



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

**JAIRO WILKENS DA COSTA SOUSA**

**SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DE ONZE OBRAS CONTEMPORÂNEAS  
PARA CLARINETA SOLO DE SETE COMPOSITORES BAIANOS  
E ANÁLISE TEÓRICA-INTERPRETATIVA DA PEÇA  
“PERIPÉCIAS OP. 56: LOOK AT THE SKY!”  
DE PAULO COSTA LIMA**

Salvador

2023

**JAIRO WILKENS DA COSTA SOUSA**

**SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DE ONZE OBRAS CONTEMPORÂNEAS  
PARA CLARINETA SOLO DE SETE COMPOSITORES BAIANOS  
E ANÁLISE TEÓRICA-INTERPRETATIVA DA PEÇA  
“PERIPÉCIAS OP. 56: LOOK AT THE SKY!”  
DE PAULO COSTA LIMA**

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), **contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios Finais; o Produto Final;** como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical e Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S725 Sousa, Jairo Wilkens da Costa  
Seleção e descrição de onze obras contemporâneas para clarineta solo de sete compositores baianos e análise teórica-interpretativa da peça “Peripécias op. 56: look at the sky!” de Paulo Costa Lima / Jairo Wilkens da Costa Sousa.- Salvador, 2023.  
Folhas f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto  
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2023.

1. Clarineta. 2. Compositores - Brasil - Bahia. 3. Música - Séc. XX - Bahia. I. Robatto, Pedro. II. Universidade Federal da Bahia . III. Título.

CDD: 788.62

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia

Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão Final de **JAIRO WILKENS DA COSTA SOUSA** intitulado **“SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DE ONZE OBRAS CONTEMPORÂNEAS PARA CLARINETA SOLO DE SETE COMPOSITORES BAIANOS E ANÁLISE TEÓRICA-INTERPRETATIVA DA PEÇA “PERIPÉCIAS OP. 56: LOOK AT THE SKY!” DE PAULO COSTA LIMA”** foi **aprovado**.

**Dr. Pedro Robatto (orientador)**

**Dr. Joel Luís da Silva Barbosa**

**Dr. Luiz Eugenio Afonso**

**Salvador / BA, 22 de novembro de 2022.**

## AGRADECIMENTOS

À minha amável esposa Clenice Ortigara, por sua atenção, suporte, paciência, disponibilidade, amor, carinho e tudo de maravilhoso que você me proporcionou. Te amo!

Ao meu querido cunhado Clóvis Ortigara pelo suporte, carinho e atenção.

Aos amigos de Curitiba-PR, cidade que me acolheu.

Aos professores do PPGPROM – UFBA.

À coordenação e secretário do PPGPROM – UFBA.

Aos colegas do mestrado da classe de clarineta, especialmente ao amigo Jonathan Augusto pelas valiosas contribuições.

À banca do Exame Qualificativo, atenção proporcionada pelos professores Joel Barbosa e Eduardo Gonçalves.

Ao grande e querido amigo, colega e professor Pedro Robatto, por toda a sua atenção, acolhimento, suporte nos momentos exaustivos da pesquisa e suporte técnico-interpretativo das obras aqui relacionadas.

Ao querido professor Joel Barbosa pela atenção e auxílio da peça *Amore et Dolore* do compositor Pedro Kröger.

## RESUMO

Apresento neste memorial fatos que consistem em informações que conduzem o artigo e o produto final do mestrado, fundamentado nas abordagens que envolvem todo o meu desempenho na construção de cada peça, objetivando um concerto final seguido de gravação destas onze obras contemporâneas para clarineta solo de sete compositores baianos. Tal como destaco a biografia constituinte a minha formação e experiência como clarinetista e pesquisador de música brasileira de concerto, destacando também o envolvimento com o Programa de Pós-Graduação Profissional através de uma percepção geral sobre o curso. Procurei, então, descrever em detalhes as experiências ocorridas durante toda a trajetória acadêmica do Programa de Pós-Graduação (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde apresento minhas perspectivas e reflexões acerca das disciplinas cursadas. Também descrevi estratégias de aprendizagem durante as práticas de cada obra, além dos equipamentos de captação de áudios de gravações usados, o que para o meu entendimento, tornou-se ao mesmo tempo, uma base técnica de pesquisa para a resolução de uma boa performance e gravação do produto final. Diante disso, o resultado final deste trabalho consiste em uma síntese nas considerações finais, onde descrevo em linha cronológica o porquê do ingresso ao mestrado e como tive contato com esta coleção de obras. A ênfase maior está na performance das obras, devido a contemplação de um raro repertório, o que me leva acreditar que as mesmas configuraram de forma assertiva na construção de habilidade técnica e musicais dentro do panorama da música brasileira de concerto para clarineta solo. Por fim, e não menos importante, todos os conteúdos musicais desta pesquisa estão registrados para apreciação do público em geral no meu canal pessoal da plataforma digital *YouTube*.

Palavras-chave: Clarineta Solo; Compositores Baianos; Música Contemporânea.

## **ABSTRACT**

I present in this memoir facts that consist of information that lead to the article and the final product of the master's degree, based on the approaches that involve all my performance in the construction of each piece, aiming a final concert followed by recording of these eleven contemporary works for unaccompanied clarinet of seven composers from Bahia. As I highlight the biography consisted of musical background and expertise as a clarinet player and researcher of Brazilian concert music. I also described the enrollment in the Professional Graduate Program through a general perception about the course. I have tried, then, to describe in detail the experiences occurred throughout the academic development in the Graduate Program (PPGPRM) of the School of Music (EMUS) at Federal University of Bahia (UFBA). As far as my perspectives are concerned, I point out reflections about the taken courses. Along with these reflections, I have described learning strategies during the practices of each work, in addition to the recording audio equipment used, which for my understanding, became at the same time, a technical basis of research for the resolution of a good performance and recording of the final product. Therefore, the final results of this research consists of summarizing in the final conclusions, where I explain in chronological line the reason for joining this master's program and how I had access to this collection of pieces. The biggest focus is in the artistic performance of these pieces, due to the rare repertoire, which made me consider that these pieces have positively impacted the evolution of technical and musical skills within the palindromic of Brazilian music for unaccompanied clarinet. Finally, and no less important, all the pieces from this research are recorded and it is available for the general public to enjoy on my personal YouTube channel.

**Keywords:** Solo Clarinet; Composers from Bahia; Contemporary Music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: CD Duo Palheta ao Piano.....	15
Figura 02: CD Duo Palheta ao Piano e Marília Vargas.....	15
Figura 03: CD/DVD Duo Palheta ao Piano – Música Brasileira para Clarineta e Piano.....	16
Figura 04: CD Clarineta Solo Brasileiro.....	16

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL</b> .....	12
2.1 Estudos musicais.....	12
2.2 Perfil profissional.....	13
2.3 O interesse em música brasileira.....	14
<b>3. O MESTRADO</b> .....	17
3.1 Percepções gerais.....	17
<b>4. DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL</b> .....	19
4.1 MUS502 – Estudos Bibliográficos e Metodológicos I.....	19
4.2 MUSD42 – Metodologia de Pesquisa e Execução Musical.....	20
4.2.1 Módulo I – Prof. Dr. José Mauricio Brandão.....	20
4.2.2 Módulo II – Prof. Dr. Lucas Robatto.....	20
4.2.3 Módulo III – Prof <sup>a</sup> . Dr <sup>a</sup> . Suzana Kato.....	21
4.3 MUSE91 – Música, Sociedade e Profissão.....	21
4.4 MUSE95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.....	22
4.5 MUSE96 – Prática Orquestral.....	23
4.6 MUSE97 – Prática Camerística.....	24
<b>5. SEMESTRE II (formato remoto) 2021.2</b> .....	24
5.1 MUSE45 Estudos Especiais em Interpretação.....	24
5.2 MUSE95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.....	25
5.3 MUSE99 Preparação de Recital/Concerto Solístico.....	26
<b>6. SEMESTRE III (formato remoto e presencial) 2022.2</b> .....	26
6.1 MUSE95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.....	26
6.2 MUSE99 Preparação de Recital/Concerto Solístico.....	26
<b>7. DAS ATIVIDADES</b> .....	27
<b>8. O ARTIGO</b> .....	28
8.1. Percepções gerais.....	28
<b>9. O PRODUTO FINAL (ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO DOS EVENTOS TÉCNICOS PARA A PREPARAÇÃO DAS OBRAS)</b> .....	29
9.1. Das gravações caseiras.....	30
9.2. Gravação Profissional.....	31
9.3. Estratégias de Estudos Técnicos para Preparação das Obras.....	31

<b>10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>37</b>
<b>11 ARTIGO.....</b>	<b>39</b>
<b>APÊNDICE A: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>79</b>
<b>APÊNDICE B: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>82</b>
<b>APÊNDICE C: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>86</b>
<b>APÊNDICE D: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>89</b>
<b>APÊNDICE E: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>92</b>
<b>APÊNDICE F: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICE G: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS: PARTITURAS.....</b>	<b>103</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente memorial consiste nas informações que conduzem o artigo e o produto final do mestrado, o qual condiz com a construção de uma *performance* (recital) seguido dos detalhes sobre os materiais usados para a captação de áudio das gravações das onze obras contemporâneas para clarineta solo de sete compositores baianos. Tal como aborda a biografia constituinte à minha formação e experiência como clarinetista e pesquisador da música brasileira de concerto, seguido de toda integração acadêmica durante o curso do Mestrado Profissional (PPGPROM) em Criação Musical e Interpretação da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com início na data de 22 de fevereiro de 2021. Traz as etapas acerca dessa trajetória acadêmica com reflexões perante todas as disciplinas, as quais foram cursadas no formato não presencial (remoto).

Posto isto, exemplifico de forma indutiva as informações que são conduzidas ao entendimento do produto final, que se fundamenta na construção de *performance* para um recital seguido de gravação de onze obras aqui selecionadas.

E como o objetivo deste trabalho foi investigar e ter um amplo conhecimento das obras de compositores baianos para clarineta solo, as perspectivas englobam além da construção técnica a difusão destas obras, aparatos técnicos e musicais que nos surpreendem com a linguagem musical usada por seus compositores, os quais oferecem possibilidades de contato com toda riqueza e profusão de ritmos do Brasil e do mundo.

Parece lógico que o produto final seja a realização de um recital e gravação, desse modo, se confirma os valores de todas as peças perante ao público presente, sinais de aproximação das pessoas que passam a ouvir e conhecer a existência dessas obras, sendo que, a gravação, confirma como produto comercial podendo chegar a mais simpatizantes deste gênero de música instrumental.

Pois assim, o processo de construção da literatura da clarineta brasileira é percebido por mim como um percurso em constante movimento, no qual sempre estarei iniciando um novo processo de busca e construção, que acontecerá através da escolha das peças, preparação, concertos e gravação, a fim de traçar o mais diversificado panorama de nossa música de concerto para este instrumento.

À vista disso, esta integração acadêmica incentivou a continuidade à pesquisa, referindo-se a uma busca progressiva de mais obras brasileiras, ato tão importante e bonito que anos atrás surgiu de cunho individual e autônomo, o qual iniciou em 2014 e se realizou em 2016, tendo como resultado a gravação profissional do CD intitulado “Clarineta Solo Brasileiro”. Projeto que objetivava dar mais visibilidade ao repertório da música brasileira de

concerto para clarineta solo (sem acompanhamento). Perpétuo (2016) assinala o encarte deste projeto destacando como: “O voo solo do clarinete brasileiro”, e segue dizendo:

Do choro às técnicas expandidas, passando pelo nacionalismo e desaguando na multiplicidade de tendências do terceiro milênio, Jairo Wilkens usa seu instrumento, o clarinete, para nos conduzir pelas diversas poéticas da música brasileira nos séculos XX e XXI, contemplando compositores de diferentes gerações, estilos e origens geográficas. (PERPÉTUO, 2016, p. 1).

Logo, a interação com o repertório brasileiro revelou-se, neste contexto, como uma probabilidade de expansão e inserção desse repertório de ênfase na *performance*, sendo bastante útil e permitindo, assim, o foco no diálogo e colaboração, objetivando sempre estimular a percepção dentro das novas descobertas, as quais renovam os avanços técnicos e musicais deste autor. Desta forma, a integração ao curso de Mestrado Profissional da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia - PPGPROM, me direcionou ao encontro deste novo repertório, proporcionando a continuidade da minha pesquisa como meio de investigação, divulgação e execução dessas obras brasileiras que representam uma ampla gama de informações dentro de seus vários aspectos técnicos e musicais, podendo assim, fazer parte dos programas de concertos para futuros estudantes da clarineta.

Como mencionei antes, o presente memorial introduz parte da pesquisa que envolve as atividades de estudos de preparação para *performance*, gravação, seleção e descrição dessas onze obras compostas entre os anos 1996 a 2021. Para tanto, destaco uma análise para *performance* de *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo Costa Lima, peça que é construída sobre o tema de Luiz Gonzaga (olha pro céu meu amor), contendo várias combinações de ritmos baseado na música nordestina, além de criar variações de rítmica e passagens de malabarismo sobre a melodia como se fosse uma improvisação.

As obras em si, digamos que suas construções musicais possuem um fluxo contínuo, que se modificam dentro de um experimento musical, em que as tendências vão construindo uma determinada linguagem contemporânea, mas em diálogo com certos elementos rítmicos da música brasileira, tudo dentro de uma diversidade sonora de equilíbrio, ou seja, ancorado pelas linguagem musicais de cada compositor, nas quais seus estilos individuais se afluam independentes dentro do panorama da música contemporânea brasileira.

Como base de estudo, passei a considerar as diversidades rítmicas e todas as tendências contemporâneas que envolviam cada uma das peças, portanto, sempre imaginando o estilo de escrita de cada compositor que abrange uma série de informações técnicas e musicais. Nesse sentido, foi preciso compreender o processo de construção técnica de cada peça. Assim,

incorporei métodos de estudos contemporâneos de vários autores que me auxiliaram na construção das habilidades digitais baseadas no domínio da execução instrumental. As sucessivas tendências e multiplicidade me estimularam a divulgação e expansão deste repertório, além das experimentações e das reflexões dos eventos técnicos que envolvem os estudos práticos das obras, fatores dentro das novas descobertas que contribuem com os avanços técnicos e musicais de um instrumento como a clarineta.

Dessa forma, continuo objetivando as melhores formas de colaboração, descobrindo formas e métodos que melhorem o incentivo e o acesso ao repertório de música brasileira de concerto para clarineta solo. Desta maneira e através dos estudos, pesquisa e colaboração, poderemos entender mais sobre os nossos compositores, suas influências e o que eles pensam da música tradicional brasileira em fusão com a contemporaneidade desenvolvida no Brasil.

Nessa perspectiva, descrevo a minha formação e atuação profissional, seguido de uma percepção geral do mestrado, as reflexões sobre todas as disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação (PPGPROM) em Música da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), percepções gerais do artigo, o produto final, concluindo com as considerações finais, seguido de referências.

## **2. A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL**

### **2.1. ESTUDOS MUSICAIS**

Natural de Vigia de Nazaré, cidade de aproximadamente cinquenta mil habitantes, cerca de duas horas da capital Belém no Estado do Pará. Cresci dentro de uma família que gostava de música, meu pai foi músico profissional e tocava nos bailes da cidade. Iniciei meus estudos musicais em 1993 com meu pai, mais tarde fiz parte da banda de música local União Vigienense. Em 1995 me transferi para a capital Belém para estudar clarineta no Conservatório Carlos Gomes com o professor húngaro Sindrich Sidla por dois anos, em seguida com o professor russo Oleg Andreyev, com quem estudei seis anos.

Em 2000 me transferi para a cidade de Curitiba/PR onde finalizei a graduação no bacharelado em Clarineta na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atual UNESPAR/Campus Curitiba I – EMBAP, classe do Prof. Maurício Carneiro em 2005. De 2003 a 2005 fui bolsista da entidade VITAE no programa especial de aperfeiçoamento em música com os professores Luis Afonso Montanha (repertório), Sergio Burgani (excertos orquestrais)

e Olga Kiun (música de câmara). Segui desenvolvendo a prática de música de câmara com a pianista Clénice Ortigara, ambos alunos de música de câmara da professora russa residente em Curitiba Olga Kiun até o ano de 2006. Durante esse período conquistei vários prêmios em duas modalidades de competição: solo e música de câmara.

Em 2006 parti para os Estados Unidos da América sendo bolsista residente nas *University of Missouri-Columbia* com o professor de clarineta Paul Garritson e Indiana *University-Bloomington Jacobs School of Music* com o professor de clarineta Howard Klug.

Em 2008 participei com a pianista Clénice Ortigara de um concurso *Artist Presentation Society Audition* (St. Louis – MO – USA) onde duas modalidades, solista e música de câmara foram avaliadas na mesma categoria, acabamos por conquistar o 1º lugar na modalidade de música de câmara. De volta ao Brasil, em 2013, participei do III Concurso de Música de Câmara promovido pelo 51º Festival Villa-Lobos no Rio de Janeiro, dentre mais de 80 grupos de câmara, o Duo Palheta ao Piano, único grupo da região sul, obteve o 1º lugar.

## 2.2 PERFIL PROFISSIONAL

De 2012 a 2018 através de concurso público atuei como clarinetista (primeira clarineta assistente e requinta) na Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas/SP. Em 2018 retornei à cidade de Curitiba para atuar como primeira clarineta/requinta e chefe de naipe da Orquestra Sinfônica do Paraná.

Desenvolvo intenso trabalho de música de câmara em duo de clarineta e piano com a pianista Clénice Ortigara (Duo Palheta ao Piano<sup>1</sup>). Venho desempenhando a prática de música de câmara tocando um vasto repertório para esta formação, que inclui a exploração do repertório estrangeiro e brasileiro de câmara. Tive a oportunidade de participar de vários concursos nacionais e internacionais os quais obtivemos o 1º lugar em treze competições, os quais foram importantes para incentivo e desenvolvimento deste projeto camerístico.

Em 2015, o Duo Palheta ao Piano realizou turnê na Alemanha com repertório dedicado inteiramente à música brasileira de câmara. As três cidades contempladas foram Hamburgo, Aachen e Leipzig. Em 2016, o Duo teve a oportunidade de tocar nos Estados Unidos da América, com possibilidade de ministrar *master classes*.

Em 2020, o Duo Palheta ao Piano foi selecionado em um edital municipal de circulação sendo o único grupo de câmara concorrendo na categoria música erudita. A turnê

---

<sup>1</sup> Duo Palheta ao Piano – *LinkTree*: <https://linktr.ee/DuoPalhetaaoPiano>.

prevista para o início de 2020 não pode ser realizada devido a suspensão de todas as atividades presenciais devido à pandemia do coronavírus decretada mundialmente. Conseguimos realizar presencialmente somente o primeiro concerto na cidade de Piracicaba/SP sem a presença de público com transmissão no *Facebook* da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”. Para apreciação dos concertos com transmissão ao vivo, disponíveis no Canal do *YouTube* Duo Palheta ao Piano<sup>2</sup>.

### 2.3 O INTERESSE EM MÚSICA BRASILEIRA

As competições de música de câmara foram as que me proporcionaram o conhecimento e interesse pela música de câmara brasileira. Através dessas oportunidades se iniciou a pesquisa e a busca por mais repertório brasileiro de concerto para clarineta que possui um vasto repertório de preciosidades, formando um expressivo painel que representa diferentes linguagens tanto para clarineta e piano quanto para clarineta solo.

E já que este trabalho está relacionado com a pesquisa de música brasileira, neste caso as onze obras para clarineta solo de sete compositores baianos, há aqui uma harmoniosa combinação que expressam a pesquisa da música brasileira realizada antes que não fazem parte deste trabalho de mestrado, mas que são reflexo de um todo que evidenciam as linhas tradicionais em diálogo com as linhas experimentais, evidenciando sonatas e peças solos para clarineta (sem acompanhamento).

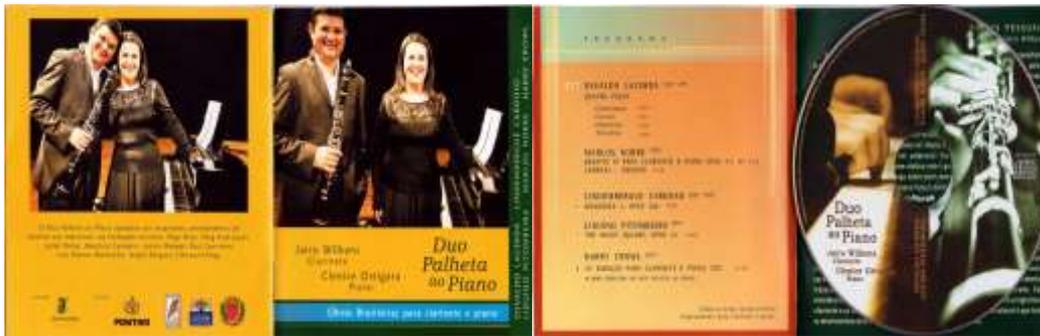
Dentro dessas curiosidades, procurei realizar uma prática histórica de música para clarineta, síntese entre o novo e a tradição, o que envolve as peças de cunho nacionalista sendo rompido com a vanguarda do experimentalismo, o que provoca às novas descobertas. A contagiante pesquisa me levou para duas turnês internacionais levando a música brasileira para outros países como citado acima, o que reafirma minha procura por peças que expressem um vigor rítmico e o experimentalismo com passagem de lirismo de nossos compositores.

Trago aqui os resultados junto a pianista Clénice Ortigara em três registros fonográficos inéditos de gravação em áudio profissional (CDs) de música brasileira para duo. Dois CDs e um DVD, além de um trio tendo como convidada a soprano Marília Vargas.

---

<sup>2</sup> Programa 1: <https://youtu.be/AM62GTg1PLY>.

Programa 2: <https://youtu.be/waS6oNvQzUc>.

Figura 01 – CD Duo Palheta ao Piano<sup>3</sup>

Fonte: Acervo pessoal

Figura 02 – CD Duo Palheta ao Piano e Marília Vargas – Viagem infinita (2017)<sup>4</sup>

Fonte: Acervo pessoal

<sup>3</sup> Smartlink: <http://trato.red/obras>

Deezer: <https://www.deezer.com/br/album/6990736>

iTunes: <http://itunes.apple.com/us/album/id717041136>

Spotify: <http://open.spotify.com/album/6g8cOX9oM6Im1AOJnr357Q>

YouTube Channel: <https://www.YouTube.com/playlist?list=PL8rbkkXU3FuXOJ5KfyaZq41HDD8-1eqBw>

<sup>4</sup> Smartlink: <http://trato.red/marilia>

Deezer: <http://www.deezer.com/album/58519822>

iTunes: <http://itunes.apple.com/us/album/id1354619876>

Spotify: <http://open.spotify.com/album/487mHhcEbsjwoqbQS08ea1>

YouTube Channel: <https://www.YouTube.com/playlist?list=PL8rbkkXU3FuV7aDiGKciK8pGMnVXxrrl0>

Figura 03 – CD/DVD Duo Palheta ao Piano – Música Brasileira para Clarineta e Piano (2019)<sup>5</sup>



Fonte: Acervo pessoal

Paralelo aos registros fonográficos do duo também realizei um CD dedicado à música brasileira para clarineta solo (sem acompanhamento) o qual despertou o interesse na arte musical dos sete compositores baianos para clarineta solo.

Figura 04 – CD Clarineta Solo Brasileiro – Jairo Wilkens (2016)<sup>6</sup>



Fonte: Acervo pessoal

<sup>5</sup> Smartlink: <http://trato.red/duopp>

Deezer: <https://www.deezer.com/br/album/118454052>

iTunes: <https://itunes.apple.com/us/album/id1487127157>

Spotify: <https://open.spotify.com/album/2giGGUjTfeIFDQLmybTk0s>

YouTube Channel CD:

[https://www.YouTube.com/watch?v=ay9LD4C7Dk0&list=PL8rbkkXU3FuVh6FhO4jQ2aVmU\\_0kYlpya](https://www.YouTube.com/watch?v=ay9LD4C7Dk0&list=PL8rbkkXU3FuVh6FhO4jQ2aVmU_0kYlpya)

YouTube Channel DVD:

<https://www.YouTube.com/watch?v=HPKc6qzmsnU&list=PL8rbkkXU3FuWiIX2QRPir5oBm9AV9fARv>

<sup>6</sup> Smartlink: <http://trato.red/clarineta>

Deezer: <https://www.deezer.com/album/60870042>

iTunes: <https://itunes.apple.com/us/album/id1180825339>

Spotify: <https://open.spotify.com/album/1LwRaTJdShTAwy933y4tap>

YouTube Channel: [https://www.YouTube.com/playlist?list=PL8rbkkXU3FuWtMnWh1\\_2GmAeUqkLk7MA](https://www.YouTube.com/playlist?list=PL8rbkkXU3FuWtMnWh1_2GmAeUqkLk7MA)

Faço aqui um adendo de cunho pessoal dizendo que: a música de câmara possibilita a escuta detalhada, além de aprofundar o conhecimento e a percepção de qualquer instrumentista, pois a música de câmara é a prática que não só melhora as maneiras de aprendizado, mas eleva o nível artístico de um músico. A troca de experiência entre músicos tende a motivar e inspirar os desafios artísticos, as horas adicionais dessa prática expandem de maneira positiva a capacidade de demonstrar habilidades técnicas de maneira flexível criando segurança para *performance*, tanto para uma prática do músico solista quanto para um músico de orquestra.

Também acredito que a construção de novos desafios, aqueles que envolvem as diversidades técnicas e a preparação de novas peças, sejam elas de câmara ou solo, geram um desenvolvimento técnico e musical, além de desenvolver a capacidade de colaboração, compreensão e liderança. Tudo isso aperfeiçoa também habilidades como senso de afinação (ouvir e escutar), precisão rítmica e leva a criatividade, pois são essas habilidades que se cruzam dentro das apresentações solos e experiências orquestrais, tornando o instrumentista mais atento.

### **3. O MESTRADO**

#### **3.1 PERCEPÇÕES GERAIS**

O Programa de Pós-Graduação Profissional (PPGPRO) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) é uma inovação incorporada aos vários segmentos da prática instrumental, elevando o aprimoramento profissional que expande o conhecimento em música para *performance*, perfeito para o engajamento comunitário e a *performance* musical avançada no País. Uma grande oportunidade de dar continuidade a minha pesquisa sobre música brasileira de concerto para clarineta solo, a qual já venho desenvolvendo por algum tempo com único intuito de conhecer e reunir obras do repertório brasileiro já existentes que precisam ser mais executadas como parte da literatura da clarineta.

Sendo assim, a motivação em realizar a pesquisa era enorme e me satisfaria com o fato de estar conhecendo um novo repertório, o qual sairia da minha zona de conforto e traria novos desafios técnicos e musicais. Como o tema da pesquisa era muito interessante em termos gerais, acabei não percebendo que percorrer o caminho acadêmico não é uma tarefa tão fácil, mesmo sendo um mestrado voltado à *performance*. Confesso que o processo de adaptação foi dentro de um desenvolvimento lento, mas com a cumulação de muitas informações, tanto é que,

durante o processo, surgiram certos momentos que geraram desconforto, com relação a organização entre as práticas/estudos instrumentais, e os momentos de coletas de dados para estruturação do artigo, o que englobava os aspectos que costumam dificultar uma transferência linear de informações através de uma boa escrita.

