



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

**EVANDRO ALVES PINHEIRO MACHADO**

**TRANSCRIÇÃO PARA CLARINETE DO CONCERTO**  
**DE RADAMÉS GNATTALI PARA VIOLA E ORQUESTRA DE**  
**CORDAS**

Salvador

2023

**EVANDRO ALVES PINHEIRO MACHADO**

**TRANSCRIÇÃO PARA CLARINETE DO CONCERTO  
DE RADAMÉS GNATTALI PARA VIOLA E ORQUESTRA DE  
CORDAS**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios de práticas supervisionadas; e o Produto Final, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Criação Musical - Interpretação

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

M149 Machado, Evandro Alves Pinheiro  
Transcrição para clarinete do concerto de Radamés Gnattali para  
viola e orquestra de cordas./ Evandro Alves Pinheiro Machado.-  
Salvador, 2023.  
76 f.

Orientador: Pedro Robatto  
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2023.

1. Clarinete. 2. Transcrição. 3. Música brasileira. I. Robatto,  
Pedro. Universidade Federal da Bahia

CDD: 788.62



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

O Trabalho de Conclusão Final de **EVANDRO ALVES PINHEIRO MACHADO** intitulado:  
**“TRANSCRIÇÃO PARA CLARINETE DO CONCERTO DE RADAMÉS GNATTALI  
PARA VIOLA E ORQUESTRA DE CORDAS.”** foi aprovado.

**Dr. Pedro Robatto (orientador)**

**Dr. Joel Luís da Silva Barbosa**

**Me. Sérgio Antônio Burgani**

**Salvador / BA, 06 de julho de 2023.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus. O criador da vida e de todo o universo. O dono de toda a ciência, sabedoria e poder que iluminou o meu caminho e me deu forças durante esta jornada, sem a qual eu não alcançaria tal objetivo.

Aos meus pais, Oziel e Léa, por serem meu alicerce, por todas suas orações, por toda educação dada a mim, por muitas vezes abrirem mão de si mesmos para me ajudar, mesmo de que isso exigisse sacrifícios, e por sempre me incentivarem e acreditarem que meu sonho é possível.

Ao meu irmão Eduardo (*in memoriam*), que trouxe a música para minha vida, ele que sempre foi minha inspiração e me ensinou a lutar por meus sonhos e objetivos. Me faltam palavras para expressar a imensa e eterna gratidão por tudo que ele fez por mim.

As minhas lindas irmãs Érika e Ellen, por todo o amor e compreensão compartilhado comigo.

A minha querida esposa Patrícia, que sempre acreditou em mim e sempre me incentivou.

Ao professor Pedro Robatto, por todos valiosos ensinamentos musicais.

A banca do exame qualificativo, professores Sérgio Burgani e Marco Catto que nortearam meu trabalho.

Aos amigos da classe de clarinete, pela parceria principalmente no 5º colóquio de clarinetistas da UFBA.

Ao meu grande amigo Gabriel Paes, que me recebeu tão bem em Salvador-BA.

## **RESUMO**

Esse trabalho aborda questões inerentes ao processo de transcrição da obra Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali para clarinete. Diversos aspectos integram esta pesquisa como a contextualização da vida e obra do compositor; os critérios usados para a escolha da obra e, visando traçar um panorama de adaptação, a metodologia será disponibilizada neste artigo através de um detalhamento das estratégias usadas que permearam a elaboração da transcrição. Como produto final, será disponibilizada a partitura da transcrição em anexo.

Palavras-chave: Clarinete – Transcrição – Música Brasileira

## **ABSTRACT**

This work addresses inherent issues in the transcription process of Radamés Gnattali's Concerto for Viola and String Orchestra for clarinet. Several aspects are integrated into this research, such as contextualizing the composer's life and work, the criteria used for selecting the piece, and, in order to provide an overview of the adaptation, the methodology will be presented in this article through a detailed explanation of the strategies employed during the transcription's development. As the final outcome, the transcription score will be provided as an attachment.

Keywords: Clarinet – Transcription – Brazilian Music

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Eduardo no trombone, Rogério no saxofone, Felipe na trompa, eu no clarinete, Samuel e Valdir nos trompetes num culto na igreja Assembleia de Deus. ....	13
Figura 2 Orquestra Experimental de Repertório em 2017 no saguão do Theatro Municipal de São Paulo. ....	14
Figura 3 Comissão organizadora do 2º Simpósio para Clarinetistas da UNESP em 2015 formada por todos os alunos do curso de bacharelado em clarinete. ....	16
Figura 4 Selfie tirada após uma das muitas atividades do 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA. ....	18
Figura 5 Apresentação da minha pesquisa em andamento. ....	18
Figura 6 Recital final dos alunos onde interpretei a obra “Look at the Sky” de Paulo Costa Lima. ....	19
Figura 7 Foto com o professor Dr. Pedro Robatto durante a confraternização do 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA. ....	19
Figura 8: Tessitura da viola. ....	37
Figura 9: Tessitura do clarinete. ....	37
Figura 10: Compassos 44 ao 47 do primeiro movimento da partitura da viola. ....	39
Figura 11: Compassos 44 ao 47 do primeiro movimento da transcrição para clarinete. ....	39
Figura 12: Compassos 53 ao 63 do primeiro movimento da partitura da viola. ....	40
Figura 13: Compassos 53 ao 63 do primeiro movimento da transcrição para clarinete. ....	40
Figura 14: Compassos 73 ao 77 do primeiro movimento da partitura da viola. ....	41
Figura 15: Compassos 73 ao 77 do primeiro movimento da transcrição para clarinete. ....	41
Figura 16: Compassos 93 ao 96 do primeiro movimento da partitura da viola. ....	41
Figura 17: Compassos 93 ao 96 do primeiro movimento da transcrição para clarinete. ....	42
Figura 18: Cadência original primeiro movimento da partitura da viola. ....	43
Figura 19: Cadência composta pelo violista Richard Young. ....	44
Figura 20: Acompanhamento da cadência composta por Richard Young. ....	45
Figura 21: Cadência composta por Richard Young adaptada para clarinete. ....	46
Figura 22: Exemplo da sugestão de articulação do professor Sérgio Burgani. ....	47
Figura 23: Compasso inicial do segundo movimento da partitura da viola. ....	48
Figura 24: Compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete. ....	48

Figura 25: Opção a do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete. .....	49
Figura 26: Opção b do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete. .....	49
Figura 27: Opção c do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete. .....	50
Figura 28: Opção escolhida do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete. ....	50
Figura 29: Compassos 1 ao 13 do segundo movimento da partitura da viola. ....	51
Figura 30: Compassos 1 ao 13 do segundo movimento da transcrição para clarinete. ....	52
Figura 31: Compassos 29 a 31 do segundo movimento da partitura da viola. ....	53
Figura 32: Compasso 29 do segundo movimento da transcrição para clarinete. ....	53
Figura 33: Compasso 50 do segundo movimento da partitura da viola. ....	53
Figura 34: Compasso 50 do segundo movimento da transcrição para clarinete. ....	54
Figura 35: Compassos 29 ao 46 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	55
Figura 36: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	55
Figura 37: Compassos 52 ao 63 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	56
Figura 38: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	56
Figura 39: Compassos 101 e 102 do terceiro movimento da partitura de piano. ....	57
Figura 40: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	57
Figura 41: Exemplo do trecho do Capricho nº13 de Paganini para violino solo. ....	58
Figura 42: Exemplo de transcrição de Ulysse de Léclosure. ....	58
Figura 43: Compassos 118 ao 122 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	59
Figura 44: Compassos 118 ao 122 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	59
Figura 45: Compassos 126 ao 131 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	59
Figura 46: Compassos 126 ao 131 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	60
Figura 47: Compassos 137 ao 143 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	60
Figura 48: Compassos 138 ao 141 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	60
Figura 49: Compassos 141 ao 153 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	61
Figura 50: Compassos 142 ao 150 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	61
Figura 51: Compassos 200 ao 209 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	62
Figura 52: Compassos 196 ao 207 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	62
Figura 53: Compassos 210 ao 230 do terceiro movimento da partitura de viola. ....	63
Figura 54: Compassos 215 ao 227 do terceiro movimento da transcrição para clarinete. ....	63

