



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL

**Laboratório de Composição para Clarineta Solo:
Uma Experiência entre Intérprete e Estudantes de
Composição**

por

João Paulo de Araújo

**Salvador
2006**

Laboratório de Composição para Clarineta Solo: Uma Experiência entre Intérprete e Estudantes de Composição

Memorial submetido ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música – na área de concentração em Execução Musical - Clarineta

JOÃO PAULO DE ARAÚJO

Maio – 2006

O degrau de uma escada não serve simplesmente para que alguém permaneça em cima dele, destina-se a sustentar o pé de um homem pelo tempo suficiente para que ele coloque o outro um pouco mais alto (Thomas Huxley)

Este trabalho é dedicado a minha esposa Liana, em quem sempre encontro apoio – em todos os momentos, e aos meus pais, Paulo e Josefa.

Agradecimentos

Á **Deus**, que nunca deixou de olhar por mim e de me guiar, jamais se esquecendo da minha natureza humana, perdoando e me trazendo, sempre, de volta aos trilhos.

A minha **família**, que sempre me apoiou na profissão de músico.

A minha amada esposa **Liana**, que sempre com alegria, cumplicidade e amor tem estado ao meu lado tanto em momentos alegres como difíceis.

Ao Professor Dr. **Joel Barbosa**, amigo, orientador e incentivador que apostou na minha capacidade como pesquisador, guiando-me neste vasto universo da pesquisa em música.

Ao Professor Dr. **Paulo Costa Lima** por acreditar e confiar em mim, indicando bons caminhos e me dando a oportunidade de enveredar por caminhos da área de pesquisa que eu ainda não conhecia, abrindo as portas de sua sala e disciplina para que esse trabalho fosse possível.

Aos amigos estudantes de composição que se envolveram nesse trabalho: **Elias Gomes da Silva, Rodrigo Fróes Carvalho, André Eugênio de Queiroz Filho, Joélio Santos, Túlio Augusto S. Santos, Paulo O. Rios Filho, Alex Pochat, Jarbes Pinheiro, Luís Lacerda, Ednaldo Paiva, Marcello Issa e Rogério Lustosa**. Muito obrigado pela paciência que vocês tiveram comigo durante os encontros e pela oportunidade que me foi

dada durante cada passo dessa pesquisa, que para minha vida e carreira possui um significado singular.

Ao professor **Carlos Rieiro**, professor de clarineta na Paraíba e no Brasil, por ter me educado, ensinado e incentivado durante minha vida profissional, fazendo-me, por assim dizer, um seu discípulo: na Escola de Música da UFPB e na Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Aos colegas professores colaboradores **Pedro Robatto, Ricardo Freire, Roberto Pires, José Alessandro, Fernando Silveira, Jacob Cantão e Guilherme Garbosa** por se disporem a contribuir respondendo aos questionários.

Aos meus colegas músicos, professores e funcionários da Escola de Música da UFBA que sempre me ajudaram na minha pesquisa.

Aos amigos, **Anor Luciano, Marcelo Trevisan, Juvino Alves, Pedro Robatto e José de Arimatéia**, os meus mais sinceros agradecimentos por me apoiarem nas horas em que eu mais precisava.

Aos meus sogros, **Ângela e Onildo** por todo apoio e carinho que sempre me dispensaram.

À funcionária do PPGMUS da UFBA, **Maísa**, pela ajuda e amizade em minha caminhada acadêmica desde que eu cheguei a Salvador.

Ao amigo **Marcos de Silva** pelas edições de partituras.

A todos estes que não deixaram de confiar em mim o meu muito obrigado – do fundo do coração.

RESUMO

Esse Memorial descreve um trabalho conjunto entre estudantes de composição e intérprete no âmbito da criação e preparação para execução de peças para clarineta solo. Também apresenta uma enquête realizada para verificar o potencial delas para a prática da clarineta. Esta experiência ocorreu em uma disciplina de Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Após a apresentação da metodologia utilizada, o autor descreve o processo de trabalho ocorrido na sala de aula, abordando aspectos da pedagogia e do conteúdo. Em seguida, há um breve histórico sobre o professor de composição, o intérprete e os estudantes. Em seguida, apresenta cada peça e seu compositor, faz reflexões interpretativas sobre elas e demonstra as contribuições provenientes da relação intérprete-compositor no seu processo de criação e construção interpretativa. Depois, traz o resultado de uma enquête realizada com sete clarinetistas, que também são professores, sobre a possível aceitação pedagógica e artística das peças.

Finalmente, conclui que o resultado do trabalho demonstra que a relação intérprete-compositor contribuiu, não apenas, no processo de criação das peças, mas também em sua interpretação, e que algumas delas podem ser úteis no ensino da clarineta e serem incluídas no repertório brasileiro do instrumento.

Palavras chave:

Clarineta, Composição, Interpretação, Análise

ABSTRACT

This “Memorial” describes a work conducted by composition students and an interpreter in the process of creation and preparation for performance of pieces for solo clarinet. It also presents a survey that verified if the potential application of the pieces to the clarinet practice. The experience was conducted in a composition class at the Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

After explaining the methodology of the work, it describes the process utilized in the class – the pedagogy, the content, the composition teacher, the interpreter and the students. It follows presenting each piece and its composer, making interpretative considerations, and demonstrating the contributions coming from the interpreter-composer relationship in its process of creation and preparation for performance. Then, it brings the result of the survey accomplished with seven clarinetists, who are also teachers, about the didactic and artistic acceptance of the pieces.

Finally, it concludes saying that, the result of the research demonstrates that the relation interpreter-composer oriented not only the creation of the pieces, but also its interpretation, and that some of them may be utilized in the clarinet teaching and be included in the Brazilian repertoire of the instrument.

Keywords:

Clarinet, Composition, Interpretation, Analysis

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	iv
RESUMO.....	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I	
METODOLOGIA.....	12
1.1 Fase I	12
1.2 Fase II	16
CAPÍTULO II	
O LABORATÓRIO DE COMPOSIÇÃO	18
2.1 – População	18
2.2 – Os encontros	21
2.3 As peças.....	23
CAPÍTULO III	
O PROCESSO COMPOSICIONAL-INTERPRETATIVO DAS PEÇAS	24
3.1 “Pula e chuta a minha cabeça”	24
3.2 “Nada de choro”	28
3.3 “Absolutamente nada de choro”	33
3.4 “De volta aquele tempo”	36
3.5 “Clarineta esquisita”	40
3.6 “Miniatura Vulcano”	43
3.7 “Vôo no Gelo”	47

3.8 “Enrolando o Lima”	49
3.9 “Serietimental”	50
3.10 “Deformação do tempo”	54
3.11 “O que será?”	56
3.12 “Caturias Nº 1”	58
3.13 “Melodia do Vento”	60
A ENQUÊTE.....	63
CONCLUSÃO.....	70
BIBLIOGRAFIA	72
ANEXO I - FORMULÁRIO DA ENQUETE	76
ANEXO II – PARTITURAS DAS PEÇAS	78
1 – “Pula e Chuta a Minha Cabeça”	79
3 – “Absolutamente Nada de Choro”	83
4 – “De volta aquele tempo”	84
5 – “Clarineta Esquisita”	85
6 – “Miniatura Vulcano”	86
7 – “Vôo no gelo”	87
8 – “Enrolando o Lima”	88
9 – “Serietimental”	90
10 – “Deformação do tempo”	92
11 – “O que será?”	93
12 – “Caturias”	94
ANEXO III – COMENTÁRIOS DOS COLABORADORES	97

LISTA DE QUADROS

1. Forma da peça “Pula e Chuta a minha cabeça” de Paulo Rios.....	26
2. Nomes dos professores colaboradores e instituições.....	61

LISTA DE TABELAS

1. Resultado dos formulários das peças.....	26
2. Resultado dos formulários por colaborador.....	61

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 01 - Ritardando seguido de acelerando – compassos 71 – 72.....	28
Ex. 02 - Os registros da clarineta de acordo com Randel (1986: 389).....	31
Ex. 03 - Compassos 24 – 25, original.....	32
Ex. 04 - Modelo rítmico (sincope), encontrado na peça.....	33
Ex. 05 - Compassos – 1 - 10.....	35
Ex. 06 - Compassos – 13-14-15	36
Ex. 07 - Tema central – compassos 1 – 9:.....	37
Ex. 08 - Rompimento com o estilo – compasso 13:.....	37
Ex. 09 - Trecho com elementos de “Naquele tempo” de Pixinguinha	37
Ex. 10 - Trecho de persistência – compasso 31 – 32.....	38
Ex. 11 - Tentativa em permanecer fora do estilo – compasso 24 – 25.....	38
Ex. 12 - Momento de dúvida quanto a voltar ou não ao tempo do chorinho	38
Ex. 13 - Fim do conflito – compasso 36.....	38

Ex. 14 - Compasso 34 – parte B – original.....	39
Ex. 15 - Compasso 34 – parte B – modificado.....	39
Ex. 16 - Compasso 1 – primeira versão.....	42
Ex. 17 - Compasso 1 – modificado	43
Ex. 19 - Divisão rítmica como aparece na peça	45
Ex. 20 - Resultado interpretativo sugerido.....	45
Ex. 21 - Ritmo dos compassos – 12-13-14 - original.....	46
Ex. 22 - Ritmo dos compassos – 12-13-14 - modificado	46
Ex. 23 - Compassos 6 – Utilização de frulato	52
Ex. 24 - Compasso 24 – Segunda utilização de frulato.....	53
Ex. 25 - Compassos – 10- 13; 17 – 20 e 27 e 30 alusão a ritmos do <i>Ragtime</i>	55
Ex. 26 - Variante rítmica da Bossa Nova – compasso 24 - 25	56
Ex.27 - Primeira versão do compasso 1	57
Ex. 28 - Versão atual do compasso 1.....	58
Ex. 29 - Compassos 32 – 34, original.....	61
Ex. 30 - Compassos 32 – 34, modificado.....	62
Ex. 31 - Compasso 39, original	62
Ex. 32 - Compasso 39 – modificado.....	62

INTRODUÇÃO

Observa-se na história do repertório da clarineta, uma estreita colaboração entre o intérprete e o compositor envolvendo um processo de criação. Este fato influenciou não somente na divulgação e promoção das peças musicais escritas para este instrumento, como, de forma recorrente, no próprio processo de criação das composições, que hoje, são reconhecidas e amplamente estudadas em cursos de formação de clarinetistas no Brasil e também executadas em concertos públicos em todo o mundo. Como resultado do fato mencionado acima, pode-se aludir os exemplos que ocorreram na Europa entre compositores e clarinetistas nos séculos XVIII e XIX: Karl Stamitz (1777-1780)¹ e o clarinetista Joseph Beer (1774-1800), Mozart (1789-1791) e o clarinetista Anton Stadler (1789-1791), Louis Spohr (1808-1829) e o clarinetista Simon Hermstedt (1808-1829), Carl Maria von Weber (1811) e o clarinetista Heinrich Baerman (1811), e Johannes Brahms (1891-1894) e o clarinetista Richard Muhlfeld (1891-1894). Mais recentemente, pode-se mencionar as relações entre os compositores, Bela Bartók (Hungria, 1938), Darius Milhaud (França, 1936) e Aaron Copland (EUA, 1947- 48) com o clarinetista norte-americano Benny Goodman (1909 – 1986), e o compositor Leonard Bernstein (1941-42) com o clarinetista Oppenheim (1942). De forma que obras importantes da literatura da clarineta surgiram dentro do âmbito da relação compositor-intérprete, fosse ela comercial ou não. Bela Bartók (1942) escreveu *Contrasts*, para clarineta, violino e piano, e A. Copland (EUA, 1947- 48) um concerto para clarineta e orquestra, ambos dedicados à Benny Goodman. Relações contemporâneas podem ser observadas entre Pierre Boulez (1961–8) dedicando

¹ As datas entre parênteses referem-se ao período de colaboração.

Domaines para clarineta solo ou com acompanhamento de 21 instrumentos a Heinz Deinzer (Alemanha, 1968), Isang Yun (1917-1995, Coréia–Alemanha) escrevendo *Monolog* (1983) para clarineta-baixo para Harry Sparnaay (Alemanha, 1990), Jonh Corigliano (EUA, 1977) compondo o Concerto para clarineta para Stanley Drucker (EUA, 1982), Robert Muczynski (EUA, 1929) dedicando *Time Pieces* (1982-83) à Mitchell Lurie (EUA, 1982-83) e Stockhausen (Alemanha, 1928) escrevendo diversas peças para Suzanne Stephens (USA 1974-1998). Referindo-se a última relação mencionada, Weston (1994, 104 – 105) diz ser esta uma das colaborações mais frutíferas de todos os tempos entre um clarinetista e um compositor.²

No Brasil, segundo José Maria Neves, “a data aproximada do aparecimento da clarineta em obras de compositores brasileiros em nosso país parece ser 1783, em Mariana-MG” (Carneiro *apud.* Neves 1998, 15), quando da celebração da chegada do Governador-Geral do Brasil a Vila-Rica, não muito após sua primeira utilização por Mozart em 1778. Durante o Barroco Mineiro as clarinetas foram usadas em grupos orquestrais, geralmente substituindo os oboés. Segundo Freire (2000, 6), “foi em Minas Gerais que os primeiros compositores brasileiros começaram a escrever para o instrumento”³. A escrita para clarineta utilizada neste período em Minas Gerais tinha características do Barroco europeu, por ter uma sonoridade semelhante a um trompete de som mais suave, e não de um instrumento solista com características próprias, como eram as clarinetas de Mannheim no mesmo período.⁴

² “Suzanne Stepes in collaboration with Karlheinz Stockhausen is one of the most fruitful of all time between a particular clarinetist and composer.”² (Weston 1994, 104-105)

³ “But it was in Minas Gerais that the first Brazilian composers began writing for the instrument.

⁴ Mannheim e Paris ficaram conhecidos na história da clarineta como os dois locais onde o instrumento teve uma maior difusão no âmbito da música orquestral européia.

Por Mauro Dellal em (http://www.estacio.br/rededeletas/numero4/ouvido_letrado/classi.asp)

O primeiro compositor brasileiro a utilizar a clarineta com personalidade própria e com uma voz independente dentro da orquestra colonial no Brasil foi o Padre José Maurício Nunes Garcia. A partir de 1809, após a chegada dos músicos da Capela Real Portuguesa no país, Pe. José Maurício introduz a clarineta em seu conjunto instrumental. Conforme Loureiro (1987, 12) é no final do século XVIII, onde “vamos encontrar um padre mulato, compositor desconhecido, que, acompanhando o que acontece na vida musical da Europa, através de partituras das mais recentes, também descobre os recursos oferecidos pela clarineta e aprende a escrever para ela como os mestres de Viena . . .”, referindo-se ao Padre brasileiro José Maurício. Entretanto, na lista de obras desse célebre compositor não são encontradas referências de trabalhos específicos para clarineta, mas em algumas de suas obras o instrumento assume um papel importante na orquestração, a exemplo da *Missa Pastoril para uma noite de natal* (1811), onde a clarineta é tratada como o principal solista da orquestra. Ainda segundo Bernardes, “Na orquestração de *Missa da Conceição*, O clarinete é ainda tratado com discrição, como na orquestração das *Matinas de Natal* em 1801, visto que este instrumento será utilizado de forma bastante presente e virtuosística posteriormente, o que virá a caracterizar seu estilo nas obras mais tardias”. (Bernardes, 2002).⁵

As obras *Fantasia sobre noite alta* (1856), *Variazioni* (1857), e *Air* (1857) compostas por Carlos Gomes, para clarineta e piano, são consideradas as mais antigas obras escritas por compositor brasileiro até o momento. (Penalva apud Alves 1986, 13-14). Assim como ocorrido na Europa, a obra “Air”, escrita para clarineta e piano por Carlos Gomes, foi fruto de um relacionamento entre compositor e instrumentista. Ela foi dedicada ao

⁵ Citação retirada do texto de prefácio do livro, escrito pelo próprio autor: Ricardo Bernardes.

clarinetista Henrique Luís Levy, músico, mascate, vendedor de jóias nas vilas e fazendas do interior de São Paulo. Ele nasceu na França, 1829, veio para o Brasil em 1848 e faleceu em São Paulo em 1896. (Silva, 2001)

Até 1950 poucos compositores brasileiros dedicaram peças específicas para a clarineta, a preferência sempre recaiu sobre o piano, canto e violino. Como exemplo de exceção, pode-se mencionar o compositor Heitor Villa Lobos, que apesar de não ter escrito nenhuma peça solo para o instrumento, foi um dos compositores da época que mais utilizou a clarineta em composições suas, a exemplo dos “Choros de câmara”, de sua autoria. Das sete composições, a clarineta aparece em três delas. A partir da segunda metade do século XX a clarineta passa a conquistar um espaço considerável no cenário musical brasileiro. Muito do repertório atual brasileiro para clarineta foi composto neste período. Grande parte deste foi dedicado e composto com a colaboração do clarinetista brasileiro José Botelho. Desta maneira, Botelho passou a tocar e a promover este repertório, ao invés de apenas tocar o repertório europeu de concerto, estabelecendo assim, uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros. Um exemplo disto é o Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone dedicado a ele. Também os compositores Cláudio Santoro e Ernst Malhe dedicaram ao clarinetista Luis Gonzaga Carneiro as peças Fantasia Sul América para clarineta solo e “Concerto (1998)”, respectivamente.