Mas, partindo da premissa que o tema fazia parte das minhas atividades musicais e estava dentro da rotina habitual de estudos do instrumento, tudo parecia simples e tranquilo, mas envolviam as diferentes atividades da pesquisa de campo que às vezes se chocavam com atividades práticas do instrumento. Na condição de mestrando, procurei buscar o equilíbrio entre as duas propostas metodológicas (prática e a pesquisa de campo), contudo, faltava estabelecer uma relação assertiva para ministrar a distribuição do tempo para cada atividade, mesmo estando nos momentos de confinamento devido à Covid-19.

A administração do tempo era, portanto, um aspecto problemático no início dessa nova experiência, eu precisaria estabelecer como administrar o tempo perante os compromissos das atividades extras e dentro de uma rotina habitual, a qual já era parte dos estudos práticos. Então, fiz as divisões entre os períodos de pesquisa e os momentos de prática do instrumento, os quais envolviam estratégias para a manutenção das habilidades técnicas perante às obras, que seriam a resolução de *performance* do produto final, o qual envolvia a gravação e um recital das onze obras. A quebra da rotina foi difícil, mas a administração do tempo foi considerada a melhor estratégia para lidar com as dificuldades inseridas no tema.

As duas funções se organizam em um primeiro estágio com uma probabilidade de divisão e planejamento para cada seção efetiva na pesquisa. Com a vivência já registrada, os dois momentos foram estruturados de acordo com as necessidades de cada sessão, ou seja, passou a existir os tempos pré-determinados (quanto tempo de prática e pesquisa de campo, dias e horários pré-estabelecidos) até se transformarem em uma rotina. Dessa maneira flexível e criativa, fui manipulando e organizando as práticas e os momentos de coletas de dados para estruturação do artigo e do produto final.

Portanto, sendo um repertório de música contemporânea, o processo de adaptação com as obras exigia uma reprodução técnica e artística muito bem estruturada, e nesse processo, o curso em Criação Musical e Interpretação do PPGPROM, me possibilitou toda a estrutura para fundamentação e o desenrolar na construção dentro desta integração acadêmica, no qual fui confrontado com a rotina até o final, aprimorando e investigando sobre o ambiente composicional de cada obra.

Portanto, a seguir podemos observar essa integração no programa de Pós-Graduação Profissional (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) através dos comentários nas disciplinas cursadas.

#### 4. DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL

Semestre I (formato remoto) 2021.1

- MUS502 Estudos Bibliográficos e Metodológicos I;
- MUSE42 Metodologia de Pesquisa e Execução Musical;
- MUSD91 Música, Sociedade e Profissão;
- MUSE95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa;
- MUSE96 Prática Orquestral;
- MUSE97 Prática Camerística;

##### 4.1 MUS502 – ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS I

As aulas foram de forma remota, ministradas pelo Professor Doutor Pedro Amorim Filho em colaboração com o Professor Doutor Mário Ulloa. Suas aulas foram embasadas na formatação do artigo, como organizar os principais pontos da pesquisa, documentação e organização dos elementos pré-textuais no âmbito do mestrado através de exercícios. Ferramentas básicas para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa dentro dos padrões da escrita acadêmica.

Por fim, como forma de atividade final, foi sugerida a elaboração de um resumo e *abstract* seguido de poucas linhas da introdução com base no próprio projeto, focado no possível desenvolvimento do tema, o qual se tratava da “Coleção de onze obras de compositores baianos para clarineta solo e a análise interpretativa da obra *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* de Paulo C. Lima”.

Os exercícios apontavam para as possíveis dificuldades da pesquisa e, como previsto, estariam no apanhado de informações que complementavam as descrições das peças, as quais poderiam enfatizar o ambiente composicional desenvolvidas na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e a geração de compositores juntos de suas influências. Sendo assim, Doutor Filho, me orientou a identificar as possíveis bibliografias que poderiam corroborar com a minha pesquisa, o que contribuiu de forma relevante na elaboração do artigo.

## 4.2 MUSD42 – METODOLOGIA DE PESQUISA E EXECUÇÃO MUSICAL

Disciplina ministrada de forma remota por três professores, um em cada módulo.

- Módulo I – Prof. Dr. José Mauricio Brandão
- Módulo II – Prof. Dr. Lucas Robatto
- Módulo III – Profª. Dr. Suzana Kato

### 4.2.1 MÓDULO I – PROF. DR. JOSÉ MAURICIO BRANDÃO

Elevava o nível das aulas, comentando e fazendo perguntas dos vários assuntos pertinentes aos artigos dos discentes, visando sua contribuição para o aprimoramento da escrita do artigo final. Insistia na organização do trabalho acadêmico, informações de como organizar o memorial e o artigo, disponibilizando diversos textos sobre o assunto.

Sua dinâmica era excelente, de forma prática tecia as oportunidades de compartilhamento para os discentes relatarem sobre o andamento das suas pesquisas criando oportunidades de leitura de seus artigos. Observações, que serviam de base para aqueles que estavam no processo de construção de seus trabalhos investigativos, dessa forma, todos observavam os seus materiais de forma crítica e com intenção de aprimoramento.

### 4.2.2 MÓDULO II – PROF. DR. LUCAS ROBATTO

O professor Lucas disponibilizou várias leituras obrigatórias, tudo sobre arte, entre as várias trago aqui alguns desses textos: O texto “Criatividade e Linguagem” (2010) de Cabral; “Um Original de Música Popular e suas Atualizações: Entre Permanências e Diferenças” (2008) de Hermilson Garcia do Nascimento; “O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas” (2006) de Bruno Nettle; “Ecos e Ruídos de uma Máquina Preguiçosa: Entre a Obra Aberta e os Limites da Interpretação” (2006) de Leandro Henrique Scarabelot Campos de Pieri e “Os limites da interpretação” (2004) de Umberto Eco, além de gravações de áudios idênticos com variadas execuções musicais. Através disso, os discentes realizavam debates sobre cada execução e as formas de interpretação.

Levando em conta a excelente condução das aulas, Doutor Robatto estava sempre atento a todos os questionamentos, além de uma disponibilidade intensa junto de sua sabedoria

elevada. Sua aula sobre edições de partitura foi excelente, com observações relevantes, as quais despertaram certas curiosidades com relação as partituras das onze obras desta pesquisa.

Para o fechamento do módulo, foi exigida a elaboração de um pequeno ensaio (mínimo uma folha, máximo duas folhas) onde, os alunos utilizando das suas leituras obrigatórias, descrevendo as suas bases conceituais e os métodos dos seus próprios processos interpretativos em música.

#### 4.2.3 MÓDULO III – PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SUZANA KATO

O assunto abordado foi sobre “Compreensão e Desenvolvimento de Rubricas para Atuação musical e Avaliação”. Esse assunto gerou em torno dos conjuntos de diretrizes que ajudam a avaliar o desempenho de um aluno, servindo até mesmo para avaliação de um músico de orquestra durante as audições. Essas estratégias examinam complexidades de avaliação através de argumentos beneficiados por rubricas<sup>7</sup>.

Foram aulas excelentes, com debates e observações excelentes por parte dos colegas, tudo dentro de uma visão geral e levando em conta os vários tipos de rubricas disponíveis. As reflexões foram a respeito da pesquisa científica que move os olhares a interpretação e a *performance* musical, onde os discentes compartilhavam sugestões de escolha de outras rubricas ou suas próprias que servissem para avaliação de um músico durante uma atuação de *performance* ou audição.

#### 4.3 MUSE91 – MÚSICA, SOCIEDADE E PROFISSÃO

As aulas foram todas de forma remota, ministradas pelos Professores Lucas Robatto e Rodrigo Heringer. Especialmente nesse período, estes professores despertavam o interesse dos discentes com observações entre música e sociedade, pontos conectados intimamente a nossa profissão, além dos questionamentos sobre o interesse do público nos concertos e a nossa posição em relação a isso.

---

<sup>7</sup> O foco e a finalidade da rubrica é avaliar cada membro de uma escola secundária avançada de uma banda de música. Especificamente, é previsto para fornecer feedback frequente sobre cada desenvolvimento musical dos estudantes e fomentar um melhor sentido de responsabilização individual para as escolhas musicais de cada estudante dentro de o contexto do desempenho do conjunto. (trad. nossa).

Foram disponibilizados vários textos como leituras obrigatórias, os quais corroboraram na compreensão dos vários assuntos expostos, cito aqui alguns desses textos: Música, Violência e construção e Paz de Helen Hintjens e Rafiki Ubaldo; O som do Mal por Theodore Gioia com trad. de Lucas Robatto; Pílulas de Bourdieu por Gabriel Peters; Hans Neuhoff – Público de concerto: Estrutura social, mentalidades e perfis de gosto; além de outras leituras. Houveram também os seminários com: Leandro Karnal (Historiador – UNICAMP); Rodrigo Moraes (Advogado, Procurador, professor de Direito – UFBA) – A OMB, Direito autoral e Propriedade Intelectual em Música; Ana Flávia Machado (Economista CEDEPLAR/UFMG) – Consumo e fruição de cultura; Mariella Pitombo (Socióloga – UFRB) – Carreiras artístico-culturais e economia criativa: princípios, valores e tensões.

As aulas também foram direcionadas a discussões sociológicas, baseada no aparato teórico construído por Pierre Bourdieu, onde objetivo central era ampliar o horizonte de percepção dos discentes para conceitos atrelados a um balanço crítico, a fim de avaliar a compreensão de certos processos na contemporaneidade, deslocando o eixo dos fatores de ordem individual para os fatores de ordem social, em particular, atividade profissional de um músico em uma orquestra.

Por fim, MUSE91, no meu ponto de vista, é uma disciplina que vem ampliar os horizontes perceptivos de um músico perante a sociedade. As leituras e os conteúdos disponibilizados durante as aulas nos levaram a observar às tantas indagações que se transformam e inquietações, o que despertam de um entendimento social para uma estratégia de compreensão dos inquietos pensamentos. Indagações estas, que podem ser feitas a partir de uma intenção, que se resume na construção de argumentos de forma sábia, mostrando que esse pode ser o melhor caminho de uma boa resolução.

#### 4.4 MUSE95 – OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

As aulas práticas de Clarineta foram todas ministradas pelo professor Pedro Robatto, sendo realizadas de forma remota. O primeiro contato prático foi através de uma peça dedicada

a ele, o concerto<sup>8</sup> para Clarineta e Orquestra do compositor Wellington Gomes<sup>9</sup>. Assim nossas aulas ocorreram através de gravações de construção semanais até a finalização da obra.

Foi a partir deste concerto que surgiu o interesse por mais peças dedicadas à clarineta por compositores baianos. O professor Pedro Robatto, foi o grande mediador nas escolhas e seleção destas onze obras, as quais contêm aspectos técnicos e musicais que representam um rico material para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da clarineta no Brasil.

Seguimos então, com os estudos e pesquisas das mesmas, com objetivo de gravação e um recital como produto final na conclusão do curso. Além disso, esta é uma das práticas supervisionadas que conta também com a elaboração de relatórios nos quais deveríamos discorrer com detalhes todas as atividades realizadas.

#### 4.5 MUSE96 – PRÁTICA ORQUESTRAL

Práticas supervisionadas realizadas na totalidade no meu trabalho principal, como primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica do Estado do Paraná (OSP), sediada no Centro Cultural Teatro Guaíra na cidade de Curitiba, Estado do Paraná.

O início do curso foi datado em 22 de fevereiro de 2021, durante esse período não houve uma programação oficial devido à Covid-19, mas em meados de abril em diante, a orquestra retomando a organização em torno da sua programação oficial, com a formação e gravações de pequenos grupos, e alguns momentos com a orquestra completa e vários com a orquestra reduzida. Toda a minha atividade orquestral foi desenvolvida conforme a programação da orquestra onde desenvolvo as atividades.

---

<sup>8</sup> No estágio atual de pesquisa este concerto para clarineta e orquestra, provavelmente seja o mais desafiador dos concertos brasileiros, olhando para os desafios técnicos dentro das características contemporâneas. Wellington Gomes fez parte da segunda formação do “Grupo de Compositores da Bahia” é discípulo dos mestres Ernst Widmer e Jmary Oliveira, sua obra se mescla de elementos da cultura popular, mas com abordagem que em sua maioria, aponta para o pós-tonal. O conhecimento da obra em sua totalidade e de maneira mais ampla, vale mais do que se fossemos analisar apenas fragmentos.

<sup>9</sup> Doutor em Composição pela UFBA, foi discípulo de Ernst Widmer e Jmary Oliveira. Além de compositor e professor, Wellington atuou como violista da OSUFBA. Como compositor, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais. Suas obras, escritas para diversas formações, têm sido executadas no Brasil e em diversos países como Alemanha, Polônia, Dinamarca, Itália e Estados Unidos.

#### 4.6 MUSE97 – PRÁTICA CAMERÍSTICA

Prática supervisionada e orientada pelo professor Doutor Pedro Robatto, realizada ao longo do período do Mestrado. Grande parte dessa prática foi realizada com o Duo Palheta ao Piano (clarineta e piano), com o qual eu desenvolvo um trabalho intenso de música de câmara, dividindo com a pianista Clenice Ortigara. Durante o período de confinamento houve gravações de concertos *online*, um deles por solicitação da fábrica francesa de clarinetas da Buffet-Crampon o qual sou artista representante e outras gravações ao vivo para projetos particulares, todas disponíveis no Canal *YouTube* do Duo Palheta ao Piano<sup>10</sup>.

Foi desenvolvido também, um intenso trabalho de câmara com o quinteto de sopros com membros da OSP (Orquestra Sinfônica do Paraná). O Quinteto foi formado no início de 2021 e as atividades se iniciaram pela gravação da obra Pedro e o Lobo<sup>11</sup> do compositor russo Serguei Prokoiev. Também foram gravadas várias peças de compositores brasileiros como: Osvaldo Lacerda, Júlio Medaglia, Radamés Gnattali, Rafael Baptista, Vieira Brandão e Henrique de Curitiba. As atividades do quinteto foram se intensificando, o que resultou em concertos em Curitiba parte do projeto Guáira para todos e Belém do Pará, dentro do Festival Internacional de Música de Câmara do Pará. Além de outros projetos de música de câmara desenvolvidos dentro das atividades da OSP, além das gravações remotas com os clarinetistas da classe do mestrado profissional.

### 5. SEMESTRE II (FORMATO REMOTO) 2021.2

- MUSE45 Estudos Especiais em Interpretação;
- MUSE95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa;
- MUSE99 Preparação de Recital/Concerto Solístico;

#### 5. 1. MUSE45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO

É uma disciplina que atua na investigação sobre o que pensamos sobre música, seguido das intenções na organização do fazer artístico nos momentos da prática do instrumento e/ou quando estamos atuando. Foi muito importante ouvir as experiências dos professores e relatos de colegas sobre os vários assuntos abordados em classe, em especial, as visões sobre

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/c/DuoPalhetaaoPiano>

<sup>11</sup> <https://youtu.be/rOZMzBmz7VI>

interpretação e *performance*, e como cada pessoa pensava sobre esses assuntos, realçando suas qualidades dramáticas, efetivas e até mesmo emocionais que pudessem chegar aos ouvintes.

Deste modo, as aulas foram organizadas com objetivos bem definidos, trazendo roteiros dos conteúdos e dicas de pesquisa, que colaboraram com os discentes nos questionamentos mais comuns que surgem durante a trajetória de um curso acadêmico. A cada aula, tínhamos diferentes professores com assuntos diversos, visando colaborar para o aprimoramento da *performance*, bem como suas características e as possíveis dificuldades que elas podem apresentar.

O Professor Doutor Celso José Benedito, por exemplo, trouxe esboços sobre interpretação, música e seus sentidos, práticas criativas, *performance*, direcionamentos e foco. Já o Professor Doutor Lélvio Eduardo Alves da Silva, direcionou sua fala para a elaboração do artigo. Enquanto, o Professor Doutor Joel Barbosa, falou sobre a escrita musical e interpretação, e o Professor Doutor Pedro Robatto, falou sobre músico *performer* versus atleta.

De modo geral, os assuntos abordados contribuíram de forma significativa na compreensão dos conceitos musicais que envolveram esta pesquisa acadêmica, ajudando assim, atingir alta compreensão no desenvolvimento musical e físico do produto final.

## 5.2 MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

A construção técnica e interpretativa de todas as peças continuou de forma remota, e através das gravações, com enfoque principal voltado ao que é o produto final. Neste caso, a realização de um recital e gravação de onze peças dos compositores baianos, repertório já preestabelecido em consenso entre orientador e orientando.

Orientações foram ministradas pelo professor Pedro Robatto, onde juntos fomos trabalhando os aspectos musicais para a otimização dos processos de desenvolvimento das obras, cada uma dentro de suas respectivas características. Aproximadamente 95% destas obras foram dedicadas ao professor Pedro Robatto, o que contribuiu no desenvolvimento de todo o material, e a partir de suas informações, o aperfeiçoamento de cada peça ficariam acessíveis para o destino final do produto.

Posto isto, é importante ressaltar que Pedro Robatto passou por práticas dessas peças a fim de realizar uma boa *performance* em sua estreia nacional, o que facilita o entendimento das movimentações temporais menos precisas que não foram grafadas na partitura. O contato direto com este intérprete, facilitou a contextualização do ambiente composicional vivido pelos compositores, servindo de auxílio na construção de uma interpretação adequada.

### 5.3 MUSE99 PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO

Esta disciplina é igualmente orientada pelo Professor Doutor Pedro Robatto, orientações todas voltadas à continuidade de preparação das peças, o tema sempre girava em torno de suas características musicais, articulações e os estilos de cada compositor. Por sua vez, sempre para a melhor compreensão de influência rítmica e melódica de fragmentos do folclore brasileiro abordadas descritivamente nas obras em estudo de preparação.

## 6. SEMESTRE III (FORMATO REMOTO E PRESENCIAL) 2022.1

- MUSE95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa
- MUSE99 Preparação de Recital/Concerto Solístico
- MUSE92 Exame Qualificativo
- MUSD47 Projeto de Trabalho de Conclusão Final

### 6.1. MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

A oficina de práticas sempre sob a orientação do professor Pedro Robatto, no mesmo formato dos semestres anteriores, com envios de gravações de áudios de obras estudadas. Suas aulas aconteciam por meio de vídeo chamada, o enfoque principal estava voltado para a preparação do produto final, a cada encontro havia apresentações dos áudios.

Funcionava como um *Studio Class* (prática de *performance*). Eram encontros semanais que aconteciam durante todo o semestre, o nosso professor de clarineta Pedro Robatto e toda a classe se reunia ainda no formato remoto para falar de música e sobre repertório, e outros assuntos relacionados com a clarineta, escutando e comentando o resultado das práticas estabelecidas. Cada aluno apresentava sua gravação, e logo em seguida recebiam as relevantes considerações do professor ou dos próprios colegas quem o professor elegia para fazer os comentários, o que foi bom para o desenvolvimento de cada obra do meu repertório.

### 6.2. MUSE99 PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO

A disciplina foi ministrada pelo professor Pedro Robatto, que prosseguiu com sua orientação no tempo de preparação das peças visando a gravação e o recital no término do curso.

Dessa forma, continuávamos as nossas aulas em formato remoto, e por meio de envio de áudios, mas em meados do mês de maio de 2022, compareci presencialmente em Salvador-Bahia, onde tive a oportunidade de tocar as obras para os professores Pedro Robatto e Joel Barbosa.

As aulas aconteceram em forma de *masterclass*, sendo realizadas nos períodos da manhã e tarde. Durante esse período, foi possível detectar as questões relativas à interpretação de cada obra, dentro de um contexto, onde a música contemporânea frequentemente encarrega seus executantes a terem um total controle sobre certos fatores: um deles inclui o uso de uma técnica não comum, como as técnicas estendidas e a manipulação de sonoridade. Dentro dessa perspectiva, salientamos que os contextos de elementos incluídos nas obras proporcionaram o entendimento do experimentalismo usado pelos compositores baianos, a rítmica é a que mais se aproxima da música brasileira, onde as barras dos compassos são estabelecidas para organizar a métrica, como é feita na notação tradicional.

Tocar presencialmente para os professores Pedro Robatto e Joel Barbosa, foi importante pois, me permitiu compreender sobre influências rítmicas e melódicas de fragmentos do folclore baiano-brasileiro, entrelaçado na contemporaneidade abordada descritivamente nas peças dos compositores. Portanto, as explicações e resultados adquiridos durante seus *masterclasses* foram satisfatórios diante do tamanho contexto de pluralidade e responsabilidades que estas obras apresentam para a prática de *performance* deste gênero de música.

## 7. DAS ATIVIDADES

- Artigo Elaborado: Coleção e descrição de onze obras contemporâneas para clarineta solo de compositores baianos e análise teórica interpretativa da peça *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* de Paulo Costa Lima;
- Preparação do Concerto para Clarineta e Orquestra de Wellington Gomes;
- Preparação de Onze peças para clarineta solo de sete compositores baianos;
- Gravação para o concerto virtual da turma de Clarineta do PPGPROM;
- Redução do primeiro movimento do Concerto de Clarineta e Cordas de Paulo Costa Lima para Clarineta solo e grupo de clarinetas.

## 8. O ARTIGO

### 8. 1. PERCEPÇÕES GERAIS

O artigo se constrói a partir de um projeto proposto totalmente voltado à *performance*, envolvendo a seleção e descrição de onze obras para clarineta de sete compositores baianos e análise de *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo Costa Lima. A seleção significa, que a atenção primária estava centrada na escolha das obras, onde a atenção se localiza na fase inicial do cuidado em fazer releitura de obras que apresentassem diferentes possibilidades de interpretação e desafios técnicos em torno de seus propósitos.

Nesse contexto, a estratégia de realização da pesquisa abarca onze obras que oferecem as mais variadas fórmulas de composição, dentro de notáveis qualidades intelectuais vindas de compositores que possuem suas linguagens próprias. Esta seleção de obras só foi possível através da iniciativa do professor Pedro Robatto, que disponibilizou seu acervo, permitindo assim, o acesso às composições destes artistas multifacetados.

A descrição, reflete a contextualização histórica sobre os ambientes composicionais de cada obra, detalhes que englobam uma longa passagem que contextualiza a importância do “Grupo de Compositores da Bahia”. Grupo este, formado por compositores que desenvolveram direções precisas e métodos formativos em uma área tão pouco explorada no Brasil, sendo donos de uma linguagem contemporânea própria, a qual eleva o movimento composicional da escola baiana de compositores. Fatos históricos que segundo Neves (2008, p. 265) “já funcionava regularmente (desde) 1954, quando Koellreutter criou os seminários Internacionais de Música da Universidade Federal da Bahia, (reunindo) professores de vários países do mundo para um trabalho intensivo nesse centro de estudos”.

Por conseguinte, estas onze obras que apresentam diferentes linguagens e experimentos sonoros, incorporam elementos rítmicos do repertório tradicional e popular originados de seu próprio ambiente composicional, relações que podem estabelecer a gramática vanguardista dos ambientes composicionais criados pelo “Grupo de Compositores da Bahia” que tinham como mentor o compositor Ernest Widmer (1927 – 1990), que para Neves (2008, p. 268); “assumiria posição de ecletismo consciente e intencional, dentro de politécnica que enriqueceu seu universo sonoro”, e nas peças seus compositores apresentam um grande equilíbrio do experimentalismo em fusão com ritmos vindo do folclore brasileiro, Neves segue afirmando:

[...] essa posição de equilíbrio foi uma das características fundamentais da escola baiana, cuja música se mostra marcada, do mesmo modo e com a mesma intensidade, pelo folclore brasileiro [...]. Widmer se orientou rumo a uma concepção mais aberta e pessoal do fato musical, tendo assumido diversos processos técnicos da música experimental. (NEVES, 2008, p. 168-169).

Por sua vez, temos a análise interpretativa de *Peripécia op. 56: Look at the Sky!* que incorpora elementos rítmicos de linguagem tradicional e popular, refletindo as atividades do compositor aliada às concepções do experimentalismo, onde não se encontra o uso de técnicas estendidas, mas a ênfase nas relações que estabelecem os movimentos de vanguarda e os vínculos sociais com o seu povo. O resultado é uma peça marcada por texturas concentradas nas paisagens nordestinas, onde os aspectos musicais dialogam com os interesses culturais e musicais do compositor, com o título alusivo à famosa canção de Luiz Gonzaga “*Olha Pro Céu Meu Amor*”. A obra foi dedicada ao clarinetista Pedro Robatto.

Neste sentido, a análise interpretativa serviu para um maior entendimento do mapa estrutural de toda a obra, o que possibilitou uma rica fundamentação direcionada a um aprofundamento avançado direcionado à uma boa *performance*. A relevância de todo o trabalho realizado na obra de Paulo Costa Lima, ressalta as experimentações criativas e musicais presentes nas obras, as quais buscam uma melhor compreensão que envolve a preparação executiva. Sendo que, nesse mesmo contexto, as obras selecionadas proporcionam aspectos relacionados a novos desafios através das aglomerações das informações técnica e musicais, que em linha gerais, são experiências que se manifestam durante a prática de novos eventos técnicos, consolidados através de experimentações discretas através de certas sonoridades.

Neste contexto, o processo em questão engloba não só as minhas perspectivas perante as práticas instrumentais, mas todo um processo investigativo perante ao contexto geral das peças, criando um laboratório integrado à prática artística e científica, as quais de maneira imediata, elevaram as minhas habilidades como instrumentista e pesquisador ao mais alto nível.

## **9. O PRODUTO FINAL (ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO DOS EVENTOS TÉCNICOS PARA GRAVAÇÃO E PREPARAÇÃO DAS OBRAS)**

O produto final consiste na gravação de onze obras que oferecem as mais variadas concepções e combinações de sonoridade e técnica, todas a favor das diversidades e sofisticação da concepção contemporânea apresentada por cada compositor. Partindo dessas observações, compartilho as experiências de como ocorreram os momentos práticos e investigativos que

desenvolveram a compreensão interpretativa e as preparações de estudos que envolvem os materiais de captação de áudios de gravação até as estratégias para a manutenção das habilidades técnicas para a resolução de *performance* deste produto.

Trata-se de obras com dualidade de estilos que buscam explorar as sonoridades da clarineta e suas possibilidades expressivas, utilizando todos os recursos que o instrumento tem para oferecer, criando certas dificuldades de captação em alguns registros.

### 9.1. DAS GRAVAÇÕES CASEIRAS

As gravações caseiras ocorreram em forma de estudos onde era usado um gravador *Zoom Pro H4n*, gravações realizadas no meu local das práticas. Não era levada em conta a pesquisa sobre a acústica, afinal estávamos passando por momentos de confinamento devido à Covid-19, mas durante as gravações em áudio o aparelho era colocado a certa distância, mais ou menos um metro. Mesmo sendo gravação caseira, precisava obter uma qualidade boa nos áudios, essas gravações eram todas enviadas ao professor Pedro Robatto como parte da nossa preparação.