Figura 55: Compassos 224 ao final do terceiro movimento partitura de viola.....	64
Figura 56: Compassos 227 ao final do terceiro movimento da transcrição para clarinete.....	64

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2. TRAJETÓRIA MUSICAL</b> .....	<b>12</b>
<b>3. TRAJETÓRIA ACADÊMICA</b> .....	<b>14</b>
<b>4. MESTRADO PROFISSIONAL PPGPROM – UFBA</b> .....	<b>16</b>
<b>5. 5º COLÓQUIO PARA CLARINETISTAS DA UFBA</b> .....	<b>17</b>
<b>6. DISCIPLINAS TEÓRICAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL</b>	<b>20</b>
a. MUS502 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS I .....	20
b. MUSD42/20151: MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL .....	21
c. MUSE91 MÚSICA, SOCIEDADE E PROFISSÃO.....	21
d. MUS504 ESTUDOS ESPECIAIS DE BANDA .....	22
e. MUSE92 EXAME QUALIFICATIVO .....	23
<b>7. DISCIPLINAS PRÁTICAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL</b>	<b>24</b>
7.1 MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA – INTERPRETATIVA.....	24
7.2. MUSE97 PRÁTICA CAMERÍSTICA .....	26
7.3. MUSF07 PRÁTICA DE BANDA .....	26
7.4. MUSE96 PRÁTICA ORQUESTRAL .....	27
<b>8. PRODUÇÃO DO ARTIGO</b> .....	<b>27</b>
<b>9. PRODUTO FINAL</b> .....	<b>29</b>
<b>10. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>30</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>32</b>
<b>11. INTRODUÇÃO DO ARTIGO</b> .....	<b>33</b>
<b>12. BREVE BIOGRAFIA DE RADAMÉS GNATTALI</b> .....	<b>33</b>
<b>13. CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA DE CORDAS</b> .....	<b>35</b>
<b>14. TRANSCRIÇÕES: CONCEITOS E ABORDAGENS</b> .....	<b>36</b>
<b>15. PRIMEIRO MOVIMENTO</b> .....	<b>38</b>
<b>16. CADÊNCIA</b> .....	<b>42</b>
<b>17. SEGUNDO MOVIMENTO</b> .....	<b>47</b>
<b>18. TERCEIRO MOVIMENTO</b> .....	<b>54</b>
<b>19. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>65</b>
<b>20. REFERÊNCIAS</b> .....	<b>66</b>
<b>21. APÊNDICE A: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS</b> .....	<b>67</b>
<b>22. APÊNDICE B: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS</b> .....	<b>69</b>

<b>23. APÊNDICE C: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS.....</b>	<b>70</b>
<b>24. APÊNDICE D: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS.....</b>	<b>73</b>
<b>25. APÊNDICE E: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS.....</b>	<b>75</b>
<b>26. APÊNDICE F: FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS/PPS.....</b>	<b>77</b>

## **1. INTRODUÇÃO**

Este memorial tem como objetivo relatar o processo que conduziu à realização do projeto de pesquisa no âmbito do mestrado profissional em música. A pesquisa consistiu na transcrição da parte solo do Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali para clarinete, abordando diversos aspectos, tais como a contextualização da vida e obra do compositor, os critérios adotados para a escolha da obra e a metodologia aplicada.

Minha trajetória musical é descrita desde a formação até a inserção na pós-graduação, em um estado diferente da minha origem, em meio às limitações impostas pela pandemia. Meu interesse em realizar transcrições e a motivação para levar este tema adiante no mestrado também são destacados.

Entre as atividades desenvolvidas durante o curso, destaco minha participação no 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA, uma experiência enriquecedora que possibilitou o encontro com outros estudantes e profissionais da área, mesmo de forma remota.

O exame qualificativo foi um momento de destaque na pesquisa, uma vez que possibilitou a avaliação da banca sobre o andamento do projeto. Através das arguições destacadas, foram estabelecidas reflexões que incorporaram a pesquisa, contribuindo para seu desenvolvimento.

Por fim, descrevo a confecção do artigo e a elaboração da transcrição como produto final da pesquisa, encerrando com minhas considerações finais sobre o mestrado profissional em música. Já estou fazendo planos para o futuro, visando a continuidade de meus estudos em um curso de doutorado.

## **2. TRAJETÓRIA MUSICAL**

Sou natural de São Paulo capital, tendo crescido no bairro de São Mateus, na zona leste da cidade. Em 2005, iniciei meus estudos de música na igreja Assembleia de Deus, tendo aulas teóricas com meu irmão mais velho Eduardo (in memorian) e aulas de instrumento com meu tio Levi (in memorian) e Valdir Silva, ambos músicos amadores que tocavam apenas nas atividades da igreja. Mais tarde, tive aulas com Rogério Souza, um músico militar do Exército Brasileiro. A partir daí, comecei a ter aulas de clarinete no Instituto Baccarelli em 2006,

incentivado pelo professor Rogério e pelo desejo de seguir os passos do meu irmão. Lá, tive aulas com os professores Otinilo Pacheco, Marcus Julius e Edmilson Nery.

Figura 1: Eduardo no trombone, Rogério no saxofone, Felipe na trompa, eu no clarinete, Samuel e Valdir nos trompetes num culto na igreja Assembleia de Deus.



Fonte: Acervo pessoal.

Em 2008, ingressei na Escola Municipal de Música de São Paulo, onde continuei a ter aulas de clarinete com o professor Edmilson Nery e participei das aulas teóricas oferecidas pela escola. Também em 2008, entrei para a Banda Lira Musical de Diadema. Integrei a Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo em 2009 e 2010, sob a regência da maestrina Mônica Giardini. Como bolsista da Banda Jovem, recebi um convite para estudar na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo) com o professor de clarinete Gustavo Barbosa Lima, que muito me ajudou no período pré-vestibular.

Em 2010, comecei a tocar na Orquestra Experimental de Repertório do Theatro Municipal de São Paulo (OER), onde permaneci por oito anos (o tempo máximo permitido para bolsistas). Além disso, participei de outros trabalhos que acrescentaram experiência, como a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul de 2012 a 2014, a série de espetáculos "O Aprendiz de Maestro" em 2016, 2017 e 2018, da TUCCA, e desde 2016, faço parte da Orquestra Filarmônica do Senai-SP, regida pelo maestro Tomás Martins, onde sou o primeiro clarinetista e chefe do naipe de madeiras da orquestra.

