



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

JÔNATAS ZACARIAS DE OLIVEIRA

**REFLEXÕES SOBRE A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DELIBERADA
PARA OTIMIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL DO
CLARINETISTA**

Salvador
2019

JÔNATAS ZACARIAS DE OLIVEIRA

**REFLEXÕES SOBRE A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DELIBERADA
PARA OTIMIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL DO
CLARINETISTA**

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito para a conclusão do Mestrado Profissional na área de Criação Musical-Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Salvador
2019

O482

Oliveira, Jônatas Zacarias de

Reflexões sobre a importância da prática deliberada para otimização da performance musical do clarinetista / Jônatas Zacarias de Oliveira.- Salvador, 2019.

95 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

1. Clarineta - Performance (Arte). 2. Instrumentos de sopro - Instrução e estudo. 3. Música - Execução . I. Robatto, Pedro. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de **JÔNATAS ZACARIAS DE OLIVEIRA** intitulado "A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DELIBERADA PARA OTIMIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL NA CLARINETA" **foi aprovado.**

Dr. Pedro Robatto (orientador)

Dra. Diana Santiago da Fonseca

Dr. José Maurício Valle Brandão

Salvador, 10 de julho de 2019

Ao meu pai, João Zacarias (in memoriam), meu primeiro professor e fã incondicional, por ter
plantado o amor pela música no meu coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo que tem proporcionado na minha vida.

Aos meus pais, João Zacarias (in memoriam) e Severina Alexandre pelos ensinamentos, exemplo de vida e amor dispensado.

À minha esposa Ana Paula e minha filha Ana Carolina por todo apoio e incentivo.

Ao meu professor Manoel Agostinho, meu primeiro professor e um eterno apaixonado pela clarineta.

Ao professor Carlos Rieiro, pelas importantes orientações no início da minha vida profissional.

À Rose Hazin, gestora do Conservatório Pernambucano de Música, por toda sua ajuda durante o período do mestrado.

Ao pianista Hammurábi, sempre disposto a ensaiar comigo.

Aos grandes mestres e amigos Joel Barbosa, Luiz Afonso Montanha, Pedro Robatto, Diana Santiago e Amandy Bandeira pelos valiosos conselhos.

À todos que, de alguma forma, têm me ajudado neste maravilhoso mundo da música.

O sucesso nasce do querer, da determinação e persistência em se chegar a um objetivo.
Mesmo não atingindo o alvo, quem busca e vence obstáculos, no mínimo fará coisas
admiráveis.

José de Alencar (PENSADOR)

OLIVEIRA, Jônatas Zacarias. Reflexões sobre a importância da prática deliberada para otimização da performance musical do clarinetista. Trabalho de conclusão final (Mestrado) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação Profissional em Música PPGPROM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

O presente trabalho busca refletir como a pesquisa sobre a prática deliberada desenvolvida durante o mestrado profissional na Universidade Federal da Bahia (UFBA) veio a contribuir de forma eficaz na otimização da performance deste autor. Atualmente, as exigências para preenchimento de vagas em orquestras e bandas profissionais vêm demandando cada vez mais excelência técnica dos instrumentistas. Neste contexto, faz-se necessário que estes se utilizem de estratégias de estudo que visem alcançar níveis de alta performance de um modo mais eficiente. Este trabalho contém um Memorial Descritivo onde o autor relata suas experiências vivenciadas durante o período do mestrado profissional, um artigo científico (Apêndice A) e relatórios das práticas profissionais orientadas.

Palavras-chave: Prática deliberada; performance musical; clarineta; planejamento.

OLIVEIRA, Jônatas Zacarias. Reflections on the importance of deliberate practice to optimize the clarinetist's musical performance. Trabalho de conclusão final (Mestrado) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação Profissional em Música PPGPROM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

The present work aims to reflect about how the research about deliberate practice developed during the professional master's degree at the Universidade Federal da Bahia (UFBA) contributed in an effective way with the optimization of the author's performance. Nowadays, the increasing requirements to fill positions in professional orchestras and symphonic bands are demanding technical excellence from the instrument players. In this context, it is necessary that they use practice strategies that aim high performance levels more efficiently. This work contains a Descriptive Memorial where the author reports his experiences lived during the professional master's course, a scientific article (Appendix A) and reports of the professional-oriented practices.

Keywords: Deliberate practice; musical performance; clarinet; planning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------------|--|----|
| Figura 1 | Banda “Acordes Celestes”..... | 14 |
| Figura 2 | Programa do recital de formatura..... | 16 |
| Figura 3 | Exercício para embocadura..... | 18 |
| Figura 4 | Partitura com números de ensaio 1 e 2..... | 23 |
| Figura 5 | Partitura com números de ensaio do 3 ao 7..... | 24 |
| Figura 6 | Partitura com números de ensaio que antecede o 9 ao 11..... | 25 |
| Figura 7 | Partitura com números de ensaio que antecede o 12 ao 15..... | 26 |
| Figura 8 | Exemplos de mudança de digitação..... | 28 |
| Figura 9 | Multifônico indicado por Widmann..... | 36 |
| Figura 10 | Multifônico modificado..... | 37 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| MEMORIAL | 13 |
| 1. MINHA BREVE HISTÓRIA | 14 |
| 2. MESTRADO PROFISSIONAL | 17 |
| 2.1. A PRÁTICA DELIBERADA COMO TEMA DE PESQUISA..... | 18 |
| 3. DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE I | 19 |
| 3.1. MUS 502 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS I..... | 20 |
| 3.2. MUS D45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO..... | 20 |
| 3.3. MUS D48 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA | 20 |
| 3.3.1. Estudando o <i>Concerto para Clarineta e Orquestra de Câmara</i> de Eugène Bozza | 21 |
| 3.3.2. Polimento | 29 |
| 3.3.3. <i>Feedback</i> | 29 |
| 3.3.4. Manutenção | 29 |
| 3.3.5. Conclusão da Experiência | 30 |
| 3.4. MUS D50 PRÁTICA CAMERÍSTICA | 30 |
| 3.4.1. Duo Jônatas Zacarias e Hamurabi Ferreira (clarineta e piano) | 30 |
| 3.4.2. Duo Jônatas Zacarias e Elyanna Caldas (clarineta e piano) | 30 |
| 3.4.3. Quarteto de Clarinetas Sopros de PE | 31 |
| 4. DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE II | 31 |

| | | |
|--------|--|----|
| 4.1. | MUS D42 MÉTODO DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL | 32 |
| 4.1.1. | Módulo I – Lucas Robatto | 32 |
| 4.1.2. | Módulo II – Luciane Cardassi | 33 |
| 4.1.3. | Módulo III – Diana Santiago | 34 |
| 4.2. | MUS D45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DE EDIÇÃO MUSICAL | 34 |
| 4.3. | MUS E92 EXAME QUALIFICATIVO..... | 35 |
| 4.4. | MUS E95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA..... | 35 |
| 4.5. | MUS E96 PRÁTICA ORQUESTRAL | 37 |
| 5. | DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE III | 38 |
| 5.1. | MUS E95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA..... | 39 |
| 6. | ATIVIDADES EXTRACURRICULARES | 39 |
| 6.1. | PARTICIPAÇÃO COMO MÚSICO INTEGRANTE DO QUARTETO SOPROS DE PE NO PROJETO “TEMPORADA NO PÁTIO 2018” | 40 |
| 6.2. | PROJETO MÚSICA NA APL – 2018..... | 41 |
| 6.3. | III ENCONTRO INTERNACIONAL DE CLARINETISTAS DE BELÉM – 2018 | 41 |
| 6.4. | 4º COLÓQUIO PARA CLARINETISTAS DA UFBA..... | 42 |
| 6.5. | ENCONTRO POTIGUAR DE CLARINETISTAS – 2018..... | 43 |
| 6.6. | PROJETO MÚSICA NA APL – 2019..... | 44 |
| 6.7. | SÃO JOÃO SINFÔNICO | 45 |
| 7. | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 45 |
| 7.1. | PRODUTOS GERADOS | 46 |

| | |
|---|----|
| REFERÊNCIAS | 47 |
| APÊNDICE A – ARTIGO | 48 |
| APÊNDICE B – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA | |
| MUS D48 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa | 65 |
| APÊNDICE C – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA | |
| MUS D50 – Prática Camerística. | 68 |
| APÊNDICE D – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA | |
| MUS E95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – Semestre II | 72 |
| APÊNDICE E – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA | |
| MUS E96 – Prática Orquestral – Semestre II | 75 |
| APÊNDICE F – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA | |
| MUS E95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – Semestre III | 78 |
| ANEXO – Trabalho da disciplina – MUS D45 – estudos especiais: teoria e prática da edição musical | 81 |

MEMORIAL

1 MINHA BREVE HISTÓRIA

Natural de Paulista, região metropolitana de Pernambuco, cresci em um lar onde a música instrumental fazia parte do cotidiano. Minhas primeiras lembranças são os dobrados militares e as músicas evangélicas. Meu pai era trombonista amador da banda, regente do coro e professor de solfejo na igreja Assembleia de Deus. Além de estudar em casa com ele, desde os meus 6 ou 7 anos, também frequentava sua turma aos sábados.

Com o término do curso básico de música, tentei ingressar na banda das Assembleias de Deus em Abreu e Lima. Quem não possuía instrumento – algo comum na época e meu caso – entrava em uma lista de espera. Ao saber que haviam instrumentos disponíveis, dirigi-me à sede da banda. Havia apenas uma requinta e um trompete. Decidi pela requinta devido ao seu tamanho pequeno – tinha uns dez anos – e porque fora esse o instrumento que meu irmão mais velho havia tocado anos atrás. A requinta era modelo alemão e permaneci com ela por uns dois anos até que adquiriram outra no sistema *Boehm*. Abaixo, uma foto da época:

Figura 1 - Banda “Acordes Celestes”



Fonte: Acervo pessoal. Assembleia de Deus em Abreu e Lima – 1984

O instrumento novo instigou-me a tocar músicas mais desafiadoras. Nessa época, fui presenteado pelo meu irmão mais velho com um caderno manuscrito com vários chorinhos. São essas músicas que considero ser meu primeiro método de clarineta.

Com 14 anos (1986) abandonei a banda e, conseqüentemente, a música. Mas em 1988, após desistir de entrar no curso de mecânica na Escola Técnica Estadual, resolvi retomar os estudos musicais e, com uma clarineta emprestada, me submeti às provas de admissão para ingressar no Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife. Fui aprovado!

Tive a sorte de ter sido aluno do professor Manoel Agostinho, ou apenas, prof. Agostinho. Já em suas primeiras lições costumava enfatizar que era necessário ter força de vontade e que sua função era de apenas mostrar o caminho, mas cabia a mim trilhá-lo. Agostinho foi – e ainda é – um grande incentivador de seus alunos.

O fato da clarineta ter uma boquilha de acrílico e de não ser possível levar o instrumento para casa não foram obstáculos para dominar esse fascinante instrumento. De 1988 a 90 não lembro de ter faltado a uma aula. Ia de segunda a sexta das 7h20min até as 16h e, quando a escola permitia, aos sábados pela manhã.

Meu sonho inicial era ser músico militar do Fuzileiro Naval ou da Aeronáutica. Mas essa ideia mudou quando ouvi, em 1989, um vinil do Eddie Daniels (*Breakthrough*, 1986). Foi a primeira gravação de um clarinetista que ouvi na vida. A partir desse dia comecei a me imaginar tocando em uma orquestra sinfônica e fazendo concertos.

Ainda nesse período de 1989 a 1992, fiz parte de um quarteto de clarinetas formado por alunos do Centro Profissionalizante e, posteriormente, com os três professores de clarineta da instituição. Ao tomar conhecimento desse quarteto, o compositor Dimas Sedícias nos presenteou com várias de suas obras como *Ilusão*, *Gonzagação*, *Duas Espécies*, *Na barauína*, dentre outras.

No dia 25 de maio de 1993 eu havia oficialmente concluído o curso técnico em clarineta. Abaixo, programa do recital de formatura:

Figura 2 - Programa do recital de formatura

O
Centro Profissionalizante
de Criatividade Musical
do Recife
Apresenta
Linares Lacerias de Oliveira
em
Recital de Formatura

No Auditório do Centro Profissionalizante
de Criatividade Musical do Recife.
Rua da União, 258 - Boa Vista - Recife - PE

25 de maio de 1993
19:30 horas

PROGRAMA

Parte I

Concerto para Clarinete em
Si b e Piano -N. Rimski-Korsakov
-Allegro Moderato
-Adágio
-Andante
-Allegro Moderato

Sonata para Clarinete em
Si b e Piano -Francis Poulenc
-Allegro Tristemente
-Romanza

Parte II

Melodia para Clarinete
Solo (em si b) -Osvaldo Lacerda

Introdução, Tema e Variações
para Clarinete em Si b
e Piano -Carl M. V. Weber
-Adágio
-Allegretto
-Adágio
-Piu Moto

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: Profª Geneide Aguiar -Piano

Fonte: Acervo pessoal

Em 1990, com apenas 2 anos de aulas formais de instrumento, prestei concurso para a Banda Cidade do Recife (hoje, Banda Sinfônica do Recife). Sendo aprovado, passei a integrá-la em novembro do mesmo ano. Já no ano seguinte, fui promovido à primeira estante e neste mesmo ano assumi a chefia de naipe das clarinetas. Em 1994 deixei a Banda para ingressar a Orquestra Sinfônica do Recife mediante concurso público. Esse momento foi especialmente marcante porque contraí o vírus da hepatite A. Passei mais de 40 dias sem poder me preparar para a audição, mas graças a Deus, tudo deu certo.

Ainda no ano de 1994 surgiu a oportunidade de atuar como professor de clarineta no Conservatório Pernambucano de Música. Para este concurso público poderiam candidatar-se pessoas sem graduação em música. Com o passar dos anos senti a necessidade de aperfeiçoar meus conhecimentos pedagógicos e foi, então, que no período de 2000 a 2005 fiz o curso de Licenciatura Plena em Música pela UFPE sendo o aluno laureado da turma. Nos anos 2012 a 2013 concluí o curso de pós-graduação em Pedagogia do Instrumento pela UFPE.

2 MESTRADO PROFISSIONAL

Os cursos de Licenciatura Plena em Música e Especialização em Pedagogia do Instrumento foram importantes para a carreira como docente, mas também nutria o desejo de aprofundar meus conhecimentos na área da performance. Durante o Simpósio de Clarinetistas da USP, em 2014, tomei conhecimento sobre o curso de mestrado profissional da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e fiquei interessado, pois ele atendia minhas expectativas, já que as atividades como executante também eram levadas em conta. Outro fator determinante pela escolha do mestrado profissional foi a possibilidade de poder atualizar meus conhecimentos técnicos e artísticos para fortalecer as práticas profissionais tanto de performer quanto de docente. Para obter maiores informações, consultei alguns professores da instituição bem como alguns colegas que estavam fazendo o curso a fim de entender melhor sua dinâmica.

O anteprojeto inscrito para a turma de 2018.1 previa, ao final do curso, a execução dos concertos de Aaron Copland e Carl Nielsen, bem como uma análise de como as interpretações dessas obras foram mudando ao longo dos anos e, por fim, demonstrar se, com o passar do tempo, as interpretações se aproximavam ou se afastavam do que os seus respectivos autores desejavam. Todo processo da pesquisa e o preparo dos concertos seriam registrados com o intuito de fornecer subsídios para um produto final. Após minha aprovação, combinei com meu orientador, professor Dr. Pedro Robatto, para conhecer as instalações da UFBA e saber como funcionariam as aulas práticas e supervisionadas.

No dia 4 de abril de 2018 fui à UFBA e, acompanhado do prof. Robatto, conheci a biblioteca, as salas de aula e de estudo individual, bem como o funcionamento do mestrado profissional. Fui, ainda, convidado para assistir a aula de clarineta dos alunos de graduação.

Durante sua aula, para os alunos que apresentavam problemas de relaxamento corporal interferindo em sua performance, o professor sugeriu o seguinte exercício¹:

¹ Informação verbal dada pelo professor Dr. Pedro Robatto.