Hoje o instrumento vive o apogeu da sua popularidade, podendo ser encontrado nas mais variadas manifestações culturais brasileiras. Também passou a ser produzida uma maior quantidade de peças para o instrumento, sejam elas para clarineta solo, clarineta e piano ou grupo de câmara, abrangendo diversos estilos, dificuldades e finalidades didáticas, exigindo muitas vezes do clarinetista brasileiro, além do treinamento e formação musical

gerais, uma formação musical complementar, por exemplo, conhecimento e treinamento em técnicas instrumentais contemporâneas como o uso de glissando superior abrangendo a extensão de mais de uma oitava, frulato, multifônicos, *slap tonguing* e sonoridades não convencionais. Isto vai além do treinamento e formação adotados hoje pela maioria das escolas de clarineta no Brasil, onde geralmente é utilizada uma metodologia baseada em livros e obras de autores europeus cujo objetivo é tornar o estudante de clarineta apto a tocar o repertório tradicional para orquestra sinfônica como também o repertório solista.

Na Bahia, as filarmônicas⁶, que já possuíam uma atividade intensa no final do século XIX e início do século XX, tiveram um papel fundamental na divulgação de muitos instrumentos de sopro que hoje são conhecidos em muitas cidades no interior do estado, principalmente aquelas que conseguiram, apesar das muitas dificuldades, manterem viva esta tradição até hoje. A coragem e a habilidade de seus mestres, que trabalhavam na criação, organização e difusão, foram fatores que contribuíram para a continuidade destas filarmônicas. Segundo dados da Casa das Filarmônicas “Hoje, as filarmônicas ensinam música e cidadania a mais de 9 mil baianos, entre alunos e músicos. Estas sociedades prestam orientações gratuitamente, capacitando pessoas a serem cidadãos e profissionais, ampliando as suas possibilidades de socialização e inserção no mercado de trabalho”. (<http://www.casadasfilarmonicas.org/casa.htm>).

⁶ Esse termo é particularmente usado no estado da Bahia mais do que em qualquer outro estado do Brasil, onde os termos mais utilizados são banda ou banda de música. As sociedades filarmônicas brasileiras, mais conhecidas como “filarmônicas”, remontam ao período em que D. João VI chegou ao Brasil. Acompanhando a Corte estava a Banda da Armada Real de Portugal. Um conjunto musical militar muito conhecido na Europa. Na época, atuavam no país, pequenas orquestras de cordas e coros destinados aos ambientes das igrejas. A música dita das ruas era feita pelas bandas de barbeiros as quais executavam instrumentos de sopro. (<http://www.casadasfilarmonicas.org/casa.htm>)

Entre os mestres de filarmônica que se destacaram neste período, no interior da Bahia, está o compositor e clarinetista Manuel Tranquillino Bastos. Ele escreveu a “Serenata Anthenorina” para clarineta e piano e “Variações Requieta Concertante” para requinta e banda. Em entrevista concedida a este pesquisador em 2003, o clarinetista e pesquisador Juvino Alves, afirma que “A Serenata Anthenorina para clarineta e piano, foi provavelmente composta e dedicada a seu filho Anthenor, que era um exímio clarinetista, compositor e mestre de banda.” Tranquillino ainda escreveu; “O Canto Agreste – Variações”, “Dobrado 280”, “Norma Fantazia de Vincenzo Bellini” (arranjo) e “Saudade Eterna” de Santos Coelho (arranjo), todas compostas e arranjadas para clarineta e piano. Estas seis obras, segundo Alves, figuram entre as primeiras peças brasileiras escritas para esta formação. Fred Dantas afirma que “Manuel Tranquillino Bastos foi o principal compositor surgido no seio das filarmônicas da Bahia no final do século XIX”. (Dantas 2001).

A Bahia é tradicionalmente conhecida no país por ser um pólo de produção e ensino de música contemporânea. Este movimento musical teve como marco inicial a criação dos Seminários Livres de Música em 1954 e posteriormente, em 1966, quando foi criado o “Grupo de Compositores da Bahia”, composto inicialmente por Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary de Oliveira, Rinaldo Rossi, Milton Gomes, Nicolau Kokron, Walter Smetak, Rufo Herrera, Ilza Costa, Carlos Rodrigues, Carmen Metting e Antônio José S. Martins (Tom Zé). Esse grupo utilizava elementos da música tradicional brasileira e da música popular urbana como inspiração para suas composições, além de trabalhar com técnicas composicionais de vanguarda e experimentalismo. “Tais trabalhos influenciaram uma nova geração de compositores como Agnaldo Ribeiro, Marco Antônio Guimarães e os Professores Paulo Costa Lima e

Wellington Gomes e depois uma terceira geração na qual podemos citar Pedro Kröger, Alfredo Barros e Pedro Augusto Dias”. (Robatto, 1997, p. 15)

Durante a pesquisa preliminar para este trabalho foram encontrados registros e partituras de peças para clarineta solo compostas na Bahia por compositores pertencentes ao grupo mencionado anteriormente, a exemplo de três *Peças Crônicas e Anacrônicas* (1970); *Cronópios e Tartarugas* (1976) e *Espelho* (1984) de Ernst Widmer; *Pequena Fantasia* para clarineta solo (1992) de Fernando Cerqueira; *Amore et Dolore* (1996) de Pedro Kröger, dedicada e composta em colaboração com o clarinetista Joel Barbosa; *Sílex* (1999) de Hélio Barcelar; *Ao Crepúsculo* (1999) de Pedro Kröger, Roberto Pires; *Calango* (1999) de Flávio de Queiroz; *Peripécia 1* (2000) dedicada a Pedro Robatto e *Peripécia 2* (2000), dedicada à clarinetista canadense Patrícia Kostek, ambas escritas por Paulo Costa Lima; e “*Vidas Secas*” (2001) de Josinaldo Gomes, feita também com a colaboração do clarinetista Joel Barbosa. As peças *Sílex*, *Ao Crepúsculo* e *Calango* fazem parte das quatro peças vencedoras do *I Concurso Nacional de Composição da ABCL* (Associação Brasileira de Clarinetistas), realizado na Bahia no ano de 1999, publicada em único álbum pela Associação.

Recentemente, em 2003, foi realizada uma experiência no curso de graduação em composição da UFBA, referente à composição de obras envolvendo uma significativa interação entre compositores e intérprete que é o foco deste trabalho. Ela contou com a participação de alunos da disciplina Composição III, sob a orientação do Prof. Paulo Costa Lima e deste pesquisador que atuou também como clarinetista.

Embora existam funções distintas para o intérprete e para o compositor, bem como, habilidades inerentes a cada um, a relação entre eles pode ser mais próxima do que simplesmente a idéia de que ao compositor cabe a função de criar a obra e ao intérprete a de

fazer a leitura das intenções do compositor. Sempre houve na história da música, compositores-intérpretes, intérpretes-compositores e compositores que trabalhavam com o auxílio dos intérpretes, visando o uso adequado das potencialidades dos instrumentos e seus recursos técnicos, objetivando estabelecer uma escrita idiomática para o instrumento e muitas vezes, dedicando-lhes as obras. (Garbosa, 2002, p. 19-20)

A influência das características individuais de cada instrumentista na interpretação de uma obra musical é marcante e perceptível. Através da execução de diferentes timbres e sonoridades, de grandes contrastes na gama dinâmica, do uso de arcaças, respirações e dedilhados, do equilíbrio sonoro entre diferentes instrumentos numa obra de música de câmara ou sinfônica, da precisão da afinação, das abordagens das articulações, da construção e forma do fraseado, da habilidade técnica e da criatividade, o intérprete demonstra suas características pessoais, as quais estão contidas na sua capacidade de compreensão musical, energia, musicalidade e expressão. (Garbosa, 2002, p. 26-27).

Este trabalho visa realizar uma reflexão interpretativa sobre as peças escritas para clarineta solo no laboratório realizado com o grupo de alunos da disciplina de Composição-III, na Escola de Música da UFBA em 2003, registrando, descrevendo e analisando o processo de construção delas e de preparo para suas interpretações, assim como suas possíveis contribuições para o ensino e repertório do instrumento.

A partir da proposta acima, algumas questões foram levantadas: 1) Que contribuições interpretativas podem trazer a relação intérprete-estudantes de composição no âmbito da criação e preparo de peças para clarineta solo? 2) De que maneira esse repertório poderia ser analisado do ponto de vista dos aspectos técnico-instrumentais e das oportunidades que apresentam com relação ao ensino do instrumento? 3) Como seria

a aceitação dessas peças por outros clarinetistas brasileiros, visando a inclusão delas em seus repertórios de recitais? Trata-se de uma experiência para estimular uma maior participação de instrumentistas em aulas de composição, verificando a possibilidade de fazer interagir o ensino de composição e de clarineta no país, podendo gerar um repertório que enfatize novas possibilidades de utilização do instrumento. Acreditamos que, cientes das possibilidades do instrumento, os compositores poderão veicular exigências musicais que impelirão os intérpretes a procurarem soluções pertinentes, contribuindo para desenvolvimentos técnico-instrumentais ulteriores.

Capítulo I

METODOLOGIA

Este trabalho constitui-se de duas fases metodológicas. A primeira inclui o processo composicional e o de concepção interpretativa das peças. Na outra, verificou-se a aceitação artística e pedagógica da coleção de peças.

1.1 FASE I

Nesta fase, foram coletados dados através da metodologia de pesquisa-ação. “Pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo”. (THIOLLENT, 1986, p.14).

Segundo Patrícia Vale da Cunha, a pesquisa-ação pressupõe a inserção num determinado ambiente que se pretende investigar, ela seria de alguma maneira uma pesquisa participante. Neste sentido, toda pesquisa-ação, assim como a pesquisa com abordagem sócio-histórica, tem um cunho participativo, mas a pesquisa participante não é necessariamente uma pesquisa-ação, e nem sócio-histórica, daí encontra-se mais uma convergência entre a pesquisa-ação e a pesquisa interventora com abordagem sócio-histórica, ambas ao serem comparadas com a pesquisa participante dotam-se das mesmas características, isto porque, na pesquisa participante estabelece-se relações comunicativas

com as pessoas ou grupos da situação investigada, no intuito de conseguir uma melhor aceitação.

Os pesquisadores, portanto, buscam participar do contexto investigado, identificando-se com valores e comportamentos, em busca de aceitação. Na pesquisa-ação, por outro lado, há como o próprio nome aponta uma ação por parte dos pesquisadores, ação esta, problemática, que mereça investigação para ser elaborada e conduzida. Assim, os pesquisadores têm papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e avaliação das ações, organizando assim sua ação. É, por isso que na pesquisa-ação, deve-se definir com precisão a ação, seus agentes, seus objetivos e obstáculos. Enfim, a pesquisa-ação é uma forma de experimentação em situação real, na qual os pesquisadores intervêm conscientemente. Os participantes não são reduzidos a cobaias e desempenham um papel ativo. As variáveis, de seu lado, não são isoláveis, posto que todas elas interferem no que está sendo observado. Portanto, assim como nas outras pesquisas da linha interpretativista, a substancialidade dos pesquisadores não é total, pois o que cada pesquisador observa e interpreta nunca é independente da sua formação, de suas experiências anteriores e do próprio “mergulho” na situação investigada.

(<http://www.lic.ufjf.br/resenhas/metodologia.htm>).

Estando eminentemente categorizada na linha interpretativista, a pesquisa-ação é possuidora de uma natureza argumentativa, o que quer dizer que ao mesmo tempo ela se choca com a concepção tradicional de pesquisa - aquela legitimada pela linha positivista. Isto porque na pesquisa-ação as interpretações da realidade observada e as ações transformadoras são objetos de deliberação. (Cunha, 2004)

Nesta fase, foram coletados dados para abordar a seguinte questão da pesquisa: Que contribuições interpretativas trouxeram a relação intérprete-compositor e a experiência do clarinetista no preparo e apresentações públicas dessas peças?

1.1.1 Local

A pesquisa foi realizada no Curso de Composição na Escola de Música da UFBA, na disciplina de composição III, em 2003, ministrada pelo Prof. Paulo Costa Lima.

1.1.2 População

A turma constituiu-se de doze participantes. A maioria sem conhecimento de clarineta, com exceção de três que tem algum conhecimento do instrumento.

1.1.3 Registros dos encontros

Foram realizados quinze encontros durante o segundo semestre de 2003, isto é, encontros semanais, com um máximo de uma hora e meia de duração. Estes eram registrados por escrito após seu término. Entre os registros encontram-se interferências técnico-instrumentais do intérprete que afetaram aspectos composicionais e interferências composicionais que interferiram na interpretação.

1.1.4 Procedimentos na disciplina

Foram apresentadas à turma algumas peças selecionadas do repertório clarinetístico através de aulas expositivas. As peças selecionadas eram originais para clarineta solo. Foram feitas leituras de miniaturas para clarineta solo, compostas em

sala, como também de peças escritas antes de cada encontro. Foram apresentados recursos técnicos e sonoros da clarineta, principalmente, na literatura clarinetística do século XX.

1.1.5 Recursos utilizados

Segue a relação dos recursos utilizados nas composições:

- *Síncopes;*
- *Portato;*
- Staccato simples;
- *Vibrato;*
- Dinâmicas;
- *Glissando;*
- Recursos timbrísticos nas diversas regiões do instrumento;
- Trinados;
- Grupetos;
- Ornamentos;
- Mordentes;
- Dedilhados complexos;
- Ligaduras pontilhadas;
- Ligaduras de fraseio e articulação
- Apoggiaturas;
- Intervalos compostos;
- Trinados;
- Andamento;
- Cromatismo;
- Acentuações;
- Fermatas;
- Mudanças de compassos;
- Etc;

1.1.6 Relação das peças escritas no laboratório

- “Pula e chuta a minha cabeça” de Paulo Rios;
- “Nada de Choro” de Rogério Lustosa;
- “Absolutamente nada de choro” de Rogério Lustosa;
- “De volta aquele tempo” de Túlio Augusto
- “Clarinetas esquisitas” de Alex Pochat;
- “Miniatura Vulcano” de Joélio Santos;
- “Vôo no Gelo” de Rodrigo Fröes;
- “Enrolando o Lima” de Luís Lacerda;
- “Serietimental” de Marcelo Issa;
- “Deformação do tempo” de Jarbes Pinheiro;
- “O que será?” de André Eugênio;
- “Caturias” de Ednaldo Paiva;

1.2 FASE II

Verificou-se a aceitação das peças por clarinetistas brasileiros, quanto aos seus aspectos artísticos e pedagógicos.

1.2.1 População

Sete clarinetistas profissionais que atuam como intérpretes e professores em universidades públicas.

1.2.2 Procedimento para coleta de dados

Os sujeitos analisaram as partituras das peças e responderam a um formulário onde informaram se selecionariam alguma delas (e qual ou quais, num máximo de dez das 13 escritas) para o repertório de recital e/ou para fins didáticos, podendo fazer comentários extras.

1.2.3 Procedimentos Metodológicos

- Registro das atividades da relação compositor-intérprete, provenientes das atividades da disciplina.
- Recolhimento de depoimentos pelos compositores sobre suas peças.
- Registro das decisões interpretativas do clarinetista no processo de preparo e execução das peças.
- Verificação da aceitação das peças, artisticamente e pedagogicamente, por clarinetistas intérpretes e professores.
- Análise de pedagógicos das peças selecionadas pelos clarinetistas.
- Reflexão sobre os aspectos interpretativos das peças selecionadas
- Gravação em áudio das apresentações públicas das peças.
- Avaliação e análise das gravações.

Capítulo II

O LABORATÓRIO DE COMPOSIÇÃO

O interesse em desenvolver esta pesquisa teve início no ano de 2003, quando por intermédio do Professor Doutor Paulo Costa Lima, o pesquisador recebeu o convite para participar de um laboratório de composição de peças para clarineta solo, envolvendo estudantes do curso de composição da UFBA, sob a orientação do próprio professor. O pesquisador atuaria na condição de clarinetista e pesquisador-participante. A pesquisa foi realizada no âmbito da Escola de Música da UFBA, dentro da disciplina de Composição III. O laboratório ocorreu no período regular de aulas durante o semestre letivo de 2003.

2.1 – População

A experiência contou com uma significativa interação entre professor, clarinetista e estudantes de composição. O professor, Paulo Costa Lima (26.9.1954), é compositor e educador (pleonasma, de acordo com Ernst Widmer). Iniciou os estudos de música em 1969, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com os professores Jmary Oliveira (composição e análise), Ernst Widmer (composição), Lindembergue Cardoso (composição) e Piero Bastianelli (violoncelo). Graduou-se em Composição pela University of Illinois at Champaign-Urbana (USA), em 1977, "with honors", onde também concluiu o Mestrado em Educação Musical, no ano seguinte, tendo trabalhado nesse período com os compositores Herbert Brün e Ben Johnston, e os educadores Richard Colwell e Charles Leonard. Doutor em Educação pela Universidade

Federal da Bahia (1998) e em Artes pela Universidade de São Paulo (2000), leciona Composição e Teoria da Música no nível de graduação e pós-graduação da Escola de Música, onde atua como professor desde 1979. Em sua jornada profissional, é editor-fundador da revista ART, membro do Conselho Editorial da UFBA (1984-1988), coordenador das Semanas de Música Contemporânea (1986-1992), presidente do Conselho Editorial da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, pesquisador pelo CNPq, chefe de departamento (1986-1988, 1994-1995), diretor da Escola de Música (1988-1992) - reiniciando a série de Seminários Internacionais de Música, interrompidos em 1959 criando o Mestrado em Música. Foi pró-reitor de extensão em duas gestões (1996-1998 e 1998-2003) - criando o programa UFBA em Campo e liderando o movimento de criação e implantação de uma nova concepção de ação acadêmica, denominada Atividade Curricular em Comunidade.

