

M

—
MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS CLARINETE

A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra

Miqueias Felipe Costa Feitosa

03/2019



M MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS CLARINETE

A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra

Miqueias Felipe Costa Feitosa

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização em
Sopros, *Clarinete*.

Professor Orientador
Doutor Nuno Pinto

03/2019

Dedico este trabalho aos músicos brasileiros, pela criatividade e persistência em fazer música mesmo em tempos que não existam incentivos para tal, sempre a acreditar no papel grandioso da arte.

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo incondicional amor.

Aos compositores e intérpretes das obras mencionadas neste trabalho, por contribuírem para a construção deste estudo, enriquecendo a literatura clarinetística brasileira, e sendo crucial à expansão e propagação destas obras;

Aos colegas da ESMAE, que estiveram presentes nessa jornada e com os quais pude aprender muito ao longo dessa estada em Portugal;

Ao professor António Saiote, pelos ensinamentos, apoio e por compartilhar um pouco da sua sabedoria e vivências musicais.

E especial, ao professor, orientador e amigo Nuno Pinto, o qual sempre acompanhou minha trajetória e contribuiu no aprimoramento técnico-musical e sobretudo humano, incentivando e estimulando-me positivamente mesmo antes de termos uma relação de aluno/professor.

Resumo

Este trabalho contém uma abordagem descritiva de cinco concertos brasileiros para Clarinete e Orquestra. Tem como objetivo apontar as influências rítmicas, harmônicas, melódicas e estéticas que os compositores utilizaram na elaboração de tais obras. Além disso, realiza-se uma descrição dos concertos, articulando-os com as influências dos ritmos brasileiros e canções folclóricas identificados nestes. Abordamos ritmos oriundos do frevo, baião, forró, *ijexá*, lundu, choro e outras fortes influências identificadas no estudo das obras. Nas cinco obras contrastantes menciona-se também opções por texturas atonais, que são utilizadas em duas obras, retratando a diversidade expressiva brasileira nos concertos destes compositores. Ao longo deste trabalho refletimos sobre o papel da indústria cultural na propagação de obras brasileiras, através do ponto de vista dos compositores sobre a influência da indústria cultural, no que se refere à propagação destas.

Palavras-chave

Concertos brasileiros; clarinete; Ritmos brasileiros; Estética; Música popular.

Abstract

This paper is a comprehensive descriptive study of five Brazilian works for Clarinet and Orchestra. It aims to point out the rhythmic, harmonic, melodic and aesthetic influences that the composers used in the elaboration of such concertos. In addition, a deeper description of the concertos is made by identifying the presence of Brazilian rhythms and folk songs. We approach such rhythms as frevo, baião, forró, ijexá, lundu, choro and other strong influences. In these five very contrasting works, we also found atonal textures which appear in two of the works, portraying a significant Brazilian artistic diversity. We reflected upon the duty of the cultural industry and how it, according to the composers, does not help in the propagation these more or less unknown works.

Keywords

Brazilian concertos; clarinet; Brazilian rhythms; Aesthetics; Popular music.

“O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar. Mas a arte média, se tem por fim principal o elevar, tem também que agradar tanto quanto possa; e a arte superior, se tem por fim libertar, tem também que agradar e que elevar, tanto quanto possa ser [...].

Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos.”(Fernando Pessoa, 1924)

Lista de Figuras

Figura 1 Princípio básico da célula rítmica da polca.....	18
Figura 2 Princípio básico da célula rítmica do lundu.....	18
Figura 3 Síncopes e célula rítmica do pandeiro executado pelas cordas (Pitombeira, 2016, p.14).....	19
Figura 4 Células rítmicas do choro	19
Figura 5 Melodia do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 15).....	20
Figura 6 Cordas sustentando os acordes diminutos, primeiro acorde, fá suspenso diminuto com o contrabaixo sustentando o 5º grau do acorde, e ao meio, o acorde de dó suspenso diminuto (Pitombeira, 2016, p. 1).....	21
Figura 7 Semi-frases sendo desenvolvidas pelos sopros (Pitombeira, 2016, p. 1).....	21
Figura 8 Parte do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 2).....	21
Figura 9 Flauta, Oboe, Clarinete e Fagote reafirmando a melodia e o acorde de ré menor com sexta menor, sétima maior e nona ou provavelmente o 6º grau de ré menor, Si bemol com décima primeira (Pitombeira, 2016, p.6).....	22
Figura 10 Em ordem descendente, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo e contrabaixo (Pitombeira, 2016, p.6)	23
Figura 11 Em ordem ascendente, Corne inglês nos dois primeiros compassos e 1ª flauta nos dois últimos compassos citados acima (Pitombeira, 2016, p. 1).....	23
Figura 12 Figura rítmica que se tornou referência da “levada” do baião.	24
Figura 13 “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo (Côrtes, 2014, p. 197).	25
Figura 14 Ritmo do baião no Concerto de Liduino Pitombeira (Pitombeira, 2016, p. 33)	25
Figura 15 Rítmicas do baião sendo executadas pelas cordas do concerto supracitado (Pitombeira, 2016, p.35).	26
Figura 16 Parte do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 50).....	26
Figura 17 “Levada” de frevo executada na caixa-clara. (Cortes, 2012, p. 146).....	27
Figura 18 Célula rítmica do pandeiro (Saldanha, 2008, p. 184).....	28
Figura 19 Frevo (Cunha, 2015, p. 1)	29
Figura 20 Parte do clarinete solo em forma de cadência (Cunha, 2015, p. 4).....	29
Figura 21 Parte do clarinete solo em forma de cadência (Cunha, 2015, p. 5).....	30
Figura 22 Cordas executando o ritmo do pandeiro no frevo (Cunha, 2015, p.2)	30
Figura 23 Violas e violoncelos. Fraseados entre os naipes (Cunha, 2015, p.2)	31
Figura 24 Cordas - Fraseados entre os naipes (Cunha, 2015, p.6-7).....	31
Figura 25 Melodia das lavadeiras, II andamento (Cunha, 2015, p. 1)	33
Figura 26 Variação sobre o tema Melodia das Lavadeiras do Rio Parnaíba (Cunha, 2015, p. 3).....	33
Figura 27 Variação sobre o tema (Cunha, 2015, p. 6).....	34
Figura 28 Clarinete solo, III andamento (Cunha, 2016, p 1).....	35
Figura 29 Violinos executando a célula rítmica do forró (Cunha, 2015, p. 2).....	36
Figura 30 Parte das madeiras executando a célula rítmica do samba de roda em 3/4 (Santos, 2004, p, 8)	38
Figura 31 Cordas e bateria executando a célula rítmica do Ijexá (Santos, 2004, p. 68).....	40
Figura 32 Parte do clarinete solo (Santos, 2004, p.30).....	40
Figura 33 Parte do clarinete solo (Santos, 2004, p.61).....	40
Figura 34 Sequência de saltos de 2ª menor e 7ª maior. Manuscritos do compositor (Cunha, 2000, p. 5)	44
Figura 35 Violinos I e II, viola e violoncelos executando os 12 sons da escala cromática aleatoriamente. Manuscritos do compositor (Cunha, 2000, p. 3).....	45
Figura 36 Parte do clarinete solo (Gomes, 2016, p. 4).....	46
Figura 37 Parte do clarinete solo (Gomes, 2016, p. 10).....	46
Figura 38 Parte do clarinete solo (Gomes, 2019, p. 11).....	47

Índice

Introdução	1
Capítulo I	
1. Contextualização.....	5
1.1 O Nacionalismo e a música popular brasileira.....	7
1.1.1 Semana de Arte Moderna de 1922	8
1.1.2 A música brasileira: divulgação de obras <i>versus</i> indústria cultural.....	10
Capítulo II	
2 A expressividade: Os ritmos brasileiros e canções folclóricas.....	17
2.1 O Choro.....	17
2.2 Incelença	20
2.3 O Baião.....	23
2.4 O Frevo.....	26
2.5 Melodia das lavadeiras.....	31
2.6 O Forró.....	34
2.7 Ritmos afro-brasileiros	36
2.8 O samba de roda	37
2.9 O <i>ijexá</i>	38
Capítulo III	
3 O atonalismo nas obras de Estercio Marquez Cunha E Wellington Gomes....	42
3.1 Os desafios técnicos na obra de Wellington Gomes.....	45
Conclusão.....	48
Referências bibliográficas.....	50
Partituras.....	53
Anexos	54

INTRODUÇÃO

Concertos brasileiros para Clarinete e Orquestra têm sido produzidos nos últimos anos de uma forma mais ampla que outrora. Não queremos dizer com isso que as produções atuais sejam de maior ou menor significância, pois no nosso entendimento, tanto as obras atuais quanto as do passado possuem uma importância semelhante na produção clarinetística brasileira. No entanto, o que se percebe é que há poucos estudos discorrendo sobre as obras mais recentes desta produção.

Durante os estudos realizados, percebemos que, em meados da década de 1950, houve uma produção de obras basilares as quais poderemos considerar uma trilogia para o entendimento da literatura clarinetística no Brasil. Tomemos conhecimento dos compositores desta trilogia de obras brasileiras para clarinete e orquestra: Francisco Mignone¹, José Siqueira² e Mozart Camargo Guarnieri³. Estes compositores escreveram obras que se tornaram marcantes para o estudo e entendimento da produção brasileira para clarinete e orquestra a partir desta época.

A proposta inicial desta pesquisa era realizar uma análise interpretativa do *Concerto para Clarinete e Orquestra* do compositor Liduino Pitombeira, datada de 2016. A partir da pesquisa e dos dados que surgiram, enveredou-se para um levantamento mais denso ao que se refere a produção de concertos brasileiros para clarinete e orquestra, para então partirmos para

¹ O Compositor Francisco Paulo Mignone (1897-1986), nascido em São Paulo, foi compositor, pianista e regente. Em suas obras identificamos em sua grande maioria influências ritmicas brasileiras, além das influências afro-brasileiras, ao introduzir a percussão e outras especificidades desta cultura. O *Concertino para Clarineta e Orquestra* deste compositor é datado de 1957, no qual fora dedicado ao clarinetista brasileiro José Botelho. Mignone defendia o nacionalismo pois reconhecia que havia nas suas composições uma variedade, diversidade, que denotava ambiente e cor às suas obras. Segundo menciona Silveira (2006) o Concertino de Mignone foi uma das primeiras peças para clarinete e orquestra do Brasil, e pelas notícias, a primeira que foi executada por um clarinetista brasileiro. Contudo não se compreende o motivo de não haver gravações nem publicações dela, sendo possível encontrar a partitura e todo o material na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ou com Maria Josephina Mignone, viúva do compositor. (Silveira, 2006).

² José de Lima Siqueira (1907-1985) nascido na Paraíba, estado do nordeste brasileiro, possuía contacto com a música desde tenra idade, incluindo influências familiares, uma vez que seu pai era maestro de banda. Antes de 1943 compunha a partir de influências estéticas neoclássicas que passou a ser substituído por aspectos nacionalistas, elementos estes que prevaleceram a partir de 1950 em suas composições. Havia características de músicas do nordeste brasileiro, e seus enredos – o que identificaremos também ao longo desse trabalho, como elemento base de referência para as obras que serão comentadas. Segundo os dados e as informações colhidas, Ribeiro (2016) afirma que o *Concertino para Clarineta e Orquestra de Câmara* de José Siqueira foi composto em 1969.

³ Mozart Camargo Guarnieri(1907-1993), nascido em São Paulo. Foi compositor, pianista e maestro. Apesar de haver discussões sobre o real ano de elaboração da sua obra, teóricos afirmam que o *Choro para clarinete e orquestra* deste compositor foi escrito em 1956, conforme cita Silva (2019, p.42) em uma relevante abordagem sobre o compositor.

uma análise geral descritiva dessas obras – as influências rítmicas, harmônicas, melódicas e outras direções estéticas. Além disso, houve um momento do trabalho em que nos dedicamos a discutir o papel da indústria cultural neste contexto como um fator de propagação de tais obras no cenário nacional e internacional, uma vez que tais inquietações surgiram após a aplicação de questionários a alguns compositores, dos quais falaremos no desenvolvimento deste trabalho. Assim, o aprofundamento do estudo voltou-se para a análise descritiva de algumas dessas obras, com o apoio de compositores e intérpretes que engrandeceram a proposta inicial.

As influências dos ritmos brasileiros e canções folclóricas identificados nas obras comentadas levaram a uma análise sobre a importância da Semana de Arte Moderna de 1922. O que influenciou positivamente as composições produzidas a partir desta época, não só na música, como veremos a seguir, mas também na literatura, na pintura e outras artes em geral. Percebemos também que características provenientes dos elementos folclóricos e populares oferecem uma gama de inspirações e influências de material composicional para estes compositores, gerando características específicas nas suas obras, refletindo o Brasil na sua diversidade e riqueza.

Foi realizado um levantamento estrutural crítico e analítico das obras sob a ótica de alguns dos compositores e intérpretes que estrearam as mesmas. Entendemos que a relação compositor-intérprete enriquece significativamente a construção e elaboração da obra. A respeito do intérprete e o ato interpretativo mediado pela partitura musical, o pesquisador Celso Monjola comenta que:

[...] os problemas que envolvem extrair a interpretação unicamente do texto escrito, o sucesso dessa atividade depende das habilidades intelectuais e sensíveis do músico. O domínio da análise, a capacidade de leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o conhecimento de aspectos de estética da arte contemporânea são fundamentais nesse momento. Intérpretes não acostumados a essa postura, intérpretes que mesmo em obras notadas tocam “de ouvido”, ou seja, alterando sem qualquer objetivo definido o documento original, terão dificuldades nesse novo mundo (Monjola, 2000, p. 33).

Deste modo, o ato interpretativo é feito por um indivíduo que lê as ideias de um outro indivíduo através de uma partitura (tratando-se de música), o que tem como pressuposto decisões e direções do indivíduo - intérprete.

Segundo afirmou Pinto (2014, p.55), “verificar a evolução e transformação das obras como consequência da sua performance também pode ser um estímulo muito grande para um intérprete e para a relação que estabelece com os compositores”.

Participar do processo de criação de uma obra, descobrir caminhos, possibilidades e soluções técnicas-interpretativas, e sobretudo manter esta relação entre o compositor, intérprete e obra, apenas tende a enriquecer todas as partes.

Os nossos objetivos não são direcionados a aspectos quantificáveis, ou que possam ser mensurados estatisticamente pois, como veremos, a nossa proposta não é realizar generalizações, mas sim compreender, a partir das descrições das obras em estudo, as influências do nacionalismo nestes compositores, assim como as influências dos ritmos brasileiros nestes concertos. Além disso, discorrer sobre outras opções ou direções composicionais, razão que nos levou a optar pelo plano metodológico descrito abaixo.

No que se refere à metodologia utilizada nesse trabalho, além de pesquisas bibliográficas, bem como documentais, coletamos dados a partir da aplicação de questionários aos intérpretes e compositores das obras para clarinete e orquestra aqui trabalhadas. Através do *estudo multicase* e da interpretação dos grupos de respostas, enveredou-se para uma abordagem qualitativa, em que a subjetividade de cada resposta foi utilizada como material de discussão e reflexão crítica.

Conforme Yin (2001), no que se refere ao estudo multicase, este permite o levantamento de evidências relevantes e que conferem maior confiabilidade, se compararmos aos estudos de casos únicos.

No que concerne às pesquisas documentais, conforme aponta Severino (2007),

“tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais [...] gravações, documentos legais. Nestes casos, os conteúdos dos textos ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria prima, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise” (Severino, 2007, p.122-123).

É nesse sentido, que foram utilizados como material de pesquisa fontes primárias, no qual contamos com a disponibilidade tanto das partituras destas obras, como manuscritos composicionais, como é o caso da obra do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, que também iremos desenvolver.

Em suma, a dissertação foi organizada em três capítulos, nos quais inicialmente situa o leitor quanto à contextualização das obras aqui utilizadas, além das influências do nacionalismo nestas obras para, em seguida, tecer uma breve abordagem dos ritmos brasileiros juntamente com uma descrição das cinco obras selecionadas, já que em três destes predominam ritmos afro-brasileiros e o uso de canções populares brasileiras, enquanto outros

dois são trabalhados em uma estética atonal.

Partindo das respostas dos questionários aplicados, também se realizou uma reflexão sobre o papel da indústria cultural nesse contexto.

Capítulo I

1 Contextualização

Neste estudo, realizamos uma busca de obras brasileiras para clarinete e orquestra compostas entre os anos de 2000 e 2017. Com esta pesquisa, constatamos uma grande diversidade de composições. No entanto, a intenção do trabalho centrou-se num estudo da rítmica brasileiras e suas expressões, adotadas pelos compositores. A partir daí, optou-se por utilizar cinco destas obras, em particular pelo fato delas abordarem e conterem os materiais que demonstram a expressão dos ritmos brasileiros na composição.

Sendo estes: *Concerto para Clarinete e Orquestra* (2016) de Liduino Pitombeira; *Três Paisagens Brasileiras nº 4 para Clarinete e Cordas* (2015) de Beetholven Cunha; *Divagações nº 12 para Clarinete e Orquestra* (2004) de Vittor Santos, *Movimento para Clarinete e Cordas* (2000) de Estércio Marquez Cunha e *Concerto para Clarinete e Orquestra* (2017) de Wellington Gomes.

Concerto para Clarinete e Orquestra (2016) de Liduino Pitombeira. Liduino, nasceu em 1962, é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)⁴. O *Concerto para Clarinete e Orquestra* deste renomado compositor brasileiro foi estreado pelo clarinetista Johnson Machado⁵ com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro em novembro de 2016.