Técnicas de Respiração/relaxamento

Respiração em 4 tempos (podendo ser também em segundos)

1º inspirar

2º segurar o ar

3º expirar

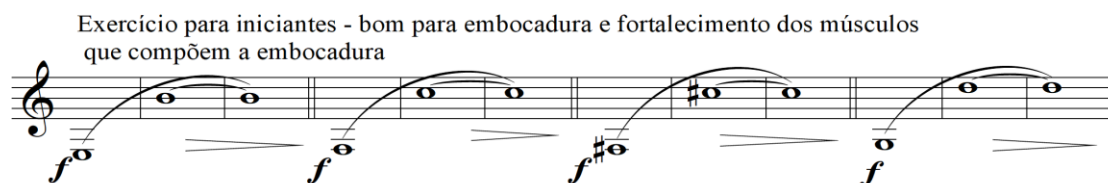
4º ficar sem inspirar

Voltar a repetir tudo novamente.

Esse tipo de respiração, segundo o professor, visa desacelerar os batimentos cardíacos, produzindo um efeito relaxante.

Também foram dadas algumas dicas para fortalecimento dos músculos que compõem a embocadura. Destas, destaco, a seguir, o exercício em duodécima – apenas acionando o registro:

Figura 3 - Exercício para embocadura



Fonte: Retirado de sala de aula (informação verbal)

Ao final da aula fui convidado a apresentar para a classe a *Première Rhapsodie*, de Claude Debussy.

2.1 A PRÁTICA DELIBERADA COMO TEMA DE PESQUISA

Já no início do primeiro semestre do mestrado as dúvidas sobre o projeto original de pesquisa fizeram-se presentes. Meu orientador sugeriu falar sobre: a observação como aprendizado; como se dá minha forma de estudar; como preparo uma obra musical; qual minha maior característica como performer — entre outros questionamentos. As reflexões me fizeram

retornar para o período da minha adolescência, meu tempo de escola técnica... Dessa forma, observei algo em comum em todas as fases de aprendizado pelas quais passei: minhas estratégias de estudo. Ficou claro que desde o início, com minha entrada na escola de música, costumava colocar prazos para preparar um exercício, estudo, sonata, etc. Anotava metas diárias de conquistas e procurava de forma intuitiva focar onde se encontravam os maiores problemas. Procurava por padrões na música ou nos exercícios do Klosé². Ao comunicar essa característica ao meu orientador, ficou claro que abordar a temática da **prática deliberada** poderia ser uma opção frutífera.

3 DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE I

Datas dos módulos

Módulo I – de 23 a 27 de abril de 2018

Módulo II – de 04 a 08 de junho de 2018

Módulo III – de 16 a 20 de julho de 2018

Disciplinas cursadas

MUS 502 Estudos Bibliográficos e Metodológicos I

MUS D45 Estudos Especiais em Interpretação

MUS D48 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

MUS D50 Prática Camerística

² Método completo para clarineta de 1956.

3.1 MUS 502 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS I

As aulas do professor Pedro Amorim foram muito importantes já no início do mestrado, pois além de falar sobre como formatar o artigo em si, o professor, juntamente com a classe, ouvia cada projeto e questionava a sua viabilidade. Eram aulas bastante dinâmicas e faziam-nos refletir se valia à pena ou não manter o projeto original. Durante as aulas eram sugeridos novos autores que poderiam agregar mais valor científico aos nossos artigos.

3.2 MUS D45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO

Conhecer a visão de Pierre Bourdieu foi um choque de realidade, pois ficou claro – ao menos para mim – que eu nutria uma certa ingenuidade sobre o papel do músico, sobre minhas escolhas e meu relacionamento com o mundo.

Na perspectiva de Bourdieu tudo começou a fazer mais sentido e muitos dos meus questionamentos em relação às orquestras e às instituições de música foram respondidos. Durante esse módulo, a maioria dos alunos perceberam que o seu respectivo anteprojeto era inviável. O meu, por exemplo, seria difícil de realizar. Ao final do semestre letivo, muitos mudaram o tema do artigo ou até mesmo todo o projeto, como fora o meu caso.

3.3 MUS D48 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Durante o semestre foram apresentadas o *Solo de Concours Op.10*, de Henri Rabaud; a *Première Rhapsodie*, de Claude Debussy; o *Monolog nr. 3*, de Erland Von Koch e o primeiro movimento do *Concerto para clarineta e orquestra de câmara*, de Eugène Bozza.

Durante as aulas presenciais, o professor Robatto lançou-me o desafio de preparar o primeiro movimento do *Concerto para clarinete e orquestra de câmara* de Eugène Bozza, e que documentasse todo o processo de preparo já à luz de alguns conceitos da prática deliberada. O resultado desse trabalho poderia servir como subsídios para o memorial. O

prazo que estipulamos para o desafio fora do dia 10 de junho a 17 de julho (período de intervalo entre os módulos II e III).

3.3.1 Estudando o *Concerto para Clarineta e Orquestra de Câmara* de Eugène Bozza

Minha providência inicial foi escolher alguma gravação como referência ainda durante minha estadia em Salvador. A gravação que escolhi foi a do clarinetista Dimitri Ashkenazy³.

Após meu retorno do módulo II, recorri a algumas das estratégias utilizadas por músicos *experts*⁴. São elas:

- Tocar lento

Essa é uma das estratégias mais citadas por instrumentistas *experts* para resolverem problemas de digitação, reconhecimento de obras, dentre outros (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002). Tocar lento toda a música foi uma ferramenta importante para que eu pudesse fazer o reconhecimento da obra e identificar as passagens que provavelmente iriam merecer maior atenção de minha parte.

- Dividir a obra em sessões

Após o reconhecimento dos pontos críticos do concerto, eu os dividi em partes menores visando organizar o estudo e monitorar o avanço da obra. Vale ressaltar que o ideal é partir para a próxima sessão somente depois de automatizar a atual (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DouNmcB9_wg>

⁴ Para maiores detalhes leia artigo no Apêndice A: *A importância da prática deliberada para otimização da performance musical na clarineta.*

- Aproveitar o seu tempo de estudo

Concentração, meta e foco são três atributos que deverão acompanhar-nos durante nossa vida musical. É imprescindível seguir as metas preestabelecidas e não se deixar vencer pela ansiedade de estudar tudo de uma única vez (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; CARDASSI, 2000; ERICSSON e POOL, 2017). Para este desafio, procurei me desligar de tudo que pudesse ser causa de desconcentração, como o uso de redes sociais, atendimento de telefonemas e visitas. Solicitei ainda a meus familiares que só me interrompessem em casos de urgência.

- Limitar longas sessões de prática deliberada

Segundo Ericsson e Poll (2017) o estudo ininterrupto por horas é algo completamente improdutivo e danoso à saúde. Então, para o estudo específico do Bozza, estipulei seções diárias de até 45 minutos.

Com o intuito de demonstrar o progresso alcançado no preparo desta obra, irei apresentar um pequeno relatório em forma de diário.

10/06/2018

Dividi o concerto em períodos. Para isto, utilizei da própria numeração de ensaio já impressa na edição. Então, como meta inicial, realizei uma leitura lenta até o início do número 2 de ensaio (figura 4), sem o auxílio do metrônomo. Após algumas leituras, incluí o metrônomo com a semínima = 48 bpm. Estratégia semelhante utilizei para os números 2 e 3 de ensaio (figura 4 e 5). Optei, nos primeiros dias, por não estudar o número 4, pois não demandava grandes dificuldades técnicas para mim.

Ainda sem me preocupar com questões estilísticas da obra, fui gradualmente aumentando a velocidade até semínima = 76 bpm, para poder, desse modo, avançar para os demais compassos do primeiro movimento.

Figura 4 - Partitura com números de ensaio 1 e 2

2

CONCERTO

pour Clarinette et Orchestre de chambre

EUGÈNE BOZZA

I

CLARINETTE

Allegro moderato ($\text{♩} = 120$)

mf léger *f* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

1 2

2

Fonte: BOZZA, 1952.

Figura 5 - Partitura com números de ensaio do 3 ao 7

The musical score consists of two systems of staves. The first system, highlighted in green, contains measures 3 through 6. Measure 3 is marked with a box containing the number '3' and the dynamic 'sfz'. Measure 4 is marked with 'sfz'. Measure 5 is marked with 'ff'. Measure 6 ends with a first ending bracket labeled '1'. The second system, highlighted in grey, contains measures 6 through 10. Measure 6 is marked with a box containing '4' and the number '6'. Measure 7 is marked with a box containing '5' and the tempo 'Moderato', with the dynamic 'p dolce' below it. Measure 8 is marked with a box containing '6' and the dynamic 'pp'. Measure 9 is marked with a box containing '7' and the dynamic 'ff'. Measure 10 is marked with a box containing '8' and the number '10', and ends with a second ending bracket labeled '2'. A large grey 'X' is overlaid on the second system.

21 a 23/06/2018

Começando a estudar o número 8 até o número 11 de ensaio. Esse foi o meu objetivo durante esses dias. No estudo de hoje, irei tentar agora do número 8 até o número 12 de ensaio em semínima = 80 bpm. Ver figuras 6 e 7.

Figura 6 - Partitura com números de ensaio que antecede o 9 ao 11

The image displays a musical score for a piece, likely a piano exercise, with measures 9, 10, and 11 highlighted. The score is written in treble clef and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 80 bpm, and the time signature is 4/4. The score is divided into three color-coded sections: a blue section for measures 9 and 10, an orange section for measures 10 and 11, and a green section for measures 11 and 12. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano), with a *p dolce* marking in measure 11. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and articulations like slurs and accents. The score is presented in a clear, legible format, with the notes and rests clearly visible against the colored background.

Fonte: BOZZA, 1952

25/06/2018

Para este dia a meta estava focada na leitura dos números 13 ao 15 (figura 7). Percebi que a leitura estava mais fluida e com menos erros de notas. Comecei a acreditar que estava no caminho certo para a otimização do tempo de estudo. Certamente sem esse maior controle de metas, provavelmente demoraria mais para alcançar esses mesmos objetivos.

Figura 7 - Partitura com números de ensaio que antecede o 12 ao 15

The image displays a musical score for piano, divided into four sections corresponding to rehearsal numbers 12, 13, 14, and 15. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first section (12) is highlighted in green and includes a dynamic marking of *mf*. The second section (13) is highlighted in blue. The third section (14) is highlighted in orange and includes the instruction *Ossia* and a dynamic marking of *mf*. The fourth section (15) is highlighted in orange and includes the instruction *Meno mosso* and *a Tempo*. The score concludes with a final measure marked with a fermata and the number 7. The publisher's name, L. 20.985, is visible at the bottom left of the page.

Fonte: BOZZA, 1952

26 e 27/06/2018

Tentei fazer a leitura do concerto inteiro, mas encontrei diversas dificuldades em ligar todas as partes. Observei, ainda, que estava tocando com a semínima > 80 bpm e isso, de fato, era um dos motivos dos sucessivos erros de execução. Como acontece com a maioria dos instrumentistas, tinha a tendência de executar as partes que já dominava numa velocidade mais rápida do que o ideal, e quando me deparava com as passagens mais complexas, simplesmente não conseguia executá-las de forma clara.

28/06/2018

Iniciei os estudos na velocidade de semínima = 88 bpm. Após sucessivas análises de meu desempenho, noto que o fato da melodia ter várias tonalizações vem atrapalhando meu processo de memorização, sobretudo nas passagens mais complexas. A solução encontrada foi criar exercícios com essas passagens, como, por exemplo, tocá-las lento e ligado, pianíssimo, forte, alterando o ritmo, e sem me deter demasiadamente nestes pontos.

29/06/2018

Ao fazer a primeira leitura no andamento semínima = 96 bpm, três erros foram cometidos. Consegui significativa melhora após leituras subsequentes.

Ao notar que algumas passagens não fluíam com uma velocidade maior, mesmo após repeti-las várias vezes, resolvi então procurar por soluções que resolvessem esse entrave. Analisando gravações de minhas performances, cheguei a uma possível solução, que seria a mudança de digitação de algumas notas. A seguir, alguns exemplos com as novas digitações:

Figura 8 - Exemplos de mudança de digitação

The image displays three musical staves illustrating fingering changes. The first staff, marked "Meno mosso", shows a sequence of notes with three-measure triplets. Red arrows point from specific notes to diagrams below the staff, which use green circles to represent fingerings (1-5) and white circles for rests. The second staff, marked "15 a Tempo", shows a sequence of notes with six-measure sextuplets. Red arrows point from notes to diagrams showing fingerings. The third staff shows a sequence of notes with eighth-note triplets and sixteenth-note triplets. Red arrows point from notes to diagrams showing fingerings.

Fonte: Acervo pessoal

30/06/2018

Com a incorporação das novas digitações, percebi que essa havia sido uma estratégia acertada, pois comecei a tocar nos andamentos próximos do meu objetivo: Allegro = 108, Moderato entre 84 e 88 e o Presto final semínima entre 144 e 152 bpm.

3.3.2 Polimento

No período de 02 a 16 de junho, iniciei o que Chaffin, Imreh e Crawford (2002) denominaram como fase do polimento, pois as dificuldades de digitação já haviam sido resolvidas. Foi durante esses dias que procurei aprimorar as questões estilísticas da obra como, por exemplo, as mudanças de andamento, intensidade, finais de frase etc. Essa fase provou ser muito eficaz, pois me deu mais segurança técnica e tempo para aprimorar os fraseados e efetuar pequenas correções identificadas através de *feedback*.

3.3.3 Feedback

Gravar ou tocar uma obra ou exercício para um grupo de amigos antes de apresentar-se num recital ou até mesmo numa aula, ajuda a ter uma noção de como está o nível de seu repertório (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002 e ERICSSON; POOL, 2017).

O *feedback* foi-me dado durante as aulas do professor Pedro Robatto nos dias 16 e 18 de julho. Foram feitas algumas observações pontuais, dentre elas a de que eu poderia focar um pouco mais na dinâmica e intensificar mais nas nuances, sobretudo nas partes fortes. Quanto à parte técnica, estava bem resolvida.

Após as informações obtidas durante o *feedback*, optei por realizar gravações do primeiro movimento completo ou apenas dos pontos críticos a cada dois ou três dias, pois desta forma, poderia fazer monitoramento dos meus avanços até me considerar pronto para a fase da manutenção.

3.3.4 Manutenção

Uma semana antes da audição marcada para o dia 1 de agosto, comecei a fazer simulações gravadas do primeiro movimento completo, mas com o cuidado de não exagerar nas repetições, para evitar o desgaste do estudo excessivo (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

3.3.5 Conclusão da Experiência

Fiquei satisfeito com o resultado da experiência. Recordo-me que, desde meus primeiros dias na escola de música, buscava intuitivamente por padrões, semelhanças ou quaisquer características numa obra ou exercício de modo que me poupasse de passar tantas horas num mesmo ponto de estudo. Essa experiência mostrou onde eu poderia melhorar para obter uma otimização do tempo de estudo.

3.4 MUS D50 PRÁTICA CAMERÍSTICA

Essa prática supervisionada foi realizada em três atividades paralelas:

3.4.1 Duo Jônatas Zacarias e Hammurábi Ferreira (clarineta e piano)

Os ensaios ocorreram durante as semanas dos três módulos do primeiro semestre e foram, em sua maioria, com a participação do professor Pedro Robatto. Repertório escolhido para a audição do final do semestre:

EUGÈNE BOZZA – *Concerto para clarineta e orquestra de câmara*, I. Allegro Moderato;
HENRI RABAUD – *Solo de Concours para clarineta e piano*, op.10.

Obras apresentadas no dia 01 de agosto, auditório da Escola de Música da UFBA.

3.4.2 Duo Jonatas Zacarias e Elyanna Caldas (clarineta e piano)

Os ensaios para o repertório foram realizados na cidade do Recife, no período de 16 de abril a 23 de julho. Repertório para o recital “Tarde Francesa”:

CAMILLE SAINT-SAËNS – *Sonata para clarineta e piano*, op. 167;

CLAUDE DEBUSSY – *Primeira Rapsódia para clarineta em Bb e piano*;

FRANCIS POULENC – *Sonata para clarineta e piano*;

HENRI RABAUD – *Solo de Concurso para clarineta e piano*, op.10.

