

FANTASIA SUL AMÉRICA PARA CLARINETA SOLO DE CLÁUDIO SANTORO: UMA ANÁLISE COM VISTAS A INTERPRETAÇÃO

Vinícius de Sousa Fraga*

Joel Barbosa**

RESUMO:

Este estudo demonstrou que a condução melódica da obra está estruturada em uma relação de trítone a partir do segmento melódico composto pelas notas F \sharp -Dó-Si. Para chegar a esse resultado, ele se apoiou em uma análise com três níveis de redução, partindo das estruturas mais superficiais da condução melódica. Os níveis reducionais sugeriram arcos de desenvolvimento melódicos com desdobramentos diretos na interpretação da obra. Foi possível identificar os pontos melódicos de maiores destaques e a estrutura subjacente a eles, que direcionam sua condução e fornecem subsídios analítico-interpretativos para a obra.

PALAVRAS-CHAVE:

Clarinet; análise; interpretação; Cláudio Santoro.

ABSTRACT:

This study showed that the melodic conduction of the work was based on a tritone relationship through the sequence F \sharp -C-B. Its analysis made use of three levels of reduction, starting with the notes of the melodic surface. The reductions suggested melodic contours with performance's unfolds. It was possible to identify the most important melodic points and the structure behind them. They direct the melodic conduction and give some suggestions for performance.

KEYWORDS:

Clarinet; analysis; performance; Cláudio Santoro.

INTRODUÇÃO

Nascido em Manaus em 1919, o compositor Cláudio Santoro esteve ligado diretamente às discussões sobre a música brasileira da segunda metade do século XX. Ainda na década de 40, ingressa no grupo Música Viva sob a orientação de Koellreuter e será pioneiro na utilização da técnica dodecafônica no Brasil (NEVES, 1981, p. 84-85). Entretanto, sua postura política de esquerda irá aproximá-lo dos ideais socialistas da valorização do folclore¹, que utilizará sem fazer citações diretas. Os reflexos são sentidos na sua produção da década de 50, estando mais alinhada com o movimento nacionalista liderado por Camargo Guarnieri. A partir da década de 60, suas obras são marcadas com experimentos em música eletroacústica e um retorno à música serial, delineando assim três fases distintas segundo o próprio compositor (APPLEBY, 1989, p. 158).

TABELA 01. FASES COMP. POR SANTORO (APPLEBY, 1989, P.158).

PERÍODO DODECAFÔNICO	PERÍODO DE TRANSIÇÃO	PERÍODO NACIONALISTA	RETORNO AO SERIALISMO E ESCRITA ELETROACÚSTICA
1939 A 1947	1947 A 1949	1950 A 1960	1960 em diante

* Mestrando em Execução Musical – Clarineta do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA (vinicius.clar@gmail.com).

** Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação da UFBA (jlsbarbosa@hotmail.com).

1 Expostas no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em Praga em 1948, do qual foi o único representante brasileiro.

Embora a contribuição mais efetiva de Santoro seja normalmente associada às suas sinfonias (MARIZ, 2000, p. 313; SOUZA, 2003, p. 61), sua obra para clarineta é significativa e inclui diversas formações; o “Duo” para clarineta e orquestra de cordas (orquestração do “Duo” para clarineta e piano do mesmo ano), o divertimento musical “Bodas sem Fígaro” de 1976 (*fl-pic, cl, pf, vlo, vla, vlc, cb, sint*), uma obra intitulada “Música de Câmara 1944” (*fl, fl-pic, cl, cl-b, pf, vln, vlc*) um “Quinteto de Sopros” (1942), o “Quarteto de Sopros” datado de 1980 (*cl, ob, fgt, cor*) e as “Variações em miniatura” de 1945 (*cl, vln vla, cb*). Formações em trio são mais numerosas, como demonstram o “Trio” de 1940 (*cl, ob, fgt*), o “Trio” de 1946 (*fl, cl, fgt*), o “Trio” de 1956 (*cl, tpt, vlc*), um trio para clarinetas intitulado “Drei Klarinetten spielen fleissig”² de 1975 e a “Transições para um encontro de três fantasias” de 1984 (*cl, ob, fgt*). Por fim sua obra para clarineta solo, que incluem as “Drei Stücke”³ de 1942 e a “Fantasia Sul América” de 1983 (conforme catálogo por SANTORO, 2007).