Em 2019, fui aprovado no processo seletivo de Sargentos Temporários da Banda Sinfônica do Exército Brasileiro (BSE), onde trabalho atualmente. Na BSE, tive a oportunidade

de atuar tocando clarinete e requinta na formação de Banda Sinfônica, bem como em diversas formações camerísticas, como quintetos, quartetos, trios e outros. A Banda Sinfônica do Exército é única em relação a todas as outras bandas da força terrestre, pois tem como objetivo principal levar a música como um bem comum a teatros e salas importantes de concertos de todo o país, como parte das atividades culturais do Exército Brasileiro, estabelecendo um elo artístico e cultural com a sociedade brasileira.

Figura 2 Orquestra Experimental de Repertório em 2017 no saguão do Theatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

### 3. TRAJETÓRIA ACADÊMICA

No final de 2011 prestei o vestibular de música da UNESP eu fui aprovado no curso de bacharelado em música com habilitação em clarinete. E em 2012 começou uma nova fase na minha carreira como estudante de música. Apesar de eu já estudar em boas escolas de música, a universidade ampliou em muito meu conhecimento e pude amadurecer as ideias da música como um todo e a UNESP me deu o privilégio de ter por quatro anos aulas de clarinete com o professor Sérgio Burgani, grande clarinetista do cenário brasileiro que formou grandes profissionais que atuam pelo Brasil inteiro.

O ano de 2016 foi o meu último da graduação e o desafio foi encontrar um tema para o trabalho de conclusão de curso (TCC) que fosse compatível com minhas predileções musicais. Algumas ideias entraram na pauta como falar sobre os solos de clarinete nas sinfonias de Beethoven ou sobre as técnicas estendidas utilizadas na obra *Fantasie for Clarinet Solo* do compositor Jörg Widmann, mas em uma conversa com o professor Sérgio ele me aconselhou a abordar um tema que eu realmente tivesse um grande interesse pois assim a pesquisa não se tornaria um fardo. Então comentei que gostava muito do repertório de outros instrumentos, principalmente os da família das cordas. Dessa conversa na cantina da universidade surgiu então a ideia de fazer do meu TCC a transcrição de uma obra, e a escolha foi fácil, a primeira obra que veio em minha mente foi o *Romanze para Viola e Orquestra* opus 85 do compositor Max Bruch. Obra que já conhecia e admirava há algum tempo e tinha tocado há pouco tempo na OER. Então procurei o Professor Dr. Marcos Mesquita que lecionava as disciplinas de análise e harmonia convidando-o para ser meu orientador, ele aceitou e demos início ao projeto tendo o professor Sérgio Burgani como coorientador. O processo de elaboração da pesquisa e da transcrição foi um período de grande aprendizagem, não só de escrita acadêmica, mas também de poder colocar em prática conhecimentos adquiridos durante toda a graduação. O resultado da pesquisa foi elogiado por toda banca na defesa sendo aprovado com nota máxima, o que foi para mim uma grande alegria pois me deu o sentimento de encerrar essa importante fase da minha vida que foi a graduação.

Figura 3 Comissão organizadora do 2º Simpósio para Clarinetistas da UNESP em 2015 formada por todos os alunos do curso de bacharelado em clarinete.



Fonte: Acervo pessoal.

#### **4. MESTRADO PROFISSIONAL PPGPROM – UFBA**

No ano de 2020, após ser encorajado por minha esposa Patrícia e meu amigo Rafael Fonte, decidi buscar a possibilidade de cursar o mestrado, o que antes parecia um objetivo distante. Elaborei um projeto de pesquisa que mantivesse conexão com o meu TCC, uma vez que desejava continuar explorando um tema que havia despertado em mim grande interesse na graduação. Inscrevi-me, então, para o mestrado profissional na UFBA e para o mestrado acadêmico na UNICAMP. Com grande satisfação, fui aprovado em ambas as instituições. Optei pelo mestrado profissional na UFBA, uma vez que o curso oferecia um teor mais prático, que sempre foi a minha área de atuação. Ingressei, portanto, no mestrado profissional no primeiro semestre de 2021, sob a orientação do Professor Dr. Pedro Robatto.

Devido à pandemia da Covid-19, o curso se iniciou de forma remota, o que se mostrou uma facilidade para alunos de outras regiões, como foi o meu caso. As aulas de clarinete

também foram ministradas de forma remota por questões geográficas. Tive, então, que me adaptar a enviar gravações para as aulas, algo que até então não era muito comum para mim. Atualmente, percebo que estou mais acostumado com o processo de gravação e que essa experiência me ajudou a amadurecer em minha prática musical. As aulas com o professor Pedro Robatto me permitiram enxergar a música brasileira com mais clareza e compreender toda a sua sutileza e riqueza. Apesar do distanciamento social, nossas reuniões semanais acrescentaram muito em meu processo de amadurecimento musical. A troca de ideias com os colegas e com o próprio professor se mostrou um grande enriquecimento em meu processo de aprendizagem.

## **5. 5º COLÓQUIO PARA CLARINETISTAS DA UFBA**

No encerramento do segundo semestre de 2021, entre os dias 25 e 28 de novembro de 2021, realizamos, de forma híbrida (presencial e online), no Teatro Castro Alves (TCA), em Salvador, o 5º Colóquio para Clarinetista da UFBA. O evento nasceu da ideia de juntar, pela primeira vez, a classe de clarinetes do mestrado profissional, que até então nunca havia se encontrado pessoalmente, pois a maioria dos alunos ingressaram no curso durante a pandemia.

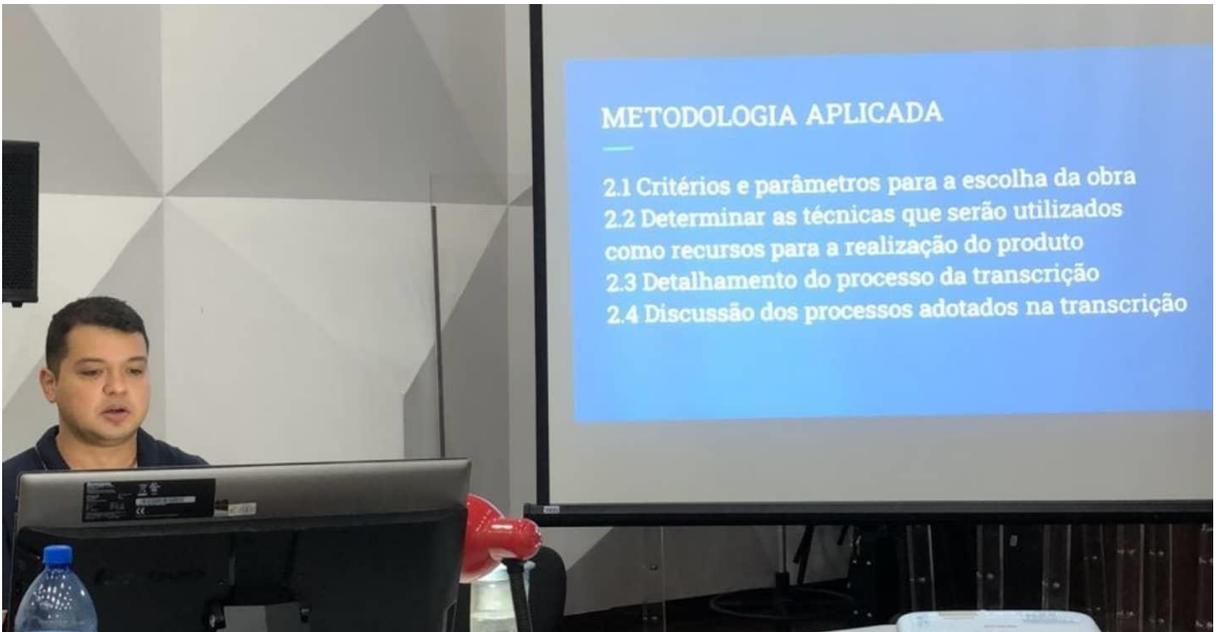
No decorrer do colóquio pude participar de maneira ativa, como palestrante tive a oportunidade de apresentar e discutir a minha pesquisa: “Transcrição para Clarinete do Concerto de Radamés Gnattali para Viola e Orquestra de Cordas” com colegas e professores clarinetistas. Essa discussão com professores e amigos trouxe pontos de vista que agregaram muito no decorrer da pesquisa. Também tive a oportunidade me apresentar no recital de encerramento tocando a peça solo “Look at the Sky” de Paulo Costa Lima e também em formações camerísticas como a estreia da adaptação feita por Jairo Wilkens do 1º movimento do Concertino para Clarinete e Orquestra de Cordas de Paulo Costa Lima, para grupo de clarinetes e solista, sob regência do professor Pedro Robatto, Jonathan Augusto como solista e participação dos colegas Hudson Ribeiro (requinta), André Fajersztajn (clarinete em Sib), eu (clarinete em Lá), Elisa Rangel (clarone), Walter Jr. (clarone) e também no grande coral de clarinetes que reuniu todos participantes do colóquio.