Recital realizado dia 23 de setembro, auditório da Academia Pernambucana de Letras.

3.4.3 Quarteto de Clarinetas Sopros de PE

Grande parte dessa disciplina supervisionada fora dedicada às atividades do quarteto de clarinetas “Sopros de PE”. Fundado em 2012, o Quarteto de Clarinetes “Sopros de PE” ou “Sopros de Pernambuco” possui um repertório que vai da música de concerto à MPB, com ênfase na música do estado de Pernambuco. A nossa maior dificuldade é a conciliação de horários, pois todos os integrantes possuem outras atividades que, vez por outra, inviabilizam os ensaios. É necessário ressaltar o apoio que temos recebido do Conservatório Pernambucano de Música, tanto na concessão de sala para ensaio, quanto na inserção dos horários de ensaio na carga horária dos dois professores da instituição para realização das atividades do quarteto. Para 2019 o grupo foi um dos selecionados para uma performance no ClarinetFest 2019, em Knoxville - Tennessee (EUA) e em agosto participará do V Festival Internacional de Clarinetistas na cidade de Assunção, Paraguai. Esses eventos trouxeram um novo ânimo e desde novembro de 2018 os ensaios têm se intensificado, assim como o sentimento de que nossa maior missão é a divulgação da cultura brasileira.

4 DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE II

Datas dos módulos

Módulo I – de 24 a 28 de setembro de 2018

Módulo II – de 29 de outubro a 01 de novembro de 2018

Módulo III – de 17 a 21 de dezembro de 2018

Disciplinas cursadas:

MUS D42 Métodos de Pesquisa em Execução Musical

MUS D45 Estudos Especiais em Interpretação

MUS E92 Exame Qualificativo

MUS E95 Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

MUS E96 Prática Orquestral

4.1 MUS D42 MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL

Disciplina ministrada por três professores, sendo um para cada módulo, a saber:

- Módulo I – Professor Lucas Robatto
- Módulo II – Professora Luciane Cardassi
- Módulo III – Professora Diana Santiago

4.1.1 Módulo I – Lucas Robatto

No primeiro módulo foram lidos alguns importantes textos acadêmicos abordando o estudo da performance/interpretação musical. Questões relevantes foram discutidas em classe como, por exemplo, que critérios são adotados para se avaliar a qualidade de uma performance, uma obra ou uma gravação.

As visões que alguns compositores têm dos performers me causou uma certa estranheza, pois julgava – na minha ingenuidade – ser ponto pacífico a interdependência de ambas atividades. Essa minha concepção foi confrontada durante a aula do professor Lucas ao lermos o texto de Nicholas Cook (2006), intitulado “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. Nos primeiros parágrafos, o autor descreve um árido cenário onde retrata a relação conflituosa entre o compositor erudito e o performer. Isto me pareceu um paradoxo! Schoenberg, por exemplo, afirmara que o intérprete seria “totalmente desnecessário,

exceto pelo fato de que as suas interpretações tornavam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler música impressa”. Já Stravinsky entendia que “o segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”.

Penso que se não fosse necessário o performer – como gostaria o Schoenberg – a música simplesmente não seria música como a conhecemos, com plateia, palco e compartilhamento de sensações. Ou, ainda, se todas as orquestras e solistas sempre performassem exatamente do mesmo modo, como gostaria Stravinsky, que sentido teria em assistir a uma apresentação ao vivo ou ter predileção por alguma orquestra ou solista específico?

Parece que esse conflito é mais típico da música erudita, pois na música popular é comum, de certa forma, atribuir a autoria de uma composição ao seu intérprete e não ao seu compositor, e isso não parece causar nenhuma celeuma. Obviamente não podemos e nem devemos generalizar, afirmando que todos os compositores de música erudita nutrem esse sentimento conflituoso pelos performers. Acredito que é na performance onde a música escrita ganha alma, tem vida e consegue despertar os mais diversos sentimentos, tanto do performer quanto do público. Creio ser esta a função ulterior na música erudita ocidental.

4.1.2 Módulo II – Luciane Cardassi

Neste módulo, os assuntos abordados envolveram questões tais como: a ansiedade de performance, estudo de gênero e auto-etnografia em performance (onde a pesquisa em música envolve o performer como investigador da sua própria performance). Como atividade final fomos solicitados a elaborar um pequeno ensaio sobre um dos temas abordados em aula, relacionando-o, se possível, à sua pesquisa e prática musical.

Com o tema da prática deliberada como objeto de pesquisa para o meu mestrado, ficaram ainda mais evidentes, para mim, alguns objetivos específicos. Primeiramente, procurar desmistificar um pouco o senso comum do termo “talento inato” em performance; em segundo lugar, apresentar, numa linguagem bastante acessível, o que difere a “prática deliberada” da “prática ingênua”; e, por último, procurar motivar os jovens instrumentistas sobre a importância

do estudo instrumental consciente já nos primeiros anos de prática. Como professor de clarineta em escola técnica, mais do que nunca, acredito que poderemos ter um significativo salto de qualidade musical dos futuros performers se estes forem estimulados a estudar de modo eficiente, otimizando seu tempo de prática instrumental desde cedo.

4.1.3 Módulo III – Diana Santiago

Aqui tivemos como foco principal alguns modelos de pesquisa artística. Nas aulas, tivemos a oportunidade de apresentar nossos trabalhos e falar sobre as dificuldades encontradas durante a finalização do artigo.

4.2 MUS D45 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DE EDIÇÃO MUSICAL

Ao me inscrever nesta disciplina pensei que as aulas seriam sobre como “editar” partitura, extrair as partes cavadas, usar programas como Finale e Sibelius. Como músico, penso que a maioria de nós não sabe muito a diferença entre edição e editoração.

Vimos, durante as aulas, que uma edição pode ser uma publicação simples, uma transcrição ou uma publicação como resultado de uma restauração ou pesquisa musicológica. Entendi, durante esta disciplina, que, na verdade, a edição musical é algo bem mais complexo do que poderia supor.

Como performers, geralmente temos a inclinação de escolher uma determinada edição apenas por sua facilidade de leitura, e não raro terminamos relevando a consistência das notações que estão ali impressas. Dada a sua relevância, essa deveria ser uma das disciplinas oferecidas no curso de graduação em música!

Como atividade final, foi-nos pedido que fizéssemos uma pequena edição crítica de uma obra de livre escolha. Optei pela *Première Rhapsodie*, de Claude Debussy, pois durante as aulas de clarineta, ainda no primeiro semestre, deparei-me com várias notas e matizes diferentes entre as versões que havia levado para a aula do professor Pedro Robatto. Qual era a versão correta? O que seria erro de impressão? Essas e outras questões foram levantadas durante a disciplina

Estudos Especiais em Interpretação: Teoria e Prática da Edição Musical. O resultado dessas comparações de fontes se encontra anexo a este trabalho.

4.3 MUS E92 EXAME QUALIFICATIVO

Em meados do primeiro semestre fomos informados que todos os alunos do mestrado profissional que entraram a partir do primeiro semestre de 2018 teriam seus projetos submetidos a um Exame Qualificativo. Em conversa com meu orientador, concordamos que uma boa data seria o dia 13 de novembro, porque no período de 12 a 16 de novembro seria realizado o “4º Colóquio para Clarinetistas”, promovido pela UFBA. Desta forma, meu exame estaria inserido na programação deste evento e eu seria, então, o primeiro aluno do mestrado profissional a realizar o exame. Composto a banca estavam os professores Luís Afonso “Montanha” (USP), Joel Barbosa e Pedro Robatto (UFBA). O Exame iniciou as 9h35 min e teve a duração de 1h26min.

Ao expor os principais pontos do meu artigo e meu projeto para o Produto Final – que será uma videoaula sobre o que é prática deliberada –, pude ter um *feedback* de quanto tempo precisei para expor meu projeto e artigo bem como a oportunidade de descobrir as inevitáveis falhas ainda com tempo suficiente para corrigi-las. Por exemplo, foi-me sugerido que procurasse focar minhas videoaulas mais no processo do que no resultado. Posso dizer que foi uma experiência necessária e que me deu mais ideias para elaborar um melhor trabalho.

4.4 MUS E95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Durante o segundo semestre, foram trabalhadas e apresentadas as seguintes peças:

- **4º Colóquio para Clarinetistas: Pesquisa, Formação e Atuação Profissional**

Local Auditório da Escola de Música da UFBA, dia 13 de novembro de 2018.

FELIX MENDELSSOHN – *Concert Piece No.1*, Op.113, para clarineta, *basset horn* e piano.
Com a colaboração da claronista Patricia Pérez Brito e da pianista Kadija Teles;

ALMICARE PONCHIELLI – *Il Convegno*, Op.76, para 2 clarinetas e piano. Acompanhado pelo meu orientador professor Pedro Robatto e pela pianista Kadija Teles.

- **Recital da Classe de Clarinetas**

Local Reitoria da UFBA, dia 19 de dezembro de 2018.

FRANCIS POULENC – *Sonata* para duas clarinetas. Acompanhado pelo professor Pedro Robatto na segunda clarineta;

JÖRG WIDMANN (2005) – *Fantasie* (clarineta solo). Para a execução desta obra, tomei algumas decisões que considere importantes, pois permitiram uma performance mais próxima daquela que acredito ser o que o compositor pensou.

Na imagem abaixo (figura 9), para obter o multifônico desejado por Widmann aparece indicado o fechamento de três orifícios do corpo superior da clarineta. Com esta posição consegui um multifônico aproximadamente 1 semiton acima e isto não me agradava.

Como a clarineta utilizada pelo compositor é alemã – sistema *Oehler* – e eu, como a maioria dos clarinetistas, utilizo o sistema francês, pensei ser essa a diferença. Numa pesquisa por vídeos no youtube, encontrei duas performances do próprio Widmann⁵. Nelas, ele parece não utilizar a digitação indicada na partitura, o que sugere um possível erro de edição.

Portanto, para uma posição mais próxima do multifônico desejado por Widmann, uso o indicador da mão direita e, também, faço uso das chaves 3 (fá/dó) e 5 (si/fá#) (figura 10).

Figura 9 - Multifônico indicado por Widmann

Fonte: WIDMANN, 2005

⁵ Disponíveis nos endereços <<https://www.youtube.com/watch?v=8kDIvG0Ck0k>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=BTY5tEwm-54>>

Figura 10 - Multifônico modificado

Frei, rhapsodisch

Multi-phonetic

p

f

al niente

pp

Jörg Widmann
* 1973

Fonte: WIDMANN, 2005

4.5 MUS E96 PRÁTICA ORQUESTRAL

Esta prática supervisionada foi realizada integralmente na Orquestra Sinfônica do Recife (OSR), meu local de trabalho. Esta orquestra é municipal, fundada em 1930 e considerada a mais antiga do Brasil em atividade ininterrupta⁶. Durante o período desta disciplina realizei, como primeiro clarinetista, um total de 07 apresentações, sendo 3 concertos aula e 4 concertos oficiais.

As obras executadas foram as seguintes:

21 e 22 de agosto

VICENTE FITTIPALDI

Dança Selvagem

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia nº 6 em fá maior, Opus 68 (Pastoral)

18 e 19 de setembro

ALBERTO NEPOMUCENO

Batuque para Orquestra

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia nº 5 em dó menor, Opus 67

⁶ Segundo o site do Teatro de Santa Isabel. Mais detalhes em < <http://www.teatrosantaisabel.com.br/conheca-o-teatro/sobre-a-orquestra.php> >

20 e 21 de novembro

RICHARD WAGNER

Abertura Tannhäuser

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia nº 2 em ré maior, Opus 36

12 de dezembro

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Abertura Egmont, Opus 84

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia nº 8 em fá maior, Opus 93

Durante o preparo individual das obras, procurei utilizar o conhecimento dos princípios da prática deliberada, objetivando uma otimização do tempo de estudo, como, por exemplo, dividindo a obra em seções menores; identificando as partes que ainda não dominava e estudando-as lentamente no início; e procurando diversificá-las com ritmos e articulações diferentes.

5 DISCIPLINAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL NA ÁREA DE CRIAÇÃO MUSICAL-INTERPRETAÇÃO – SEMESTRE III

Disciplinas cursadas:

MUS E95 – Oficina de prática técnico-interpretativa

MUS D60 – Pesquisa orientada

MUS D47 – Projeto de trabalho de conclusão final

PPGPROM001 – Trabalho de conclusão

5.1 MUS E95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Para este último semestre escolhi, em comum acordo com meu orientador, os seguintes repertórios:

- Obras a serem apresentadas como recital da disciplina:

LUIGI BASSI – *Concerto Fantasia sobre os motivos de “Rigoletto”*, Ópera de Verdi;

CARLOS GUASTAVINO – *Sonata* para clarineta e piano.

- Concerto apresentado com a Orquestra Sinfônica do Recife:

WOLFGANG AMADEUS MOZART – *Concerto em Lá Maior para clarineta e orquestra*, K.622⁷

Regência: Marlos Nobre.

Recife, Teatro de Santa Isabel, 22 de maio de 2019.

- Obra a ser executada com a Orquestra da UFBA no dia 12 de julho de 2019:

AARON COPLAND – *Concerto para Clarineta, Orquestra de cordas* (com harpa e piano).

6 ATIVIDADES EXTRACURRICULARES

Durante o período do mestrado profissional tive, ainda, a oportunidade de participar de alguns eventos artísticos e atividades acadêmicas que descreverei a seguir:

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ea6-uw4JqRw>>

6.1 PARTICIPAÇÃO COMO MÚSICO INTEGRANTE DO QUARTETO SOPROS DE PE NO PROJETO ‘TEMPORADA NO PÁTIO 2018’

“Temporada no Pátio” é um projeto realizado pelo Conservatório Pernambucano de Música, ligado à Secretaria de Educação, e pelo Instituto Dom da Paz, da Arquidiocese de Recife e Olinda. Tem como objetivo principal promover acesso às pessoas que circulam próximas ao Pátio de São Pedro a conhecerem outros tipos de música. As apresentações ocorrem na Igreja de São Pedro dos Clérigos - Recife, e geralmente são grupos de câmara, devido às dimensões da igreja. A apresentação do Quarteto de Clarinetas Sopros de PE foi no dia 20 de setembro de 2018.

Repertório:

- LEONARD BERNSTEIN Overture to Candide

- ALFRED UHL Divertimento
 - *I – Allegro*
 - *II – Andante sostenuto, molto espressivo*
 - *III – Allegro con brio*

- THIERRY ESCAICH Tango Virtuoso

- JOHN WILLIAMS The Terminal – The tale of Viktor Navorski
Arr. Crisóstomo Santos

- SEVERINO ARAÚJO Espinha de Bacalhau
Arr. Luca Raele

- DIMAS SEDÍCIAS Ilusão

- DIMAS SEDÍCIAS Gonzagação

- DIMAS SEDÍCIAS Duas Espécies
 - *I – Gogóia*
 - *II – Mororó (frevo)*

6.2 PROJETO MÚSICA NA APL – 2018

Idealizado e organizado pela professora e pianista Elyanna Caldas, este projeto acontece sempre aos domingos no auditório da Academia Pernambucana de Letras (APL).

A proposta para o recital do dia 23 de setembro de 2018 foi a de apresentar exclusivamente obras para clarineta e piano de compositores franceses.

Repertório:

- CAMILLE SAINT-SAËNS Sonate pour clarinette, op. 167
 - *I – Allegretto*
 - *II – Allegro animato*
 - *III – Lento*
 - *IV – Molto allegro*

- CLAUDE DEBUSSY Première Rhapsodie pour clarinette en Sib

- FRANCIS POULENC Sonate pour clarinette (1962);
 - *I – Allegro Tristamente*
 - *II – Romanza*
 - *III – Allegro con fuoco*

- HENRI RABAUD Solo de Concours pour clarinette, op.10.

6.3 III ENCONTRO INTERNACIONAL DE CLARINETISTAS DE BELÉM – 2018

A terceira edição deste evento foi no período de 07 a 10 de novembro, na Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA. Teve como professores e artistas convidados Yuan Gao (China), Aleksandar Tasic (Sérvia), e os brasileiros Cristiano Alves, Marcus Julius Lander, Anderson Alves, Johnson Machado, Alphonsos Silveira, Claudionor

Amaral, Joel Barbosa, Jacob Cantão, João Paulo de Araújo, Ricardo Freire, Jônatas Zacarias, Salatiel Ferreira e o duo Rosa & Tais Duetto⁸.