Sua lista de obras inclui cerca de sessenta composições que vem recebendo execuções constantes no Brasil e em diversos países, tais como: Argentina, Venezuela, Portugal, Açores, França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha, Estados Unidos, Canadá e Japão, totalizando mais de 50 apresentações no exterior. Tem participado de diversos festivais, merecendo destaque os *Sonidos de las Americas* (1996), promovido pelo *Carnegie Hall* em New York, como membro da delegação brasileira, ocasião em que proferiu palestras na Princeton University, Kent State University e Catholic University of America. No Brasil, tem participado de todos os festivais de destaque na área de música contemporânea, contando com a qualidade de intérpretes como José Eduardo Martins (piano), Matias de Oliveira Pinto (cello), Beatriz Balzi (piano), Bahia Ensemble - sob a regência de Piero Bastianelli - Grupo PIAP, Quarteto da Cidade de São Paulo, Quarteto de Brasília, Orquestra

Sinfônica da Bahia, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Duo Robatto (flauta e clarineta), Mario Ulloa (violão), Edelson Gloeden e Adélia Issa (violão e voz), entre outros.

João Paulo de Araújo (03.2.1975) é clarinetista da Orquestra Sinfônica da Bahia e do quinteto Bahia Sopros desde 2000. Iniciou os estudos de música em 1988, na Escola de Música da Igreja Assembléia de Deus. No ano seguinte, foi estudar na Universidade Federal da Paraíba, com os professores Santiago Aldana (clarineta), Carlos Rieiro (clarineta) e Rui Brasileiro (teoria). Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba em 1999, participou de diversos cursos como o Curso Internacional de Música em João Pessoa – PB (1990), Festival de Música de Câmara em João Pessoa – PB (1994), Fenart (1995), II, III e VI em João Pessoa – PB, Encontros Brasileiros de Clarinetistas nas cidades de Brasília e Salvador e Simpósio Norte Nordeste de Clarinetistas em Salvador – BA (1998). Tocou na Camerata Juvenil da Paraíba, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra Filarmônica Norte/Nordeste, Quinteto de Clarinetas da Paraíba e Banda de Música de João Pessoa e no grupo Janela Brasileira em Salvador-BA. Desde 1995, tem atuado como clarinetista e saxofonista nos campos da música popular e erudita. Atualmente é o professor de saxofone no projeto cultural “Domingueiras”⁷.

A turma constituiu-se de doze estudantes de composição, regularmente matriculados no curso superior e com diferentes experiências em música. Alguns já atuavam no mercado de música popular, como instrumentistas e arranjadores, antes mesmo de ingressar no curso superior. Outros já tinham afinidade com arranjos para banda de formação popular urbana (guitarra, baixo, teclado e bateria), mas jamais haviam escrito

⁷ Projeto idealizado, criado e gerenciado pela Platina Produções Artísticas e financiado pelo programa Faz Cultura do governo do estado da Bahia desde 2004. O “Domingueiras” é um projeto de revitalização da cultura popular em municípios baianos previamente selecionados, através de critérios como senso populacional e a presença de Filarmônica na cidade. <http://www.domingueiras.com.br/>

nada específico para clarineta. Esta é a relação de nomes dos estudantes que participaram do laboratório de composição para clarineta solo: Elias Gomes da Silva, Rodrigo Fróes Carvalho, André Eugênio de Queiroz Filho, Joélio Santos, Túlio Augusto S. Santos, Paulo O. Rios Filho, Alex Pochat, Jarbes Pinheiro, Luís Lacerda, Ednaldo Paiva, Marcello Issa, Rogério Lustosa. A maioria sem conhecimento de clarineta, com exceções de Joélio Santos, que é aluno do curso de instrumento complementar em clarineta; Paulo O. Rios Filho, que já teve contato com o instrumento antes do laboratório em 1999 quando integrou a Filarmônica da cidade de Coité, localizada no interior do estado da Bahia, tendo estudado a clarineta por duas semanas e substituindo-a em seguida pelo saxofone; e Elias Gomes da Silva, que estudou saxofone e clarineta durante dois anos em uma congregação de músicos evangélicos no Recôncavo Baiano.

2.2 – Os encontros

Foram realizados quinze encontros semanais durante o segundo semestre de 2003 com um máximo de uma hora e meia de duração. Estes eram registrados pelo pesquisador após seu término. Entre os registros encontram-se tanto interferências técnico-instrumentais do intérprete a exemplo de mudanças de notas, sugestões de articulação e adequação ao caráter idiomático do instrumento que afetaram algumas decisões de ordem composicional tais como, mudanças em finais de frases e modificações de melodias. Algumas dessas mudanças interferiram diretamente na interpretação.

O primeiro encontro foi de caráter expositivo. O clarinetista apresentou o instrumento à turma expondo detalhadamente características básicas do instrumento, como por exemplo: origem do instrumento quanto à natureza e afinação, extensão limite do instrumento, e respondendo a perguntas feitas pelos estudantes. As perguntas mais

freqüentes foram sobre extensão da clarineta, possibilidades em articulação, agilidade e intensidade em cada região do instrumento, como também possibilidades de *glissando*.

No segundo encontro foram apresentadas à turma algumas peças selecionadas do repertório clarinetístico brasileiro como também do repertório internacional. As peças selecionadas e apresentadas aos estudantes foram escritas originalmente para clarineta solo. O clarinetista executou as peças em sala de aula para que a turma tivesse uma referência do que já havia sido escrito para clarineta solo. As peças apresentadas foram: 1) Lúdica 1, Ronaldo Miranda; 2) Fantasia Sul América, Cláudio Santoro; 3) Melodia, Osvaldo Lacerda; 4) Três peças para clarineta solo, Igor Stravinsky.

No terceiro encontro, foram realizadas leituras de miniaturas para clarineta solo, encomendadas pelo orientador da turma, Prof. Paulo Lima, no segundo encontro. A partir do terceiro encontro teve início outra etapa do processo criativo: o da colaboração direta do clarinetista com os estudantes de composição durante todo o processo de preparação das peças para clarineta solo até a data do recital.

A cada encontro que se sucediam, os estudantes traziam miniaturas e peças em manuscrito ou impressas. Enquanto observavam a execução das peças dos outros colegas, escreviam ou concluíam trechos inacabados. O procedimento padrão estabelecido durante o laboratório era o seguinte: o clarinetista fazia a primeira leitura de cada miniatura ou peça; em seguida, o orientador consultava a turma para obter um rápido parecer sobre aquela peça que acabava de ser executada; depois, consultava o clarinetista sobre os aspectos idiomáticos e de execução; por fim, apresentava o seu parecer do ponto de vista composicional.

Durante todo o processo laboratorial foram apresentados recursos técnicos e sonoros da clarineta, provocados pelas peças dos alunos, tais como: *portato*, *staccato*

simples; *vibrato*; dinâmicas; *glissando*; recursos timbrísticos nas diversas regiões do instrumento; trinados; dedilhados complexos; ligaduras pontilhadas; ligaduras de fraseio e articulação, apoggiaturas; intervalos compostos; trinados; velocidade, cromatismo e extensão.

2.3 As peças

As peças escritas pelos estudantes foram:

- “Pula e chuta a minha cabeça” de Paulo Rios;
- “Nada de Choro” de Rogério Lustosa;
- “Absolutamente nada de choro” de Rogério Lustosa;
- “De volta aquele tempo” de Túlio Augusto
- “Clarinetas esquisitas” de Alex Pochat;
- “Miniatura Vulcano” de Joélio Santos;
- “Vôo no Gelo” de Rodrigo Fröes;
- “Enrolando o Lima” de Luís Lacerda;
- “Serietimental” de Marcelo Issa;
- “Deformação do tempo” de Jarbes Pinheiro;
- “O que será?” de André Eugênio;
- “Caturias” de Ednaldo Paiva;
- “Melodia do vento” de Elias Moog

Capítulo III

O PROCESSO COMPOSICIONAL-INTERPRETATIVO DAS PEÇAS

3.1 “Pula e chuta a minha cabeça”

Paulo Oliveira Rios Filho é natural de Salvador, BA. Filho de uma família de músicos, sempre residiu no interior do estado. Aos dez anos iniciou seus estudos de bateria, estudando regularmente até os dezoito anos. Com treze anos ingressa na Escola de Música da Filarmônica Coiteense “Genésio Boa Ventura”, na cidade de Coité, interior do estado da Bahia, onde permanece como integrante até os dezoito anos. Além de ter tocado saxofone tenor na filarmônica “Genésio Boa Ventura” e ter dado início aos estudos de violão aos catorze anos, Paulo Rios Filho atuava profissionalmente como baterista, sempre acompanhando artistas locais na cidade onde residiu durante oito anos. Aos dezessete anos é aprovado no vestibular da Universidade Federal da Bahia – UFBA, para o curso de composição e regência. Assim que inicia os estudos no curso de composição e regência na UFBA, cresce o seu interesse pela música erudita. Aos dezenove anos inicia seus estudos de trompa e, no mesmo ano, funda juntamente com o Prof. Paulo Costa Lima e com alguns colegas de turma (Alex Pochat, Joélio Santos, Túlio Augusto e Rodrigo Fróes) a OCA - Oficina de Composição Agora. A partir daí é que surge o seu interesse pela música falada. Em 2003, participou do laboratório de composição que deu origem a coleção das doze peças para clarineta solo, que é o objeto de estudo deste trabalho.

A peça, segundo o compositor,

“Discorre sobre um pensamento: O ser humano vive em busca da sua própria identidade, tentando se entender, na procura de uma definição, uma exatidão. Mas o fato (na

“opinião da música”) é que ninguém é uma coisa só, “definível”, rotulável, há uma infinidade de “eus” dentro de um só ‘eu’.”.

Tudo começou, quando, por volta de setembro de 2003, o Prof. Paulo Costa Lima solicitou a turma, que escrevessem miniaturas para clarineta solo, pois iríamos, em breve, receber a visita do clarinetista João Paulo Araújo, para fazer uma leitura de todo o material produzido, pela turma de composição III, ingressa naquele ano. Lembro que escrevi a minha miniatura enquanto a de outro colega estava sendo executada, na sala de aula. Fiz algo em torno de doze compassos, e sou muito bem para algo feito as pressas. Desse pequeno exercício foi que surgiu a idéia geradora principal de “Pula e chuta a minha cabeça”. A música foi principalmente pensada pelo ritmo e pela exploração de todas as regiões do instrumento, que por ser muito ágil, pode executar notas em diferentes âmbitos, sucessivamente, com relativa facilidade (isso envolve, pode-se dizer a existência de várias vozes, dando um ar de “não monofonia”, mesmo numa peça para instrumento solo). Não pensei numa melodia, propriamente dita, ao escrever a música. Escolhi a harmonia, e distribuí as notas (da harmonia em melodias de passagem, apoggiatura, etc.), de forma que a construção resultasse em “várias vozes” já existentes na harmonia, estabelecendo uma linha e um sentido, o qual se pode adjetivar de “melódico”. Mas a melodia foi mais uma resultante do que um processo. A harmonia, por sua vez, foi escolhida de várias formas, desde a cópia alterada de uma música de Chico Buarque até um processo de simetria nos movimentos de vozes entre encadeamentos de acordes.

Ainda segundo o compositor:

Existem dois motivos rítmicos que dão origem a toda a peça. Um se mantém em ostinato durante toda a primeira parte da música, e é transformado e variado em outras partes. E o outro está sempre aparecendo com as suas variações a partir do fim da primeira parte. Lembro que este segundo motivo apareceu no último compasso da primeira parte, logo na primeira versão ouvida na classe. Com a intenção de dar continuidade a peça (que todos tinham), lembro que Paulo Lima disse que sentia vontade de ouvir mais vezes aquele motivo. Alguns outros colegas afirmaram a mesma coisa, e na versão seguinte eu procurei explorá-lo, visto que pensei ser esta, realmente, uma boa resolução para o término da peça. Este motivo gerou,

inclusive, uma parte onde o caráter emotivo da música muda ligeiramente (a parte de glissandos e trinados com notas quase longas). Em conclusão, a fidelidade á narrativa proposta por mim, as derivações de motivos rítmicos, o desenho de várias vozes “simultâneas”, definindo as alturas dentro dos ritmos derivados (isso como parte da fidelidade á narrativa), foram á base dos processos para a criação de “Pula e chuta a minha cabeça”.

Na intenção de fornecer dados importantes que possam ajudar um intérprete a ter um conhecimento mais amplo da peça, foi realizado uma breve análise de “Pula e chuta a minha cabeça”. A peça não traz nenhuma indicação literal quanto ao caráter musical, mas quanto a expressão encontra-se indicações de dinâmica, articulação e ligaduras. A peça apresenta três seções básicas que chamaremos de: I, II e III; e ainda outras subdivisões nas seções I (A-B-A) e seção III (A-B-C). Inicia-se com indicação de $\text{♩} = 90$ e depois fica mais rápido $\text{♩} = 120$, conforme o quadro abaixo:

1. Quadro 1.1

<p>Seção I ($\text{♩}=90$) (compassos: 1 – 47)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A (Comp. 1 – 15) • B (Comp. 16 – 32) • A (Comp. 33 – 47)
<p>Seção II (compassos: 48 – 57)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Intermediária (Comp. 48 – 57)
<p>Seção III ($\text{♩}=120$) (compassos: 58 – 84)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A (Comp. 58 – 79) • B – Ponte (Comp. 69 – 72) • C (Comp. 73 – 84)

A principal característica dessa peça é a constante presença de saltos, como afirma o próprio compositor, anteriormente, exigindo do clarinetista muita atenção, treinamento e domínio da técnica de saltos na clarineta. Outros dois aspectos que também exigem atenção são a embocadura e a escolha da palheta. No aspecto embocadura, o executante precisa manter o lábio inferior o mais estável possível, pois mudanças bruscas na embocadura nas passagens com saltos podem ocorrer “guinchos”⁸. Já no segundo aspecto, palheta, o clarinetista precisa estar atento quanto à escolha da mesma, pois palhetas que apresentem características como som preso, pouca vibração na ponta e muita resistência podem trazer dificuldades ao executante. É aconselhável ao clarinetista que não domine a técnica de ajuste de palhetas que faça a substituição por uma palheta que apresente características oposta as mencionadas anteriormente. Os saltos estão presentes em toda a peça, até mesmo quando a melodia muda sutilmente de caráter na parte I – B (compassos 15 – 32). A peça apresenta as seguintes características técnicas:

- Exploração freqüente da maior parte da extensão do instrumento e emprego de saltos que chegam a ultrapassar duas oitavas;
- *Glissandos*;
- Acentos e *staccato*;
- Trinados;
- Articulação;
- Dinâmicas;
- Andamento;

⁸ O guincho na clarineta é um efeito indesejado pelos clarinetistas, pois é o resultado de uma freqüência, na maioria das vezes, agudíssima, provocado pela rápida passagem de ar entre os lábios e a palheta e a boquilha no momento da projeção de ar para dentro do instrumento.

Do ponto de vista da linguagem clarinetística, “Pula e chuta a minha cabeça” é uma peça idiomática para clarineta. A escolha dos andamentos, as passagens virtuosísticas de arpejos e escalas, e todos os recursos técnicos e sonoros explorados estão dentro das possibilidades do instrumento. Quanto a aspectos musicais, no compasso 71, ocorreu uma modificação de caráter expressivo. Durante o processo de construção e preparação e após algumas execuções da peça o clarinetista sugeriu ao compositor o acréscimo de um sinal de respiração. O compositor concordou e ainda acrescentou uma indicação de *ritardando* que segundo ele resultaria em uma melhor preparação para o acelerando e respectiva mudança de compasso a partir do compasso 73

Ex. 01 - Ritardando seguido de acelerando – compassos 71 – 72

The musical score for Example 01 consists of two measures. Measure 71 is in 4/4 time and contains a sixteenth-note arpeggiated pattern. A horizontal line with a wedge-shaped tail pointing to the right is placed below the notes, labeled 'rit.' (ritardando). Measure 72 is also in 4/4 time and contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and ends with a triplet of eighth notes. A '3' is written above the first triplet and a '3' is written below the second triplet. A double bar line with repeat dots is placed before the final triplet. A '3' is written below the final triplet. The tempo marking '♩ = 80' is written above the final triplet, and the dynamic marking 'ff' (fortissimo) is written below it.

3.2 “Nada de choro”

Rogério Lustosa Brito é natural de Salvador, BA. Iniciou seus estudos de música aos doze anos ao teclado. Durante a adolescência se interessou pelo estudo do piano, mas só aos 17 anos é que teve a oportunidade de estudar piano, com a orientação de um professor. Em 1997 foi aprovado pela primeira vez no vestibular de licenciatura em música na UFBA, passando a estudar piano com o Professor Paulo Gondim. Antes de ingressar na faculdade já atuava profissionalmente no mercado de música em Salvador, como tecladista, em bandas de música popular. Sua relação com o professor Gondim

oportunizou o contato com outros estilos de música, dentre eles o Choro. Nesse período, passou a ouvir algumas gravações de choro e também estudou alguns arranjos escritos nesse gênero de música. O estilo de tocar do professor Paulo Gondim, como também a sua interpretação, exerceu forte influência em seu modo de tocar, como também no pensar musical, quanto ao processo criativo. Paralelo aos estudos acadêmicos ingressou na banda "Mahatma" como tecladista, assumindo posteriormente as funções de diretor musical, arranjador e compositor da banda. Em 2002 ganhou o troféu Caymmi nas categorias "melhor grupo" e "direção artística". A banda foi indicada também nas categorias "melhor cantora" e "iluminação". Foi na banda Mahatma que descobriu o seu talento como compositor e arranjador, influenciando fortemente a sua escolha quanto á carreira artística e acadêmica. Em 2002 ingressa no curso de composição em música da UFBA.