Figura 4 Selfie tirada após uma das muitas atividades do 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 Apresentação da minha pesquisa em andamento.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6 Recital final dos alunos onde interpretei a obra “Look at the Sky” de Paulo Costa Lima.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7 Foto com o professor Dr. Pedro Robatto durante a confraternização do 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA.



Fonte: Acervo pessoal.

## 6. DISCIPLINAS TEÓRICAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL

Além de disciplinas práticas obrigatórias e optativas, o curso também nos oferece disciplinas teóricas com intuito, acredito eu, de nos fazer refletir na arte musical como um todo, desde a preparação da performance até refletir sobre o espaço do músico no mercado de trabalho. Com orientação do professor Pedro, me inscrevi nas seguintes disciplinas teóricas:

- MUS502 Estudos bibliográficos e metodológicos I.
- MUSD42 Métodos de pesquisa em execução musical.
- MUSE91 Música, Sociedade e Profissão.
- MUS504 Estudos especiais.

### a. MUS502 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS I

Disciplina obrigatória, ministrada pelo professor Pedro Filho e com o suporte também do professor Mário Ulloa. Essa disciplina era realizada todas às terças-feiras às 10h00, no primeiro semestre de 2021. Os professores Pedro Filho e Mário Ulloa, buscaram orientar a turma principalmente na construção do artigo. Toda semana, os professores solicitavam esboços de nossas ideias na construção do artigo, visando um passo a passo na construção de elementos que compõe um artigo acadêmico. Conforme passavam as semanas, nosso artigo ia tomando forma em sua estrutura, desde capa e contra capa, resumo, introdução, desenvolvimento (objetivos, metodologia, justificativa, revisão bibliográfica e descrição dos processos), conclusão e referências bibliográficas. Sempre seguindo as normas da ABNT e as orientações do Manual Acadêmico da UFBA (Lubisco).

Nesta disciplina os professores abordaram conceitos da escrita acadêmica importantes para nos ambientarmos ao mestrado profissional como “falar muito sobre pouco e não pouco sobre muito”. Com esse conselho os professores queriam dizer para aprofundarmos nossas pesquisas de forma que ela se especialize em um tema específico e destrinche possivelmente tudo acerca do tema ao invés querer “abraçar o mundo” (outro jargão muito usado pelos professores) e a pesquisa se tornar “rasa”, abordando de forma superficial os objetos de pesquisa. Outro conselho importante sobre a escrita acadêmica foi o de “ser claro e objetivo com as informações”. Durante o semestre nas atividades que os professores nos pediam sempre colocavam um limite de palavras, e o limite era sempre baixo, com objetivo de nos forçar a ser conciso e claro na forma de transferir as informações aos leitores de forma que não onere a leitura dos mesmos.

Para mim, esta disciplina foi responsável por me tirar o preconceito de que a escrita acadêmica seria um bicho de sete cabeças. O professor Pedro Filho, com sua didática, consegue descomplicar assuntos que são um ponto de interrogação na cabeça do mestrando do primeiro semestre. Ao final desta disciplina eu já tinha elaborado todo o esqueleto do meu artigo e confesso que foi mais tranquilo do que imaginei que seria.

#### b. MUSD42/20151: MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL

Disciplina ministrada pelos professores Lucas Robatto, José Maurício e Suzana Kato às quartas feiras às 14h00. Durante o semestre foi possível apresentar toda nossa pesquisa para os três professores, e receber dicas valiosas sobre a escrita, organização do texto e coerência com o nosso próprio tema, também nos acrescentou muito na produção dos artigos científicos.

Em nossa primeira aula tivemos uma palestra com o professor e compositor Paulo Costa Lima, que abordou a metodologia de pesquisa científica em performance musical. O objetivo da disciplina, foi trazer um panorama de conhecimentos científicos e teóricos voltados à performance musical.

Dividida em três módulos, o primeiro ficou à cargo do professor Lucas Robatto, onde tivemos leituras e discussões de textos como: Humberto Eco – Os Limites da Interpretação (2004); Muniz Sodré de Araújo Cabral – Criatividade e linguagem (2010); Bruno Nettl – O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas (2006); entre outros textos elementares. No segundo módulo, com o professor José Maurício, foi organizado um questionário via e-mail, para todos os alunos responderem seguindo seu processo de pesquisa e escrita, filosofias da presente abordagem e pressupostos metodológicos. E no terceiro módulo com a professora Suzana Kato, tivemos leituras e compreensões de textos direcionados à avaliação musical, como estarmos preparados para um julgamento, como participar de uma banca de júri de algum concurso ou audição. Também abordamos estudos sobre a expressividade musical e a prática deliberada e eficácia nos estudos. Todos esses assuntos foram pertinentes na compreensão da pesquisa em execução musical.

#### c. MUSE91 MÚSICA, SOCIEDADE E PROFISSÃO

Disciplina ministrada pelos professores Lucas Robatto e Rodrigo Heringer, todas às terças e quintas-feiras às 17h00, no primeiro semestre de 2021. As aulas eram repletas de

discussões sociológicas, baseadas nas indagações do sociólogo Pierre Bourdieu. Os professores Lucas e Rodrigo, traziam exemplos repletos de inquietações de músicos tendo que ter tempo de estudar seu instrumento, tocar, e às vezes ter que fazer outras coisas para complementar a renda. A música não explica isso, e sim a própria sociologia, que poderia explicar o porquê de um músico passar a vida toda na última estante do 2º violino de uma orquestra, por exemplo. Esses pontos foram abordados para fazer com que a classe tivesse um olhar crítico para o que fazemos, e pensar sobre a profissão de fazer arte. Em uma das aulas, tivemos a presença do ilustre <sup>1</sup>Leandro Karnal, que falou sobre a Arte e Sociedade em uma belíssima palestra. Entre os outros assuntos, um que chamou a minha atenção foi a de que o músico precisa de um público, público esse que seria o suporte financeiro que movimenta o negócio da arte. Independente se o público for para assistir uma orquestra, ou um show de música sertaneja ou o funk. Como estávamos em meio à pandemia, nos questionamos muitas vezes sobre o quanto nossa vivência está relacionada à dependência de um público, tendo em vista que os teatros e casas de shows estavam de portas fechadas. Buscamos compreender como os artistas encontraram soluções durante a pandemia. Para maior compreensão dos assuntos, contamos com a leitura de alguns textos como: Pílulas de Bourdieu por Gabriel Peters; Hans Neuhoff – Público de concerto: Estrutura social, mentalidades e perfis de gosto; Theodore Gioia – O som do mal; entre outros textos que contribuíram com nossa compreensão da disciplina.