Minha contribuição para este Encontro foi na condição de artista convidado, com a realização de um recital acompanhado da pianista Adriana Azulay e participação especial de Marcus Julius Lander.

Repertório:⁹

- ERLAND VON KOCH Molólogo No. 3, para Clarineta Solo

- HENRI RABAUD Solo de Concours pour clarinette, op.10.

- Felix Mendelssohn Peça de Concerto No. 1, Op. 113
 - *I – Allegro con fuoco*
 - *II – Andante*
 - *III – Presto*

- Felix Mendelssohn Peça de Concerto No. 2, Op. 114
 - *I – Presto*
 - *II – Andante*
 - *III – Allegro grazioso*

6.4 4º COLÓQUIO PARA CLARINETISTAS DA UFBA

A quarta edição do 4º Colóquio para Clarinetistas da UFBA aconteceu no período de 12 a 16 de novembro de 2018. O evento contou com a participação especial da professora Patricia Shands (University of the Pacific, California, EUA). Em sua *master class*, tive a oportunidade

⁸ Mais detalhes em: <https://www.encontrodeclarinetistasdebelem.com/sobre-o-encontro?fbclid=IwAR0-aj7FADxeQCTvmSILRTvqqUwHQPLDLtF07_6uHzse1t3_N0zt7iRhHjw>

⁹ Recital disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=ovXBbbixWkk&t=241s>>

de apresentar a *Peça de Concerto No. 1*, Op. 113, de Felix Mendelssohn, numa versão para clarineta, clarone (Patricia Pérez) e piano (Kadija Teles).

Durante este mesmo evento participei, ainda, como integrante da mesa redonda formada também pelos professores Luis Afonso Montanha, Pedro Robatto e Patricia Pérez, que teve como moderador o professor João Paulo de Araújo. O tema discutido foi “Formação e Atuação Profissional em Clarineta”, onde procuramos entender e propor possíveis caminhos para os futuros clarinetistas no mercado de trabalho.

6.5 ENCONTRO POTIGUAR DE CLARINETISTAS – 2018

Esta atividade foi realizada no período de 1 a 4 de novembro de 2018, promovida pela Escola de Música da Universidade Federal de Natal (UFRN). Teve como coordenador o professor Amandy Bandeira de Araújo. Participei neste evento realizando um recital como integrante do Quarteto Sopros de PE.

Repertório:

- LEONARD BERNSTEIN Overture to Candide

- ALFRED UHL Divertimento
 - *I – Allegro*
 - *II – Andante sostenuto, molto espressivo*
 - *III – Allegro con brio*

- THIERRY ESCAICH Tango Virtuoso

- JOHN WILLIAMS The Terminal – The tale of Viktor Navorski
Arr. Crisóstomo Santos

- SIVUCA Frevo Sanfonado
Arr. Maestro SPOK
Adaptação: Nilson Lopes

6.6 PROJETO MÚSICA NA APL – 2019

Em 2019 o quarteto Sopros de PE fez uma apresentação no dia 19 de maio com um repertório eclético perpassando por compositores como Handel, Mozart, Leonard Bernstein, John Williams, Dimas Sedícias, Severino Araújo, maestro Duda e Sivuca.

Repertório:

- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Arrival of the Queen of Sheba
Adaptação: Jônatas Zacarias
- WOLFGANG AMADEUS MOZART
Serenade for Winds (K.375)
5th Movement, Finale
Arr. David Schorr
- LEONARD BERNSTEIN
Overture to Candide
Adaptação: Jônatas Zacarias
- JONH WILLIAMS
Viktor's Tale from "The Terminal"
Adaptação: Crisóstomo Santos
- SEVERINO ARAÚJO
Espinha de Bacalhau
Arr. Luca Raele
- MAESTRO DUDA
Suíte Pernambucana de Bolso
Adaptação: Crisóstomo Santos
- DIMAS SEDÍCIAS
Gonzagação
- SIVUCA
Frevo Sanfonado
Arr. Maestro SPOK
Adaptação: Nilson Lopes

6.7. SÃO JOÃO SINFÔNICO

O São João Sinfônico é um grande espetáculo musical – com fomento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) – em que a Orquestra de Câmara de Pernambuco, sob a direção artística do maestro José Renato Accioly, convida renomados músicos do cancioneiro junino pernambucano. Para as apresentações de 2019 os convidados foram os sanfoneiros Beto Hortis e Júlio Cesar Mendes, e os cantores Maciel Melo e Silvério Pessoa. Também teve as participações do quarteto de clarinetas Sopros de PE, do Grupo Instrumental Brasil – GIB, além de dançarinos. As apresentações aconteceram nos dias 31 de maio e 01 de junho, no Teatro Luiz Mendonça. Participei como integrante da orquestra de câmara e do Quarteto Sopros de PE.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar no mestrado profissional, minha expectativa basicamente girava em torno de quanto eu poderia melhorar como performer (leia-se aí digitação, sonoridade, expressividade, fraseado...). Minha percepção da palavra “profissional” após a palavra “mestrado” indicava, aparentemente, que as aulas iriam apenas focar a técnica. Para minha sorte, o curso nos dá uma oportunidade única de reflexão sobre o que é ser músico atualmente.

Essas reflexões foram provocadas já nas primeiras aulas do professor Lucas Robatto, sobretudo durante as discussões de classe sobre a visão global de sociedade segundo *Pierre Bourdieu*. Essas aulas me proporcionaram um choque e ao mesmo tempo uma clareza sem precedentes sobre o que representamos – enquanto músicos instrumentistas – para a sociedade, ou, ainda, como a sociedade nos vê atualmente. A partir dessa reflexão, comecei também a analisar várias das minhas escolhas ao longo da vida com um outro olhar, menos apaixonado e mais realista.

A boa convivência e constante diálogo com meu orientador e professor de clarineta, Pedro Robatto, foram de fundamental importância. Ao seguir sua sugestão de descobrir como se dá o meu processo de aprendizagem/estudo técnico (revendo minhas primeiras anotações em exercícios, nas planilhas mensais de estudo que eu mesmo criava ainda na década de 1990, de como eu organizava meus estudos diários até os dias de hoje), pude identificar que muitas das

características utilizadas por mim fazem parte da prática deliberada (o que para mim foi uma surpresa, pois a maioria das minhas decisões eram intuitivas). Essa descoberta me instigou a aprofundar meus conhecimentos sobre o tema, gerando alguns produtos.

A convivência com os colegas dos módulos oriundos de diversos cantos do Brasil, as aulas presenciais de clarineta, as práticas supervisionadas, as demais disciplinas cursadas, as audições de classe, além do colóquio de clarinetistas e das diversas atividades extraclasse já relatadas acima, me proporcionaram um momento ímpar de aperfeiçoamento musical e amadurecimento acadêmico. Ao chegar ao fim da jornada do mestrado profissional posso dizer que foi um dos melhores (senão o melhor) investimento que fiz em minha carreira como músico.

7.1 PRODUTOS GERADOS

- Produção de um artigo científico;
- Produção de um memorial;
- Apresentação de um recital final;
- Produção de uma videoaula sobre os princípios da prática deliberada¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ftwnggHM2A&t=366s>

REFERÊNCIAS

APA PSYCNET. <<http://psycnet.apa.org/fulltext/1993-40718-001.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

BOZZA, H. Eugène. **Concerto pour clarinette et orchestre de chambre ou piano**. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1952.

CARDASSI, L. Pisando no Palco: prática de performance e produção de recitais. In: I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 2000, Belo Horizonte. **Anais do I SNPPM**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing perfection: Memory and piano performance**. Londres: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. 303 p.

COOK, N. Entre o processo e o Produto: Música e/enquanto Performance. Trad. Fausto Borém, **Per Musi**, Belo Horizonte, no. 14, p. 5-22, jul - dez 2006.

ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-RÖMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, [s.l.], v. 100, n. 3, p.363-406, 1993. American Psychological Association (APA). Disponível em: <[https://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](https://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf)>. Acesso em: 16 maio 2018.

_____. The influence of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance. In: ERICSSON, Karl Anders et al (Ed.). **The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance**. Nova York: Cambridge University Press, 2006. Cap. 38. p. 685-705. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.459.3750&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

_____; POOL, R. **Direto ao Ponto: Os Segredos da Nova Ciência da Expertise**. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017.

KLOSÉ, H. **Méthode Complète de Clarinette: Nouvelle Édition en Cinq Parties**. Paris: Édition Musicales Alphonse Leduc, 1956.

PENSADOR. <<https://www.pensador.com/frase/ODcyNDM/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

WIDMANN, Jörg. **Fantasie**. Mainz: Schot Musik International, 2005.

APÊNDICE A – ARTIGO

A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DELIBERADA PARA OTIMIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL NA CLARINETA

RESUMO

O objetivo deste artigo é o de promover uma reflexão ampla entre professores de música, clarinetistas e instrumentistas em geral sobre a real necessidade de se ter uma rotina de estudos organizada já a partir dos seus primeiros anos de prática instrumental. Este trabalho irá relatar conceitos científicos que explicam a aquisição da alta performance instrumental nas últimas décadas, discute a definição e pilares da prática deliberada, sua relação com as representações mentais e os possíveis benefícios a longo prazo para seus praticantes. Outrossim, serão apresentadas, à luz da prática deliberada, algumas das estratégias utilizadas por instrumentistas *experts* para alcançarem um melhor desempenho musical na sua prática diária. A partir da revisão da literatura apresentada, bem como de observações advindas da prática profissional do autor, são sugeridas ainda possibilidades para pesquisas futuras na área.

Palavras chave: Prática deliberada; Planejamento; Prática Instrumental; Clarineta

THE IMPORTANCE OF DELIBERATE PRACTICE FOR THE OPTIMIZATION OF MUSICAL PERFORMANCE AT CLARINET

ABSTRACT

The objective of this article is to promote a broader reflection between music professors, clarinetists and general instrument players about the real need for an organized practice routine already at the first years of instrumental practice. This work reports scientific concepts that explain the gain of high performance abilities in instrumental playing in the last decades and discusses the definition and pillars of deliberate practice, its relationship with mental representations, and the possible long term benefits for those who practice it. Furthermore, it will present, under the light of the deliberate practice, some of the strategies used by instrument player experts to achieve a better musical performance in their daily practice. From the bibliography review presented, as well as the observations coming from the author's professional practice, possibilities for future research in the field are also suggested.

Keywords: Deliberate practice; Planning; Instrumental Practice; Clarinet

1. INTRODUÇÃO

Para tornar-se um músico performer em nível competitivo no restrito mercado da música, são necessárias, desde o início, escolhas de boas estratégias que visem a otimização do tempo de estudos técnicos. A psicologia cognitiva tem avançado muito nas últimas décadas, e suas descobertas vem se mostrando um aliado imprescindível para todos os músicos que buscam efetivamente melhorar sua performance, pois esse é um tema que interessa a estudantes e professores. Graças a esses avanços, já se sabe que apenas o tempo de estudo – sem a orientação adequada – não pode servir como um parâmetro confiável na aquisição da habilidade necessária para se chegar ao nível de *expert* (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993; ERICSSON; POOL, 2017; PLATZ et al., 2014). Essa afirmação vai ao encontro do senso comum que costuma, ainda hoje, dividir os estudantes da área da performance em duas categorias: a dos talentosos e a dos não talentosos.

Diversos estudos científicos comprovam que, para adquirir uma determinada habilidade em alto nível, são necessários anos de treinamento, foco e disciplina (ALVES, 2013; BENGTTSSON et al., 2005; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; ELBERT et al., 1995; ERICSSON; POLL, 2017; PLATZ et al., 2014). Na definição de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), essa forma de organizar atividades com o propósito explícito de melhorar a performance recebe o nome de Prática Deliberada (PD). Platz e colaboradores (1994) definem a Prática Deliberada como uma atividade estruturada de treinamento específico que tem um papel primordial na compreensão da aquisição da habilidade e explica diferenças individuais na performance dos *experts*.

O presente artigo visa refletir sobre alguns dos conceitos que envolvem este tema à luz das pesquisas de Ericsson e de outros estudiosos da psicologia cognitiva. O interesse por essa temática adveio de minhas reflexões sobre o modo de estudar dos alunos de clarineta na área metropolitana do Recife. Como professor de clarineta do Conservatório Pernambucano de Música há mais de vinte anos, acredito que estudos técnicos regulares e bem orientados podem acelerar o desenvolvimento técnico-interpretativo do aluno; e como clarinetista profissional, penso que a prática deliberada é um dos caminhos mais efetivos para aquisição de tais habilidades.

2. PRÁTICA DELIBERADA

2.1. ORIGEM DO TALENTO: UM BREVE RELATO

Ao longo da história, várias teorias e crenças foram apresentadas na tentativa de explicar o porquê de determinadas pessoas terem habilidades excepcionais ante os demais. Para Murray (*apud* ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993), a humanidade sempre procurou especular sobre a origem dos talentos excepcionais nas áreas dos esportes, artes e ciências. Comumente atribuíam esses dons especiais à intervenção divina, dons especiais ou influências dos astros. Porém, à medida em que a ciência avançou, antigos mitos começaram a perder sua validade.

Sir Francis Galton (1822-1911), cientista, explorador e antropólogo inglês, afirmava que, para adquirir uma habilidade específica, cada pessoa saudável melhoraria, inicialmente, através de sua própria experiência, mas isso seria eventualmente limitado por fatores inatos que não podem ser alterados por meio de treinamento. Hoje, a teoria de Galton só encontra consonância nas teorias contemporâneas de aquisição de habilidades quando estas se referem às capacidades básicas não modificáveis, tais como dirigir um automóvel, digitar no computador ou praticar um esporte por diversão. Frequentemente em menos de 50 horas de prática, um nível de habilidade é atingido para a maioria das atividades. Em todos esses casos os iniciantes tentam entender o processo cognitivo das atividades a fim de evitar erros considerados grosseiros. Com o tempo, essas atividades são automatizadas, atingindo um desempenho estável e nenhuma melhoria adicional é observada (*apud* ERICSSON, 2006, p. 685-686).

Por volta dos anos setenta do século XX Simon e Chase (1973, p. 402) observaram que mestres jogadores de xadrez tinham provavelmente cerca de 50.000 ou mais configurações de jogadas que lhes permitiam recuperar-se de lances dos adversários. Descobriram também que esses jogadores haviam praticado xadrez ao menos dez anos antes de serem considerados jogadores *experts*. Para Ericsson (2006), foi a partir dessas

informações que alguns cientistas começaram a considerar que a *expertise*¹¹ se daria em indivíduos envolvidos em uma determinada atividade em tempo integral por mais de dez anos. Essa teoria, no entanto, mostrou-se inconsistente diante da comparação, por exemplo, das habilidades de profissionais de informática de reputada experiência, considerados por seus pares como especialistas, com as habilidades de estudantes dessa área; ou ainda, diante das conclusões de Camerer e Johnson (1991), em sua comprovação de que as decisões dos especialistas em bolsa de valores não demonstraram uma superioridade confiável sobre especialistas novatos.

2.2. O QUE VEM A SER PRÁTICA DELIBERADA (OU INTENCIONAL)

Chaffin, Imreh e Crawford (2002) e, também, Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) concordam que indicadores baseados apenas em simples experiência não podem garantir a *expertise* em alguma performance, e que, ao menos em parte, os altos níveis de habilidade sejam provenientes do uso de estratégias que visam aproveitar ao máximo o tempo empregado na prática.

Na procura de uma comprovação científica, Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) focaram seus estudos em indivíduos com habilidades acima da média em tarefas representativas e autênticas em seu campo, a saber, atletas e músicos que exibiam desempenho superior em concursos e competições. Em música, para esta experiência, foram convidados violinistas especialistas da academia de Berlim. Foi solicitado que esses músicos registrassem sua rotina de estudos semanal. Ericsson, Krampe e Tesch-Römer relataram que:

¹¹ Segundo Frensch e Stenberg (*apud* ALVES, 2013, P.158) a *Expertise* pode ser definida como a capacidade, adquirida pela prática, de desempenhar qualitativamente bem uma tarefa particular de domínio específico.