A exploração das propriedades acústicas que envolviam as técnicas estendidas apresentava boa resolução para uma gravação caseira, os multifônicos envolvidos em certas peças soavam de forma satisfatória, mas a região aguda do instrumento (ré, mi, fá, fá#, sol, lá e si no super agudo) soavam menos, como se eu fizesse decrescendo nessas notas mais agudas. Os questionamentos do professor Pedro Robatto, estavam sempre ligados a essa ressonância das notas agudas em decrescendo, mas o que estava normal para mim, para ele precisava resolver essas passagens das regiões agudas do instrumento. Os microfones do *Zoom Pro H4n* são muito sensíveis e conseguem captar praticamente tudo, então mudei a posição e passei a colocar no alto uns 50 centímetros um pouco acima da minha cabeça, dessa forma o microfone consegue captar todos os registros da clarineta na sua totalidade. O resultado sempre era o que o professor Pedro Robatto ouvia.

O lugar de uso para os meus estudos práticos é seco e sem muita reverberação. Depois das várias tentativas em lugares com mais reverberação e usando a mesma posição de microfone, os resultados sempre eram muito bons para os multifônicos, o restante não tinha resolução suficiente, mesmo as gravações amadoras. Portanto, optei por um local mais seco, nesse caso o auditório da UNESPAR/Campus Curitiba I - EMBAP.

## 9.2. GRAVAÇÃO PROFISSIONAL

A gravação foi realizada no auditório da UNESPAR como citado acima pelo compositor e Professor Doutor Felipe Ribeiro. Os microfones usados foram *Neumann TLM102* (uma cardioide) e *Oktava MK012* (par omni), como os mesmos eram sensíveis, realizamos alguns testes, mas não de forma sistemática para identificar e analisar todos os multifônicos, pesamos mais no resultado em si, para garantir os multifônicos que soavam mais instáveis pela ressonância fundamental da terceira ou quarta ressonância. Como existem peças que não possuem uso de técnicas estendidas, o interessante foi captar o melhor timbre possível do instrumento.

Os multifônicos instáveis são aqueles que possuem apenas um componente forte, muitas vezes vem a ressonância aguda e quase nunca a grave, o que depende muito das posições dos dedos usados no instrumento, da embocadura e da pressão de ar ou ataques utilizados.

## 9.3 ESTRATÉGIAS DE ESTUDOS TÉCNICOS PARA PREPARAÇÃO DAS OBRAS

Fundamentada na perspectiva da prática de exercícios para o desenvolvimento técnico das obras, estratégias de estudos que envolvem a seleção de determinados métodos que ajudam na manutenção das habilidades técnicas, servindo para amparar a construção do repertório. Métodos como o Gerald Farmer (1982) e Phillip Rehfeldt (2003) que oferecem aspectos técnicos ajudam na conscientização sensorial da escolha das sonoridades que envolvem os aspectos técnicos contemporâneos, como o uso de multifônicos<sup>12</sup>, os quais chegam a provocar desconforto e estranheza a muitos ouvintes, chamada de técnicas estendidas.

No âmbito tradicional sem ação das técnicas estendidas temos peças como: *Ao Crepúsculo* (1999) de Pedro Kröger; *Calango* (1999) de Flávio de Queiroz; *Clarinet Solo* (2000, 3º ed. 2010) de Marcos di Silva; *Mar Revolto* (2010) de Emilio Le Roux; *Sílex* (1999) de Hélio Bacelar Vianna; *Peripécia op. 56* (2000) de Paulo Costa Lima; *Peripécia 2* (2000) de Paulo Costa Lima; *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* (2016) de Paulo Costa Lima e *Samba da Tanajura* (2021) de Paulo Costa Lima. Essas obras, mesmo dentro do âmbito comum de escrita,

---

<sup>12</sup> São efeitos usados no instrumento por compositores contemporâneos, efeitos não comuns no ensino tradicional. Segundo: Bartolozzi (1967 apud Farmer, 1982), “[multifônico] é a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota e, ao mesmo tempo, em uma única coluna de ar de um instrumento”.<sup>8</sup> Farmer (1982, p. 1) salienta que outros termos também vêm sendo usados para determinar essa técnica, tais como “*polyphonics, multiple sonorities, multiple sounds and chords*”, além de “*double stops, overtones and harmonics*”, os quais, junto com “*chords*” (acordes) não descrevem adequadamente a técnica. (Araújo, 2012).

exigiram uma preparação através dos estudos de métodos que incluem os exercícios de escalas, arpejos, exercícios de técnica e *staccatos*, ligaduras e notas longas, todos eficazes para manutenção da resistência física e dos eventos de habilidades técnicas.

No âmbito das obras contemporâneas de escrita tradicionais, existem as mesclas de tonalidades e combinações técnicas e rítmicas que dificultam o processo de adaptação perceptiva de certos conteúdos em ambiente que mescla as combinações sonoras. A fim de me ambientar e manter o conforto técnico, fui em busca de alternativas que me ajudassem na preparação do aceito técnico e auditivo dessas obras. À vista disso, selecionei vários métodos que se aproximavam dos eventos técnicos de exigência de cada obra, material como: estudos nº 1, 2 e 6 dos “14 Études de Mécanisme” de E. Bozza; estudos nº 1, 2, 3 do método “Étude Modernos” de P. Jeanjean; os estudos nº 2, 4 e 7 do método “Douze Études de Rythme” de Marcel Bitsch; dez fantasias Agostino Gabucci e seis *Etudes de concert* de Matthias Müller. Métodos de estudos que construíram uma base direcionada a aquisição de habilidade e manutenção técnica dentro do material estruturante das obras (articulações, sonoridade desejada, textura e estrutura – rítmica).

Entretanto as peças de Pedro Kröger *Amore et Dolore* (1996) e de Daniel Ferraz *Qattara* (2014), são obras que abordam e exigem estudos de exercícios voltados a técnicas estendidas<sup>13</sup>.

Na peça *Amore et Dolore* (1996) do compositor Pedro Kröger, tive como base de estudos o método “*Multiphonics and Other Contemporary Techniques*” de Gerald Farmer. Os multifônicos desta peça foram constituídos com a colaboração do professor Doutor Joel Barbosa em parceria com o compositor. São multifônicos de três sons, o que torna alguns deles instáveis e resistentes. Os ataques para início de certos multifônicos incluídos na peça são incertos, muitos deles iniciam na voz superior e quase nunca nas inferiores ou soam simultâneos, sendo assim, procurei a utilização da categoria II do livro do Farmer, devido à grande intensidade e flexibilidade de dinâmicas pensando somente no resultado. Através da colaboração do Professor Joel Barbosa, podemos chegar a um resultado satisfatório. As técnicas que se utilizam de multifônicos, merecem cuidado e muita paciência durante suas práticas devido ao seu elevado nível de dificuldades.

---

<sup>13</sup> São efeitos usados no instrumento por compositores contemporâneos que não são comuns no ensino tradicional. Segundo: Bartolozzi (1967 apud Farmer, 1982), “[multifônico] é a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota e, ao mesmo tempo, em uma única coluna de ar de um instrumento”.<sup>8</sup> Farmer (1982, p. 1) salienta que outros termos também vêm sendo usados para determinar essa técnica, tais como “*polyphonics, multiple sonorities, multiple sounds and chords*”, além de “*double stops, overtones and harmonics*”, os quais, junto com “*chords*” (acordes) não descrevem adequadamente a técnica.

Enquanto *Qattara* (2014), do compositor Danniell Ferraz<sup>14</sup> é uma peça que possui uma linguagem mais abstrata e faz uso de elementos não comuns como, por exemplo: cliques das chaves, sinais multifônicos forte e multifônico leve, bisbigliando<sup>15</sup> e “com voz” – cantar junto de uma linha melódica. Este compositor disponibiliza uma bula com todas as convenções de *performance*.

Nesta peça tive como base o livro “*Contemporary Techniques for the Clarinet*” de Frank J. Dolar. É um método de estudos e exercícios onde as explicações são feitas através das posições nas notas musicais sem qualquer explicação sobre como realizar essas técnicas contemporâneas, exigindo em seus exercícios maturidade e paciência. Exercícios baseados em microtons<sup>16</sup> (quartos de tons) praticados através da escala cromática do instrumento, onde as ilustrações das digitações referentes a cada nota ajudaram na realização de glissandos e portamentos<sup>17</sup> inseridos na peça *Qattara*.

No decorrer do processo de construção para *performance* de ambas as peças, busquei os conceitos dos livros “*New Directions for Clarinet*” de Phillip Rehfeldt e “*Multiphonics and Other Contemporary Techniques*” de Gerald Farmer, os quais apresentam três categorias de multifônicos, que auxiliam a desenvolver as novas percepções auditivas de combinações de eventos musicais apresentado nas peças. Com esses livros e através dos exercícios pude me familiarizar com as imagens auditivas dos multifônicos destas obras.

Segundo minha análise, as categorias apresentadas por Farmer e Rehfeldt são relacionadas ao grau de dificuldade e não a qualidade de som das técnicas de multifônicos, por vezes, o multifônico que funciona em uma clarineta específica, não funciona muito bem em outra, então, na categoria I do livro os multifônicos possuem uma emissão fácil permitindo versatilidade que já apresenta resultados das técnicas em questão. Categoria II são multifônicos

---

<sup>14</sup> Danniell Ferraz, de Vitória da Conquista/BA, 03/11/1989) bacharelado em composição e regência na Universidade Federal da Bahia, orientado por Paulo Costa Lima, Wellington Gomes e Agnaldo Ribeiro. Participou de masterclasses e de cursos com Jon Appleton, Felipe Lara, João Pedro Oliveira, Antônio Borges-Cunha, Helmuth Flammer, Jaime Reis e Paul C. Chagas. Como bolsista, integrou projetos voltados para o ensino da composição musical na Bahia e sobre difusão de música de concerto contemporânea baiana.

<sup>15</sup> Bisbigliando é um tremolo entre diferentes dedos na mesma nota. Farmer contextualiza dizendo que “na música contemporânea para a clarineta, essa manipulação é obtida através do uso de dedilhados especiais; ou seja, dedilhados diferentes daqueles convencionalmente utilizados para um determinado ponto. Para variar o timbre de uma nota, o intérprete alterna rapidamente (ou *trills*) entre dois dedilhados diferentes para a mesma nota. O resultado é uma mudança definitiva no timbre. Tradução do autor (FARMER, 1982).

<sup>16</sup> Por música microtonal entende-se todo o tipo de música que contém microtons (intervalos muito pequenos entre duas notas musicais), no entanto pode incluir qualquer afinação/frequência musical que não coincida com o temperamento de doze sons que conhecemos (PAIVA, 2018).

<sup>17</sup> Considerado um movimento contínuo de uma nota para outra. A notação desta técnica é feita geralmente através de uma linha oblíqua que une a nota mais grave à nota mais aguda (PAIVA, 2018).

que possuem uma dificuldade de emissão maior, requer mais sensibilidade na embocadura e na emissão de ar; a Categoria III é mais difícil de execução e sendo diferentes das duas categorias anteriores devido às dificuldades de emissão dos resultados sonoros, mais ainda depende muito de cada instrumento. Os resultados indicados por esses dois autores funcionam, mas em vista dos resultados, é preciso paciência e mais dedicação durante os experimentos, os resultados surgem com o desenvolvimento das práticas do dia a dia.

Sobre esses apontamentos, João Paiva (2018, p. 11) destaca as observações de Murray Campbell dizendo que: [...] “multifônicos são sons gerados normalmente por um instrumento monofônico no qual conseguimos distinguir duas notas ou mais em simultâneo. Amanda Kate Lovelock (2013, p. 8) defende que existem três tipos de multifônicos diferentes na clarineta, como nos explica:

Um método que consiste em conciliar a maneira tradicional de produzir som na clarineta com o canto vocal simultaneamente pelo performer. Este método em particular foi pioneiro no didjeridu<sup>18</sup>. Os outros dois não residem na introdução de uma outra fonte de som, mas em alterar a ressonância da coluna de ar dentro do instrumento. Isto é feito através do uso de uma dedilhação convencional com uma distorção na maneira de soprar ou usando uma dedilhação não convencional para que duas ou mais notas sejam produzidas em vez de apenas uma. Estes dois últimos tipos de produção de harmônicos são considerados como os Multifônicos genuínos (LOVELOCK, 2013, p. 8).

Segue dizendo:

Os multifônicos que são usados mais frequentemente são os de dedilhação convencional porque, como apenas se tem de alterar a maneira de soprar, torna-se mais fácil para o performer. Contudo, constata que os de dedilhação não convencional sejam, possivelmente, os mais parecidos com a maneira de tocar tradicional. Para perceber melhor os multifônicos, é importante entender o conceito dos nós acústicos pois estes provocam alterações na frequência harmônica. Um exemplo que Murray Campbell (2010, p. 9) nos dá é o da chave de registo a qual, sendo acionada gera um nó acústico que anula a fundamental, fazendo soar o terceiro harmônico, como foi referido anteriormente (LOVELOCK, 2013, p. 8).

Portanto, os planos organizados para a manutenção técnica através do uso dos métodos citados acima, corroboram com a manutenção dos eventos técnicos destas onze obras que juntos somam cinquenta e cinco minutos de performance em tempo integral, recital para o Programa de Conclusão do Mestrado Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Por fim, também acredito que essa coleção de peças é de significativa importância na contribuição da ampliação do repertório brasileiro para clarineta solo.

---

<sup>18</sup> O Didjeridu é um instrumento de sopro dos aborígenes australianos. É um aerofone, ou seja, um instrumento onde o som é provocado pela vibração dos lábios e por outros sons produzidos pelo instrumentista.

## 10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme o artigo tomava sua forma, percebia que a seleção destas obras revelava cada vez mais desafios técnicos e interpretativos por meio de novos desafios que saíam do meu conforto prático. Como já venho comentando, as experiências registradas são todas voltadas à construção da *performance*, a toda as instâncias de preparação e execução dentro de eventos técnicos e musicais sobre onze obras de sete compositores baianos de diferentes gerações e estilos. Obras que dialogam com o curso do Mestrado Profissional em Criação Musical e Interpretação, curso que me proporcionou uma auto compreensão no processo investigativo, bem como, transferir e verbalizar através da escrita acadêmica os processos de pesquisa junto a de *performance*.

Neste sentido, a investigação visou a releitura de obras já existentes que já foram estreadas, peças que geram um autoconhecimento através de informações musicais que surgiram no decorrer dos estudos individuais. Sendo assim, a proposta objetivou a função da prática instrumental, tendo como ponto de partida a divulgação de obras que ajudaram em mais informações para auxílio ao técnico de obras de nossos compositores, com o foco na ampliação do repertório e execução de obras brasileiras compostas para clarineta solo, tendo em vista que as mesmas sejam utilizadas no ensino do instrumento.

O interesse, retrata os canais de compreensão aos vários estilos de composição da música contemporânea dentro das características composicionais brasileiras. Portanto, a busca desse amplo interesse, naturalmente envolveria a descoberta de peças que apresentassem valores dentro dos desafios à técnica, sensibilidade e musicalidade, sendo suficientemente complexas e sofisticadas para justificar o interesse deste pesquisador. Embasado nesta ideia, selecionei que possuísem uma grande influência de ritmos vindos do nosso folclore em fusão com a música contemporânea, elevando a construção de um repertório de identidade, o que veio corroborar com o objetivo da pesquisa.

Nesse processo de busca, o primeiro contato foi com o concerto para clarineta e orquestra do compositor Wellington Gomes, apresentado pelo professor Pedro Robatto e que segundo o compositor, “(é um) concerto (que) explora a capacidade técnica e musical do clarinetista como uma espécie de desafio de habilidade de variadas maneiras”, Feitosa (2019, p. 62). Sendo assim e com base no contexto técnico da obra de Gomes, levando em conta seus desafios artísticos incorporado no concerto, minha atenção se voltou na busca de mais obras de compositores baianos, e de preferência que cada um deles fossem de estilos diferentes, e assim, chegamos a esta seleção de onze obras, as quais despertaram aspectos musicais importantes

dentro dos mais diversos desafios, criando uma perspectiva iminente de execução e propagação deste repertório, para que músicos em geral tenham acesso.

Quanto aos compositores, aproveitaram o instrumento através de obras com intrincadas passagens técnicas, incorporando elementos da contemporaneidade que não afetaram a qualidade timbrística. Todos frutos de um movimento composicional em que seus recursos não exploram o instrumento de forma radical, pelo menos nestas obras, mas já faz tempo que assinaram sua ruptura com a forma mais tradicional. Dentro de uma linguagem mais rebuscada, seus estilos variam muito entre sutileza e os fortes acentos populares, mas suas composições se caracterizam por utilizarem os livres recursos da música contemporânea. Dessa forma, suas obras possuem disseminações de informações, que prevalecem os registros sonoros de individualidade com expressões idiomáticas como uma leve liberdade, a qual torna suas obras notáveis.

Sendo assim, esta pesquisa me proporcionou uma riquíssima experiência artística, que se inicia com a escolha das obras e termina na análise interpretativa da obra *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo Costa Lima. Tudo porque, esta obra provocou inúmeros desafios, que não estavam ausentes da tradição, mas levaram ao entendimento e decifração de um novo fazer musical, novas experiências de execução através da aquisição de novas atitudes musicais como: articulações, estilo, linguagem tudo devido a fusão da música contemporânea com a música popular.

Portanto, as contextualizações contidas no artigo, me propuseram ao longo desta pesquisa uma compreensão mais aprofundada de preparação de todas as obras, elevando os meus conhecimentos a qualidade de uma boa *performance*.

Finalizo agradecendo ao professor Pedro Robatto, por suas orientações, as quais foram de forma brilhante: primeiro na sugestão e escolha de todas as obras e segundo por estar sempre disposto em conduzir as observações perante a preparação das mesmas e as observações minuciosas no desenvolvimento da pesquisa, a qual gerou o artigo, observando o tempo de execução dos andamentos, que se constituíram a partir das práticas dentro do processo de leitura e compreensão dos motivos musicais sugeridos nas partituras e observados por ele. Na maior parte, suas observações foram feitas nas seções onde se localizavam os rítmicos e frases que apresentam características dentro dos propósitos de contemporaneidade, em fusão com ritmos de nossa brasilidade, ou seja, as obras que proporcionam a rigidez contemporânea em contraste aos elementos rítmicos da nossa música popular.

Não poderia deixar de citar o professor Joel Barbosa, por suas orientações perante as modernas técnicas que envolvem a peça *Amore et Dolore* do compositor Pedro Kröger.

Explicação que se referiram às variações de recursos sonoros mediante às técnicas estendidas presentes nessa obra. Dificuldades que elevam as questões clarinetísticas a inúmeras discussões e experimentações, processos de combinações aos resultados sonoros que revelam a procura por um bom equilíbrio dentro das técnicas sugeridas, referindo-se a técnica não comum ao ensino diário dos clarinetistas.

Diante de tantas informações técnicas e musicais, a interação dos professores (considerados como primeiros intérpretes das obras) e este novo intérprete, foi uma realidade de fundamental importância para o desenvolvimento de todo o projeto. Consequentemente, conduziram uma atividade que de acordo com a perspectiva de contexto da interação musical de realização, só favorece a emergência e esperança de que estas obras cheguem às mãos e ouvidos daqueles músicos ou ouvintes que desejam conhecer e entender mais sobre a música destes compositores baianos.

## REFERÊNCIAS

DUNSBY, Jonathan; WHITALL, Arnold. Tradução de: DUDEQUE, Norton. **Análise Musical na Teoria e na Prática**. 211 f. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

DOLAK, Frank J. **Contemporary Techniques for the clarinet**. Lebanon, IN: Studio P/R, 1980. 13 p. Disponível em: < [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP93911-PMLP193679-Contemporary\\_Techniques\\_for\\_the\\_Clarinet\\_1980\\_Fritz\\_Dolak.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP93911-PMLP193679-Contemporary_Techniques_for_the_Clarinet_1980_Fritz_Dolak.pdf) > Acesso em: 10 set. 2022.

FILHO, Paulo Rios. **Sete Flechas (um batuque concertante), de Paulo Costa Lima: linhas de criação, de escuta e reciprocidade 1**. Festival de música contemporânea brasileira. 2016. 09 p. Disponível em: < <https://fmcb.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Paulo-Costa-Lima-Sete-Flechas-FMCB-3.pdf> >. Acesso em: 06 dez. 2021.

FARMER, Geraldo. **MULTIPHONICS and Other Contemporary Clarinet Techniques**. Rochester, New York: Shall-u-mo Publications, 1982. 159 p.

FEITOSA, Miqueias Felipe Costa. **A expressividade na música brasileira para Clarineta e Orquestra**. 2019. 65. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Música e Arte do Espetáculo, Porto, Portugal, 2019. Disponível em: < [https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/13664/1/Miqueias\\_Feitosa\\_MIA\\_2019.pdf](https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/13664/1/Miqueias_Feitosa_MIA_2019.pdf) > Acesso em: 15 jul. 2022.

GALPER, Avrahm. **Tone, technique & staccato**. Pacific, MO: Mel Bay Publication, 2001.

JEANJEAN, Paul. **Vade-Mecun du Clarinettiste**. Paris: Alphonse Leduc, 1927.

LIMA, Eduardo Felipe De. **O Ensino da Clarineta em Nível Superior: materiais didáticos e o desenvolvimento técnico-interpretativo do clarinetista**. 2019. 108 p. Dissertação

(Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2019. Disponível em: < <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16897> > Acesso em: 20 mai. 2022.

MÜLLER, Matthias. **6 Etudes de Concert für klarinette solo**. Zürich: Hug & Co. Musikverlage, 2010.

OPPERMAN, Kalm. **Contemporary chordal sequences for clarinet, 276 technical studies**. New York: Carl Fischer, 1999.

PAIVA, João André Oliveira. **Técnicas Expansivas para Clarineta na Música de Miguel Azguine**. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Música e Arte do Espetáculo, Porto. 2018. Disponível em < <https://www.proquest.com/openview/3463f4188105af59785e9c268535a207/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y> > Acesso em: 20 jul. 2022.

PERPÉTUO, Irineu Franco. **O vôo do Clarinete solo Brasileiro**. 2016. 04 p. Encarte (CD) – Clarineta Solo Brasileiro, 2016. Disponível em: < [https://www.YouTube.com/playlist?app=desktop&list=PL8rbkkXU3FuWtMnWh1\\_2GmAEuqkLkk7MA](https://www.YouTube.com/playlist?app=desktop&list=PL8rbkkXU3FuWtMnWh1_2GmAEuqkLkk7MA) > Acesso em: 10 ago. 2022.

PRIMO, Vladimir Bomfin. **Catálogo e Difusão das Produções Violonísticas da EMus/UFBA com Ênfase em Compositores Baianos**. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33256> > Acesso em: 10 jun. 2022.

REHFELDT, Phillip. **New Derections for Clarinet**. United States of America, Copyright by Phillip Rehfeldt 1994. 195 p. Second edition published by University of California Press 2003.

RIDENOUR, Thomas. **Clarinet Fingerings: A Comprehensive for the performance and educator**. Denton, Texas: Copyright by W. Thomas Ridenour, 2000.

WEHLE, Reiner. **Clarinet Fundamentals 1**. Mainz: Schott, 2007.

\_\_\_\_\_. **Clarinet Fundamentals 2**. Mainz: Schott, 2007.

## 11 ARTIGO



**SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DE ONZE OBRAS CONTEMPORÂNEAS PARA  
CLARINETA SOLO DE SETE COMPOSITORES BAIANOS E ANÁLISE TEÓRICA-  
INTERPRETATIVA DA PEÇA “PERIPÉCIAS OP. 56: LOOK AT THE SKY!”  
DE PAULO COSTA LIMA**

Jairo Wilkens da Costa Sousa  
Orientação: Prof. Dr. Pedro Robatto

**RESUMO:** O presente trabalho constitui-se na coleção, descrição e contextualização histórica do ambiente composicional de onze obras para clarineta solo, composta por sete compositores baianos, com as mais variadas técnicas de composição da música contemporânea desenvolvidas na Escola de Música da UFBA. Serão enfatizados fatos do movimento composicional que influenciaram esta geração de compositores, através de uma contextualização histórica, descrevendo informações que contribuíram para a florescente cena da música contemporânea nesta Universidade. Nesta mesma base histórica, seguimos com um breve relato cronológico que resume o início do curso de clarineta na década de 1950, com a chegada do alemão George Zeretzske sendo uns dos primeiros professores de clarineta desta Universidade. Seguimos com a descrição das peças e a contextualização do seu ambiente composicional, assim como, a análise interpretativa da obra *Peripécias op.56: Look at the sky!* do compositor Paulo Costa Lima, que, com suas estratégias composicionais entre dois polos musicais recompôs uma canção do cancionero popular (a canção de Luiz Gonzaga “olha pro céu meu amor”) transformando-a em uma obra que apresenta um extenso leque de técnica interpretativa e estilo.

Palavras-chave: Clarineta Solo; Compositores Baianos; Música Contemporânea.

**ABSTRACT:** The current paper consists on a collection, description and historical background of the compositional environment of eleven works for unaccompanied clarinet, written by seven composers from Bahia, with diverse compositional techniques in contemporary music that have been developed at UFBA School of Music. We emphasize facts about the compositional tradition that has influenced many composers' generation, through a historical background describing information that contributed to the flourishing contemporary music scene at this University. On the same historical basis, we follow with a short report summarizing the beginning of the clarinet training course during the 1950s, when the German George Zeretzske became one of the first clarinet teachers at this University. We follow with an overview of the pieces and the contextualization of the compositional background, in addition to the interpretative analysis of the piece *Peripécias op.56: Look at the sky!* by the composer Paulo Costa Lima, that, with his compositional strategies between the two musical sides, has re-composed a song from the popular music repertoire (Luiz Gonzaga's song "olha pro céu meu amor") developing it into a work that shows a wide range of interpretative technique and style.

Keywords: Solo Clarinet; Composers from Bahia; Contemporary Music.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo estabelece-se na coleção, descrição e contextualização histórica do ambiente composicional de onze obras para clarineta solo composta por sete compositores baianos, com as mais variadas técnicas de composição da música contemporânea desenvolvidas na Escola de Música da Universidade de Federal da Bahia (EMUS/UFBA). A pesquisa aborda informações referentes às onze peças, as quais exigem certas reflexões de influências ligadas às ideologias dos compositores, que de certa forma, através das demandas técnicas e composicionais existentes, expressam uma relação colaborativa de trabalho entre quem interpreta e quem compõe. Estas peças se diversificam como caleidoscópio através das diversidades de técnicas que ali se misturam, explorando então um terreno fértil onde elementos musicais são aliados à exigências complexas para este tipo de literatura, o que mostra de forma escrita o trabalho coletivo entre compositores e instrumentistas.

A coletividade nos deixa heranças, no contexto da combinação de certos elementos musicais agenciados por fusão do experimentalismo individual abarcar de maneira estrutural a complexidade de cada obra. Suas tendências e estratégias composicionais nos direcionaram ao universo de pesquisa sobre o “Grupo de Compositores da Bahia”, que segundo Béhague, (1979) *apud* Nogueira, (2006) “promoveram, a partir dos anos 60, uma mudança estética radical no panorama da música brasileira do século XX”.

Para mais, nos atentamos na busca de informações sobre a formação da escola de clarineta na Escola de Música desta mesma Universidade, iniciada a mais de três décadas com a chegada do primeiro professor alemão, Georg Zeletzke, que para Barros (1977), naquela época foi [...] “da mais alta relevância a presença alemã no panorama artístico da Bahia”.

