantante e seu potencial expressivo – qualidades mais prontamente alcançáveis pelo talentoso amador do que a virtuosidade técnica, que demandaria muito tempo. Assim, pode ser que as deficiências iniciais da clarineta tenham sido de fato responsáveis pelo seu sucesso.” (BIIRSAK, 1994, p. 31).

As clarinetas com 4,5 e depois com 6 chaves começaram a ser fabricadas a partir da metade do século XVIII. Entre 1750 e 1820, aproximadamente, várias experimentações foram realizadas, na tentativa de facilitar a execução do instrumento e aprimorar sua construção.

Figura 2



Em A e B, clarinete de três chaves, C, chalumeau tenor, ambos atribuídos a J. C. Denner (Universidade da Califórnia, Berkeley e Bayerisches Nationalmuseum, Munique). Logo abaixo, D, arquivo fotográfico de um clarinete atribuído a J. C. Denner (que foi perdido) e E, outro atribuído a J. Denner (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). (Hoeprisch, 2008, p.24):

## 1.2 - Grandes compositores e seus intérpretes

A proximidade e a amizade entre os instrumentistas, os compositores e os fabricantes de instrumentos foram de suma importância para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da clarineta. A composição de obras como duos, trios, concertos com a clarineta como solista à frente da orquestra e a utilização da clarineta na própria orquestra, deve-se a esse contato. À medida que se desenvolvia tecnicamente, a clarineta era mais efetivamente utilizada em todos os segmentos da composição já no século XVIII. O instrumento exerceu grande fascínio entre os compositores da época devido aos recursos sonoros e expressivos que se apresentavam.

*Carl Stamitz (1745-1801)* - Compositor alemão, filho de Johann Stamitz e irmão de Anton Stamitz (também compositores). Stamitz escreveu 10 concertos para clarineta e um concerto para duas clarinetas, especialmente para Josef Beer, que era seu amigo. Josef Beer (1744-1812) foi professor do

Conservatório de Paris e é considerado como o criador/fundador da “Escola Francesa de Clarineta”. Além de um clarinetista de técnica e domínio perfeitos, ele realizou grandes reformas e revoluções para o instrumento até os dias atuais. No início da sua carreira didática em Paris, ele foi professor de Michel Yost, na Etienne Solère, que foi um grande clarinetista e compositor. Na Rússia, em Potsdam, foi professor da Escola Militar de Música. Em Potsdam ele conhece Franz Tausch. Tausch (1762-1817) foi o criador/fundador da “Escola Alemã de Clarineta”. Ele era conhecido por sua sonoridade bela, grande expressividade e controle técnico do instrumento. Foi professor em Mannheim, Munique e Berlim. Fundou o Conservatório para Instrumentistas de Sopros, sendo referência na época, onde se formou outro ícone da clarineta Carl Heinrich Baermann.

*Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)* - Compositor austríaco, filho do afamado violinista Leopold Mozart e Anna Maria Pertl, desde pequeno já mostrava sua genialidade. Ao ouvir a orquestra de Mannheim, ele conhece a clarineta. Mozart foi responsável por algumas das mais belas páginas da literatura para a clarineta, não só do século XVIII, como também de toda a história da música de todos os tempos. Suas obras para clarineta: Trio para Clarineta, Viola e Piano K.498, Quinteto para Clarineta e Quarteto de Cordas KV. 581 em Lá Maior e o magnífico Concerto em Lá Maior, K622, para Clarineta e Orquestra. Todas estas obras foram escritas para o clarinetista e amigo de Mozart, Anton Stadler. Stadler (1753-1812) e seu irmão Johann Stadler eram clarinetistas na Orquestra de Viena. Ele era muito conhecido pela sua qualidade musical, principalmente no registro grave, e por suas pesquisas e inovações no instrumento. Stadler usava um instrumento feito por Theodor Lotz, que era um grande construtor de instrumentos em Viena, que possuía uma extensão maior no registro grave.

*Louis Spohr (1784-1859)* - Compositor alemão, violinista e regente. Escreveu quatro concertos para clarineta e orquestra dedicados ao virtuose clarinetista Simon Hermstedt, que era conhecido pela execução de passagens rápidas e por sua facilidade de tocar no registro agudo. Spohr, pensando numa



maior divulgação dos concertos entre outros intérpretes, editou a obra com as passagens mais arriscadas uma oitava abaixo. As inovações introduzidas ainda não estavam disponíveis para a maioria dos intérpretes. De qualquer modo, certamente Hermsted e Stadler foram modelos para compositores e intérpretes que tenham assistido às suas apresentações. Outro importante exemplo de interação entre compositor e intérprete, foi o do trabalho de Louis Spohr e do virtuose Simon Hermstedt. Sobre esses dois casos, Birsak escreve:

“Pois, sem Anton Stadler, clarinetista da corte imperial em Viena, as mais refinadas obras de Mozart para o instrumento poderiam nunca ter sido escritas. Enquanto Louis Spohr era impressionado pelas brilhantes notas agudas de Hermstedt, Mozart encontrou em Anton Stadler um mestre do registro grave.” (BIRSAK, 1994, p. 88).

*Carl Maria Von Weber (1786-1826)* - Compositor alemão, pianista e violinista. Foi o criador da ópera *O Franco- Atirador*, primeira ópera romântica alemã. Weber compôs o *Concertino em Mi Bemol Maior Op. 26*, o *Concerto N. 1 em Fá menor Op. 73*, o *Concerto N. 2 em Mi Bemol Maior Op. 74*, estes para Clarineta e Orquestra; o *Grande Duo Concertante para Clarineta e Piano Op. 48*, o *Quinteto Op. 34* para Clarineta e Quarteto de Cordas. Todas as obras foram compostas para o grande ícone da clarineta Carl Heinrich Baermann. Em 1818, Baermann participou de recitais na Alemanha e na França com o próprio Weber ao piano.

O clarinetista e compositor finlandês Bernard Crussell (1775-1838) absorveu os ensinamentos de ambas as Escolas, alemã e francesa, tendo estudado primeiro com Tausch e depois com o aluno Xavier Lefèvre, que viria a ser aluno de Yost, este discípulo de Beer.

Além da importância atribuída à Jean Xavier Lefèvre (1763 – 1829) no campo de atuação didática, alguns pesquisadores o apontam como responsável pelo desenvolvimento de chaves que foram adicionados ao

sistema proposto por Denner (chave 6 e 7). A Wilian foi atribuída, além da adição da chave 4, a separação entre boquilha e o barrilhete. Convém ressaltar que, no período em questão, a palheta era posicionada para cima, tendo contato, portanto com o maxilar superior. Muitos consideram Carl Baermann o idealizador da embocadura atual, que é a palheta voltada para baixo. Seu método logo fora adotado na Escola Superior de Berlim.

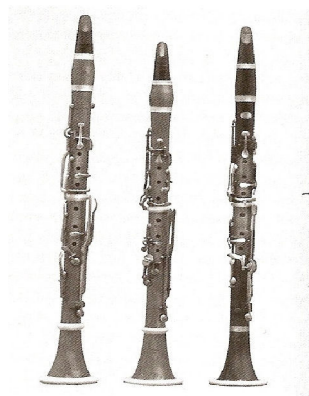
### **1.3 - Grandes inovações e principais construtores**

Com o desenvolvimento técnico do instrumento o repertório clarinetístico aumentou consideravelmente e assim ficou próximo ao repertório dos outros instrumentos da família das madeiras, como a flauta, o oboé e o fagote.

Foi então que tivemos as principais mudanças tecnológicas na clarineta começando com:

*Ivan Müller* (1786-1854), músico e construtor de instrumentos, ele chegou à maior e mais importante inovação, até então, ao desenvolver a clarineta de treze chaves. As sapatilhas que antes eram feitas de couro, passaram a serem feitas de feltro e eram usadas para cobrir os orifícios que abriam e fechavam com o acionamento das chaves. Assim o sistema de vedação tornou-se mais eficiente e com isso as chaves funcionavam corretamente. Mesmo assim, em 1812, esta clarineta não foi aprovada por uma comissão de músicos do Conservatório de Paris, pois as modificações não preservavam as características dos seus predecessores, de acordo com a comissão. Mas contrariando a opinião da comissão, este sistema foi amplamente aceito e utilizado. Este instrumento ficou conhecido como “Inventions-Clarinete”.