Todos os grupos de violinistas experientes gastaram aproximadamente o mesmo tempo (mais de 50 horas) por semana em atividades relacionadas à música. No entanto, descobriu-se que os melhores violinistas passavam mais tempo por semana em atividades que haviam sido especificamente projetadas para melhorar o desempenho, o que chamamos de “prática deliberada”. Um excelente exemplo de prática deliberada é a prática solitária dos violinistas especialistas em que eles trabalham. Dominar metas específicas determinadas pelo professor de música em aulas semanais. Os mesmos grupos de violinistas especialistas, juntamente com um grupo de violinistas profissionais de orquestras sinfônicas de nível internacional, também foram entrevistados para estimar a quantidade de prática deliberada em que se engajaram durante seu desenvolvimento musical. Mesmo entre esses grupos de elite, pudemos constatar que os músicos mais talentosos passaram mais tempo em atividades classificadas como prática deliberada durante o seu desenvolvimento... Aos 20 anos, os melhores músicos haviam passado mais de 10.000 horas praticando, o que equivale de 2.500 e 5.000 horas a mais do que os bons e *menos talentosos* violinistas da mesma academia, respectivamente (1993).

A partir desses dados, levantou-se a hipótese de que o desempenho dos performers é adquirido com exercícios específicos, visando a resoluções de ordem técnica (prática deliberada) e de forma gradual.

Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) dividiram as práticas em três, a saber, trabalho, tocar e prática deliberada. O trabalho inclui performances em público, a exemplo de competições, apresentações e quaisquer outras atividades que envolvam recompensas externas, como salário ou premiações. A segunda prática, tocar, está relacionada às atividades de lazer que são intrinsecamente agradáveis, não tendo, portanto, um objetivo explícito. Por último, a prática deliberada como:

Uma atividade altamente estruturada, cujo objetivo explícito é melhorar a performance. Tarefas específicas são criadas para superar as deficiências, e o desempenho é cuidadosamente monitorado para fornecer sugestões de maneiras de melhorá-las ainda mais (p.368).

Jascha Heifetz (1901-1987), considerado por muitos como um dos maiores violinistas de todos os tempos, disse a seguinte frase: “a disciplina da prática todos os dias é essencial. Quando pulo um dia, noto uma diferença no meu tocar. Depois de dois dias, os críticos notam, e depois de três dias, o mesmo acontece com o público”. Outra citação muito famosa, atribuída a Heifetz, foi quando, parado nas ruas de Manhattan e perguntado como chegar ao Carnegie Hall, teria respondido: “pratique, pratique, pratique”¹². O pressuposto da

¹² Disponível em: <<http://jaschaheifetz.com/about/>>.

prática deliberada é que o nível de *expertise* possa ser alcançado gradualmente por meio de treinamento devidamente orientado.

2.3. “A REGRA DAS 10 MIL HORAS”

A Primeira referência sobre as 10 mil horas aparece num artigo publicado de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer no ano de 1993. Os achados desse artigo sugerem que para uma pessoa alcançar o nível de *expert* em alguma atividade de performance seriam necessárias 10 mil horas de prática. Essa conclusão, já citada anteriormente, teve como base a média de horas de prática solitária de violinistas *experts* quando estes tinham, em média, 20 anos de idade. Muitos artigos foram publicados sobre esses achados, mas foi apenas em 2008, com a publicação do livro *Outliers*¹³, de Malcolm Gladwell, que a regra das 10 mil horas atraiu a atenção do público fora da comunidade científica.

Antes de mais nada, o próprio Ericsson e Pool (2017) afirmam que a regra das 10 mil horas não é realmente uma regra. Em seu livro “Direto ao Ponto: os segredos da nova ciência da *expertise*”¹⁴, os autores dedicam boa parte do capítulo 4 explicando que as 10 mil horas de prática solitária realizada por uma pessoa para se tornar um *expert* numa determinada habilidade não é uma promessa de sucesso profissional e que, a depender do instrumento escolhido, 10 mil horas é apenas parte do caminho. Prefiro pensar nessa regra apenas como um ideal a ser perseguido, que é a superação de meus próprios limites. O mais importante não é a quantidade de horas praticadas, mas a qualidade dessa prática.

2.4. OS PILARES DA PRÁTICA DELIBERADA

Para um entendimento mais didático, o professor Rousmaniere e colaboradores (2017) definem a prática deliberada em quatro pilares básicos, a saber: objetivos, repetição, *feedback* e professor.

¹³ Fora de Série, em português.

¹⁴ Título original: *Peak: Secrets From the New Science of Expertise*.

2.4.1. Objetivos

A prática deliberada envolve objetivos bem definidos e específicos e, frequentemente, implica a melhoria de algum aspecto do desempenho-alvo; não visa a alguma melhoria geral indefinida (ERICSSON; POLL, 2017). Rousmaniere e colaboradores (2017) acreditam que os objetivos devem ser claros e levemente fora da zona de conforto – o que não é necessariamente algo agradável, pois demandam um esforço maior do praticante.

Todos os clarinetistas de importantes orquestras do Brasil que foram entrevistados por Alves (2013) e Andrade (2018) responderam que, ao se depararem com algum trecho ou passagem musical difícil, tinham suas estratégias de estudos bem definidas, diferindo apenas na forma de resolver a dificuldade. Alguns optavam por criar exercícios utilizando a passagem em questão, enquanto outros apenas começavam a estudar o trecho difícil lentamente e quando conseguiam executá-lo naquele andamento sem dificuldade, iam gradativamente tocando mais rápido até alcançarem o andamento final. Semelhante resposta a essa pergunta foi obtida por Silva (2017) ao entrevistar 20 clarinetistas *experts* de diferentes nacionalidades e estilos musicais.

As estratégias dos *experts* entrevistados nessas três pesquisas estão em consonância com os achados do estudo de caso realizado por Chaffin, Imreh e Crawford (2002) sobre a pianista *expert*, além de colaboradora do livro, Ana Gabriela Imreh. Os autores descobriram que, para o músico *expert* motivado, os problemas e desafios de uma nova obra transformam-se em etapas a serem vencidas. Um ponto comum em músicos *experts* é a variedade de estratégias de práticas de que dispõem e seu uso flexível. Outro achado importante desse estudo é que, para tocar uma nova obra em alto nível, instrumentistas *experts* passam geralmente, num primeiro momento, mais tempo pensando numa digitação mais funcional e procurando executá-la, inicialmente, num andamento lento, ou seja: criando estratégias de estudo. Como professor do Conservatório Pernambucano de Música há mais de vinte anos, tenho observado, ao longo desse tempo, que os alunos focados em cumprir o objetivo específico proposto para suas atividades do semestre se desenvolvem tecnicamente mais rápido que os demais.

2.4.2. Repetição

Um fenômeno muito comum por mim observado, como professor de clarineta, é o do estudante que chega à aula seguinte e me apresenta o mesmo exercício técnico – ou peça musical –, cometendo praticamente os mesmos erros. Ao ser questionado sobre o porquê de cometer os mesmos erros, a resposta quase sempre é a mesma: “eu estudei durante toda a semana”. Então, como de praxe, faço a segunda pergunta: quantas vezes durante a semana você executou toda a obra sem errar? E a resposta, invariavelmente, é a mesma: uma, nenhuma vez, ou simplesmente: "Não lembro".

Acredito que a maioria dos professores de instrumento já se deparou com situação semelhante. Ericsson e Poll (2017) distinguem as repetições em “prática ingênua” e “prática intencional” (ou deliberada). Na prática ingênua, não há um objetivo claro a ser perseguido, enquanto na prática intencional há uma estruturação de pequenos passos, visando uma solução para alcançar os objetivos. Chaffin, Imreh e Crawford (2002) relataram que, para estudar a peça no menor tempo possível, performers experientes, ao se deparar com um trecho difícil, costumam dividi-lo em partes menores, para, só então, depois de solucionado, testar a passagem dentro de uma execução mais longa. Caso seja satisfatório, seguem em frente. Se não, tornam a repeti-lo. Alves observa que a repetição é uma estratégia bastante adotada por clarinetistas *experts*. “Eles analisam primeiramente os erros, corrigindo-os em seguida, e somente após as correções realizadas, utilizam a repetição dos trechos musicais armazenando-os corretamente na memória” (ALVES, 2013, p. 80). Concordando com os autores citados, Sloboda (2008) observa que os performers de nível avançado costumam “quebrar as passagens problemáticas em partes menores”, obtendo, assim, um melhor aproveitamento de tempo e esforço na aprendizagem de uma nova peça.

Um exemplo que pode ilustrar bem o quanto o uso da prática intencional é importante aconteceu com a professora de violino Dorothy DeLay:

Um de seus alunos veio lhe pedir ajuda para aumentar a velocidade de execução em uma peça específica, a qual estava previsto para ele tocar em um festival de música. Ele não conseguia tocá-la rápido o suficiente, foi o que disse a ela. Em que velocidade, Dorothy perguntou, você gostaria de tocá-la? O aluno respondeu que gostaria de tocá-la tão rápido quanto Itzhak Perlman, o violinista mundialmente famoso. Antes de mais nada, DeLay conseguiu uma gravação de Perlman tocando a peça e a cronometrou. Então ajustou um metrônomo para uma velocidade lenta e pediu que seu aluno tocasse a peça naquele andamento, o que estava bem dentro de suas habilidades. Em seguida, ela fez com que ele a tocasse repetidas vezes, cada vez

aumentando um pouco a velocidade do metrônomo. E a cada repetição o aluno acertou em cheio. Finalmente, depois de ter executado a peça perfeitamente mais uma vez, ela lhe mostrou a configuração do metrônomo: na verdade, ele a havia tocado mais rápido do que Perlman (*apud* ERICSSON; POOL, 2017 p. 42).

2.4.3. Feedback

O *feedback* é o retorno que o instrumentista deve ter para que, dessa forma, haja um redirecionamento de sua prática deliberada. Esse procedimento deve ser altamente individualizado, pois seu objetivo é o de criar tarefas específicas focadas naquele problema. Para Alves (2013, p. 85), o acesso aos resultados auxilia as correções e melhora a qualidade da precisão da própria performance. Inicialmente o *feedback* é fornecido pelo professor, que irá lhe mostrar caminhos possíveis para correções de problemas. Com o passar dos anos e com mais experiência, o próprio músico terá condições de monitorar a si próprio, detectar erros e corrigi-los apropriadamente (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993; ERICSSON; POOL, 2017).

Nas entrevistas de Alves (2013) e Andrade (2018), fica evidente que o *feedback* faz parte do cotidiano dos clarinetistas *experts*. Além de sua própria percepção, vários músicos experientes utilizam o recurso da gravação ou opinião de outros especialistas, ampliando, dessa forma, as possibilidades de retorno. Chaffin, Imreh e Crawford (2002) afirmam que para o performer passar para a próxima etapa é imprescindível, primeiro, ter consciência do quanto avançou nessa etapa.

2.4.4. Professor

A escolha de um bom professor é de fundamental importância para o êxito na prática deliberada, pois este fornecerá os primeiros *feedbacks*, corrigirá seus erros e traçará novas metas. Segundo Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), para garantir uma aprendizagem eficaz, os alunos devem receber instruções explícitas sobre o melhor método e ser supervisionados por um professor para permitir o diagnóstico individualizado de acertos e erros, *feedback* informativo e treinamento de parte corretiva. É bom ter em mente que nem sempre um bom clarinetista performer será necessariamente um bom professor de clarineta.

Ericsson (2017) afirma que um dos principais atributos para a escolha de um bom professor é saber se ele trabalha com alunos na faixa etária do interessado e se tem experiência em ensinar no nível em que este se encontra.

Nas entrevistas de Alves (2013), clarinetistas *experts* afirmam que seus professores tiveram papel fundamental em suas vidas. Eles serviram de inspiração e tiveram importante papel na manutenção dos processos motivacionais.

A utilização da prática deliberada a longo prazo tem como principal objetivo a capacidade de reconhecer e se lembrar de padrões significativos que podem ser acessados em nossa memória com rapidez. Esse fenômeno é conhecido, na psicologia cognitiva, como representações cognitivas ou representações mentais.

3. REPRESENTAÇÕES MENTAIS

Representação mentais “são imagens mentais que nos permitem "visualizar" um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização” (SANTIAGO, 2002, p. 147). As representações mentais são as responsáveis pela compreensão das relações entre os objetos da realidade que viabilizam uma ação eficaz no mundo, desde um simples comportamento motor até a produção de conhecimentos (VASCONCELLOS, 2012, p. 5). Esse autor argumenta, ainda, que nas representações mentais os conteúdos e as estratégias aprendidos em uma determinada operação cognitiva serão posteriormente transferidos e utilizados na resolução de outras tarefas que exijam performance semelhante dos sujeitos.

Em música, por exemplo, essas representações apresentam o duplo propósito de mediar o desempenho e, ao mesmo tempo, fornecer mecanismos que podem ser alterados para melhorar a performance após a prática e o treinamento (ERICSSON, 2006 e ERICSSON; POOL, 2017). Sloboda (2008) compreende que as habilidades – já aprendidas em peças anteriores – são *usadas* na aprendizagem de uma nova peça, embora não sejam significativamente alteradas nessa aprendizagem. Um fator-chave sobre as representações mentais é que elas são essencialmente de “domínio específico”, isto é, aplicam-se somente à habilidade para a qual foram desenvolvidas (ERICSSON; POOL, 2017, p.78).

Em instrumentistas *experts*, muitos problemas de dedilhado são solucionados já numa primeira leitura. Isto deve-se ao fato de que milhares de padrões de dedilhados já foram devidamente armazenados em sua memória, de forma tal que, ao visualizar uma parte escrita,

antes mesmo de tocá-la, eles já sabem perfeitamente qual sequência de dedilhado será a mais indicada. Outra característica observada nos *experts* é que estes costumam procurar por padrões “escondidos” ou estruturas familiares na obra, como, por exemplo, sequências de arpejos, repetições de frases ou melodias, etc., de forma que facilitem a memorização (SLOBODA, 2008). Confirmando as características supracitadas, Vasconcellos diz que:

Os conteúdos e as estratégias aprendidos em uma determinada operação cognitiva serão posteriormente transferidos e utilizados na resolução de outras tarefas que exijam performance semelhante dos sujeitos. É o que chamamos comumente de “transferência da aprendizagem” (2012, p.5).

Por outro lado, é muito comum instrumentistas iniciantes se utilizarem da estratégia de simplesmente tocar uma mesma passagem por muitas vezes, esperando que seja possível que ela fique boa, à semelhança de uma roupa que está sendo passada a ferro (SLOBODA, 2008, p. 118).

4. ALGUMAS ESTRATÉGIAS UTILIZADAS POR *EXPERTS* EM SEUS ESTUDOS INDIVIDUAIS

Chaffin, Imreh e Crawford (2002) identificaram algumas das estratégias mais comuns em *experts*, quando estes se deparavam com alguma obra nova. Como docente, acredito que a adoção de algumas dessas estratégias poderá ajudar a todos os instrumentistas que desejam otimizar seu tempo de estudo de maneira mais eficaz. Eis algumas delas:

4.1. APROVEITAMENTO DO TEMPO DE ESTUDO

Concentração, meta e foco são três atributos que devem acompanhar o instrumentista durante sua vida musical. Músicos *experts* aproveitam seu tempo de estudo com o máximo de concentração. Ericsson e Pool (2017) lembram que é durante a prática deliberada que o praticante está construindo novas representações mentais e todo o tempo disponível para

praticar deve ser aproveitado (CARDASSI, 2000; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; ERICSSON; POOL, 2017).

4.2. RECONHECIMENTO DA OBRA

Os instrumentistas *experts* procuram fazer uma leitura completa antes de dividir a peça musical em partes menores, pois desta forma, eles podem identificar os pontos críticos que exigirão um maior empenho (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

4.3. DIVISÃO DA LIÇÃO OU OBRA EM SEÇÕES

Ao invés de estudar a lição do começo ao fim, dividi-la em quantidades menores, seja por pentagramas ou compassos, é comprovadamente uma forma eficaz de maximizar o tempo de estudo. Vale ressaltar que o ideal é partir para a próxima seção somente depois de automatizar a atual (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

4.4. EXECUÇÃO NUM ANDAMENTO LENTO

Estudar lento cada trecho selecionado é uma das estratégias mais citadas por instrumentistas *experts*. (ALVES, 2013; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002). Griffin alerta para os benefícios do estudo lento, defendendo que o cérebro humano aprende melhor e mais rápido desta forma, tornando a performance mais eficaz (*apud* SILVA 2017).