O professor Paulo Costa Lima solicitou aos alunos que fosse criada uma peça para clarineta solo, de curta duração. Surgiu então um desafio duplo, pois eu nunca compus, até aquela data, uma peça solo nem nunca tinha escrito nada para clarineta. Foi definida então uma data, na qual o clarinetista João Paulo de Araújo daria uma aula demonstrando as possibilidades de execução da clarineta. Cada aluno deveria levar um pequeno trecho melódico de sua autoria a ser executado. Optei pela escolha de compor um chorinho, talvez pelo fato de já estar familiarizado com esse estilo musical. Escrevi então a primeira parte da peça com o auxílio do piano. Ao ouvir o trecho na clarineta percebi que havia funcionado bem, e o próprio João Paulo me incentivou para que continuasse a escrever a peça.

Quanto á concepção de "Nada de choro", o compositor afirma que:

A concepção da música veio basicamente dividida em 3 períodos cronológicos, ou seja, após terminar cada parte eu fazia uma pausa para reflexão e planejamento do que viria depois. O ultimo trecho particularmente levou mais tempo, talvez pela busca de outros elementos para que a música não ficasse repetitiva. A escolha do titulo foi bem prática, quando observava alguns chorinhos, percebi que se usava a palavra "choro" de maneira freqüente, a exemplo de: "Chorei" (Pixinguinha e Benedito Lacerda), "Chorando em São Paulo"

(Magda Santos e Pó) dentre outros. Decidi colocar, então, um título contraditório. “Nada de Choro” como sinônimo de “nada de tristeza”, apesar da música ser “tudo” de choro.

O professor Paulo Lima solicitou à turma que redigisse um pequeno texto que explicasse a peça. Esse foi o texto elaborado por Rogério Lustosa:

A vida se prova pelo movimento, e o movimento é responsável por uma força que produz trabalho e progresso. Na natureza tudo nasce do seu oposto: o calor nasce do frio, o silêncio nasce do som, o dia nasce da noite, a vida nasce da morte assim como a morte nasce da vida, portanto nada de choro, nada de revoltas, nada de sentimentalismos, sábio é aquele que vive mais a suar que a chorar....

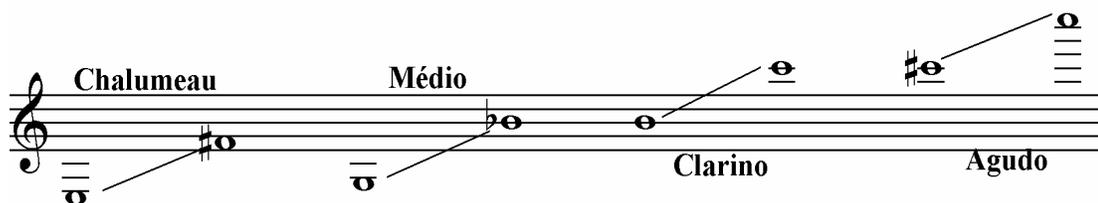
A peça foi escrita, mais ou menos, no estilo tradicional do choro⁹ de três partes (A – B – A – C - A)¹⁰, podendo ocorrer repetição de alguma das partes, ficando muitas vezes a critério do executante essa escolha. No caso da peça “Nada de choro”, o compositor escreveu da seguinte maneira: A – B – C – A. O andamento estabelecido durante os encontros e preparação de “Nada de choro”, foi aproximadamente $\text{♩} = 90$.

Em relação à utilização do instrumento na peça, ele explora três das quatro regiões da clarineta: médio, clarino e agudo¹¹.

⁹ O Choro, popularmente chamado de chorinho, é um gênero musical, uma música popular e instrumental brasileira, com mais de 130 anos de existência. Os conjuntos que o executam são chamados de Regionais e os músicos, compositores ou instrumentistas, são chamados de Chorões. Apesar do nome, o gênero é em geral de ritmo agitado e alegre, caracterizado pelo virtuosismo e improviso dos participantes, que precisam ter muito estudo e técnica, ou pleno domínio de seu instrumento. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro>)

¹⁰ No Brasil, quanto a forma, o choro é escrito e executado de duas maneiras: A – B – A ou A – B – C – A . Ficando muitas vezes a critério do intérprete, a escolha em repetir ou não uma das partes.

Ex. 02 - Os registros da clarineta de acordo com Randel (1986: 389)



Na primeira leitura do fragmento que deu origem a peça, o clarinetista consultou o compositor perguntando-lhe se queria que o mesmo fosse executado dentro do estilo choro, uma vez que o fragmento ainda não tinha o nome sugestivo de “Nada de choro”, o compositor afirmou que sim. Tanto para facilitar a execução como para caracterizar a peça no estilo de choro, facilitando assim a execução da peça e fornecendo uma maior flexibilidade sonora na clarineta, o clarinetista sugeriu ao compositor o acréscimo de ligaduras que não existiam na primeira versão da peça, no intuito de facilitar a execução. A peça não oferece tantas dificuldades técnicas ao executante, mas uma vez conhecendo a linguagem do choro, o executante terá mais facilidade em entender as intenções do compositor, que apesar do título “Nada de choro”, a peça tem muitas características deste gênero.

¹¹ De acordo com Randel (1986: 389), os registros da clarineta se dividem em:

Chalumeau; corresponde às notas graves da clarineta entre o mi² e o fá#³. Possui sons de fácil emissão, com grande amplitude na capacidade de redução de volume (*ff-pp*), sendo riquíssimo para a obtenção de harmônicos, mantendo os sons graves como base.

Médio; corresponde às notas entre o sol³, e o sib³. Neste registro não se pode obter grandes recursos timbrísticos. O registro se funde ao timbre de outros instrumentos e sua capacidade sonora é limitada.

Clarino; corresponde às notas si³ a dó⁵. Apresenta força expressiva fazendo sentir a vitalidade que caracteriza a clarineta. Neste registro é possível qualquer dinâmica, embora o *pp* sempre seja penetrante.

Agudo, que corresponde às notas dó#⁵ a dó⁶. Caracteriza-se por uma sonoridade delicada, sendo difícil a emissão de *pp*. O registro requer a utilização de dedilhados especiais, apresentando dificuldade na afinação.

linguagem tradicional de choro, o mesmo manifestou o interesse e após a execução se mostrou satisfeito com resultado e ainda completou que não imaginava que poderia soar daquela maneira. No encontro seguinte, o compositor já tinha a peça quase pronta, ainda sem as contribuições mencionadas e trabalhadas anteriormente.

A partir do recital das peças construídas durante o laboratório e durante outros recitais, “Nada de choro” afirmou-se dentro do estilo choro. A sugestão ao executante desta peça é que a mesma seja executada com a liberdade expressiva que o choro permite. As notas de fim de frase podem ser executadas um pouco mais curtas do que o indicado, e todas as colcheias da síncope que caracteriza ritmo de samba no Brasil devem ser mais curtas.

Ex. 04 - Modelo rítmico (síncope), encontrado na peça e que caracteriza o ritmo de samba no Brasil.



3.3 “Absolutamente nada de choro”

Peça escrita também por Rogério Lustosa, compositor mencionado anteriormente. Sobre a construção de “Absolutamente nada de choro” o próprio compositor comenta:

Após ouvir pela primeira vez a peça “Nada de Choro”, o professor Paulo Lima solicitou a mim uma espécie de “deformação” da música original. Recurso utilizado anteriormente em sala com a invenção nº 8 de Bach. Decidi a princípio, quebrar a métrica do choro, usando *ritardos* e *fermatas*, além de variações de dinâmica. Outra estratégia foi procurar frases marcantes da música e, a partir daí, desenvolver de maneira diferente ou inusitada, explorando cromatismos e

repetições de motivos melódicos em oitavas diversas. Esta miniatura ficou, sem dúvida, “Absolutamente Nada de Choro”.

Como as anteriores, a peça é uma continuação dos fragmentos escritos durante os encontros. A estrutura de “Absolutamente nada de choro” dispensa o procedimento analítico de divisão utilizado nas peças anteriores. Mesmo sendo a peça de menor duração da coleção, “Absolutamente nada de choro” explora a clarineta com bastante desenvoltura. As regiões do instrumento foram bem exploradas (*chamuleau*, médio, clarino e agudo), o uso da articulação e os recursos técnicos e sonoros estão dentro das possibilidades do instrumento. A dinâmica e a articulação foram pensadas com maestria.

Quanto ao caráter da peça, a linha melódica traz um clima “misterioso” e de expectativa constantes. Esse resultado é obtido através do tratamento rítmico-melódico que o compositor dedica a clarineta na peça. O uso de atonalismo e de notas separadas com pontos de diminuição, dinâmicas de *pp* á *ff* (compassos. 1, 2, 3, 6, 7, 18,19), arpejos em semicolcheias e escalas cromáticas escritas em fusas em *legatto*, que contrastam com notas de maior valor, hora em grau conjunto ou em saltos (compassos 4,8,10,12,21,22), saltos variados que ultrapassam uma oitava, juntamente com o timbre da clarineta nos quatro diferentes registros, proporcionam esse clima.

Durante o período de preparação de “Absolutamente nada de choro”, percebeu-se que alguns trechos, que a princípio deveriam manter o rigor rítmico, podiam ser interpretados com maior flexibilidade, em tempo *rubato*¹². Entre as passagens que se

¹² A expressão *tempo rubato*, adotada como instrução literal, foi primeiramente utilizada por Friederich Chopin (1810-1849) nas suas obras para piano. In Friederich Dorian, *História de la ejecución musical*. (Madri: Taurus, 1986), p. 168. O neologismo proposto por H. Riemann (1884) para designar a doutrina do movimento na execução musical (agógica), deriva da palavra grega *agogé*, cuja significação latina é *ductus*: condução, direção. Na execução, e para imprimir a linha musical efeitos de expressão, podem-se determinar

pode ajustar a essa possibilidade, encontram-se aquelas em que as indicações estão implícitas na notação ou então indicadas através de expressão. As pausas escritas nos compassos de 1 a 10, apesar da precisão da escrita, podem ter um tempo maior de duração, a depender da escolha do executante.

Ex. 05 - Compassos – 1 - 10

The musical score for Ex. 05, measures 1-10, is presented in three staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first staff (measures 1-4) features dynamics *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. The second staff (measures 5-8) features dynamics *f*, *mp*, *mf*, *ff*, and *f*. The third staff (measures 9-10) features dynamic *p* and a *rallentando* marking.

O trecho a baixo foi acrescido de uma indicação de acelerando pouco a pouco até a nota lá. Conforme o compositor, esta divisão métrica tem o significado apenas de orientação e não necessita ser executada com toda a precisão rítmica indicada:

acelerações ou diminuições no movimento. Michel Brenet, *Diccionario de lá música: histórico y técnico*. (Barcelona: Editorial Ibéria, 1981), p. 22.

Ex. 06 - Compassos – 13-15

The image shows a musical score for measures 13-15. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are dynamic markings: *pp* *accel.* under measures 13 and 14, and *fp* under measure 15. The score is numbered '13' at the beginning.

A indicação metronômica de $\text{♩} = 70$ na partitura é apenas uma sugestão editorial do compositor, pois durante a preparação e o recital o clarinetista sempre executou a peça com um pulso rítmico mais flexível sem objeção do compositor. Portanto, cada executante pode tomar a indicação como um referencial aproximado de andamento, de forma livre e desmesurado, apesar da utilização de barras de compasso em toda a peça.

3.4 “De volta àquele tempo”

Túlio Augusto é natural de Salvador, BA. Iniciou seus estudos de música aos dezesseis anos. Sempre trabalhou quase que exclusivamente com música popular. Além de trabalhar com música contemporânea, tem forte ligação com o jazz e o choro.

Sobre a concepção de “De volta àquele tempo” o compositor comenta:

Comecei a escrever a peça pensando em choro mesmo. Comecei a me questionar e senti a necessidade de fazer algo novo, fora e dentro de um estilo. No caso da minha música, existem elementos de outros estilos, como a presença de escalas não comuns e pouco utilizadas no estilo do choro, como a escala alterada (7 grau da escala menor melódica), que implica no mínimo uma insinuação de harmonia, que de fato pode ser encontrada. Parte da música foi feita sobre um acorde ou grupo de notas pré-estabelecidas.

Sobre o nome da peça o compositor ainda comenta:

Na verdade, o nome "De volta àquele tempo" surgiu meio que por acaso, existia esse vínculo com choro, como já disse, e a sugestão de uma volta ao passado, mas quando percebi que certos elementos eram semelhantes a musica "Naquele tempo", explorei um pouco mais esse lado. É uma música sem muitas pretensões, foi feita para ser agradável, acima de tudo. No que diz respeito à minha música de uma forma mais geral, a harmonia sempre foi uma coisa muito presente e que dei uma atenção mais especial, costumo também usar uma formação predominante que vai de trio a sexteto.

Os exemplos abaixo oferecem uma visão geral das estruturas utilizadas pelo compositor na construção de "De volta aquele tempo".

Ex. 07 - Tema central – compassos 1 – 9:

5

9

Ex. 08 - Rompimento com o estilo – compasso 13:

13

Ex. 09 - Trecho com elementos de “Naquele tempo” de Pixinguinha – compassos 33 – 35



Ex. 10 - Trecho de persistência – compasso 31 – 32



Ex. 11 - Tentativa em permanecer fora do estilo – compasso 24 – 25



Ex. 12 - Momento de dúvida quanto a voltar ou não ao tempo do chorinho-compasso 31-35



Ex. 13 - Fim do conflito – compasso 36



A região da clarineta predominante na peça é o registro médio. As escolhas quanto aos intervalos utilizados e a articulação caracterizam a peça como idiomática para o

instrumento. Durante o processo de construção da peça, foi necessária apenas uma pequena substituição da nota Ré# pela nota Lá no compasso 34. (exemplos 13 e 14) Essa passagem, da forma como foi escrita pelo compositor, traz uma dificuldade técnica para clarinetistas que não possuem uma clarineta de dezenove chaves. Esses instrumentos possuem uma chave adicional de ré# para o dedo mínimo da mão esquerda que torna essa passagem absolutamente normal. Por possuir uma clarineta de 17 chaves durante o processo de construção de “De volta aquele tempo”, essa substituição foi necessária. Nos instrumentos de modelo com 17 chaves, o dedo mínimo da mão direita é responsável pelas notas si e ré#, tendo que fazer um movimento com diferenças de alturas. Ao fazer essa passagem (si – ré#) ligada em “De volta aquele tempo”, a nota ré natural surge, e, ainda que sem ligadura, ela não é tão veloz. No caso de executado em um instrumento com 19 chaves, como vimos anteriormente essa passagem não oferece tal dificuldade.

Ex.14 - Compasso 34 – parte B – original



Ex. 15 - Compasso 34 – parte B – modificado



3.5 “Clarinetista esquisita”

Alex Diniz de Pochat é natural de Salvador, BA. Iniciou seus estudos de música com a flauta-doce ainda na infância. Antes de ingressar no curso superior em música, já tinha experiência com música popular urbana e participou de workshops e masterclasses de violão clássico, trompete, contrabaixo, flauta doce e canto; comportamento e costumes (Global Cooperation House – UK); filosofia oriental (Universidade Brahma Kumaris – Índia). Fala inglês fluentemente e tem noções de Francês, Espanhol e Informática. Tem atuado como compositor, arranjador, vocalista, trompetista, violonista e/ou baixista em seu trabalho solo Alex Pochat & Os 5 Elementos; compositor, intérprete e multi-instrumentista na *OCA* (Oficina de Composição Agora); baixista em Aline Cunha & The Hard Blues Band; trompetista convidado na banda Retrofoguetes; violonista convidado na Madhur Vani Group (apresentações em Mt. Abu-Rajastão, Índia); vocalista na banda Beach Boys Cover; e baixista e segunda voz na banda Dr. Cascadura. Tem participação na gravação e produção dos CD Criança VIVE Cantando (Projeto educacional mundial: “Vivendo Valores na Educação”, em parceria com a ONU e a UNICEF), como compositor, arranjador, violonista e vocalista. Como instrumentista, na gravação dos CDs: Aline Cunha & The Hard Blues Band em fase final de produção, (baixo), Álvaro Lemos & Os Romeus (baixo e trompete), O Melhor da Fantasia do intérprete Lula Leite (trompete), Dr. Cascadura #1 e Entre da banda (Dr. Cascadura) (baixo). Atuou como Professor no programa Vivendo Valores na Educação, no projeto “Meditação e música para crianças” na Universidade Brahma Kumaris, e é professor particular de violão, baixo-elétrico e guitarra. Como monitor atuou na ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia) em 2004 e no Fórum mundial de turismo em

2004. Trabalhou também com publicidade e vídeo: na composição e gravação de jingles, spots e vinhetas para campanhas publicitárias de TV e rádio em Salvador e participação em dois vídeos-clipes da banda Dr. Cascadura veiculados pela MTV Brasil. É bolsista pelo CNPQ em iniciação científica para o projeto Ensino de Composição na Bahia (2ª etapa): Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Jmary Oliveira, tendo como orientador o professor Paulo Costa Lima

Sobre a peça “Clarinetta Esquisita”, o próprio compositor afirma que:

Uma “mini-miniatura” para clarineta solo, que trafega pelo universo da diversidade existente nas variações da escala cromática, e que, ainda assim, mantém uma evidente unidade sonora. Essa é a “Clarinetta Esquisita”^{13*}, peça na qual mais de 10 escalas exóticas (assim chamadas) são justapostas em uma base rítmica tipicamente oriental. Em apenas aproximadamente 1 minuto (tempo de duração da peça e também da leitura desse release) pode-se ter uma visão dessa unidade na diversidade - vice-versa - proposta por Alex, sendo ainda que esse mesmo release possa ser aplicado ao próprio compositor.