Figura 3



Clarinete de Müller, conhecido como *Inventions-Clarinette*. Da esquerda para a direita, fabricado por J. S. Stengel (Bayreuth), F. Kaiser (Hamburgo), e F. Adler (Bamberg). Universidade de Edimburgo, coleção Sir Nicholas Shackleton. (Hoeprich,2008, p. 140):

*Hyacinthe Klosé* (1808-1880), excelente clarinetista e professor do conservatório de Paris, aliou-se a Louis–Auguste Buffet(1813-1885), que era um fabricante de instrumentos, e desenvolveram uma clarineta mais aperfeiçoada. Usando a idéia básica de Theobald Boehm, flautista e pesquisador de instrumentos, que era dos anéis móveis da flauta e várias das idéias de Müller, chegaram ao primeiro modelo em 1839 e a versão final foi patenteada em 1844. Devido à sua importância no conservatório de Paris e ao método de clarineta que escreveu Klosé, aos poucos, conseguiu que o seu modelo de clarineta fosse adotado na França e em outros países. Este instrumento era bem superior à clarineta de Müller, ficou mais afinado e com facilidade de execução em todas as tonalidades. Posteriormente ficou conhecido como o Sistema Francês ou Sistema Boëhm. É o modelo usado até hoje pela grande maioria dos clarinetistas em todo o mundo.

A clarineta Müller continuou sendo usada como ressalta Birsak: “nas regiões de língua alemã, continuou-se a usar a clarineta de Müller que mais tarde foi sendo aperfeiçoado e deu origem ao moderno sistema alemão.” (BIRSAK,1994, pág. 62).

Havia um mercado, constituído especialmente por bandas militares, a ser preservado. O sistema elaborado pelo belga Eugène Albert(1826-1890), foi o melhoramento da clarineta de Müller, com a adição de dois anéis e tornando-o mais afinado mas sem mudar o dedilhado.

O trabalho em conjunto de Baermann e o construtor Georg Ottensteiner, no aprimoramento da clarineta Müller, resultou no moderno Sistema Alemão em 1860. Este modelo possui um maior número de chaves, o que auxilia a performance no instrumento. Já no final do século XIX e princípio do século XX, os trabalhos de Robert Stark e Oskar Oehler (1858-1936) deram origem à clarineta alemã usada até aos dias de hoje e que é conhecida como clarineta de Sistema Oehler.

Desde os tempos de Mozart e durante o Romantismo, a clarineta foi usada amplamente, em música sinfônica, operística e de câmara. Na música de câmara, podemos citar, de Schubert, o Trio para Soprano, Clarineta e Piano (O pastor no rochedo) e o Octeto em Fá Maior D.803 para Clarineta, Fagote, Trompa e Cordas; de Schumann, Fantasiestücke op.73 para Clarineta e Piano e o Trio para Clarineta, Viola e Piano; de Mendelsohn, *Konzertstücke* op.113 e 114 (peças de concerto), para Clarineta, Basset-horn e Piano; de Max Bruch, o concerto para Clarineta e Viola e as 8 peças para Clarineta, Viola e Piano; de Brahms, as obras que ele compôs para Richard Mühlfeld: o Trio para Clarineta, Violoncelo e Piano, o célebre Quinteto para Clarinete e Quarteto de Cordas e as duas Sonatas para Clarineta e Piano. Nas composições de Rossini, Verdi, Wagner e todos os grandes compositores de ópera, a clarineta é explorada e assim pode demonstrar a sua versatilidade, tocando frases com passagens rápidas ou lentas, sonoridade forte ou piano, som claro ou escuro e trechos sutis. Este é o grande diferencial e a principal característica da clarineta.

Nos dias de hoje a maioria dos clarinetistas utilizam o Sistema Francês, no Brasil, EUA e grande parte da Europa. Já o sistema alemão é usado principalmente na Alemanha e na Áustria. As principais diferenças são:

#### Modelo Francês:

- Sonoridade mais leve e brilhante
- Ele é cônico na metade inferior
- Não possui o sistema de roldanas nas chaves 1,2,3 e 4.

#### Modelo Alemão:

- Sonoridade mais densa e escura
- Câmara interna mais cilíndrica
- Boquilha menor

No início do século XX, Ernst Schmitt e Louis Kolbe (Richards, 1992, pág. 9) tentaram aproveitar as qualidades dos dois sistemas, que foi conhecido como Sistema Reforma Boehm, onde mantinha o dedilhado e a boquilha do instrumento francês com uma câmara alemã, mais cilíndrica. Esse tipo de clarinete é bastante usado na Holanda. O século XX, conhecido como a era das experimentações, viu crescer de modo vertiginoso o repertório para clarinete. Na música de Mahler, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Bartok, vemos o abundante uso do instrumento em obras de suma importância. Percebe-se como a sua versatilidade foi útil nessa busca incessante por novos caminhos, essa busca que foi uma preponderante característica do século passado como um todo.

## **1.4 - A Família da Clarineta**

Na grande família da clarineta a mais importante é a clarineta em Si Bemol. Brahms, Mozart e outros compositores utilizaram a clarineta em Lá, em grupos menores (música de câmara) e nas obras orquestrais. Outros componentes desta família são a requinta (afinada em Mi Bemol ou Ré) e o clarone (em Si Bemol). Mozart também escreveu obras com a utilização do basset horn (este nome é devido a sua sonoridade no grave parecer com o som da Trompa, Horn). Strauss é outro compositor que utiliza este instrumento.

A família é composta por instrumentos de todos os tamanhos e tonalidades, clarineta pÍcolo, sopranino, soprano, alto, baixo e contrabaixo. As clarinetas menos conhecidas são as de menor tamanho (pÍcolo em Dó e Si Bemol), de sonoridade extremamente brilhante e as clarinetas *d'ámour* em Lá Bemol e Sol com bela sonoridade e que foram utilizados, sobretudo na última metade do século XVIII.

### **1.4.1 - Clarineta em Si Bemol e a Clarineta em Lá**

A clarineta em Si Bemol de hoje, pode-se tocar em qualquer tonalidade e suas dificuldades técnicas são as mesmas de todos os instrumentos. Existem edições em versões transpostas da clarineta em Lá para a clarineta em Si Bemol, mas a maioria das obras é publicada em sua escrita original. Na orquestra sinfônica o clarinetista utiliza frequentemente as duas clarinetas, em Lá em Si Bemol. Geralmente algumas obras compostas no século XX e obras contemporâneas são escritas com a variação do instrumento, para obter cores sonoras distintas, sendo cores mais brilhantes na clarineta em Si Bemol e cores mais escuras e veladas na clarineta em Lá. Stravinsky na obra "Três Peças para clarineta solo", indica claramente sua opção pela clarineta em Lá nas duas peças iniciais e a clarineta em Si Bemol na última peça, percebemos aí a diferença no uso das duas clarinetas. Francis Poulenc compõe a "Sonata para duas clarinetas", sendo uma clarineta em Si Bemol e outra em Lá e também notamos essa diferença.

Figura 4

Clarinetta em Lá



Clarinetta em Sib



(<http://www.buffetcrampon.com/en/instruments.php?mode=productsList&cid=10>,  
acesado 30/07/2012).

Exemplos de obras para cada clarineta:

#### Clarinetta em Si Bemol

- Sphor, L. Concertos n. 1, 2, 3 e 4 para Clarineta e Orquestra;
- Brahms, J. Quinteto para Clarineta e Quarteto de Cordas;
- Weber, C. M. Concertino, Concerto n. 1 e 2.

#### Clarinetta em Lá

- Schumann, Fantasiestücke para Clarineta e Piano;
- Mozart, W. A. Quinteto para Clarineta e Quarteto de Cordas;
- Nielsen, C. Concerto para Clarineta e Orquestra.