Na conformidade com a expansão do assunto, deve-se ressaltar que todas as obras têm haver com o desenvolvimento técnico da clarineta dentro da pesquisa de música contemporânea em colaboração entre os professores de clarineta e compositores. Além do mais, todas as obras são compostas por compositores formados ou estudaram no curso de composição desta universidade, frutos da primeira e segunda formação do “Grupo de Compositores da Bahia” que seguem dividindo seus conhecimentos com as gerações seguintes.

Nas peças, observamos um enorme contraste de experimentalismo que envolve o uso da escrita rítmica não tão complexa que se enquadra na métrica tradicional, mas mesmo assim, merecem atenção nas passagens onde existem construção e desconstrução de pequenas frases, as quais criam contrastes sonoros e tensões característicos da contemporaneidade. Estratégias de composição de cada compositor que exige do executante uma abordagem cuidadosa as suas

obras, aos estilos de cada uma delas, fazendo com que seja observado que envolvem a aplicação de técnicas estendidas e quais envolvem seus experimentalismos de forma rítmica, criando contrastes de elementos relacionados à cultura popular. Isto se justifica com as diversas possibilidades sonoras, rítmicas e interpretativas que cada compositor entende como um novo experimento.

Mas esse arsenal de informações é discutido dentro dos aspectos técnicos da clarineta, o qual está envolvido na contemporaneidade desenvolvida na escola baiana de composição da qual estes compositores fazem parte. Portanto, a elaboração de técnicas estendidas e outros contrastes técnicos presentes neste repertório, se devem não só pelo desenvolvimento técnico e instrumental desenvolvido, mas pela crescente motivação dos compositores em compor para este instrumento, motivação esta, que surge através do interesse dos professores do instrumento, que, juntos de seus alunos, vêm participando dos laboratórios de composição dessa universidade.

Em vista disso, como resultado dessa cooperação laboratorial construtiva e experimental entre intérpretes e compositores como: Pedro Kröger, Flávio de Queiroz, Marcos di Silva, Daniel Ferraz, Emilio Le Roux, Hélio Bacelar Vianna e Paulo Costa Lima, surgiram obras desafiadoras com vários aspectos idiomáticos escrito para clarineta, obras compostas entre os anos de 1996 a 2021. Os clarinetistas Pedro Robatto e Joel Barbosa, foram os que tiveram acesso aos primeiros rascunhos, e ali surgiram as trocas de informações sobre o uso das técnicas que poderiam interessar aos compositores, fazendo suas primeiras *performance* como resultado do trabalho em conjunto.

A vista disso, o ponto de partida deste artigo é a expansão deste material voltado a *performance*, beneficiando não só os clarinetistas, mas aqueles que se interessam por este estilo de música, além de querer estimular a percepção ao valor e o papel significativo que cada peça tem para o repertório do instrumento. Com isso, o objetivo em específico é direcionado na divulgação e preparação da *performance* dessas onze obras, por considerarmos que ainda é a melhor forma dos estudantes de música e o público geral terem acesso a um produto do qual as oportunidades são poucas para *performance*.

Além do mais, temos a análise teórica-interpretativa da peça *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo Costa Lima (1954-), a qual exemplifica uma metodologia de análise musical, levando em conta as observações feitas acerca dos traços e valores musicais que lá estão, a qual também se apoia sobre uma lógica interna de linguagem: a fusão entre um tema do cancionero popular com a música contemporânea.

Desta forma e diante da exposição desta seleção de obras, estamos congregando uma grande variedade de descobertas e informações técnicas e musicais, deixando registradas certas informações sobre a existência deste material e corroborando com desenvolvimento técnico da clarineta que, serão destacadas através destas onze peças, as quais podem acrescentar uma discussão seleta de colaboração de todo este repertório dedicado à clarineta solo.

Para tanto, seguiremos com a contextualização histórica sobre o movimento composicional desenvolvido através do “Grupo de Compositores da Bahia”, o qual teve como seu fundador, o professor e compositor Ernst Widmer (1927-1990). São fatos, que se relacionam no entendimento das influências e tendências das produções musicais trazidas aqui e da pedagogia do compor, que tem surgido no ambiente composicional da Escola de Música da UFBA nas últimas décadas.

## **2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA COMPOSIÇÃO NA UFBA**

A organização do ensino de composição, e o desenvolvimento da música contemporânea na Escola de Música da UFBA, incluem o movimento composicional do “Grupo de Compositores da Bahia” que historicamente contribuíram para a florescente cena da música erudita contemporânea que temos hoje nesta Universidade. As obras contemplam compositores de gerações diferentes, formados dentro de um sistema educacional onde seus princípios se aplicam aos aspectos provenientes da diversidade cultural baiana.

O “Grupo de Compositores da Bahia, grupo este que acabou influenciando uma geração de novos compositores do Brasil”, como destaca Robatto (2004), “estabeleceu um forte poder sobre a escolha de meios e processos composicionais para o mundo musical contemporâneo”, como afirma Gomes (2002). A “Declaração de Princípios”<sup>19</sup> do grupo deixa claro o equilíbrio entre o experimento da “outra música” como define Mojola (2009) com os resquícios rítmicos da influência estético-cultural que encontramos na maioria das peças.

Neves (2008) também afirma a importância do “Grupo de Compositores da Bahia” dizendo que estes criaram “o núcleo mais ativo de toda a moderna música brasileira”. Sua posição estética o distingue de todos os grupos brasileiros, em particular do extremo

---

<sup>19</sup> O Grupo de Compositores da Bahia estreou em 1966 e seu emblema é a Declaração de Princípios: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Conforme Lima, é no contexto dos manifestos dos grupos anteriores, Música Viva e música nova que essa Declaração de Princípios faz mais sentido. (VOLPE, 2012, p. 197).

vanguardismo do *Música Nova*, de São Paulo”. Oliveira (2010) segue dizendo que o “GCB<sup>20</sup> [...] promoveram processos interdisciplinares e multidisciplinares que envolveram toda uma geração de professores estrangeiros e brasileiros na Escola de Música da UFBA, [...] vivências socioculturais de músicos e alunos nativos”. Mas, segundo ela:

O cruzamento multidisciplinar entre a vanguarda de origem européia e as experiências musicais nativas, entrosou de forma cidadã, professores e alunos, gerando ações de contestação das normas estabelecidas, questionamentos estéticos, mobilização social e político-acadêmica, além do estabelecimento de pontes com a sociedade, através da realização de cursos e concertos de música de vanguarda, visando a expansão das idéias defendidas pelo grupo. (OLIVEIRA, 2010, p. 6).

Sendo assim, o “cruzamento multidisciplinar” destacado por Oliveira, abarca a fusão valiosa entre as duas culturas, o qual cria estratégias de manipulação sonoras dentro das diversidades existentes, reverberando na produção do experimentalismo da música contemporânea que temos hoje. Essa música escrita a vinte e seis anos atrás não só traz desafios de domínio de novas técnicas e sons, como os desafios de unificação entre elementos rítmicos da música popular com características da música contemporânea, tudo em favor de expandir as capacidades expressivas do instrumento.

Essas manipulações de dimensão sonoras, podem ser observadas como um processo de “ressignificação das diversidades, esse espelhamento no ecletismo cultural estabelece a elaboração de forma contínua de novos paradigmas identitários, o qual unifica ao mesmo tempo as diferenças mantendo as individualidades” (LOPES, 2010). O que explica experimentalismo vanguardista desse grupo, é que, tudo se relacionava com as diversidades culturais dentro das práticas musicais, “compreendendo suas ações em função de uma ideologia motivadora” (NOGUEIRA, 2011), onde “as bases estéticas do Grupo foram definidas pela interação de tradição e inovação” (NOGUEIRA, 2014). Por esse motivo seus próprios valores estavam todos ligados dentro de um experimentalismo, o qual de certa forma, deu origem a um ciclo de manipulação através das técnicas instrumentais usadas, onde a enumeração das combinações presentes corresponde ao processo criativo dos compositores.

Assim como em todas as artes, o grupo parecia refletir todas as propostas de transformação da época, reflexões de suas próprias facetas musicais que acabará por desenvolver; “como sua marca mais emblemáticas o ecletismo, resultante da mistura de técnicas e da convergência de intuição e intelecto, simplicidade e sofisticação, originalidade e tradição” (BÉHAGUE, 1979, *apud* NOGUEIRA, 2002, p. 20). Mas, Oliveira destaca ainda:

---

<sup>20</sup> “Grupo de Compositores da Bahia”.

É importante notar que a estética da produção do GCB era uma estética nova, ainda não conhecida pelo senso comum. O GCB, assim como as empresas que lançam produtos novos, teve o papel de apresentar um novo estilo aos grupos sociais com os quais interagiu. (OLIVEIRA, 2010, p. 17).

A partir desse levantamento de Oliveira, podemos entrar um pouco mais no ambiente composicional das obras em seus discursos musicais diversos, pontos que exemplificam as intenções de maneiras distintas. E que testam a relevância da pesquisa sobre as obras em destaque. Seus compositores procuram retratar algo do experimentalismo junto ao ecletismo local, assim como faziam alguns de seus predecessores que eram parte do movimento composicional iniciado pelo “Grupo de Compositores da Bahia”. E é esse experimentalismo de interação entre elementos musicais, que podem ser culturais e que rodeiam o ambiente composicional das obras, onde todos os compositores com uma escrita extremamente detalhada e precisa se expressam, retratando assim uma Bahia eclética cheia de influências musicais vinda das diferentes etnias.

Nesse caso, estamos associando o ecletismo em fusão com a contemporaneidade musical desenvolvida na Bahia, o que permite-nos situar ao impacto produzido por tais relações que vem sendo usada através de observações baseada no interesse por outras correntes musicais que rodeiam estes compositores, afinados com seus tempos. Observações inovadoras que junto ao pluralismo é acrescida pela força da personalidade de cada compositor que por meio de seus domínios técnicos composicionais, imaginaram peças com passagens explorando recursos cheios de brasilidade. Frente a esses processos de produção artística, pode - se até afirmar que o resultado vem de conceitos musicais dentro de processos também musicais que surgem do fluxo entre o que se aprende em uma escola de música e a produção artística local, que por meio de observações e criatividade estes compositores desejam compartilhar através da música escrita a diversidade da “ressignificação” de um patrimônio cultural, olhado não como elementos musicais exóticos de um lugar.

A fusão de novas tendências vanguardistas com fragmentos rítmicos da música regional brasileira está ilustrada em algumas obras, podem vir a criar certas situações que despertam dúvidas<sup>21</sup> de execução em passagem que possuem a rítmica legítima da música brasileira. Passagens que abarcam a exploração de recursos rítmicos vindo do que há de original

---

<sup>21</sup> Dúvidas somente em torno das realizações musicais, ou seja, não havendo nada sugerido pelos compositores em termos interpretativos, tais como dinâmicas, articulações e acentuações características, é importante que os intérpretes lancem mão da pesquisa através de fontes culturais que caracterizam a narrativa das obras.

da música brasileira, o choro, acompanhado das inovações de linguagem de expressão de nossa cultura, que ampliam nesse sentido o que os compositores à sua maneira nomearam como elementos sonoros dentro da expressão contemporânea.

Entrando nesse dilema, e partindo dessas observações, é tentador dizer que tudo isso é quase sem importância e que, o necessário é simplesmente um senso de equilíbrio, mas o fato é que alguns compositores (das obras em destaque) deixam isso em aberto provocando a intuição do intérprete. Fraga e Barbosa (2010, p. 2) relatam que: “Não há dúvidas que a interpretação se apoia em certa medida na intuição; entretanto, ela pode ser insuficiente para resolver questões cujas escolhas interpretativas exijam maior clareza e coerência”.

De qualquer forma, tudo está relacionado na fusão de elementos vindo de diferentes vertentes que se mesclam, onde incluem aspectos como: tendências estéticas e estilos musicais, recepções de linguagem vinculada a música. Mas, esta fusão surge do movimento composicional que estimula a sobremaneira de desenvolvimento de uma escola inovadora com vistas para as novas perspectivas no âmbito da composição, bom para o progresso da mesma. Hoje seus discípulos influenciados por elementos distintos, somam consideravelmente a Composição contemporânea com motivos tradicionais regionais. Movimento composicional inovador que se inicia por Ernst Widmer (1927-1990) na Escola de Música da UFBA, resultando na formação do “Grupo de Compositores da Bahia” (1966-1974) onde “a maioria dos membros do Grupo de Compositores foram (seus) alunos”, segundo Nogueira (2014, p. 26).

Portanto, é observado que o ecletismo destes compositores aqui em destaque, segue a linha sucessora que remete a ideologia vinda das influências estéticas e diversas dos seus predecessores. Tal fato se reflete de forma direta através de suas composições e vêm contribuindo para o desenvolvimento do repertório da clarineta na Escola de Música da UFBA. Guilherme Bertissolo destaca que:

Desde então, o Movimento de Composição na Bahia segue seu curso, tendo a Escola de Música da UFBA como laboratório e ambiente de criação, com a formação de dezenas de criadores que se espalharam pelas diversas facetas da música na Bahia [...] Músicos, ensembles e orquestras brasileiras e internacionais tem apresentado sistematicamente a obra dos/as compositores/as da Bahia, que tem desempenhado papel de destaque em âmbito local, nacional e internacional (com importantes encomendas e premiações), levando à Bahia aos cinco continentes através da música aqui produzida, que possui forte conexão com as matrizes que compõem a cultura baiana. (BERTISSOLO, 2017, p. 10)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://portaldabahiacontemporanea.com.br/artigos/musica>> Acesso em: 10 jan. 2022.

Segundo Bartissolo (2017), o “Movimento de Composição na Bahia segue seu curso”, mas seu desenvolvimento vem desde a chegada de “Koellreutter em 1954, quando, a convite do então Reitor Edgard Santos, implantou no seio da então “Universidade da Bahia” os “Seminários Internacionais de Música”, [...] como destaca Nogueira (2014). Situando-se nesta mesma base histórica, presta-se a seguir o breve relato cronológico de como se iniciou o curso de clarineta da Escola de Música da UFBA.

### **3. SOBRE A FORMAÇÃO DA ESCOLA DE CLARINETA DA UFBA**

O ensino da Clarineta de forma contínua na Escola de Música da UFBA, só foi possível com a criação de uma instituição pública dedicada ao curso de graduação em música. Desde sua criação, em 1954, tem beneficiado o desenvolvimento musical dentro da sociedade baiana. No início da instituição parecia não haver algum professor de clarineta, mas segundo Barros (1977, p. 45) em 1958, “Georg Zeretzke<sup>23</sup> chega à Bahia acompanhado de outros professores de instrumentos como: Oboé, flauta, fagote, trompa, trompete e contrabaixo todos selecionados por concurso para trabalhar na UFBA”. O até então professor, marca o início do curso propiciando a motivação ao estudo do instrumento naquele momento, dentro da sociedade musical baiana.

#### **3.1 A PRESENÇA DOS ALEMÃES**

O clarinetista Eduardo Lima (2019, p. 40) relata que: “Já na metade do século XX, surge a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde houve uma notável presença de clarinetistas alemães que ministraram aulas nessa instituição desde a sua criação”, além disso, Fraga destaca que:

---

<sup>23</sup> Georg Zeletsuke, Professor Emérito da Universidade de Artes de Berlim/Clarinet, estudou clarineta no Conservatório de Berlim, tornou-se o principal solista da Orquestra Sinfônica de Salvador da Bahia no Brasil logo após a sua graduação, em 1958, e ao mesmo foi professor de clarineta na universidade local. Retornou à Alemanha em 1960, onde foi o principal clarinete da Orquestra Nacional de Ópera de Braunschweig e mais tarde da Orquestra de Ópera de Hanova. Em 1972, se transferiu para a Orquestra da Ópera Alemã de Berlim, como solista principal. Participou da Filarmônica de Berlim como membro sob a direção do maestro Karajan. O professor Zeletsuke, leciona na Universidade de Artes de Berlim há 3 anos, também é famoso por ter um grande número de estudantes como músicos profissionais de orquestra. É também famoso por seu método único de ajuste de boquilhas para clarineta, a qual produz um som redondo, clarinetistas famosos vêm até ele para fazer ajuste em suas boquilhas. (Tradução do autor). Disponível em: <<https://www.andvision.net/en/program/andvision-special-program/325-georg-zeretzke-clarinet-lesson.html>> Acesso em: 12 mai 2022.

Na década de 1950, quando esta Escola estava sendo criada, o alemão Georg Zeretzke foi contratado como seu professor de clarineta. Em meados da década de 1960, o professor de clarineta foi o brasileiro de origem alemã Wilfried Berk ex-aluno do professor Jayoleno dos Santos<sup>24</sup> e, em 1969, chegou, a convite da Universidade, o alemão Klaus Haefele<sup>25</sup> que atuou por três décadas na UFBA. (LIMA; FRAGA; BARBOSA, 2016, p. 30).

Hans Joachim Koellreutter<sup>26</sup> chega ao Brasil em 1937, vivendo na Bahia de 1954 até 1962. Durante a sua gestão, segundo Barros (1977, p. 45), “[...] constituiu o seu corpo docente com artistas que fez vir de outros Estados do Brasil e do exterior, todos com a dupla função de professor e instrumentista”. E assim, se inicia o ensino regular em grau superior de clarineta nesta Universidade. Mesmo que, nessa época, já existisse uma iniciação à clarineta através das bandas de música locais, naquele momento estava sendo possível a criação do curso regular e profissionalizante do instrumento.

O professor George Zeletzke permaneceu até 1960, segundo fontes destacadas em seu próprio currículo, mas durante seu período de permanência desempenhou o papel de professor de clarineta e músico da Orquestra Sinfônica da Bahia. Segundo Barros (1977), em 1962, chega o professor Walter Endres<sup>27</sup> (para substituir Seretzke), e em 1965 o então clarinetista brasileiro

---

<sup>24</sup> Jayoleno dos Santos. Em 1974, tornou-se Professor da Universidade de Brasília, onde passou a integrar o Quinteto de Sopros. Foi clarinetista da Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro, em Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/4135/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%2020Ta%C3%ADs%20Vilar%20Vieira%20-%202014.pdf>> Acesso em: 27 mai. 2022.

<sup>25</sup> Klaus Haefele. nascido no ano de 1941, em Munique, ex-professor de clarineta da Escola de Música da UFBA e primeiro clarinetista aposentado da OSBA (Orquestra Sinfônica da Bahia) Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas – Nº 4 janeiro 2018 - ISSN 2526-1169.

<sup>26</sup> “Hans-Joachim Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 1915. Foi discípulo das experiências da música erudita de vanguarda do século XX europeu, estudando composição com Paul Hindemith e regência com Hermann Scherchen. Ainda jovem, obteve grande notoriedade como flautista na Alemanha, mas, devido à ascensão do nazismo, mudou-se para o Brasil em 1937, tornando-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país. Começou a ensinar música no Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1938, e, na década de 1940, ajudou a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual foi primeiro flautista. Naturalizou-se brasileiro em 1948. Participou da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e dos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia, em Salvador (1954). Dirigiu os Seminários Livres de Música da UFBA até 1963. Com o final da Segunda Guerra Mundial, pôde voltar à Europa, e ganhou o prêmio Ford em 1962. A convite do Instituto Goethe, trabalhou na Alemanha, Itália e Índia, onde viveu entre 1965 e 1969. Na Índia, fundou a Escola de Música de Nova Deli. Esteve ainda no Sri-Lanka, no Japão, Uruguai e Coréia do Sul. Retornou ao Brasil em 1975, fixando residência em São Paulo, onde foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP. Em 1981, a cidade do Rio de Janeiro lhe ofereceu o título de cidadão carioca. Morreu em São Paulo em 2005”. (DE PAOLI, [s/d], p. 8). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/18061/2/DISSERT%20VALE%2011.09.2015.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2022.

<sup>27</sup> Não foi encontrada informações sobre Walter Endress, mas ele está entre o grande número de professores europeus vindo para EMus/UFBA, como destaque aqui: Da Suíça, além de Ernst Widmer, veio também o pianista Pierre Klose; da Itália, o violinista Antonio Ardinghi e o violoncelista Piero Bastianelli; e da Alemanha, procedeu a grande maioria: o flautista Armin Guthman, os oboístas Georg Meerwein e Gerald Severin, os clarinetistas Georg Zeretzke e Walter Endress, o fagotista Adam Firnekaes, o trompetista Horst Schwebel, o trompista Volker Wille, a harpista Ursula Schleicher, o violista Johann Georg Scheuermann, os contrabaixistas Günter Goldman e Peter Jakobs, e o regente Johannes Hoemberg. Outros europeus que, como Koellreutter, já viviam no País, também

de origem alemã Wilfried Berk<sup>28</sup>, segundo fontes da mesma autora. Berk segue as duplas funções de seus colegas, professor de clarineta e músico da Orquestra Sinfônica da UFBA, permanecendo até meados de 1967.

E, em 1969, Klaus Raefele chega ao Brasil, especificamente na Bahia. Segue tendo as mesmas funções dos professores alemães, ou seja; professor da Escola de Música da UFBA e músico da Orquestra Sinfônica da Bahia, permanecendo até a sua aposentadoria em meados do ano 2000. Em entrevista concedida ao Professor Pedro Robatto para a revista de clarineta (2018), Klaus Haefele revela que:

Sim, fiz parte do quinteto de sopros da UFBA, depois fiz um duo com clarineta e piano com o professor Gondim, onde tocamos muito. Tinha também um trio com piano, clarineta e soprano. Também, participei da fundação do Conjunto Música Nova, que teve 10 anos de existência. Fizemos muitas estréias de compositores brasileiros, latino-americanos e europeus. Fizemos também muitas estreias de compositores da Bahia ou que estudaram por aqui, como Widmer, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso, Rufo Herrera e muitos outros... Com esse conjunto também fizemos muitas apresentações e turnês pela parceria da UFBA com o Instituto Goethe pelo Brasil todo, América Latina e até pela Alemanha. Gravamos também muitos discos, “bolachas”, Lps que você deve encontrar lá na escola de música. (Revista Clarineta nº 4, 2018, p. 37).

A presença dos professores alemães na Bahia, especificamente na Escola de Música da UFBA, abriu as portas oferecendo inicialmente o curso de clarineta de nível superior para comunidade. Desde então, a escola vem se modernizando e investindo na criação de seminários para atender os novos alunos a cada ano. A criação de seminários se reflete na alta qualidade do ensino e na credibilidade desta universidade que hoje é referência no Brasil.

Os alemães, por meio de suas tradições, o que significa um conjunto de costumes, pensamentos, valores, doutrinas e a pedagogia de ensino que são transmitidos de geração em

---

foram convocados para a nova escola, dentre eles, a flautista Ula Hunziker (suíça), o trompista Nikolau Kokron (húngaro), os violinistas George Kiszely (húngaro) e Lothar Gebhardt (alemão), os violistas Frederick Stephany (iraniano) e Edith Perényi (húngara), o violoncelista Walter Smeták (suíço) e o trio Benda (suíços: Lola, violinista; Dora, violista; e Sebastian, pianista). Além desses músicos, que atuaram como professores, outros europeus vieram compor o quadro da Orquestra Sinfônica da Universidade. Em 1964, o pianista Fernando Lopes assumiu a direção dos Seminários de Música no período de 1964 a 1966, tendo sido substituído por Ernst Widmer (1967 – 1970). (NOGUEIRA, 2011, p. 357).

<sup>28</sup>Wilfried Berk nasceu no Rio de Janeiro/ Brasil, filho de imigrantes alemães estudou na Academia Nacional de Música do Rio de Janeiro. Após sua formatura, tornou-se membro da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e foi membro fundador do Quinteto Villa-Lobos em 1962. Foi vencedor do concurso juvenil para solistas da OSB - anual, de 1960 a 1964: trabalho como professor de clarineta na Universidade de Salvador/ Bahia e principal clarinetista na orquestra sinfônica da mesma cidade (de 1964 a 1967). Desde maio de 67 vive na Alemanha onde continuou seus estudos (graças a uma bolsa do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) obtendo seu diploma em Berlim. Músico de orquestra em Marl (Filarmônica Hungarica) e Filarmônica de Stuttgarter. (tradução do autor). Disponível em: <https://www.buffet-crampon.com/artist/wilfried-berk-2/>. Acesso em: 15 mai 2022.

geração, contribuíram com os desenvolvimentos técnicos e interpretativos através da recepção de carácter formativo vindo de suas escolas tradicionais. São conceitos e concepções que definiram certos aspectos técnicos que hoje são considerados característicos e importantes no ensino da clarineta na EMUS/UFBA.

Esses aspectos técnicos aos quais nos referimos, estão relacionados às práticas que envolvem certo referencial teórico de como usar os materiais didáticos (métodos, organização dos estudos diários e preparação de peças) para obter um resultado final. Como tudo estava no início, esse referencial teórico seria o resultado dos processos que envolvem o desenvolvimento técnico-interpretativo do estudante de clarineta, em outras palavras: seria a compreensão das relações entre a importância desses materiais para desenvolvimento de habilidades e uma própria sonoridade, o que pode significar uma tradição transmitida de geração a geração mesmo em um País fora da Europa. Sendo assim, Klaus Rafaele revela que:

Olha, eu cheguei aqui [...] 4 de janeiro de 1969. [...] O diretor da Escola de Música da época era o *Ernst Widmer* [...]. No início não tinham muitos alunos de clarineta. Eles foram aparecendo aos poucos e ainda no nível preparatório. Isto era o começo, eu precisava conhecer o material humano que tinha, para construir algo praticamente do zero. (Revista Clarineta nº 4, 2018, p. 34-37).

Diz ainda, “Eu praticamente não falava nada de português, mas eu já me sentia praticamente em casa”. Isso pode significar que, encontro com outro povo, outra cultura, outra língua e os costumes da Bahia, além da música brasileira, definiram suas características de ensino, fatores que foram decisivos para que suas narrativas musicais se tornassem ricas e envolventes até hoje.

Então, seguindo fontes do próprio Professor Doutor Joel Barbosa<sup>29</sup>, ele chega à Escola de Música da UFBA em 1994 como professor visitante da CAPES, dividindo as funções com os professores Klaus Haefele, ainda em plena atividade, e Pedro Robatto<sup>30</sup>, que já exercia a

---

<sup>29</sup> Em 1994, foi nomeado professor da Escola de Música da UFBA como professor visitante da CAPES, ficando nessas condições até fevereiro de 2000, quando assumiu como professor titular de clarineta após ser aprovado em concurso no ano anterior. Fora suas atividades como pedagogo, a sua atividade como instrumentista é muito importante. Os seus conhecimentos, talento e virtuosismo influenciaram positivamente para o desenvolvimento e evolução dos estudos de clarineta em Salvador. De maneira geral, Dr. Barbosa vem contribuindo com a formação de bacharéis, mestres e doutores em clarineta (da Bahia e de outros Estados do Brasil), trabalhando com compositores e educadores musicais que se interessam pela clarineta na UFBA. Vem atuando em alguns projetos de extensão para bandas de música em que a clarineta teve alguma ênfase em Salvador e no interior da Bahia.