Três Paisagens Brasileiras nº 4 para Clarinete e Cordas (2015) de Beetholven Cunha. Beetholven Rodrigues da Cunha (1978), nascido na cidade de Goiana, Pernambuco, saciado pelo berço da cultura pernambucana, entre os sons dos cavalos marinhos, maracatus, orquestras de frevo, papangus, catirinas, laursas e caboclinhos⁶. Nota-se em suas obras o quanto este compositor transborda sua brasilidade, nos ritmos, nas melodias e nas harmonias. A perceber nas suas obras concertantes para violino, violoncello, flauta transversal e clarinete.

⁴ Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso “Sinfonia dos 500 Anos”. Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano “Brazilian Landscapes No.1”.

⁵ Clarinetista brasileiro, professor da Universidade Federal de Goiás.

⁶ Tais expressões referem a cultura típica da região do estado de Pernambuco. São ritmos, folguedos, danças folclóricas ou rituais do sincretismo religioso e inseridos na cultura pernambucana, estes fazem parte do patrimônio cultural imaterial do Brasil.

As *Três Paisagens Brasileiras* fazem parte de um ciclo de obras concertantes, isto é, para um instrumento solista e orquestra de cordas em 3 movimentos. A primeira foi escrita para violino, dedicada ao maestro José Maria Florêncio, estreada e gravada na Holanda pela Capella Bydgestiensis, tendo como solista a paulista Maria Fernanda Krug. A obra *Três Paisagens Brasileiras N°2* é para violoncelo e dedicada a Raiff Dantas, sendo estreada pela Orquestra do Estado do Mato Grosso, com regência de Leandro Carvalho e Raiff Dantas como solista. *Três Paisagens Brasileiras N°3* foi escrita para flauta transversal e dedicada ao flautista James Strauss, sendo estreada pela Orquestra da UTPL⁷ em Loja, Equador. *Três Paisagens Brasileiras N°4*, obra que se encontra em estudo neste trabalho, foi escrita para clarinete e dedicado ao clarinetista Johnson Machado, estreada em 2016 com a Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

Divagações n° 12 para Clarineta e Orquestra (2004) de Vittor Santos. Vittor Santos⁸, nascido em 1965 no Estado do Rio de Janeiro, é arranjador, compositor, trombonista, além de produtor musical brasileiro. Em 2004, na Sala Cecília Meirelles, a Orquestra Sinfônica da Petrobrás – Pró-Música, estreou sua 12ª obra sinfônica “*Divagações n° 12 – concerto para clarineta Bb e orquestra*”, tendo como solista o clarinetista Cristiano Alves.

Movimento para Clarinete e Cordas (2000) de Estércio Marquez Cunha. Estércio Marquez Cunha, nasceu em 1941. Compositor goiano, possui uma extensa obra musical, a qual inclui peças para grupos e formações: peças solo; música de câmara; concertos para solistas; e orquestra, entre outras formações. O compositor estudou piano, durante a década de 60, no Conservatório Brasileiro de Música – Rio de Janeiro, onde recebeu incentivos que o estimularam a investir na área de composição musical. Durante 1978, Estércio Cunha seguiu para os Estados Unidos, onde continuou os estudos na Oklahoma City University no qual cursou o Mestrado em Música e, posteriormente o Doutorado em Artes Musicais com especialização em composição. A sua obra tem sido divulgada e apresentada no seu país de origem como em outras partes do mundo, como Estados Unidos, Dinamarca, Portugal e Espanha.

⁷ Universidad Técnica Particular de Loja.

⁸ Vittor Santos conviveu desde criança com a música, sendo influenciado pelo acervo fonográfico da família. Assim começou seu encantamento pela musicalidade. Iniciou sua carreira profissional aos 14 anos de idade, no qual adotara o trombone como primeiro instrumento. Foi no ano de 2001 que ele estreou sua primeira obra sinfônica “*Divagações sobre os quatro elementos*” junto à Orquestra municipal de sopros de Caxias do Sul. Além de variados trabalhos de reconhecimento nacional e internacional, Vittor Santos, atua também como professor em cursos sazonais pelo Brasil. Paralelamente à sua carreira individual, Vittor Santos dedica sua vida profissional ao enriquecimento do trabalho de diversos artistas.

Concerto para Clarineta e Orquestra (2017) de Wellington Gomes. Wellington Gomes nasceu em 1960 em Feira de Santana, Bahia, é Doutor em Composição pela UFBA – Universidade Federal da Bahia. Além de compositor e professor, Gomes atuou como violista da OSUFBA⁹. Como compositor, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais. Suas obras têm sido executadas no Brasil e em diversos países como Alemanha, Polônia, Dinamarca, Itália e Estados Unidos. O concerto para Clarineta e Orquestra de Wellington Gomes foi estreado pelo clarinetista Pedro Robatto¹⁰ em 2017 com a Orquestra Sinfônica da Bahia.

1.1 O nacionalismo e a música popular brasileira

De acordo com os estudos realizados para a elaboração deste trabalho, percebemos que grande parte das obras brasileiras para clarinete e orquestra estão impregnadas de uma influência nacionalista muito acentuada. Quando nos referimos à produção para clarinete e orquestra, fazendo alusão às influências nacionalistas encontradas nestas obras, não nos direcionamos apenas às obras para clarinete e orquestra de Francisco Mignone (1897 – 1986), José Siqueira (1907 – 1985) e Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993)¹¹, pois é significativo nos mais recentes concertos para clarinete e orquestra, que o nacionalismo se apresenta como uma opção composicional predominante, seja pelos(as) ritmos, harmonias ou melodias, como se verifica em Liduino Pitombeira, Beetholven Cunha, Vittor Santos, entre outros.

No decorrer deste trabalho iremos debruçar-nos sobre estas questões, através do aprofundamento bibliográfico, do estudo de algumas das obras aqui mencionadas, e da análise aos questionários feitos aos compositores e intérpretes de algumas destas obras em estudo. Isto possibilitou-nos desenvolver, por intermédio de uma análise panorâmica, respostas e/ou direções para compreender tais inquietações. Assim, propusemo-nos responder às seguintes questões para podermos ter uma análise mais apurada no nosso objeto de estudo:

⁹ Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia.

¹⁰ Clarinetista, natural de Salvador-Bahia-Brasil, nasceu em 1967. Formou-se no curso de Bacharelado com o professor Klaus Haefele na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e na mesma instituição, concluiu Mestrado e Doutorado em Execução Musical com o prof. Joel Barbosa. Atualmente é professor da Universidade Federal da Bahia.

¹¹ As primeiras obras nacionalistas para clarinete e orquestra no Brasil, conforme mencionado anteriormente, foram divulgadas a partir de 1956 através dos compositores: Mozart Camargo Guarnieri, José Siqueira e Francisco Mignone. Formando desta maneira a trilogia de concertos brasileiros, no qual servem de uma grande referência para o repertório de base da literatura clarinetística brasileira. Outro marco importante nesta ascensão de concertos brasileiros para clarinete e orquestra é a chegada do clarinetista José Botelho (1931) ao Brasil em 1954, após concluir os seus estudos no Conservatório do Porto - Portugal. Muitas dedicatórias de obras brasileiras para clarinete foram concedidas a Botelho. Ver (Silva, 2019)

- Os compositores brasileiros, a partir da Semana de Arte Moderna em 1922¹², foram influenciados e ainda o são em suas decisões/opções rítmicas, harmônicas, melódicas e estéticas?
- O pouco conhecimento dessas obras, bem como da música erudita brasileira, por parte tanto dos clarinetistas quanto dos ouvintes é proveniente da “não aceitação” do nacionalismo no exterior?
- De um modo geral, havia uma produção significativa para clarinete neste momento de 1922 (semana de arte moderna) até 1956 (os primeiros concertos brasileiros nacionalistas para clarinete)?
- A indústria cultural é algo que afeta diretamente a divulgação da música erudita brasileira, ou, mais precisamente, estas obras para clarinete e orquestra produzidos no Brasil?
- Há intérpretes empenhados em gravar obras brasileiras para clarinete e orquestra?
- Qual foi a influência da música popular brasileira nas obras brasileiras para clarinete e orquestra?

1.1.1 Semana de Arte Moderna de 1922

Ao falarmos das influências do movimento modernista sobre os compositores brasileiros, temos de citar os fatores impactantes oriundos da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. O movimento transformou profundamente a visão sobre a arte nacional, tornando-se um marco que até hoje reverbera as suas consequências.

A Semana de Arte Moderna emerge de um contexto em que o mundo vivenciava o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), testemunhava uma renovação das estruturas, tanto mentais como políticas do mundo. Era o momento, então, em que grandes pensadores lançavam ideias novas, era um mundo a se transformar, e isso também atingia o Brasil.

Com o intuito de deixar para trás as antigas formas artísticas na literatura, música, pintura, artes plásticas, a Semana de Arte Moderna sugeria um rompimento com o academicismo e vislumbrava, em especial, uma modernização, que valorizava os aspectos predominantemente nacionais, de modo a refletir uma linguagem autêntica de identidades próprias – era o início do movimento modernista.

¹² A semana de arte moderna em 1922 marcou o início do modernismo no Brasil e tornou-se referência cultural no século XX, entretanto, foi uma época cheia de turbulências políticas, sociais, econômicas e culturais.

Numa entrevista concedida ao Canal Cultura, Menotti del Picchia – importante escritor que corroborou para o desenvolvimento do pensamento modernista no Brasil – autor do livro “Juca Mulato”¹³ recordava que este livro marcava uma antítese ao que se vivia na época do “Jeca tatu”, de Monteiro Lobato¹⁴, no qual, este referenciava um atraso e uma subserviência aos aristocratas da época. Para del Picchia, “Esse momento modificava todo um panorama [...] foi a partir desse 1917 que já começou a levedar em nós, todos os intelectuais, a necessidade de uma transformação no pensamento e de uma integração do Brasil em si mesmo” (Del Picchia, 2017).

Para consolidar esta ideia comentada por Picchia, Correntino (2013) complementa dizendo que este movimento “empenhava-se em fortalecer a consciência crítica dos artistas para a produção de arte nacional a partir do uso do folclore” (Correntino, 2013, p. 14).

Ainda sobre a Semana de Arte Moderna, brevemente falaremos da liderança de Mário de Andrade (1893-1945) para esse momento chave na música brasileira e no que se seguiu após as suas influências. Apesar de termos um maior conhecimento de Mário de Andrade como escritor e poeta, Andrade também obteve sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Andrade foi um assíduo pesquisador da música folclórica brasileira tendo um extenso trabalho de coleta de dados por todo o país, desta forma, propagava este trabalho nos seus livros, alguns destes: “Ensaio sobre a Música Brasileira”, “Pequena História da Música”, “Modinhas Imperiais”, entre outros.

No que se refere às influências da obra literária musical de Andrade e da sua representatividade como o principal mentor do movimento modernista brasileiro para os compositores, Silva (2019) comenta, “No entanto, estes “manuais” se transformaram em importantes ferramentas para esclarecer algumas dúvidas que comumente surgiam entre os compositores, que sob seu auxílio começavam a compreender a importância de conceder caráter social à criação musical” (Silva, 2019, p.8).

Mário de Andrade influenciou os jovens compositores da época para a tomada desta nova consciência crítica do movimento modernista, sendo alguns deles o Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Henrique Oswald (1852-1931), Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandez (1897-1948). Vamos perceber estas influências nacionalistas nas obras de

¹³ Trata-se de um livro reeditado em 1917, que representava os códigos de uma ascensão social, que lutava contra a aristocracia da época.

¹⁴ José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) foi um escritor, ativista e diretor brasileiro. O Jeca Tatu é um livro que se reporta a situação do caipira brasileiro, desprezado pelos poderes públicos, e o atraso econômico e educacional da época.

compositores mais recentes aqui em estudo, através de uma descrição dos ritmos afro-brasileiros e canções folclóricas inseridos nestas obras.

1.1.2 A Música Brasileira: divulgação de obras *versus* indústria cultural

Nesta parte do trabalho, foi realizada uma breve abordagem histórica em linha cronológica referente à propagação da indústria fonográfica no Brasil e, a partir daí, a contextualização inerente à evolução do mercado fonográfico na música brasileira e suas consequências positivas e negativas na divulgação de obras aqui estudadas no contexto nacional e internacional.

O aparelho fonográfico após o seu surgimento, em New Jersey, foi introduzido no Brasil em 1879 e, desde então – tal instrumento que deu o *start* da industrialização musical – permitiu que a música fosse uma arte vista como um bem cultural (Silva, 2001). Foi então a partir de 1891 que Frederico Figner¹⁵ começou a divulgar o fonógrafo pelo território brasileiro. A sua propagação, com o tempo, permitiu alcançar cada vez mais todas as camadas da população, e assim “impulsionou a venda de música gravada” (Silva, 2001, p.3).

Para Saldanha (2008) tanto a indústria fonográfica quanto o mediatismo radiofônico necessitavam de rótulos para uma melhor propagação destes produtos, da mesma forma este fato ocorreu em diversos gêneros musicais brasileiros, para exemplificar, o autor demonstra as diversas formas de se categorizar o samba, “no caso do samba que se tornou de Breque, Exaltação, Partido Alto, etc...” (Saldanha, 2008, p.175). Esta referência de Saldanha justifica a abordagem que fazemos a seguir da descrição dos ritmos brasileiros citados neste trabalho.

Ampliando este tema para percebermos a importância da fonografia neste trabalho, e mais objetivamente, para observarmos se há ou não uma propagação significativamente notória destes concertos em estudo, clarificaremos pontos relevantes através da ótica de alguns autores, intérpretes e compositores das obras que se encontram neste trabalho.

Aludimos a pouca ou muita propagação dessas obras pela discussão que ocorre há muito tempo no âmbito da música brasileira e no mundo, ao colocarmos a indústria cultural, supostamente como um notório problema para a propagação artística. No entanto, as citações dos autores, intérpretes e compositores das obras em descrição neste trabalho, irá mostrar-nos

¹⁵ Frederico Figner (1866-1946) “nascido na cidade de Milevsko, então, parte do Império Austro-Húngaro e cidade da atual República Tcheca. No final do século XIX, Figner emigrou para os Estados Unidos e lá iniciou uma carreira de vendedor de fonógrafos na América Latina. Excursionando com seu cunhado pelas rotas comerciais da região, chegou ao Brasil em 1891” (Vicente, 2015, p. 11).

se a indústria cultural, para estes, de fato afeta ou não a propagação destas obras brasileiras para clarinete e orquestra.

Silveira (2006, p.93), ao discorrer sobre o *Concertino para Clarinete e Orquestra de Francisco Mignone*, relata alguns aspectos importantes do nacionalismo brasileiro e as dificuldades de encontrar gravações do concerto supracitado. O mesmo autor destaca a escassez de gravações encontradas. Contudo não vincula isso à falta de mercado, já que é possível demonstrar muitos exemplos da grande divulgação de música brasileira erudita.

Importante ressaltar que a produção para clarinete no Brasil, apesar de toda produção popular urbana dos “chorões”¹⁶ que data do final do século XIX – principalmente no Rio de Janeiro, até meados “da década de 50 – era relativamente pouca. Silva (2019), comenta sobre a pouca produção de obras brasileiras para clarinete até a década de 50: “De fato, até meados de 1950, pouco foi escrito para clarinete no Brasil, ao contrário do que acontecia, por exemplo, com outros instrumentos (piano, violino)” (Silva 2019, p. 22). Freire (2003) comenta que “aproximadamente 85% do repertório atual para clarineta foi composto após 1950, e grande parte destas obras foram dedicadas a José Botelho. Desta maneira, Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros” (Freire, 2003, p. 78). A partir deste contexto histórico, só em 1996 José Botelho gravara o CD “Música Brasileira para clarinete e piano” com composições exclusivas para o clarinete como confirma ainda Freire (2003).

Há três pontos importantes aqui para o discurso que seguirá referente à indústria cultural: Silva (2019) constata a pouca produção para clarinete até a década de 50, enquanto Kiefer (1983 citado em Silveira 2006, p.93) não vincula a pouca propagação do *Concertino* de Mignone à escassez de gravações. Mas o que se revela consonante, é a representatividade do clarinetista José Botelho após a década de 50, conforme cita Freire (2003). Nesse momento começa a emergir uma produção musical para clarinete significativa. No entanto, a quantidade de gravações de obras para clarinete e orquestra ainda não se tornara uma questão resolvida.

Ainda sobre a divulgação da música brasileira erudita, Mariz (1997, citado em Silveira 2006) supõe que, por conta da melhor produção de Mignone ser justamente nacionalista, as editoras internacionais de música e discos não tiveram tanto interesse em seu trabalho.

Devido à complexidade deste assunto, talvez seja difícil encontrarmos uma resposta coerente, uma vez que se levarmos em consideração a “grande ou pouca” divulgação da música

¹⁶ “Chorões” é uma terminologia muito comum entre músicos brasileiros para se reportar aos músicos de Choro.

erudita brasileira, somado ao suposto desinteresse das editoras internacionais, conforme citado acima, teríamos uma realidade com muitas dificuldades em propagar a música de concerto no Brasil para/e no exterior ainda hoje. Não obstante, e analisando de maneira microscópica, percebe-se que a compreensão da indústria cultural vai além do discurso da não vinculação à falta de mercado.

Sobre a indústria cultural, Adorno (s.d.) faz uma alusão a esse tema, a qual gostaríamos de destacar. Para o autor, “ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito: a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora [...] O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto” (Adorno, s.d., p.287-288).