### 1.4.2 - A Clarineta Basset Horn

O *basset horn*, ou *corno di bassetto*, afinado em fá, foi invenção dos irmãos Mayrhofer, de Passau. Apesar de ser um instrumento bem mais grave que as clarinetas sopranos (clarineta em Si Bemol), foram construídas com uma câmara interna de tamanho parecido, para que usasse a mesma boquilha e também possuísse a extensão do registro grave até o dó escrito (na clarineta comum, a nota mais grave era, como hoje, o Mi escrito). Atribui-se, como já foi dito anteriormente, ao clarinetista Anton Stadler, a idéia de adotar essa extensão também em clarinetas em Si Bemol e Lá. Mozart usou o *basset horn* no réquiem e em várias óperas. Mendelssohn escreveu as duas belas peças de concerto, *Konzertstücke* op.113 e 114, para clarineta, basset horn e piano. Richard Strauss também o usou, a partir da ópera Elektra. Mais recentemente, Karlheinz Stockhausen o utilizou em música de câmara.

Figura 5



(<http://www.buffetcrampon.com/en/instruments.php?mode=productsList&cid=10>, acessado 30/07/2012).



### 1.4.3 - A Clarineta Alto

A clarineta alto, inventada por Ivan Müller e aprovada pelo Conservatório de Paris em 1811, era afinada em Mi Bemol e tinha a extensão normal da clarineta soprano até o Mi escrito. Sua câmara interna era mais larga, usando uma boquilha também maior e seu design se associa à clarineta baixo. Por ter mais volume de som, desbancou o basset horn nas bandas militares, onde desde então foi mais usado.

Figura 6



Clarineta Alto

(<http://www.buffetcrampon.com/en/instruments.php?mode=productsList&cid=10>, acessado 30/07/2012).

### 1.4.4 - O Clarone (Clarineta Baixo)

A clarineta baixa, conhecida no Brasil como clarone, termo oriundo do italiano, foi um instrumento construído para soar uma oitava abaixo da clarineta soprano. Por volta de 1770, foi fabricado pelos irmãos Mayrhofer. Outros, como Carl August Grenser, de Dresden tentaram desenvolver um modelo que imitava a forma do fagote, com dois tubos paralelos, mas os

instrumentos modernos aperfeiçoaram-se a partir do modelo concebido por Adolphe Sax em 1838. O clarone foi usado por Meyerbeer em *Les Huguenots* (1836), definitivamente ocupando seu lugar na orquestra moderna. Assim, Wagner, Stravinsky, Schoenberg, utilizaram amplamente o clarone em suas obras. É fabricado em Si Bemol, mas já existiram modelos em Lá, usados por Wagner e Ravel. Existe um tipo cuja nota mais grave é um Mi Bemol escrito, porém, o modelo usado pelos profissionais possui a extensão ao Dó escrito (soando Sib -1), atingindo no total mais de quatro oitavas. A partir dos anos 60, a potencialidade do clarone começou a ser explorada como instrumento solista. Graças aos claronistas Josef Horak, Harry Sparnaaij e Henry Bok os compositores se dedicaram em obras para o instrumento.

Figura 7



Clarone

(<http://www.buffetcrampon.com/en/instruments.php?mode=productsList&cid=10>, acessado 30/07/2012).

#### 1.4.5 - Clarineta Contrabaixo

A clarineta contrabaixo é construída especialmente em Si Bemol e vai até o Dó grave, sendo especialmente popular nos EUA, nas bandas e conjuntos de jazz.

Sua utilização orquestral é bastante limitada, restringindo-se a compositores como Strauss, Schoenberg, Indy e Ligetti. Sua utilização pode ser bem notada em ensembles de clarineta e, sobretudo, em trilhas sonoras para o cinema, em filmes (especialmente de terror e suspense) nos quais sua sonoridade é extremamente grave.

Figura 8 -



Clarinetas Contra Baixo

(<http://www.buffetcrampon.com/en/instruments.php?mode=productsList&cid=10>, acessado 30/07/2012).

## 1.5 - A Clarineta no Brasil

Segundo Ricardo Freire, as primeiras referências ao uso da clarineta no Brasil, datam de 1783, na celebração da chegada do Governador Geral do Brasil a Vila Rica. Ainda como nos diz Freire, o Padre Jose Maurício é considerado “o primeiro compositor a usar a clarineta com personalidade própria e com uma voz independente dentro da orquestra colonial” (Freire, 2001, Anais da ANPOM). Ainda no século XIX, as obras de Carlos Gomes são exemplos do amplo uso da clarineta, tanto em suas óperas, como na Ária para clarineta e orquestra, gravada em redução para clarineta e piano por José

Botelho e Fernanda Canaud (CD Botelho e Canaud, 2000, ABM). No início século XX, as obras de Villa-Lobos, em especial os Choros, mostram uma escrita onde o virtuosismo é usado a serviço de um estilo nacionalista. Outra importante obra que podemos citar é a suíte Turuna, de Luciano Gallet, para clarineta, violino, viola e bateria. Entre os anos 50 e 80, o repertório brasileiro para clarineta aumentou muito. É importante observar que a grande maioria das obras dessa época foi dedicada ao clarinetista José Botelho. Citando novamente Freire: “desta maneira Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros” (Freire, 2001, Anais da Anpom). Entre esses compositores, citaremos Francisco Mignone, Oswaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Jayoleno dos Santos, Ronaldo Miranda, Nelson Macedo e Bruno Kiefer. Botelho, como importante professor, também apontava para as novas técnicas. O compositor Luiz Carlos Csekö, em depoimento ao autor, conta que tomou conhecimento pela primeira vez, de novas técnicas como os multifônicos, em meados dos anos 60, ao assistir a uma aula de José Botelho ao compositor e clarinetista Fernando Cerqueira, em Salvador.

## **1.6 - A Clarineta no Jazz**

Os primeiros instrumentistas de jazz em New Orleans iniciaram suas carreiras nas bandas marciais. As bandas de jazz possuíam cinco ou seis músicos que tinham música vocal e instrumental e depois foram incorporados as clarinetas, os trompetes e os trombones.

As primeiras gravações de jazz, em 1917, contam a participação do clarinetista Larry Shields (1893-1953) na Original Dixieland Jazz Band, composta por trompete, clarineta, trombone, piano e percussão. Lorenzo Tio foi o primeiro professor de jazz na clarineta de que se tem notícia. Seu aluno mais famoso foi Barney Bigard (1906-1980), músico atuante junto à Banda de Duke

Ellington. O uso da clarineta no jazz começou com estes personagens. Leon Rappolo (1902-1943) e Frank Teschemacher (1906-1932), juntamente a Jimmy Dorsey (1904-1957) e Pee Wee Russell (1906-1969), celebrizaram-se como os mais importantes clarinetistas dos anos 20.

Os três grandes clarinetistas de New Orleans foram Johnny Dodds (1892-1940), Jimmy Noone (1895-1940) e Sidney Bechet (1897-1959). Johnny Dodds pode ser ouvido nas gravações de “Hot Fine” e “Hot Seren” com Louis Armstrong. Estes artistas atuaram especialmente antes dos anos 30 (também conhecida como “A Era do Swing”) caracterizada pelas “Big Swing Bands” com um virtuoso instrumentista na frente. Esta foi a época de Benny Goodman (1909-1986), tido como o “Rei do Swing” e Artie Shaw (b.1910), notabilizado como o “Rei da Clarineta”.

Benny Goodman participou de sua primeira gravação com um trio ainda antes de completar 18 anos de idade. Sua gravação mais representativa ocorreu em 1938 no Carnegie Hall Jazz Concert quando estava no auge da forma, aos 28 anos. Por tudo que ele representou ao jazz, a música de câmara e de orquestra foi considerado por muitos “o clarinetista dos clarinetistas”.

No final dos anos 40 e início dos anos 50, o jazz caminhou em direção a sua vertente conhecida como “bebop”, inspirada em Charlie Parker. Neste período, a clarineta saiu amplamente de cena. O contribuidor mais substancial foi Buddy De Franco, que demonstrou possuir grande entendimento da linguagem harmônica do bebop, além de uma sonoridade que se ajustava bem ao estilo, possuindo ainda uma fluência notável na clarineta, com especial domínio do registro agudo. Seu estilo se diferenciava dos clarinetistas da “swing era”, como demonstra a legendária gravação de 1954 com o pianista Art Tatum.