<sup>30</sup> Em 1992, foi nomeado professor de Clarineta e Música de Câmara da Universidade Federal da Bahia no curso de Bacharelado e do Mestrado Profissional. Clarinetista, natural de Salvador-Ba, formou-se com o prof. Klaus Haefele na Universidade Federal da Bahia, e na mesma instituição, concluiu Mestrado e Doutorado em Execução Musical com o Prof. Dr. Joel Barbosa. Desde 1989 é Clarinetista Principal da Orquestra Sinfônica da Bahia, e em 1999 foi Professor Assistente na Universidade de Victoria – Canadá. Estudou com Earl Thomas e Patrícia Kostek

função de professor assistente e, assim, permanecendo até 2000. No ano seguinte, através de concurso, Doutor Barbosa tornou-se professor de clarineta, cargo que segue ocupando até hoje.

E, desde 1992, Pedro Robatto tem sido professor de clarineta da Escola de Música da UFBA, substituindo seu ex-professor que se aposentou no ano 2000. Assim se finaliza o ciclo da presença alemã na formação da clarineta na Escola de Música da UFBA, dando passagem aos professores atuais. Seguindo as palavras de Zilma Gomes P. de Barros (1977), os objetivos foram concluídos, vejamos o que ela destaca:

[...] não podemos deixar de reconhecer, ao analisar criticamente o processo de revitalização que se operou no nosso meio cultural, que dois fatores contribuíram de maneira decisiva para o estágio a que chegamos:

I – A integração da atividade artística na constelação ensino-pesquisa-extensão, isto é, a interdependência necessária do binómio criador- intérprete;

II – A organização de um corpo docente de alto nível, que teria de ser inicialmente constituído de professores provenientes de outros centros de nível cultural mais avançado que o do nosso, até que pudessem ser substituídos pelas novas gerações por eles formadas. (BARROS, 1977, p. 44).

Os detalhes sobre a história da clarineta na Escola de Música da UFBA, foram itens extraídos do trabalho acadêmico de Zilma Gomes Parente de Barros (1977), onde Barros cita as datas e nomes dos referidos professores que chegaram à Bahia. Essas evidências foram o elo condutor para iniciarmos uma discussão acerca do que representa esta escola para o nordeste brasileiro e a presença dos alemães. O que nos faz refletir que na Bahia em épocas passadas, a clarineta usada entre os professores alemães era o sistema *Oehler*<sup>31</sup> de clarineta, mas segundo

---

na Universidade de Victoria no Canadá, e na Escola Música de Karlsruhe na Alemanha, com Wolfgang Meyer. Tem participado como Professor de clarineta em vários cursos e festivais de música no Brasil.

<sup>31</sup> O **sistema Oehler** (ou **sistema alemão**) é um dispositivo mecânico de chave, adotada principalmente em clarinetas da Alemanha e da Áustria no final do século XX<sup>o</sup>. Este é um sistema desenvolvido pela de Oskar Oehler 1905. Com base no sistema de chaves da clarineta de Iwan Müller de apenas 13 chaves (projetado no início do século XIX), Müller adiciona buracos tónicos para melhorar a entonação e corrigir a deficiências de acústica incluindo o dedilhado. [...] os instrumentos do sistema Oehler representam a continuação lógica dos clarinetas do sistema Baermann-Ottensteiner usados por volta de 1860 a 1910, e em particular tocados pelo clarinetista Richard Mühlfeld, para quem Brahms dedicou suas peças ( *Trio para clarineta, violoncelo e piano em Lá menor*, Op. 114, *Quinteto para Clarineta e Cordas em Si menor*, Op. 115, *duas sonatas para clarineta e piano*, *em Fá menor e Mi bemol maior*, Op. 120). [https://pt.frwiki.wiki/wiki/Système\\_Oehler](https://pt.frwiki.wiki/wiki/Système_Oehler). Acesso em: 28 jun. 2022.

Pedro Robatto, Wilfried Berk já usava sistema Boehm<sup>32</sup>, e o que difere esses dois instrumentos, além dos seus sistemas de chaves, são seus tubos<sup>33</sup> internos.

### 3.1.2. A CLARINETA ATUAL NA BAHIA

Contextualizar o desenvolvimento do clarinetista nos dias atuais é destacar pontos que já fazem parte da evolução da Escola de música da UFBA como, por exemplo: preparar os estudantes de música para um mercado profissional competitivo. Nesse sentido, é desenvolvido um arcabouço de atividades extremamente importantes na formação desse profissional em áreas como: música popular, música de câmara, projetos, *performance*, músico de orquestra, pesquisadores e professores.

Essa evolução vem dos esforços com foco nas transformações compartilhadas dos professores Doutor Pedro Robatto e Doutor Joel Barbosa, responsáveis pela continuação e desenvolvimento da escola atual de clarineta naquela região. Juntos, vêm organizando vários eventos como, por exemplo: Encontro de bandas, festivais, concursos, cursos livres e o Colóquio para clarinetistas – movimento musical com ênfases na *performance*, pedagogia e pesquisa de música brasileira, música brasileira contemporânea, obras de compositores residentes, além dos compositores da música mundial.

#### PEDRO ROBATTO

Paralelo às suas atividades como professor, vem atuando como instrumentista, usando o seu talento e virtuosismo para influenciar positivamente a escrita para o instrumento. Tem incentivado a composição de novas obras, participa junto aos seus alunos dos laboratórios de composição, colabora diretamente com os compositores além de fazer estreias mundiais de novas peças.

---

<sup>32</sup> O sistema Boehm foi adaptado à clarineta com o nome de "clarineta com anéis móveis", sem a intervenção de Theobald Boehm, entre 1839 e 1843, por Hyacinthe Klosé e Louis Auguste Buffet. Na década de 1860, o nome de clarinetas "sistema Boehm" foi definitivamente usado. Permite tocar passagens cromáticas com facilidade e elegância graças aos diferentes dedilhados disponíveis. Desde os anos 1930-1940, e especialmente o fim da Segunda Guerra Mundial, o sistema de Boehm é universalmente aplicado à clarineta em todo o mundo, exceto na Alemanha e na Áustria. Disponível em: < [https://pt.frwiki.wiki/wiki/Système\\_Boehm](https://pt.frwiki.wiki/wiki/Système_Boehm)> Acesso em: 28 jun. 2022.

<sup>33</sup> [...] uma das grandes diferenças entre o sistema francês (Boehm) e o sistema Alemão (Oehler). No sistema Alemão, o tubo permanece cilíndrico praticamente até à campânula (campana). Em grande parte as diferenças acústicas entre a Clarineta Francês e a Clarineta Alemã residem no formato interior do tubo e mormente no do corpo inferior do instrumento. (SANTOS, 2004, p.10) Disponível em: <https://www.bandasfilarmônicas.com>>. Acesso em: 28 jun 2022.

JOEL BARBOSA

Desde 1998 tem participado da organização de encontros de clarinetistas em Salvador, com participações de clarinetistas locais, nacionais e internacionais. Em 1998 organizou o III Encontro de Clarinetistas da ABCL, publicando um álbum com as quatro peças vencedoras do concurso de composição para clarineta solo. Tem trabalhado em parceria com o compositor Pedro Kroger<sup>34</sup>, quem lhe dedicou a peça *Amore et Dolore*. Além disso, tem elevado o interesse dos alunos na inclusão de peças com técnicas comperâneas (técnicas estendidas)<sup>35</sup> ajudando-os na correção e compreensão dessas técnicas instrumentais.

Ambos os professores têm colaborado no desenvolvimento do repertório brasileiro do instrumento, no que se refere ao uso ou à aquisição de habilidades de caráter operacional, a qual explora a clarineta em diferentes vertentes, desde partes mais técnicas a suas capacidades de timbre, particularmente tão características neste instrumento. É essencial contextualizar o que envolveu a escrita dessas composições, específicas para clarineta, bem como, em qual grau os compositores seguiram ou não as metodologias e tradições da escola de compositores da Bahia.

#### **4. REFLEXÕES GERAIS SOBRE AS ONZE OBRAS DOS AUTORES (SETE COMPOSITORES BAIANOS)**

São obras solo que oferecem as mais variadas concepções e combinações de sonoridade e técnicas, todas a favor das diversidades e sofisticação das concepções contemporâneas vivida por cada compositor.

Todas compostas em diferentes períodos, momento em que cinco dos compositores ainda eram estudantes, todos atentos a todo tipo de manifestação artística inovadora de um

---

<sup>34</sup> Pedro Kroger é professor de Composição na Escola de Música da UFBA, Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia/University of Texas at Austin e em 2009 fez pós-doutorado na Stanford University. Ele ganhou inúmeros concursos de composição como o 1o lugar no II Concurso Nacional de Composição Cidade do Rio de Janeiro, 1o lugar no VI Concurso Nacional de Composição da UFBA, 2o lugar no 2o Concurso Nacional de Composição da Associação Brasileira de Clarinetistas, 3o lugar no 1o Prêmio Guerra-Peixe de Composição e 3o lugar no 2o Concurso Nacional Camargo Guarnieri. Pedro é autor do livro "Music for Geeks and Nerds" onde ele ensina elementos de música através da programação de computadores.

<sup>35</sup> São efeitos usados no instrumento por compositores contemporâneos que não são comuns no ensino tradicional. Segundo: Bartolozzi (1967 apud Farmer, 1982), “[multifônico] é a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota e, ao mesmo tempo, em uma única coluna de ar de um instrumento”. Farmer (1982, p. 1) salienta que outros termos também vêm sendo usados para determinar essa técnica, tais como “*polyphonics, multiple sonorities, multiple sounds and chords*”, além de “*double stops, overtones and harmonics*”, os quais, junto com “*chords*” (acordes) não descrevem adequadamente a técnica.

ambiente composicional estruturado por Widmer e continuado por seus discípulos como: Nicolau Kokron, António José Santana Martins, Rinaldo Rossi, Fernando Cerqueira, Jamarly Oliveira, Paulo Costa Lima e Wellington Gomes. Notamos que as peças desta pesquisa oferecem certa dualidade que impulsiona o fazer artístico em diversas direções, onde as tendências de experimento culminam no uso de estratégia do ambiente composicional. “O movimento de composição na Bahia trouxe em si a ousadia de afirmar (especialmente com ações) que era possível criar e produzir vanguardas.” (BERTISSOLO; LIMA, 2013, p. 35). Seguem dizendo:

[...] indispensável reconhecer a contribuição do próprio ambiente cultural baiano, com sua polissemia secular, reunindo num mesmo espaço vetores da Europa, da África e das culturas indígenas, para a implementação do movimento de criação musical entre nós. Embora tal relação não seja sempre explícita e transparente. (BERTISSOLO; LIMA, 2013 p. 35).

Os processos de execução das obras são de tal nível, que suas formas interpretativas elevam o elo entre compositor-obra-intérprete-público, e não somente entre músicos, musicólogos e pesquisadores. São obras de compositores singularmente em atividade que apresentam característica da música contemporânea brasileira e ao mesmo tempo universal. Seus compositores possuem diferentes motivações, mantenedores da tradição de um movimento composicional inovador, não comprometidos ou comprometidos em graus diferentes com arte de traduzir em sons os princípios relacionados com as diversas manifestações rítmicas e musicais, surgidas das várias influências da cultura local. Discípulos daqueles que criaram a história da música erudita e contemporânea da Bahia. Paulo Costa Lima cita que:

O movimento de Composição Musical na Bahia se estrutura hoje em diversos níveis na Escola de Música da UFBA, envolvendo desde a formação pré-universitária, curso de graduação, mestrado e doutorado – além da atividade profissional dos docentes de composição. São inúmeras estreias internacionais em países como Estados Unidos, Rússia, Alemanha, Chile, França, Polônia, e diversas obras orquestrais com as principais orquestras brasileiras. Nos últimos 20 anos foram 22 teses de doutoramento defendidas em Composição, e mais de 100 dissertações de mestrado. Isso representa um grande aporte de conhecimento, na interface da produção artística com a pesquisa. Os resultados artísticos surgem da consciência desse amálgama, que sempre também implica um diálogo estreito da teoria da música com a criação. Esse, certamente, um dos traços diferenciais do Movimento, sua formalização como estrutura de produção de conhecimento teórico e artístico<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://tutti.classicos.com.br/compositores-da-bahia-seis-decadas-de-movimento>> Acesso em: 02 jan 2022.

O fluxo das atividades musicais, os ponto culminantes, entre outros acontecimentos colocados por Lima acima, nos leva direto a compreender um pouco mais do ambiente composicional de *Amore et Dolore* (1996) de Pedro Kröger (1974-), *Ao Crepúsculo* (1999) de Pedro Kröger, *Calango* (1999) de Flávio de Queiroz (1970-), *Clarinet Solo* (2000, 3º ed. 2010) de Marcos di Silva Sampaio (1977-), *Qattara* (2014) de Daniel Ferraz (1989-), *Mar Revolto* (2011) de Emilio Le Roux (1970-), *Sílex* (1999) de Hélio Bacelar Vianna (1954-), *Peripécia op. 56* (2000) de Paulo Costa Lima (1954-), *Peripécia 2* (2000) de Paulo Costa Lima, *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* (2016) de Paulo Costa Lima e *Samba da Tanajura* (2021) de Paulo C. Lima, obras que contemplam várias técnicas composicionais pertinentes a uma linguagem estética da música de concerto contemporânea<sup>37</sup> a favor da diversidade<sup>38</sup> e sofisticação<sup>39</sup>, partindo sempre de uma paisagem<sup>40</sup> sonora idealizada.

Na descrição das peças a seguir, pensamos em um contexto simbólico, o qual poderá alimentar a compreensão das características imaginárias por meio dos estímulos interpretativos que lentamente se desenvolvem através das práticas. Descrições que podem ajudar a se aproximar das concepções e dos aspectos musicais, os quais os compositores inseriram na partitura, mais precisamente o que pretendemos entender, é o fluxo da linguagem musical de cada obra.

#### 4.1. PÁGINAS DAS OBRAS

*Amore et Dolore* (1996) e *Ao Crepúsculo* (1999) são peças do compositor Pedro Kröger<sup>41</sup> (1974-), ambas possuem diferentes características ligadas aos detalhes de sua construção que nos levam aos conceitos de processos ligados ao fazer musical, os quais

---

<sup>37</sup> Técnicas determinadas como estendidas ou expansivas, são a geração de certo número de frequências sonoras sob uma nota, mas outros termos também são usados para determinar essa técnica, tais como: “*polyphonics, multiple sonorities, multiple sounds and chords*”, além de “*double stops, overtones and harmonics*”, Farmer (1982, p. 1).

<sup>38</sup> Não está relacionada com as manifestações de ruptura com a tradição musical. A diversidade que me refiro, é sobre as dinâmicas, articulações e estrutura rítmica que são ricas em suas variações, e a criatividade dos compositores são muito diversificadas.

<sup>39</sup> Relacionada com a libertação do sistema de tonalidades (maior e menor) está motivação leva os compositores fazerem o uso de todas as técnicas relacionadas como a música contemporânea (técnica estendida, por exemplo, para um instrumento melódico).

<sup>40</sup> Segundo Fornaletto (2012) A paisagem sonora é o ambiente sonoro da humanidade, um conjunto sempre presente de sons que estão constantemente em mutação, de acordo com Schafer.

<sup>41</sup> Pedro Kröger, professor Adjunto do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; Membro da SBMC. PRÊMIOS: "Divertimentos", II Concurso Nacional de Composição Cidade do Rio de Janeiro, 1º prêmio, 1996; "Liberdade Assintótica", VI Concurso Nacional de Composição, Bahia, 1994; Concurso Nacional de composição, Promovido pela Associação Nacional de Clarinetistas, 2º prêmio, Salvador, 1998; XII Apresentação dos Compositores da Bahia, Cromos, BA.

abordam diferentes canais de linguagens. Sendo uma peça de mentalidade vanguardista, sua linguagem se amplia dentro de qualquer manifestação artística, mas sua construção apresenta aspectos musicais comuns entre dois domínios, os quais ampliam o fluxo sonoro refletindo o tempo em que vivemos. Escrita para Clarineta em Lá, o compositor explora os recursos expressivos e técnicos do instrumento, utilizando-se das técnicas estendidas como o uso de multifônicos. Já *Ao Crepúsculo* é uma peça de caráter mais lírico onde se constrói uma complexa rede de aspectos musicais simbólicos pertencentes a estética musical ligado ao processo construtivo, o qual estabelece um padrão discreto de descobertas ao intérprete. Nesta peça, Kröger traz uma escrita comum, mas seu processo de construção explora a clarineta de forma progressiva sem o uso das técnicas contemporâneas (técnicas estendidas), sua construção se desenvolve a partir do registro chalumeau<sup>42</sup> até o registro médio-agudo do instrumento, Kröger parece prestigiar o timbre da clarineta através do uso dos registros, os quais determinam intensidade e timbre de sua obra.

*Calango* (1999), do compositor Flávio de Queiroz<sup>43</sup> (1970 -) é uma peça que possui uma escrita comum sem o uso de técnicas contemporâneas (técnicas estendidas). Com caráter gracioso, a peça possui passagens rítmicas vindas da cultura popular brasileira, as quais são caracterizadas por uma musicalidade marcada de inquietação e euforia. Para efeito da construção interpretativa, e levando em conta os processos construtivos das descobertas musicais, as quais podem se manifestar através da imaginação nos momentos de estudos da obra: o *Calango*<sup>44</sup>, é um réptil que caminha rapidamente com a cabeça levantada esbarrando a barriga na superfície e atrás de insetos. Este é um fato que pode ajudar aos propósitos imediatos de consciência na construção do discurso musical através de imaginação individual, que

---

<sup>42</sup> A clarineta é descendente do *chalumeau*, instrumento bastante popular na Europa desde a Idade Média. Em 1690, Johann Christoph Denner, charamelista alemão, acrescentou à sua charamela uma chave para o polegar da mão esquerda, para que isso lhe proporcionasse mais possibilidades sonoras. Surgiu, assim, a clarineta contemporânea, introduzido nas orquestras em 1750, foi um dos últimos instrumentos de sopro incorporados à formação orquestral moderna. O timbre da clarineta é bastante diversificado. Na região grave, chamada de *chalumeau*, o timbre é aveludado, cheio e obscuro. No registro médio, há uma mudança fantástica, pois o timbre se torna brilhante e expressivo. Conforme o registro vai se tornando agudo, o timbre torna-se cada vez mais brilhante, ganhando uma natureza humorística e sarcástica. Disponível em: [https://concertino1.websiteseguro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=376&Itemid=112](https://concertino1.websiteseguro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=376&Itemid=112). Acesso em: 30 jun 2022.

<sup>43</sup> Flávio José Gomes de Queiroz é graduado em Instrumento Musical (Órgão, classe do prof. Hermann Coppens) pela Universidade Católica do Salvador (1985). Em seguida partiu para a Bélgica, onde estudou, entre outras disciplinas, órgão, harmonia, contraponto, improvisação, canto gregoriano (Academia de Música, Balé e Teatro da cidade de Aalst – classe do prof. Kristiaan Van Ingelgem, Conservatório Real de Ghent e Conservatório Real de Bruxelas – classe do prof. Hubert Schoonbroodt).

<sup>44</sup> Provavelmente tenha sido está a inspiração do *Calango*: *Calango* é o nome genérico que se dá a vários tipos de **lagartos** de pequeno porte. Normalmente, é um tipo de **réptil** que não passa dos 30 centímetros de comprimento. Ele pertence à família dos lacertídeos. <https://escola.britannica.com.br/artigo/Calango/483146>.

contribui na organização da ideia central da peça, podendo produzir aos ouvintes a forma simbólica como resultado de um processo do trabalho artístico do intérprete.

Já, *Clarineta Solo* (2000, 3º ed. 2010), do Compositor Marcos di Silva Sampaio<sup>45</sup> (1977-) é uma peça com características de estudo que explora a clarineta de forma progressiva sem o uso de técnicas estendidas. De forma A-B-A, a parte B alega passagens de habilidades técnicas como se tratasse de uma improvisação, onde Sampaio cria um discurso musical que transmite espontaneidade. Assim, Sampaio ilustra toda a sua obra.

Enquanto, *Qattara* (2014), do compositor Danniell Ferraz<sup>46</sup> (1989-) é uma peça que possui uma linguagem mais abstrata e não faz uso de elementos rítmicos populares, mas parece usar os efeitos das técnicas estendidas para ilustrar variações de timbres, ou seja; as cores revelam o interesse do compositor por outras manifestações além da música, como fotografia e artes plásticas.

*Mar Revolto* (2011), do compositor Emilio Le Roux<sup>47</sup> (1970-) é uma peça de linguagem mais tonal lembrando um estudo técnico para clarineta, sem o uso das técnicas estendidas.

Enquanto *Sílex* (1999), do compositor Hélio Bacelar Viana<sup>48</sup> (1954-) é uma peça de escrita mais tradicional, e sem o uso das técnicas estendidas possuindo um fluxo contínuo de

---

<sup>45</sup>Marcos di Silva [Marcos da Silva Sampaio] (Bahia, 1977) é compositor, baixista e professor assistente da Universidade Federal da Bahia. Tem interesse em Composição Musical, Teoria Musical, Musicologia Computacional, Contornos musicais e desenvolvimento de software livre. Estudou Composição Musical na Universidade Federal da Bahia, possui graduação, mestrado e doutorado, sob orientação do Dr. Pedro Kröger. Estudou composição, orquestração, harmonia, contraponto, gta e análise com Agnaldo Ribeiro, Flávio de Queiroz, Fernando Burgos, Ricardo Bordini, Wellington Gomes, Paulo Costa Lima, Jamily Oliveira, e Pedro Kröger. Participou de master classes com Gabriela Frank, Derek Bermel, Bruce Trinkley, e Felipe Lara.

<sup>46</sup> Danniell Ferraz, de Vitória da Conquista/BA (03/11/1989), bacharelado em composição e regência na Universidade Federal da Bahia, orientado por Paulo Costa Lima, Wellington Gomes e Agnaldo Ribeiro. Participou de masterclasses e de cursos com Jon Appleton, Felipe Lara, João Pedro Oliveira, Antônio Borges-Cunha, Helmuth Flammer, Jaime Reis e Paul C. Chagas. Como bolsista, integrou projetos voltados para o ensino da composição musical na Bahia e sobre difusão de música de concerto contemporânea baiana.

<sup>47</sup> Nasceu em Lima, Peru, onde teve formação multidisciplinar. Estudou artes, composição e regência, participou em cursos de teatro, roteiro e produção multimídia. De 1994 a 1998 foi Diretor de Arte na agência J. Walter Thompson (JWT) em Lima, recebendo desde cedo prêmios de criação como o Prêmio 17.65% e o Prêmio Apap (Associação Peruana de Agências de Publicidade).

<sup>48</sup> Compositor, cursou Licenciatura em Música na Universidade Católica do Salvador, posteriormente Composição e Regência na Universidade Federal da Bahia (interrompido em 1988), estudou com Lindembergue Cardoso, Agnaldo Ribeiro, Fernando Cerqueira e Ernest Widmer (Suíça) entre os anos de 1982/88. É pós-graduado em "Sistemas de Rede - Internet" pela Universidade Federal da Bahia e "Aplicações Pedagógicas dos Computadores", com ênfase em Educação Musical pela Universidade Católica do Salvador. É professor de ensino médio - Secretaria de Educação do Estado da Bahia, desde 1985, período que foi Vice-Diretor do Centro Educacional Carneiro Ribeiro - Escola Parque (1990); Coordenador dos Cursos de Música da Casa de Cultura de Vitória da Conquista (Ba.); Vice-Diretor do Colégio Estadual Manoel Novaes (1994/95); Coordenador do Curso Técnico em Instrumentos Musicais do Colégio Estadual Manoel Novaes (1996/97); Coordenador das Oficinas do Centro Múltiplo Oscar Cordeiro - SUDEB/SEC (Coordenador II, DAS-3) - (2005/07); atualmente é professor de Informática no Col. Est. Gov. Roberto Santos/SEC e coordenador dos projetos FACE/AVE/TAL da Direc 1B/SEC.

notas longas no registro médio-agudo, possuindo passagens representativas de momentos estéticos da música contemporânea desenvolvida na Escola de Música da UFBA. Se as nuances forem utilizadas ao longo desta peça, o contexto das linhas melódicas, timbres e contrastes traduziram a estética simbolista dos efeitos sonoros de uma densidade musical particular.

*Peripécia op. 56, n. 1* (2000) do compositor Paulo Costa Lima<sup>49</sup> (1954-) é uma peça sem uso de técnicas estendidas, mas traz, na página final seus comentários dizendo que:

A multiplicidade de gestos da peça (uma evocação do jongleur) permite sutilezas de intensidade que não estão totalmente indicadas na partitura. O intérprete deve ficar livre para marcar cada gesto com as variações de intensidade adicionais que sentir necessárias (começos, estabilizações, finais ou simples plim-plim). (LIMA, 2000, p. 5).

Já, *Peripécia 2* (2000) é uma peça curta que traz sínteses de elementos e ritmos da música tradicional tratada dentro de uma concepção moderna. Não se utiliza de elementos da rítmica brasileira, mas se utiliza dos contrastes de timbres que podem ser produzidos na clarineta e sua ampla gama de flexibilidade.

Mas, *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* (2016), Lima trata esta peça com técnica assimilada aos diversos processos da música contemporânea em uma recomposição do tema *Olha pro céu meu amor*, de Luiz Gonzaga (1912-1989). Sem uso da técnica estendida, Lima apresenta uma forma mista de composição que utiliza elementos da música popular de forma bem estruturada e organizada.

Por fim, temos o *Samba da Tanajura*<sup>50</sup> (2021), onde Lima presta uma homenagem à formiga tanajura, que voam nas épocas chuvosas, e que também são usadas na culinária no norte do Brasil. Outro ponto a ser considerado desta peça, diz respeito a sua fluidez de técnica

---

<sup>49</sup> Paulo Costa Lima foi professor de Composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Ocupante da cadeira 21 da Academia Brasileira de Música (2014), da Academia de Letras da Bahia (2009). Membro-Fundador da Academia de Ciências da Bahia (2011). Registra 20 prêmios e comissionamentos. Seus principais interesses de pesquisa são: composição e cultura, ensino de composição, música e psicanálise, gestão da universidade e cultural. Autor de dezenas de artigos em periódicos nacionais e internacionais, organizador de diversos livros e autor de *Teoria e Prática do Compor I* (2012), *Música Popular e outras Adjacências* (2012), *Música Popular e Adjacências* (2010), *Invenção e Memória* (2005) e *O Ensino de Composição Musical na Bahia* (1999).

<sup>50</sup> A tanajura é uma formiga gigante que divide opiniões. Quem gosta, ama. Quem não curte, detesta. Famosa no Norte e Nordeste do País, a iguaria é uma contribuição indígena na culinária brasileira, com caráter científico e folclórico. Mais comum em áreas não-urbanas, cai ao vento em períodos chuvosos.

e uma longa jornada de *stacatto*<sup>51</sup> simples ou *double-tonguing*<sup>52</sup>. Em certo momento, as notas em *stacatto* dão a sensação de ouvirmos a explosão de partes da Tanajura, algo típico que ocorre durante sua preparação.