No que se refere às questões levantadas anteriormente, foram feitas diversas perguntas aos compositores e intérpretes das obras em estudo sobre a influência da indústria cultural nos concertos aqui trabalhados, com as quais pretendemos discutir se esta afeta a produção e disseminação da música erudita no Brasil. Partindo da premissa supracitada, o compositor Wellington Gomes (2019), afirma que:

“A indústria cultural sempre afetou o acesso e apreciação da música de concerto no mundo, e no Brasil então nem se fala! Hoje em dia já podemos contar com a colaboração do ‘Youtube’, diferentemente de outrora, mas nos deparamos com a ‘cultura da facilidade de compreensão e do fazer’ (do produto e da escolha) estimulada pela pobreza e ignorância de quem detém o poder da mídia, desta maneira educando ou “deseducando” para o consumo da simplicidade em arte” (Wellington Gomes, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Este compositor reforça as ideias de Adorno (s.d.) citadas anteriormente, ao falar que a indústria cultural reflete diretamente no acesso da população à música de concerto, sendo influenciada pelo poder mediático alienado, a partir do interesse do mercado. Em simpatia a esta ideia, compreendemos também o papel da indústria cultural, conforme versa o intérprete Pedro Robatto, clarinetista que estreou o *Concerto para Clarinete e Orquestra* de Wellington Gomes, em que este afirma acreditar que há uma “crise” de divulgação não só no Brasil, mas em todo o mundo,

“Acredito que nos dias atuais a música de concerto vive uma “crise” de divulgação em todo o mundo. Muitas orquestras estão fechando por falta de apoio ou por falta de interesse da sociedade. As orquestras precisam se reinventar e ter fácil acesso e uma linguagem mais direta com a sociedade moderna” (Pedro Robatto, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Robatto afirma ainda que há uma grande influência nacionalista nas obras para clarinete no Brasil, em que uma das características utilizadas é a música popular do país, como uma forma de estratégia para encarar a situação da indústria cultural e o interesse pela música por parte do público. Tal argumento vai de encontro com o que outrora afirmava Mariz (citado em Silveira 2006) anteriormente. O nacionalismo para Robatto não é um fator que afeta diretamente a propagação destas obras. Para ele,

“os concertos brasileiros para clarineta podem fazer sucesso com o público atual, principalmente pela clarineta ter uma característica mais popular (muito usada no chorinho e nas bandas militares e sinfônicas), e também por ser um instrumento virtuosístico e de grande projeção sonora. Os concertos brasileiros também possuem muitos elementos da música popular, o que também pode agradar o público” (Pedro Robatto, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Em contrapartida, Vittor Santos (2019), compositor carioca da peça *Divagações n.12 para Clarinete e Orquestra*, tece seu comentário acerca do papel da indústria cultural, no qual para este, o artista deve ir além, e não se deixar desestimular pelo mercado, incentivando a produção artística, como vemos a seguir:

“Não podemos contar com a indústria para compartilhar o nosso interesse, porque os interesses, neste caso, são incompatíveis. A indústria tem atrapalhado, porque os artesãos dos sons, em qualquer das instâncias do processo da sua realização, acabaram acreditando que a referida tinha o mesmo interesse deleitoso, ou mesmo a obrigação de 'divulgar' os nossos interesses artesanais. Mas não é nada disso, o que a dita cuja quer, ou se prontifica a fazer. Por isso, bom é que não nos enganemos mais, sobre tal aspecto e assim, prossigamos escrevendo, interpretando, ouvindo etc, de maneira tranquila, aquilo que nos cabe!” (Vittor Santos, entrevista pessoal, 08 de fevereiro de 2019).

Beetholven Cunha, compositor da obra *Três Paisagens Brasileiras n° 4 para Clarineta e Cordas*, traz uma reflexão sobre a propagação de músicas de concertos no Brasil. Para este compositor, a ideia da divulgação dessas obras vincula-se à educação musical no país, na qual se houvesse um investimento constante na área, a realidade do Brasil e sua indústria fonográfica seria modificada,

“Certo dia, deixando uma entrevista para a Radio Polonesa da cidade de Bydgosz, a repórter pergunta como vive o compositor brasileiro. Respondi que no Brasil a profissão compositor não existe. Os compositores são professores, regentes ou trabalham com algo que não tenha nada haver com

música.[...] A música erudita e a folclórica estão no mesmo triste barco dos excluídos do comércio musical Brasileiro. As divulgações de obras ou concerto ainda é algo entre amigos. Temos poucas revistas e rádios e as poucas que temos são mal divulgadas. Tudo para mim está ligado a educação. Em 20 anos de educação musical constante, o Brasil e sua indústria fonográfica seria outra” (Beetholven Cunha, entrevista pessoal, 26 de fevereiro de 2019).

Ainda sobre a indústria cultural, o compositor Estércio Marquez Cunha, compositor do *Movimento para Clarinete e Cordas*, discorre sobre as implicações negativas da indústria na produção artística:

“A indústria cultural afeta negativamente toda a produção artística. Ela induz e conduz, através da propaganda, a audição ou a fruição. O produto da indústria tem que ser previsível e fácil, para ser vendido. **A obra de arte necessita da imprevisibilidade como estratégia para a percepção**” (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 12 de fevereiro de 2019) (*grifos nossos*).

Com as visões abordadas até aqui, podemos compreender de uma forma mais ampla a dimensão das dificuldades para a propagação da produção artística no contexto brasileiro. Conforme as citações acima, constata-se que a gênese do problema vai além da função da indústria cultural, que pode ser vista como um empecilho, mas não o único fator de interferência na produção, gravações e divulgação dessas obras.

O que nos instiga, frente à atual conjuntura, a tentar compreender se o problema da divulgação, mais precisamente das obras brasileiras para clarinete e orquestra, é se há clarinetistas brasileiros empenhados em gravar tais obras.

Há alguns intérpretes empenhados na propagação destes concertos. Seja por intermédio de algum projeto – onde os mesmos consigam através de captação de recursos consolidar as suas gravações de CDs destes concertos brasileiros – ou de maneira independente e/ou através do youtube ou outros meios de divulgação. De fato, vem acontecendo esta propagação, como outrora comentava o compositor Wellington Gomes na citação acima.

Apontaremos alguns dos clarinetistas empenhados nesta propagação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra. O clarinetista brasileiro Cristiano Alves¹⁷, numa entrevista concedida ao jornal “O Globo” em 2015, comenta sobre um projeto que consiste na gravação de 35 Concertos brasileiros para clarinete e orquestra, “sendo 19 inéditos, encomendados pelo

¹⁷ Cristiano Alves (1974), nascido em Niteroi – Rio de Janeiro, é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e intérprete que estreou em 2004, Divagações n°12 para clarinete e orquestra de Vittor Santos, obra que será estudada neste trabalho.

próprio músico (ou oferecidos a ele)”, projeto iniciado já no final do ano de 2015 (Alves, 2015). Um projeto que obviamente demanda de muitos recursos, uma logística complexa, orquestras, além de outros fatores, mas que ajudaria a mudar gradativamente a realidade referente à divulgação dos concertos brasileiros para clarinete e orquestra.

Ainda sobre a divulgação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra, Robatto (2019) comenta,

“Toquei algumas estreias de concertos, especificamente de compositores da Bahia como Paulo Costa Lima¹⁸, Fernando Cerqueira¹⁹ e Wellington Gomes. Mas toquei “Cosmofonia III” op. 163 para clarinete/ou sax e orquestra de cordas de Ernst Widmer²⁰ (a estreia foi com o Paulo Moura no sax). Também de Widmer toquei o “Concerto para Clarineta op.116” (original para clarineta e Piano) com orquestração para orquestra de cordas pelo prof. Piero Bastianelli. Também Gravei para uma tese de doutorado o “Concerto 1988” (com a redução para piano) de Ernst Mahle²¹. Toquei “Um Gringo no Brasil” para clarineta e cordas de Nestor de Hollanda Cavalcanti²² e toquei com o fagotista Fabio Cury o “Concertino pra clarineta e fagote” e orquestra de Francisco Mignone” (Robatto, 2019).

Quanto ao clarinetista José Botelho já mencionado anteriormente, consideramos como um dos intérpretes mais importantes desta propagação de concertos brasileiros, considerando que Botelho já se encontrava inserido nesta produção da literatura clarinetística brasileira desde 1954, e paralelamente a esta significativa produção, muitas obras foram dedicadas a este, conforme já mencionara Freire (2003).

Portanto, constata-se que há uma relevante produção e propagação destes concertos brasileiros para clarinete e orquestra. Contudo, pensa-se que estas obras ainda não tenham o

¹⁸ Paulo Costa Lima (1954), nascido na Bahia- Brasil, foi professor da escola de música da Universidade Federal da Bahia. Premiado compositor brasileiro e membro da Academia Brasileira de Música, foi discípulo de Ernst Widmer. (Lima, 2019)

¹⁹ Fernando Barbosa de Cerqueira (1941) nascido em Ilhéus-Bahia, é professor, educador e pesquisador. Atuou como clarinetista e cantor. Sua formação acadêmica foi integralmente realizada na Universidade Federal da Bahia, onde se graduou em composição no ano de 1969. (Cerqueira, 2019)

²⁰ Ernst Widmer (1927 - 1990) foi um compositor, regente, pianista, professor e pedagogo musical suíço-brasileiro. “Veio para o Brasil em 1956 a convite de Hans-Joachim Koellreutter. Instalou-se em Salvador, onde atuou como professor na Escola de Música da UFBA. Em 60 naturalizou-se brasileiro. Entre seus alunos destacam-se Lindembergue Cardoso, Jamily Oliveira e Paulo Costa Lima. Sua obra contempla traços do fólclor musical baiano e abrange vários gêneros musicais” (Widmer, 2019).

²¹ Ernst Mahle nasceu no ano de 1929, em Stuttgart, Alemanha e mudou-se para o Brasil em 1951. “Estudou composição com Hans Joachim Koellreuter e complementou sua formação musical em cursos no exterior com Messiaen e Fortner, além de estudar regência com Rafael Kubelik e Mueller-Kray. É co-fundador da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” e membro da Academia Brasileira de Música” (cadeira n.6) (Mahle, 2019).

²² Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), nascido no Rio de Janeiro – Brasil. Iniciou seus estudos musicais em 1963, com José Miranda Pinto (trompete). Entre 1967 e 1973, recebeu aulas de Esther Scliar (análise) e Guerra-Peixe (harmonia, contraponto, morfologia, orquestração e composição). (Cavalcanti, 2019)

devido reconhecimento, justificado pelas influências positivas e negativas da indústria cultural sobre os mesmos, conforme já mencionados por muitos autores acima.

Capítulo II

2. A Expressividade: Os ritmos brasileiros e canções folclóricas

2.1 O Choro

Para uma melhor compreensão da influência rítmica, melódica, harmônica e da utilização de canções do folclore brasileiro nas obras em estudo, abordaremos descritivamente alguns trechos de obras brasileiras para clarinete e orquestra, de forma a perceber tais influências. Seleccionamos aqui três compositores para discorrermos sobre os seus concertos para clarinete e orquestra, de forma a demonstrar nessas obras as relações e opções rítmicas, melódicas e harmônicas utilizadas por eles, e assim veremos a forma como a música popular brasileira as canções folclóricas são utilizadas na música erudita brasileira. A começar pelo choro, faremos uma breve contextualização sobre sua história e em seguida exemplificaremos com trechos do *Concerto para Clarinete e Orquestra* do compositor Liduino Pitombeira.

Para Diniz (2013), o choro, bem como outros gêneros musicais, passou por imensuráveis discussões no que diz respeito a gênese do seu nome. De tantas outras versões, o autor prefere particularmente a do maestro Batista Siqueira²³, defendendo que o termo “choro” surgiu da “colisão cultural” entre o verbo chorar e *chorus*, “coro” em latim. Primordialmente, a palavra caracterizava o grupo musical e as festas onde esses grupos se apresentavam. A partir da década de 1910, quando a maior referência deste estilo passou a ser o músico Alfredo da Rocha Vianna Filho, mais conhecido como o Pixinguinha, o termo já era utilizado para nomear o gênero consolidado.

Para este autor, as performances musicais dos “chorões”, ao gosto da cultura afro-carioca, caracterizavam aqueles acontecimentos que poderíamos considerar como uma prática bastante comum: os “duelos” entre músicos, onde os solistas frequentemente tentavam “derrubar” os seus acompanhadores, com o intuito de demonstrar o virtuosismo nos seus instrumentos, “eram o tempero para as audições nos ‘arranca-rabos’²⁴ e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média – batizados, aniversários, casamentos – ou mesmo nos salões da elite da corte de D. Pedro II” (Diniz, 2013, p. 14). Isto foi importante para conceber aos músicos um ambiente de liberdade, descontração, entretenimento e também fundamental para a prática da improvisação na história do choro.

²³ João Baptista Siqueira (1906 – 1992) foi o 11º diretor do Instituto Nacional de Música do Brasil (atual Escola de Música da UFRJ).

²⁴ Local onde supostamente os músicos se encontravam para “duelar”.

Segundo Matos (2012) “as principais influências rítmicas que o choro recebeu vieram dos lundus africanos e das polcas europeias”, conforme mencionado por Cazes (1988 citado por Matos, 2012, p.39). Demonstraremos a célula rítmica básica da polca e do lundu, nas figuras 1 e 2.



Figura 1 Princípio básico da célula rítmica da polca



Figura 2 Princípio básico da célula rítmica do lundu

Portanto, para Matos (2012), a performance dos chorões era demasiada sincopada, mais do que o lundu e ainda mais rítmica do que a polca. A “síncope característica” para Mário de Andrade, ao referir-se às nuances da música brasileira, é descrita como a característica mais positiva desta música, no primeiro tempo do compasso dois por quatro (Sandroni, 2001). Tanto o Lundu quanto a polca e outras formas dançantes vieram para o Brasil com a corte de Portugal.

Uma das obras que demonstra as influências do choro é o concerto de Liduino Pitombeira²⁵.

Abordando diretamente o assunto em questão, o compositor optou por escrever o segundo andamento de sua obra em forma de choro e já nos primeiros compassos desse andamento percebemos a célula rítmica do choro: neste caso, os segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos executam a rítmica que corresponde a um pandeiro de choro, enquanto os primeiros violinos desenvolvem um tema em síncoas que perpassa durante todo este andamento, a perceber na Figura 3.

²⁵ É importante ressaltar que os exemplos a seguir, deste concerto em estudo, foram extraídos da parte da orquestra, partitura em dó.

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of five staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (C.B.). The music is in 2/4 time. The Violin I part starts with a dynamic marking of *mf* and includes a 'Div.' marking. The other parts have a dynamic marking of *mp*. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with syncopation, characteristic of a pandeiro. There are also some slurs and accents in the Violin I part.

Figura 3 Síncopes e célula rítmica do pandeiro executado pelas cordas (Pitombeira, 2016, p.14)

Assim como na figura anterior, demonstraremos algumas células rítmicas mais presentes nas melodias do choro, Figura 4.

The image shows two lines of musical notation. The top line is in 2/4 time and shows a sequence of rhythmic cells: a dotted quarter note followed by an eighth note, a quarter note followed by an eighth note, and a dotted quarter note followed by an eighth note. The bottom line shows a sequence of eighth notes, some with accents, and a dotted quarter note followed by an eighth note.

Figura 4 Células rítmicas do choro

No que concerne a utilização das células rítmicas nas melodias do choro, conforme é mencionado acima, veremos na parte do clarinete solo deste concerto, uma melodia iniciando com semicolcheias em anacrusa para o compasso seguinte e em seguida, colcheias pontuadas e ligadas a uma semicolcheia, cromatismos, síncopas e a constante utilização de ligaduras para a construção desta frase, desta maneira reafirma-se as características do choro neste concerto, Figura 5.



Figura 5 Melodia do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 15)

Para finalizar esta descrição, consideramos importante ressaltar que neste segundo andamento, o compositor, apesar de começar escrevendo a peça em uma forma de compasso padrão do choro, o 2 por 4, opta também pela utilização do compasso alternado 5 por 16 e do compasso simples 4 por 8. Desta maneira, foge do padrão 2 por 4, contudo, enriquece esteticamente e nos direciona para outras opções rítmicas no choro.

2.2 Incelença

Ainda sobre o concerto supracitado, Pitombeira intitula o primeiro andamento do concerto por *Incelença*. Neste movimento o compositor se reporta às cantigas de expressão musical típicas de seu local de origem (Ceará-Brasil), chamadas “cantigas de sentinela”, “cantigas de guarda”, ou de “benditos de defuntos”²⁶.

A peça inicia com um ataque em *fortíssimo* decrescendo para o segundo compasso, em que as cordas sustentam dois acordes, fá sustenido e dó sustenido diminutos, como demonstrado na Figura 6, realizando uma espécie de base, para a entrada do corne inglês e sucessivamente, oboé oitavando com o fagote e em seguida, no último compasso em descrição, a flauta oitava com o corne inglês, conforme a Figura 7.

²⁶ A esse tipo de manifestação da tradição popular, atribui às “incelenças” a faculdade de facilitar a morte dos agonizantes, e minimizar, desta forma, o seu sofrimento. Similarmente, também são entoadas em meio a orações para afastar os males (VELENTE, 1988). Esta tradição popular é de origem portuguesa.

The image shows a musical score for the string section. It includes five staves: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). Each staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning, which then tapers to *pp* (pianissimo) towards the end. Above each staff, the word "Div." (divisi) is written, indicating that the instruments are playing different parts of a chord. The notes are sustained throughout the passage.

Figura 6 Cordas sustentando os acordes diminutos, primeiro acorde, fá sustenido diminuto com o contrabaixo sustentando o 5º grau do acorde, e ao meio, o acorde de dó sustenido diminuto (Pitombeira, 2016, p. 1).

The image shows a musical score for the woodwind section. It includes six staves: Flautas 1-2 (Flutes 1-2), Oboés 1-2 (Oboes 1-2), Corne Inglês (English Horn), Clarinetes em Bb 1-2 (Clarinets 1-2), Clarone (Bass Clarinet), and Fagote (Bassoon). The Flute, Oboe, and Bassoon parts have dynamic markings of *ff* at the start, which then transition to *pp* later in the passage. The English Horn part starts with *ff*, then moves to *p* and *f*, and finally to *pp*. The Clarinet part has a *mf* marking. The Clarinet and Bassoon parts have a first ending bracket labeled "1.".