Outros clarinetistas ofereceram, ao longo de suas carreiras, valiosas contribuições e inovações ao jazz dos anos 50 e 60. Alguns destes artistas são: Jimmy Giuffre, Jimmy Hamilton, Abe Most e Sam Most. Como um resultado do ressurgimento do jazz tradicional no pós-guerra, dois clarinetistas ingleses, Monty Sunshine e Acker Bilk se tornaram conhecidos pelas gravações de “Petite Fleur” e “Stranger on the Shore”, respectivamente. Roland Kirk (1936-1977), John Cage e Perry Robson através de valiosas performances mesclando a liberdade expressiva e o abstrato, contribuíram significativamente aos novos rumos que foram traçados ao jazz nos EUA.

Contudo, algumas das maiores contribuições da clarineta ao referido estilo vieram de outros membros da família. Eric Dolphy (1928-1964) utilizou o clarone para criar diversos efeitos e notabilizou-se como um grande artista e um dos maiores claronistas do século XX. Anthony Braxton fez uso fascinante (e raro) da clarineta contrabaixo, interpretando músicas de Charlie Parker com grande sucesso. Em meados dos anos 70, surge o saxofonista Eddie Daniels tocando clarineta. Combinando técnica refinada com um característico som de jazz, obteve grande destaque no meio artístico nos anos 80 e 90, repetindo o sucesso na primeira década do novo século.

Outro nome que representou a possibilidade do renascimento da clarineta no jazz foi Paquito D’Rivera. Nascido em Cuba, Paquito foi uma criança virtuosa no saxofone e na clarineta, além de grande fã de Benny Goodman. Outros nomes atuais da clarineta no mundo do jazz são Don Byron e Marty Ehrlich, além de Thomas Martin e Andrew Firth.

## CAPITULO II

### O CHORO

O final do século XIX foi de grande importância para a história da música popular brasileira. Dois grandes acontecimentos socioculturais aconteceram no Brasil nesse ano, o primeiro foi o surgimento do maxixe, primeira dança genuinamente brasileira e o segundo foi a criação do choro que é considerado um dos primeiros estilos de música popular brasileira.

Entre os estudiosos existe uma discussão sobre a origem do nome Choro. Uma das hipóteses levantadas é de que a palavra choro deriva de "xolo", um baile ou arrasta-pé feito pelos escravos nas fazendas.

Por fim, choro é a denominação de certos bailaricos populares, também conhecidos como arrasta-pés. Essa parece ter sido a origem, conforme explica Jacques Raimundo que diz ser originária da contracosta, havendo entre os cafres uma festança, espécie de concerto vocal com danças, chamado XOLO. Os negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam XOLO, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se XORO e chegando à cidade foi grafada CHORO com CH. (CASCUDO **apud** VASCONCELOS 1984, p.18).

Outra hipótese é de que a expressão choro deriva de um grupo de músicos atuantes no período colonial brasileiro, os choromeleiros, eles tocavam além da charamela (instrumento da família dos sopros) outros instrumentos de sopro e assim para o povo todos os conjunto instrumentais eram sempre o choromeleiros e com o tempo a palavra foi encurtada para

choro. Uma outra hipótese ao surgimento do nome choro é de que ela tenha vindo da forma chorosa como os músicos interpretavam as músicas.

Mário de Andrade relata que “da expressão chorar, empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido, a palavra final se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música de caráter popular coreográfico para pequena orquestra” (ANDRADE, 1989, p. 137).

## **2.1 - A História do Choro**

O choro nasceu, em meados do século XIX, no Rio de Janeiro. A história do Choro pode se relacionar com a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808. No ano de 1815 a cidade do Rio de Janeiro foi estabelecida como a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Assim a cidade passou por uma enorme transformação cultural. A corte trouxe para o Brasil uma variedade de músicos e instrumentos musicais de origem europeia. Além das músicas eruditas veio também na “bagagem” a música de dança de salão daquela época; como a valsa, a quadrilha, a mazurca, a modinha, a schottish e principalmente a polca.

Uma série de acontecimentos contribuíram para a criação do choro. Primeiro, a grande reforma urbana e cultural que o Rio de Janeiro sofreu, somada à música estrangeira e à abolição da escravatura, em 1888, o que fez surgir uma nova classe social composta por pequenos comerciantes, funcionários públicos, operários e instrumentistas de bandas militares que em sua grande maioria era composta por pessoas de origem negra. Essa nova classe se interessou por esse gênero de música, o choro, e assim grupos de choro começaram a ser formados.



Sobre essa base musical de tradição europeia veio acrescentar-se a influência africana, trazida pelos escravos, na época já em pleno processo de fusão cultural. Da mistura das duas influências musicais, ou seja, europeia e africana, resultou o choro, com seu ritmo sincopado de sabor africano e suas harmonias com nítida afinidade europeia. A música derivada dessa mistura é mais suave e delicada que o samba, prestando-se a uma rica variedade de combinações melódicas. (<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat7.pdf>, acessado em 03/08/2012).

Os primeiros interpretes eram funcionários dos Correios, Telégrafos, Estrada de Ferro Central do Brasil e da Alfândega que se reuniam, por lazer nos finais de semana e pelo prazer de fazerem música, nos subúrbios cariocas ou nos quintais das residências onde moravam. Se encontrava para “fazer música”, sem compromisso. Eles adaptaram as técnicas de execução dos instrumentos europeus e as músicas das danças de salão importadas da Europa, como as polcas, schottisch, e tangos.

Os músicos passaram a tocar essas melodias de “ouvido” com a influência dos ritmos africanos, como o batuque e o lundu. Essas músicas receberam o “tempero brasileiro” e assim caíram no âmbito do choro, perdendo o seu caráter de dança e transformando-se em música para ser ouvida. O nome Choro se difundiu como uma maneira “abrasileirada” de tocar.

Antes de tudo, é bom que se esclareça que o choro não é exatamente um gênero musical como o Samba, o Baião, a Valsa, etc. é uma maneira de tocar, uma linguagem criada pelo músico carioca. A própria palavra choro surgiu dessa maneira de tocar, e é possível que ela tenha começado a nascer numa noite de novembro de 1857, quando o violoncelista Casemiro de Souza Pitanga tirava incríveis vibratos do seu instrumento, numa apresentação no salão do Congresso Fluminense, e um espectador gritou: chora Pitanga.! Esse grito, que resultou em 1868 na polca “Choro Pitanga”, de Manuel Joaquim Maria, identificava também um modo de tocar dos músicos da época. “Nessa passagem, você chora” dizia um instrumentista para o outro. Ou “agora, você faz o choro”. Além disso, surgia outra

novidade entre os músicos populares do Rio de Janeiro, segundo registrou o musicólogo Baptista Siqueira em seu livro “Três Vultos Históricos da Música Brasileira”. Era a maneira com que os tocadores de cavaquinho passavam para os violonistas as músicas que aprendiam. “Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido. E a executavam para que os violistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos” (CABRAL, Veja Rio 1999, p 5).

## **2.2 - Personalidades na história do Choro**

Esses primeiros músicos de choro eram improvisadores e se encontravam casualmente. Não existia nenhuma regra para o número de músicos ou formação instrumental. O que determinava a participação de cada instrumento na execução musical estava diretamente ligado a sua habilidade com seu próprio instrumento musical. Os músicos que tocavam Choro eram chamados de “chorões”.

O flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 – 1880), mais conhecido por Callado, apesar de ter vivido apenas 32 anos foi um dos principais pioneiros no choro, como compositor e instrumentista. Ele era professor de Flauta no Conservatório Imperial e possuía um grande conhecimento musical. Callado reunia os grandes músicos da época para tocarem socialmente por puro prazer, seu grupo ficou conhecido como "O Choro de Calado" surgiu por volta de 1870. Os instrumentos que compunham o grupo de choro de Callado eram geralmente dois violões, um cavaquinho e sua flauta, que improvisava livremente sobre as melodias. Os músicos de cordas tinham total liberdade e eram muito bons no improviso, eles assim desenvolveram um novo diálogo entre a melodia e o acompanhamento, que é a característica do Choro.

Entre os músicos do grupo de Callado estavam Viriato Figueira da Silva, Patola, Saturnino, Luizinho e Silveira, o repertório deles variava entre polcas, xotes, tangos e valsas. Como já foi falado anteriormente o choro veio da forma “abrasileirada” de nossos músicos tocarem as melodias de dança de salão europeia. A polca foi o estilo de música que mais influenciou a criação do choro. Joaquim Callado é considerado o pai do choro, pois foi ele que compôs a polca “Flor Amorosa”, canção que marcou a primeira edição do choro no Brasil em 1873.