4.5. POLIMENTO

Músicos *Experts* preparam a obra a ser executada antes da data da apresentação formal. Essa estratégia dá mais tempo para fazer pequenas correções identificadas através de *feedback* (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

4.6. MANUTENÇÃO

Após o domínio da obra, instrumentistas experientes costumam fazer leituras completas, simulando uma audição ou apresentação. Chaffin, Imreh e Crawford (2002) alertam para evitar o desgaste do estudo excessivo, que pode ocorrer com o exagero das repetições.

4.7. LIMITAÇÃO DA DURAÇÃO DAS SESSÕES DE PRÁTICA DELIBERADA

O estudo ininterrupto por horas é algo completamente improdutivo e danoso à saúde. Desenvolver o hábito de fazer intervalos durante a prática instrumental é também uma forma saudável de cuidar da saúde física e mental (ERICSSON; POOL, 2017).

4.8. BUSCA DA MOTIVAÇÃO CERTA

É importante saber o que realmente o motiva. Embora a prática deliberada seja uma atividade solitária, é importante cercar-se de amigos que o encorajem a continuar. Um bom exemplo seriam os próprios colegas da escola de música. A prática deliberada nunca será uma diversão pura e simples, mas não precisa ser entediante (ERICSSON; POOL, 2017).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta revisão bibliográfica procura dar uma visão panorâmica sobre a prática deliberada. Como demonstrado, a prática deliberada é uma atividade que exige motivação, meta e foco do indivíduo a longo prazo. Não obstante, ela se mostra como um dos caminhos eficazes para a promoção de um aprendizado consciente. Diversas modalidades da prática deliberada já eram por mim utilizadas nos meus estudos individuais desde a minha adolescência, mas de modo intuitivo. Estudando esse tema, tive a oportunidade de saber como pensam os clarinetistas *experts* ao se depararem com uma passagem musical difícil; de conhecer o que difere a prática deliberada da prática ingênua: quais são seus pilares, bem como a importância de se criar representações mentais, sendo esta última o objetivo principal desta maneira de estudar.

Ao procurar desmistificar o conceito do talento inato, a prática deliberada mostra-se como uma opção “para todas as pessoas que querem assumir o controle de suas vidas e criar seu próprio potencial e não comprar a ideia de que isso que está bem aqui e agora é o melhor que se consegue” (ERICSSON; POOL, 2017, p. 157).

A escassez de produção textual no Brasil sobre a prática deliberada voltada à clarineta e instrumentos de sopros em geral, sobretudo nos anos iniciais do aprendizado, vem demonstrar que este tema carece de mais atenção, reflexão e pesquisas de instrumentistas e docentes. Este artigo não tem, portanto, a intenção de esgotar as discussões sobre os pontos aqui elencados, mas de provocar novas pesquisas e novos estudos sobre esse tema ou quaisquer outros que visem a otimização da aprendizagem instrumental.

REFERÊNCIAS

- ALVES, A. C. **Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de “alto nível”**. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música, UNB, Brasília, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/14689>>. Acesso em: 23 out 2018.
- ANDRADE, L. C. **Reflexões sobre a prática musical do clarinetista: investigando possíveis caminhos para a otimização**. 2018. 72 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, UFBA, Salvador, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25683>>. Acesso em: 17 jul 2018.
- APA PSYCNET <<http://psycnet.apa.org/fulltext/1993-40718-001.pdf>> Acesso em: 20 out 2018.
- BENGTSSON, Sara L. et al. Extensive Piano Practicing Has Regionally Specific Effects on White Matter Development. **Nature Neuroscience**, v. 8, p. 1148-1150, 2005. Disponível em: <http://www.brainmusic.org/EducationalActivities/Bengtsson_practicing2005.pdf>. Acesso em: 23 out 2018
- CAMERER, C. F., & JOHNSON, E. J. (1991). The process-performance paradox in expert judgment: How can the experts know so much and predict so badly? In: K. A. Ericsson and J. Smith (Eds.), **Towards a general theory of expertise: Prospects and limits** (pp. 195–217). Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em <https://www0.gsb.columbia.edu/mygsb/faculty/research/pubfiles/1152/Process_and_performance_of_experts.pdf>. Acesso em: 26 out 2018
- CARDASSI, Luciane. Pisando no Palco: prática de performance e produção de recitais. In: **I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**. Belo Horizonte. 2000. **Anais SNPPM**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/3191436/Pisando_No_Palco_In_anais_DO_I_SNPPM_em_CD_Rom>. Acesso em: 30 out 2018.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. **Practicing perfection: Memory and piano performance**. Londres: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. 303 p.
- COSTA, M. M. **Memorial apresentado como pré-requisito para conclusão do mestrado profissional em música**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, UFBA, Salvador, 2015.
- ELBERT, Thomas et al. Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand. In: **String Players**. Science, v. 270, p. 305-307, 1995. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/4e3a/646e6d57e72bb21b1e50f9a85bcb0fd43ae0.pdf>>. Acesso em: 24 out 2018.
- ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, [s.l.], v. 100, n. 3, p.363-406, 1993. American Psychological Association (APA). Disponível em:

<[https://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](https://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf)>. Acesso em: 16 maio 2018.

_____. The influence of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance. In: ERICSSON, Karl Anders et al (Ed.). **The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance**. Nova York: Cambridge University Press, 2006. Cap. 38. p. 685-705. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.459.3750&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

_____; POOL, R. **Direto ao Ponto: Os Segredos da Nova Ciência da Expertise**. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017.

ISPA - Instituto Universitário - o que é prática deliberada? Disponível em: <<http://clinica.ispa.pt/pagina/o-que-e-pratica-deliberada-pdf>>. Acesso em: 25 jun 2018.

PLATZ et al. **The influence of deliberate practice on musical achievement: a meta-analysis**, no. 25, jun 2014. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4073287/>>. Acesso em: 25 jun 2018.

ROUSMANIERE, T., Goodyear, R. K., Miller, S. D., & Wampold, B. E. (Eds.). (2017). *The cycle of excellence: Using deliberate practice to improve supervision and training*. John Wiley & Sons. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Tony_Rousmaniere/publication/316010513_Introduction_to_Using_Deliberate_Practice_to_Improve_Supervision_and_Training/links/5b69aa9ba6fdcc87df6d73e8/Introduction-Using-Deliberate-Practice-to-Improve-Supervision-and-Training.pdf>. Acesso em: 18 ago 2018.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteiros para Piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **Em Pauta**, v. 13, n. 20, p. 144, 2002. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9384/5422> >. Acesso em: 15 jul 2019.

SANTOS, J. S. Q.; TOURINHO, C. **Autorregulação e prática deliberada: um estudo com alunos em cursos de bacharelado em violão**. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, UFBA, Salvador, 2017.

SILVA, N. M. A. **A aplicação do contextual interferente effect no estudo do repertório para clarinete: propostas de modelos e ferramentas de trabalho**. 2017. 204 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, Portugal, 2017. Disponível em: < <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/23072> > Acesso em: 23 ago 2018.

SIMON, H. A., & CHASE, W. G. (1973). Skill in chess. **American Scientist**, 61, p. 394–403. Disponível em: < <https://digitalcollections.library.cmu.edu/awweb/awarchive?type=file&item=44582> >. Acesso em: 24 out 2018

SLOBODA, John A. **A mente musical: a psicologia cognitiva da Música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25683>>. Acesso em: 19 set 2018.

VASCONCELLOS, Jorge Luís Cruz de. Representações mentais: uma abordagem cognitivista. **Saúde mental em foco do CESUCA - ISSN 2316-3674**, [S.l.], v. 1, n. 1, ago. 2012. Disponível em: <<http://ojs.cesuca.edu.br/index.php/saudementalemfoco/article/view/19>>. Acesso em: 27 out. 2018.

WILLIAMON, A. **Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance**. New York: Oxford University Press, 2006. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.468.880&rep=rep1&type=pdf> >. Acesso em: 23 out 2018.

**APÊNCICE B – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA
MUS D48 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – Semestre I**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|--|
| MUS D48 | Oficina de Prática Técnico-Interpretativa |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

(Semestre I)

- 1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA.
- 4) **Período de Realização:** 23/04 a 01/08.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) **Levantamento de repertório** – escolha de repertórios a serem estudados no semestre e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas – 1 hora
 - b) **Aulas presenciais**
Repertório –

Módulo I (23/04 a 27/04)
(23/04) **CLAUDE DEBUSSY** – *Primeira Rapsódia para clarineta em Bb e piano* – foram abordadas questões estéticas, históricas e sugestões para uma melhor interpretação – 1 hora
(25/04) **HENRI RABAUD** – *Solo de Concours* para clarineta e piano, op.10 – foi

trabalhada a cadência inicial da obra e uma visão panorâmica da peça (sugestões de andamentos e ênfase nas dinâmicas) – 1 hora

Módulo II (04/06 a 08/06)

(04/06) Laboratório com alunos de composição do professor Marcos Sampaio (UFBA) – foram executadas composições para duas clarinetas dos alunos do professor Marcos. Durante a execução de cada obra era dado o *feedback* aos compositores, sugerindo andamentos, articulações, dinâmicas, etc., tanto pelo prof. Pedro Robatto quanto pelos demais alunos presentes na sala. Executantes: professor Pedro Robatto e Jônatas Zacarias – 1 hora

(06/06) **ERLAND VON KOCH** – *Monolog nr 3* para clarineta solo. Durante a aula, foi observada a necessidade de diferenciar mais as dinâmicas e realçar melhor as notas agudas – 1 hora

Módulo III (16/07 a 20/07)

(16/07) **EUGÈNE BOZZA** – *Concerto para Clarineta e Orquestra de Câmara (ou piano), I. Allegro Moderato*. Após a minha performance foram sugeridas algumas nuances, dinâmicas e possibilidades de novas digitações, visando uma execução mais clara – 1 hora

(18/06) **HENRI RABAUD** – *Solo de Concours* para clarineta e piano, op.10 e **EUGÈNE BOZZA** – *Concerto para Clarineta e Orquestra de Câmara (ou piano), I. Allegro Moderato*. Aula com a participação do correpetidor. O professor Pedro Robatto fez algumas considerações pertinentes, objetivando a audição final da classe de clarineta – 1 hora

Semana da Audição (30/07 a 01/08)

(30/07) Ensaio com a presença do professor Pedro Robatto para a audição do dia 01/08 – 1 hora

Total de aula presencial: 7 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos na preparação individual do repertório camerístico específico;
- b) Desenvolvimento de procedimentos para estudos de alta performance.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática;
- b) Gravações das apresentações.

8) Orientação:

a) Carga horária da Orientação:

b) Formato da Orientação:

- a. 1 encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares (1 hora);
- b. 2 encontros presenciais por módulo (6 x 1h = 6 horas);
- c. 1 Laboratório com alunos de composição do professor Marcos Sampaio = 1 hora)

Total: 8 horas

c) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

d. 23/04 e 25/04;

e. 04/06 e 06/06;

f. 16/07 e 18/07;

g. 30/07 e 01/08.

9) Cronograma dos estudos individuais

Estudos individuais do repertório (prática com instrumento): 47 dias (5 dias por semana)
x 2h = 94 horas

10) Total de horas dedicadas à disciplina = 102 horas

**APÊNCICE C – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA
MUS D50 – Prática Camerística – Semestre I**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|----------------------------|
| MUS D50 | Prática Camerística |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática (1)

SEMESTRE I

- 1) **Título da Prática:** Prática Camerística (Quarteto de Clarinetas Sopros de PE).
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Conservatório Pernambucano de Música.
- 4) **Período de Realização:** 25/05 a 27/07.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) Levantamento de repertório – adaptações de músicas para o quarteto, análise de gravações e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas para apresentações na Academia Pernambucana de Letras e como grupo integrante da “Temporada no Pátio de São Pedro” – Recife-PE – 1 hora
 - b) Ensaios do Quarteto Sopros de PE
Repertório:
LEONARD BERNSTEIN – *Overture to Candide*;
ALFRED UHL – *Divertimento*;
THIERRY ESCAICH – *Tango Virtuoso*;
JOHN WILLIAMS – *The Terminal* – *The tale of Viktor Navorski*.

SEVERINO ARAÚJO – *Espinha de Bascalhau*
DIMAS SEDÍCIAS – *Ilusão; Gonzagação e Duas Espécies (Gogóia e Mororó)*
 08 ensaios (16/04; 30/04; 07/05; 28/05; 18/06; 25/06; 02/07 e 23/07) x 2h = 16 horas.

6) **Total de horas de ensaios + levantamento de repertório:** 17 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|----------------------------|
| MUS D50 | Prática Camerística |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática (2)

SEMESTRE I

- 1) **Título da Prática:** Prática Camerística (Duo Jonatas Zacarias e Elyanna Caldas – clarineta e piano).
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Academia Pernambucana de Letras .
- 4) **Período de Realização:** 16/04 a 23/07.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) Levantamento de repertório – análise de gravações e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas no recital na Academia Pernambucana de Letras como parte do projeto “Música na APL” – 1 hora
 - b) Ensaios do Duo Jonatas Zacarias e Elyanna Caldas (*Clarineta e Piano*)
 Repertório para o recital “Tarde Francesa”:
CAMILLE SAINT-SAËNS – *Sonata* para clarineta e piano, op. 167;

CLAUDE DEBUSSY – *Primeira Rapsódia* para clarineta em Bb e piano;
FRANCIS POULENC – *Sonata* para clarineta e piano (1962);
HENRI RABAUD – *Solo de Concours* para clarineta e piano, op.10.

6) **Total de horas de ensaios (9 ensaios x 2h + 1h):** 19 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|----------------------------|
| MUS D50 | Prática Camerística |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática (3)

SEMESTRE I

- 1) **Título da Prática:** Prática Camerística (Duo Jonatas Zacarias, clarineta e Hammurábi Ferreira, piano).
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA.
- 4) **Período de Realização:** 23/04 a 02/08.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) Levantamento de repertório – análise de gravações e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas no recital da Classe de Clarinetas da UFBA sob a orientação do prof. Dr. Pedro Robatto – 1 hora
 - b) Ensaios do Duo Jonatas Zacarias e Hammurábi Ferreira (*Clarineta e Piano*)
EUGÈNE BOZZA – *Concerto para clarineta e orquestra de câmara, I. Allegro Moderato*

HENRI RABAUD – *Solo de Concours* para clarineta e piano, op.10

5 ensaios x 1h = 5 horas

Recital dia 01 de agosto de 2018, na Escola de Música da UFBA

6) **Total de horas de ensaios:** 6 horas

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

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação coletiva do repertório camerístico específico;
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de música de câmara.

8) **Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- a) Relatório/memorial da Prática;
- b) Gravações das apresentações.

9) **Orientação:**

a) **Formato da Orientação:**

- a. 1 encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares (1 hora);
- b. 1 encontro presencial preparatório para cada programa (3 x 1h = 3 horas);
- c. 1 encontro avaliativo para cada programa – pós-concerto (3 x 1h = 3 horas).