Esse estudo tem por objetivo analisar esta última obra, a “Fantasia Sul América”, a fim de fomentar sugestões para a sua interpretação. Ele se justifica pela sua importância, já que é executada por instrumentistas de todo país, no Brasil e no exterior, e sendo requisito para cursos e concursos, dado seu grau de dificuldade. Além disso, foi gravada pelo clarinetista argentino de renome internacional, Luis Rossi, em seu *cd* intitulado também “Fantasia Sul América”. É necessário ressaltar ainda a carência de estudos que enfoquem o repertório brasileiro para clarineta solo, que permitam maiores escolhas interpretativas. Enfim, o presente estudo é uma contribuição à área da performance para a clarineta, investigando questões analíticas dessa obra solo de Cláudio Santoro e atuando na sua divulgação e no seu reconhecimento público.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Não há dúvidas que a interpretação se apóia em certa medida na intuição; entretanto, ela pode ser insuficiente para resolver questões cujas escolhas interpretativas exijam maior clareza e coerência. Assim, embora nem todos os elementos revelados pela análise musical possam ser expressos na performance, ela ajuda a guiar o impulso subjetivo, resolver dilemas e oferecer significados para a articulação de idéias (BERRY, 1989, p.2).

Estudos analíticos sobre obras para clarineta solo são numerosos e variados. Através da seleção de algumas obras desse repertório do século XX, com destaque para as “Três Peças para clarineta solo” de Stravinsky, SWENSON (1969) procura explorar as relações entre a aplicação de técnicas analíticas selecionadas e as suas implicações na interpretação. Num enfoque mais específico, ANDERSON (1974) faz um estudo analítico-interpretativo das obras para clarineta solo de Donald Martino, John Eaton e Robert Larson, escolhidas pela variedade das técnicas composicionais empregadas. Através de entrevistas realizadas com os compositores, são discutidos aspectos relevantes na condução melódica, bem como problemas específicos de interpretação e análise. Da mesma forma, BONDS (1992) analisa a obra “Wings for solo clarinet” de Joan Tower utilizando análises melódicas lineares baseadas em Schenker e Hindemith. Também nesse caso, entrevistas com o compositor e os intérpretes, a quem a obra fora dedicada, são incluídas.

No Brasil, trabalhos dessa natureza foram publicados por BARBOSA sobre a obra “Lúdica 1” de Ronaldo Miranda (1998), “Studio Primo per clarinetto” de Gaetano Donizetti

2 “Caprichos para três clarinetas”

3 “Três Peças”

(2007) e “Melodia” (2000). As análises das duas obras brasileiras demonstraram que a estrutura musical de ambas é reduzível a uma relação de trítono.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia constituiu-se de uma análise musical adaptada e fundamentada na teoria analítica schenkeriana, utilizando-se dos processos reducionais da condução melódica em vários níveis. Muito embora essa teoria seja mais aplicada à música tonal, essa adaptação se mostrou útil na identificação de níveis reducionais que permitiram uma visão estrutural da obra, dificilmente conseguidas somente com a visualização da partitura. A teoria dos conjuntos de Allen Forte foi utilizada unicamente para a identificação do material temático que dá unidade à peça.

Assim, ainda que sejam levados em consideração aspectos rítmicos para a determinação de pontos-chave, bem como aspectos de intensidade, o procedimento envolveu principalmente o tratamento das alturas. Partindo desses procedimentos, a análise procurou identificar pontos de culminância melódica e de que forma eles fornecem pistas sobre a estrutura geral da obra.

3. DISCUSSÃO E RESULTADOS

A “Fantasia Sul América” para clarineta solo está inserida num contexto amplo de peças com o mesmo nome para todos os instrumentos de orquestra, possuindo uma versão solo e outra idêntica com acompanhamento orquestral. O conjunto de obras foi uma encomenda feita a Santoro para a versão do concurso “Sul América - Jovens Concertistas Brasileiros” realizado em 1983. Foi dedicada a um amigo pessoal do compositor, o clarinetista e professor Luiz Gonzaga Carneiro.