Figura 7 Semi-frases sendo desenvolvidas pelos sopros (Pitombeira, 2016, p. 1).

Para além das cordas, nota-se também os sopros sustentando outro acorde, o Si diminuto ou sétima da dominante de dó menor, agora preparando a entrada do clarinete solo, em dois antes de B. O clarinete solo desenvolve frases mais longas a começar pela região grave do instrumento. A perceber na figura 8.

The image shows a musical score for the Solo Bass Clarinet. The staff is labeled "SOLO B. Cl." and contains a single melodic line. The dynamics start at *p* (piano) and increase to *mf* (mezzo-forte). The music features several triplet markings (indicated by the number "3" above the notes) and a first ending bracket labeled "1.".

Figura 8 Parte do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 2).

Apesar dos acidentes ocorrentes e por ainda não haver uma tonalidade definida, notamos que em alguns sítios há acordes que supostamente definiria uma leve e ligeira sensação de estar em algum campo tonal. Observa-se, que em alguns momentos, pela superposição de acordes, o compositor opta por usar bitonalidades em alguns trechos, isto implica nas construções de frases tanto do clarinete solo quanto da orquestra, pois às vezes percebe-se nas melodias das madeiras que o trecho nos conduz para a tonalidade de Ré menor ou possivelmente, a harmonia deste trecho possa estar no sexto grau do campo tonal desta mesma tonalidade, por exemplo, na Figura 9.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The score is divided into four measures. The first measure shows a melodic line starting on a G4 note. The second measure shows a melodic line starting on a G4 note and a chord marked 'mf'. The third measure shows a melodic line starting on a G4 note and a chord marked 'mf'. The fourth measure shows a melodic line starting on a G4 note and a chord marked 'pp'. The score includes dynamic markings (p, f, mf, pp) and articulation marks (accents, slurs, and first endings).

Figura 9 Flauta, Oboe, Clarinete e Fagote reafirmando a melodia e o acorde de ré menor com sexta menor, sétima maior e nona ou provavelmente o 6º grau de ré menor, Si bemol com décima primeira (Pitombeira, 2016, p.6)

Nota-se que no início do compasso acima, temos o Lá como supostamente uma função de quinto grau de Ré menor, conduzindo para a sensível, Dó sustenido. Ainda sobre o mesmo trecho, para uma simples constatação, podemos ver na Figura 10, na parte das cordas, uma breve passagem por esta tonalidade, apesar de haver um intervalo dissonante de segunda menor, entre o dó e dó sustenido na extensão 3 na parte dos primeiros e segundos violinos, é notório perceber esta sensação tonal.

The image shows a musical score for five string instruments: 1st violin, 2nd violin, viola, violoncello, and contrabasso. The score is organized into five staves. The top two staves (1st and 2nd violins) are marked 'Div.' and 'mp'. The third staff (viola) is marked 'pizz. Unis.' and 'mp'. The bottom two staves (cello and double bass) are marked 'pizz.' and 'mp'. The score consists of four measures. The first measure has a dynamic of 'mp'. The second measure has a dynamic of 'p'. The third measure has a dynamic of 'p'. The fourth measure has a dynamic of 'mf'. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some slurs and accents.

Figura 10 Em ordem descendente, 1º violino, 2º violino, viola, violoncello e contrabaixo (Pitombeira, 2016, p.6)

Constata-se que as opções utilizadas pelo compositor nesta primeira parte do concerto está voltado mais para uma experimentação sonora e das relações intervalares da parte da orquestra e do clarinete solo do que efetivamente pensar nos acordes – com exceção de trechos já citados anteriormente que demonstra esta sensação tonal – de um modo geral, duas semi-frases, consideramos ser importantes para a construção desta primeira parte do concerto, Figura 11.

The image shows a musical score for two instruments: English Horn and Flute. The top staff is for the English Horn and the bottom staff is for the Flute. The score consists of four measures. The first two measures are for the English Horn, with a dynamic of 'p' in the first measure and 'f' in the second. The last two measures are for the Flute, with a dynamic of 'pp' in both. The English Horn part features a melodic line with a first ending bracket and a fermata. The Flute part features a melodic line with a fermata.

Figura 11 Em ordem ascendente, Corne inglês nos dois primeiros compassos e 1ª flauta nos dois últimos compassos citados acima (Pitombeira, 2016, p. 1).

Ainda sobre o mesmo concerto, descreveremos o terceiro andamento desta obra para vermos a utilização de outro gênero brasileiro, desta maneira percebe-se todo o material que o compositor opta para escrevê-la e sobretudo perceber a constante hibridação da música popular brasileira para com a música erudita brasileira.

2.3 O Baião

A partir de 1940, Luiz Gonzaga (1912-1984), cantor e sanfoneiro do Estado de Pernambuco, contribuiu de forma significativa e crucial para a disseminação do baião no Brasil. Esse gênero musical e suas caracterizações têm influências a partir das danças afro-brasileiras:

“[...] possível origem do baião, que se deu a partir das danças afro-brasileiras (o lundu, o calango, o batuque e o coco) e as influências que assimilou do cateretê, do tango e do maracatu. Após modificações, essa dança agora conhecida como baiano ou baião manteve sua popularidade até o século XX, quando o sanfonista Luís Gonzaga disseminou o gênero, não somente em nível nacional, mas, também, internacionalmente” (Megaro, 2013, p.66).

No começo da atuação musical, Luiz Gonzaga gravou cerca de 30 discos. Conforme cita Cortes (2014, p.195) “esses discos portavam gravações no formato instrumental contendo um repertório de choros, valsas, polcas, mazurcas, marchas [...]”. Porém, aos poucos e sob influência da indústria fonográfica, o músico passou do campo instrumental às canções e assim, ainda, conforme Cortes (2014) Gonzaga alcançou maior popularidade e iniciou uma trajetória de estilização do baião.

Ainda sobre o gênero, Câmara Cascudo (1962) em seu livro “Dicionário do Folclore Brasileiro”, descreve características próprias do baião, no qual segundo ele, foi a partir das bases do lundu que Luiz Gonzaga e seu companheiro Humberto Teixeira fizeram uma adaptação da dança do baião com samba e conga cubana. Tornando a música acessível para a população urbana.

Demonstraremos, na figura 12, o princípio básico da célula rítmica do baião, que ficou reconhecida e se tornou uma referência no que se chamava de “levada” do baião.



Figura 12 Figura rítmica que se tornou referência da “levada” do baião.

Há certos padrões com maior relevância durante a observação e estudo das obras do compositor Luiz Gonzaga, conforme Cortes (2012), há alguns mais recorrentes que outros. É o caso do padrão formado por quatro colcheias, em que na última, esta se liga com o primeiro tempo do próximo compasso, gerando uma antecipação perceptível no fim dos segmentos de frases e fazendo uma relação de dissonância/consonância entre a harmonia e a melodia.

Sobre os elementos rítmicos que caracterizam o baião, apresentaremos abaixo alguns exemplos rítmicos conforme Cortes (2014) menciona em seu artigo. Descritivamente, partilhando das características rítmicas do baião usadas por Cortes, podemos ver a “Levada” do Baião sendo executada pela zabumba e triângulo. O triângulo possui uma célula rítmica com um padrão contínuo em um compasso 2 por 4 e agrupado por 4 semicolcheias, sendo que a terceira semicolcheia, se acentua. Enquanto isso, a zabumba tem uma colcheia ligada a duas semicolcheias, sendo a última semicolcheia do primeiro tempo de cada compasso acentuada e ligada à primeira colcheia do segundo tempo do compasso seguinte, conforme consta na Figura 13.



Figura 13 “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo (Côrtes, 2014, p. 197).

Foram estas características rítmicas que influenciaram e corroboraram nas opções do compositor Liduino Pitombeira ao compor o terceiro andamento do seu concerto, um baião em 7 por 8, conforme é demonstrado nas Figuras 14 e 15.

Figura 14 Ritmo do baião no Concerto de Liduino Pitombeira (Pitombeira, 2016, p. 33)

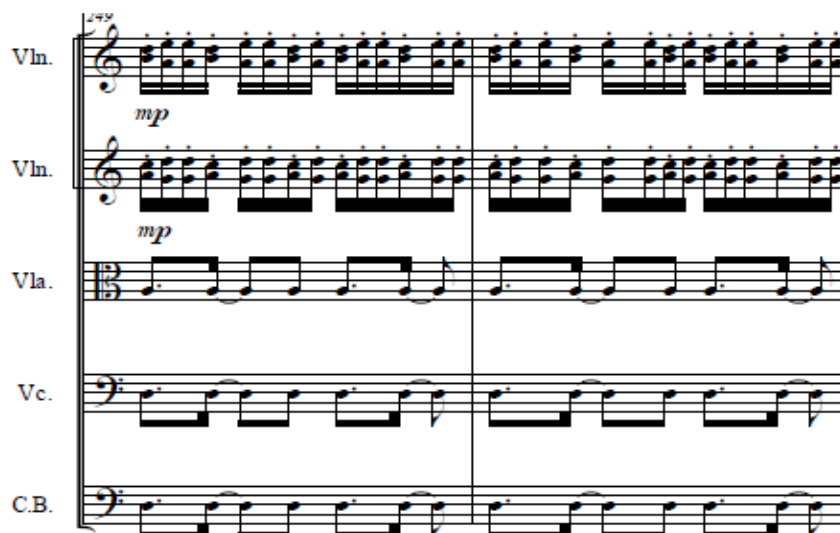


Figura 15 Rítmicas do baião sendo executadas pelas cordas do concerto supracitado (Pitombeira, 2016, p.35).

Outra característica de extrema importância – a utilização das melodias do baião e de outros gêneros nordestinos de um modo geral – são as opções pelo uso de dois modos gregos, o dórico e/ou mixolídio. No caso deste concerto, é notório a utilização do mixolídio como podemos ver na parte de clarinete solo, Figura 16.



Figura 16 Parte do clarinete solo (Pitombeira, 2016, p. 50).

Ainda sobre a influência dos ritmos brasileiros nas obras em descrição, abordaremos outros gêneros oriundos dos ritmos nordestinos e canções populares desta região, a perceber nas *Três Paisagens Brasileiras n° 4 para Clarineta e Cordas* do compositor nordestino Beetholven Cunha.

2.4 O Frevo

Sobre o frevo e suas influências, há um grande acervo bibliográfico que versa sobre sua formação, evolução e aspectos relevantes. Aqui seremos breves, atentando para as

características chave, as quais esclarecem os seus principais padrões rítmicos e elementos melódicos.

Saldanha (2008) afirma que “frevo é: invariavelmente escrito em compasso binário 2/4, começa em anacruse, comumente, mas, não exclusivamente em movimento ascendente” (Saldanha, 2008, p. 176).

“Síntese da transformação e associação de várias culturas, sinônimo do ideário liberal republicano, do direito de ir e vir, reivindicar e se aglomerar publicamente. Resumo da efervescência vivida no Recife nesses primeiros tempos de República, o frevo passou de manifestação condenável e atrasada a símbolo de identidade cultural” (Saldanha, 2008 citado por Cortes, 2012, p. 176).

Assim, como já exposto anteriormente, foi só com o avanço e evolução da fonografia que os gêneros existentes começaram a ser divulgados. Conforme Saldanha (2008) os gêneros musicais requeriam então uma nomeação autêntica, que as distinguissem entre as demais, de forma que as suas subdivisões fossem esclarecidas.

Ainda, conforme Saldanha (2008), foi só entre 1936 que os gêneros de composição, descritos a seguir, ficaram conhecidos como frevo, com características próprias das suas subdivisões, podendo ser descritas e relacionadas.

O frevo desenvolve-se em arranjos fraseados de “perguntas e respostas” entre os naipes, no qual a seção rítmica se mantém em rulo constante, sendo marcado por convenções e principais acentos de frase. “A base da seção rítmica se compõe de surdo, caixa-clara e pandeiro” (Saldanha, 2008, p. 183).

De acordo com Cortes (2012) as “4 semicolcheias executadas em andamento igual ou superior a 120 semínimas por minuto, juntamente com a acentuação [...] constituem um bom ponto de partida para a compreensão dos elementos rítmicos do frevo” (Cortes, 2012, p.146).



Figura 17 “Levada” de frevo executada na caixa-clara. (Cortes, 2012, p. 146)

Saldanha (2008) demonstra outro aspecto rítmico importante no frevo como podemos perceber na figura abaixo, a célula rítmica do pandeiro, forma de execução, uma colcheia ligada a duas semicolcheias, “é uma herança do *galope*²⁷” (Saldanha, 2008, p. 184).



Figura 18 Célula rítmica do pandeiro (Saldanha, 2008, p. 184)

Como refere este autor, o frevo ao ser executado possui o acento deslocado do primeiro para o segundo tempo, tal qual como o samba.

Para termos uma maior compreensão sobre o frevo, as canções populares e outros gêneros musicais que não de vir, considera-se relevante traçar um breve comentário no contexto em que foi inserida esta obra em estudo.

As *Três Paisagens Brasileiras n° 4 para clarineta e cordas* de Beetholven Cunha teve várias influências rítmicas da música popular nordestina e folclórica, nomeadamente: primeiro andamento, o Frevo; segundo andamento, Canto das Lavadeiras do Rio Parnaíba; terceiro andamento, Forró de Quadrilha. Todas estas fundamentadas na cultura popular proveniente dos estados nordestinos brasileiro, Alagoas, Piauí e Pernambuco. No decorrer da descrição desta obra, abordaremos detalhadamente as decisões e opções inerentes aos gêneros musicais utilizados pelo compositor, oriundos da cultura popular do nordeste brasileiro.

Agora tendo uma melhor compreensão sobre o frevo e o contexto da obra, a seguir faremos alusão a alguns exemplos inerentes a utilização da célula rítmica, acentuação e melodias do frevo inseridas nesta obra – *Três Paisagens Brasileiras n° 4 para Clarineta e Cordas* do compositor Beetholven Cunha, a perceber na Figura 19.

²⁷ O galope, nesse sentido, é uma célula rítmica que se insere em alguns gêneros musicais nordestinos. Vide no baião, forró pé-de-serra, frevo, conotando-se a andadura de animais quadrúpedes. Outro significado do termo galope, designa de uma dança rápida da Europa Central, executada em compasso binário, cujo o ritmo sugere o galope de um cavalo.

Figura 19 Fredo (Cunha, 2015, p. 1)

Podemos perceber constantes ataques em tempos fortes e fracos na parte das cordas, neste exemplo, estes ataques alternados entre os tempos fortes e fracos corroboram para uma das características do frevo. Importante observar que, logo no início deste andamento, o compositor escreve: “Dançante, semínima igual a 142”²⁸.

Ainda sobre este andamento, podemos perceber o virtuosismo na parte do clarinete solo inserido no frevo em forma de cadência – apesar de não estar escrito cadência neste trecho, o clarinete está a tocar sem acompanhamento, entretanto, é suposto que seja uma cadência, onde o intérprete possa demonstrar todo o seu virtuosismo – conforme verificado nas figuras 20 e 21.

Figura 20 Parte do clarinete solo em forma de cadência (Cunha, 2015, p. 4)

²⁸ Dançar neste tempo torna-se outra grande característica do frevo, exige dos bailarinos uma alta preparação física, pois demanda muita resistência, uma vez que estes executam uma diversidade de movimentações com semínima igual a 142, ou às vezes até mais.



Figura 21 Parte do clarinete solo em forma de cadência (Cunha, 2015, p. 5)

Executar trechos conforme demonstramos nas figuras acima, de forma a não fugir do estilo do frevo com o tempo – semínima igual a 142 ou às vezes mais – pode ser um trabalho desafiador para os clarinetistas. Pensa-se que o compositor neste trecho cadencial, se absteve das articulações e acentuações, supondo que os intérpretes tomem suas próprias decisões interpretativas, porém não fugindo do estilo ²⁹.

Outro trecho bastante relevante, que podemos colocar em observação, é a célula rítmica do pandeiro no frevo já citado anteriormente, sendo executado pelos primeiros violinos, segundos violinos e violas, observado na Figura 22.



Figura 22 Cordas executando o ritmo do pandeiro no frevo (Cunha, 2015, p.2)

Para concluirmos essa descrição referente ao primeiro andamento desta obra, o frevo desenvolve-se em arranjos fraseados de “perguntas e respostas” entre os naipes, conforme o comentário de Saldanha (2008) referido anteriormente, a perceber nas Figuras 23 e 24.

²⁹ Há um anseio para um trabalho futuro e mais profundo sobre esta obra, para se propor soluções e questões inerentes às articulações e acentos neste concerto, desta maneira enriquecendo, clarificando e facilitando o acesso para futuros intérpretes.



Figura 23 Violas e violoncelos. Fraseados entre os naipes (Cunha, 2015, p.2)



Figura 24 Cordas - Fraseados entre os naipes (Cunha, 2015, p.6-7)

Nesses trechos podemos constatar a fidelidade rítmica, harmônica e melódica utilizada pelo compositor, desta maneira caracterizando fortemente o Frevo. Os exemplos acima justificam os comentários de Saldanha (2008) e Cortes (2012) sobre aspectos rítmicos, fraseológicos e expressivos oriundos do frevo.

2.5 Melodia das lavadeiras

No que concerne às influências das cantigas entoadas pelas lavadeiras de roupa, tradição do nordeste brasileiro, o compositor Beetholven Cunha utilizou características de temas cantados por estas lavadeiras, recolhidos pelo compositor Reginaldo Carvalho³⁰ e pelo diretor teatral Wanden Lima na década de 70.