Total: 7 horas

b) **Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

- a. 23/04 e 25/04;
- b. 04/06 e 06/06;
- c. 16/07 e 18/07;
- d. 30/07 e 01/08.

c) **Cronograma dos estudos individuais**

Estudos individuais do repertório (prática com instrumento): 53 dias (5 dias por semana) x 1h = 53 horas

10) **Total de horas dedicadas à disciplina** (práticas 1, 2 e 3 + orientação + estudo individual) = 17 + 19 + 6 + 7 + 53 = 102 horas

**APÊNCICE D – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA
MUS E95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – Semestre II**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|--|
| MUS E95 | Oficina de Prática Técnico-Interpretativa |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

SEMESTRE II

- 1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA.
- 4) **Período de Realização:** 24/9 a 21/12.
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) **Levantamento de repertório** – escolha de repertórios a serem estudados no semestre e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas – 1 hora
 - b) **Aulas presenciais**
Repertório –

Módulo I (24/09 a 28/09)

(24/09 e 28/09) **AMILCARE PONCHIELLI** – *The Meeting (Il Convegno)* – *Divertimento* para duas clarinetas em Sib e piano (Jônatas Zacarias, *cl.1* / Prof. Pedro Robatto, *cl.2* / Hammurábi Ferreira, *piano*) – foram abordadas questões estéticas, históricas e sugestões para uma melhor interpretação – 2 x 1h = 2 horas

(15/10) **FELIX MENDELSSOHN** – *Concert Piece No. 1* for clarinet, basset horn and piano, Op. 113 (Jônatas Zacarias, *clarineta* / Patricia Pérez, *clarone* / Hammurábi Ferreira, *piano*) – foi realizado uma leitura geral da obra com sugestões de andamentos, fraseados pelo prof. Pedro e ainda foi feita a adaptação da parte do basset horn para o clarone – 1 hora

Módulo II (29/10 a 01/11)

(29/10 e 31/10) **JÖRG WIDMANN** – *Fantasie*, para clarineta solo e **FELIX MENDELSSOHN** – *Concert Piece No. 1* for clarinet, basset horn and piano, Op. 113 – foram abordadas questões estéticas e técnicas objetivando uma melhor performance para apresentação do dia 14 de novembro – 2 x 1h = 2 horas

Módulo III (17/12 a 21/12)

(29/10 e 31/10) **JÖRG WIDMANN** – *Fantasie*, para clarineta solo e **Francis Poulenc** – *Sonata* para duas clarinetas. Acompanhado pelo professor Pedro Robatto na segunda clarineta – foram abordadas questões estéticas e técnicas, objetivando uma melhor performance para apresentação do dia 14 de novembro – 2 x 2hs = 4 horas

Total de horas de aula presencial: 10 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos na preparação individual do repertório camerístico específico;
- b) Desenvolvimento de procedimentos para estudos de alta *performance*.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática;
- b) Gravações das apresentações.

8) Orientação:

- a) Formato da Orientação:
 - a. 1 encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares (1 hora);
 - b. 3 encontros presenciais preparatório para cada obra (3 x 1h = 3hs).

Total: 4 horas

b) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- a. 24/09 e 28/09;
- b. 15/10;
- c. 29/10 a 01/11.

c) **Cronograma dos estudos individuais**

Estudos individuais do repertório (prática com instrumento): 43 dias (5 dias por semana)
x 2h = 86 horas

9) **Audição geral:**

Data: 19 de dezembro de 2018

Local: Reitoria da UFBA

Total: 2 horas

10) **Total de horas dedicadas à disciplina = 102 horas**

**APÊNCICE E – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA
MUS E96 – Prática Orquestral – Semestre II**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|---------------------------|
| MUS E96 | Prática Orquestral |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

- 1) **Título da Prática:** prática como primeiro clarinetista na temporada da Orquestra Sinfônica do Recife-OSR 2018.2 (2 programas até o presente momento)
- 2) **2) Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **3) Locais de Realização:** Teatro de Santa Isabel – Recife-PE.
- 4) **4) Período de Realização:** 13/08 a 12/12.
- 5) **5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Programa 1:

- a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSR – 1 hora

b) Ensaios e concertos da OSR:

Concertos 21/08 e 22/08

Regente: Marlos Nobre

Repertório:

VIVENTE FITTIPALDI – *Dança Selvagem*

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Sinfonia 6 em fá maior, op. 68 (Pastoral)*

Cronograma e carga horária:

11 ensaios (06 a 20/08) x 2hs + 2 concertos (21 e 22/08) x 1h = 24 horas

Programa 2:

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSR – 1 hora

b) Ensaios e concertos da OSR:

Concertos 18/09 e 19/09

Regente: Marlos Nobre

Repertório:

ALBERTO NEPOMUCENO – *Batuque para Orquestra*

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Sinfonia 5 em dó menor, op. 67*

Cronograma e carga horária:

10 ensaios (03 a 17/09) x 2hs + 2 concertos (18 e 19/09) x 1h = 22 horas

Programa 3:

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSR – 1 hora

b) Ensaios e concertos da OSR:

Concertos 23/10 e 24/10

Regente: Marlos Nobre

Repertório:

RICHARD WAGNER – *Tannhäuser Overture*

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Sinfonia 4 em Sib Maior, op. 60*

Cronograma e carga horária:

10 ensaios (08 a 22/10) x 2hs + 2 concertos (23 e 24/09) x 1h = 22 horas

Programa 4:

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSR – 1 hora

b) Ensaios e concertos da OSR:

Concertos 20/11 e 21/11

Regente: Marlos Nobre

Repertório:

RICHARD WAGNER – *Tannhäuser Overture*

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Sinfonia 2 em Ré Maior, op. 36*

Cronograma e carga horária:

1 ensaio (19/11) x 2hs + 2 concertos (18 e 19/09) x 1h = 4 horas

Programa 5:

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSR – 1 hora

b) Ensaios e concertos da OSR:

Concerto: 12 de dezembro de 2018

Regente: Marlos Nobre

Repertório:

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Abertura Egmont*, Opus 84

LUDWING VAN BEETHOVEN – *Sinfonia 8 em Fá Maior*, op. 93

Cronograma e carga horária:

7 ensaios (03 a 11/12) x 2hs + 2 concertos (18 e 19/09) x 1h = 16 horas

Total de ensaios e concertos: 93 horas

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

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de naipe e orquestral

7) **Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) **Orientação:**

- a) Carga horaria da Orientação: 9 horas
- b) Formato da Orientação:
 - a. 1 encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares (1 hora);
 - b. Master class realizados nas aulas presenciais para trabalhar as demandas do repertório (3 x 1h = 3 horas);
 - c. 1 encontro avaliativo para cada programa – pós concerto (5 x 1h = 5 horas)

total: 9 horas

c) **Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

- a. 24/09; 26/09 e 28/09;
- b. 15/10;
- c. 29/10 e 31/10;
- d. 12/11; 12/11 e 14/11;
- e. 17/12 e 19/12.

9) **Total de horas dedicadas à disciplina** = 102 horas

**APÊNCICE F – FORMULÁRIO DAS ATIVIDADES DA DISCIPLINA
MUS E95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – Semestre III**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

Matrícula: 218122513

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2019.1

| Código | Nome da Prática |
|----------------|--|
| MUS E95 | Oficina de Prática Técnico-Interpretativa |

Orientador da Prática: Prof. Dr. Pedro Robatto

Descrição da Prática

SEMESTRE III

- 1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa
- 2) **Carga Horária Total:** 102 horas
- 3) **Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA, Conservatório Pernambucano de Música
- 4) **Período de Realização:** 22/04 a 12/07
- 5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**
 - a) **Levantamento de repertório** – escolha de repertórios a serem estudados no semestre e pesquisa de textos sobre as obras a serem executadas – 1 hora;
 - b) **Aulas presenciais** 27 de março e 08 de maio.
Repertório –
Obras a serem apresentadas como recital da disciplina
 - **LUIGI BASSI** – *Concerto Fantasia sobre os motivos da Opera “RIGOLETTO”*, de G. Verdi
 - **CARLOS GUASTAVINO** – *Sonata* para clarineta e piano

- **WOLFGANG AMADEUS MOZART** – *Concerto em Lá Maior* para clarineta e orquestra K.622
- **AARON COPLAND** – *Concerto para Clarineta, Orquestra de cordas* (com harpa e piano)

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

- Desenvolvimento de procedimentos na preparação individual do repertório camerístico específico;
- Desenvolvimento de procedimentos para estudos de alta *performance*.

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

- Relatório/memorial da Prática;
- Gravações das apresentações.

8) **Orientação:**

a) Formato da Orientação:

- 1 encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares (1 hora)
- 1 encontro presenciais preparatório para cada obra (3 x 1h = 3hs)

Total: 4 horas

b) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- 24/09 e 28/09;
- 15/10;
- 29/10 a 01/11.

9) **Cronograma dos estudos individuais**

Estudos individuais do repertório (prática com instrumento): 85 dias (5 dias por semana) x 1h = 85 horas

- ***Concerto para Clarineta de Mozart com a Orquestra Sinfônica do Recife***

Data: 22 de maio de 2019

Local: Teatro de Santa Isabel

Total: 1 hora

Ensaios com a Orquestra Sinfônica do Recife (3 x 1h) = 3 horas

- **Audição e defesa do mestrado:**

Data: 10 de julho de 2019

Local: Escola de Música da UFBA

Total: 2 horas

Ensaios com pianista (2 x 2h) = 4 horas

- **Concerto para Clarineta e Orquestra de Aaron Copland com a OSUFBA**

Data: 12 de julho de 2019

Local: Reitoria da UFBA

Total: 1 hora

Ensaaios com a OSUFBA (3 x 1h) = 3 horas

10) **Total de horas dedicadas à disciplina** = 102 horas



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM PERFORMANCE
MUSICAL – CLARINETA**

MUS D45 – ESTUDOS ESPECIAIS: TEORIA E PRÁTICA DA EDIÇÃO MUSICAL (2018.2)

Professor: Lucas Robatto

Aluno: Jônatas Zacarias de Oliveira

CLAUDE DEBUSSY

PREMIÈRE RHAPSODIE

POUR CLARINETTE EN SI_b

SALVADOR
2018

CLAUDE DEBUSSY

Claude Achille Debussy (St. Germain-em-Laye, França, 22 de agosto de 1862) foi um compositor e pianista francês, mentor e principal criador de um original estilo de música inspirado nos ideais da pintura impressionista.

Estudou com Guiraud e outros no Conservatório de Paris (1872-84). Em 1884 venceu o concurso Prix de Rome – um dos mais importantes concursos europeus da época – com a cantata “O Filho Pródigo”, indo estudar na capital italiana nos anos 1885-87; entretanto foi fortemente influenciado por suas visitas a Bayreuth (1888, 1889) e pela audição de música javanesa em Paris (1889).

A amizade com poetas simbolistas e parnasianos, dominados por Mallarmé, e a renovação da pintura impressionista foram forças determinantes que impulsionaram o compositor para um caminho artístico original. Debussy passou então a dar mais importância aos acordes isolados, timbres, pausas e ao contraste entre registros. Queria compor com liberdade, fugindo das regras tradicionais.

Claude Debussy faleceu em Paris, França, no dia 25 de março de 1918, em consequência de um câncer diagnosticado em 1909.

PREMIÈRE RHAPSODIE

POUR CLARINETTE EN SI_b

Em 1909, Claude Debussy é contratado por Gabriel Fauré, diretor do Conservatório de Paris, para o seu Conselho Superior. Entre as tarefas esperadas por ele no Conselho, Debussy também foi comissionado em 1909 a escrever uma obra para o exame final de clarineta do Conservatório de Paris em 1910.

Entre dezembro de 1909 e janeiro de 1910, ele compôs a Rhapsodie para a competição de clarinetas do ano de 1910.

Assim, este trabalho é na verdade um "Solo de Concours" (solo de competição) escrito para testar as habilidades dos alunos de clarinete no Conservatório. Como era tradição, os alunos receberam a música para preparar e memorizar um mês antes dos exames. Além de realizar a peça solo solicitada nos exames, os alunos também foram testados em leitura visual. Para este teste em 1910, Debussy compôs um trabalho muito curto e charmoso para clarinete e piano intitulado *Petite Pièce* (ESTRIN, Mitchell)

A partitura é dedicada a Prosper Mimart (1859-1928) – clarinetista e professor do Conservatório de Paris no período de 1904 a 1918 – e foi publicada por Durand, em maio de 1910. Debussy ficou tão satisfeito com o sucesso de sua obra que resolveu fazer uma versão para orquestra no verão de 1911. Enquanto transferia a parte de clarinete da versão já publicada para clarinete e piano, ele

fez algumas mudanças sutis, particularmente no compasso 201, que tem sido um ponto de discórdia entre clarinetistas há mais de um século (Woodfull-Harris, Douglas - https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA7897_90/).

DESCRIÇÃO DAS FONTES

Para a realização deste trabalho foram comparadas apenas a parte da clarineta em cinco fontes diferentes. Todas as fontes foram nomeadas baseando-se em sua ordem cronológica e estão disponíveis no site IMSLP, no seguinte endereço: [https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_(Debussy,_Claude)).

Durante o processo de pesquisa por edições críticas publicadas, encontrei apenas a edição de Douglas Woodfull-Harris sendo esta disponível para compra no site https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA7897_90/.

Fonte A – partitura para clarineta e piano, escrita a mão com autógrafo do próprio

compositor e com a dedicatória para o clarinetista Prosper Mimart. Segundo o site IMSLP a parte original se encontra na *Bibliothèque nationale de France*. 18 páginas.

Fonte B – para clarineta e piano. Editado e impresso em maio de 1910 pela editora *Durand Et Cie*. 12 páginas.

Fonte C – parte cavada da edição para clarineta e piano. Editado e impresso em maio de 1910 pela editora *Durand Et Cie*. 4 páginas

Fonte D – para clarineta e orquestra. Foi adaptada pelo próprio compositor em janeiro de 1911 também sendo impresso e editado pela editora *Durand Et Cie*. Esta versão é a mais gravada. 45 páginas.

Fonte E – parte cavada da edição para clarineta e orquestra. Editado e impresso em janeiro de 1911 pela editora *Durand Et Cie*. 4 páginas.

Para este trabalho a fonte “E” foi escolhida como *best text*, pois foi a versão executada em 16 de janeiro de 1911 Mimart e sabe-se que Debussy participou desta edição ((ESTRIN, Mitchell)

Claude Debussy
Rhapsody for Clarinet

CLARINETTE PRINCIPALE

Rêvenement lent ($\text{♩} = 50$)

p doux et expressif.

pp

pp doux et pénétrant.

Cédez

p

p

p

En serrant.

p

f

p

Le double plus vite.

f

pp

f

pp

pp

pp perdendosi

p

Debussy — Rhapsody for Clarinet

2

CLARINETTE PRINCIPALE

f) **g)** Un peu retenu.
p *cre* *3* *3* *3* *scen* *do* *p* *p*
h)
p *p* *p*
Cédez **5)** Modérément animé (Scherzando)
p *p* *p*
i)
p *ppp* *p*
ppp *p* *p* *p*
k) *p* *tr* *tr* *tr* *tr* *p*
Un peu retenu. **m)** **Plus retenu.** **n)**
molto dim. *pp doux et expressif.* *pp* *pppp*
6 a Tempo (modérément animé)
p *p*
Même mouv!
p *p* *2* *2* *2* *Fl.*

Debussy — Rhapsody for Clarinet

CLARINETTE PRINCIPALE

3

Scherzando o)

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

p *mf* *f* *p*

p *più léger*

q) Cédez **a Tempo**

più p *pp*

p

8 *p avec charme* *mf*

p délicatement *p più*

9) I^o Tempo

pp **Animez et augmentez peu à peu.**

r) Animez et augmentez toujours. **s) p**

t) Animez et augmentez toujours. **u) p**

10) Animé *tr... tr...* *mf*

COMPARAÇÃO DAS FONTES

a) compasso 06 - notas 9 e 19, nas fontes A, B e C, tem um $f\grave{a}\grave{a}$ ao invés de $f\grave{a}$.



IMAGEM 1 (fonte A)



IMAGEM 2 (fonte B)



IMAGEM 3 (fonte C)

b) compasso 20 – não aparece a inscrição *Cédez* na fonte D.

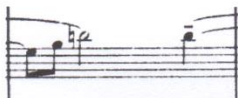


IMAGEM 4 (fonte D)



IMAGEM 5 (best text)

c) compasso 31 – há uma indicação de *scherzando* (*Le double plus vite*) apenas na fonte D. Nas demais, apenas a indicação *Le double plus vite*.

d) na *best text*, o crescendo do compasso 35 é apenas no primeiro compasso, enquanto que no manuscrito (fonte A) vai até a primeira colcheia do segundo tempo e na fonte C, até a *acciaccatura* do segundo tempo.