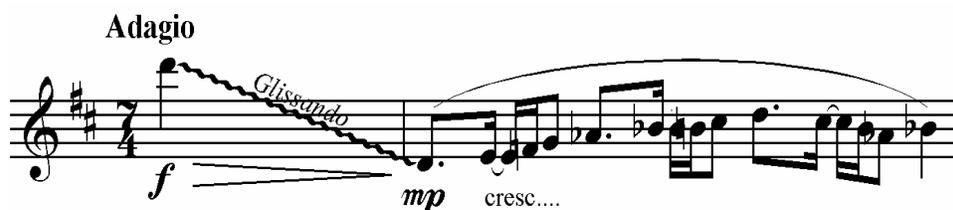
Apesar de não trabalhar com todos os registros da clarineta, mas utilizando basicamente os registros médio e agudo do instrumento, a peça pode ser considerada como um modelo exemplar de escrita para clarineta. O compositor consegue, em uma peça de curta duração, aproximadamente um minuto, explorar alguns recursos técnicos e sonoros do instrumento. O registro mais utilizado é o médio da clarineta. Esse registro da clarineta possui um caráter mais suave e *dolce*, com facilidade na execução de dinâmica *pp* e para articulação de notas. Do ponto de vista idiomático do instrumento, e sem levar em conta possíveis limitações de escrita, as articulações e dinâmicas propostas pelo compositor são coerentes com os registros utilizados na peça. Em geral, ela transcorre numa alternância de

¹³ *Exquisite Clarinet*

ritmos, andamentos e dinâmicas constantes. Essas mudanças bruscas poderiam justificar o nome dado à peça, “Clarineta Esquisita”. Quanto ao andamento da peça, o compositor solicitou que todos os *Allegros* fossem iguais, na medida do possível, em ♩ = 100. Também decidiu-se que os *Moderatos* seriam em torno de ♩ = 60. As formas de compasso utilizadas foram 3/4, 7/4, 6/4 e 4/4. Essas mudanças de compasso, aliados as mudanças de dinâmica e articulação, trazem um caráter lúdico para a peça. Esse caráter se alterna com momentos mais solenes (compassos 5 – 6 e 9 – 12).

Na primeira versão da peça, o compositor havia escrito, no primeiro compasso, um sinal de *glissando* descendente, ligando as notas ré³ a ré¹ da clarineta, conforme o exemplo abaixo:

Ex. 16 - Compasso 1 – primeira versão



Antes de realizar a primeira leitura de “Clarineta Esquisita”, o compositor consultou o clarinetista, perguntando-o se, seria possível produzir o *glissando* sugerido no primeiro compasso da peça. O clarinetista respondeu que, na clarineta, a escrita de *glissando* descendente incluindo o grave não é um efeito idiomático do instrumento, pois dificilmente seria possível obtê-lo com precisão, e quando escrito de forma ascendente, o

resultado pode ser obtido com sucesso, dependendo do treinamento e do domínio que o intérprete possua dessa técnica.

Após um dos encontros, o primeiro compasso foi substituído por três grupos de fusas em escala cromática descendente, conforme o exemplo:

Ex. 17 - Compasso 1 – modificado



3.6 “Miniatura Vulcano”

Joélio Luis da Silva Santos é natural da cidade de Camaçari – BA. Iniciou seus estudos musicais aos dez anos, em 1988, como integrante do coro infantil da Igreja Católica São Tomáz de Cantuária na cidade de Camaçari. No ano de 1991 deu início a seus estudos de flauta-doce com o professor Enoque Manoel Norberto. Participou de diversas atividades de manifestação popular com o professor Enoque, tais como: Quadrilhas Juninas, com o grupo de flauta-doce da cidade e pastoris. Desde 1996, ministra aulas de flauta-doce e teoria musical na Escola de Música *Allegretto*, em Camaçari e também desenvolve atividades musicais voluntárias em Escolas Municipais da mesma cidade. Em 1998, começou a estudar saxofone e clarineta como autodidata, ingressando logo em seguida na Filarmônica 28 de setembro da cidade de Camaçari como primeiro clarinetista. Em 2003, ingressou na Universidade Federal da Bahia, no curso de composição e regência. Atualmente é aluno de clarineta do professor doutor Pedro Robatto em uma das disciplinas de instrumento suplementar e também desenvolve atividades com coros de pequenos

cantores em bairros periféricos das cidades de Camaçari e Feira de Santana, Bahia. É integrante da OCA (Oficina de Composição Agora).

A peça “Miniatura Vulcano”, segundo o compositor:

Surgiu a partir de um grupo rítmico encontrado com frequência na música brasileira de tradição urbana:



Na peça, foram usados recursos composicionais como: ampliação, transposição, movimentos retrógrados, grandes saltos e efeitos do tipo *glissando*. A idéia surgiu inspirada no deus grego Vulcano, que em romano é conhecido como Mefistos. Foi o grande fabricante das armas dos deuses guerreiros da mitologia grega. Os saltos representam as ferramentas dos deuses gregos sendo batidas, como por exemplo: martelo e bigorna. Os *glissandos* representam o momento em que Zeus, seu pai, o jogou do Olimpo enquanto brigava com sua mãe. Por isso a presença de *glissandos*, pois Vulcano vivia numa revolta constante para se vingar de seu pai, Zeus. Há um momento na música, compassos 22, 23 e 24, onde Vulcano reflete. Esses compassos são compostos de semínimas e mínimas sob um andamento mais lento.

Durante os encontros e preparação de “Miniatura Vulcano”, foi estabelecido para a peça, um andamento aproximado de $\bullet = 96$. É possível observar na peça, alguns elementos peculiares do cancionero brasileiro, como variantes rítmicas e melódicas, presentes na estrutura da peça. Esse trabalho não tem a pretensão, no entanto, de trilhar o caminho do compositor com o propósito de indicar todos os elementos brasileiros por ele utilizados. Mas, com base na experiência do clarinetista e de uma breve análise musical, voltada para a interpretação, sugerir uma concepção interpretativa, geral da obra.

O elemento que mais se destaca na peça é o ritmo, começando com a divisão rítmica apresentada no primeiro compasso da peça e variando em seguida. O intérprete, nesta peça, deve valorizar o ritmo dentro da acepção musical brasileira. Mário de Andrade

refere-se à célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicocheia, síncopa, como sendo "a célula rítmica constitucional absoluta"¹⁴ da música de dança brasileira.

Ele ainda diz que:

...em nossa música americana (jazz, maxixe, em geral toda a síncopa brasileira e mesmo no tango argentino) o que se dá é um verdadeiro deslocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não deve cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis...¹⁵

Ex. 18 - Síncopa de acordo com Mário de Andrade



Ex. 19 - Divisão rítmica como aparece na peça



Ex. 20 - Resultado interpretativo sugerido



O ex. 13a mostra a síncopa de acordo com Mário de Andrade. Baseado nessa exposição, a sugestão interpretativa do trecho referido anteriormente é, acentuar a colcheia. Isto foi o que ocorreu no processo da construção interpretativa da peça com aquiescência do compositor. O mesmo se deu referente à primeira semicolcheia do terceiro tempo. Quando este desenho rítmico aparece em forma de arpejo, enfatizavam-se as mesmas figuras mencionadas anteriormente. O ex. 13b mostra a divisão rítmica como aparece na peça, e o ex. 13c o resultado interpretativo sugerido, ressaltando que não deve ser visto de

¹⁴ Mário de Andrade, "Síncopa", in *Dicionário Musical Brasileiro*. (Belo Horizonte: Itatiaia, 1989), 475.

¹⁵ (Andrade 1989, 475-6)

forma rígida. Cabe ao executante, a partir da sua escolha e conhecimento da música brasileira, definir a duração das notas acentuadas no momento da execução.

Nos compassos 12 – 14, ocorre também outro desenho rítmico semelhante ao anterior (Exemplo 15). Neste há uma maior incidência de sincopas. Sua execução se deu com acentuações, debaixo de ligadura, conforme apresentadas no exemplo abaixo, apesar de não inclusas na partitura.

Ex. 21 - Ritmo dos compassos – 12-13-14 - original



Ex. 22 - Ritmo dos compassos – 12-13-14 - modificado



Em relação à utilização do instrumento na “Miniatura Vulcano”, observa-se que a peça é idiomática¹⁶ para clarineta. O instrumento é usado em todos os seus registros, *chalmereau*, médio, clarino e agudo, mostrando suas características tonais e sua variedade de colorido sonoro. A utilização da variada extensão do instrumento é evidenciada pela

¹⁶ De acordo com Randel (1986: 389), idiomático se refere às possibilidades particulares de um instrumento ou voz, exploradas numa obra musical, as quais incluem timbre, registros, tipos de articulação, como também combinações de alturas (sons).

riqueza de contrastes de timbre encontrados na exploração e alternância dos registros da clarineta, bem como na variação de dinâmica e articulação.

A peça é também um ótimo exercício de leitura, pois tem como principal característica a utilização constante de saltos de oitava e outros intervalos superiores a este. Os saltos ocorrem nos quatro registros da clarineta, mencionados anteriormente. Eles são alcançados com o uso de ligaduras, notas separadas, notas com ponto e sinal de *marcato*. Estes saltos, no andamento em que foi escrita a peça, $\text{♩} = 96$, quando executados na clarineta, trazem uma grande dificuldade técnica, exigindo do clarinetista um treinamento técnico apurado em articulação e saltos, para a execução desta peça.

3.7 “Vôo no Gelo”

Rodrigo Fróes Carvalho é natural de Salvador, BA. Iniciou seus estudos de música aos catorze anos, de forma autodidata, tocando contra-baixo elétrico em Salvador. Antes de ingressar no curso de composição, já atuava no mercado de música popular como instrumentista de contrabaixo elétrico. Foi convidado a ministrar aulas de instrumento nos cursos de extensão da EMUS no mesmo semestre que entrou para a faculdade, onde atua até hoje. É integrante da OCA, grupo de música contemporânea falada.

Sobre a peça, o próprio afirma:

Tentei criar uma ambiência lírica não tonal e suave, em oposição ao que costumo tocar como instrumentista. Trabalhei essencialmente na região média da clarineta e usando muitas *apoggiaturas* como reforço para esse discurso. Usei também a dinâmica para enfatizar o mesmo, com ‘picos’ fortes ou ‘fortíssimos’, que logo retornam ao ‘piano’ ou ‘pianíssimo’.

Por conseguinte, o tempo de permanência nestes ‘picos’ fortes é sempre curto, de aproximadamente um compasso, já que funcionam neste sentido de potencializar o lirismo exposto principalmente em ‘piano’. Outro “argumento” do qual fiz uso para robustecer o ambiente que queria, foi o contorno, que aparece com similaridade nas frases. Os saltos raramente ultrapassam quintas, dando às frases certos caracteres de canto. A articulação também foi pensada neste sentido, sendo quase todas as notas ligadas em longas frases.

Entre as peças da coleção que foram escritas com indicação metronômica para andamento mais lento, “Vôo no gelo” é a que mais apresenta oportunidade para que o clarinetista exiba suas habilidades expressivas. O título da peça “Vôo no Gelo”, expressa muito bem a intenção do compositor. A peça foi escrita em andamento lento, com indicação metronômica aproximada de $\bullet = 58$. A escolha do registro médio da clarineta que juntamente com as variações de dinâmica, evidenciam ainda mais o caráter misterioso da peça. As dinâmicas variam de *pp* à *ff* e todas as melodias escritas com ligaduras.

Na preparação de “Vôo no gelo”, é necessária atenção em relação à articulação. Mesmo não estando escrito nenhuma indicação de pontos, sinais de tenutos ou qualquer outra sinal de articulação, a peça deve ser executada desde o primeiro compasso, com um timbre doce em dinâmica *piano*, obtido sem articulação (ataque) sobre a palheta, e mantendo esse piano impreterivelmente até o compasso 3. Esse recurso serve para reforçar a expressividade sugerida na peça, com as indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor. O andamento foi estabelecido pelo compositor e, em diversas ocasiões, dos encontros e recital, em que a peça foi tocada um pouco mais lenta do que a indicação, ele insistiu que o andamento fosse realmente respeitado.

3.8 “Enrolando o Lima”

Antonio Luis Paulo Freitas de Lacerda é natural de Salvador – BA. Iniciou seus estudos de música aos 15 anos de idade estudando piano na Escola de Música Dep. Manoel Novais. Lá, se formou como técnico em piano. Atuou como tecladista, produtor, arranjador, com artistas baianos de música popular, a exemplo de: Armandinho, Família Macedo, Luiz Caldas, Marcionílio, Pimenta N´ativa, Patchanka, Banda Beijo, Cantora Gil entres outros. Ingressou na UFBA em 2003, aos 25 anos de idade, no curso de Composição. Estudou piano com os professores: Paulo Gondim, Armélia Soares e composição com Paulo Lima, Sérgio Souto, Aderbal Duarte entre outros.

Sobre a peça, o compositor comenta:

Peça criada para clarineta solo. 100% inspiração. Nenhuma técnica foi usada. O título é baseado em fatos reais. Fora isso, é formada por vários arpejos, na primeira, parte de onde se deduz a harmonia, mesmo que não seja tocada, por ser uma peça solo. Mesmo não contendo indicação metronômica na partitura, a peça sugere andamentos parecidos com os do Frevo,¹⁷ devido a sua semelhança rítmica e melódica com esse gênero. Na primeira versão do fragmento que deu origem a “Enrolando o Lima”, não havia ainda nenhuma indicação quanto ao andamento, articulação e ao caráter que deveria ser executada a peça. Logo após a primeira leitura do fragmento, o clarinetista consultou o compositor, perante a turma, perguntando-lhe se a mesma poderia ser executada no estilo de Frevo, pois percebeu, logo

¹⁷ O frevo é uma dança inspirada em um misto de Marcha e Polca, em compasso binário ou quaternário, dependendo da composição, de ritmo sincopado. É uma das danças mais vivas e mais brejeiras do folclore brasileiro. A comunicabilidade da música é tão contagiante que, quando executada, atrai os que passam e, empolgados, tomam parte nos folguedos. O frevo tanto é dançado na rua, como no salão. O berço do frevo é o Estado de Pernambuco/Brasil, onde é mais dançado do que em qualquer outra parte do mundo. Alguém disse que o frevo vem da expressão errônea do negro querendo dizer: "Eu fervo todo", diz: "Quando eu ouço essa música, eu frevo todo". O frevo é rico em espontaneidade e em improvisação, permitindo ao dançarino criar, com seu espírito inventivo, o par com a maestria, os passos mais variados, desde os simples aos mais malabarísticos, possíveis e imagináveis. E, assim, executam, às vezes, verdadeiras acrobacias que chegam a desafiar as leis do equilíbrio. (<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/frevo.html>)

nos primeiros compassos, certa semelhança rítmico-melódica com músicas desse gênero. O compositor afirmou que sim, essa foi a sua real intenção quando estava escrevendo a miniatura.

Diferente da forma tradicional do Frevo, forma de duas partes (A – B – A), a forma de “Enrolando o Lima” possui três partes (A – B – C). A execução do Frevo costuma ser A – B – A, enquanto “Enrolando o Lima” está escrito na seguinte forma: A – B – A – C- A. A parte “A” vai do compasso 1 a 8, com repetição, a parte “B” vai do compasso 9 ao 25 e a parte “C” vai do compasso 26 ao 42, sendo que o compasso 26 funciona como uma ponte para a parte “C”.

A peça não traz nenhuma indicação literal sobre caráter. Durante o laboratório, foi apresentado ao clarinetista um fragmento ainda sem título e sem nenhuma indicação de expressão do que viria a ser “Enrolando o Lima”. Antes de executar pela primeira vez o trecho apresentado, o clarinetista solicitou que o compositor lhe fornecesse apenas uma referência de andamento para que houvesse um pequeno parâmetro para a primeira leitura. Após a primeira leitura, o clarinetista perguntou ao compositor se o mesmo havia pensado em uma melodia com um ritmo no estilo do frevo, o mesmo respondeu que sim. Para facilitar a execução da mesma, fornecer maior flexibilidade rítmica e caracterizá-la no estilo do Frevo, em acordo com a idéia do compositor, foi sugerido ainda pelo clarinetista a inclusão de alguns sinais de expressão tais como ligaduras e alguns pontos de diminuição que Luís Lacerda incorporou a versão final da partitura para o recital.

3.9 “Serietimental”

Marcelo Issa iniciou seus estudos de música aos 15 anos. Logo percebeu que tinha afinidade para compor e tocar violão. Sem nenhum treinamento didático, pesquisou e

começou a aprender violão aos dezessete anos com o auxílio de um amigo. Nessa época já participava de bandas e projetos musicais, a partir daí, conheceu amigos que freqüentavam a Escola de Música da UFBA. Observando a evolução dos colegas, logo ficou entusiasmado e motivado pelo conhecimento que eles obtinham e demonstravam. A partir desse momento, passou a freqüentar a Escola decidindo em seguida se inscrever na oficina de violão clássico 1. Em pouco tempo foi transferido para o nível 3 e logo em seguida para o violão básico 2. Em 2003 foi aprovado no vestibular para o curso de composição e regência e em um ano de curso já havia composto várias peças, inclusive a peça “Seriemental” para clarineta solo, escrita no período do laboratório. Atualmente está residindo na Europa, atuando como compositor e instrumentista dos projetos Banda Navio Negreiro e Chorinho, o último, desenvolvido na UFBA com a ajuda do professor Leonardo Bocchia.