Sucintamente apresentadas as descrições das peças, podemos observar que suas formas e concepções musicais são diferentes, e os compositores seguiram seus fluxos das novas tendências junto de suas criatividades composicionais, deixando claro, que cada um adotou a sua própria coerência estilística dentro de sua escrita para clarineta solo. O compositor Paulo Costa Lima (2014, p. 22) destaca uma passagem onde Widmer (1988) relata que: "O compositor é um artista que cria. Sua função primordial na sociedade é esta: criar livremente. O que é criar? O que é formar compositores?" Parece que, as afirmações e questionamento do Widmer encontram-se aplicadas tal como desenvolvidas nos processos de elaboração, criação e escrita de cada compositor perante todas as peças aqui relacionadas, pois os processos de escrita seguem desenvolvendo os percursos assimilados dos predecessores na escola de composição baiana. Sobre este assunto, Lima diz que:

Não pode haver frontispício mais sucinto e abrangente, ao mesmo tempo. E essa ambivalência expressiva é fundamental para apresentar o texto e o próprio protagonista criador, que fala de composição criando.

Em duas linhas esboça a relação complexa entre cinco entidades que definem o horizonte daquilo que está sendo objeto de elaboração: o compositor/a criação/a sociedade/a liberdade/e a formação (educação). (LIMA, 2014, p. 22).

Entretanto, sendo um repertório vasto, não iremos nos aprofundar em todas as obras, à vista disso, escolhemos a obra *Peripécia op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo Costa Lima, a qual segue um modelo de análise preparatória para uma performance, e a peça em si, apresenta estratégias composicionais entre dois polos musicais, elementos da música popular (nordestina) em fusão com a música contemporânea. Lima destaca que:

[...] a ideia do estabelecimento de uma distância resignificadora (tanto narrativa como estrutural), [...] funciona como matriz de sentidos, responde ao nosso interesse pela conexão entre composição e cultura, dialoga com o conceito de composicionalidade, permitindo ainda uma discussão sobre estratégias de decolonização na música de concerto produzida na Bahia em décadas recentes. (LIMA, 2020, p. 366).

---

<sup>51</sup> Staccato: Um ponto colocado sobre uma nota musical para que soe mais curta. Esse efeito ocorre quando a ponta da língua ou o meio da língua e tocando na palheta. A ponta da língua toca logo abaixo da ponta da palheta e interromper as vibrações da palheta.

<sup>52</sup> *Double-tonguing*: É uma técnica criada para qualquer instrumento de sopro, o objetivo é de facilitar as passagens rápidas de um grupo de notas destacadas (pontos sobre as notas - staccato). Na clarineta, a língua se alterna rapidamente entre as posições de tee e kee, de modo que reproduza uma sucessão rápida de notas destacadas.

Por sua vez, a *Peripécia op. 56: Look at the Sky!* reflete as atividades do compositor aliada às concepções do experimentalismo, onde não se encontra o uso de técnicas estendidas. Mas, esta obra foi escrita apresentando várias características entre concepções que definem muito bem uma estrutura coerente dos vários elementos rítmicos e musicais, explorado pelo compositor. O resultado é uma peça marcada por texturas concentradas nas paisagens nordestinas, onde os aspectos musicais dialogam com os interesses culturais de Paulo Costa Lima, com o título alusivo à famosa “canção de Luiz Gonzaga”. A obra foi dedicada ao clarinetista Pedro Robatto.

Como conceito, é provável que essa fusão dos aspectos musicais revela o profundo interesse de Lima por manifestações culturais que lhe rodeiam envolvendo ambas as partes (popular e erudito-contemporâneo) parece ser uma meta destinada a inclusão do público, com função de pedagogia musical; uma recomposição que se utiliza os meios da linguagem técnica atual por meio de uma canção popular. Embora esta obra esteja longe de seguir uma estética nacionalista, Lima junta-se com esta peça, a escola latino-americana de compor para clarineta solo, características de valor cultural que passa por Roberto Sierra. Dessa forma, Paulo Costa Lima ao recompor “*olha pro céu, meu amor*”, explora os limites de sonoridade da canção transformando-a em uma peça contemporânea para clarineta solo. Portanto, Lima, revela o ambiente composicional o qual os compositores desta pesquisa tiveram acesso, sendo assim, a “mistura de técnicas e da convergência de intuição e intelecto, simplicidade e sofisticação, originalidade e tradição” como relata Nogueira (2002) enriqueceram as porções musicais de equilíbrio de cada um deles, característica da escola baiana de composição iniciada décadas atrás por Ernst Widmer.

No caso da Bahia, estamos diante de uma história que já avança em mais de meio século de produção composicional e formação de compositores, o trabalho seminal do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), criado em 1966, fundindo-se com as linhas de pesquisa do atual Programa de Pós-Graduação da UFBA, criado em 1990. (BERTISSOLO, LIMA, 2013).

## **5. ANÁLISE INTERPRETATIVA DE *PERIPÉCIAS OP. 56: LOOK AT THE SKY!***

A análise abaixo aborda uma perspectiva reflexiva sobre o olhar de um intérprete, sugerindo uma proposta de análise técnico-interpretativa de toda a peça, a fim de identificar os pontos da obra que revelam sua "atmosfera" musical, a qual envolve um tema de regionalidade. O uso da partitura na sua totalidade, vem compartilhar as sugestões de experiências pessoais

durante o processo de preparação da obra, o que demonstra todas as perspectivas que considerei como parte importante de uma investigação construída em busca de possíveis respostas musicais, não apenas sobre a visão apresentada pelo compositor, mas como se forma o todo e uma recomposição, principalmente sob um conceito mais *avantgarde* construído sobre um tema cheio de nordestinidade.

Este fato, foi o ponto de maior motivação para desenvolver esta análise, a qual possibilitou a compreensão do material e da estrutura formal da obra, se tratando da recomposição construída em torno de um tema já existente da música popular. A peça é uma homenagem a Luiz Gonzaga (1912-1989), mas discorre sobre a complexibilidade e os gestos da música contemporânea, obra composta no ano de 2016, sendo dedicada ao clarinetista Pedro Robatto.

No contexto, a peça traz fragmentos da linguagem popular, mas não se encaixa dentro das características, é uma peça erudita contemporânea que valoriza especialmente a inovação e a criatividade de seu compositor que percebe a paisagem sonora de elementos similares e os transforma em um grande desequilíbrio rítmico e textual. Assim, vislumbra o caminho da recriação através de planejamentos cuidadosos, os quais destacam as manifestações contemporâneas brasileiras através das experimentações em termos texturais e estruturais.

Dessa forma, *Look at the Sky* é como as peças que seguem propostas de linguagem contemporânea, possuem uma escrita evolutiva de maneira processual a qual se apoia sobre uma lógica interna de linguagem, envolvendo transformações graduais junto de momentos de fricção entre dois pensamentos musicais: a fusão entre a música popular e a música contemporânea na imaginação de um compositor *avantgarde*.

Sendo assim, esta solução de análise interpretativa que propus, visualiza toda a estrutura da obra, sempre com o objetivo de contribuir com os próximos intérpretes, onde os mesmos poderão compreender por meio dos contextos o caráter de cada seção, facilitando os processos de compreensão dos elementos dos discursos musicais que Paulo Costa Lima propôs em sua obra. Significativamente, este olhar conceitual está consolidado na tentativa de clarear os processos em função de determinados aspectos musicais, evidenciando abordagem dos principais pilares composicionais comuns como: métrica - rítmica, dinâmica e texturas existentes na obra.

O modelo de análise foi fundamentado na *Obra de Roberto Sierra's Compositions for Clarinet solo* de Alejandro L. Lozada. Considerei como base devido a relação e a natureza das peças, a similaridade do ecletismo musical como elementos significantes para esta pesquisa. A síntese analítica do conteúdo transmite a mensagem dentro da construção da *performance* que

leva ao entendimento musical resultante, imposto ao fluxo musical da execução de *Peripécias op.56: Look at the sky!*. Dunsby e Whittall (1988, p. 1) afirmam que Boulez acredita que o “ponto auge” do método analítico ativo é a demonstração de que a obra foi assimilada e entendida (Tradução, Gado, 2004).

Observemos na partitura que Lima traz uma observação, dizendo que: “Antes do início: tocar fragmento inicial da canção de Gonzaga ‘Olha pro céu meu amor’; iniciar com a nota Si 3 (real). Essa nota é a real para instrumento em dó, então neste caso, na clarineta em Sib, iniciar com o Dó#, um tom acima da nota real sugerida pelo compositor, que não disponibiliza o esboço do tema, esperando que os intérpretes tenham pleno conhecimento da obra de Luiz Gonzaga.

Para exemplificar e para apreciação todos, apresento o registro do tema original, o qual não está transcrito na partitura original de Paulo Costa Lima. O fragmento inicial a que Paulo Lima se refere, podem ser somente os quatro primeiros compassos como marcado no exemplo 1 da figura 1:

Figura 1 – Melodia olha pro céu meu amor.

### Olha pro céu

Luiz Gonzaga (1912-1980)

Clarineta em Sib

Exemplo 1

Fonte: Acervo Jairo Wilkens.

Com indicações iniciais de caráter tranquilo e andamento em semínima a 90 bpm, a peça inicia-se com três compassos de notas longas no registro grave (*chalumeau*), da clarineta no exemplo 2, da figura 2. Esses três compassos indicam a primeira parte formal da peça. E, a partir do compasso 7, temos a melodia de forma estendida por meio de notas longas até o compasso de 12, como podemos conferir no exemplo 3 da figura abaixo.

Figura 2 – Compasso 1 a 12 da peça Look at the Sky! – Paulo Costa Lima

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 1.

A partir do compasso 13, conforme o exemplo 4 da figura 3 abaixo, existe uma mudança de contraste significativo com relação às células rítmicas, colcheia pontuada, células de tercinas/semicolcheias/sextinas de semicolcheias seguido de fusas, que não são os ritmos mais característicos na música nordestina. A partir do comp. 15, no exemplo 5 surge à primeira exposição rítmica com sotaques da música nordestina. Essa célula rítmica é o seu segundo motivo, o qual acompanharemos com frequência, a partir do compasso 54. Acreditamos que seja a fusão entre a música de Luiz Gonzaga e música contemporânea, o que vai determinar os momentos de fricção entre esses dois pensamentos.

Figura 3 – Compasso 13 a 17 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 1.

Após apresentar o compasso 16 com a indicação de *muito menos* e semínima igual a 50 bpm, logo em seguida no compasso 17 retorna ao *fluido*, em 116 bpms. Como podemos observar no exemplo 6 acima. Portanto, nesse *fluido* Lima repete as memas notas do compasso 13, Lima traz um efeito ilusivo na clarineta através do *frulato*<sup>53</sup> na nota (si) como observado no

<sup>53</sup> O *frulato* é conseguido através de uma vibração rápida da língua, ou uma pulsação rápida causada pelas cordas vocais, enquanto uma nota é emitida. (Pinho, 2015: 35).

exemplo 7 abaixo (compasso 18). Mostrando a preocupação do autor em trabalhar com vários aspectos concentrando-se na exploração de possibilidades timbrística e acústica do instrumento.

É um feito que, até pode ser associado às características de um apito<sup>54</sup> (objeto sonoro usado pelos foliões nas brincadeiras de carnaval), devido à extensão da nota e o efeito que o frulato causa.

Logo após, no compasso 20, há indicação de *menos*, com a semínima igual a 90 bpm conforme observado no exemplo 8 abaixo. Nesse compasso, Lima apresenta passagens que podem ser observadas com mais expressividade, mas seus deslocamentos rítmicos modificam a melodia original dentro de sinuosidade. Neste mesmo trecho, o compositor faz uso dos registros grave-médio-agudo do instrumento, explorando as nuances de timbre(cores) desses registros através das passagens intervalares. Do compasso 26 ao compasso 31, os quais podemos observar no exemplo 9, Lima já apresenta sua primeira variação. O trecho em questão, Lima apresenta movimentos rítmicos ligados às suas origens, a perspectiva é de compreendermos que as raízes do baião estão presentes nesta peça, são considerações que poderíamos até observar como uma improvisação escrita, mas esses fragmentos dão testemunho no momento de execução, sendo possível entender a similaridade e as conexões com o gênero.

Figura 4 – Compasso 18 a 31 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

The image shows a musical score for the piece 'Look at the Sky!' by Paulo C Lima, covering measures 18 to 31. The score is written in a single system with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key annotations include: 'Exemplo 7' (measures 18-20), 'Exemplo 8' (measure 20, marked 'menos = 90'), 'Exemplo 9' (measures 26-31), and 'Improvisação' (measures 26-31). The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and articulation like 'acc'.

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 1.

Já no exemplo 10, que é o compasso 32, o compositor retorna ao *fluido* em 116 bpm com a mesma figura rítmica utilizada antes no compasso 13. Este trecho apresenta gestos de

<sup>54</sup> *Apito* - instrumento diminuto, mas único e grandioso no comando da orquestra percussiva em seu ritmo conhecido como baque virado, inerente à corte real das nações de maracatu. O apito é sinônimo de Mestre/a. Central, ele/a dirige a bateria, o naipe percussivo da nação. Possui grande responsabilidade de formar e reger batuqueiros/as. (Silva, 2018, p. 152).

plena explosão em passagens de notas nos registros grave-médio caminhando ao super-agudo do instrumento, repetindo as mesmas idéias do *frulato* já visto antes, agora em uma nota mais aguda no compasso 36. Ainda com relação aos aspectos interpretativos, no exemplo 11 temos menos que é igual uma semínima igual a 90 bpm, transição onde surge uma nota estática criando o tempo necessário para a duração do efeito do *frulato*. Logo após, há uma pequena agitação em *semínima* igual a 108 bpm, o contexto já aponta o desenvolvimento da seção central.

Observemos que, a partir do compasso 38 até 42, Lima desenvolve pouco a pouco com riqueza de detalhes os rítmicos e, com toda complexidade gestual a ideia proposta na introdução, nutrindo aos poucos a flutuação por deslocamento com as mesmas ideias de nota longa. Desta forma, potencializa o retorno à normalidade métrica finalizando uma primeira seção, como podemos ver no exemplo 12 na figura abaixo.

Figura 5 – Compasso 32 a 39 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

The image shows a musical score for the piece 'Look at the Sky!' by Paulo C Lima, covering measures 32 to 39. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into three examples: Exemplo 10 (measures 32-36), Exemplo 11 (measures 36-38), and Exemplo 12 (measures 38-42). Exemplo 10 is marked 'Fluido' with a tempo of 116 bpm. Exemplo 11 is marked 'menos' with a tempo of 90 bpm. Exemplo 12 is marked 'menos' with a tempo of 90 bpm. The score ends with a dynamic marking of 'pp'.

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 2.

No exemplo 13 abaixo, podemos conferir o compasso 43 em dinâmica fortíssimo (*fff*). É uma grande mudança de caráter da peça, o grande ápice através da nota longa com *frulato*, técnica que gera um efeito bastante agressivo, tendo em vista o registro agudo do instrumento. Nesse registro o efeito do *frulato* renova a vivacidade de transição para a próxima seção da peça. Nessa intensidade de fortíssimo, o compasso 45 traz as articulações em *stacatto*, se as notas forem bem articuladas teremos uma melhor clareza e definição da métrica rítmica, seção que apresenta um padrão rítmico mais regular do que os episódios anteriores. Nos próximos trechos que se estendem do 46 ao 48 é calmo e *cantábile*, com gestos na direção do acelerado do compasso 49, *fluido*, um pouco mais e mais rápido até o compasso 52.

Todo esse trecho, Lima experimenta fazendo o uso dos ritmos, criando gestos de intensificação de ideias onde a frase mesmo possuindo um desenvolvimento próprio, contém motivos similares contidos no mesmo gesto. Neste ponto, o fluxo experimental e criativo de Lima surge através de variação rítmica por deslocamento de tempo, seguido de pequenos cromatismos onde se percebe a presença de duas melodias, observamos nos compassos 50 e 51. E, no compasso 51, temos um novo tempo, *mais rápido* igual à *semínima* 132 bpms até o compasso 52, os quais poderiam até ser interpretados como um *acelerando* escrito para o compasso 52, com retardo rítmico (não está na partitura, a critério do intérprete) no último tempo do compasso 5/8 (2+3). Poderíamos até considerar um *trillo*, mas Lima parecia saber que ali poderia haver um *acelerando* natural de performance, ou seja; figura rítmica de maior movimentação ao trecho, mesmo sendo uma preparação para o próximo ponto, sua escrita nesse trecho parece sugerir um controle da ansiedade.

Figura 6 – Compasso 42 a 52 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

Exemplo 13

The musical score consists of four staves. The first staff (measures 42-44) shows a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff (measures 45-47) features a complex rhythmic pattern with triplets, highlighted by a red box. The third staff (measures 48-50) includes tempo markings: 'Fluido' at 116 bpm and 'um pouco mais' at 124 bpm, with red circles around specific notes. The fourth staff (measures 51-52) shows a tempo change to 'mais rápido' at 132 bpm and 'menos' at 90 bpm, with red circles around notes in measure 51.

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 2.

O compasso 53, no exemplo 14 volta ao *menos*, semínima igual 90 bpms. Aqui surge a frase de transição entre pontos, que funcionam como o fluxo de novos materiais. Portanto, a frase final encontra-se no fim do primeiro tempo do compasso 54, como podemos confirmar no exemplo 15 da figura abaixo. Mas, logo no segundo tempo desse mesmo compasso, há uma construção rítmica, que é o novo motivo rítmico do baião que estabelece uma alternância marcante dos próximos compassos.

E nos compassos 56 e 57 como observado no exemplo 16 abaixo, as semicolcheias estabelecem o ambiente rítmico de Luiz Gonzaga. Portanto, a partir do compasso 58, como é observado no exemplo 17, as figuras rítmicas se desdobram de forma crescente em motivos de semicolcheias e fusas que vão intensificando o discurso de novas ideias. Entretanto, nesse percurso surge a expressão *Matreira*, que segundo o Professor Pedro Robatto:

Não é um ritmo, mas sim uma expressão. Tipo “malandro” da capoeira, pessoa que se esquia dos golpes. Eu interpreto na música como algo que hora é lenta, hora é rápida, enganando as pessoas. No Paulo Lima, entendo que se deve usar mais acentos e rubatos na melodia (ROBATTO, 2022, durante aula de práticas interpretativas 18/03/2022).

Em todo o trecho, é fácil perceber passagens que contém os motivos rítmicos que lembram Luiz Gonzaga, além disso, os desequilíbrios rítmicos e melódicos vão surgindo como um novo experimento, o qual serve de transição para um novo material. E no quarto tempo do compasso 74, reaparece o excerto da melodia como mostra no exemplo 18 abaixo, se expandindo até o compasso 78, mas esse trecho é uma transição onde Lima retorna usando o efeito de frulatto com as notas musicais da melodia original que volta a surgir de forma expandida. Assim, Lima apresenta detalhes através de excertos da melodia que merecem ser observados, pois é uma transição para o desenvolvimento de novas ideias.

Figura 7 – Compasso 53 a 59 da peça Look at the Sky! – Paulo C. Lima.

Fonte: Pedro Robatto p. 2.

Figura 8 – Compasso 60 a 78 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima.

Fonte: Pedro Robatto p. 3.

No compasso 79 - exemplo 19, chegamos no ponto central da peça, a conexão entre um novo ponto contém motivos similares que se enquadram dentro de um mesmo gesto. Lima introduz novos materiais, como se tivéssemos que atualizar nossa percepção e observação para um novo resultado sonoro, correspondentes a novos gestos que surgirão todos os instantes. No Compasso 80, temos novamente o *fluido com semínima* igual a 116 *bpms*, este trecho se configura como uma construção progressiva, onde se conduz ao centro da peça através do desenvolvimento de um novo material. Transição onde irá se destacar a sutileza das variações sobre o material de base, neste caso o tema principal, que se caracteriza como um importante artifício de variação motívica.

A partir do compasso 83 ao compasso 90, Lima reorganiza o processo de desenvolvimento por meios rítmicos em tercinas e intervalo de quarta justa, arpejos que funcionam como uma discreta movimentação melódica. Já no compasso 91, Lima relembra

parte da introdução com a mesma ideia de notas longas, assim se direcionando ao final da primeira parte de sua obra.

No compasso 94, exemplo 20, temos ritmos já conhecidos dentre as diferentes variações, que agora se transformam com um ponto de transição dando origem a uma passagem muito rápida que culminará com a próxima seção da obra. Exatamente o que acontece com as semicolcheias do compasso 96, que apesar da grande pausa no compasso 97, já estabelecem o ambiente rítmico da próxima passagem no compasso 98. Como podemos conferir abaixo no exemplo 21, da figura 9.

Figura 9 – Compasso 79 a 99 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

The image shows a musical score for 'Look at the Sky!' by Paulo C Lima, measures 79 to 99. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of staves. The first system (measures 79-81) includes 'Exemplo 19' (measures 79-81) and 'Fluido' with a tempo marking of quarter note = 116. The second system (measures 82-88) includes 'Exemplo 20' (measures 82-88) and 'pp'. The third system (measures 89-99) includes 'Exemplo 21' (measures 89-99) and 'mf' and 'f' dynamics. Red boxes and circles highlight specific rhythmic patterns and transitions. A tempo change to quarter note = 108 is indicated at measure 94.

Fonte: Acervo Pedro Robatto p. 3 e 4.

Por conseguinte, o compasso 100, exemplo 22, traz uma mudança pontual, e isso, está na métrica rítmica do 7/8 (2+2+3), no qual se desdobra em motivos de semicolcheias, que intensificam o discurso dos próximos motivos musicais até o final da peça. Neste trecho,

observamos um jogo de equilíbrio e desequilíbrio rítmico. A partir desse compasso a peça soa com mais fluidez e Lima mantém a nota lá# (equilíbrio da métrica rítmica) como nota de pedal, servindo para a construção dos diálogos entre os intervalos (desequilíbrio). Más, a métrica rítmica permanece em  $7/8 = 2+2+3$ , mas logo temos uma estabilização no compasso  $3/4$ , retornando ao  $7/8 = 2+2+3$  seguido de  $3/8$  e  $5/8 = 2+3$  até o final dessa primeira seção no compasso 107. Neste caso, o lá# funciona com uma linha rítmica de acompanhamento, como já foi destacado antes, por que a princípio está seção desenvolve-se com um carácter rítmico bastante claro e enérgico, mas logo perde a regularidade rítmica devido às métricas sugeridas pelo compositor, por isso a necessidade de ter essa nota como apoio.

Não há exatamente uma marcação do tempo de metrônomo no início da seção no compasso 100, mas observemos que o tempo pode ser o mesmo do Fluido igual a 116 bpms de antes. No compasso 109, *um pouco mais* é igual a 124 bpms, Lima apresenta ideias novas que desequilibram os limites da melodia através de novas figuras métricas, é onde também se observa a existência de duas ideias acontecendo paralelamente.

Por exemplo: percebemos que o compositor organiza um conjunto particular de ritmos com células básicas em tercinas de colcheias utilizando *apogiaturas*, provavelmente a ideia aqui seria abordar uma nova proposta rítmica para que não ficasse tão comum. Para que isso aconteça devemos deixar clara as *apogiaturas*, por que o trecho expressa as sensações por ele evocados como um instrumento percussivo, talvez essa seja esta a intenção. No entanto, do compasso 114 ao 128, Lima utiliza ritmos de características saltitantes com as figuras de semi-colcheias pontuadas, o que lembra um galope, segundo Pedro Robatto.

Sobre essa pulsação surgem variações, como por exemplo: nos compassos 116, 117 e 118, as células rítmicas relembram momentos bem do início da peça (especificamente os compassos 6 e 7). As notas longas destes compassos parecem retardar essa métrica, e então no compasso 119 retoma ao tempo de *um pouco mais igual* 124 bpms, dando continuidade aos momentos de carácter enérgico, rítmico ou melódico.

Mas no compasso 120, há uma grande pausa (tempo curto), o que cria o espaço para uma próxima variação rítmica de passagens coloristas e enérgica, proporcionando o nascimento de eventos rítmicos. O compasso 121, existe a recapitulação das mesmas ideias do compasso 109, seguindo até o compasso 126, o qual causa a sensação do retardo através da métrica em notas longas, que cuidadosamente apresenta uma nova seção.

O trecho em  $7/8 = 2+2+3$  do compasso 128, apesar de apresentar um discurso musical onde o compositor não sugere ritenuto ou retardos, as três últimas tercinas poderá haver um pequeno ritardando, servindo como uma preparação para a rítmica de nordestinidade de Luiz

Gonzaga. do próximo compasso, sugestão interpretativa utilizado na minha gravação, mas fica a critério do intérprete.

Figura 10 – Compasso 100 a 129 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

Exemplo 22

100

103

um pouco mais  $\text{♩} = 124$

107

*mf*

111

114

116

119

121

125

128

*mp*

*mf*

Fonte: Pedro Robatto p. 4 e 5.

No compasso 130, no exemplo 24, retornamos ao *Fluido* igual 116 bpms, trecho que traduz uma transição por meio dos excertos rítmicos que estão desenvolvidos dentro da musicalidade gonzaguiana, procurando favorecer a socialização musical das linguagens rítmicas, movimento e dança. Atividades que envolvem sempre a improvisação, e Lima não perde a oportunidade, assim, faz uso do modo lídio (escala com o quarto grau alterado) onde estabelece a formatação de todos os seus experimentos imaginários traduzindo e divulgando os saberes da música nordestina.

Trecho que atende às necessidades nacionais de dança dentro de um curto espaço de tempo, partes das imagens de uma canção popular a partir do ritmo do baião<sup>55</sup>, gênero de origem nordestina, utilizado por Luiz Gonzaga.

Mesmo fazendo as referências rítmicas baseadas nos aspectos desse gênero (baião), os mesmos estão em constantes transformações, trata-se de recriações rítmicas assimilada aos diversos processos da música contemporânea onde “a cultura faz o sujeito-compositor que a inventa e que segue experimentando com ela ao longo de um processo de criação de músicas — e de textos, e de gestão, e de trajetórias de formação de outros sujeitos-compositores” (RIOS FILHO, 2016, p. 7).<sup>56</sup>

A partir do compasso 130, exemplo 24, Lima prossegue com seus processos de criação, buscando sempre explorar a sonoridade e o virtuosismo da clarineta através dos registros do instrumento. Lima neste trecho facilita a compreensão rítmica de Luiz Gonzaga, o que representa o ritmo original da canção Olha pro céu meu amor, onde o ritmo como o *Matreiro* reaparece, mas a rítmica prossegue com as características de improvisado até o compasso 139, seguindo até o compasso 140, e então, Lima reutiliza as mesmas ideias rítmicas do compasso 100.

A natureza enfática desta última seção, destaca os valores rítmicos mais rápidos já sinalizando a parte final da peça. Lima apresenta as variações finais, mas desta vez recriando os ritmos do baião de Luiz Gonzaga, imprimi um caráter energético nas suas variações rítmicas e o transforma em uma seção de virtuosismo até o compasso 148. O *ritenuto* para o compasso 149, finaliza significativamente um caráter rítmico e dançante relacionada a música de Luiz Gonzaga. Portanto, os compassos 150 e 151 apresentam as células rítmicas padrão do

---

<sup>55</sup> ...O ritmo do baião, de origem nordestina, foi utilizado pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga para a formatação de um novo gênero de composição popular que está documentado em dezenas de fonogramas produzidos a partir da década de 1940. (Nascimento, 2019, p. 509).