IMAGEM 6 (best text)

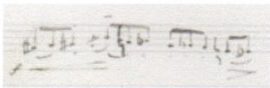


IMAGEM 7 (fonte A)



IMAGEM 8 (fonte C)

e) compasso 36 – aparece a inscrição "*En retenant peu à peu jusqu'au 1^o Tempo*", exceto na fonte D onde consta apenas "*En retenant peu à peu*".

f) compasso 51 – há uma cesura após a primeira colcheia da quiáltera do primeiro tempo no manuscrito (fonte A), nas B, C e D. Essa informação parece indicar haver uma falha de impressão na *best text*.



IMAGEM 9 (best text)

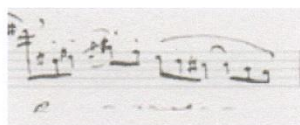


Imagem 10 (fonte A)



IMAGEM 10 (fonte B)



IMAGEM 11 (fonte C)



IMAGEM 12 (fonte D)

g) compasso 52 – a última nota do compasso é $d\acute{o}\grave{m}$ em todas as fontes, exceto no

manuscrito (fonte A).

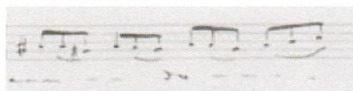



IMAGEM 13 (fonte A)



IMAGEM 14 (best text)

h) compasso 54 – há um  nas três últimas quiálteras nas fontes A, B e D.

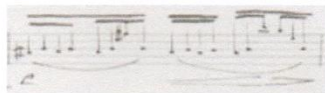


IMAGEM 15 (fonte A)



IMAGEM 16 (fonte B)



IMAGEM 17 (fonte D)



IMAGEM 19 (fonte C)



IMAGEM 20 (best text)

j) compassos 60 e 61 – houve uma significativa mudança nesses compassos se comparado ao manuscrito o que demonstra a participação do editor e/ou do clarinetista com o compositor. No manuscrito há uma pausa no primeiro tempo de ambos os compassos sendo um arpejo ascendente no compasso 60 e um descendente no 61. Nas demais fontes há uma escala semelhante em ambos os

compassos, exceto pela nota lá que aparece sustenido no primeiro compasso e natural no compasso seguinte.

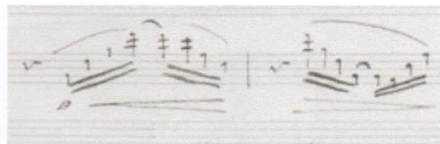


IMAGEM 21 (fonte A)



IMAGEM 22 (best text)



IMAGEM 23 (fonte B)



IMAGEM 24 (fonte C)



IMAGEM 25 (fonte D)

Nota-se que na fonte C não há o decrescendo no segundo compasso (61).

k) compasso 69 – no manuscrito (fonte A) há uma sequência de bordaduras ascendentes na forma de quiálteras em intervalos de quintas e quartas sucessivas e ascendentes. Essa escrita não aparece nas demais fontes, sendo substituída por bordaduras ascendentes, também na forma de quiálteras, mas em intervalos de segunda ascendente.



IMAGEM 26 (fonte A)



IMAGEM 27 (best text)



IMAGEM 28 (fonte B)



IMAGEM 29 (fonte C)



IMAGEM 30 (fonte D)

m) compasso 76 – na fonte A (manuscrita), aparece a indicação “*pp*” no início do compasso. Nas demais fontes aparece a indicação “*pp doux et expressif*”.

n) compassos 81, 82 e 83 – a partir do segundo tempo do compasso 81 até o final do compasso 83, a melodia está escrita uma oitava abaixo na fonte A.

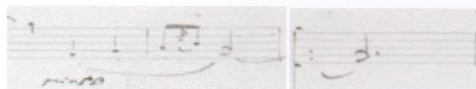


IMAGEM 31 (fonte A)



IMAGEM 32 (best text)

o) compasso 101 – a última semicolcheia do compasso na fonte *best text* é \flat . Nas demais fontes é \natural .



IMAGEM 33 (fonte A)



IMAGEM 34 (fonte B)



IMAGEM 35 (fonte C)



IMAGEM 36 (fonte D)



IMAGEM 37 (best text)

p) compasso 104 – a segunda nota aparece ligada à terceira, exceto na fonte *best text*.



IMAGEM 38 (best text)

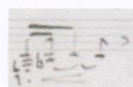


IMAGEM 39 (fonte A)



IMAGEM 40 (fonte B)



IMAGEM 41 (fonte C)

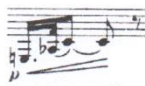


IMAGEM 42 (fonte D)

q) compasso 123 e 124 – no início do compasso 123 há escrito “Cédez” e no compasso seguinte (124) há uma indicação de “a Tempo”. Essas indicações estão em todas as edições, mas não aparece no manuscrito (fonte A). Percebe-se aqui uma possível interferência do editor e/ou do intérprete.

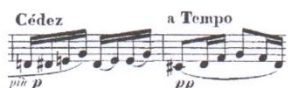


IMAGEM 43 (best text)

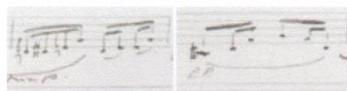


IMAGEM 44 (fonte A)



r) compassos 156 e 157 – há um  que começa no início do compasso 156, seguindo até o terceiro tempo do compasso 157. No quarto tempo do compasso 157 há escrito um  com duração apenas de 1 tempo. Essa indicação não aparece no manuscrito (fonte A)



IMAGEM 45 (fonte A)



IMAGEM 46 (best text)

s) compassos 158 – aparece a indicação de “p” e “Animez et augmentez peu à peu” em todas as edições, mas não há essa indicação no manuscrito (fonte A)



IMAGEM 47 (fonte A)



IMAGEM 48 (best test)

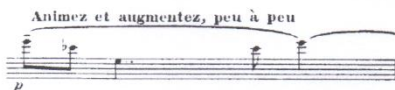


IMAGEM 49 (fonte B)



IMAGEM 50 (fonte C)



IMAGEM 51 (fonte D)

t) compasso 160 – aparece a indicação: “Animez et augmentez toujours.” em todas as fontes, exceto a manuscrita (fonte A).

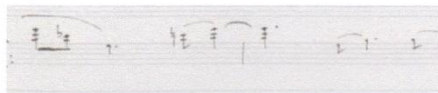


IMAGEM 52 (fonte A)

Animez et augmentez toujours.



IMAGEM 53 (best text)

u) compasso 163 – em todas edições há, no primeiro tempo um “mf” com um crescendo em todo o quarto tempo e a indicação “Animé”. No manuscrito não há as indicações de andamento e intensidade.



Imagem 54 (fonte A)



IMAGEM 55 (best test)

v) compassos 165 e 166 – best text – no primeiro tempo do compasso 165 há a indicação *mf*, um crescendo no quarto tempo culminando em *f* na primeira fusa do primeiro tempo do compasso 166, seguida de um decrescendo neste mesmo tempo. No início do terceiro tempo do compasso 166 há um *p* seguido de um decrescendo.

Nas fontes B e D percebe-se indicações semelhantes, exceto pelo crescendo, ao invés do decrescendo, no primeiro tempo do compasso 166.

Mais uma vez observa-se que não há nenhuma indicação de dinâmica no manuscrito, como se pode ver na imagem abaixo.



IMAGEM 56 (fonte A)



IMAGEM 57 (fonte B)



IMAGEM 58 (fonte C)



IMAGEM 59 (fonte D)



IMAGEM 60 (best text)

w) compasso 167 – best text, fonte B e C:

primeiro tempo *f*
 terceiro tempo *p*
 quarto tempo *mf*

fonte D:

primeiro tempo *f*
 terceiro tempo *p*
 quarto tempo *f*

No manuscrito (fonte A) não há nenhuma indicação de dinâmica.



IMAGEM 61 (best text)



IMAGEM 62 (fonte B)



IMAGEM 63 (fonte C)



IMAGEM 64 (fonte D)

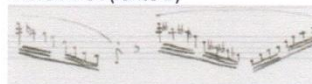


IMAGEM 65 (fonte A)

x) compasso 168 – no manuscrito autógrafo há, no segundo tempo, um fá5 no valor de uma mínima pontuada, trinado com uma resolução descendente composta de três notas (mi5, ré5, dó5) que foi substituída por uma escala cromática em quiálteras de semínimas, na segunda metade do primeiro tempo, começando em ré3 em todas as edições.

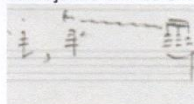


IMAGEM 66 (fonte A)

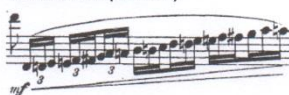


IMAGEM 67 (best text)



IMAGEM 68 (fonte B)

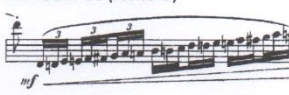


IMAGEM 69 (fonte C)



IMAGEM 70 (fonte D)

NOTA: as fontes *best text* e a C iniciam a escala a partir do *mf* enquanto que as fonte B e D, do *f*

y) compasso 169 – exceto no manuscrito (fonte A), nas demais fontes há a indicação de andamento "Plus animé" e na dinâmica *p*

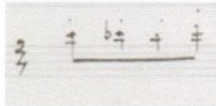


IMAGEM 71 (fonte A)

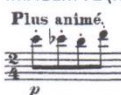


IMAGEM 72 (best text)

z) compasso 171 – crescendo até o compasso 172, exceto na versão autografada (fonte A)

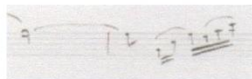


IMAGEM 73 (fonte A)



IMAGEM 74 (best text)

a1) compasso 173 – em todas as fontes há um *p* escrito no primeiro tempo, exceto na versão autografada (fonte A)

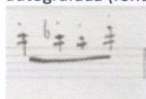


IMAGEM 75 (fonte A)



IMAGEM 76 (best text)

b1) compasso 175 – crescendo até o compasso 176. Essa indicação não aparece na versão autografada.

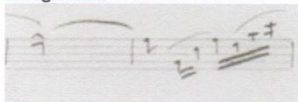


IMAGEM 77 (fonte A)



IMAGEM 78 (best text)

c1) compassos 177 – 180, exceto na versão manuscrita:
 compasso 177 e 179: *p*
 compasso 178 e 180:

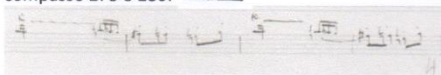


IMAGEM 79 (fonte A)



IMAGEM 80 (best text)

d1) compasso 181 – *p e crescendo molto* até o compasso 184, exceto no manuscrito

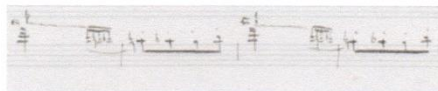


IMAGEM 81 (fonte A)



IMAGEM 82 (best text)

e1) compasso 185 – (binário) segundo tempo *f* nas fontes B, C, D e *best text*. Na versão manuscrita há uma pausa de mínima.



IMAGEM 83 (fonte A)



IMAGEM 84 (best text)



IMAGEM 85 (fonte B)



IMAGEM 86 (fonte C)

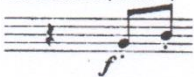


IMAGEM 87 (fonte D)

f1) compasso 186 - *f* exceto no manuscrito.

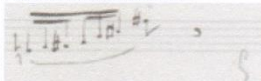


Imagem 88 (fonte A)



IMAGEM 89 (best text)

g1) compasso 187 - *f* em todo o compasso. Na versão manuscrita a clarineta não toca.



IMAGEM 90 (fonte A)



IMAGEM 91 (best text)

h1) compasso 188 f em todas as fontes, exceto na manuscrita.

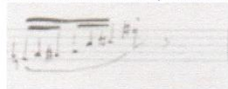


IMAGEM 92 (fonte A)



IMAGEM 93 (best text)

j1) compasso 189 - p até o compasso 190, exceto no manuscrito

j2) compasso 191 - p até o compasso 192, exceto no manuscrito

k1) compasso 193 - f no segundo tempo, exceto no manuscrito

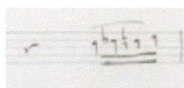


IMAGEM 94 (fonte A)



IMAGEM 95 (best text)

m1) compasso 194 - f no segundo tempo até o final do compasso 195, exceto no manuscrito.

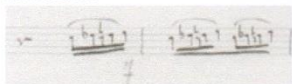


IMAGEM 96 (fonte A)



IMAGEM 97 (best text)



IMAGEM 98 (fonte D)

NOTA: nesta fonte o *crescendo* vai até o compasso 196.

n1) compasso 197 – aparece a indicação em todas as fontes “*Un peu retenu*”, exceto no manuscrito.

o1) compasso 201 – o terceiro tempo deste compasso é o mais controverso de toda a obra. Aqui serão analisadas todas as fontes individualmente:

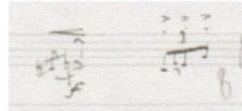


IMAGEM 99 (fonte A), terceiro tempo:

ré \sharp (?), mi \flat e sol \flat



IMAGEM 100 (best text), terceiro tempo:

ré \sharp (?), mi \flat (?) e sol \flat



IMAGEM 101 (fonte B), terceiro tempo:

Ré \flat , mi \flat e sol \flat



IMAGEM 102 (fonte C), terceiro tempo:

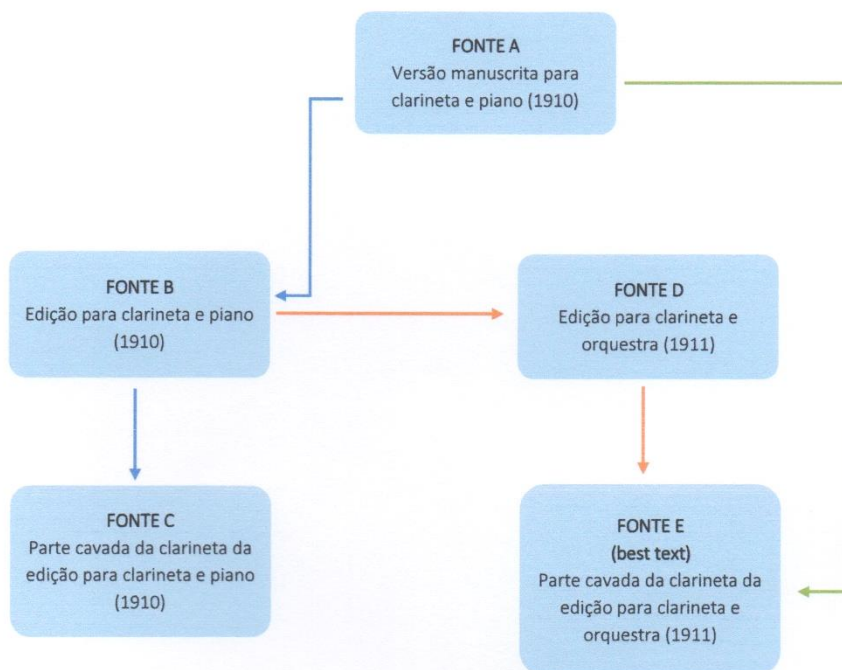
Ré \flat , mi \flat e sol \flat



IMAGEM 100 (fonte D), terceiro tempo:

ré \sharp (?), mi \flat (?) e sol \flat

FILIAÇÃO ESQUEMÁTICA DAS FONTES DA PREMIÈRE RHAPSODIE DE CLAUDE DEBUSSY



REFERÊNCIAS

ALVES, Eduardo Francisco. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. 2009.

DEBUSSY, C. disponível em < https://fr.wikipedia.org/wiki/Premi%C3%A8re_Rhapsodie > acesso em 16 dez. 2018

eBIOGRAFIA. **Claude Debussy: compositor e pianista francês**. Disponível em < https://www.ebiografia.com/claude_debussy/ > acesso em 16 dez. 2018.

DEBUSSY, Claude. **Première rhapsodie**, IMSLP. Disponível em: < [https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Premi%C3%A8re_rhapsodie_(Debussy,_Claude)) > acesso em 20 dez 2018

ESTRIN, Mitchell. **The debussy premiere rhapsodie: a history lesson for clarinetists**. Disponível em <

<https://www.dansr.com/vandoren/resources/the-debussy-premiere-rhapsodie-a-history-lesson-for-clarinetists> > acesso em 19 dez. 2018.