³⁰ Reginaldo Carvalho (Guarabira - PB, 1932 – João Pessoa - PB, 2013) viveu em diferentes localidades do Nordeste, onde sedimentou sua memória auditiva com enorme carinho e encantamento. Estudou com diversos professores, no Brasil e em França, entre os quais Gazzi de Sá, Heitor Villa Lobos, Andrade Muricy, Paul Le Flem

Em entrevista concedida a Silva (2015), Reginaldo Carvalho revelou os aspectos que faziam parte da construção de suas memórias e sonoridades³¹ que envolviam os cantos e cantigas, os quais serviram de material para suas composições, o que neste caso influenciou o compositor da obra em estudo, Beetholven Cunha. Ao mencionar que após alguns problemas respiratórios, iria se tratar nas fazendas e engenhos, onde as condições climáticas o favorecia, Reginaldo Carvalho menciona que era lá que ouvia as cantigas do pessoal do roçado, das lavadeiras na beira do rio, além dos aboios dos vaqueiros, somado a isto havia cânticos das beatas da igreja, entre outros, e este era o cenário que compunha seu universo musical, em grande parte modal (Silva, 2015, p. 35).

Para uma melhor compreensão deste canto da cultura popular nordestina ou folclórica, por assim dizer, utilizaremos trechos do segundo andamento das Três Paisagens Brasileiras n°4, Melodias das Lavadeiras do Rio Parnaíba, de Beetholven Cunha, Figura 25.

e Olivier Messiaen. É considerado o pioneiro da música eletroacústica brasileira [...]. Na capital fluminense, na década de sessenta, assumiu a direção do Instituto Villa-Lobos, um importante centro de difusão da música contemporânea. [...] Além disso, escreveu arranjos feitos sobre melodias populares ou não, religiosas ou laicas, folclóricas ou eruditas (Silva, 2015, p.34). Sobre Olivier Messiaen - este “foi uma figura importante, única, impossível de classificar dentro do panorama musical de meados do século XX. Nascido em Avignon em 1908, Messiaen estudou órgão e composição em Paris e tornou-se professor do Conservatório desta cidade em 1942” (Grout, 2007, p.718).

³¹ Cabe reafirmar as influências de Olivier Messiaen sobre este trabalho fonográfico de Reginaldo Carvalho, e que concomitantemente refletiu em Beetholven Cunha, uma vez que Messiaen tinha um extenso trabalho referente à coleta fonográfica de diversos sons da natureza. Um exemplo que podemos utilizar da influência do trabalho fonográfico de Messiaen, é o seu “Quarteto para o fim dos tempos”, onde o compositor escreve o terceiro andamento - Abismo dos pássaros - para clarinete solo em si bemol, em alguns trechos percebe-se melodias alusivas aos sons de pássaros.

Adagio Cantante

Figura 25 Melodia das lavadeiras, II andamento (Cuha, 2015, p. 1)

Ainda sobre este andamento, o compositor escreve uma espécie de variação sobre o tema, fugindo de um *adagio cantante* e optando por explorar o virtuosismo no clarinete com a tonalidade em Si maior. Neste trecho, o compositor intitula a suposta variação por “Corre com a viração”. Sobre esta frase, Beetholven Cunha (2019) tece o seu comentário, “Corre com a Viração é o nome da melodia. No seu texto diz o seguinte: o rio da parnaíba corre com a viração (2x) **pra riba corre meu "zoio"**³² pra baixo meu coração (2x)” (Beetholven Cunha, entrevista pessoal, 26 de fevereiro de 2019) (*grifos nossos*).

Podemos perceber o trecho supracitado nas figuras 26 e 27, onde na parte do clarinete solo inicia-se uma frase em colcheias e em seguida subdivide-se para frases arpejadas em semicolcheias.

Corre com a viração ♩ = 112

Figura 26 Variação sobre o tema Melodia das Lavadeiras do Rio Parnaíba (Cunha, 2015, p. 3)

³² O significado do trecho “pra riba corre meu zoio” é: para cima correm os meus olhos. Devido a dimensão geográfica do país, é notório perceber o significado desta terminologia oriunda do nordeste brasileiro – de modo a não excluir outros países de língua portuguesa e as suas riquezas linguísticas inseridas em suas culturas.



Figura 27 Variação sobre o tema (Cunha, 2015, p. 6)

Há uma diversidade enriquecedora contida no imaginário da cultura nordestina, e isto reflete em aspectos da música, da dança, da literatura – e com a história do próprio povo nordestino – genuinamente, o ser. A perceber pelos músicos, compositores e escritores como Beetholven Cunha, Reginaldo Carvalho, Hermeto Pascoal³³, Liduino Pitombeira, Ariano Suassuna³⁴, Torquato Neto³⁵, H Dobar³⁶ e tantos outros que corroboram para uma propagação de um imaginário profundo, denso e de uma representatividade intensa da cultura popular nordestina, e são as representações rítmicas e canções folclóricas desta cultura que foram descritas a partir de uma observação e uma breve análise das obras aqui referenciadas.

Ainda sobre a influência dos ritmos brasileiros nos concertos aqui em estudo, descreveremos mais um gênero – o Forró – que o compositor Beetholven Cunha utiliza do material rítmico para compor o terceiro andamento da sua obra e do qual falaremos de seguida.

2.6 O Forró

Para compreensão deste gênero a que agora nos ateremos a descrever, necessitamos perceber de início a trajetória da raiz do termo, o que ainda é bastante discutido e não se há um consenso. Abordaremos aqui as principais teorias que tentam explicar a origem da palavra *forró*, para então fazermos a ligação entre o gênero musical e as influências deste na composição do terceiro andamento da obra em análise: *Três Paisagens Brasileiras n° 4*, de Beetholven Cunha.

³³ Hermeto Pascoal, nascido em (1936) de Alagoas – Brasil, é um compositor, arranjador e multi-instrumentista brasileiro e grande propagador da música popular brasileira. Este compositor prefere se reportar a música popular como música universal, de modo que não haja distinção, discriminação ou juízos de valores, tendo em vista que a música popular é tão rica quanto a música erudita, e pelo contrário, elas se completam através do universo híbrido.

³⁴ Ariano Vilar Suassuna (1927 – 2014), Paraíba - Brasil, foi um dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta, professor e grande idealizador do Movimento Armorial, movimento que procurava desenvolver uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. Suassuna representa fortemente este imaginário da cultura nordestina, a perceber nos seus livros *Auto da compadecida* e *O romance d'A Pedra do Reino*.

³⁵ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944 – 1972), Teresina - Brasil, foi um poeta brasileiro, jornalista, letrista e defensor de manifestações artísticas como a *Tropicália*, o cinema marginal e a poesia concreta.

³⁶ Hindemburgo Dobar Teixeira (1927 – 2008), nascido em Teresina – Piauí – Brasil, um poeta de grande repercussão em sua época, há inovações em suas poesias atreladas com o ritmo e as formas inovadoras do trato com as palavras, pertencendo cronologicamente à geração de 1969 na literatura brasileira.

No Brasil existem duas principais teorias que passeiam sobre a explanação da origem do termo forró. A teoria que se encontra na *Enciclopédia da Música Brasileira*, descreve o termo como derivado de uma palavra africana: *Forrobodó* (Marcondes, 1998, p. 301). No entanto existe outra teoria que defende que o termo provém do anglicismo *for all*, no qual fora introduzida no início do século XX, através de engenheiros britânicos, uma vez que estes estavam a construir a ferrovia chamada Great Western, tendo-se instalado no estado de Pernambuco, no nordeste brasileiro. Diziam-se que esses ingleses realizavam festas e na entrada do local colocavam placas com a escritura “for all” permitindo que a entrada fosse para todos. No entanto, ainda de acordo com a *Enciclopédia da Música Brasileira* que, de uma certa forma, contesta essa teoria, afirma que o forró era utilizado muito antes dessa suposição do “for all”, na metade do século XIX, o que reafirma a ideia da primeira hipótese, em que o forró surgiu mesmo como derivada da palavra africana. Conforme afirma Rebelo (2007, p. 1), “a primeira teoria possui o maior número de adeptos [...]. Aceitar forró como uma derivação de forrobodó é aparentemente mais razoável, por ser estranho que uma música com temáticas tão brasileiras, derivada de antigos ritmos, tenha a origem do seu nome em um termo estrangeiro”.

Sobre a célula rítmica do forró, apontaremos alguns trechos do terceiro andamento das *Três Paisagens Brasileiras n.º 4* de Beetholven Cunha. A terceira e última paisagem é um forró de quadrilha, festividade realizada em todo o nordeste brasileiro no mês de junho³⁷.

A peça inicia-se com apenas o clarinete solo, em grupo de quatro semicolcheias com acentuações na primeira semicolcheia de cada tempo com *staccato*. Importante ressaltar que a forma de compasso no forró, assim como no baião, no frevo, no choro, dentre outros gêneros brasileiros aqui em estudo, mantém-se em 2 por 4 – apesar de exemplificarmos também outras formas de compassos nos gêneros supracitados – sobretudo, o que diferencia é a agógica, assim caracterizando cada um deles, como verificado na figura 28.

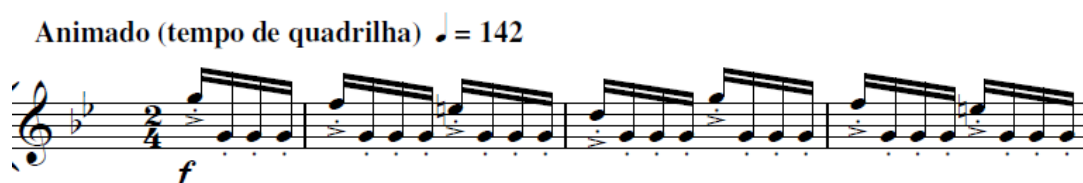


Figura 28 Clarinete solo, III andamento (Cunha, 2016, p 1)

³⁷ Festa junina é a festa dos santos populares, comemorado no mês de junho.

Em seguida, na figura 29, podemos perceber na parte dos primeiros e segundos violinos as acentuações que mais caracterizam o forró, em grupo de quatro semicolcheias, com acentos na primeira e quarta semicolcheia e no segundo grupo, acentua-se a terceira semicolcheia.



Figura 29 Violinos executando a célula rítmica do forró (Cunha, 2015, p. 2)

2.7 Ritmos afro-brasileiros

Para concluirmos esta descrição das influências dos ritmos e canções brasileiras nos concertos em estudo, há outro compositor que também opta por utilizar destes ritmos na sua obra e que será abordado aqui através de uma resposta de um questionário, no qual o próprio compositor discorre sobre as influências rítmicas, harmônicas e melódicas utilizadas ao compor a sua peça. Trata-se da concerto de Vittor Santos, *Divagações nº 12 – concerto para clarineta Bb e orquestra*.

Portanto, Vittor Santos descreve a obra da seguinte maneira,

“Uma obra sinfônica de duração curta, onde o clarinete é o protagonista, onde se encontre elementos que identifiquem os **sabores rítmicos brasileiros**. A obra tem caráter modal, onde o tema central se desdobra, do ponto de vista harmônico, em diversas mutações, onde se 'reanima' o interesse do ouvinte acerca do mesmo. Aspecto que empresta colorido renovador no processo como um todo. Ritmicamente, considerando também, o caráter da encomenda, a **obra visita diversos ritmos aderidos pelo empirismo brasileiro**, nesta influência da mistura entre europa-áfrica, largamente encontrada no país 'verde-amarelo-azul-branco’”(Vittor Santos, entrevista pessoal, 08 de fevereiro de 2019) (*grifos nossos*).

Em face a resposta do compositor Vittor Santos, apontaremos alguns exemplos da sua obra no que se refere aos ritmos brasileiros e suas influências proveniente da miscigenação

européia e africana, quer seja rítmica, melódica ou harmônica, no qual já foram elucidados no decorrer deste trabalho.

Apontaremos uma breve descrição sobre os ritmos utilizados pelo compositor Vittor Santos, de forma a elucidar os principais aspectos rítmicos usados pelo compositor, notamos que este utiliza de ritmos afro-brasileiros com estéticas europeias. A perceber alguns destes ritmos, samba de roda, frevo, e *ijexá*³⁸, sobretudo nesta hibridação, o compositor explora, por exemplo, o samba de roda em forma de compasso 3 por 4. A forma de compasso proveniente do samba de roda é 4 por 4.

2.8 O samba de roda

Há alguns elementos que nos direcionaram para uma melhor compreensão destes ritmos, observados nos acentos e nas células rítmicas originárias de cada gênero. Tornou-se um trabalho difícil para se compreender a rítmica contida nesta obra, devido a algumas camuflagens rítmicas, acentuações e formas de compassos que supostamente não seriam originárias desses gêneros, contudo, mesclando estes ritmos ao modificar a forma de compasso juntamente com as acentuações, culminou no enriquecimento da obra. Entretanto, o experimentalismo utilizado pelo compositor, como os acentos deslocados e a forma de compasso, o qual não é padrão do samba de roda, nos conduz para outras opções inerentes às agógicas neste gênero.

Para nos inteirarmos da origem do samba de roda, Sandroni e Sant’Anna (2006), no livro: “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, comentam,

“Formas culturais que fazem parte do samba de roda em sua configuração atual podem ser encontradas desde o século XVII em registros históricos, sempre em relação com o universo dos negros. A umbigada - ou embigada - por exemplo, aparece em poemas de Gregório de Matos (1636-1696) [...]. De maneira mais específica, as primeiras referências históricas a manifestações culturais diretamente assemelhadas ao samba de roda datam do início do século XIX, e se devem à pena de viajantes estrangeiros que escreveram sobre suas experiências no Brasil” (Sandroni e Sant’Anna, 2006, p 29).

No que concerne a execução do samba, Cunha (2014) comenta,

“A execução do samba na caixa, ou no pandeiro ou em qualquer outro instrumento que tente reproduzir a sonoridade textural do samba e não a sonoridade de um instrumento especificamente, busca representar os efeitos causados por esses ‘cruzamentos’ e pelos ‘sons transitórios’ ainda que não se tenha consciência disso. O sucesso dessa reprodução muitas vezes está relacionado ao que chamamos de ‘suingue’, ‘balanço’ ou ‘ginga’” (Cunha, 2014, p 33).

³⁸ Ritmo originário das práticas religiosas do candomblé, uma das práticas religiosas de origem africana.

Suponhamos que Vittor Santos neste concerto objetivou a procura desta “ginga”, conforme menciona Cunha (2014), por intermédio do suposto “cruzamento”, neste caso, dos instrumentos de sopros, cordas e percussão aplicados nestes ritmos, já mencionados na sua obra.

Após o aprofundamento deste género, apontaremos a célula rítmica do samba de roda utilizada pelo compositor Vittor Santos em sua obra, conforme consta na figura 30.



Figura 30 Parte das madeiras executando a célula rítmica do samba de roda em 3/4 (Santos, 2004, p, 8)

2.9 O Ijexá

Agora abordando outro género utilizado pelo compositor Vittor Santos, discorreremos sobre o *Ijexá*. No que concerne à raiz da palavra, apontaremos brevemente sobre sua origem, esta trata-se de um ritmo voltado para as práticas religiosas do candomblé. Encontraremos uma diversidade de significados sobre este ritmo expressivo de matriz africana, portanto, contextualizando uma das origens desta palavra,

“A sua dança lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho. **O ritmo que acompanha as suas danças denomina-se “ijexá”**, nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum. No Brasil, ela é sincretizada com Nossa Senhora das Candeias, na Bahia, e Nossa Senhora dos

Prazeres, no Cuba ela o é com Nuestra Señora de la Caridad Del Cobre” (Verger, 1981, p.70) (*grifos nossos*).

No que se refere a história desse ritmo no Brasil, Raul Lody (1976 citado por Ikeda 2016, p.26) afirma que é:

"em 1895, em Salvador, o primeiro grupo de afoxé mostrou publicamente aspectos dos ritos do candomblé. Em 1897, outro grupo saiu às ruas com o enredo ‘As Cortes de Oxalá’ e em 1922 já estruturado e participando ativamente do carnaval e utilizando a temática dos orixás encontramos o ‘Afoxé Papai da Folia’”.

Ainda sobre os afoxés e o *ijexá*, Ikeda (2016) menciona um grupo baiano, chamado “Filhos de Gandhi”, fundado em 1949, que é uma das grandes referências a utilizar o padrão rítmico na música popular, datado a partir de 1970. Embora essas informações nos situa em relação a esta rítmica e sua inserção no contexto da música brasileira, esse autor traz um importante dado em sua pesquisa quando refere-se à inserção do *ijexá* na música popular, ao afirmar que uma das primeiras iniciativas de transpor o ritmo tenha ocorrido em 1929, em que foi gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959) e a Orquestra Victor Brasileira, dirigida por Pixinguinha.

No que concerne a célula rítmica do *ijexá*, usaremos um trecho da obra do compositor Vittor Santos para demonstrar suas influências expressivas proveniente desta rítmica, através de uma orquestração com acentuações em tempos deslocados, conforme demonstraremos na figura 31.



The image shows a musical score for a percussion section and string quartet. The percussion part is in the top staff, marked *mp*. The string parts are for first violin, second violin, viola, cello, and double bass, all marked *mp* and *Pizz* (pizzicato). The score consists of two measures of music.

Figura 31 Cordas e bateria executando a célula rítmica do Ijexá (Santos, 2004, p. 68)

Para concluirmos esta parte deste trabalho, quanto à inclusão das influências rítmicas afro-brasileiras e canções folclóricas nas obras destes compositores já estudados, podemos observar o grau de dificuldades técnicas na parte do clarinete solo neste concerto, de modo que este se torna um grande desafio para os clarinetistas, conforme podemos demonstrar nas figuras 32 e 33.



The image shows a musical score for a clarinet solo. The score consists of a single line of music with various rhythmic patterns and dynamics.