<sup>56</sup> Disponível em: <https://fmcb.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Paulo-Costa-Lima-Sete-Flechas-FMcb-3.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2022.

homenageado (Luiz Gonzaga) se direcionando o coda final, a qual tem início no compasso 152, partindo para o ponto final no compasso 157.

Figura 11 – Compasso 130 a 152 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

Fluido  $\text{♩} = 116$  Exemplo 24 Matreiro Variações de improviso

130 *f* *ff*

133 Cromática- notas graves

135 Cromático registro médio agudo

137

139 2 + 3 2 + 2 + 3

142 2 + 2 + 3 2 + 3 in 1

145 2 + 3 rit.

149 Fluido  $\text{♩} = 116$  rit.  $\text{♩} = 108$  rit. Motivos rítmicos presente em toda a peça

Fonte: Pedro Robatto p. 5 e 6

Figura 12 – Compasso 152 a 157 da peça Look at the Sky! – Paulo C Lima

The image shows a musical score for measures 152 to 157. Measure 152 is marked 'Fluido' with a tempo of quarter note = 116. Measure 154 is marked 'menos' with a tempo of quarter note = 90, followed by 'Fluido' with a tempo of quarter note = 116. A 'fff' dynamic marking is present in measure 154. Measures 154 and 157 feature a melodic line with a slur and 'flt' (flute) marking, which is highlighted by red boxes.

Fonte: Pedro Robatto, p. 6.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de pesquisa deste trabalho, proporciona informações relacionadas a todas as peças contextualizando o ambiente composicional ligado aos seus compositores que de certa forma perpetuaram conscientemente suas concepções e experiências na música do século XX e XXI para a clarineta solo. A abordagem das peças também pode ser vista como uma grande experiência, no sentido das atividades práticas que ocorreram cronologicamente durante todo o período da pesquisa.

Nessa perspectiva, a contextualização histórica exemplifica de maneira distinta o ambiente composicional de todas as obras, visto através do histórico movimento composicional iniciado pelo “Grupo de Compositores da Bahia”, o qual teve como grande líder e mentor Ernest Widmer (1927 – 1990) que para Neves (2008, p. 268-269) foi quem “[...] assumiria a posição de ecletismo consciente e intencional [...] características fundamentais da escola baiana, cuja a música se mostrava marcada, [...] pelo folclore brasileiro. Widmer se orientou rumo a uma concepção mais aberta e pessoal do fato musical, tendo assimilado diversos processos técnicos da música experimental.”

Neste contexto é interessante considerar as experiências inesperadas que as obras proporcionam a um novo intérprete. Experiências estas que estão relacionadas com a pesquisa de habilidade técnicas através do uso de métodos de outros autores, exercícios de técnica contemporânea que se aproximasse das determinadas passagens de dificuldade presente nas

peças, mas sempre buscando uma conscientização sonora que pudesse contribuir com a qualidade de execução de cada obra.

É, portanto, é uma proposta pedagógica de cunho pessoal, no sentido que permite a distância das críticas nos momentos de estudos, demonstrando que a fusão dessas obras criará a imagem completa de novas experiências, direcionado a um autoconhecimento que a paga a imagem de que as peças tratam só do que é novo. Isto é, cada pessoa elabora dentro de si uma forma de resolver problemas técnicos internalizados, momento que podem ser vistos como um produto de construção para perspectiva de segurança mecanicamente falando.

Esses movimentos técnicos, assim dizendo, podem ser detectados dentro do fluxo de negociações de cada objetivo, levando em conta os momentos rítmicos de brasilidade e certas passagens de dificuldades técnicas que se destacam simbolizando a busca por naturalidade e espontaneidade. Parte de um jogo imaginário de linguagens musicais, onde trata-se da “consciência musical”, cuidados tomados nos momentos em que o processo de criação e imaginação estão se formando. Através dessa consciência musical, qualquer passagem considerada indesejável pode se transformar em música.

Sendo assim, os processos de desenvolvimentos da imaginação sobre cada peça, representava os objetivos cada vez mais pautados em uma concepção aprofundada da realidade musical formando os componentes essenciais que exigiram uma melhor compreensão e concepção de todas as obras. A busca foi compreender os outros, ou seja; compreender as características de cada compositor, pois dessa forma, as práticas de estudos extras vindos de outras fontes de pesquisa, corroboram para o desenvolvimento das concepções musicais que até então, permaneciam inconscientes perante a cada execução.

Neste caso, a contextualização histórica fez com que autor observasse os traços vanguardistas em fusão com os fragmentos rítmicos e melódicos da música regional brasileira, compreensão que enriqueceria de maneira substancial a qualidade de interpretação de cada peça, resultado que testou a relevância desta pesquisa sobre cada obra em destaque.

Portanto, esta coleção de obras é uma continuidade de pesquisa como meio de investigação, divulgação e execução de peças que representam parte da diversidade contemporânea brasileira, peças que não se limitam a um conjunto só de técnicas específicas, mas a um “produto” que adota um conceito mais abrangente, que vai além se seus aspectos meramente sonoros ou técnicos.

E como prosseguimento, o espaço representa a oportunidade de emoldurar um breve relato cronológico de informações sobre a formação do curso de clarineta Emus/UFBA, fatos que me despertaram o interesse de contextualizar dessa história, onde mostra que a criação do

curso superior de clarineta na esta universidade deu-se através da contratação de professores estrangeiros, no caso, professores alemães. O intuito de reunir estas informações é permitir a fácil consulta da passagem histórica que contextualiza a chegada dos primeiros professores, os quais fortaleceram e enriqueceram o desenvolvimento do curso superior deste instrumento e que sempre será compartilhado de geração a geração.

E como a história não é um fato isolado, espero estar estimulando a reflexão sobre o tema apresentado, que o/a próximo/a intérprete possa considerar este assunto relevante, para prosseguir com o desenvolvimento dessa história da clarineta na Bahia.

A Escola de Música da UFBA continua em seus passos de evolução com as trocas de experiência e a partilha dos saberes que preenchem os espaços mútuos, nos quais os professores Pedro Robatto e Joel Barbosa são responsáveis.

Do ponto de vista interpretativo, a análise teórica para construção de *performance* de *Peripécias op. 56: Look at the Sky!* do compositor Paulo C. Lima, contribuiu como uma ferramenta de estudos para o desenvolvimento de uma prática reflexiva eficaz, que discute a reorganização num contexto de transformação de elementos vindos da música folclórica brasileira com o experimentalismo da música contemporânea.

Ao considerar esta forma de prática analítica, as observações adquiridas podem fornecer algo importante para uma melhor performance, assim desenvolver novas perspectivas criando nova fonte de estudos para futuros clarinetistas.

Neste aspecto, o autor vem ampliando a motivação de continuar desenvolvendo a pesquisa de novo repertório, o qual pode contribuir diretamente no desenvolvimento técnico e musical, estreitando a percepção de outras fontes que fornecem um contexto de conexão cultural onde se discute os componentes reflexivos em situações de práticas reais.

Dessa forma, para o autor, este modelo de pesquisa compreende e exerce todos os processos capazes de atingir uma estrutura motivacional, onde em primeiro plano, espera que este trabalho possa chegar às mãos e ouvidos daqueles músicos ou ouvintes que queiram conhecer e entender mais sobre a arte deste repertório dos compositores baianos, pois desse modo, continuaremos o processo de difusão de mais peças de nossos compositores.

## REFERÊNCIAS

AGÚNDEZ, Antonio Galindo. **Conflicts in contemporary music Interpretation**, Brunner-Lachenmann: A case approach. 2011 40 p. Dissertação (Mestrado) Academy of Music and Drama, University of Gothenburg. 2011. Disponível em < <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/28889> > Acesso em: 25 de nov. 2021.

BRANCO, Marta Castello. **Reflexões sobre música e técnica**. EDUFBA, 110 f. Salvador- BA, 2012.

DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. Tradução de: DUDEQUE, Norton. **Análise Musical na Teoria e na Prática**. 211 f. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

DUNSBY, Jonathan, WHITTALL, Arnold. **Music Analyses in Theory and Practice**. New Haven: Yale University Press, 1988. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2004, 04 p. Artigo Resenha e Tradução: Adriano Gado. Disponível em: < [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dunsby\\_Whittall-Analise\\_musical\\_teorica\\_pratica.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dunsby_Whittall-Analise_musical_teorica_pratica.pdf) > Acesso em: 20 de jun. 2022.

FILHO, Paulo Rios. **O Ensino da Clarineta em Nível Superior: materiais didáticos e o desenvolvimento técnico-interpretativo do clarinetista**. 2019.106 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: < <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/16897/1/Arquivototal.pdf> > Acesso em: 14 dez. 2021.

FILHO, Paulo Rios. **Sete Flechas (um batuque concertante), de Paulo Costa Lima: linhas de criação, de escuta e reciprocidade 1**. Festival de música contemporânea brasileira. 2016. 09 p. Disponível em: < <https://fmcb.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Paulo-Costa-Lima-Sete-Flechas-FMCB-3.pdf> >. Acesso em: 6 dez. 2021.

FARMER, Gerald. **Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Technique**. 160 f. Rochester NY, 1982.

LINKE, Simon, BADER, Rolf, MORES, Robert. **Multiphonic modeling using Impulse Pattern Formulation (IPF)**. 2022. 14 p. Artigo. Disponível em < <https://arxiv.org/abs/2201.05452> > Acesso em: 22 de ago. 2022.

LIMA, Paulo Costa. **Compositores da Bahia: Seis décadas de movimento**. TUTTI clássicos - Artigo. 2017. 1 f. Disponível em: < <http://tutticlassicos.com.br/compositores-da-bahia-seis-decadas-de-movimento/>>. Acesso em: 6 dez. 2021.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e Prática do Compor II: Diálogo de invenção e ensino**. Editora, EDUFBA, Salvador, 2014. 293 p. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20715>> Acesso em: 16 jan. 2022.

LIMA, Paulo Costa. **Ernest Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. Editora, Fazcultura, Programa Estadual de Incentivo à Cultura, Governo da Bahia, Secretaria Cultura e Turismo, [e] Secretaria da Fazenda, 1999. 122 p. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/18644/8/Cap%203.pdf> > Acesso em: 10 jan. 2022.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória**. Editora, EDUFBA, Salvador, 2016. 193 p. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/29067/1/teoria-e-pratica-do-comporIII-repositorio.pdf> > Acesso em: 12 jan. 2022.

LIMA, Paulo Costa. BERTISSOLO, GUILHERME. **Compondo mundos sonoros: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos**. REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA Rio de Janeiro, v. 27, n. 2. 361-370 p, jul./dez. 2014. 370 f. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/29208/16365> > Acesso em: 11 de fev. 2022.

LIMA, Paulo Costa. **Capoeira e composição: Diálogos entre cognição e processos criativos**. Percepta – Revista de Cognição Musical, 1(1), 33–54. Curitiba, nov. 2013. 53 f. Disponível em < <https://www.abcoamus.com/journals/index.php/percepta/article/view/95/91> > Acesso em: 20 de mar. 2022.

LOZADA, Alejandro L. **Roberto Sierra Compositions for Solo Clarinet**: 2018. 98 p. Tese (Doutorado) - University of Nebraska – Lincoln, School of Music 2018. Disponível em <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=musicstudent> > Acesso em: 05 de mar. 2022.

LOPES, Robson. **A Afro-Brasilidade na Música para Canto e Piano no Ciclo Beiramar – OP. 21, de Marlos Nobre**. 2010. 151 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Disponível em: < [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-8G9NVA/1/disserta\\_o\\_robson\\_lopes.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-8G9NVA/1/disserta_o_robson_lopes.pdf) > Acesso em: 25 jun. 2022.

MOJOLA, Celso. **A Música Contemporânea e suas Fronteiras**: 2009. 13 p. Thesis, São Paulo, ano VI, n. 11. 1-13 p. Disponível em < [http://www.cantareira.br/thesis2/ed\\_11/1\\_celso.pdf](http://www.cantareira.br/thesis2/ed_11/1_celso.pdf) > Acesso em: 8 mai. 2022.

NOGUEIRA, Ilza. **Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais**. In: Brasiliana, Revista da ABM Nº1, ano 1, 1999, Rio de Janeiro: ABM, 28-35 f. Disponível em: < [https://www.latinoamericamusica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po\\_html](https://www.latinoamericamusica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po_html) >. Acesso em: 10 dez. 2021.

NOGUEIRA, Ilza. **A Universidade Federal da Bahia e a Composição Musical no Século XX: Marcos Históricos**. 2014. 48 f. Artigo, portal de Eventos Científicos em Música, I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira. Disponível em: < <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CNM/ICENoMHBra/paper/view/41> > Acesso em: 10 jul. 2022.

NOGUEIRA, Ilza. **A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, Jul./Dez. 2011, p. 380. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29240> > Acesso em: 16 mar. 2022.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. rev. e atual. 396 f. Rio de Janeiro: Contracapa. 2008.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de D compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e identidade**. 2010. 199 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8978/1/Paula%20Oliveira.pdf> > Acesso em: 10 mai. 2022.

PINTO, Nuno Fernandes. **A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório**. 2006. 104 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, Portugal, 2006. Disponível em:< <https://1library.org/document/q2e7p7eq-a-influencia-dos-clarinetistas-desenvolvimento-clarineta-seu-repertorio.html> >. Acesso em: 12 dez. 2021.

PAIVA, João André Oliveira. **Técnica Expansivas para o Clarinete na Música de Miguel Azguine**. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, 2018. Disponível em:< [https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/12287/1/Jo%C3%A3o\\_Paiva\\_MIA\\_2018.pdf](https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/12287/1/Jo%C3%A3o_Paiva_MIA_2018.pdf) >. Acesso em: 16 dez. 2021.

PAIVA, João André Oliveira. **Técnica Expansivas no Clarinete para o Ensino Especializado de Música em Portugal**. 2019. 110 p. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, 2018. Disponível em: < <https://1library.org/document/qm0elj8y-tecnicas-expansivas-clarineta-para-ensino-especializado-musica-portugal.html> >. Acesso em: 20 dez. 2021.

ROBATTO, Pedro. **Questões interpretativas no "Concerto para Clarineta e Piano opus 116" de Ernst Widmer**. 2004. 120 p. Seção (Artigo) ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA| ICTUS Music. Disponível em: < <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34240>> Acesso em: 28 abr. 2022.

ROCHE, Heather. **Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet**. Tese (Doutorado) - University of Huddersfield. 2018. 163 p. Acesso em < <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17512/> > Acesso em: 26 mai. 2022

VOLPE, Maria Alice. **Teoria, crítica e música na atualidade**. Publicado, Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. 282 p. Disponível em: < <https://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/noticias/arquivo/teoria-critica-e-musica-na-atualidade-e-tema-de-publicacao-do-ppgm> > Acesso em: 28 abri. 2022.

**APÊNDICE A: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre I)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical – Interpretação **Ingresso:** 2021

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE95</b>	<b>OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE I**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 - Oficina de Prática Técnica - Interpretativa
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 22/02/2021 à 16/06/2021 (Semestre I)
- 5) **Detalhamento das atividades:**
  - a) Escolha do repertório a ser estudado durante o semestre – 1hora

- b) b) Aulas remotas – 30 horas
- c) Preparação do concerto de Wellington Gomes
- d) Envio de áudios de excertos do concerto, retornos em áudios do professor.
- e) Escolha das onze obras dos compositores baianos (Produto de pesquisa do artigo).

**Repertório:**

- a) *Concerto para Clarineta e Orquestra* de **WELLINGTON GOMES**.

**Onze obras de sete compositores baianos.**

- b) *Amore et Dolore* (1996) Pedro Kröger,
- c) *Ao Crepúsculo* (1999) Pedro Kröger,
- d) *Calango* (1999) Flávio de Queiroz,
- e) *Clarineta Solo* (2000, 3º ed. 2010) Marcos di Silva,
- f) *Qattara* (2014) Daniel Ferraz,
- g) *Mar Revolto* (2011), Emilio Le Roux, *Sílex*,
- h) *Sílex* Hélio Bacelar Vianna,
- i) *Peripécia op. 56*, (2000) Paulo Costa Lima,
- j) *Peripéci 2* (2000) Paulo Costa Lima,
- k) *Peripécias op.56: Look at the Sky!* (2016), Paulo Costa Lima,
- l) *Samba da Tanajura* (2021) Paulo C. Lima

**Total de horas em aulas remotas:** 22 horas.

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Preparação de obras escolhidas, auxílio do professor no repertório específico.
- b) Aulas em forma individual, desenvolvimento técnicos – interpretativos para estudo e preparação do produto final, foco na alta *performance*.

7) **Possíveis produtos resultantes da Prática:**

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Concerto final e gravação.

8) **Orientação:** Prof. Dr. Pedro Robatto

Todas as aulas foram no formato remoto, as orientações se deram por meio de envio de áudios com as peças indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária da orientação:** 22 horas

**8.2) Formato de orientação:**

a) Encontros remotos, orientações para preparação individual, auxílio técnicos- interpretativo sobre as obras. 1 hora.

b) Encontros semanais no formato remoto: 29 horas.

**Total:** 22 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:** De 22 de fevereiro a 16 de junho de 2021.

**9) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 80 horas.

**10) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas.

**APÊNDICE B: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE97 PRÁTICA CAMERÍSTICA (semestre I)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGPROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE97</b>	<b>PRÁTICA CAMERÍSTICA</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE I**

- 1) **Título da Prática:** MUSE97 – Prática Camerística.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 22/02/2021 à 16/06/2022
- 5) **Detalhamento das atividades:**
  - a) Organização do repertório – Música brasileira para clarineta e piano – 1 hora.

b) Preparação do concerto – 2 horas.

c) Aulas remotas – 18 horas.

### **Repertório:**

Concerto para Clarineta e piano

#### Programa I

GUERRA VICENTE, José (1906-1976)

Cenas Cariocas – 2ª Suite (1964)

I. Valsa Seresteira

II. Modinha

III. Choro

VILLANI-CORTES, Edmundo (1930-)

Toada (1987)

Luz (1995)

Águas Claras (1991)

MAHLE, Ernest (1929-) Sonatina (1974)

SIQUEIRA, José (1907-1985) Sonatina (1978)

I. Allegro Moderato

II. Dolentemente

III. Allegro

#### Programa II

SIQUEIRA, José (1907-1985) Sonatina para Clarineta e piano (1978)

I. Allegro Moderato

II. Dolentemente

III. Allegro

Villani-Côrtes, Edmundo (1930-) Luz (1995)

GNATTALI, Radamés (1906-1988) Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano (1974)

Transcrição para clarineta (2015) Jairo Wilkens.

- I. Allegro Moderato
- II. Expressivo
- III. Allegro: Lembrando Pinxinguinha

Mahle, Ernst (1929- ) Sonatina (1974)

MIGNONE, Francisco (1897-1986) Concertino para Clarineta e Orquestra (1957) versão com piano.

- I. Fantasia
- II. Toada
- III. Final

**Total de horas em aulas remotas: 22 horas.**

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvendo a parte técnica – interpretativa com o auxílio do professor, repertório do programa escolhido.
- b) Aperfeiçoar o senso de tocar em conjunto como um objetivo comum. Desenvolver um sólido senso rítmico, impulso, desenvolver a intuição e conseqüentemente a entonação.
- c) Desenvolver a atitude de como ouvir sugestões, melhora a audição, comunicação e o contato visual.

7) **Possíveis produtos resultantes da Prática:** Memorial da Prática/Relatório

8) **Orientação:** Prof. Dr. Pedro Robatto

Todas as orientações aconteceram por meio de aulas no formato remoto, assim como por envio de áudios, tratando-se do repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária da orientação:** 22 horas

**8.2) Formato de orientação:**

- a) Um encontro remoto, com informativos sobre a parte técnica - interpretativa: 4 horas.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 18 horas.

**Total:** 22 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:** De 22 de Fevereiro a 12 de Junho de 2021.

**9) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 80 horas.

**10) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas.

**APÊNDICE C: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE96 PRÁTICA ORQUESTRAL (semestre I)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSF01</b>	<b>PRÁTICA ORQUESTRAL</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE I**

- 1) **Título da Prática:** Prática realizada como principal clarineta/Requinta na orquestra Sinfônica do Paraná.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas
- 3) **Locais da realização:** Centro Cultural Teatro Guaíra (Curitiba-PR), Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP)
- 4) **Período da realização:** 06/04 à 19/12/2021

5) **Detalhamento das atividades:**

Programa

Obs: a programação da orquestra foi alterada devido ao covid-19. A orquestra retornou a sua programação aos poucos, com a formação de grupos pequenos.

Parte da Temporada (Música de Câmara) da Orquestra Sinfônica do Estado do Paraná (OSP)

Local: Teatro Guaíra

Ensaios e gravações: de 13 a 19 /05

Total: 42 horas

Concertos: 20/05/2021

Total: 2 horas

**Programa:**

WEBER, Carl Mario von (1786 – 1826) Clarinet Quintet in B-flat major, Op. 34, J.182

(Para clarineta, 2 violinos, viola e violoncelo)

- I. Allegro
- II. Fantasia, adagio
- III. Menuetto. Capriccio presto – Trio
- IV. Rondo. Allegro giocoso

PROKOFIEV, Sergei (1891-1953) Pedro e o Lobo (versão quinteto)

Flauta, Júlio Zaballeta

Oboé, Paulo Barreto

Clarineta, Jairo Wilkens

Fagote, Jamil Bark

Trompa, André Vieira

Total: 22 horas

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

Alcançar uma rica experiência musical, artística e educacional enriquecida por um contexto

social, vibrante e gratificante; complementando a comunidade através da colaboração como músico de uma orquestra.

7) **Possíveis produtos resultantes da Prática**: Relatório/Memorial da Prática

8) **Orientação da Prática**: Prof. Dr. Pedro Robatto

8.1) **Carga horária da orientação**: 20 horas

8.2) **Formato de orientação**: Encontro semanais na forma remota: 19 horas

8.3) **Cronograma das orientações**: De 22 de janeiro a 16 junho de

9) **Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento)**:

Total: 80 horas

10) **Total de horas dedicadas à disciplina**:

Total: 102 horas

**APÊNDICE D: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre II)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE95</b>	<b>OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE II**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 – Oficina de Prática Técnica-interpretativa
- 2) **Carga horária total:** 102 horas
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto
- 4) **Período da realização:** 09/08/2021 à 06/12/2021 (semestre II).
- 5) **Detalhamento das atividades:**
  - a) Repertório definido para estudado durante o semestre – 1 hora.

b) Aulas remotas – 21 horas.

**Repertório:**

- a) *Peripécias op.56: Look at the Sky!* (2016), Paulo Costa Lima,
- b) *Mar Revolto* (2011), Emilio Le Roux, *Sílex*,
- c) *Calango* (1999) Flávio de Queiroz,
- d) *Clarineteta Solo* (2000, 3º ed. 2010) Marcos di Silva,
- e) *Peripécia op. 56*, (2000) Paulo Costa Lima,
- f) *Peripécia 2* (2000) Paulo Costa Lima,
- g) *Sílex* (1999) Hélio Bacelar Viana,
- h) *Qattara* (2014) Dannel Ferraz,
- i) *Samba da Tanajura* (2021) Paulo Costa Lima,
- j) *Amore et Dolore* (1996) Pedro Kröger,
- k) *Ao Crepúsculo* (1999) Pedro Kröger

**As no formato remoto, total: 22horas.**

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Preparação do repertório escolhido com auxílio do professor.
- b) Domínio das referidas peças, preparação técnica e interpretativa sobre orientação do professor objetivando o concerto de conclusão de curso.

**6) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Memorial/ Relatório da Prática

**7) Orientação:** Prof. Dr. Pedro Robatto

As orientações de todas as aulas foram no formato remoto e através envio de áudios do determinado repertório.

**8.1) Carga horária da orientação:** 22 horas

**8.2) Formato de orientação:**

- a) Dois encontros remotos para auxílios de técnica e orientações interpretativas: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 29 horas

**Total:** 22 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 12 de agosto a 06 de dezembro de 2021.

**09) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 82 horas

**9) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas

**APÊNDICE E: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE96 PRÁTICA ORQUESTRAL (semestre II)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE96</b>	<b>PRÁTICA ORQUESTRAL</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE II**

- 1) **Título da Prática:** MUSE96- Prática de Orquestra
- 2) **Carga horária total:** 102 horas
- 3) **Locais da realização:** Centro Cultural Teatro Guaíra (Curitiba-PR), Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP)

4) **Período da realização:** De 31 de agosto à 05 de dezembro

5) **Detalhamento das atividades:**

Programa

Obs: a programação da orquestra foi alterada devido ao covid-19. A orquestra retornou a sua programação com a formação de grupos pequenos.

Parte da Temporada (Música de Câmara) da Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP)

Local: Teatro Guaíra

Quinteto de Sopros (Madeiras)

Coordenação: Paulo Barreto

Ensaios e gravações: De 31 de agosto a 25 de setembro

Total: 19 horas

**Programa:** Agosto/Setembro/Outubro

PROKOFIEV, Sergei (1891-1953) Pedro e o Lobo (versão quinteto)

TAVARES, MÁRIO (1928-2003) Quinteto de Sopros (Madeiras)

- I. Allegro
- II. Andantino (acalanto)
- III. Tempo de Côco

GNATALLI, Radmés (1906-1988) Suíte para Quinteto de Sopros (Madeiras)

- I. Preludio
- II. Valsa
- III. Modinha
- IV. Choro

LACERDA, Osvaldo (1927-2011) Quinteto de Sopros

- I. Moderadamente Movido
- II. Animado
- III. Quase recitativo um pouco à vontade
- IV. Vivo

MEDAGLIA, Júlio (1938-) Suite “Belle – Epoque” in Süd-Amerika

- I. El Porsche Negro
- II. Valsa Paulista
- III. Rekinta Maluca

RAPHAEL, Batista (1909-1984)

- I. A marcha do soldado biruta
- II. Bagunça com o gato
- III. Tema, valsinha e choro
- IV. Gavião no terreiro

CURITIBA, Henrique de (1934-2008)

- I. Marcha Rancho
- II. Chorosinho
- III. Valseando
- IV. Arrasta Pé

### **Quinto de Madeiras (OSP)**

Flauta, Júlio Zaballeta

Oboé, Paulo Barreto

Clarineta, Jairo Wilkens

Fagote, Jamil Bark

Trompa, André Vieira

**Programa:** Outubro/Novembro/ Dezembro de 2021

### **Outubro**

Local: Teatro Guaíra (Orquestra Sinfônica do Paraná)

Programa: Wagner: Idílio de Siegfried; Beethoven: Sétima

Maestro: Claudio Cruz

Ensaios: de 26 a 31 /10

Total: 3 horas

Concertos: 31/10/2021

Total: 15 horas

**Novembro**

Local: Teatro Guaíra (Orquestra Sinfônica do Paraná)

Programa: Concerto Consulado da Polônia

Maestro: Norton Morozowicz

Ensaaios: de 03 a 11 /11/2021

Total: 3 horas

Concertos: 13/11/2021 – Concerto na Cidade de Cascavel e no 17/11/2021 - Concerto do Consulado Polonês no Teatro Guaíra.