Outra personalidade na história do choro é a pianista, maestrina e compositora Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847 – 1935), mais conhecida como Chiquinha Gonzaga. Ela é considerada a primeira “chorona” e pianista no choro. A convite do flautista Joaquim Callado, ela passou a integrar o Choro Carioca como pianista, tocando em festas e assim passou frequentar o meio artístico da época. A sua estreia como compositora foi em 1877, com a polca Atraente, composta de improviso durante uma roda de choro na casa do compositor Henrique Alves de Mesquita e que fez grande sucesso na época.

Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) teve também grande importância para o desenvolvimento do Choro. Ele dominava quase todos os instrumentos de sopro e tinha preferência pelo saxofone. Em 1886 se formou no Conservatório e começou a compor primeiramente peças sacras, mas em seguida suas composições passaram a ser de músicas populares, com polcas, dobrados e marchas. Ele inovou o repertório de choros ao passar o foco para a formação de grandes bandas de música, assim ele contribuiu para a história do choro. Suas composições aos poucos passaram a ser executadas por bandas de todo o país como “Yara”, “Santinha” e “Não me olhes assim”.

Na primeira década do século XX o choro começou a ser considerado como gênero musical, consagrando assim uma série de músicos.

O pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863 – 1934) nasceu no Rio de Janeiro. Ele é considerado o maior compositor de tangos brasileiros e suas composições influenciaram a estrutura do choro. Desde muito cedo teve convivência com a música popular e aos 14 compôs sua primeira polca, "Você Bem Sabe". Foi um frequentador das rodas de chorões, o que influenciou ritmicamente suas composições. Por ter tido uma formação erudita não aceitava que suas composições fossem enquadradas como música popular, porém muitas de suas obras retratavam as serestas e choros. Suas composições se encontram entre o popular e o erudito, e assim permitiu a classificação de suas músicas como "tangos brasileiros". Entre suas composições vale ressaltar "Odeon", "Brejeiro" e "Apanhei-te Cavaquinho".

O virtuoso flautista e compositor Patápio Silva (1880 – 1907), foi considerado o sucessor de Callado. Foi o primeiro flautista a fazer um registro fonográfico. Deixou muitas composições para flauta e piano como o choro "Primeiro Amor".

Outro músico de destaque foi o violonista João Teixeira Guimarães, popularmente conhecido como João Pernambuco (1883 – 1947). De descendência Portuguesa nasceu em Pernambuco onde conheceu famosos violeiros. Aprendeu a tocar violão e em 1904 se mudou para o Rio de Janeiro. Ele era analfabeto e trabalhou como ferreiro, operário, servente porém sempre reservava suas noites para o violão. Frequentador das reuniões na Lapa, conheceu grandes nomes da música e em 1934 a convite de Villa-Lobos, transferiu-se para a Superintendência de Educação Musical e Artística onde exerceu a função de contínuo. Autor de "Sons de Carrilhões" contribuiu para que o violão deixasse de ser um mero instrumento de acompanhamento na música popular.

Alfredo da Rocha Vianna (1897 – 1973), conhecido por Pixinguinha, foi um dos maiores compositores da música popular brasileira. Ele foi o décimo quarto filho de uma família musical onde a maioria de seus irmãos eram

músicos e seu pai, um músico amador, possuía muitos arquivos de choros. Desde cedo participou das reuniões de músicos que o pai promovia em casa e iniciou seus estudos musicais com seus irmãos Léo e Henrique que o ensinaram a tocar cavaquinho. Pixinguinha era flautista, saxofonista, arranjador, compositor e teve grande influência para que o choro tivesse uma forma musical definida. Em 1919 ele formou o grupo Oito Batutas, que teve um grande sucesso na alta sociedade carioca. Entre centenas de composições vale destacar os seus dois choros mais famosos: “Carinhoso”, composto entre 1916 e 1917, e “Lamentos”, composto em 1928.

Sebastião de Barros (1917 – 1980) foi um grande clarinetista e saxofonista. Dedicou sua carreira ao choro, jazz e conjunto regional. Ficou conhecido artisticamente por K-Ximbinho. Ele nasceu no Rio Grande do Norte na cidade de Taipu, e ainda menino iniciou seus estudos na clarineta na banda de sua cidade natal. Se mudou para Natal com a família e lá participou de um grupo de Jazz, o Pan Jazz. Durante o serviço militar ele tocou saxofone na banda do Exército. Em 1938, ele passou a integrar a Orquestra Tabajara que era dirigida por Severino Araújo. Permaneceu no grupo até 1942 quando se mudou para o Rio de Janeiro. Morando no Rio, passou a integrar a “Orquestra do Maestro Fon-Fon” e depois a de Napoleão Tavares. Em 1945, a Orquestra Tabajara se muda para o Rio e ele passa novamente a integrá-la até 1949. K-Ximbinho acompanhou muitos célebres artistas da era de ouro do rádio. O primeiro “choro” que ele compôs foi o Sonoroso e até é um dos seus choros mais famosos.

Em 1953 gravou, pela gravadora Continental, na clarineta os seguintes choros: “Perplexo” e “Tudo passa” de sua autoria. De 1965 a 1968 fez parte do grupo Sete de Ouro, nessa época, foi arranjador da TV Globo e músico da Orquestra Sinfônica Nacional, da Rádio MEC.

Em 1980, participou da gravação do LP “Saudades de um clarinete”, só com músicas suas, todas arranjadas por ele, interpretadas, sob sua regência, por um time de grandes instrumentistas, Rafael Rabelo, Paulo Sérgio Santos, Zé

Bodega, Airton Barbosa, Carlos Rato, entre outros. (<http://www.dicionariompb.com.br/k-ximbinho>, acessado em 15/07/2012).

Jacob Pick Bittencourt( 1918 – 1969) é outra personalidade na história do choro. Ficou conhecido pelo nome artístico Jacob do Bandolim. Nasceu no Rio de Janeiro no bairro das Laranjeiras. Iniciou seus estudos musicais aos 12 anos, tocando gaita. Estudou violino, mas não se adaptou ao instrumento e mais adiante foi apresentado ao bandolim, instrumento a que se dedicou. Foi um músico excessivamente exigente e perfeccionista o que o tornou um intérprete notado pelo estilo, fraseado e toque refinado, onde imprimia sua personalidade. Conquistou seu “lugar” na música através de suas inúmeras apresentações em rádio e ao fundar o grupo Época do Ouro. Como exímio e dedicado pesquisador conseguiu unir a seu repertório muitas obras desconhecidas de grandes “chorões” do passado. Em 1955, organizou a "Noite de choristas", pela Rede Record, com 133 instrumentistas com o intuito de garantir o futuro do Choro. De suas inúmeras composições vale destacar *Vibrações, Doce de Coco, Noites Cariocas, Assanhado e Receita de Samba*.

Waldir Azevedo (1923 – 1980) foi um grande compositor e instrumentista. Aos sete anos começou a estudar flauta, com o passar do tempo a trocou pelo bandolim e do bandolim foi para o cavaquinho, instrumento que o tornou conhecido em todo o país. Atuava na música de modo amador até meados de 1940 quando formou um grupo regional que passou a se apresentar em concursos de calouros. Venceu dois concursos em 1942, na Rádio Cruzeiro do Sul e na Rádio Guanabara e logo após foi contratado pela Rádio Guanabara. Aos 22 anos ocupou uma vaga no grupo de Dilermando Reis, em um programa da Rádio Clube do Brasil e após dois anos de sua permanência no grupo acabou tornando-se o líder do grupo em 1947. Durante 11 anos excursionou pela América do Sul, Europa e Oriente Médio, na Caravana da Música Brasileira, criada pela Lei Humberto Teixeira, chegou a participar de um programa na BBC de Londres que foi transmitido para 52 países.