Figura 32 Parte do clarinete solo (Santos, 2004, p.30)



The image shows a musical score for a clarinet solo. The score consists of a single line of music with various rhythmic patterns and dynamics. The tempo is marked *♩ = 100* and the dynamic is *mf*.

Figura 33 Parte do clarinete solo (Santos, 2004, p.61)

Deste modo, constatamos a rica diversidade rítmica brasileira nestes concertos, e também demonstramos o grau de dificuldades técnicas na parte do clarinete solo dos mesmos, no qual poderíamos equiparar estas dificuldades a outros concertos mais difundidos do repertório clarinetístico. No que concerne às diferenças destes ritmos supracitados nestas obras, podemos afirmar que os acentos na rítmica brasileira é que vai diferenciar um gênero de outro. Portanto, fazendo uma ligação para a discussão que se segue, abordaremos as diferenças da rítmica brasileira com a europeia.

Sobre a rítmica brasileira, o pianista, compositor e arranjador brasileiro Egberto Gismonti, em uma entrevista concedida à imprensa no Rio Grande do Norte, durante o projeto Vozes de Mestres (Festival Internacional de Cultura Popular), discorreu sobre a diferença na execução da síncope na música brasileira em alusão à música alemã. Gismonti percebeu em concertos que participou na Alemanha, que a principal diferença entre música brasileira e alemã estaria nos acentos. No Brasil é muito raro o acento no tempo forte. A acentuação no 2º tempo, ou tempo fraco é o fundamento da música brasileira. Já no país europeu esta característica é a mais presente no 1º tempo, ou tempo forte, por conta das marchas, o que não melhora e nem piora, apenas estabelece que o princípio deles é a marcha (Gismonti, 2009).

Consideramos relevantes as palavras de Gismonti pois, não só nos acentos como também nas articulações, em grande parte, é que conseguimos caracterizar um gênero musical. Podemos reportar-nos a um texto musical objetivando a utilização das agógicas ou das articulações para se encontrar um discurso musical que seja mais coerente com o contexto onde se insere uma obra. Portanto, acentos e articulações podem dizer muito sobre uma identidade cultural de um País. Estas poderão trazer muito significado para uma obra, ou inclusive nenhum, dependendo do indivíduo-intérprete ou indivíduo-compositor. O comentário de Gismonti reafirma aquilo que foi comentado anteriormente, ao falar das diferenças da utilização da síncope e das acentuações no tempo fraco, onde encontramos o fundamento dos ritmos brasileiros.

Capítulo III

3. O atonalismo nas obras de Estércio Marquez Cunha e Wellington Gomes

Nos questionários aplicados neste trabalho, perguntamos aos compositores que tipo de estéticas foram utilizadas nas suas obras para clarinete e orquestra. Conforme as descrições das obras dos três compositores abordados anteriormente verificamos que estes tiveram como base material proveniente dos ritmos afro-brasileiros ou cantos da tradição nordestina e até mesmo o uso do música folclórica brasileira. No entanto, de acordo com as respostas de Estércio Marquez Cunha e Wellington Gomes, observamos outras direções tomadas por estes, ao optarem pela estética atonal quando escreveram suas obras para clarinete e orquestra ou cordas.

Há compositores que optam por utilizar outras texturas, explorando novas relações tímbricas e abstendo-se de tonalidades. É o que percebe-se nas obras de Estércio Marquez Cunha e Wellington Gomes analisadas neste estudo.

Considera-se relevante traçar um breve comentário sobre o atonalismo. Para isso, utilizaremos das respostas de uma entrevista gravada e aplicada ao compositor Estércio Marquez Cunha, onde este discorre sobre o atonalismo e em seguida abordaremos exemplos de estéticas atonais nas obras destes.

Questionamos ao compositor Estércio Cunha o que este considera como música atonal, para melhor compreensão, o compositor discorre gradativamente sobre este processo,

“Nós temos uma tradição musical nossa, Ocidental, dois mil anos de Ocidente que nós temos. Nós temos uma tradição de música baseado em modos, esses modos que vieram da Grécia, todos eles, nós dizemos tonalizantes. Porque são feitos de maneira a caminhar para um ponto de referência. Esse ponto de referência é o que a gente chama de tonalidade, então quando eu digo que uma música está em Ré... eu estou dizendo que o Ré vai ser a referência dessa música, e todas as... pra ele ser referência há toda uma hierarquia de notas, enfim, sobre isso aí que determina. Nós temos essa, evidentemente que essa estética atonal vai passar por várias modificações, enfim, mas o pensamento disso, de que a música tem essa referência sempre tonal está na nossa cultura. A partir do século XVIII, já com o pensamento harmônico, pronto, tudo isso, começa a ideia de modular, ou seja, de ir vazando o ponto, ou fugindo cada vez mais do ponto tonal. Isso que a gente fala de ampliação da tonalidade...” (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 19 de março de 2019).

Ainda sobre o atonalismo, este compositor afirma que a partir do século XVIII os compositores passam a tomar direções cada vez mais imprevisível. Os compositores optam por constante modulações, como podemos observar em sua fala,

“Então os compositores começam depois disso, pra fugir dessa previsibilidade, [...] a fugir da tônica dominante e da sub-dominante, a preparar, a expandir isso e a modular. Você falou de Wagner, tá lá no século XIX já com Wagner, naquele momento de Wagner, já a questão da modulação, já alguma coisa muito usada ali pra criar mais tensões, e com ele vai acontecer o que? Uma modulação que não volta mais, porque antes você modulava, dava a volta e voltava pra seu ponto de referência, agora não, você modula, e vai modulando e vai caminhando com aquilo” (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 19 de março de 2019).

Estércio Cunha continua a discorrer sobre quais são as diferenças entre o sistema e textura atonal,

“Isso vai se difundindo cada vez mais, em diferentes aspectos, mas principalmente com a Segunda Escola de Viena, Arnold Schonberg, Alban Berg, Anton Webern, principalmente eles! Que eles chegam, partindo da música tonal romântica que eles faziam, pra lá, pode fazer isso aqui, a fazer uma textura onde, propositadamente a gente vai evitar a polarização, porque fazer isso? Não é gratuitamente, queriam ir em busca sempre da impresivibilidade, em busca do novo em música. Em arte a gente quer sempre isso, está buscando não a repetição. Ou seja, mas por quê fazer isso? Não é exotismo à toa. Toda obra de arte é feita para instigar a percepção do ser humano [...]. Ele é instigado sempre pelo novo, se você faz uma repetição contínua do mesmo padrão, como acontece na música da “indústria cultural”, ao invés de você instigar, você tá é amortecendo a percepção dos indivíduos” (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 19 de março de 2019).

Ainda, sobre essa abordagem, Estércio Cunha cita que os compositores da Segunda Escola de Viena, tendem para técnicas próprias, sempre em busca do novo, Schonberg desenvolve o serialismo, método que utiliza uma ou várias séries objetivando organizar o material musical. Por exemplo, a primeira forma de composição serial que surgiu estruturado por Schonberg foi o dodecafonismo, ainda no início do século XX.

“Esta mesma técnica vai gerar coisas, por exemplo, na minha peça que você está analisando, eu tenho os doze sons ali, mas eles não estão restritos, fechados como um sistema ali, mas isso, há muitos anos, isso de eu ir reiterando pequenos grupos, se é que eu quero facilitar uma audição, conduzir um pouco, não facilitar, conduzir uma audição, eu vou reiterando esses sons, mas enfim, os

doze sons estão ali, mas a textura que está ali, ou seja a estética que aparece é atonal. (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 19 de março de 2019).

O *Movimento para Clarinete e Cordas* de Estércio Marquez, composta em 2000, foi dedicado a Rony de Lima, clarinetista goiano, que estreou a peça, juntamente com a Orquestra Sinfônica de Goiânia regida pelo Maestro Marshal Gaioso, no ano de 2001. Cunha (2019) comenta sobre os materiais usados para compor o *Movimento para Clarinete e Cordas*,

“O movimento foi pensado como um tempo lento, plano, sem grandes contrastes outros senão o das cordas com a clarineta. Não há uma intensão virtuosística nem técnicas extendidas. O material sonoro, melódico e harmônico, baseia-se em grupos sonoros que se reiteram, se interpolam e se excluem, passando pelos 12 sons da escala cromática. É uma textura atonal, mas a reiteração dos grupos cria uma condução auditiva. Alguns incisos melódicos, principalmente aquele salto melódico de 2ª menor, 7ª maior, garantem a unidade da peça. Evito, propositalmente sequências rítmicas periódicas” (Estércio Marquez Cunha, entrevista pessoal, 12 de fevereiro de 2019).

Nota-se que o compositor se abstém dos padrões rítmicos, melódicos e harmônicos oriundos da música popular brasileira, como já descritos anteriormente nas obras de Liduino Pitombeira, Beetholven Cunha e Vittor Santos. Para termos uma melhor compreensão do que falara Estércio Marquez Cunha na citação acima, apontaremos detalhadamente nas figuras 34 e 35 os materiais utilizados por este compositor.



Figura 34 Sequência de saltos de 2ª menor e 7ª maior. Manuscritos do compositor (Cunha, 2000, p. 5)

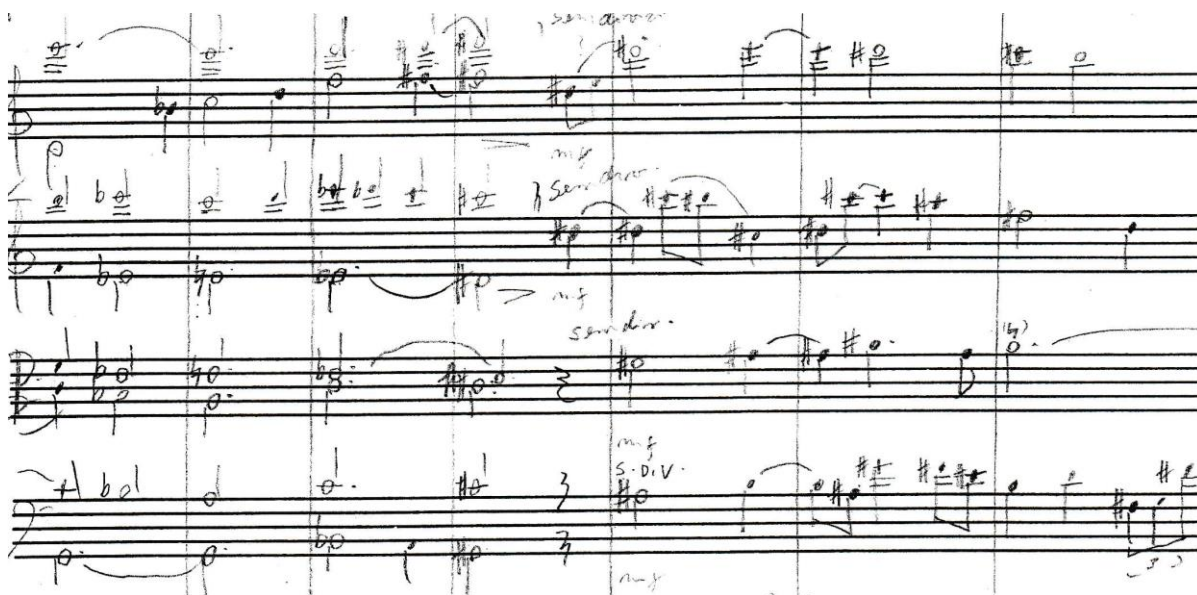


Figura 35 Violinos I e II, viola e violoncelos executando os 12 sons da escala cromática aleatoriamente. Manuscritos do compositor (Cunha, 2000, p. 3)

3.1 Os desafios técnicos na obra de Wellington Gomes

Ainda sobre a opção tomada por alguns compositores brasileiros sobre a utilização do atonalismo nos concertos aqui em estudo, para finalizarmos este trabalho descritivo de concertos brasileiros para clarinete e orquestra, Wellington Gomes tece seu comentário no que se refere a descrição do seu concerto. No entanto, para Gomes,

“Este concerto explora a capacidade técnica e musical do clarinetista como uma espécie de desafio de habilidade de variadas maneiras. Melodicamente o desafio está exposto tanto numa fraseologia mais comum – baseado numa sucessão de curtos intervalos, porém explorando a habilidade e velocidade do instrumentista – quanto numa construção melódica de sucessivos saltos em diversas situações. Toda a construção melódica está baseada numa estrutura harmônica em forma de expansões e retrações intervalares progressivas de maneira proeminente durante toda obra” (Wellington Gomes, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Podemos ver estas características comentadas pelo compositor Wellington Gomes, a partir das figuras 36 a 37, onde se percebe o desafio técnico deste concerto, a começar por frases longas e com intervalos mais curtos, o que aos poucos se vão distanciando, aumentando a dificuldade técnica ao explorar o clarinete em toda a sua extensão.



Figura 36 Parte do clarinete solo (Gomes, 2016, p. 4)

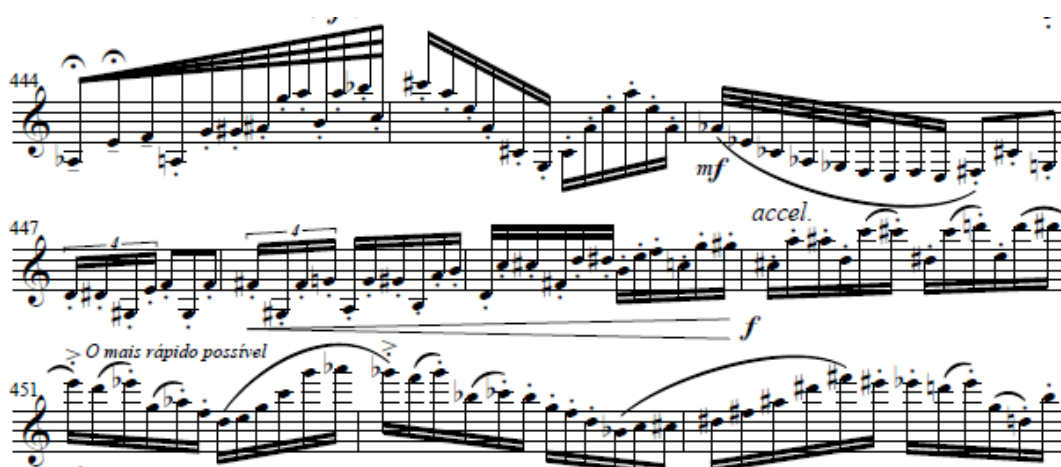


Figura 37 Parte do clarinete solo (Gomes, 2016, p. 10)

Ainda sobre os desafios técnicos encontrados neste concerto, Gomes (2019) continua,

“Portanto, o contexto técnico deste concerto não se limita ao habitual contexto comumente encontrado nos concertos tradicionais para clarineta e orquestra (na sua maioria, com arpejos terciários e linhas escalares diatônicas ou cromáticas, numa sucessão de intervalos iguais ou semelhantes, etc...), bem como o desafio artístico musical para o clarinetista é justamente interpretar estas adversidades técnicas de maneira poético-gestual-musical” (Wellington Gomes, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Na figura 38, justifica o comentário supracitado de Wellington Gomes, ao discorrer sobre o seu concerto. Constatamos, de acordo com o comentário acima, que neste concerto o compositor desprende-se de contextos já estereotipados em concertos tradicionais para clarinete e orquestra.



Figura 38 Parte do clarinete solo (Gomes, 2019, p. 11)

Para Pedro Robatto, intérprete que estreou esta obra em 2017 com a Orquestra Sinfônica da Bahia, afirma que o concerto fora “bem escrito para clarinete e o efeito musical é belíssimo”, Robatto (2019) conclui, afirmando que o grau de dificuldade técnica do concerto para clarinete e orquestra de Wellington Gomes pode ser comparado com os grandes concertos para clarinete e orquestra de Jean Françaix e Carl Nielsen (Pedro Robatto, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Neste capítulo pudemos constatar as diversidades contidas nestas obras. Verificamos influências rítmicas afro-brasileiras, canções folclóricas e também texturas atonais utilizadas pelos compositores. Também se percebem os desafios e as dificuldades técnicas nestes concertos, no qual podemos equiparar estas dificuldades a outras grandes obras para clarinete e orquestra, conforme menciona Robatto (2019) na citação acima.

Conclusão

O desenvolvimento dessa dissertação possibilitou a realização de uma análise descritiva geral de cinco concertos brasileiros para clarinete e orquestra contrastantes – pela utilização dos ritmos citados ou por opções com texturas atonais. Em suma, realizou-se uma descrição dos temas que fizeram parte do seu processo de criação, ao percebermos que muitos destes haviam sofrido fortes influências de gêneros populares e canções folclóricas oriundas da cultura brasileira, ficando claro quais foram as influências rítmicas, harmônicas, melódicas e/ou direções estéticas adotadas pelos compositores.

Um aspecto importante que cabe destacar, é que esse estudo se baseou em dados primários das obras – partituras concedidas pelos compositores destas – que foram citadas, uma vez que não identificamos trabalhos outros que fizeram referências a tais concertos.

Demonstrou-se as opções preponderantes escolhidas por esses compositores, sendo possível identificar e perceber que há grandes influências da música popular brasileira nestes concertos, e isso possibilita indicar expressões que corroboram para a construção de uma identidade musical brasileira no que se refere a seus concertos para clarinete e orquestra. Além de demonstrar que as influências não se esgotam aí, já que também foram citadas outras estéticas utilizadas na composição dos concertos em epígrafe. É perceptível identificar os traços fortes das influências musicais afro-brasileiras e europeias na identidade cultural brasileira, influenciada por multiplicidades e diversidades graças a sua raiz miscigenada, constrói um patrimônio rico com ritmos, melodias e estéticas que enriquecem o repertório clarinetístico brasileiro e servem de bases criativas para os compositores destas obras.