Em relação à peça, afirma o compositor:

Foram utilizadas técnicas seriais, adquiridas com o professor Paulo Lima durante as aulas. Nesta peça usei toda minha intuição e um pouco da matemática serial. Foram utilizadas também combinações rítmicas e numéricas que acabavam por ser as mesmas somas e subtrações que resultaram nesta peça que, agora, tenho a satisfação tê-la sendo estudada pelo instrumentista João Paulo Araújo.

Para este estudo, a peça foi dividida em duas partes, A – B. A parte “A” vai do primeiro compasso até o compasso 27, e a parte “B” vai do compasso 28 até o último compasso da peça. “A” tem indicação metronômica $\text{♩} = 200$ e “B” $\text{♩} = 80$. O tratamento rítmico utilizado pelo compositor na primeira seção, tem um caráter imprevisível, reforçado mais ainda pela melodia atonal. Na seção A, ele faz uso dos compassos (7/16, 5/16, 11/16, 8/16, 10/16, 6/16, 4/16, 9/16, 12/4), tornando os tempos fortes do discurso musical

imprevisíveis ao ouvinte. Nesta seção, onde a indicação de metrônomo é $\text{♩} = 200$, são usadas apenas notas de valores curtos, mantendo a atividade rítmica bem ativa. A peça possui um caráter agitado, toda nota da seção A, exceto o último compasso, é precedida ou seguida, por uma nota de altura diferente, ou seja, não há uma nota que seja precedida, ou seguida, por outra de mesma altura. Isso mantém a linha melódica sempre em movimento, sem repouso (agitada). Por outro lado, a maior parte da seção B é composta por seqüências de notas de mesma altura, movimento retilíneo.

Durante os encontros e preparação de “Serietimental” para o recital, o compositor consultou o clarinetista perguntando-o se era possível produzir o efeito frulato¹⁸ na clarineta, pois gostaria de ouvir esse efeito em alguns trechos de sua peça. O clarinetista respondeu que sim, mas explicou que, a depender do registro em que o frulato for escrito principalmente no agudo e agudíssimo, o grau de dificuldade na execução desse efeito pode variar. No caso de “Serietimental”, os frulatos foram escritos sobre a nota mi, do registro clarino, que não oferece maiores dificuldades na execução:

Ex. 23 - Compassos 6 – Utilização de frulato



¹⁸ Efeito sonoro produzido pela agitação da ponta da língua contra o palato numa velocidade extremamente rápida, ou a vibração desta na altura da garganta. - duas forças opostas envolvidas: a flutuação alta da ponta da língua contra a força baixa da pressão de ar. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Instrumento_de_sopro)

Ex. 24 - Compasso 24 – Segunda utilização de frulato



Outro aspecto observado e analisado durante a preparação de “Seriemental” foi a articulação. Durante os encontros e preparação da peça, o compositor consultou o clarinetista perguntando-o, se, a inclusão de ligaduras na primeira seção, traria ou não benefícios quanto ao desempenho do instrumentista na interpretação da peça. O clarinetista respondeu que, apesar da articulação (o ataque) na clarineta, ser mais pesado e tenso que a ligadura, a inclusão das mesmas não atrapalharia a execução, mas mudaria significativamente o caráter da seção A. Como essa questão havia sido levantada pelo compositor diante da turma, o Prof. Paulo Lima achou pertinente solicitar ao clarinetista, que executasse os primeiros compassos da peça duas vezes. Na primeira, pediu que o clarinetista tocasse todo o trecho, incluindo livremente ligaduras. E na segunda vez, executasse na forma como estava impresso na partitura, sem ligaduras. Após ouvir as duas versões do trecho, o Professor Paulo Lima consultou a turma perguntando qual tinha sido a versão que mais os agradou, após breves comentários de alguns estudantes, a maioria optou pela segunda versão executada.

O Professor Paulo Lima ainda comentou que, “sendo tocada sem ligaduras, e com os acentos escritos pelo compositor, principalmente a primeira seção, despertaria no ouvinte um maior interesse, e reforçaria ainda mais o caráter agitado e tenso da peça”. O

clarinetista acrescentou ainda que, esse efeito, dificilmente seria obtido com o uso de ligaduras, pois a ligadura na clarineta produz um efeito mais *dolce* e expressivo.

Para uma execução eficiente de algumas passagens encontradas em “Seriemental”, principalmente na parte “A” da peça, é necessário que o clarinetista tenha conhecimento e treinamento em articulação na clarineta, evitando a aplicação de esforço desnecessário, fruto de mau treinamento e pouco domínio dessa técnica.

É interessante lembrar que a primeira versão da peça tinha uma única indicação metronômica ♩ = 80, e após um dos encontros, foi necessário reduzi-la para a velocidade atual: ♪ = 200 na seção “A” e mantê-la ♩ = 80 na seção “B”.

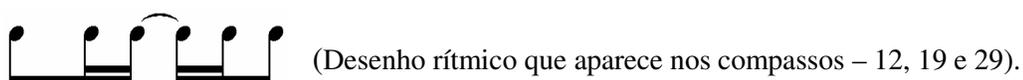
3.10 “Deformação do tempo”

Jarbes de Amor Silva Pinheiro é natural de Salvador, iniciou seus estudos musicais aos sete anos de idade com violão popular, aos doze começou a estudar contrabaixo elétrico e aos dezoito anos ingressou no colégio estadual Dep. Manoel Novaes onde iniciou seu estudo de piano clássico com a professora Graça Ferreira. Nesse período, já atuava como contra baixista em uma igreja evangélica de Salvador. Aos vinte anos começou a tocar piano profissionalmente, acompanhando diversos artistas nacionais e internacionais a exemplo do coral de música *gospel* norte - americano Glory Sings em sua passagem pela Bahia, no ano de 2002. No ano 2003, foi aprovado no vestibular para o curso de composição e Regência da Universidade federal da Bahia onde iniciou os estudos

de composição com o professor Paulo Costa Lima. Na oportunidade compôs a música *Fusion of Time* para clarineta e piano, uma peça jazzística inspirada nos grupos de jazz norte americanos, nesse mesmo período se dedicou ao jazz e a MPB, quando iniciou sua carreira como arranjador e produtor musical no Estudio Fusion, em Salvador. Em 2005, participou de uma turnê de quatro meses na cidade do Rio de Janeiro onde teve a oportunidade de atuar, como instrumentista, ao lado de vários artistas renomados da música popular brasileira. Essa experiência marcou a sua carreira, abrindo mais uma oportunidade para crescimentos tanto pessoal como profissional.

A peça possui indicação metronômica de $\text{♩} = 120$. Os registros do instrumento mais utilizados na peça são o médio e o agudo. Alguns modelos rítmicos utilizados em “Deformação do tempo”, e que se repetem em toda a peça, fazem alusão ao *Ragtime*. (Exemplo 24)

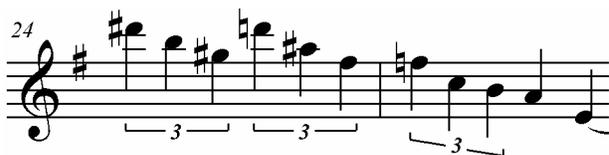
Ex. 25 - Compassos – 10- 13; 17 – 20 e 27 e 30 alusão a ritmos do *Ragtime*.



Outro ritmo encontrado na peça, as quiálteras de semínimas, faz alusão a um gênero bastante conhecido pelos brasileiros. Elas representam uma variante de figuras rítmicas freqüentes no samba bossa-nova¹⁹.

¹⁹ A bossa nova foi um movimento renovador que ocorreu na música brasileira e que repercutiu mundialmente. Entre suas inovações, propagou a prática de acordes dissonantes, harmonias modulantes, interpretações intimistas, instrumental econômico e lirismo coloquial. Com raízes no samba tradicional, o que resultou daí foi um gênero mais elaborado, desenvolvido por músicos com informação jazzística e erudita. (<http://old.gilbertogil.com.br/bio/b2bossa.htm>)

Ex. 26 - Variante rítmica da Bossa Nova – compasso 24 - 25



3.11 “O que será?”.

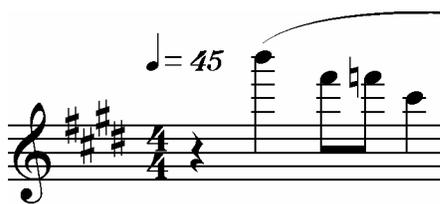
André Eugênio de Queiroz Filho é natural de Feira de Santana, BA. Iniciou seus estudos de música aos dez anos de idade estudando violão popular de maneira informal com amigos. Aos dezoito anos de idade ingressa em um curso de flauta-doce oferecido gratuitamente para comunidade e financiado pela prefeitura municipal da cidade de Feira de Santana. Nessa mesma época, continuou estudando violão e posteriormente guitarra, vindo a atuar profissionalmente acompanhando cantores locais de Feira de Santana. Em 2003 ingressa no curso superior de Composição, na UFBA, dando início aos estudos de violoncelo com o professor Piero Bastianelli.

Sobre a peça “O que será”, o compositor afirma que:

Foi a primeira composição, escrita por mim, no estilo “erudito”. O desafio foi lançado pelo professor Paulo Lima no início do laboratório de composição das peças. A peça retrata a inexperiência de um estudante de composição em música, tentando por em prática novos conhecimentos. “O que será?”, é uma música que tem como objetivo, criar uma esfera musical utilizando a sensibilidade do intérprete. A peça foi escrita em um andamento lento, passando pela região aguda da clarineta através de saltos, porém os mais importantes são os de oitava e os de semitons dando um brilho diferenciado à música. Portanto, “O que será?” é uma peça incógnita, onde o resultado sonoro vai depender muito mais da capacidade do intérprete em internalizar e se envolver com o efeito que a música pode vir a proporcionar, através dos saltos propostos por este compositor, do que da precisão técnica que o intérprete pode oferecer na execução desta música.

Quanto á utilização do instrumento é nesta peça que o registro agudíssimo da clarineta é mais utilizado. No fragmento que deu origem a “O que será?”, apresentado durante os encontros, a nota si, no primeiro compasso, tinha sido escrita uma oitava acima, conforme o exemplo abaixo:

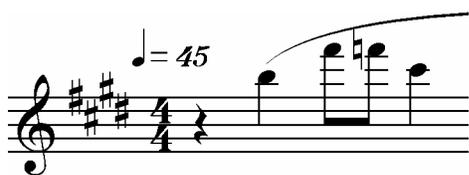
Ex.27 - Primeira versão do compasso 1



O compositor consultou o clarinetista perguntando-o se essa nota, escrita em dinâmica *mf*, poderia trazer algum tipo de dificuldade técnica ao instrumentista, por ser esta a primeira da peça. O clarinetista respondeu que não, mas explicou que as notas desse registro da clarineta, a depender da dinâmica, da articulação e do andamento em que forem escritas, podem trazer desafios ao instrumentista, mas que tecnicamente, ele não tinha cometido nenhum erro.

Na oportunidade, o orientador da turma, Prof. Paulo Lima solicitou ao clarinetista que executasse o mesmo trecho (compasso 1) duas vezes; a primeira, da forma como foi escrita na primeira versão, e a segunda com a nota si uma oitava abaixo. Em seguida, consultou a classe sobre qual tinha sido a melhor versão, e a maioria decidiu pela segunda versão, com a nota si uma oitava abaixo. Consultado pelo Prof. Paulo Lima, o compositor foi de pleno acordo. Esta é a versão modificada do compasso:

Ex. 28 - Versão atual do compasso 1



“O que será?” é a segunda peça da coleção escrita em andamento lento. Alguns trechos exigem do clarinetista um domínio satisfatório do registro agudíssimo da clarineta, principalmente no trecho que envolve os compassos 11 – 15. No processo de preparação desta peça, algumas decisões relacionadas a dedilhado tiveram que ser tomadas em vista de um melhor desempenho dos trechos envolvendo notas do registro agudíssimo, procedimento normal com trechos assim.

3.12 “Caturias Nº 1”

Ednaldo de Paiva Santos é natural de Pojuca – BA. Desde criança já tinha contato com ritmos de origem africana, pois foi criado em contato com a música do Candomblé, sua mãe era uma Ialorixá²⁰. Instrumentos como atabaque, agogô e palmas, fizeram parte da sua primeira experiência em música. Influenciado por seu irmão mais velho, que já atuava no campo de música profissional na cidade de Catú, foi que começou a trabalhar profissionalmente com música, atuando como instrumentista em grupos de música popular em sua cidade natal, tendo contato com ritmos musicais em evidência na época, tais como: lambada, axé, frevo e etc. Através de amigos, teve acesso a outros estilos e formas

²⁰Na religião Candomblé é a Mãe ou Pai de Santo, é o posto mais elevado do Ilê; tem a função de iniciar e completar o ato de iniciação dos Olorixás. (<http://www.terra.com.br/multimedia/minutobrasil/candomble.htm>)

de música, principalmente a música instrumental do Choro, Frevo, Bossa Nova. Teve como escola a vida. Informações sobre música eram colhidas através de revistas especializadas e de amigos, que lhe transmitiam informações. Chegou a ser musicalizado. Estudou trompa, percussão e trombone na Filarmônica 26 de junho, na mesma cidade, sem a orientação de um professor especialista no instrumento. Sua paixão pelo violão o motivou a compor, mesmo sem ter tido acesso a uma escola especializada no assunto, conquistou o respeito e a admiração de muitos músicos de sua cidade. É fundador da Escola de Música de Catú, onde atuou como professor de contrabaixo elétrico, violão e percussão da Escola de Música de Catú. Em 2001 ingressa no curso de Composição e Regência da UFBA. Atualmente é aluno do Núcleo de Percussão da UFBA e diretor e orientador do projeto “Meninos do gueto”. Participou dos cursos de percussão (fundamentos dos ritmos da cultura afro-brasileira no Terreiro Omim-lebê) 2001-2002; Curso de arranjo no Seminário Internacional de Música – UFBA (2003-2004); curso de Fundamentos da Teoria em Música – UFBA (2001-2004). Participou ainda do projeto de iniciação a pesquisa “Afrojham” (oficina de percussão destinada para crianças da rede municipal de ensino em Salvador); das atividades ligadas ao grupo de composição IV na UFBA, no período de 2003 á 2004, inclusive com a primeira audição pública da peça para clarineta solo “Caturias”, uma homenagem á cidade de Catú e com o texto “Maracatu”, onde era explorada uma linguagem de música falada, e da audição de alunos da graduação em fisiologia e técnica vocal na UFBA. É fundador do grupo de choro da Escola de Música de Catú, BA.

“Caturias” pode ser dividida em três partes A – B – C. A peça apresenta uma diferença de caráter entre as partes “A” e “B”. A melodia da parte “A”, é conduzida por um ritmo sincopado, gerando bastante movimento e apresentando um caráter mais dançante, diferente da parte “B”, onde a melodia é desenvolvida através de graus conjuntos e

composta em sua maior parte por figuras de mesmo valor, semínimas. Depois da primeira leitura da primeira versão da peça o clarinetista consultou o compositor quanto a possível inclusão de ligaduras na parte “B” da peça, o mesmo concordou com o acréscimo das mesmas. A inclusão de ligaduras nesse trecho da peça foi sugerida pelo clarinetista na intenção de reforçar ainda mais o caráter expressivo do trecho, pois o mesmo foi escrito em uma das regiões do instrumento de timbre mais romântico e *dolce*. Quanto as partes “A” e “C”, depois da primeira leitura o clarinetista consultou Em contraste com a parte “B” da peça, as partes “A” e “C” devem ser executadas diminuindo os valores das notas e reforçando o caráter de música popular que caracteriza a peça.

Durante os encontros e preparação para o recital, foi determinada uma indicação metronômica aproximada de $\bullet = 100$.

3.13 “Melodia do Vento”

Elias Moog (Elias Gomes da Silva) é natural de Santos, SP. Aos cinco anos de idade foi morar em Cachoeira, recôncavo baiano, onde cresceu em um ambiente rico em atividade de música instrumental. Participou ativamente de corais, cantatas e recitais de piano. Começou a estudar piano clássico aos 12 anos de idade com a sua mãe Elza Gomes da Silva, pianista formada pela Universidade Católica do Salvador - UCSAL. Estudou saxofone e clarineta durante dois anos em uma congregação de músicos evangélicos na cidade de Alagoinhas. Aos 16 anos inicia sua carreira profissional como músico, tendo acompanhado alguns artistas famosos da música popular brasileira, tais como; Dominginhos, Edson Cordeiro, Geraldo Azevedo, Gilberto Gil, Belchior, Nando Cordel, Xangai, em um projeto social sem fins lucrativo, chamado “Paz pela paz”, promovido pelo

escritor e palestrante Clóvis Nunes, na cidade de Feira de Santana, BA. Ainda acompanhou os artistas Sine Calmom, Carlos Pitta e Amelinha, entre outros.

Sobre a peça, afirma o próprio compositor:

Composta em 2003, como uma experiência de algo entre suave e o intenso, tentando expressar movimentos mais brandos do vento e outros mais avolumados; baseando-se em resoluções e táticas de contraponto.