#### d. MUS504 ESTUDOS ESPECIAIS DE BANDA

Disciplina ministrada pelo professor Lélío Alves às terças feiras às 18h00, teve como foco estudar as bandas de música, que no estado da Bahia são conhecidas como ‘filarmônicas’. Nesta disciplina estudamos a história das bandas no Brasil e principalmente a metodologia de trabalho que são implementadas nestas bandas por seus mestres.

O professor Lélío nos enviava textos para leitura semanal e discussão nas aulas, entre alguns textos destaco o “Manual do Mestre de Música” de David Pereira de Souza, Lélío Eduardo Alves da Silva e Marco Túlio de Paula Pinto (2018); a tese “O Mestre de Filarmônica da Bahia: Um Educador Musical” do Professor Celso José Rodrigues Benedito (2011); e a tese

---

<sup>1</sup> Leandro Karnal é professor, escritor, historiador e um dos maiores pensadores da atualidade. (<https://online.pucrs.br/blog/public/quem-e-leandro-karnal>)

“Composição para Banda Filarmônica: Atitudes Inovadoras” do professor Frederico Meireles Dantas (2015). Esse sistema de leitura ao decorrer da semana e discussão nas aulas a meu ver acrescentou muito a todos, pois cada um podia compartilhar suas experiências com bandas de música, que eram de fato bem distintas pois tínhamos alunos de todas regiões do Brasil e dois alunos estrangeiros, um peruano e outro português. Eu pude compartilhar minha experiência na Banda Lira Musical de Diadema e na Banda Sinfônica do Exército, onde trabalho atualmente.

Como trabalho final, tive a oportunidade de produzir um artigo acadêmico em parceria com os alunos do doutorado Lucas Andrade e Hudson Ribeiro, ambos clarinetistas, sobre a história do mestre Silvino Baptista dos Santos na Sociedade Filarmônica Amantes da Lyra, fundada em 1904, na cidade de Santo Antônio de Jesus-BA.

#### e. MUSE92 EXAME QUALIFICATIVO

O exame qualificativo aconteceu no final do mês de março de 2020 e teve como banca os seguintes professores – Professor Pedro Robatto, professor Marco Catto (UFBA) e professor convidado Sérgio Burgani (UNESP). O objetivo principal do exame qualificativo é apresentar à banca avaliadora, a pesquisa em andamento, para que possam verificar o progresso do trabalho e se necessário, apontar os tópicos a serem modificados, para que, sejam alterados em tempo hábil.

O primeiro membro da banca a expor suas ideias foi o professor Sérgio Burgani, ele começou sua explanação me parabenizando pelo trabalho, lembrou do meu trabalho de conclusão de curso da graduação dizendo “mais uma vez você colabora com a classe de clarinetistas com outra bela transcrição, assim como foi com a transcrição do Romanze de Max Bruch opus 85.” Em seguida ele me perguntou se eu cheguei a experimentar a transcrição no clarinete em lá, o que me daria um semitom a mais no registro grave, e teria um timbre mais escuro que combinaria mais com a viola. Respondi essa pergunta argumentando que, esse semitom a mais no registro grave, não resolveria nem metade do problema de diferentes extensões dos instrumentos, pois a maioria das notas que tiveram de ser alteradas também inexistem no clarinete em lá. Para a questão de timbre, argumentei que segundo o clarinetista inglês Jack Brymer (1976) no século XIX criou-se o conceito de que o clarinete em lá teria o som mais escuro em relação ao clarinete em si bemol, segundo ele mesmo esse conceito foi-se perdendo à medida que as fabricantes de instrumentos e materiais foram aprimorando seus produtos e conseguindo aproximar o timbre de ambos os instrumentos. Completei citando a dissertação de ALBERTO (2004) em que ele realizou uma pesquisa com clarinetistas

profissionais onde, enquanto um músico tocava atrás de um biombo, os outros membros da pesquisa tentavam perceber se ele estava tocando com o clarinete em si bemol ou em lá. No final de sua dissertação ALBERTO conclui que “os timbres da clarineta em Lá e Si bemol são de fato muito similares, e sua diferença não pode ser percebida com segurança, mesmo para clarinetistas profissionais, que fazem o uso destes dois instrumentos em suas atividades.” Depois de responder às questões, o professor Sérgio me orientou a inserir algumas ligaduras, principalmente nas semicolcheias do tema inicial, alegando que todas notas separadas gerariam uma dificuldade técnica de articulação que poderia prejudicar a interpretação. Meu orientador e eu concordamos com seu ponto de vista e as ligaduras foram adicionadas.

Em seguida, o professor Marco Catto fez uso da palavra, ele também elogiou o trabalho dizendo que para ele que conhece muito bem a obra, nenhuma das alterações causaram estranheza, que todas as alterações foram coerentes em relação ao original. O professor Marco também enriqueceu o trabalho com a informação até então nova para mim, de que Radamés também tocava viola e por isso tinha grande conhecimento da escrita idiomática para o instrumento, demonstrando por exemplo, que no final do compasso 81 do primeiro movimento na frase que segue até o compasso 88, o compositor utiliza uma arcada que naturalmente soa um crescendo. Consciente disso, Radamés não coloca indicação de *crescendo* na partitura, pois não era preciso. O professor Marco me orientou a inserir uma indicação de *crescendo* nesses compassos para gerar o efeito pretendido pelo compositor. Meu orientador e eu concordamos e foi feito de imediato.

Ao final de sua fala o professor fez propôs uma reflexão de qual caminho eu iria tomar no meu trabalho, se o produto final seria uma transcrição “pura” ou uma adaptação para o clarinete, o que resultaria em algumas pequenas liberdades no processo criativo serem tomadas como por exemplo a sugestão de articulação feita pelo professor Sérgio Burgani. Meu orientador e eu achamos que para questões de melhor adaptação ao clarinete, algumas alterações poderiam ser feitas como parte do processo criativo, respeitando sempre os aspectos ferramentais e estruturais descritos no artigo.

## **7. DISCIPLINAS PRÁTICAS CURSADAS NO MESTRADO PROFISSIONAL**

### **7.1 MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA – INTERPRETATIVA**

As aulas de clarinete com o professor Pedro Robatto foram realizadas de forma online por conta da pandemia do covid-19, fato que fez com que todos nós tivéssemos de nos adaptar

a enviar gravações de áudios para a análise do professor, e por vezes no encontro semanal da turma que acontecia toda segunda-feira a tarde discutíamos sobre interpretação, técnica e trocávamos experiências com a turma. Todos opinavam, e a pluralidade de ideias eram enriquecedoras.