A forma da obra pode ser dividida em duas grandes partes, sendo a primeira do início ao compasso 20, subdividida em duas seções (A e B) e a segunda grande seção, que vai do compasso 21 em diante (conforme tabela 02). O andamento indicado é *lento* com semínima igual a 60, com um “*più mosso*” ao final de cada parte de quatro e três compassos respectivamente. A variação de intensidade vai de *pp* a *fff*, com marcações de crescendo que acompanham a atividade rítmica cada vez mais intensa. Na segunda parte, a variação de dinâmica é mais sugerida pelo contorno melódico e pelo movimento rítmico do que pela notação, já que há poucas indicações a respeito. Além disso, possui cadências notadas pelo compositor (compassos 9, 29 e 34, por exemplo, conforme tabela 02).

TABELA 02. ANÁLISE FORMAL DA FANTASIA SUL AMÉRICA.

Partes	Primeira Parte				Segunda Parte					
	Seção A		Seção B							
Andam.	Lento	Cadência	a tempo	P. Mosso	Tempo I	cadência	a tempo	cadência	Tempo I	P. Mosso
Din.	<i>p</i> → <i>f</i>	<i>f</i> → <i>ff</i>	<i>p cresc...</i>	-----	<i>p</i>			pp-decresc		<i>fff</i>
Comp.	1-8	9	10-17	18-20	21-27	28	29-33	34	35-37	38-41

O material temático da obra é apresentado nas três primeiras notas (Fá#-Ré#-Sol), formando o conjunto 3-6-7, cuja transposição da forma normal Ré#-Fá#-Sol resulta 0-3-4. Esse conjunto compreende os intervalos de 3ª maior, 3ª menor e 2ª menor (por enarmonicidade), cujas relações são exploradas de forma recorrente em toda obra, garantindo a sua unidade.

FIGURA 01. RECORRÊNCIA DO CONJUNTO 0-3-4.

Entretanto, vários eventos que ocorrem na obra escapam à análise do conteúdo intervalar, como cromatismos e fraseados sem relação com a série, o que impossibilita a sua identificação somente pela delimitação dos conjuntos. Por outro lado, ao aplicar-se o tratamento de alturas, buscando nas reduções analíticas níveis hierárquicos de importância, os resultados demonstraram uma relação de trítono dentro da estrutura geral da obra: Fá#-Dó-Si. Essas notas são os pilares sob os quais toda a peça se organiza, conforme figura 02 (nessa e nas demais figuras, a numeração sob as notas indica o compasso).

FIGURA 02. TRÍTONO NA ESTRUTURA DA FANTASIA SUL AMÉRICA

Para chegar a essa estrutura reduzida da Fantasia, partiu-se inicialmente de um nível mais abrangente de redução, chamado aqui de primeiro nível, que apontou notas-chaves da

condução melódica, que começa pela primeira nota da peça, Fá#. Essa nota chama a atenção por sua duração, já que é a mais longa de toda obra (excetuando as possibilidades com as fermatas), além de estar entre as notas que estabelecem o conjunto acima mencionado (0-3-4). A primeira nota sol no compasso 2 não exerce grande influência na condução melódica já que sua duração é bem menor que a primeira, é mais grave e seguida de uma escala ascendente escrita em fusas.

O próximo ponto de destaque importante na condução será a nota sol no registro agudíssimo da clarineta em *forte*, no compasso 04 (conforme figura 03). Ela é seguida por um trinado na nota Sol oitava abaixo da anterior no compasso 05 ainda em *forte*, além de uma diminuição na atividade rítmica em *piano* no compasso 06 em um registro mais grave ainda. Observa-se nesses compassos iniciais uma tendência que é mantida em toda peça, de saltos para registros extremos da clarineta, acompanhados por uma grande amplitude dinâmica, de forma súbita ou gradual.

Logo em seguida, a notação conduz até um Sol# novamente no registro agudíssimo, mantido por mais tempo e em *forte*, seguidos por uma cadência no compasso 09 que culmina na nota lá agudíssima, conforme a figura 03. Essa sucessão encerra a seção A da 1ª parte. É interessante notar que as notas escolhidas como pontos de destaque são precedidas por movimentos rítmicos rápidos, com uma expansão dinâmica que culmina nelas. São seguidas por novos inícios de movimentos que recomeçam mais calmos, até conduzir às próximas notas.