Em resposta aos objetivos deste trabalho, constatamos que existem intérpretes empenhados em estrear e gravar obras brasileiras para clarinete e orquestra. Alguns dos comentários dos questionários aplicados direcionaram a nossa atenção para a compreensão do papel da indústria cultural como um fator de divulgação destas obras, sendo um possível fator que afetaria sua propagação. No entanto, as visões coletadas seguem para esta mesma linha. Porém isto não é tido como a questão principal para o não conhecimento de tais obras, o que envolve muitos fatores, inclusive o fato de não haver reduções de tais obras para clarinete e piano, para alcançar um número maior de músicos e conseqüentemente mais divulgadores. Foi possível verificar que a Semana de Arte Moderna em 1922 influenciou opções rítmicas, harmônicas, melódicas e estéticas adotadas pelos músicos posteriormente a este momento, ao entendermos diante das análises descritivas destas obras, o quanto de nacionalismo está contido nelas, o que coaduna com os questionários aplicados. Nestes, verificamos como estes

compositores valorizam a cultura popular brasileira incorporando toda a brasilidade, a ginga, o universo híbrido e sobretudo o ser brasileiro em suas obras.

Neste trabalho foram aplicados oito questionários, referentes a intérpretes e compositores das cinco obras analisadas, os quais são apresentados em anexo. Contudo, até o momento final da elaboração da dissertação não tivemos acesso a todos eles.

A partir dos resultados aqui dispostos, desenvolveu-se um interesse em realizar um levantamento das obras brasileiras para clarinete e orquestra produzidas ao longo do tempo, de uma forma sistematizada, que possibilitaria um maior acesso ao conhecimento da existência destas, bem como sua propagação. Isto poderia facilitar estudos e análises sobre tais obras, além de um maior conhecimento dos compositores brasileiros, e também uma abertura a possibilidades de maior alcance desses concertos, além de inspirações para novas composições. O que fica como sugestões para um trabalho futuro, como uma forma de evolução e complementação desta pesquisa, é trabalhar diretamente com reduções para clarinete e piano destas obras, para que assim estes concertos tenham uma maior propagação.

Referências Bibliográfica

- Adorno, Theodor. (s.d.) *A Indústria Cultural* in Público, massa e cultura. Consultado em 10 de janeiro de 2019. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-e-meios-digitais-ppgel/21-de-marco/A%20industria%20cultural%20-Theodor%20W.%20Adorno.pdf>
- Alves, Cristiano. (2015). *Ex-instrumentista de astros da MPB, Cristiano Alves vai gravar 35 concertos*. Consultado em 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ex-instrumentista-de-astros-da-mpb-cristiano-alves-vai-gravar-35-concertos-14942672>
- Cascudo, Luís da Câmara. (1962). *Dicionário do folclore brasileiro*. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura.
- Cavalcanti, Nestor. (2019). *Música Brasilis*. Consultado em 04 de março de 2019. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/compositores/nestor-de-hollanda-cavalcanti>
- Cerqueira, F. (2019). *Marcos Históricos de Composição Contemporânea da UFBA*. Consultado em 04 de março de 2019. Disponível em www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=5
- Cortes, Almir. (2012). *Improvizando em música popular um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*.
- Cortes, Almir. (2014). *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*. Per Musi, Belo Horizonte, n.29.
- Correntino, Diones Ferreira. (2013). *Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti: Um estudo do choro 7 anéis*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas.
- Del Picchia, M. (2017). *Semana de Arte Moderna - Especial 40 anos da Tv Cultura Menotti Del Picchia*. (47m45s). Consultado em 10 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRKio1yJeXA>.
- Diniz, André. (2003). *1975-Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir* / André Diniz. – Rio de Janeiro: Zahar.
- Freire, Ricardo J. D. (2003). *Uma Análise do Desenvolvimento da Identidade do Clarinetista Brasileiro a Partir de Pressupostos Teóricos de Mário de Andrade*. *Revista Música Hodie*, 3(1/2). <https://doi.org/10.5216/mh.v3i1/2.19728>
- Gismonti, Egberto. (2009) *A música brasileira e a alemã - por Egberto Gismonti*. (2m09s). Consultado em 17 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sf1rb8-aeYI>.
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude. (2007). *História da música ocidental*.

Holanda, Adriano. (2006). “*Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica*”. *Análise Psicológica* 24 (3): 363–72.

Lima, Paulo C. (2019). *Música Brasilis*. Consultado em 04 março de 2019. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/compositores/paulo-costa-lima>

Mahle, Ernest. (2019). *Música Brasilis*. Consultado em 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/compositores/ernst-mahle>

Marcondes, M. A. (1998). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Art Editora.

Megaró, E. (2013) A. *A presença do baião na música erudita para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.

Melo, Raissa Anastásia de Souza. (2007). *A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattalli: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento*. Universidade Federal de Minas Gerais, abril.

Mojola, Celso. (2000) *Interpretação da Música Contemporânea*. Cadernos do Colóquio - Rio de Janeiro.

Napolitano, Marcos; Wasserman, Maria Clara. (2000). *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, Consultado em 20 Jan. 2019.

Paula, Lucas de. e BORGES, Maria H. J. (2004). *O Ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical*. Música Hodie. Goiânia.

Pinto, Nuno F. (2014) *Música Portuguesa Para Clarinete e Eletrónica processos interpretativos na criação, interpretação e performance*. Universidade Católica do Porto.

Rebello, Samantha Cardoso.(2007). *Forró – mais definições em trânsito*. Consultado em 15 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/FORRO.pdf>.

Saldanha, Leonardo Vilaça. (2008). *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 2008. 297p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Sandroni Carlos & Sant’Anna Marcia. (2006) *Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*.Brasília, DF: Iphan.

Silva, Vladimir AP. (2015). “*Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho*”. *DEBATES- Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música* 15.

Silva, Edison Delmiro. (2001). *Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira*. In: INTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação–Campo Grande/MS–setembro.

Silveira, Fernando. (2006). *Concertino para Clarineta e Orquestra de Francisco Mignone: Reflexões Interpretativas*. Ouvir ou ver, p. 93.

Velente, Waldemar. (1988). *Antologia Pernambucana de Folclore*. Recife: Massangana.

Verger, P. (1981). *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Editora Corrupio Comércio.

Vicente, Eduardo; De Marchi, Leonardo. (2015). *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social*. Música Popular em Revista, v. 1.

Widmer, Ernest. (2019). *Música Brasilis*. Consultado em 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/compositores/ernst-widmer>

Winter, Leonardo Loureiro e Silveira, Fernando José. (2006). *Interpretação e execução: Reflexões sobre a prática musical*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 13, p. 63 – 71.

Yin, R.K. (2001) *Estudo de caso: planejamento e método*. Tradução de Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman.

Partituras

Cunha, Beetholven. (2015). *Três Paisagens Brasileiras n° 4 para Clarineta e Cordas*. Edição de Autor.

Cunha, Estércio Marquez (2000). *Movimento para Clarineta e Cordas*. Manuscrito de Autor.

Pitombeira, Liduino. (2016). *Concerto para Clarineta e Orquestra*. Edição de Autor.

Santos, Vittor. (2004). *Divagações n° 12 para Clarineta e Orquestra*. Edição de Autor.

Gomes, Wellington. (2017). *Concerto para Clarineta e Orquestra*. Edição de Autor.

ANEXOS

Questionários

QUESTIONÁRIO AOS COMPOSITORES

O objetivo deste questionário é recolher dados para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: “A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Questionário respondido por Vittor Santos no dia 08/02/2019

1. Em que contexto e ano foi escrita a obra?

A obra foi escrita em 2004, sob encomenda do clarinetista doutor Cristiano Alves, para um concerto realizado numa parceria entre a Orquestra Petrobras Sinfônica e o pianista e arranjador Wagner Tiso. O evento teve um caráter de unir o conceito da vertente Brasil de se tramar os sons, com a vertente do teor erudito-europeu, sobretudo, no que diz respeito a formação sinfônica.

2. Que tipo de estética foi utilizada para a composição da obra? Sendo ainda mais objetivo nesta segunda questão, quais foram as influências ou opções rítmicas, harmônicas e melódicas inseridas nesta obra?

A encomenda foi solicitada com clareza. Uma obra sinfônica de duração curta, onde o clarinete é o protagonista, onde se encontre elementos que identifiquem os sabores rítmicos brasileiros. A obra tem caráter modal, onde o tema central se desdobra, do ponto de vista harmônico, em diversas mutações, onde se 'reanima' o interesse do ouvinte acerca do mesmo. Aspecto que empresta colorido renovador no processo como um todo. Ritmicamente, considerando também, o caráter da encomenda, a obra visita diversos ritmos aderidos pelo empirismo brasileiro, nesta influência da mistura entre europa-áfrica, largamente encontrada no país 'verde-amarelo-azul-branco'.

3. O concerto foi dedicado para algum intérprete por alguma razão específica?

A obra foi escrita para o virtuose Cristiano Alves, que foi também, aquele que formalizou a encomenda que então, se tornou um excelente pretexto para tal realização que, em algum momento, tendo pretexto ou não, acabaria acontecendo.

4. Quais são os desafios e dificuldades ao compor para clarinete e orquestra?

(Não respondida)

5. O intérprete participou do processo de criação da obra?

A participação do intérprete não aconteceu de maneira presencial, mas de maneira ainda mais pertinente. Ou seja, a obra foi escrita de acordo com o 'espírito' deste instrumentista, até onde o compositor o alcança, nesta ausência física que então, chega a ser uma grande vantagem no processo da realização. Isso, porque não se trata de uma questão de 'malabarismos', ou 'dribles inteligentes' num jogo onde alguém ganha ou perde, mas de um adentrar nas entranhas das possibilidades interpretativas que valorizam o mais íntegro espírito da trama, não acrescentando algo a fonte-sonora, mas tão somente extraindo e comunicando ao ouvinte de maneira sóbria, respeitosa e cheia dos seus contornos, essa conjunção de fatores.

6. No seu ponto de vista, a indústria cultural afeta diretamente o acesso e a divulgação dessas obras produzidas no Brasil, ou esta questão do acesso e divulgação é inerente a pouca gravação encontrada destes concertos?

A indústria se torna um oponente em relação ao assunto tratado aqui, quando não compreendemos que seja o seu papel diante da sociedade! Não deveríamos nos deter nesta questão para além da medida! Os verdadeiros interessados sempre encontram aquilo que buscam. Não podemos contar com a indústria para compartilhar o nosso interesse, porque os interesses, neste caso, são incompatíveis. A indústria tem atrapalhado, porque os artesãos dos sons, em qualquer das instâncias do processo da sua realização, acabaram acreditando que a referida tinha o mesmo interesse deleitoso, ou mesmo a obrigação de 'divulgar' os nossos interesses artesanais. Mas não é nada disso, o que a dita cuja quer, ou se prontifica a fazer. Por isso, bom é que não nos enganemos mais, sobre tal aspecto e assim, prossigamos escrevendo, interpretando, ouvindo etc, de maneira tranquila, aquilo que nos cabe! Aleluia!!! Descansemos!!!

7. Se você achar relevante salientar mais coisas sobre a sua obra, ou queira escrever algo que eu não tenha abordado neste questionário referente a produção desses concertos para clarinete e orquestra no Brasil, tenha a total liberdade para discorrer sobre.

O clarinete (assim como o trombone e a flauta) é um instrumento de sopro que emblematiza a 'voz' da 'arte-dos-sons-Brasil', de maneira contundente, leve, fluida etc! Vide a quantidade de clarinetistas que se destacaram no decorrer do século XX.

QUESTIONÁRIO AOS COMPOSITORES

O objetivo deste questionário é recolher dados para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: “A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Questionário respondido por Beetholven Cunha no dia 26/02/2019

1. Em que contexto e ano foi escrita a obra?

Três Paisagens Brasileiras compõem um ciclo de obras concertantes (um instrumento) acompanhado por uma orquestra de cordas friccionadas em três movimentos que remetem a música popular brasileira de raiz e urbana. A n^o1 é dedicada ao violino, a n^o2 para violoncelo, a n^o3 para flauta transversal e a n^o4 para clarinete Bb. Na n^o4 os movimentos são:

I – FREVO (DANÇANTE / M.M semínima = 142) – Homenagem a Pernambuco.

II – MELODIA DAS LAVAREIRAS DO PARNAÍBA (Adágio Cantante) – Homenagem ao Piauí.

A canção foi coletada pelo maestro Reginaldo Carvalho nos anos 70 com as lavadeiras do Rio Parnayba cantando pra ele. Corre com a Viração é o nome da melodia. No seu texto diz o seguinte: O RIO DA PARNAÍBA CORRE COM A VIRACÃO (2X) PRA RIBA CORRE MEU "ZOIO" PRA BAIXO MEU CORAÇÃO (2X).

III – FORRÓ DE QUADRILHA (ANIMADO (TEMPO DE QUADRILHA) / M.M semínima = 142

2. Que tipo de estética foi utilizada para a composição da obra? Sendo ainda mais objetivo nesta segunda questão, quais foram as influências ou opções rítmicas, harmônicas e melódicas inseridas nesta obra?

Nas TRÊS PAISAGENS BRASILEIRAS, além das características rítmicas e melódicas nacionalistas (no bom sentido do termo) especificamente nordestinas, faço uso das harmonias modais/tonais funcionais.

3. O concerto foi dedicado para algum intérprete por alguma razão específica?

Sim foi dedicado ao professor Johnson Machado para ser estreada no concerto da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.

4. Quais são os desafios e dificuldades ao compor para clarinete e orquestra?

Acho que o maior desafio é ter algum clarinetista que queira interpretar a obra de um compositor vivo, fora isso, qualquer dificuldade técnica que venha a escrever costumo consultar o interprete sobre as possibilidades de execução. Creio que esta troca do compositor e o do interprete seja muito rica.

5. O intérprete participou do processo de criação da obra?

Como disse anteriormente, gosto de compor com a colaboração e dicas dos intérpretes. Creio ser este processo imensamente enriquecedor, todavia nesta obra específica, o intérprete só viu quando ficou pronta. Fiquei muito feliz que ele tenha gostado.

6. No seu ponto de vista, a indústria cultural afeta diretamente o acesso e a divulgação dessas obras produzidas no Brasil, ou esta questão do acesso e divulgação é inerente a pouca gravação encontrada destes concertos?

Certo dia, deixando uma entrevista para a Radio Polonesa da cidade de Bydgosz, a repórter pergunta como vive o compositor brasileiro. Respondi que no Brasil a profissão compositor não existe. Os compositores são professores, regentes ou trabalham com algo que não tenha nada haver com música. As leis de direitos autorais e recebimento por arrecadação não são claras. A música erudita e a folclórica estão no mesmo triste barco dos excluídos do comercio musical Brasileiro. As divulgações de obras ou concerto ainda é algo entre amigos. Temos poucas revistas e rádios e as poucas que temos são mal divulgadas. Tudo para mim esta ligado a educação. Em 20 anos de educação musical constante, o Brasil e sua indústria fonográfica seria outra.

7. Se você achar relevante salientar mais coisas sobre a sua obra, ou queira escrever algo que eu não tenha abordado neste questionário referente a produção desses concertos para clarinete e orquestra no Brasil, tenha a total liberdade para discorrer sobre.

Fico muito feliz quando sei que uma obra minha será interpretada. Sempre é uma alegria para o compositor brasileiro. Considero em especial o clarinete um dos ou o instrumento de sopro mais versátil. Nas TRÊS PAISAGENS BRASILEIRAS n°4 brinco um pouco com esta versatilidade do instrumento esperando dele sonoridades macias e vibrantes.

QUESTIONÁRIO AOS COMPOSITORES

O objetivo deste questionário é recolher dados para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: “A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Questionário respondido por Estércio Marquez Cunha no dia 12/02/2019

1. Em que contexto e ano foi escrita a obra?

O Movimento para Clarineta e Cordas foi escrito em Goiânia, no ano de 2000. Faz parte de uma série de “Movimentos” para diferentes instrumentos solistas e orquestras.

2. Que tipo de estética foi utilizada para a composição da obra? Sendo ainda mais objetivo nesta segunda questão, quais foram as influências ou opções rítmicas, harmônicas e melódicas inseridas nesta obra?

O movimento foi pensado como um tempo lento, plano, sem grandes contrastes outros senão o das cordas com a clarineta. Não há uma intensão virtuosística nem técnicas estendidas. O material sonoro, melódico e harmônico, baseia-se em grupos sonoros que se reiteram, se interpolam e se excluem, passando pelos 12 sons da escala cromática. É uma textura atonal, mas a reiteração dos grupos cria uma condução auditiva. Alguns incisos melódicos, principalmente aquele salto melódico de 2ª menor, 7ª maior, garantem a unidade da peça. Evito, propositalmente sequências rítmicas periódicas.

3. O concerto foi dedicado para algum intérprete por alguma razão específica?

O Movimento foi dedicado ao clarinetista Rony de Lima, o qual o estriou, com a Orquestra Sinfônica de Goiânia, sob a regência do Maestro Marshal Gaioso, em 13 de setembro de 2001. Rony de Lima e Marshal Gaioso são grandes amigos meus.

4. Quais são os desafios e dificuldades ao compor para clarinete e orquestra?

Cada nova peça é desafio para o compositor, querendo criar novas texturas perceptíveis. Cada instrumento é um desafio no sentido de controlar suas técnicas para produção estética. Não sou clarinetista, mas sempre tive fascínio pela sonoridade da clarineta.

5. O intérprete participou do processo de criação da obra?

Gosto muito de trabalhar o processo de criação dialogando com os intérpretes, buscando e adequando possibilidades. Não foi, porém, o caso desse Movimento. Foi dado pronto ao intérprete.

6. No seu ponto de vista, a indústria cultural afeta diretamente o acesso e a divulgação dessas obras produzidas no Brasil, ou esta questão do acesso e divulgação é inerente a pouca gravação encontrada destes concertos?