Desde a primeira conversa com o professor Pedro ao telefone, eu o disse que, em minha formação tinha estudado poucas obras brasileiras e que gostaria conhecer mais do repertório brasileiro para clarinete, disse também que gostaria muito de estudar a obra “Choro para Clarinete e Orquestra” de Camargo Guarnieri (1956), o professor gostou da ideia, me enviou a partitura e logo comecei a estudar a obra. Na primeira gravação que enviei do *Adagio* inicial o professor atentamente observou que a minha interpretação do trecho estava baseada na música tradicional europeia de concerto como se fosse Brahms e Schumann, daí em diante ele começou a abordar comigo elementos da música brasileira que diferem da música tradicional europeia. Nas questões técnicas o professor me incentivou a utilizar o vibrato como elemento de expressão, o que de fato enriquece a interpretação. No decorrer dos estudos da obra questões estilísticas continuaram a serem abordadas como por exemplo da segunda parte da obra em diante, onde o compositor escreve claramente um ritmo com acentuação de *Baião*. Essas questões abordadas em aula e discutidas com os colegas de mestrado foram de grande aprendizado para mim. No final do primeiro semestre o professor me sugeriu estudar a peça solo *Look at the Sky* de Paulo Costa Lima (2016). Apesar do pouco interesse que eu tinha sobre a música contemporânea, o curso me ofereceu a oportunidade de conhecer mais afundo, então decidi mergulhar fundo nos estudos e conhecer essa nova linguagem, hoje enxergo a música contemporânea de forma muito mais interessante, amadurecimento que o curso do mestrado profissional me trouxe. *Look at the Sky* é baseada na canção *Olha pro Céu*, de Luiz Gonzaga (1951), nessa obra o compositor explora os aboios dos vaqueiros. Estudar essa obra foi enriquecedor para mim, pois além dos desafios técnicos que não eram poucos, a estética da peça é bem peculiar e para mim foi uma tremenda novidade. Tive o prazer de me apresentar no recital de encerramento do 5º Colóquio para Clarinetistas da UFBA interpretando essa peça e foi uma experiência maravilhosa. No semestre seguinte estudei o *Concertino para Clarinete e Orquestra* de Francisco Mignone (1957). Obra emblemática para a construção de um repertório nacional para clarinete, a peça é considerada uma das primeiras obras brasileiras de concerto para o instrumento, o Concertino foi a primeira, que se tem notícia, a ser executada no Brasil por um clarinetista brasileiro, no caso, o clarinetista José Botelho, para quem a peça foi dedicada. Paralelamente com o Concertino estudei a Transcrição do *Concerto para Viola e*

*Orquestra* de Radamés Gnattali, objeto de pesquisa deste trabalho e o professor colaborou muito com suas ideias de interpretação em ambas as obras.

## 7.2. MUSE97 PRÁTICA CAMERÍSTICA

Essa prática supervisionada se deu durante a preparação para o 15º SIMCAM com a gravação da obra *Nicodemos, Motorista de Ambulância* de Paulo Rios Filho. Com o quarteto de clarinetes formado por: Pedro Robatto, Lucas Ferreira, eu e Walter Jr. no clarone, gravamos a obra que nos exigiu intensa concentração nos aspectos de ritmo e dinâmicas. O processo de gravação foi feito através de um áudio base onde nesse áudio era tocado a parte de cada um e o clique do metrônomo, pois havia muitas mudanças de andamento e também das fórmulas de compasso. Este áudio base era reproduzido por um celular através de fones de ouvido, e usamos outro celular para fazer a gravação de vídeo/áudio. Para a gravação de vídeo foi combinado gravar com o celular na posição horizontal. A gravação deste trabalho pode ser encontrada no canal do *Youtube* do 15º SIMCAM.

Durante o curso também participei da estreia da adaptação feita por Jairo Wilkens do 1º movimento do Concertino para Clarinete e Orquestra de Cordas de Paulo Costa Lima, para grupo de clarinetes e solista, sob regência do professor Pedro Robatto, Jonathan Augusto como solista e participação dos colegas Hudson Ribeiro (requinta), André Fajersztajn (clarinete em Sib), eu (clarinete em Lá), Elisa Rangel (clarone), Walter Jr. (clarone) e também no grande coral de clarinetes que reuniu todos participantes do colóquio. Para o exame qualificativo foi trabalhado juntamente com a pianista Larissa Martins de Lima o primeiro movimento do objeto de pesquisa, a transcrição do *Concerto para Viola e Orquestra* de Radamés Gnattali.

## 7.3. MUSF07 PRÁTICA DE BANDA

Esta prática supervisionada foi realizada na Banda Sinfônica do Exército Brasileiro (BSE), grupo musical em que atuo como clarinetista atualmente. A banda Sinfônica do Exército tem uma temporada de concertos em importantes teatros do Brasil com repertório original para formação de banda sinfônica e arranjos de músicas populares. No ano de 2022, a BSE fez uma parceria com classe de regência da academia da OSESP onde após semanas de ensaios, se apresentou na Sala São Paulo no dia 18 de junho executando o repertório:

Edmundo Villani-Côrtes: Abertura Festiva Brasileira

Camille Sain-Saëns: Oriente e Ocidente, Op.25

Nikolai Rimsky-Korsakov: Concerto para Trombone em Si Bemol Maior

Adam Gorb: Awayday

Gustav Holst: First Suite In Eb for Military Band

Philip Sparke: A Weekend in New York

#### 7.4. MUSE96 PRÁTICA ORQUESTRAL

Esta prática supervisionada foi realizada na Orquestra Filarmônica do Senai-SP, grupo musical ao qual faço parte como chefe de naipe dos clarinetes e das madeiras. Durante o semestre participei ativamente tocando e liderando os ensaios de naipe de madeiras da orquestra com o repertório:

Johannes Brahms: Abertura Trágica, Op. 81

Johannes Brahms: Abertura Festival Acadêmico, Op. 80

Piotr Ilitch Tchaikovsky: Suite O Lago dos Cisnes, Op. 20

### 8. PRODUÇÃO DO ARTIGO

Minha pesquisa se iniciou com o projeto intitulado de “Transcrições de Obras Brasileiras para Clarinete” e em sua primeira fase foram analisadas algumas obras a fim de aferir se elas se adequavam ao novo meio instrumental (clarinete). Tendo como base o conceito de transcrição definido pela pesquisadora Dra. Flávia Pereira (USP 2011) em sua tese, onde ela configura uma transcrição como a prática de reelaboração musical com o maior grau de fidelidade ao original possível, diferente por exemplo de um arranjo onde o arranjador trabalha com maior liberdade no processo de criação. Tais obras foram:

- *Assobio a Játo de Heitor Villa-Lobos (a parte de flauta seria transposta para clarinete e a do violoncelo para o clarinete baixo)*
- *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas de Brenno Blauth*
- *Valsa de Esquina nº2 de Francisco Mignone*
- *Concerto para Fagote, Orquestra de Cordas e Percussão e Ernst Widmer*
- *Sonata para Flauta Transversal e Piano “Ondina” de Ernst Widmer*
- *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara de Francisco Mignone*
- *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra de Radamés Gnattali*

- *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali*

Dentre as obras citadas acima foram analisadas e chegaram a ser experimentadas no novo meio instrumental. Com exceção da última, cada uma delas, cada qual por seu motivo específico foram descartadas, dentre eles: questões de tessitura da flauta que ficaria numa região muito aguda no clarinete, que se transposto todo trecho em uma oitava abaixo mudaria todo registro original da obra. Questões de tonalidade também foram analisadas, pois desde o início do trabalho a ideia foi manter a tonalidade original para se poder usar do material original de acompanhamento, seja da orquestra ou piano. Outro ponto abordado foi o de ser um desafio, por exemplo o lindo *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas de Brenno Blauth* não se encaixa nesse quesito, pois a obra não teria desafios de ser transcrita para o clarinete por não ter tessituras diferentes ou alguma técnica específica do oboé que geraria alguma dificuldade para o clarinetista, também acredito que uma transcrição dessa obra não se faz necessária, uma vez que é comum entre nós clarinetistas estudarmos transposição para instrumentos em dó.