Em 1971 mudou-se para a cidade de Brasília e foi um dos fundadores do Clube do choro da cidade. Na gravadora Continental gravou um total de 38 discos. Deixou mais de 70 obras e gravou mais de 200 músicas onde mudou a história do cavaquinho no grupo de choro, tirando-o do papel de acompanhante para inseri-lo como um instrumento solista de destaque. De suas composições as mais conhecidas são "Brasileirinho" (um clássico da música popular brasileira com inúmeras regravações), "Pedacinhos do Céu", "Delicado" (um clássico da música popular), "Chiquita" e "Vê Se Gostas".

O violonista, compositor e arranjador Rafael Baptista Rabello (1962 – 1995), conhecido na música popular brasileira por Raphael Rabello esteve ligado ao choro e à música popular brasileira. Ele foi considerado um dos maiores violonistas brasileiros e se especializou no violão de sete cordas. Caçula de uma família musical, onde teve suas primeiras aulas. Sua primeira influência musical foi o avô materno, que era um chorão e violonista amador. Passou a tocar o violão de sete cordas por influencia de Dino 7 Cordas. Na adolescência já tocava profissionalmente, mas sua carreira se tornou profissional quando passou a integrar o conjunto musical “Os Carioquinhos”. Ele dedicou-se ao violão de sete cordas, acrescentando um ritmo de samba com uma veloz técnica que não tinha limitações artísticas que o transformou em um artista completo. Sua forma de tocar o violão de sete cordas é repetida até hoje pelos violonistas. Teve uma carreira internacional tocando em shows na Itália, Suíça, Argentina, Chile, México, Portugal, França, Canadá e Estados Unidos, país que residiu a partir de 1994 onde chegou a lecionar na escola superior de música em Los Angeles. Como músico de estúdio contabilizou mais de 400 gravações com diversos artistas. Ao longo de sua carreira atuou de forma versátil, como violonista, com grandes nomes da música brasileira.

Severino Araujo de Oliveira (1917 – 2012) foi compositor, maestro e clarinetista. Veio de uma família musical e teve o pai, que era regente de uma banda local, como primeiro professor. Aos oito anos já dava assistência ao pai e aos doze já tocava clarineta. Serviu na Banda da

Polícia Militar da Paraíba, e foi a partir desse momento que começou sua carreira profissional.

Foi convidado para fazer parte da Orquestra Tabajara, que fora criada pelo governo da Paraíba para a emissora oficial do estado a PRI-4. A Tabajara animava diversos bailes da região. Aos 21 anos, após a morte do maestro Luna Freire, Severino Araújo assumiu a direção da Orquestra. No ano de 1944 se mudou para o Rio de Janeiro, a convite de Assis Chateaubriand e após seis meses a Orquestra Tabajara veio para o Rio para se apresentar na Rádio Tupi, formando parceria de 10 anos. Severino Araújo conquistou uma marca magistral ao permanecer na liderança da orquestra por 70 anos. Ele foi um dos primeiros músicos a unir os elementos do choro e do jazz na música brasileira, nos seus arranjos, de variados estilos, para Big Band. De suas composições vale ressaltar o famoso choro “Espinho de Bacalhau”, “Um chorinho delicioso”, “Um chorinho e tanto”, “Um chorinho em Cabo Frio”, “Um chorinho em Montevideu”, “Um chorinho na aldeia”, “Um chorinho para clarinete” e “Um chorinho pra você”.

Estes são alguns exemplos dos inúmeros e celebres interpretes e divulgadores do Choro no Brasil.

### **2.3 - A forma musical do Choro**

O Choro não possui um ritmo distinto, um importante ponto da estrutura do choro é a forma leve, sincopada e repleta de improvisações de seus intérpretes. A tradição oral tem um peso muito grande na interpretação e esse aspecto permite uma grande liberdade ao músico.

Apesar da “liberdade”, o choro possui elementos que o definem como choro, esses elementos são Melodia, Ritmo e Harmonia.



Segundo os estudiosos da história da música popular brasileira os aspectos melódicos do choro foram herdados da canção europeia modinha e do lundu de origem africana. Da modinha vieram as linhas melódicas descendentes, o uso da tonalidade menor, os cromatismos, os grandes saltos melódicos, as apogiaturas e o uso de notas dissonantes no tempo forte. Já os elementos melódicos herdados do lundu foram as sequências de notas repetidas e acentos da melodia na parte fraca do compasso. A liberdade dos intérpretes durante a execução criaram um estilo de improvisação onde se repete a melodia em diferentes tonalidades e adiciona os grandes arpejos.

Os compositores se baseiam em vários ritmos permitindo que as composições tenham andamentos lentos ou rápidos. Os aspectos rítmicos do choro estão ligados à sua métrica, que geralmente é em compasso binário simples onde se usa bastante a figura da síncope, que é um elemento rítmico herdado do lundu, a utilização de quiálteras e uma linearidade rítmica representada na figura de quatro semicolcheias. Vale ressaltar que na música africana o uso da síncope acontece de forma natural no ritmo que por sua vez é uma irregularidade na música europeia. São várias as possibilidades de variações destes elementos rítmicos, a síncope, as quatro semicolcheias e as quiálteras o que dão grande riqueza ao choro.

A harmonia do choro é caracterizada pela simplicidade harmônica. Até a década de 70 sua estrutura pode ser considerada simples, onde se mantém uma linguagem tonal que se movimenta harmonicamente para tons vizinhos ou homônimos do tom principal. Os acordes são compostos por tríades básicas com o acréscimo do sétimo grau como dissonância. Atualmente os compositores incorporaram características de outros gêneros musicais como o jazz e a bossa nova.

Uma característica harmônica importante no choro é a condução melódica dos baixos, que por tradição é realizada pelo violão de sete cordas, funcionando como um condutor harmônico, baixo melódico e baixo pedal.

Em termos de estrutura musical, o choro tradicional possui três partes, onde cada uma está em uma tonalidade; na maior parte dos casos as partes se modulam para tons vizinhos. Na metade do século XX as composições passaram por uma mudança se tornando muito popular o choro em duas partes, como a forma rondó (volta à primeira parte, depois de passar por cada seção). Um grande defensor do choro em duas partes foi o compositor K-Ximbinho, já mencionado.

Em geral cada parte do “Choro” tem 16 ou 32 compassos, forma conhecida na teoria da música por quadratura regular, que se subdividem em frases de quatro compassos.

## **CAPÍTULO III**

### **A CLARINETA NO CHORO**

#### **3 - O grupo de Choro**

Popularmente o Choro é também conhecido por Chorinho. Existem expressões ligadas a este gênero da música popular brasileira que denominam o instrumentista e o ato de tocarem. Os músicos e compositores, no choro, são conhecidos por “Chorões”.

O nome dado aos grupos de chorões que se reúnem, de forma informal, pra tocar o chorinho, qualquer que seja a formação, se chama “Roda de Choro” ou grupo regional. Essas denominações surgiram na década de 20 e até hoje são utilizadas.

#### **3.1 - A formação do grupo de choro**

Em 1870 o flautista e compositor Joaquim Callado Júnior organizou o primeiro grupo de Choro no Brasil o “Choro Carioca”, formado pela flauta, dois violões e um cavaquinho.

O grupo de Callado era composto por flauta solo (tocada por Callado), dois violões e um cavaquinho. Os violões estão responsáveis pelo acompanhamento das improvisações de Callado em sua flauta enquanto que o cavaquinho preenchia

com a parte intermediária com inflexões melódicas esporádicas. (LOUREIRO, 1991, p. 32).

O piano teve seu papel como instrumento pioneiro no grupo de choro através dos pianistas Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

O choro veio das classes mais pobres da população brasileira e se assim desenvolveu sobre duas características que supriam as necessidades dos músicos. Essas características foram a escolhas por instrumentos leves, que fossem fáceis de ser transportados e que tivessem um preço acessível.

Com o passar dos anos outros instrumentos foram adicionados a roda de choro sem nenhuma distinção. Atualmente os grupos de choro são baseados no Violão, Violão de Sete Cordas, Cavaquinho, Pandeiro, Flauta. Mas como foi falado anteriormente não há distinção e encontramos diversos instrumentos nas rodas de choro, como o Bandolim, a Clarineta, o Saxofone, o Trombone, o Trompete, entre outros.