FIGURA 03. PRIMEIRO NÍVEL DE REDUÇÃO

The musical score for Figure 03 is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is divided into two main sections: 1ª Parte and 2ª Parte. The 1ª Parte is further divided into sections A and B. Section A covers measures 1 to 9, and Section B covers measures 10 to 20. The 2ª Parte covers measures 21 to 40. The notes are as follows: Measure 1: F#4 (quarter note); Measure 2: G4 (quarter note); Measure 3: A4 (quarter note); Measure 4: B4 (quarter note); Measure 5: C5 (quarter note); Measure 6: B4 (quarter note); Measure 7: A4 (quarter note); Measure 8: G4 (quarter note); Measure 9: F#4 (quarter note); Measure 10: E4 (quarter note); Measure 11: D#4 (quarter note); Measure 12: C#4 (quarter note); Measure 13: B3 (quarter note); Measure 14: A3 (quarter note); Measure 15: G3 (quarter note); Measure 16: F#3 (quarter note); Measure 17: E3 (quarter note); Measure 18: D3 (quarter note); Measure 19: C3 (quarter note); Measure 20: B2 (quarter note); Measure 21: A2 (quarter note); Measure 22: G2 (quarter note); Measure 23: F#2 (quarter note); Measure 24: E2 (quarter note); Measure 25: D2 (quarter note); Measure 26: C2 (quarter note); Measure 27: B1 (quarter note); Measure 28: A1 (quarter note); Measure 29: G1 (quarter note); Measure 30: F#1 (quarter note); Measure 31: E1 (quarter note); Measure 32: D1 (quarter note); Measure 33: C1 (quarter note); Measure 34: B0 (quarter note); Measure 35: A0 (quarter note); Measure 36: G0 (quarter note); Measure 37: F#0 (quarter note); Measure 38: E0 (quarter note); Measure 39: D0 (quarter note); Measure 40: C0 (quarter note).

Na seção B da primeira parte, que inicia no compasso 10 (figura 03), a nota Ré é estabelecida com movimentos tranquilos que progridem de forma cada vez mais tensa, para em seguida deslocar-se cromaticamente na condução melódica até Sol# agudíssimo no compasso 16. Quatro compassos encerram esse trecho e a primeira parte na qual o compositor busca atingir a nota Dó aguda no compasso 20 de forma enfática. Para isso, o andamento aumenta (*Più Mosso*, cf.tabela 02), com intensidades crescentes e notações de articulações diferenciadas. Essas articulações tensionam a atividade rítmica e melódica, indo do ligado, passando pelo destacado (*staccato*) e terminando no *frullato* (*fluterzung*).

Na segunda parte, a condução inicia com Dó# (comp. 21, conforme figura 03), passando por uma simulação de polifonia que vai dos compassos 23 a 25, cuja ascendência melódica da voz aguda contrasta com a voz grave que descende, ambas cromaticamente. A atividade rítmica então aumenta e a condução melódica atinge o ponto de maior destaque no compasso 28 com a nota Dó agudíssima, a mais aguda da peça, ainda que conste a indicação de 8ª *ad libitum*. A nota ápice dos picos dos contornos melódicos da obra, enfatizada com duração e movimentos rítmicos, é também a nota da relação de trítone estabelecida na primeira parte.

Um trinado na nota Si logo a seguir seguido por uma cadência escrita em fusas mantém a tensão do trecho e fazem a ligação para um trecho ligeiramente mais tranquilo. Sugerindo uma elisão, a nota Fá# no compasso 30 é ao mesmo tempo a chegada da cadência e o início desse novo trecho. A partir daí, o compositor cria um processo de tensão gradual que conduz até o Fá# grave, enfatizado por fermata e trinado, compasso 34. Neste ponto, a relação de trítone expressa na primeira parte da obra é reafirmada, mas agora de maneira muito mais enfática, pois está expandida, abrangendo os dois registros extremos do instrumento, o Dó no agudíssimo e o Fá# no grave. No compasso seguinte, com a indicação de *Tempo I*, ocorre uma rápida seqüência de saltos intervalares que conduzem até a nota Dó no registro agudo que mantém o trítone, apesar de mantida por pouco tempo, já que uma nova seqüência de tercinas em semicolcheias depois em fusas estabelecem o Si bemol no compasso 38 como nota de suspensão, com uma fermata sobre uma figura de mínima, relativamente longa no contexto.