A indústria cultural afeta negativamente toda a produção artística. Ela induz e conduz, através da propaganda, a audição ou a fruição. O produto da indústria tem que ser previsível e fácil, para ser vendido. A obra de arte necessita da imprevisibilidade como estratégia para a percepção.

- 7. Se você achar relevante salientar mais coisas sobre a sua obra, ou queira escrever algo que eu não tenha abordado neste questionário referente a produção desses concertos para clarinete e orquestra no Brasil, tenha a total liberdade para discorrer sobre.**

ENTREVISTA AO COMPOSITOR

O objetivo da entrevista foi complementar as informações coletadas no questionário para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: “A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Transcrição da Entrevista com Estércio Marquez Cunha, gravada com autorização do compositor, no dia 19 de Março de 2019, na cidade de Goiânia – Goiás - Brasil.

Questionário concedido pelo professor e compositor Estércio Marquez Cunha.

Entrevistador Miqueias Feitosa: O que você considera por Música Atonal? O quê que seria?

Entrevistado Estércio Cunha: Nós temos uma tradição musical nossa, Ocidental, dois mil anos de Ocidente que nós temos, nós temos uma tradição de música baseado em modos, esses modos que vieram da Grécia, todos eles, nós dizemos tonalizantes. Porque são feitos de maneira a caminhar para um ponto de referência. Esse ponto de referência é o que a gente chama de tonalidade, então quando eu digo que uma música está em Ré... eu estou dizendo que o Ré vai ser a referência dessa música, e todas as... pra ele ser referência há toda uma hierarquia de notas, enfim, sobre isso aí que determina. Nós temos essa, evidentemente que essa estética atonal vai passar por várias modificações, enfim, mas o pensamento disso, de que a música tem essa referência sempre tonal está na nossa cultura. A partir do século XVIII, já com o pensamento harmônico, pronto, tudo isso, começa a ideia de modular, ou seja, de ir vazando o ponto, ou fugindo cada vez mais do ponto tonal. Isso que a gente fala de ampliação da tonalidade...

MF: No caso, já como estamos falando do século XVIII, como referência também já pra o final do sistema tonal, o Wagner como o senhor contextualizou anteriormente, dissemina fortes modificações tonais tendo como uma de sua obra que marcou esta constante modificação, seria o Tristão e Isolda por exemplo...

EC: Veja bem, aquilo que, se a gente pegar essa tonalidade, o tonal, repito, vem desde o início, a música modal nossa é toda tonal, mas a partir do século XVIII, através do tratado de harmonia do Jean-Philippe Rameau, ele vai determinar uma harmonia muito previsível, e a função do livro dele é determinar essa harmonia previsível baseado em três funções, ou seja, ele quer uma música mais tonal ainda, que essa referência seja mais previsível, certo, não cabe aqui a gente ficar discutindo se a música do estilo galante ela é absolutamente previsível o tempo todo. Então os compositores começam depois disso, pra fugir dessa previsibilidade, a começar a fugir da tônica, dominante e da sub-dominante, a preparar, a expandir isso e a modular. Você falou de Wagner, tá lá no século XIX já com Wagner, naquele momento de Wagner, já a questão da modulação, já alguma coisa muito usada ali pra criar mais tensões, e com ele vai acontecer o que? Uma modulação que não volta mais, porque antes você modulava, dava a volta e voltava pra seu ponto de referência, agora não, você modula, e vai modulando e vai caminhando com aquilo.

MF: Assim professor, já pra voltar direto para o atonalismo, o sistema e texturas atonais. Quais são as diferenças entre o sistema atonal e textura atonal?

EC: Quando nós falamos do sistema tonal, a gente tá falando de uma música que é absolutamente sistematizada nas escalas que nós conhecemos, nos modos todos, depois na, na, como que fala... na compressão disso em modo maior e menor, tudo isso é um sistema de música, tá... E tudo isso podemos falar de um sistema, além de uma estética tonal. Bom, eu disse que a partir de Wagner, daquela modulação cada vez indo a pontos distantes, vai levar os compositores do final do século XIX a pensar muito de que poderiam, sem precisar mais voltar, não ter que voltar mais para as tonalidades, a possibilidade de fazer uma música sem uma referência tonal. Isso vai se difundindo cada vez mais, em diferentes aspectos, não é! Mas principalmente com a Segunda Escola de Viena, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, principalmente eles, não é! Que eles chegam, partindo da música tonal romântica que eles faziam, pra lá, pode fazer isso aqui, a fazer uma textura onde, propositadamente a gente vai evitar a polarização, porque fazer isso? Não é gratuitamente, queriam ir em busca sempre da imperscrutabilidade, em busca do novo em música. Em arte a gente quer sempre isso, está buscando não a repetição. Ou seja, mas porquê fazer isso? Não é exotismo à toa. Toda obra de arte é feita para instigar a percepção do ser humano, a instigar a percepção. E ele é instigado sempre pelo novo, se você faz uma repetição contínua do mesmo padrão, como acontece na música da “indústria cultural”, ao invés de você instigar, você tá é amortecendo a percepção dos indivíduos. Mas a conversa nossa aqui agora, é, isso do atonalismo então, vê essa possibilidade de fazer música sem uma tonalidade, mais ou menos o equivalente, em artes visuais, na pintura, que você vê sempre pintor tendo a figura, como, seja a paisagem, seja a figura, o mar, seja o que for, era o morte da pintura, de repente se pensou que pode se fazer uma pintura onde a forma é dada pela própria construção ali.

MF: ...Mas esse é um processo que a arte vai se modificando, concomitantemente, como todas as artes de modo geral, não é?

EC: Sim, todas as artes vão se modificando em busca de novas ideias, de novas expressões, ou de novas estéticas. Então o atonalismo é isto, não posso dizer de uma técnica de atonalismo, mas de uma estética, ou seja aquela estética que está buscando a não polarização de uma coisa. Isso é feito de várias maneiras, evidentemente que os compositores da Escola de Viena, da Segunda Escola de Viena, partindo de fazer uma música atonal, o Schoenberg chega a uma, vamos dizer, a uma técnica dele, que ele chamou de composição com os doze sons, ou dodecafonismo como se fala, foi uma maneira de ele estruturar aquilo que ele estava pensando, mas não é a única. Esta mesma técnica vai gerar coisas, por exemplo, na minha peça que você está analisando, eu tenho os doze sons ali, mas eles não estão restritos, fechados como um sistema ali, mas isso, há muitos anos, isso de eu ir reiterando pequenos grupos, se é que eu quero facilitar uma audição, conduzir um pouco, não facilitar, conduzir uma audição, eu vou reiterando esses sons, mas enfim, os doze sons estão ali, mas a textura que está ali, ou seja a estética que aparece é atonal.

MF: Obrigado pela entrevista, professor.

QUESTIONÁRIO AOS COMPOSITORES

O objetivo deste questionário é recolher dados para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: ““A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Questionário respondido por Wellington Gomes no dia 07/02/2019

1. Em que contexto e ano foi escrita a obra?

Esta obra foi escrita em 2016, sob encomenda do clarinetista e colega Pedro Robatto. A estreia deste concerto se deu em 26 de outubro de 2017, no Teatro Castro Alves, com Pedro Robatto (Clarineta) e Orquestra Sinfônica da Bahia – sob a regência do Maestro Guilherme Mannis (a gravação desta estreia pode ser vista no Youtube).

2. Que tipo de estética foi utilizada para a composição da obra? Sendo ainda mais objetivo nesta segunda questão, quais foram as influências ou opções rítmicas, harmônicas e melódicas inseridas nesta obra?

Este concerto explora a capacidade técnica e musical do clarinetista como uma espécie de desafio de habilidade de variadas maneiras. Melodicamente o desafio está exposto tanto numa fraseologia mais comum – baseado numa sucessão de curtos intervalos, porém explorando a habilidade e velocidade do instrumentista – quanto numa construção melódica de sucessivos saltos em diversas situações. Toda a construção melódica está baseada numa estrutura harmônica em forma de expansões e retrações intervalares progressivas de maneira proeminente durante toda obra. Portanto, o contexto técnico deste concerto não se limita ao habitual contexto comumente encontrado nos concertos tradicionais para clarineta e orquestra (na sua maioria, com arpejos terciários e linhas escalares diatônicas ou cromáticas, numa sucessão de intervalos iguais ou semelhantes, etc...), bem como o desafio artístico musical para o clarinetista é justamente interpretar estas adversidades técnicas de maneira poético-gestual-musical.

3. O concerto foi dedicado para algum intérprete por alguma razão específica?

Esta obra foi dedicada ao clarinetista Pedro Robatto, não só pela encomenda que o mesmo fez e prontamente aceita por mim, pelo fato deste ser um dos músicos mais bem sucedidos do Brasil e possuir capacidades técnica e musical de grande qualidade!

4. Quais são os desafios e dificuldades ao compor para clarinete e orquestra?

Sendo um dos instrumentos de sopros com maior capacidade de demonstrar habilidades técnicas de maneira veloz e flexível no revezamento dos diferentes registros, de certa forma, não é difícil para um compositor criar estratégias concertantes para este instrumento – desde que o compositor faça um estudo aprofundado da literatura técnico-instrumental deste instrumento. O maior desafio para o compositor talvez seja a criação

de uma obra que demonstre outros desafios que não aqueles tradicionalmente conhecidos ou aqueles de música contemporânea baseados em “técnicas estendidas” – ou expandidas – ou ainda texturas construídas sob uma complexidade atonal. Na minha opinião, compor uma obra no formato de um concerto para clarineta e orquestra, na atualidade, requer uma maior reflexão da parte do compositor no sentido de demonstrar algo genuíno – coisa difícil diante da literatura já composta –, alguma ideia que colabore para a continuidade da criatividade composicional. Portanto a resposta da questão 2, deste questionário, relata um pouco do esforço do compositor pra criar a obra em questão.

5. O intérprete participou do processo de criação da obra?

Sim. Mesmo tendo estudado com mais profundidade sobre o instrumento (e ainda sendo Professor da disciplina “Instrumentação e Orquestração” da Escola de Música da UFBA), acredito que a opinião de um músico de alta qualidade pode ainda colaborar com a criação de uma obra desta natureza – um “concerto”. Após a composição da obra, eu e o Pedro Robatto nos reunimos algumas vezes para lapidar e dar uma versatilidade e qualidade em várias passagens da obra – tudo no sentido de melhorar a fraseologia e respiração adequada a passagens de complexidade técnica (mudanças de articulação, retirada de algumas poucas notas estratégicas para uma respiração rápida, bem como flexibilidade na velocidade de algumas partes – combinando com a qualidade de interpretação criada por Pedro –, tudo isso sem qualquer mudança brusca no conteúdo proposto por mim.

6. No seu ponto de vista, a indústria cultural afeta diretamente o acesso e a divulgação dessas obras produzidas no Brasil, ou esta questão do acesso e divulgação é inerente a pouca gravação encontrada destes concertos?

A indústria cultural sempre afetou o acesso e apreciação da música de concerto no mundo, e no Brasil então nem se fala! Hoje em dia já podemos contar com a colaboração do “Youtube”, diferentemente de outrora, mas nos deparamos com a “cultura da facilidade de compreensão e do fazer” (do produto e da escolha) estimulada pela pobreza e ignorância de quem detém o poder da mídia, desta maneira educando ou “deseducando” para o consumo da simplicidade em arte.

O pior disso tudo não se estabelece apenas com a divulgação tímida da música de concerto em geral – e muito mais tímida ainda quando se trata de obra que explora virtuosidade ou complexidade técnica – mas pelo fato dos profissionais da imprensa e da maioria de críticos musicais (ou pseudo-críticos) possuírem uma formação pobre e ignorante em vários aspectos quanto ao valor e importância dessas obras na história da humanidade!

7. Se você achar relevante salientar mais coisas sobre a sua obra, ou queira escrever algo que eu não tenha abordado neste questionário referente a produção desses concertos para clarinete e orquestra no Brasil, tenha a total liberdade para discorrer sobre.

QUESTIONÁRIO AOS INTÉRPRETES

O objetivo deste questionário é recolher dados para realização do Trabalho de Conclusão do Mestrado em Interpretação Artística/Clarinete: “A expressividade na música brasileira para Clarinete e Orquestra”

Perguntas sobre o Concerto para Clarinete e Orquestra de Wellington Gomes

Questionário respondido por Pedro Robatto no dia 07/02/2019

1. Em que ano foi estreada a obra?

- Outubro de 2017

2. Quais foram os desafios e dificuldades de se estrear esta obra?

- Este Concerto foi um enorme desafio por apresentar uma série de dificuldades: O concerto tem a duração de mais de 20 minutos em um único movimento contínuo, incluindo uma grande cadência e apresentando muitas notas agudíssimas. Ele apresenta frases longas gerando dificuldades para respiração, e também possui grandes trechos em stacatto e passagens melódicas rápidas com grandes saltos e de dificuldade de emissão sonora e de digitação das chaves. Estas dificuldades somadas gerou um grande desgaste físico e mental para o intérprete. Precisei de 8 meses de estudos quase que diários para poder dominar a obra.

3. Como foi a relação compositor *versus* intérprete na obra estreada?

- Minha relação com o compositor foi a melhor possível, ocorrendo muitos diálogos e boa parceria na edição final da partitura. Wellington Gomes é meu colega de trabalho na Universidade Federal da Bahia e também tocamos juntos inúmeras vezes (Wellington toca viola) no conjunto de música contemporânea “Bahia Ensemble” e na Orquestra da Ufba. Wellington já havia escrito obras para mim, como um quarteto de clarinetas e o concerto duplo para flauta, clarineta e orquestra. Acredito que esta convivência ajudou o compositor a escrever para mim, baseado no meu estilo de tocar. Já faz alguns anos que venho pedindo para ele escrever um Concerto para clarineta, e em 2016 Wellington concluiu a obra. Inicialmente achei a obra muito difícil de tocar, acima do meu nível técnico, mas resolvi encarar o desafio e comecei a estudar intensamente.

Em determinado momento dos estudos relatei ao compositor dificuldades na execução de certas passagens musicais, e fiz sugestões de pequenas mudanças da composição original. Wellington prontamente reconheceu estas dificuldades e aceitou algumas das minhas sugestões e também fez mudanças por conta própria. Estas mudanças incluíram acréscimos de pausas musicais para realizar melhor a respiração, acréscimo de ligaduras em trechos de longos stacattos e alteração de algumas notas de super-agudo para outras notas de emissão mais confortável. Também sugeri mudanças da indicação de metrônomo original para uma velocidade um pouco mais lenta para também facilitar a execução. Na estreia mundial da obra o compositor ficou bastante satisfeito com a minha performance e com a versão final da edição da parte do solista.

4. Você chegou a tocar outro concerto brasileiro para clarinete e orquestra que não tenha sido estreia mundial? Se sim, quais?

- Toquei algumas estreias de concertos, especificamente de compositores da Bahia como Paulo Costa Lima, Fernando Cerqueira e Wellington Gomes. Mas toquei “Cosmofonia III” op. 163 para clarinete/ou sax e orquestra de cordas de Ernst Widmer (a estreia foi com o Paulo Moura no sax). Também de Widmer toquei o “Concerto para Clarineta op.116” (original para clarineta e Piano) com orquestração para orquestra de cordas pelo prof. Piero Bastianelli. Também Gravei para uma tese de doutorado o “Concerto 1988” (com a redução para piano) de Ernst Mahle. Toquei “Um Gringo no Brasil” para clarineta e cordas de Nestor de Hollanda Cavalcanti e toquei com o fagotista Fabio Cury o “Concertino pra clarineta e fagote” e orquestra de Francisco Mignone.

5. Como avalia a recepção dos clarinetistas brasileiros e estrangeiros às obras produzidas nacionalmente?

- Acho que em geral os clarinetistas nacionais e estrangeiros tem uma boa aceitação das obras Brasileiras. Muitos clarinetistas gostam dos ritmos e melodias populares do Brasil.

6. A indústria cultural afeta diretamente o acesso e divulgação dos concertos brasileiros para clarinete e orquestra, ou esta questão do acesso e divulgação é inerente a pouca gravação encontrada destes concertos?

- Acredito que nos dias atuais a música de concerto vive uma “crise” de divulgação em todo o mundo. Muitas orquestras estão fechando por falta de apoio ou por falta de interesse da sociedade. As orquestras precisam se re-inventar e ter fácil acesso e uma linguagem mais direta com a sociedade moderna. Os concertos brasileiros para clarineta podem sim fazer sucesso com o público atual, principalmente pela clarineta ter uma característica mais popular (muito usada no chorinho e nas bandas militares e sinfônicas), e também por ser um instrumento virtuosístico e de grande projeção sonora. Os concertos brasileiros também possuem muitos elementos da música popular, o que também pode agradar o público.

A escassez de gravações destes concertos é um dado importante para entender a pouca divulgação, mas não considero o principal motivo. Hoje em dia qualquer músico pode gravar e postar na internet praticamente a custo zero. Os famosos CDs estão sendo substituídos pelo meio digital. O que eu acho que precisa ser feito é uma maior valorização e divulgação destes concertos entre os clarinetistas e os diretores artísticos das orquestras. Outro problema para a divulgação é a falta de material editado e a dificuldade de aquisição das partituras.

7. Se você achar relevante salientar mais coisas sobre este concerto, ou queira escrever algo que eu não tenha abordado neste questionário referente a este concerto, tenha a total liberdade para discorrer sobre.

- Considero o Concerto de Wellington uma obra bem escrita para a clarineta e o efeito musical é belíssimo! O nível de dificuldade para o solista é comparável aos concertos de Clarineta de Carl Nielsen e Jean Françaix.

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

—
MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Sopros Clarinete

A expressividade na música brasileira para Clarinete e
Orquestra

Miqueias Felipe Costa Feitosa