Fora as formações já citadas, existiram outros conjuntos que utilizaram e ainda utilizam os Choros. Por influência de Anacleto de Medeiros, as Bandas de Música passaram a tocar o chorinho, o que criou uma ligação entre as duas culturas, choro e bandas de música. Outras formações também sugeriram como:

Contudo, podem-se citar formações instrumentais menos comuns, como o *Quinteto Radamés*: conjunto formado pelo maestro Radamés Gnattali, que tinha a seguinte formação: acordeom, violão, contrabaixo, bateria, piano, e posteriormente foi acrescentado um segundo piano, tocado pela esposa do Radamés, Aída Gnattali; a *Camerata Carioca*, também formada pelo maestro Radamés Gnattali, mais o bandolinista Joel Nascimento, e um quinteto - violão solo, violão de 7 cordas, cavaquinho, violão. Na atualidade, há um grande número de grupos instrumentais com formações bastante variadas que se dedicam à performance do choro. (GOMES, 2007 p.30).

Apesar da liberdade na roda de choro cada instrumento tem o seu papel. Existem os instrumentos que são os solistas, que executam as melodias principais, eles são: flauta, clarineta, bandolim, cavaquinho, trombone (ou qualquer outro instrumento melódico), o cavaquinho tem sua função harmônico-rítmica e de solista, o violão e o violão de sete cordas são responsáveis pela harmonia (base do grupo) e o pandeiro fica na marcação do ritmo.

Diante de tanta diversidade percebemos a grandiosidade do choro, o uso das diferentes formas, gêneros, ritmos e instrumentos somados criaram um dos primeiros estilos da música popular brasileira.

### **3.2 - O estudo da técnica da clarineta e sua utilização no choro**

Entre 1945 e 1950, o choro estava em uma ótima fase, com excelentes compositores como Jacó do Bandolim, Severino Araújo, Maestro “Cipó”, Waldir Azevedo e Abel Ferreira (que se destaca em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro).

Na roda de choro, a clarineta funciona como instrumento solista, ou seja, toca a melodia e é acompanhada pelo restante do grupo. Ela também faz a harmonia com possibilidade de criação de outras pequenas frases enquanto outro instrumento toca a melodia.

A participação da clarineta no choro é de grande importância para o desenvolvimento técnico do instrumentista. Por ser um instrumento que possui uma extensa possibilidade de recursos sonoros além de um extraordinário poder de nuances (alcançando sons fortíssimos e/ou pianíssimos quase inaudíveis) ela se afina de maneira íntima com o choro. A união entre a técnica e a sonoridade da clarineta com vários componentes estilístico do choro permite uma afinidade muito grande entre eles. Assim, o clarinetista encontra

um ambiente familiar e propício para o desenvolvimento de novas sonoridades como:

**VIBRATO:** No Dicionário Grove de Música, o vibrato é definido como “uma oscilação de altura (mais raramente, de intensidade) em uma única nota durante a sua execução”. Ele é um excelente recurso expressivo que é pouco explorado pelos clarinetistas ao comparar com outros instrumentistas como flautistas, fagotistas, oboístas e os instrumentistas de cordas. Pode ser feito com ligeiras pulsações nos músculos de suporte do fluxo de ar (no diafragma) e nos músculos da embocadura (nos lábios). A grande dificuldade no vibrato é não deixar que a sua utilização interfira na afinação e nem alterar a qualidade sonora.

**FRULATOS:** É um som tremulo ao soprar, produzido com um som de “rrr” ou “frrr” com a língua entre os lábios. Deixando a embocadura relaxada e mantendo o fluxo de ar.

**SLAP-TONGUE:** É um ataque com muita força da língua na palheta produzindo um som seco e estalado. Seu resultado é um som curto e agressivo.

**GLISSANDOS:** Passagem de uma nota para outra descaracterizando o som produzindo um efeito muito interessante que parece com uma “risada” humana e pode ser utilizada com ou sem o auxílio dos dedos nas posições para tocar.

**MULTIFÔNICOS:** Utilizando variações de pressão do fluxo de ar; da pressão dos lábios e manipulando a embocadura de várias formas, ora mais relaxada, ora mais pressionada, mais para dentro da boca, mais na ponta e com mudanças das posições tradicionais dos dedos; temos uma sonoridade muito agressiva e bastante estridente. Podendo tocar duas ou mais notas simultâneas.

A seguir, alguns exemplos de grandes clarinetistas intérpretes e compositores de choro: José Napolitano, Luís Americano, Lourival Inácio de

Carvalho, Abel Ferreira, Severino Araújo, Paulo Moura, Proveta e Paulo Sérgio Santos.

Uma particularidade do choro é a fascinante liberdade dos autores na titulação das obras, extravasando a meiguice, o romantismo, o humorismo e o deboche. Alguns exemplos: *Espinha de Bacalhau*, *Chorando Baixinho*, *Na Glória*, *André de Sapato Novo*, *Sofre porque queres*, *Oh clarinete gostoso...* dentre outros, sempre na linha do lirismo, que é pertinente ao estilo da música.

### **3.3 - A improvisação**

A improvisação é utilizada tanto na música popular quanto na música erudita. Na música de concerto europeia, foi usada no Barroco, pois tinha o baixo dado cifrado e o instrumentista realizava ornamentos, cromatismos e escolha de timbres diferentes.

Já nos concertos clássicos, a improvisação era usada nas “cadenzas”, onde os instrumentistas criavam e mostravam todo o seu virtuosismo em cima de uma frase ou um tema desenvolvido pelo compositor.

No século XX, ela é utilizada para que os intérpretes participem da construção parcial ou final da obra. No jazz (gênero americano) a improvisação começa a partir de uma seção ou um tema com uma base harmônica já definida.

No choro, esta técnica já era utilizada desde os primeiros grupos de choro, como pode ser observado em SIQUEIRA (1970, p. 112) diz: “Callado, ao escrever ou improvisar suas polcas, tinha a mente voltada para as atividades de seu grupo.”.

De acordo com o Dicionário Grove:

A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição mediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro destes limites.

Outra fonte sobre a improvisação é observada em SÁ (2000, p. 23) que comenta: “Mas faz parte do choro entender o chamado improviso através de um pensamento melódico-improvisatório baseado na própria melodia chorona que está sendo executada [...]”.

A improvisação no choro pode ser através de uma linha melódica, onde um instrumento toca a melodia da forma tradicional (ou seja, originalmente conforme escrita do compositor) e depois repetindo utilizando o improviso, seguindo uma sequência harmônica ou um padrão rítmico e repetindo algumas vezes sendo que em cada uma delas um instrumento realiza a improvisação.

### **3.4 - Ornamentos**

Os ornamentos servem para “enfeitar” a melodia dando-lhe elegância, riqueza e graciosidade. Alguns exemplos de ornamentos utilizados no choro:

TRINADOS: Variação ritmada e, quase sempre, veloz entre duas notas específicas e em grau conjunto, podendo ser ascendente ou descendente.



TRÊMOLO: Mesmo princípio do trinado, porém são com notas que possuem intervalos superiores a uma segunda maior (ou seja, não são por grau conjunto).

APOGIATURA: Caracteriza-se por ser uma nota sem valor rítmico real na estrutura do compasso, com intervalo de, no máximo, uma segunda maior da nota real. É ascendente ou descendente. Há também a apogiatura dupla, são duas notas separadas por uma segunda (de intervalo maior ou menor) da nota real seguinte.

FLOREIO: É formado por um número indeterminado de notas, sem valor rítmico real em sequências de graus conjuntos até chegar a nota real.

ESCAPADA: Na forma simples, assemelha-se à apogiatura, mas com diferença de intervalo. Aqui a distância para a nota real não é por grau conjunto. As escapadas múltiplas, para que não pareçam floreio, são por intervalos que não sejam por grau conjunto.

MORDENTE: Presença de duas notas que antecipam a nota real subsequente, seja ascendente ou descendente.

GRUPETOS: É a forma dupla do mordente, localizados acima e abaixo (por grau conjunto) da nota real posterior.

### **3.5 - Leitura e transposição**

Muitas partituras de choro são escritas em Dó para flauta ou para o cavaquinho, pois estes instrumentos são afinados em Dó (além dos violões), sendo assim a condução e a elaboração das partes ficam todas no mesmo tom. A clarineta utilizada no choro é afinada em Si Bemol, ou seja, um tom

abaixo do tom dos outros instrumentos, por isso o clarinetista ao receber uma partitura deverá ler a mesma um tom acima.