A obra escolhida teve a seu favor um ponto forte que foi a relação timbrística e de tessitura entre os dois instrumentos (viola e clarinete) e a possibilidade de explorar no clarinete toda diversidade musical do compositor.

O artigo é construído e estruturado em sub tópicos, onde cada um deles corresponde a uma parte da pesquisa realizada. O primeiro deles “Breve Biografia de Radamés Gnattali” conta de forma resumida a vida e obra do compositor. Em seguida temos o título “Concerto para Viola e Orquestra de Cordas”, onde foram abordados familiaridade do compositor com o instrumento, as obras compostas para viola solista ou em formações camerísticas, a história do concerto, sua estreia, dedicatória e influências. Após esta contextualização histórica, seguimos com a parte de fundamentação teórica desta pesquisa. Neste subtópico o termo transcrição foi abordado de maneira comparativa com outros termos de processos criativos como arranjo, adaptação etc. foram considerados os aspectos estruturais e ferramentais citados por PEREIRA 2011. A tessitura dos instrumentos (viola e clarinete) também foram comparadas neste subtópico e, em caráter de comparação, as possibilidades técnicas específicas da viola que poderiam ser adaptadas ao clarinete. Neste, também abordamos a respeito da edição usada como base e, relatamos também as conversas com o professor Richard Young que, gentilmente cedeu a cadência de sua autoria para este concerto para ser usada nesta transcrição.

Os seguintes sub tópicos são intitulados de “Primeiro Movimento”, “Segundo Movimento” e “Terceiro Movimento”. A partir destes, entramos na parte mais prática da transcrição em si. No primeiro movimento destacamos a influência do Tango Argentino na

construção rítmica e melódica da obra, e em seguida foi exposto trecho por trecho toda metodologia aplicada para elaboração da transcrição, incluindo transcrição da cadência composta pelo professor Richard Young cedida gentilmente em contato feito através de conversas via e-mail. No segundo movimento intitulado “saudoso” representa a “Seresta Brasileira”. Este movimento se inicia com um solo de característica contemplativa de viola no registro grave sem acompanhamento da orquestra e, esse início foi um desafio para transcrever de forma que ficasse dentro da tessitura do clarinete e continuasse fiel ao material original. Para tal trecho foram elaboradas algumas alternativas e os professores Marco Catto e Pedro Robatto em muito ajudaram na escolha do material final. O detalhamento deste processo e dos demais processos que tiveram de ser adaptados neste movimento foram expostos neste sub tópico do artigo. O terceiro movimento foi o movimento em que no material original Radamés mais fez uso da técnica das cordas múltiplas da viola. Neste movimento cada trecho com o uso desta técnica foi analisado separadamente para tomada de decisão de qual voz permaneceria na transcrição. Além é claro, dos trechos de tessitura grave da viola onde o clarinete não alcança que assim como nos movimentos anteriores tiveram de ser adaptados ao novo meio instrumental.

## **9. PRODUTO FINAL**

O objetivo desta pesquisa foi a reelaboração musical do Concerto para Viola e Orquestra de Radamés Gnattali para clarinete solo, resultando na confecção do produto final por meio do software de edição musical Sibelius. Durante o processo de elaboração, a transcrição inicial foi escrita manualmente em papel pautado, seguida por diversas execuções a fim de explorar sonoramente todas as alternativas possíveis antes da inserção no software.

Um dos desafios encontrados durante a produção deste produto final foi a falta de familiaridade com programas de edição de partituras, levando à necessidade de recorrer ao amigo Thiago de Moraes para esclarecimento de dúvidas quanto à inserção de detalhes como dinâmicas, articulações, entre outros.

A presente partitura tem por finalidade disponibilizar material para estudo e apresentações em recitais para um público considerável de clarinetistas. O fato de a tonalidade original ter sido mantida possibilita que o clarinetista utilize a orquestração original ou a redução para piano, sem a necessidade de modificações de tonalidade ou registro.

Dessa forma, a presente reelaboração tem como propósito difundir a música brasileira como arte em movimento, com destaque para a obra do compositor Radamés Gnattali, e almeja

torná-lo mais conhecido entre a classe de clarinetistas do Brasil, contribuindo para sua maior popularização e difusão.

## 10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir o mestrado em Criação Musical – Interpretação no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia é um marco significativo em minha carreira como clarinetista profissional. A possibilidade de estudar em uma instituição de renome, em um programa de excelência acadêmica, proporcionou aprimoramento técnico e estético, bem como a ampliação de meu repertório e conhecimentos sobre a música brasileira.

As aulas teóricas e práticas com o professor Pedro Robatto foram fundamentais para a minha formação como músico. Seu vasto conhecimento em música e, mais especificamente, em música brasileira, contribuiu de forma inestimável para a minha compreensão da música como expressão cultural e artística. A partir do aprendizado com o professor Robatto, pude aprimorar minha técnica e expressão musical, desenvolvendo uma compreensão mais profunda sobre a música brasileira e suas particularidades.

A convivência com os colegas de estudo também foi essencial para minha formação. A troca de ideias, experiências e vivências musicais possibilitou um ambiente colaborativo e enriquecedor, no qual foi possível desenvolver habilidades interpessoais, bem como aprimorar a percepção musical por meio da apreciação crítica do trabalho de cada um.

Mesmo com o desafio de ter a maior parte das aulas em formato remoto, por meio de gravações de áudio, vídeos e encontros síncronos, pude aprimorar minha flexibilidade como músico e me adaptar a diferentes estilos musicais. Além disso, tive a oportunidade de aprofundar meu conhecimento sobre obras brasileiras, especialmente as de compositores baianos, como Paulo Costa Lima, e desenvolver uma interpretação mais refinada a partir de elementos sonoros presentes na música popular brasileira.

Além disso, gostaria de enfatizar que a convivência com colegas de diversas orquestras e grupos musicais do Brasil foi enriquecedora para o meu desenvolvimento como músico e intérprete. Ter a oportunidade de aprender com a experiência de músicos profissionais de alto nível, provenientes de orquestras como a Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), a Orquestra Sinfônica do Paraná, a Banda Sinfônica do Exército, a Orquestra Jazz Sinfônica e a Orquestra de Minas Gerais, ampliou meus horizontes musicais e me possibilitou uma visão mais ampla do panorama musical brasileiro.