A peça foi escrita em compasso ternário simples (3/4) com indicação metronômica de $\text{♩} = 96$. O compositor utiliza na peça, alguns ornamentos como, mordentes, trinados e *gruppettos*. A única modificação sugerida pelo clarinetista, durante a preparação de “Melodia do vento”, foi o acréscimo de algumas ligaduras em dois trechos da peça, compassos 32-33-34 e 39. Essas modificações visam flexibilizar a linha melódica, e reforçar ainda mais uma oposição que ocorre na peça, pois a melodia dos compassos 19 – 31 possuem uma predominância de saltos, que se opõe a melodia do compasso 32 até o final da peça. Nos compassos 29 – 31 a melodia é constituída por colcheias, semicolcheias e pausas de semicolcheias, saltos de segunda, quarta e oitava, e nos compassos 32 – 34 (exemplo 13), a melodia é composta mais por figuras de mesmo valor, semicolcheias, graus conjuntos e intervalos de terça e oitava.

Ex. 29 - Compassos 32 – 34, original



Ex. 30 - Compassos 32 – 34, modificado



Ex. 31 - Compasso 39, original



Ex. 32 - Compasso 39 – modificado



Os registros da clarineta predominantes na peça são o médio e o agudo. A peça pode ser também utilizada como estudo complementar no treinamento de articulação na clarineta, pois apesar de ser de curta duração, a alternância entre trechos com ligaduras e sem ligaduras é constante em “Melodia do Vento”.

Capítulo IV

A ENQUÊTE

Foi realizado um procedimento de coleta de dados através da elaboração de um formulário com duas proposições (Apêndice 1), objetivando verificar a aceitação das peças quanto a aspectos artísticos e pedagógicos. A população selecionada foi de sete clarinetistas que também são professores em Universidades Públicas Estaduais e Federais, nas cinco regiões do país, norte, nordeste, sul, sudeste e centro-oeste.

Abaixo segue a lista dos nomes dos professores colaboradores e instituições as quais eles fazem parte atualmente:

2 - Quadro 1.2

COLABORADORES	Instituição de ensino atual
1 - Ricardo Dourado Freire	<u>UNB</u> Universidade de Brasília/Centro-oeste
2 - Pedro Robatto	<u>UFBA</u> Universidade Federal da Bahia/Nordeste
3 - Jacob Cantão	<u>UFPA</u> Universidade Federal do Pará/Norte
4 – Roberto César Pires	<u>UNICAMP</u> Universidade Estadual de Campinas/Sudeste
5 - Fernando Silveira	<u>UNIRIO</u> Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Sudeste
6 - Guilherme Garbosa	<u>USM</u> Universidade de Santa Maria/Sul
7 - José Alessandro G. da Silva	<u>UFSCar</u> Universidade Federal de São Carlos/Sudeste

Na primeira proposição, o professor colaborador era consultado quanto a possível contribuição didática que as peças poderiam trazer para o ensino da clarineta no Brasil. Na segunda, ele opinava sobre a possível inclusão delas no repertório clarinetístico brasileiro. Cada um deles podia escolher até dez das treze peças consideradas, em cada âmbito.

Dos formulários enviados aos professores colaboradores que avaliaram o material individualmente, utilizando critérios independentes de avaliação musical e didática, obtiveram-se os seguintes resultados:

Tabela 1
Resultado dos formulários por peças

TÍTULO	Votos quanto ao aspecto didático	Votos quanto ao quesito repertório
“Pula e chuta a minha cabeça”	6	3
“Nada de choro”	4	5
“Absolutamente nada de choro”	1	0
“De volta àquele tempo”	4	4
“Clarinetas esquisitas”	2	0
“Miniatura Vulcano”	4	2
“Vôo no Gelo”	3	2
“Enrolando o Lima”	4	6
“Serietimental”	3	3
“Deformação do tempo”	3	2
“O que será?”	3	2
“Caturias”	1	1
“Contrastes”	3	1

Para verificar de uma maneira geral o grau de aceitação das peças por professor colaborador, tanto para fins pedagógicos como de repertório, foi calculada a média. A média de aceitação de cada peça por professor, com fins didáticos, foi de 3,1 votos entre os sete colaboradores. Quanto a possível inclusão delas no repertório clarinetístico brasileiro, cada peça foi escolhida por pelo menos 2,3 dos sete professores.

Para fins didáticos, todas as treze peças foram escolhidas, sendo que “Pula e chuta a minha cabeça” foi a mais votada, seis votos. As peças “Nada de choro”, “De volta àquele tempo”, “Enrolando o Lima” e “Miniatura Vulcano”, receberam quatro votos. Já as peças “Vôo no gelo”, “Seriemental”, “Deformação do tempo”, “O que será?” e “Contrastes”, receberam três votos. As duas peças menos votadas foram “Absolutamente nada de choro” e “Caturias” com apenas um voto cada uma.

Quanto a possível inclusão no repertório clarinetístico brasileiro, onze das treze peças foram selecionadas, tendo “Enrolando o Lima” como a mais votada, seis votos. A peça “Nada de choro” recebeu cinco votos, “De volta àquele tempo” quatro e “Pula e chuta a minha cabeça” e “Seriemental” três votos cada. Das menos escolhidas, “Vôo no gelo”, “Miniatura Vulcano”, “Deformação do tempo” e “O que será?” receberam apenas dois votos e, por último, “Caturias” e “Contrastes” tiveram apenas um voto cada. A peça “Absolutamente nada de choro” não foi votada por nenhum colaborador.

Isto constata que houve uma aceitação considerável das peças pelos professores, apesar de terem sido compostas por estudantes. Pode se notar também que a aceitação para fins didáticos foi maior do que para fins de repertório.

TABELA 2
Resultado dos formulários por professor colaborador

COLABORADORES	Número de peças escolhidas para fins didáticos	Número de peças escolhidas para fins de repertório
Prof. Jacob Cantão	2	6
Professor Doutor Guilherme Garbosa	8	5
Professor Doutor Pedro Robatto	6	3
Professor Doutor Fernando Silveira	3	3
Prof. José Alessandro	10	10
Professor Doutor Roberto Pires	7	3
Professor Doutor Ricardo Dourado	5	3

Para verificar o grau de aceitação geral das peças entre os colaboradores, tanto com fins pedagógicos como para repertório, foi calculada a média por colaborador. Das dez possibilidades de escolhas entre as treze peças, cada professor escolheu uma quantidade diferente. Em média, cada colaborador escolheu 5,8 das treze peças com fins didáticos. Já para a possível inclusão no repertório clarinetístico brasileiro, 4,4 delas foram aceitas por colaborador. Para fins didáticos, todas as treze peças foram escolhidas, sendo que a peça “Absolutamente nada de choro” foi votada por apenas um colaborador.

O Formulário enviado continha espaço para comentários. Além de escolher, alguns colaboradores fizeram comentários relacionados às peças ou as suas escolhas. Como

o critério de escolha das peças era livre, alguns comentários trouxeram contribuições relevantes para os propósitos deste estudo. As peças e os comentários foram os seguintes:

Segundo o prof. Roberto Pires, a existência de muitas repetições de sincopa em “Pula e chuta a minha cabeça” pode trazer contribuições ao estudante no estudo desse ritmo, como também do compasso composto 6/8. O colaborador 5, comenta que esta peça é um estudo em forma de “choro”, podendo ser utilizada no treinamento de sincopas, de saltos melódicos e articulação em diferentes registros, e exigindo muita atenção e concentração na sua execução.

“Nada de choro”, ainda segundo o prof. Roberto Pires, sugere um “choro canção”. Ela possui um tema interessante e fácil de assimilar, explorando a região aguda do instrumento. As *apoggiaturas* utilizadas encaixam-se perfeitamente no desenvolvimento da melodia.

Sobre “Miniatura Vulcano”, o prof. Ricardo Freire diz que ela “auxilia no desenvolvimento técnico do estudante em relação aos registros do instrumento e na articulação”, em virtude de seus saltos de oitava e intervalos compostos explorando sincopas. Concorda com ele o prof. Roberto Pires.

Ainda segundo o prof. Ricardo Freire, “Vôo no gelo”, escrita em andamento lento, “explora bem a sonoridade no registro médio”. Acrescenta que seu contraste de dinâmicas é bastante interessante, valorizando a musicalidade do clarinetista.

“Serietimental” é uma “peça cerebral e deliberadamente de execução rítmica difícil”, comenta o prof. Ricardo Freire. Pode funcionar perfeitamente como um estudo preparatório para algumas peças para clarineta solo de compositores contemporâneos.

O prof. Fernando Silveira afirma que as três peças selecionadas por ele, “Pula e chuta a minha cabeça”, “De volta àquele tempo” e “Enrolando o Lima” “demonstram o

uso de aspectos composicionais que contribuem para o desenvolvimento de alunos de clarineta e utilizam o elemento oriundo da musica brasileira popular.” Acrescenta ainda que elas podem contribuir no desenvolvimento do repertório da clarineta, principalmente incentivando compositores no uso deste instrumento. O prof. José Alessandro comenta que “as peças apresentadas nesta coletânea representam um material de boa substância para uma análise conceitual e interpretativa”.

O resultado da enquête demonstrou que as peças podem ser utilizadas no ensino da clarineta, conforme atestado por sete professores do ensino superior, cinco doutores e dois mestres. O repertório recebeu 58,5% do total de votos possíveis na enquête. Por outro lado, a possível inclusão dessas peças no repertório, não foi tão bem aceita assim. Os votos atingiram apenas 44,2% do total. Acreditamos que, de maneira geral, três peças podem contribuir com a área de clarineta no país: “Pula e chuta a minha cabeça” para ser utilizada pedagogicamente, por receber 85,7% de aceitação pelos colaboradores, e no quesito repertório, “Enrolando o Lima”, com 85,7% e “Nada de choro”, 71,4%.

CONCLUSÃO

A relação entre compositor e interprete demonstrou que ela pôde auxiliar grandemente na resolução de aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos das peças. Além disso, pelo fato dos estudantes de composição nunca terem escrito para clarineta antes da experiência, acredita-se que houve uma aquisição considerável de conhecimentos, como constatada pela qualidade das peças e suas aceitações por clarinetistas.

Considerando as questões da pesquisa foi possível chegar as seguintes conclusões. 1) Durante os encontros e preparação para o recital, ocorreram modificações significativas nas peças, relacionadas à articulação, andamento, expressão, dinâmica e grafia. Quando estes aspectos causavam dúvidas ao intérprete, por não estarem devidamente escritos ou nem mesmo indicados, eram discutidos, esclarecidos e modificados na partitura. Em alguns casos em que uma alteração destes aspectos era trabalhada e acatada, por exemplo, resultava mesmo em mudança da composição.

2) Em relação a possibilidade de aplicação didática das peças, elas apresentam recursos técnicos tradicionais e alguns contemporâneos, com diferentes articulações, grandes saltos que incluem mudanças de registros, explorações em toda a extensão do instrumento, agilidade motora, controle sutil de dinâmicas, *frulato* e *glissandos*, oferecendo ótimas oportunidades para o desenvolvimento de alunos do instrumento. Elas também trabalham diferentes elementos rítmicos e gêneros que podem ser utilizados como prática complementares no ensino instrumento no Brasil. Cinco das treze peças receberam votos por mais da metade dos colaboradores para serem utilizadas pedagogicamente.

3) Através da análise, das informações e pareceres dos sete professores consultados, constatou-se que algumas das peças, três delas; “Enrolando o Lima”, “Nada de

choro” e “De volta aquele tempo” foram aceitas por mais da metade deles para serem incluídas no repertório.

Acreditamos, assim, que algumas peças poderão contribuir para a área do instrumento e que isto é fruto da relação intérprete-compositor. O trabalho conjunto, intérprete e compositor, ajudou na compreensão das peças, resultando numa interpretação mais próxima das intenções do compositor. Essa interpretação foi construída processualmente em diálogos e experimentações. Ocorreram também mudanças composicionais, no decorrer do processo, por influência do intérprete.

Assim, espera-se que os registros dessas informações possam contribuir para estreitar e estimular a relação entre compositor e intérprete na composição de futuros trabalhos para instrumento solo.

BIBLIOGRAFIA

- Abdo, Sandra Neves. “Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica.” in *PER MUSI – Revista de Performance Musical Vol.1*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p. 16 – 24.
- Alves, Juvino. “Manuel Tranquillino Bastos e suas obras para clarineta: um estudo histórico, analítico e interpretativo”. Salvador: UFBA, Escola de Música, 2003. Tese de Doutorado em Música.
- Andrade, Mario.(1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Barra, Donald. 1983. *The Dynamic Performance – A Performer’s Guide to Musical Expression and Interpretation*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bazzana, Kevin. 1997. *Glenn Gould – The Performer in the Work*. New York: Oxford University Press.
- Bellison, S. *Celebrated method for the clarinet*. New York: Carl Fisher, 1946.
- Bernardes, Ricardo. *Música no Brasil - Missa de Nossa Senhora da Conceição de José Maurício Nunes Garcia. Vol 1*, São Paulo: Funarte, 2002.
- Bogdan, Robert e Sari Biklen. 1982. “Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods”. Boston: Allyn and Bacon
- Brenet, Michel. *Diccionario de la música: histórico y técnico*. Barcelona: Editorial Ibéria, 1981.
- Brymer, Jack. (1979). *Clarinet*. Yehudi Menuhin Music Guides. New York: Schirmer Books.
- _____.*Clarinet*. London: Kahn & Averill, 1992.
- Casa das Filarmônicas. <http://www.casadasfilarmonicas.org.br/casa.htm>. Acessado em 01 de novembro de 2004.
- Carneiro, Maurício Soares (1998). *A música de câmara brasileira: Clarineta e piano – Clarineta solo*. Monografia. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- Carse, Adam. (1965). *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press.
- Cipolla, Jonh. 1997. “Historical Perspectives of Excellence for the Clarinetist.” The Clarinet Online Resource. www.ocr.Sneezy.org/articles/cipolla2.html.

- Cunha, Patrícia Vale da. *Resenhas - Metodologia da pesquisa-ação*. Artigo publicado na página do site Resenhas de Metodologia. Acessado em 16 de dezembro de 2004. (<http://www.lic.ufjf.br/resenhas/metodologia.htm>)
- Davis, William. "The clarinet, its history and development." in *The instrumentalist*. EUA: s.i.e., 1984.
- Dart, Thurston. 1990. *Interpretação da Música*. Traduzido por Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes.
- Drake, Alan H. "The development of artistic clarinet tongue technique." in *Woodwind Anthology*. Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 1992, p. 156-159.
- Dorian, Frederich. *História de la ejecución musical*. Trad. Ramón Gonzáles-Arroyo. Madri: Taurus, 1986.
- Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* - Reimpr. da 2ª ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. EUA: Excelsior Music Publishing Co., 1991.
- Freire, Ricardo Dourado. (2000). "*The history of the development of the clarinet in Brazil*." Tese de Doutorado. Michigan State University.
- Galway, James. *A música no tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.
- Garbosa, Guilherme Sampaio. "*Concerto (1988)*" para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações. Salvador: UFBA, Escola de Música, 2002. Tese de Doutorado em Música.
- Gillespie, James (Editor). *The Clarinet Vol. 24*. EUA: International Clarinet Association, 1996.
- _____. *The Clarinet Vol. 25*. EUA: International Clarinet Association, 1997.
- _____. *The Clarinet Vol. 26*. EUA: International Clarinet Association, 1998.
- _____. *The Clarinet Vol. 27*. EUA: International Clarinet Association, 1999.
- _____. *The Clarinet Vol. 28*. EUA: International Clarinet Association, 2000.
- _____. *The Clarinet Vol. 29*. EUA: International Clarinet Association, 2001.
- _____. *The Clarinet Vol. 30*. EUA: International Clarinet Association, 2002.
- Hein, Norman. *A handbook for clarinet performance*. New York: Kendor Music, 1970.

- Holanda, A. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Globo, 1993.
- Kiefer, Bruno. (1976). *História da Música brasileira – dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Lakatos, Eva Maria e Marconi, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 3ª ed. São Paulo : Editora Atlas, 1991.
- Loureiro, Maurício Alves. (1987). *A Clarineta no Brasil*. Relatório de Pesquisa não publicado. São Paulo: Instituto de Artes do Planalto – UNESP.
- _____ (1991). *The Clarinet in the Brazilian Chôro with an Analysis of the Chôro para Clarineta e Orquestra by Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. Iowa: Graguate College of the University of Iowa.
- Marcondes, Marcos Antônio. (1998). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e Folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha.
- Matos, Robson Barreto. 2000. “Brasileira n.13” de Radamés Gnattali: Uma Abordagem Técnica e Interpretativa. Memorial do Curso de Mestrado em Música – Execução Musical. Universidade Federal da Bahia.
- Neves, José Maria. *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funart, 1997.
- Kennedy, Michael. *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Kiefer, Bruno. (1976). *História da Música brasileira – dos primórdios ao início do século XX*.
Porto Alegre: Editora Movimento.
- Klosé, H. *Méthode complète de clarinette*. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- Lawson, Colin. *Clarinet*. England: Cambridge University Press, 1995.
- Loureiro, Maurício Alves. *The Clarinet in the Brazilian Choro with an Analysis of the Chôro para Clarinete e Orquestra (chôro for clarinet and orchestra) by Camargo Guarnieri*. EUA: University of Iowa, 1991. Tese de Doutorado em Música (DMA).
- Medeiros, Elione A. de. *Uma Abordagem Técnica e Interpretativa das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1995. Dissertação de Mestrado.
- Pino, David. *The art of clarinet playing*. Nova Iorque, Dover, 1980.
- _____. 1980. *The Clarinet and the Clarinet Playing*. New York: Charles Scribners's Sons.