A utilização do choro auxilia diretamente neste processo. No início o aluno até copia a parte transportando-a para o tom da clarineta (um tom acima), mas com o estudo e a prática ele consegue ler a partitura e efetuar instantaneamente a transposição mental da nota escrita.

Esta leitura está diretamente ligada ao estudo constante do instrumento e sua aplicação prática na execução do choro.

## CONCLUSÃO

Com estas possibilidades de pesquisas e estudos o choro assume um papel de destaque na formação e no desenvolvimento da técnica clarinetística do aluno. Sua prática é de fundamental importância, pois na execução de obras desse gênero, encontramos exercícios de sonoridade, articulações, escalas, arpejos e contato com elementos típicos da cultura musical brasileira com implicação direta para o crescimento e amadurecimento musical.

A improvisação é um campo pouco explorado na graduação em clarineta, devido o curso está focado em música erudita e onde as “cadenzas” dos concertos trabalhados já estão quase todas escritas. Assim raramente o aluno tem a oportunidade de criar algo diferente. No choro, com já foi dito anteriormente, o clarinetista trabalha diretamente este assunto, pois nos regionais, toca-se a melodia e na repetição da mesma já aparece o improviso.

Com a grande variedade de compositores e o enorme repertório, o aluno estuda várias músicas e ao desenvolver este contato frequentemente o entendimento e a percepção do choro são muito bem trabalhados.

O desenvolvimento e aperfeiçoamento do “ouvido” musical através da harmonia tradicional e o encadeamento de acordes musicais nestes grupos, contribuem na formação do instrumentista. Com isso, a sequência harmônica e melódica do choro, são compreendidas e o clarinetista desenvolve outras capacidades como o tocar de memória (pois o repertório é imenso) e a virtuosidade fica cada vez mais aperfeiçoada com o uso de escalas em todos os tons, arpejos (maiores, menores, diminutos, aumentados), floreios, bordaduras, apogiaturas e as sonoridades especiais.

Sendo assim, trabalhando outras áreas da performance musical o choro oferece uma grande oportunidade ao aluno de clarineta o estudo e a prática da Música Popular Brasileira, a improvisação com novas melodias, ornamentos, técnicas especiais (glissando, slap-tongue, multifônicos etc.) e também a composição de novas obras para o instrumento.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, CRISTIANO SIQUEIRA. **Apostila sobre Clarineta**. Trabalho não publicado.

ANDRADE, MARIO DE. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga (1982 – 84) e Flávia Camargo Toni (1984-89) - Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

BAINES, ANTHONY. **Woodwind Instruments and their History**. Londres, Faber and Faber Limited - 3ª ed., 1967.

BIRSAK, KURT. **The Clarinet, a Cultural History**. Tradução inglesa de Gail Schamberger - Buchloe: Obermayer, 1994.

BORBA, TOMÁS E GRAÇA, FERNANDO LOPES. **Dicionário de Música** - Lisboa: Edições Cosmos, 1956.

BROWN, JOHN ROBERT. **The Clarinet in Jazz**. - Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CARNEIRO, MAURICIO SOARES. **A Música de Câmara Brasileira: clarineta e piano – clarineta solo**. Curitiba - Monografia apresentada na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1998.

FREIRE, RICARDO. **A formação da Identidade do Clarinetista Brasileiro**. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, Vol 2 – Belo Horizonte, 2001.

GOMES, WAGNO MACEDO. **Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos**. Belo Horizonte - Monografia de Mestrado apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

HOEPRICH, ERIC. **The Clarinet**. – The Yale University Press Publications. New Haven e Londres, 2008.

LOUREIRO, MAURÍCIO ALVES. **The Clarinet in the Brazilian Chôro with an analysis of the Chôro para Clarineta e Orquestra by Camargo Guarnieri.** Tese de Doutorado apresentada na Universidade de Iowa. Iowa, 1991.

SÁ, PAULO HENRIQUE LOUREIRO DE. **O improviso no choro.** *Revista Pesquisa e Música*, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, v. 5, n. 1, p.23-24, 2000.

SADIE, STANLEY. **Dicionário Grove de Música – edição concisa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SILVA, LEONARDO SANTANA. Artigo - **O Choro: uma Visão Sobre a Questão dos Limites e Possibilidades para a Inserção do Negro na Sociedade Brasileira através da Música.** Vassouras - Caminhos da História, 2010.

SILVEIRA, FERNANDO JOSÉ SILVA RODRIGUES DA. **Procedimentos de Ajuste de Palhetas de Clarineta.** Rio de Janeiro - Tese de mestrado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

SIQUEIRA, JOÃO BAPTISTA. **Três Vultos da Música Brasileira: ensaio biográfico.** Rio de Janeiro: Soc. Cult. E Art. Uirapuru: MEC, 1970.

PINO, DAVID. **The clarinet and clarinet playing.** Dover Publications - New York, 1980.

TOSÉ, GABRIEL. **Artistic Clarinet – Technique and Study.**: Highland Music Company – California, 1962.

VASCONCELOS, ARY. **Carinhoso Etc. (História e Inventário do Choro)** - Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda, 1984.

## INDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – Desenhos de Antigos Instrumentos        | 11 |
| Figura 2 - Clarinetas de J. C. Denner              | 15 |
| Figura 3 – Clarineta de Müller                     | 19 |
| Figura 4 – Clarineta em Lá e Clarineta em Si Bemol | 23 |
| Figura 5 – Clarineta Basset Horn                   | 24 |
| Figura 6 – Clarineta Alto                          | 25 |
| Figura 7 – Clarineta Baixo                         | 26 |
| Figura 8 – Clarineta Contrabaixo                   | 27 |

## INDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>Folha de Rosto</b>   | 2  |
| <b>Agradecimentos</b>   | 3  |
| <b>Dedicatória</b>  | 4  |
| <b>Resumo</b>   | 5  |
| <b>Metodologia</b>  | 6  |
| <b>Sumário</b>  | 7  |
| <b>Introdução</b>   | 8  |
| <br>  |    |
| <b>Capítulo I</b>   |    |
| A HISTÓRIA DA CLARINETA   |    |
| 1.1 ORIGEM  | 10 |
| 1.2 GRANDES COMPOSITORES E SEUS INTERPRETES                       | 15 |
| 1.3 GRANDES INOVAÇÕES E PRINCIPAIS CONSTRUTORES                   | 18 |
| 1.4 A FAMÍLIA DA CLARINETA  | 21 |
| 1.4.1 CLARINETA EM SI BEMOL E A CLARINETA EM LÁ                   | 22 |
| 1.4.2 A CLARINETA BASSET HORN                                     | 24 |
| 1.4.3 A CLARINETA ALTO  | 25 |
| 1.4.4 O CLARONE (CLARINETA BAIXO)                                 | 25 |
| 1.4.5 CLARINETA CONTRABAIXO                                       | 26 |
| 1.5 A CLARINETA NO BRASIL   | 27 |
| 1.6 A CLARINETA NO JAZZ   | 28 |
| <br>  |    |
| <b>CAPÍTULO II</b>  |    |
| O CHORO   | 31 |
| 2.1 A HISTÓRIA DO CHORO   | 32 |
| 2.2 PERSONALIDADES NA HISTÓRIA DO CHORO                           | 34 |
| 2.3 A FORMA MUSICAL DO CHORO                                      | 40 |
| <br>  |    |
| <b>CAPÍTULO III</b>   |    |
| A CLARINETA NO CHORO  |    |
| 3 O GRUPO DE CHORO  | 43 |
| 3.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO DE CHORO                                  | 43 |
| 3.2 O ESTUDO DA TÉCNICA DA CLARINETA E SUA<br>UTILIZAÇÃO NO CHORO | 45 |
| 3.3 A IMPROVISAÇÃO  | 47 |
| 3.4 ORNAMENTOS  | 48 |
| 3.5 LEITURA E TRANSPOSIÇÃO  | 49 |
| <br>  |    |
| <b>CONCLUSÃO</b>  | 51 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>   | 53 |
| <b>INDICE DE FIGURAS</b>  | 55 |
| <b>INDICE</b>   | 56 |