Encerra a segunda parte, três compassos em *Più Mosso* (conforme tabela 02), cuja escrita de saltos em tercinas encerram a condução na nota Si grave. Um longo glissando que preenche todo compasso 40 segue após essa nota, chegando ao último compasso da peça na nota Lá agudíssima, que está entre parênteses, indicando que pode-se tocar esta ou qualquer outra nota.

Essas considerações sobre o primeiro nível reducional permitiram delinear pontos de maior destaque na condução melódica, bem como estabelecer uma possibilidade de divisão estrutural como demonstrada na tabela 02 e na figura 03. Assim, as duas mudanças de andamento para *Più Mosso* (conforme tabela 02) que ajudam a identificar a estrutura das partes, a elisão no compasso 30 e o caráter contínuo da melodia indicam a possibilidade da segunda parte não ser subdividida em duas seções.

A primeira parte inicia estabelecendo o Fá#, no primeiro compasso, e atinge seu ponto de maior tensão e suspensão na nota Dó aguda, compasso 20, através de uma série de procedimentos como saltos intervalares para registros extremos da clarineta e aumento das atividades rítmica e de intensidade. Entretanto, a condução melódica delineada nessa primeira parte, sugere que a nota Dó seria oitava acima para atingir o clímax de tensão (conforme figura 03), o que não ocorre. O compositor cria uma expectativa e adia esse momento para a seção seguinte, revestindo de interesse especial a performance do início da segunda parte, enquanto meio de atingir a nota Dó agudíssima como o ápice da peça. Após atingi-la, as notas Fá# e Dó são novamente afirmadas (compassos 34, 35 e 36), seguidas por suspensão na nota Si bemol antes da resolução em Si grave, no penúltimo compasso.

Essa expectativa criada pelo compositor é delineada nos resultados expostos na figura 03, mas pode ser melhor percebida quando vista por um nível reducional que permita observar a estrutura da obra de forma mais sintética e profunda. O segundo nível de redução aqui proposto leva em consideração os principais eventos que resultaram do estudo realizado até aqui.

Para obter uma relação mais sucinta de eventos na condução melódica, foram ignoradas as notas que compõe camadas mais superficiais da estrutura da obra, buscando assim identificar as bases sobre as quais se apóia. Assim, ao assimilar os eventos mais amplos, foi possível descobrir uma clara intenção de condução melódica que parte de Fá# no primeiro compasso até Dó agudíssimo no compasso 28. Essa condução se faz de forma quase cromática, como demonstra a figura 04.

De certa forma, essa seqüência cromática revela os pontos de maior tensão que são destacados pela condução melódica. Contribuem para isso tanto o direcionamento criado pela atividade rítmica quanto os ápices de dinâmicas empregados em cada um deles.

FIGURA 04. SEGUNDO NIVEL DE REDUÇÃO

É possível observar ainda que, se nos primeiros vinte e oito compassos a melodia é construída sob o estabelecimento do trítono de Fá#-Dó, em sentido inverso essa relação é novamente apresentada e reiterada do compasso 28 para o 35 (conforme figura 04). Por fim, o Si bemol no compasso 38 funciona como ponto melódico de passagem para a o Si do compasso 40.

Dessa maneira, um redução mais sintética desta análise, demonstra que o trítono Fá#-Dó com resolução na nota Si constitui a estrutura da obra, dando sustentáculo às direções do seu movimento melódico (conforme figura 05).

FIGURA 05. TRÍTONO NA ESTRUTURA DA “FANTASIA SUL AMÉRICA”.

De acordo com BERRY (1989, p.07), enquanto teóricos da música conduzem análises em níveis de grande profundidade, desconsiderando estruturas superficiais, intérpretes tendem a valorizar estruturas de superfície na performance em detrimento das relações mais sutis que permeiam a obra. Esse dilema é reduzido quando os resultados analíticos e a interpretação da peça se complementam.