- Randel, Don Michael. 1986. "Idiomatic". *In the New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. P. 389.
- Rendall, Geoffrey. *The clarinet*. London: Renest Benn Ltd., 1957.
- Robatto, Pedro. 1997. Duos para Flauta e Clarineta: "Dualismo II" de Fernando Cerqueira e "Ibeji" de Paulo Costa Lima. Memorial de Mestrado em Execução Musical, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.
- Sadie, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa/editado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- Santiago, Diana. *Sobre Análise para Executantes – ART 021*. Salvador: UFBA, 1992.
- Santos, Jayoleno. *Aspectos da virtuosidade na clarineta*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade do Brasil, 1949.
- Santos, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.
- Silva, Jailson Raulino da. "Air" para Clarineta e Piano de Carlos Gomes: Um Estudo Interpretativo. Salvador: UFBA, Escola de Música, 2001. Memorial de Mestrado.
- Silveira¹, Fernando J.S.R. da. A Família Baerman. Salvador: UFBA, 1999. Monografia em manuscrito.
- _____. "The Brazilian's Clarinet." in *The Clarinet n° 25*. EUA: International Clarinet Association, 1998, p. 56 e 57.
- Tosé, Gabriel. *Artistic Clarinet: technique and study*. EUA: Highland Music Company, 1962.
- Thiollent, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986. 108p.
- Turabian, Kate. *Manual para redação*. Vera Renold (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Ulloa, Mario. "Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não Violonistas" Salvador: UFBA, Escola de Música, 2001. Tese de Doutorado em Música.
- Weston, Pámela (1994). *Clarinet Virtuosi of the past*. Great Britain: Fentone Music Limited.

ANEXO I - FORMULÁRIO DA ENQUETE

1 – QUANTO A APLICAÇÃO DIDÁTICA

Após uma breve análise, assinale com X no máximo 10 peças desta coleção que você acredita que possam trazer alguma contribuição didática para o ensino da clarineta no Brasil.

- | | | |
|---|-----------------|-----|
| 1 – Pula e chuta a minha cabeça----- | Paulo Rios | () |
| 2 – Nada de choro----- | Rogério Lustosa | () |
| 3 – Absolutamente nada de choro----- | Rogério Lustosa | () |
| 4 – De volta aquele tempo----- | Túlio Augusto | () |
| 5 – Clarineta com percussão esquisitas----- | Alex Pochat | () |
| 6 – Miniatura Vulcano----- | Joélio Santos | () |
| 7 – Vôo no gelo----- | Rodrigo Fróes | () |
| 8 – Enrolando o Lima----- | Luis Lacerda | () |
| 9 – Serietimental----- | Marcelo Issa | () |
| 10 – Fusion of Time----- | Jarbes Pinheiro | () |
| 11 – O que será?----- | André Eugênio | () |
| 12 – Caturias----- | Ednaldo Paiva | () |
| 13 – Contrastes----- | Elias Moog | () |

ASSINATURA

2 – QUANTO A CONTRIBUIÇÃO PARA O REPERTÓRIO CLARINETÍSTICO BRASILEIRO

Após uma breve análise, assinale com X no máximo 10 peças desta coleção que você acredita que possam fazer parte do repertório clarinetístico brasileiro.

- 1 – Pula e chuta a minha cabeça-----Paulo Rios ()
- 2 – Nada de choro-----Rogério Lustosa ()
- 3 – Absolutamente nada de choro-----Rogério Lustosa ()
- 4 – De volta aquele tempo----- Túlio Augusto ()
- 5 – Clarineta com percussão esquisitas----- Alex Pochat ()
- 6 – Miniatura Vulcano-----Joélio Santos ()
- 7 – Vôo no gelo-----Rodrigo Fróes ()
- 8 – Enrolando o Lima-----Luis Lacerda ()
- 9 – Serietimental-----Marcelo Issa ()
- 10 – Deformação do tempo-----Jarbes Pinheiro (...)
- 11 – O que será?-----André Eugênio ()
- 12 – Caturias-----Ednaldo Paiva ()
- 13 – Contrastes-----Elias Moog ()

ASSINATURA

ANEXO II – PARTITURAS DAS PEÇAS

Ordem	Autor	Peças
1	Paulo Rios Filho	“Pula e chuta a minha cabeça”
2	Rogério Lustosa	“Nada de choro”
3	Rogério Lustosa	“Absolutamente nada de choro”
4	Túlio Augusto	“De volta aquele tempo”
5	Alex Pochat	“Clarinetas esquisitas”
6	Joélio Santos	“Miniatura Vulcano”
7	Rodrigo Fróes	“Vôo no gelo”
8	Luis Lacerda	“Enrolando o Lima”
9	Marcelo Issa	“Seriemental”
10	Jarbes Pinheiro	“Deformação do tempo”
11	André Eugênio	“O que será?”
12	Ednaldo Paiva	“Caturias”
13	Elias Moog	“Melodia do vento”

1 – “Pula e Chuta a Minha Cabeça”

pra sempre

Pula e Chuta a Minha Cabeça

Clarineteta em
Si bemol

para clarineta solo

Paulo Rios Filho

$\text{♩} = 90$

8

16

23

31

39

45

51

58 *a tempo*

f *ff* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *pp* *mf*

diminuendo poco a poco ...

Acelerar e Ritardar alternadamente

Gliss.

Musical score for 'Pula e Chuta a Minha Cabeça' in G major, 2/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 63-67) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 68-69) continues the melodic line. The third staff (measures 70-72) includes a triplet of eighth notes, with a *rit.* (ritardando) marking above the first two notes and an *accel.* (accelerando) marking above the last two notes. The fourth staff (measures 73-79) begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff (measures 80-81) concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Salvador, BA
Outubro de 2003

2 - “Nada de choro”

Nada de Choro

Choro

Rogério Lustosa

Clarinete em
Si bemol

A6 A° A6 G7+ F#m7 F°
 5 Em7-9 G7+(#11) G# A
 9 G#A# A/C# E/D E7-9 A E7-9 A 1ª vez
 13 A 2ª vez C#7 F#m7 E7 A mf
 17 C#7 D D/E A E7-9
 21 A6 F#7-G# C#m7-b5 F#7 Bm7 (*)
 25 E7-9 A C#7 F#m7
 29 C#7 D D/E A mf
 33 E7-9 A6 E7-9

(*) Na edição do compositor existe um trinado na nota Dó.

*

2004 Rogério Lustosa

2

Nada de Choro

36 A F#m7 6 B⁹ G#m7-b5 C#/G#

40 F#m7 D7+ G#m7-b5

44 C#7 F#m7 6 Bm7

48 E7-b13 A6 G#m7-b5 C#7

51 F#m7 Em7-9 D#m7-b5 C#/F F#m A6 B⁹

55 A6 G7+ F#m7 F° Em7-9 G7+#11

59 G# A G#/C A/C#

62 E/A E7-9 A E7-9 A Fim

p *mf* *f* *mp* *f*

(*) O ritornelo foi um acréscimo do intérprete.

3 – “Absolutamente Nada de Choro”

Absolutamente Nada de Choro

Rogério Justosa

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The dynamics and tempo markings are as follows:

- Staff 1: *pp*, *mp*, *mf*, *p*
- Staff 2: *f*, *mp*, *mf*, *ff*, *f*
- Staff 3: *p*, *rallentando*, *a tempo*, *rallentando*
- Staff 4: *pp accel.*, *fp*
- Staff 5: *mf*, *rallentando*
- Staff 6: *acel.*, *f*, *a tempo*, *pp*

4 – “De volta aquele tempo”

De volta àquele Tempo ...

Clarinete em
Si bemol

Túlio Augusto

The musical score is written for Clarinet in B-flat and is in 2/4 time. It consists of six staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following performance markings:

- Staff 4: *rall.* and *acell.*
- Staff 6: *D.C. al Coda*

There are also some circled symbols above the staff lines, possibly indicating breath marks or phrasing.

5 – “Clarinetta Esquisita”

Clarinetta Esquisita

Alex Pochat

Clarinete em
Si bemol

Adagio

f *accel.*

Allegro *rit.*

mp *cresc. ...*

Moderato

f *ffz*

Allegro

ff

Moderato **Allegro**

subito p *mf* *ff* *f* *cresc. poco a poco*

accel.

dim. ... *Gliss.*

6 – “Miniatura Vulcano”

Miniatura Vulcano

Joélío Santos

Clarinete em
Si bemol

$\text{♩} = 96$

p *mf* *f*

4 *p*

8 *mf* *ff* *p* *f* *p* Gliss.

13 *mf* *f* *mf*

17 *mf*

21 *f* *mf*

26 *p* *mf*

31 *p* *f* *mf* *p* *f* Gliss.

36 *p* *ff*

Joélío Santos

7 – “Vôo no gelo”

Vôo no Gelo

Clarinete em
Si bemol

Rodrigo Fróes Carvalho

♩ = 58

p *mf*

5 *p* *mp* *p*

10 *p* *ff* *mf*

15 *p*

19 *mf* *pp* *f*

24 *mf* *p* *p* *f*

29 *mf* *p*

Rodrigo Fróes Carvalho

8 – “Enrolando o Lima”

Enrolando o Lima

Clarinete em
Si bemol

Luis Lacerda

5

9

12

16

19

23

26

D.C. al Coda

The image displays a musical score for the piece "Enrolando o Lima". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is divided into five systems, each starting with a measure number: 30, 34, 39, 43, and 51. The first system (measures 30-33) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 34-38) continues with similar rhythmic motifs. The third system (measures 39-42) shows a more melodic line with slurs. The fourth system (measures 43-46) is highly rhythmic with many sixteenth notes. The fifth system (measures 47-51) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

9 – “Serietimental”

Serietimental

Clarinete em
Si bemol

Marcelo Issa

$\text{♩} = 200$

f *fp* <

fp <

fp <

fp <

fp <

fp <

$\text{♩} = 80$

ff



10 – “Deformação do tempo”

Deformação do Tempo

Clarinete em Si bemol

Jarbes Pinheiro

$\text{♩} = 120$

f

5 1. 2. 3. 1. 3x

9 2. 3. 3. *mf* *mp* *mf*

13 *f* *mp* 1. 2. 2x

17 *mp*

21 *Livre* *mp*

24 *f* *mp* *mp*

29 *f*

11 – “O que será?”

O que será

Clarinete em
Si bemol

André Eugênio

$\text{♩} = 45$

mf

5

ff

11

ff *mf*

15

3

20

24

12 – “Caturias”

Caturias nº1

Ednaldo Paiva

Clarinete em
Si Bemol

♩ = 100

Musical score for Clarinet in B-flat, titled "Caturias nº1" by Ednaldo Paiva. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by the number '3') in the third and fourth staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by two first endings (labeled '1' and '2') and a final melodic phrase in the last staff.

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs. A 7/4 time signature appears in the second measure. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes. The third staff features a change to common time (C) in the final measure. The fourth staff concludes with two accented eighth notes. The piece ends with a double bar line.

14 – “Melodia do Vento”

Melodia do Vento

Clarinete em
Si bemol

Moog

♩ = 96

8 *rit.* *a tempo*

16 *accel.*

23 *tr*

30

34

38 *tr*

ANEXO III – COMENTÁRIOS DOS COLABORADORES

A seguir, são apresentados alguns comentários, sugestões e questões feitas pelos professores colaboradores, a partir da sugestão do Formulário da enquête. Alguns foram devolvidos juntamente com o formulário e outros através de *e-mail*.

Prof. Jacob Cantão:

“Todas as treze peças podem ser aproveitadas, pois, são documentos musicais. Selecionar dez peças do repertório brasileiro, talvez não seja trabalhoso. A questão a ser discutida é entender que parâmetros e variantes devem ser observadas para selecionar as dez peças para alcançar o objetivo proposto. As peças devem atender que critérios? Timbres, efeitos, dificuldade para a mão esquerda, dificuldade para a mão direita, dinâmica, ritmo, regiões da clarineta.? Outra questão é saber se houve no processo de composição uma preocupação com a ‘linguagem idiomática da clarineta’. Os compositores sabiam exatamente o que explorar e como explorar os recursos da clarineta? Uma dúvida. No processo de criação dessas peças houve uma preocupação com o nível dos clarinetistas ou as treze peças foram escritas sem essa preocupação? Essa pergunta, no meu ponto de vista, é fundamental para a análise do material”.

Prof. Pedro Robatto:

“De modo geral, não achei as peças com nível composicional elevado, principalmente comparando-as com outras peças para clarineta solo que já são reconhecidas no Brasil, como ‘Lúdica’, ‘Fantasia Sul América’ e ‘Melodia’. Entretanto, é possível verificar peças com boas idéias e divertidas (peças 1, 2, 3, 5, 8, e 11). A maioria delas possui cunho com a música popular brasileira (chorinho – peças 1,2 e 4), (Frevo – peça 8), Bossa nova instrumental (peças – 7 – 12). Outras peças possuem boas idéias mas são pouco desenvolvidas (peças – 3, 5 e 11). Para mim, as melhores peças são, ‘Absolutamente nada de choro’ e ‘O que será, mas acho que os compositores deveriam explorá-las e aumenta-las. Gosto também das peças ‘Pula e chuta a minha cabeça’, ‘Nada de choro’, e ‘Enrolando o Lima’ sendo todas ligadas à música popular. Uma sugestão seria escrever um acompanhamento de um instrumento, harmônico ou não”.

Prof. Fernando Silveira:

“As três peças selecionadas, demonstram o uso de aspectos composicionais que contribuem para o desenvolvimento dos alunos de clarineta e/ou utilizam o elemento oriundo da música brasileira popular. Acredito que possam contribuir para o desenvolvimento do repertório da clarineta, principalmente atuando para o estímulo dos compositores no uso do instrumento”.

Prof. Ricardo Freire:

“...‘Pula e chuta a minha cabeça’ – Estudo em forma de ‘choro’ que utiliza sincopas explorando saltos melódicos que necessitam de cuidados na execução. Aborda principalmente os registros médio e agudo, exigindo cuidado com a articulação, boa peça.

‘Miniatura Vulcano’ – O elemento motivico explora saltos de oitavas ou intervalos compostos a partir de sínopes. Auxilia no desenvolvimento técnico do estudante em relação aos registros do instrumento e na articulação em diversas.

‘Vôo no gelo’ – Peça lenta que explora bem a sonoridade do registro médio. O contraste de dinâmicas é interessante e valoriza a musicalidade do clarinetista. Boa peça para clarineta.

‘Serietimental’ – Peça cerebral e deliberadamente de execução rítmica difícil. Poderá funcionar como um estudo difícil preparatório para as peças solo de Gilberto Mendes e I. Stravinsky. Deverão ser colocadas articulações para descansar o executante. Bom estudo.

‘Contrastes’ – Peça simples que funciona bem como estudo por estar escrito na região confortável do instrumento. Utiliza várias combinações rítmicas que exigem atenção do clarinetista. “A estrutura melódica fraca é que torna a peça regular...”.

Prof. José Alessandro:

“As peças para clarineta solo apresentadas nesta coletânea representam um material de boa substância para uma análise conceitual e interpretativa. Por obrigatoriedade das opções, tive que desconsiderar três das treze peças. Como educador, não gostei do título da primeira peça ‘Pula e chuta a minha cabeça’. Talvez tenha relação com lutas marciais ou na ‘Capoeira’, mas acho um título agressivo. Nos aspectos gerais as demais peças são interessantes”.

Prof. Roberto Pires:

“...‘Pula e chuta a minha cabeça’ – Didaticamente essa peça funciona muito bem, pois existem muitas repetições de ritmo sincopado, o que segundo para a maioria dos alunos iniciantes obviamente sentem dificuldades neste ritmo. Na segunda parte (compasso 48) a peça muda um pouco, mas logo volta a sua estrutura sincopada. Na terceira parte (compasso 73) aparece o compasso 6/8, onde também ocorrem dificuldades para alunos de Conservatório”.

‘Nada de choro’ - Esta sugere um ‘Choro Canção’ (semínima = 96), possui um tema interessante e fácil de assimilar. Explora um pouco a região aguda e também apoggiaturas, que se encaixam perfeitamente no desenvolvimento da melodia. Boa peça para o repertório e para aplicação didática.

‘Absolutamente nada de choro’ – Aqui o autor faz uma brincadeira revivendo pequenos trechos da peça anterior. A peça acima (2) funciona bem como choro. Esta não incluiria para repertório e nem para aplicação didática.

‘De volta aquele tempo’ – Esta é de fácil entendimento devido a sua escrita em semicolcheias. Boa para manter o aluno dentro de um tempo pré-determinado. Recomendo para aplicação didática e também para repertório.

‘Clarineta com Percussão Esquisita’ – Também muito simples indicada para iniciante de conservatório. Devido às mudanças de compasso, esta vale somente para aplicação didática.

‘Miniatura Vulcano’ – Para aplicação didática, pela ocorrência de alturas diferentes de notas, funciona como estudo.

‘Vôo no Gelo’ – na verdade esta composição se resume nos primeiros 15 compassos; não captei a mensagem. Não recomendo.

‘Enrolando o Lima’ – Ela funciona bem para iniciante de conservatório. A composição é bem sugestiva e de fácil execução. É uma peça formal: exposição-desenvolvimento e volta exposição. Sugiro para repertório.

‘Deformação do tempo’ – Não sei se foi intencional, esta peça parece não ter fim. Recomendo pra estudo didático somente.

‘O que será?’ “ - Devido ao andamento e exploração de notas agudas, podemos aproveitá-la para estudo didático”.