Solista: Wojciech Waleczek, piano

Total: 18 horas

**Novembro/Dezembro**

Programa OSP: Projeto Clássicos Regionais IOSP

Local: Palácio Iguaçú (Quinteto de Madeira da OSP)

Coordenador: Paulo Barreto

Concertos: de 19 a 28 /12/2021

Total: 1 hora.

Programa:

Henrique de Curitiba (Henrique Morozowicz de Curitiba);

Suíte Dansante; Liduino Pitombeira: "Suíte Hermética";

Júlio Medaglia "Suite "Belle – Epoque" in Süd-Amerika";

Oswaldo Lacerda Quinteto de Sopros;

Radmés Gnatalli "Suíte para Quinteto de Sopros (Madeiras)";

Mário Tavares "Quinteto de Sopros (Madeiras)";

Raphael Batista: Instantâneos Folclóricos

Total: 10 horas

Local: Teatro Guaíra (Orquestra Sinfônica do Paraná)

Programa: L. van Beethoven: Egmont Ouverture, R. Schumann: Sinfonie Nr.1 "Frühlingssinfonie".

Maestro: Stefan Geiger

Ensaaios: de 29/11 a 05 /12/2021

Total: 3 horas

Concerto: 05/12/2021

Total: 21 horas

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

Alcançar uma rica experiência musical, artística e educacional enriquecida por um contexto social, vibrante e gratificante; complementando a comunidade através da colaboração como músico de uma orquestra.

**(07) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/ Memorial da Prática

**(08) Orientação:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**8.1) Carga horária da orientação:** 102 horas

**8.2) Formato de orientação:** Encontros semanais no formato remoto: 20 horas

**8.3) Cronograma das orientações:** de 08 de agosto à 06 de dezembro de 2021 (semestre II).

**9) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 82 horas

**10) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas

**APÊNDICE F: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE99 PREPARAÇÃO DE RECITAL/ CONCERTO SOLÍSTICO (semestre II)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGPROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE99</b>	<b>PREPARAÇÃO DE RECITAL/ CONCERTO SOLÍSTICO</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE II**

- 1) **Título da Prática:** MUSE99 - Preparação de recital/ Concerto solístico
- 2) **Carga horária total:** 102 horas
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto
- 4) **Período da realização:** 08 de agosto à 06 de dezembro 2021
- 5) **Detalhamento das atividades:**

- a) Uma aula para auxílio na construção dos recursos expressivos e técnico de cada obra.
- b) Aulas remotas – 21 horas

**Repertório:**

- a) *Peripécias op.56: Look at the Sky!* (2016), Paulo Costa Lima,
- b) *Mar Revolto* (2011), Emilio Le Roux, *Sílex*,
- c) *Calango* (1999) Flávio de Queiroz,
- d) *Clarinet Solo* (2000, 3º ed. 2010) Marcos di Silva,
- e) *Peripécia op. 56*, (2000) Paulo Costa Lima,
- f) *Peripécia 2* (2000) Paulo Costa Lima,
- g) *Sílex* (1999) Hélio Bacelar Viana,
- h) *Qattara* (2014) Danniell Ferraz,
- i) *Samba da Tanajura* (2021) Paulo Costa Lima,
- j) *Amore et Dolore* (1996) Pedro Kröger,
- k) *Ao Crepúsculo* (1999) Pedro Kröger

**Total:** 22 horas

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Tentativa de conciliar imaginações musicais com as intenções que os compositores expressaram na partitura.
- b) Observações nas propostas que buscam viabilizar uma interpretação, com a tentativa de aproximação entre o resultado sonoro e o que está representado na escrita da partitura.
- c) Tentativas de desenvolver seu próprio caráter na peça sob o ponto de vista técnico o qual acreditamos como sinônimo de direção.

**7) Possíveis produtos resultantes da Prática: Relatório/ Memorial Prática**

**8) Orientação: Prof. Dr. Pedro Robatto**

Orientações ocorreram no formato remoto e envio de áudios.

**8.1) Carga horária da orientação:** 22 horas.

**8.2) Formato de orientação:**

- a) Um encontro em forma remota para auxílio de resoluções de demandas técnicas – interpretativas, os quais estão vinculados a preparação das peças.
- b) Encontros semanais de forma remota: 29 horas.

**Total:** 22 horas

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 08 de agosto a 06 de dezembro de 2021.

**09) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 80 horas

**10) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas

**APÊNDICE G: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS  
PROFISSIONAIS  
SUPERVISIONADAS/PPS**

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre III)



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE MÚSICA – EMUS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA  
PPGROM**

**Discente:** Jairo Wilkens da Costa Sousa

**Matrícula:** 2021106201

**Área de Concentração:** Criação Musical - Interpretação **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE95</b>	<b>OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA</b>

**Docente Orientador:** Prof. Dr. Pedro Robatto

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**SEMESTRE III**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 - Oficina de Prática-Interpretativa
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** De 07 março a 09 de junho de 2022 (Semestre III)
- 5) **Detalhamento das atividades:**

- c) Uma aula para auxílio na construção dos recursos expressivos e técnicos de cada obra.
- d) Preparação para o concerto de conclusão do curso.
- e) Aulas remotas – 21 horas

**Repertório:**

- a) *Peripécias op.56: Look at the Sky!* (2016), Paulo Costa Lima,
- b) *Mar Revolto* (2011), Emilio Le Roux,
- c) *Sílex, Calango* (1999) Flávio de Queiroz,
- d) *Clarineta Solo* (2000, 3º ed. 2010) Marcos di Silva,
- e) *Peripécia op. 56*, (2000) Paulo Costa Lima,
- f) *Peripécia 2* (2000) Paulo Costa Lima,
- g) *Sílex* (1999) Hélio Bacelar Viana,
- h) *Qattara* (2014) Dannel Ferraz,
- i) *Samba da Tanajura* (2021) Paulo Costa Lima
- j) *Amore et Dolore* (1996) Pedro Kröger
- k) *Ao Crepúsculo* (1999) Pedro Kröger

**Total:** 22 horas

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Domínio técnico do repertório escolhido.
- b) Continuação da preparação técnica e interpretativa sobre orientação do professor, objetivando o concerto de conclusão de curso.

7) **Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/Memorial da Prática.

6) **Orientação:** Prof. Dr. Pedro Robatto

As orientações de todas as aulas foram no formato remoto e através do envio de áudios do determinado repertório.

**8.1) Carga horária da orientação:** 22 horas

**8.2) Formato de orientação:**

- a) Uns encontros remotos para auxílios de técnica e orientações interpretativas: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 21 horas.

**Total:** 22 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 07 de março a 09 de julho de 2022.

**10) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):**

**Total:** 80 horas

**11) Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas

## ANEXOS: PARTITURAS

Amore et Dolore p. 1.

**Amore et Dolore**  
For A-Clarinet  
*for Joel Barbosa*

Pedro Kröger  
June, 1996

1 **Largo**  
*p*

6 *rall.* *a tempo*  
*ppp p*

10 *cresc.*

13 *ppp mp* *cresc.* *f*

18 *ppp p*

24 *cresc.* *f* *accel.* **Più Mosso**

29

Acervo: Pedro Robatto

Amore et Dolore p. 2

Musical score for Amore et Dolore p. 2, measures 33-60. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including trills (tr), triplets (3), and dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, *sfz*, *ppp*, *pp*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also diagrams of fingerings for chords, showing fingerings for the thumb (1), index (2), middle (3), ring (4), and pinky (5) fingers.

Amore et Dolore p. 3

63 *f*

65 *tr*

67 **Più Mosso**  
*flatz.* *tr*

69 *flatz.* *tr*

71 *flatz.* *accet.*

73

75 **Veloce**  
*ff sempre*

77

79

4

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music. The first staff (measure 63) begins with a dynamic marking of *f* and includes a fingering of 5. The second staff (measure 65) features a trill (*tr*) and a fingering of 6. The third staff (measure 67) is marked **Più Mosso** and *flatz.*, with a trill (*tr*) and a fingering of 5. The fourth staff (measure 69) is also marked *flatz.* and includes a trill (*tr*) and a fingering of 5. The fifth staff (measure 71) is marked *flatz.* and *accet.* (accelerando). The sixth staff (measure 73) continues the melodic line. The seventh staff (measure 75) is marked **Veloce** and *ff sempre*. The eighth staff (measure 77) and ninth staff (measure 79) continue the rapid, sixteenth-note passages. A page number '4' is located at the bottom right of the page.

Amore et Dolore p. 4

Musical score for Amore et Dolore p. 4, measures 81-94. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a variety of musical textures and dynamics. Measures 81-84 consist of eighth-note patterns. Measure 85 is marked *fff* and contains a 12-measure trill. Measures 86-88 include trills and 12-measure trills. Measures 89-90 feature 12-measure trills and 11-measure trills. Measures 91-92 contain 12-measure trills and 11-measure trills. Measure 93 is marked *rall.* and *pp*. Measure 94 is marked *Largo* and *p*.

Amore et Dolore p. 5

Musical score for Amore et Dolore p. 5, measures 100-119. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes fingerings and various performance instructions.

Measures 100-105: *a piacere* (at pleasure). Includes fingerings for the first three measures.

Measure 106: *p* (piano), *cresc.* (crescendo).

Measures 110-113: *rall.* (ritardando), *a tempo*, *ppp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano).

Measures 114-118: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *ppp* (pianissimo), *p* (piano), *(come prima)* (as before).

Measure 119: *pppp* (pianississimo).

## Ao Crepúsculo p. 1

## Ao Crepúsculo

for Roberto Pires

Pedro Kröger, 1999

Adagio  $\text{♩} \sim 60$

pp p p

5 p pp f mp p

10 p mp mf f

14 p

19 mp mf

26 p

31

## Ao Crepúsculo p. 2

36 *stringendo* **Più Mosso** ♩ = 86 *f*

41

44 *flaz.*

47 *tr* 6 *tr*

49 *tr* 6 *tr* 6 *tr*

52 6 6 *ff* *mp*

56 *mp*

59 **Adagio** *pppp* *p*

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 36 with the instruction 'stringendo' and a tempo marking of 'Più Mosso' with a quarter note equal to 86 beats. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The piece continues through measures 41, 44, 47, 49, 52, 56, and 59. Measure 44 includes the instruction 'flaz.' (flautando). Measures 47, 49, and 52 feature sixteenth-note runs with trills ('tr') and sixteenth-note groupings ('6'). Measure 52 shows a dynamic shift from 'ff' to 'mp'. Measure 56 is marked 'mp'. Measure 59 begins with the tempo change to 'Adagio' and dynamic markings of 'pppp' and 'p'.

Ao Crepúsculo p. 3

The image displays a musical score for the piece 'Ao Crepúsculo p. 3'. It consists of six staves of music, each beginning with a measure number in a box: 62, 65, 69, 72, 76, and 81. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *pppp* (pianississimo). The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

## Calango

## Calango

Flávio de Queiroz, 1999

*Com vivacidade, mas não muito rápido* *simile*

1 3 6 9 12 *staccato* 15 18 21 *Lento, meditativo* 24

Calango p. 2

28

31 *tr* *tempo primo* *staccato*

34

37

40

43

45

47 *final súbito, sem ralentar*

## Sílex p. 1

Duração ~ 5:45

**Sílex**  
para clarineta solo - em Si b

Hélio Bacelar Viana

1

Sílex p. 2

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 39 with a dynamic of *pppp* and a tempo marking of *a tempo*. The music features a series of notes with a crescendo leading to a dynamic of *f*. Measure 42 shows a dynamic of *mp*. Measure 44 has a dynamic of *f*. Measure 46 has a dynamic of *mp* and includes a five-measure rest. Measure 51 has a dynamic of *f* and includes a five-measure rest. Measure 55 has a dynamic of *sf p* and a marking of *frull...*. Measure 61 has a dynamic of *f* and a tempo marking of *a tempo*. Measure 67 has a dynamic of *p*. Measure 72 has a dynamic of *p* and includes a five-measure rest.

Sílex p. 3

Musical score for Sílex p. 3, measures 76-112. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features various dynamic markings and articulations:

- Measure 76: *pp*, *ppp*, *mp*
- Measure 81: *f*, *ff*
- Measure 85: *fff*, *ff*, *fff*
- Measure 89: *pp*, *p*
- Measure 92: *mp*, *mf*, *p*, *mp*
- Measure 96: *mf*, *f*, *pppp*, *sf*, *p*
- Measure 103: *mp*, *rall.*
- Measure 108: *f*, *ff*, *f*
- Measure 112: *f*, *ff*

Additional markings include accents, slurs, and hairpins. A rehearsal mark is present above measure 89: "desacelerando passo a passo".

## Sílex p. 4

115 *mf* *molto* *molto espressivo*

120 *sf* *sf*

124

128 *libre* *f* *fff* *fff* *fff* *fff*

134 *fff* *fff* *fff* *fff* *f* *ff*

140 *fff* *fff* *fff* *f* *a tempo* (♩ ~ 92)

145 *f*

149 *f*

153 *fff* *f* *rall...*

4

*Peripécia op. 56 n.1 p.1*

Peripécia op. 56 n.1  
para clarinete solo

1. *Le Jongleur*

copyright by  
Paulo Costa Lima - 2000

Alegre e trôpego ♩. (128)

*mf*

*mf*

*mp*

*ff*

flatter... e rubato

Peripécia op. 56 n.1 p.2

The image displays a musical score for the piece "Peripécia op. 56 n.1 p.2", covering measures 22 through 48. The score is written in a single system with seven staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The notation includes various musical elements such as dynamics (mp, f, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "ord." and "rubato". Fingerings are indicated with numbers 1-5. Measure numbers 22, 27, 30, 33, 37, 42, and 48 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

*Peripécia op. 56 n.1 p.3*

Musical score for *Peripécia op. 56 n.1 p.3*, measures 62-84. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score includes several four-measure rests and a three-measure rest. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Peripécia op. 56 n.1 p.4*

Musical score for *Peripécia op. 56 n.1 p.4*, measures 98-112. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The piece features dynamic markings of *f*, *p*, *mp*, and *ff*. Measure 98 starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo. Measure 99 is marked *p*. Measure 100 has a *mp* dynamic. Measure 101 is marked *f* and includes the instruction "menos (116)". Measure 102 is marked *mp*. Measure 103 is marked *ff*. Measure 104 is marked *ff*. Measure 105 is marked *ff*. Measure 106 is marked *ff*. Measure 107 is marked *ff*. Measure 108 is marked *ff*. Measure 109 is marked *ff*. Measure 110 is marked *ff*. Measure 111 is marked *ff*. Measure 112 is marked *ff*.

*Peripécia op. 56 n.1 p.5*

## Comentário:

1. A multiplicidade de gestos da peça (uma evocação do jongleur) permite sutilezas de intensidade que não estão totalmente indicadas na partitura. O intérprete deve ficar livre para marcar cada gesto com as variações de intensidade adicionais que sentir necessárias (começos, estabilizações, finais-ou simples plim-plins)

## Peripécia 2 p.1

**Peripécia 2**  
para Patricia Kostek

Paulo Costa Lima - ago. 2000  
aprox. 1' 30"

Vivo e Cantabile

The musical score is written for a single melodic line in B-flat major, 3/8 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a 3/8 time signature. The tempo/style marking "Vivo e Cantabile" is placed above the first staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. The second staff starts with a forte "f" dynamic. The third staff has a mezzo-forte "mf" dynamic. The fourth staff has a mezzo-piano "mp" dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte "mf" dynamic. The sixth staff has a mezzo-piano "mp" dynamic. The seventh staff has a mezzo-forte "mf" dynamic. The eighth staff has a mezzo-piano "mp" dynamic. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Peripécia 2 p. 2

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Peripécia 2 p. 2". The score is written on ten staves, all in treble clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The score includes various time signatures, such as 3/8, 4/8, and 3/4. There are also some handwritten annotations, including a checkmark and a circled '2' at the end of the piece. The page number "- 2 -" is centered at the bottom.

Peripécia 2 p.3

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Peripécia 2 p.3". The score is written on three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). It contains a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a *ff* (fortissimo) marking. The middle staff continues the melodic line with a *ff* marking. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with a *mp* marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. At the bottom center of the page, there is a small number "-3-".

## Clarinet solo p. 1

**Clarinete solo**  
para clarinete em si bemol

Marcos di Silva (1977)

2004 (2ª ed. 2005, 3ª ed. 2010)

$\text{♩} = 80$   
*jocoso*

mp *fp* *pp*

*mp* *fp* *pp*

*mf*

*mp*

*fp*

*mp* *fp*

*mf* *mp* *fp*

*mf*

*mp*

© 2004, 2005, 2010. Marcos di Silva

Clarinet solo p. 2

2 para clarinete em si bemol

24

26

30 **A**  $\text{♩} = 102$   
*obstinado*  
*mf*

32

34

36

38

40

42

44

Detailed description: This is a page of a musical score for a clarinet solo. It contains ten staves of music, numbered 24 through 44. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music is written in a single treble clef. The first staff (24) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, including a triplet. The second staff (26) continues with similar rhythmic complexity. The third staff (30) is marked with a box 'A', a tempo marking of quarter note = 102, and the instruction 'obstinado' and 'mf'. It begins with a series of sixteenth notes. The subsequent staves (32-44) continue with dense, rhythmic passages, often featuring slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the final staff (44).

## Clarinet solo p. 3

para clarinete em si bemol

3

**B**

$\text{♩} = 80$   
*Jucoso*

46

50

53

56

58

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*f*

Agradeço ao clarinetista Pedro Robatto por sua contribuição  
na sugestão dos acentos que acrescento nesta segunda edição.

Mar Revolto (Raging Seas) p.1

# Mar Revolto (Raging Seas)

Para/For Solo Clarinet in B

Emilio Le Roux  
03.10.2011 (R.2020)

Clarinet in B $\flat$

1 = 160

*mf*

*sfz*

*p*

*pp*

*mp*

*mf*

4

9

15

19

23

Detailed description: The musical score is for a solo Clarinet in B $\flat$  in 3/8 time. It consists of six staves of music, numbered 1 through 23. The piece begins with a tempo marking of 1 = 160. The first staff (measures 1-3) features a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, with dynamics *mf* and *sfz*. The second staff (measures 4-6) continues the melody with dynamics *p* and *pp*. The third staff (measures 7-8) shows a melodic phrase with a dynamic of *mp*. The fourth staff (measures 9-14) contains a more complex melodic passage with a dynamic of *mf*. The fifth staff (measures 15-18) continues the melodic development. The sixth staff (measures 19-23) concludes the piece with a final melodic phrase. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

Acervo: Pedro Robatto

*Mar Revolto (Raging Seas) p.2*

Musical score for 'Mar Revolto (Raging Seas) p.2', consisting of seven staves of music. The score is written in treble clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *mp* (mezzo-piano). The music is characterized by frequent accents and slurs, suggesting a turbulent and energetic character. The staves are numbered 28, 32, 36, 41, 46, 51, and 56.

*Mar Revolto (Raging Seas) p.3*

The image displays a musical score for a piece titled "Mar Revolto (Raging Seas)" on page 3. The score is written in a single system with six staves, each containing a different musical part. The measures are numbered 60, 64, 69, 73, 77, and 82. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The music is characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of a dramatic or stormy scene.

*Qattara* p. 1

# Qattara

---

*for solo clarinet*

Qattara – para clarinete solo

Daniel Ferraz

2014

Acervo: Pedro Robatto

## Qattara p. 2

**Convenções de performance:***Performance conventions:*


- Do silêncio – Para o silêncio. /*from silence – to silence*/.



- "O mais rápido possível". /*as fast as possible*/.



- "Fruato". /*fluttertongue*/.



"Pitch bend" – Portamento a ser realizado por embocadura ou posição de dedos. / "pitch bend" – *portamento to be performed using embouchure or fingering*/.



"Clique de chave" – realizado concomitante à nota. / "key clicks" – *performed with the sounding note*.



- "Multifônico leve" – multifônico delicado de dinâmica mas contida. / "light multiphonic" - *delicate multiphonic with restrained dynamics*/.



- "Multifônico forte" - multifônico complexo e forte, se possível, contendo parciais superiores proeminentes. / "strong multiphonic" *strong, complex multiphonic, where possible containing prominent upper partials*/.

## Qattara p. 3



- "Com voz" – Cantar seguindo o contorno melódico proposto, preferivelmente cantando a mesma nota na oitava mais confortável. / "with voice" - Sing following the proposed melodic outline, preferably the same note in the most comfortable octave.



Transição gradual entre "ordinário" e som de ar soprado dentro do instrumento. / gradual transition between "ordinário" and air sound blown into the instrument/.



"Bisbigliando" – trinados de cor, pode surgir com ritmo estrito, sendo a alteração de dedilhado notada com um + / bisbigliando – color trills – it may appear with strict rhythm, the fingering alteration is signaled by the +/.

Todas as apojeturas (em modo "mais rápido possível" ou não) deverão ser tocadas antes do beat. / all grace notes (in "as fast as possible" mode or not) must be played before the beat.

Duração (duration): ca. 5'

Pega composta para o concerto de estreia do projeto Música de Agora na Bahia (MAB).

Piece composed to be performed at the debut concert of the Música de Agora na Bahia (MAB) project.

Qattara p. 4

Transposed Score

To Pedro Robatto  
**Qattara**  
 for solo Clarinet

Daniel Ferraz (b.1989)

♩ = ca. 40  
*Darkling and oncoming:  
 As a distant call..*

Tempo Primo

senza vib. → molto vib. → ond. → key clicks →

Ca. 6<sup>te</sup>

*f* *molto p* *mf* *ff*

rit. →

10

Poco meno mosso

→ ond. → molto rit.

*f* *mp* *molto ff* *p*

12

pick up from rit.

♩ = ca. 52  
*Dynamic and upright*

*pp* *f*

Ca. 8<sup>te</sup>

Daniel Ferraz ©daniel.ferraz@gmail.com

Acervo: Pedro Robatto

Qattara p. 5

2

Qattara

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 features a tremolo on a high note. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *ff*. A first ending bracket labeled "ord." spans measures 15 and 16.

Musical notation for measures 17-19. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *ff*.

Meno mosso

Musical notation for measures 20-22. Includes the instruction "ritto *p*". Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*.

♩ = ca. 44

Ca. 5<sup>ta</sup>

Musical notation for measures 23-25. Dynamics include *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*.

Musical notation for measures 26-28. Dynamics include *mf*, *ff*, *f*, *pp*, *mf*, and *pp*.

Breathe whenever necessary  
articulating a long phrasing

Musical notation for measures 29-31. Dynamics include *pppp possible*.

Qattara p. 6

4 Qattara

with voice  
*f*

and  
*f* Cs. 6''

♩ = ca. 52

*p* *ff*

♩ = ca. 40  
Tempo Primo

*p* *ff* *f* *p* *f*

tut. *ff* *f* *p* *ff*

♩ = ca. 52

*f* *p* *ff* *ff*

*p* *f*

Acervo: Pedro Robatto

Qattara p. 7

Qattara 5

*Explosive*  
*Demonstrative metric*  
*ord.*

*molto rit.*

*molto pp*

*f*

*molto rit.*

*Ca. 8''*

*Salvador,*  
*Junho de 2014*

*Peripécias op. 56: Look at the Sky!* p.1

**Peripécias op. 56: Look at the sky!**

para Clarineta solo *40/16*

Antes do início: tocar fragmento inicial da  
canção de Gonzaga 'Olha pro céu meu amor';  
iniciar com a nota si 3 (real).

Paulo Costa Lima - 2016

Tranquilo  $\text{♩} = 90$   $\text{♩} = 80$  Tranquilo  $\text{♩} = 90$

Clarinet

*pp* *f*

7

Fluido  $\text{♩} = 116$

13

$\text{♩} = 108$  *mp* *p* *f* muito menos  $\text{♩} = 50$  Fluido  $\text{♩} = 116$

15

18 *fil* *opd* *meno*  $\text{♩} = 90$

22

26

28

*Peripécias op. 56: Look at the Sky!* p.2

2

32 Fluido ♩ = 116

35 menos ♩ = 90

38 menos ♩ = 90

40 *pp*

41 *mf*

42 *f*

43 *fff*

44 *fltr*

45 *ord*

47 Fluido ♩ = 116

48 um pouco mais ♩ = 124

50 mais rápido ♩ = 132

51 menos ♩ = 90

53 Fluido ♩ = 116

57

*Peripécias op. 56: Look at the Sky!* p.3

3

60

62 *f* *mp* matreiro...

64

67  $\text{♩} = 108$

70 *Fluido*  $\text{♩} = 116$   $\text{♩} = 108$

73 *filiz*

78 *ord*

80 *Fluido*  $\text{♩} = 116$

82

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 60 with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 62 includes the lyrics 'matreiro...' and dynamic markings of *f* and *mp*. Measure 67 has a tempo marking of  $\text{♩} = 108$ . Measure 70 is marked *Fluido* with a tempo of  $\text{♩} = 116$ , followed by a return to  $\text{♩} = 108$ . Measure 73 has the lyric 'filiz'. Measure 78 is marked *ord*. Measure 80 is again marked *Fluido* with  $\text{♩} = 116$ . The score concludes at measure 82 with a final flourish. The piece is in a major key and features complex rhythmic textures throughout.



*Peripécias op. 56: Look at the Sky!* p.5

5

116

119

123

125

128

130

133

135

137

*mp*

*mf*

*f*

*ff*

Fluido ♩ = 116

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music, numbered 116 to 137. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes frequently: 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 7/8, 3/4, 3/4, 3/4, 6/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A tempo marking 'Fluido ♩ = 116' is present between measures 128 and 130. Dynamic markings include *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. Measure 128 features six triplet markings over a sequence of eighth notes.

Peripécias op. 56: Look at the Sky! p.6

6

The image shows a musical score for a piece titled 'Peripécias op. 56: Look at the Sky! p.6'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven lines of music, with measure numbers 139, 142, 145, 149, 152, 154, and 157 indicated at the beginning of each line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'Fluido' (fluid) at measures 145 and 149, 'meno' (less) at measure 152, and 'rit.' (ritardando) at measures 145, 149, and 154. A tempo marking of '♩ = 116' is present at measures 145 and 149, and '♩ = 108' at measure 149. A 'fl.' (flute) marking is at measure 154. The score ends with a double bar line at measure 157.

## Samba Tanajura p. 1

## Samba Tanajura

para Clarineta Solo

Paulo Costa Lima

**Pensativo** ♩ = 74

Clarinet in B $\flat$

*mp*

B $\flat$  Cl.

**Allegro** ♩ = 102

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

## Samba Tanajura p. 2

2

$\text{♩} = c. 104$

B♭ Cl. 

$\text{♩} = 102$

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 





Samba Tanajura p. 5

5

Musical score for B♭ Clarinet, measures 143-164. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and style are indicated as Samba. The score consists of six staves of music. The first staff (measures 143-146) features a continuous eighth-note pattern. The second staff (measures 147-149) has a more complex rhythmic pattern with accents. The third staff (measures 150-153) includes a long slur over a series of notes. The fourth staff (measures 154-158) contains triplets and a change in time signature to 3/4. The fifth staff (measures 159-163) features a series of notes with accents and a dynamic marking of *fff*. The sixth staff (measure 164) is a whole rest.