3.1. DISCUSSÃO

Ao buscar entender a estrutura da Fantasia Sul América para clarineta solo com o procedimento do tratamento das alturas, foi possível identificar que ela é construída pelo movimento melódico das notas Fá#-Dó-Si. Para chegar a esse resultado, esse estudo apoiou-se em uma análise com três níveis de redução, partindo das estruturas mais superficiais da

condução melódica. Cada nível reducional proposto suscitou questões distintas de interpretação da obra, com ênfases diferentes, ainda que interligadas.

O primeiro nível reducional permitiu, antes de qualquer coisa, a pontuação de notas-chave na condução melódica. Isso ajudou imediatamente a estabelecer uma possibilidade de estrutura formal da peça, o que tornou muito mais clara a visualização de partes e seções importantes. Por sua vez, essa divisão permite estabelecer pontos de apoio na condução das pequenas frases, com formas de recomeço e direcionamentos para os ápices destacados na análise da peça. Assim é possível, por exemplo, hierarquizar os níveis de intensidade dinâmica dos pontos de destaque dentro das partes e seções.

O segundo nível revelou uma estrutura adjacente composta pelos pontos melódicos destacados. A seqüência cromática presente na primeira parte direciona a expectativa mantida até o compasso 28 para a nota Dó no registro agudíssimo da clarineta. Apesar da tessitura indicada nessa nota ser optativa (conforme compasso 28), o estudo demonstrou a importância da sua execução na forma sugerida pelo compositor, uma vez que constitui o ápice da obra. Após atingi-la, o compositor volta a estabelecer o trítone melódico de Fá#-Dó ao afirmar a nota Fá# no compasso 35, sugerindo uma ênfase também na interpretação desse trecho. Com uma preparação tensionada pela nota Si bemol no compasso 38, deve-se dar especial atenção à nota Si no penúltimo compasso, uma vez que conclui o grande arco melódico sintetizado no movimento Fá#-Dó-Si.

CONCLUSÃO

Assim, estabelecidas as notas-chave na melodia, é possível abordar, de forma objetiva, dúvidas que se estabelecem na interpretação da obra. Com a estrutura proposta, a performance da obra pode ter subsídios analíticos que permitam suscitar novas possibilidades interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPLEBY, D. P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press. 1989.

ANDERSON, J. E. *An analytical and interpretive study and performance of three twentieth-century works for unaccompanied clarinet*. Ed. D. Dissertation. 1974. Columbia University. Volume 34/04-A, Dissertation Abstracts Internacional, p.2314.

BARBOSA, J. L. S. *Melodia para clarineta solo de Osvaldo Lacerda: uma abordagem interpretativa - FASE I*. In: I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 2002, Belo Horizonte. Anais do I SNPPM. Belo Horizonte: UFMG, 2000. v. 1. p. 0-0.

BARBOSA, J. L. S. *Lúdica 1 para clarineta solo de Ronaldo Miranda*. In: XI ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 1999, Campinas. Anais do XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, 1998. v. 0. p. 325-327.

BARBOSA, J. L. S. (acess.) *Estudo para clarineta de Gaetano Donizetti*. *Urucungo Periódico On Line de Música*. 1998. Disponível em <www.urucungo.com.br/artigos>. Acessado em 27 de maio de 2007.

BERRY, W. *Musical structure and performance*. New Haven and London: Yale University Press. 1989.

BONDS, N.E.L. *An analysis of Joan Tower's 'Wings for Solo Clarinet'*. D.M.A. Dissertation. 1992. Arizona State University. Volume 53/07-A. *Dissertation Abstracts Internacional*, p. 2149.

NEVES, J.M. *A música contemporânea no Brasil*. 1 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SANTORO, A. Catálogo online de Cláudio Santoro. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta-crono.html>. Acessado em 21 de maio de 2007.

SWENSON, A. JR. *Applications of selected analytical techniques to twentieth-century works for clarinet and their implications for interpretation and performance*. Ed. D. Dissertation. 1969. Columbia University. Volume 31/02-A. *Dissertation Abstracts Internacional*, p.792.