A convivência com esses profissionais também foi essencial para o meu aprimoramento técnico e artístico. A possibilidade de compartilhar experiências e conhecimentos com músicos tão experientes e talentosos contribuiu para minha formação como músico e intérprete. Foi uma oportunidade única de aprender com pessoas que estão na linha de frente da música sinfônica brasileira, e que estão ajudando a escrever a história da música no país.

Portanto, além das aulas teóricas e práticas com o professor Pedro Robatto, a convivência com esses colegas foi uma parte fundamental da minha formação como músico e intérprete. Essa experiência me possibilitou expandir meus conhecimentos sobre a música brasileira, bem como desenvolver habilidades interpessoais e de trabalho em equipe, que são essenciais para o sucesso em qualquer campo de atuação.

Com a conclusão do mestrado, pretendo dar continuidade aos meus estudos acadêmicos, iniciando um doutorado assim que possível. Além disso, desejo continuar a me dedicar ao clarinete, expandindo meu repertório e contribuindo para a divulgação da música brasileira para este instrumento. Acredito que a difusão da música brasileira para clarinete é fundamental para a valorização e o reconhecimento da nossa cultura musical, superando a barreira dos repertórios específicos de cada instrumento e promovendo a riqueza e diversidade da música brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Gabriel Gagliano Pinto. **Clarinetas em Si Bemol e Lá: diferenças acústicas e interpretativas**. Belo Horizonte, 2004. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais.
- BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O MESTRE DE FILARMÔNICA DA BAHIA: UM EDUCADOR MUSICAL**. Salvador, 2011. Tese de doutorado em música. Universidade Federal da Bahia.
- BRYMER, Jack. **Clarinet**. New York, 1976. Schirmer Books.
- CABRAL, Muniz Sodré Araújo. **Criatividade e Linguagem**. In *Criatividade: âmagos das diversidades culturais – a estética do sagrado*, Org. Juana Elbein dos Santos, 53-59. Salvador: Sociedade de Estudo das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, 2010.
- DANTAS, Frederico Meireles. **Composição para Banda Filarmônica: Atitudes Inovadoras**. Universidade Federal da Bahia, 2015.
- ECO, Humberto. **Os Limites da Interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Souza, David P. Silva, Lélío E., Pinto, Marcos T. P. **“Manual do Mestre de Música”** (2018) Rio de Janeiro.
- NETTL, Bruno. **O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas**. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, volume 17/1, (2006): 11-34.

## 11. INTRODUÇÃO DO ARTIGO

Com o intuito de oferecer ao estudante de clarinete novos paradigmas, ao ouvinte uma nova perspectiva de escuta, e claro, uma gama maior de repertório, este trabalho aborda uma prática antiga chamada Transcrição. Tal prática é comum desde a renascença onde praticamente toda música instrumental eram transcrições de obras da música vocal. (PEREIRA, 2011, p.3). É importante dizer que era comum os próprios compositores transcreverem suas obras, Mozart fez a transcrição de seu Concerto para Oboé e Orquestra em Dó maior KV 314 para o Concerto para Flauta e Orquestra em Ré maior KV 314. Lembrando que neste caso tivemos a alteração da tonalidade de dó maior para ré maior. Essa é apenas uma de várias transcrições que ganharam fama e são rotineiramente executadas. Em alguns casos a transcrição se adequa tão bem ao novo meio instrumental que ela se transforma em uma obra do repertório tradicional do instrumento, como por exemplo a Fantasiestücke opus 73 do compositor Robert Schumann, obra original para clarinete e piano que se tornou uma peça de estudo regular dos violoncelistas e gravada por vários grandes artistas do instrumento como Jacqueline du Pré. Assim, a presente pesquisa aborda este assunto de forma que a música brasileira, e mais especificamente a rica música de Radamés Gnattali com toda sua qualidade e importância, sendo ele um compositor que transitava entre o erudito e o popular, seja difundida tendo o clarinete como porta-voz.

## 12. BREVE BIOGRAFIA DE RADAMÉS GNATTALI

Nascido no ano de 1906 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Radamés Gnattali de origem italiana, veio de uma família de músicos e os seus primeiros ensinamentos musicais foram com sua mãe Adélia Fossati Gnattali que o introduziu ao piano logo aos 3 anos de idade, e violino com sua prima Olga Fossati. “Posteriormente, aos 14 anos, Radamés passa no exame de admissão do Conservatório de Porto Alegre e acaba largando a escola para se dedicar quase que exclusivamente ao estudo da música.” (RÁDIOS EBC, 2018). “Paralelamente aos estudos formais de piano, violino, teoria e solfejo no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Radamés aprendeu música através do contato com músicos populares, frequentando serestas e blocos carnavalescos, quando substituía o piano pelo cavaquinho” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.13). Em 1930 Radamés iniciou sua produção de composições, utilizando-se de temas folclóricos e populares que demonstravam sua tendência nacionalista. Seu grande sonho mesmo era ser concertista, mas aos 25 anos vivendo no Rio de Janeiro, sem

emprego e casado, ele já se via na obrigação de recorrer a música popular para garantir seu sustento.

Em entrevista Radamés declara:

“Aqui no Brasil, não dá... Eu gostaria de viver apenas da música erudita, o que é muito difícil. Talvez, nos países socialistas não seja assim, mas, aqui, viver do direito autoral das composições não dá (...).” “Quem é que grava música de concerto no Brasil? Se eu fosse tentar viver das minhas composições, eu estaria maluco, hoje. Já teria me suicidado.” (GNATTALI, 2018).

Em 1936, Radamés trabalhava na Rádio Nacional e passou a formar com Pixinguinha a dupla de arranjadores mais requisitados do país.” (DIDIER, 1996, p.21) Fez mais de dez mil arranjos em seus 30 anos de trabalho na Rádio Nacional, a qual tornou-se uma das mais famosas e poderosas emissoras radiofônicas da América Latina nas décadas de 40 e 50. Radamés sempre trabalhou de forma com que houvesse uma aliança estética entre a música popular brasileira, o jazz e a música erudita em sua obra de concerto.

Radamés chegou a ser criticado por ter introduzido alguns aspectos do jazz nas suas composições. Entretanto, ele responde aos críticos que uma mudança de caráter exclusivamente timbrístico não seria capaz de modificar o “caráter de brasilidade” de uma obra.

Afirmava o compositor sobre essa questão:

Se existe uma música brasileira, não é por causa de “um timbre” dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração, a música vira jazz... Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe. (Gnattali citado por DIDIER, 1996, p.52).

Essa reputação de “americanizado” o perseguiu durante anos, mesmo usando o modalismo da escala nordestina em suas obras. Apesar da influência de uma certa variedade de estilos da música brasileira como o choro, o samba, o frevo, o baião, o ponteio e outros, ele sofreria restrições de certa ala mais conservadora. O jazz influenciou sim Radamés, mas não apenas o estilo americano, Radamés tinha também como influência outros compositores estrangeiros como Stravinsky, Ravel, Milhaud e Gershwin.

Em 1945 Radamés tornou-se membro fundador da Academia Brasileira de Música. “Nas décadas de 1960 e 1970 gravou com grupos e artistas como a Camerata Carioca, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Rafael Rabello, Tom Jobim e Waldemar Henrique” (DIDIER, 1996, p.32). Eclético em suas atividades durante toda carreira, Radamés escreveu também composições e arranjos para 56 filmes nacionais.

Quando tinha seus 80 anos, a Funarte realizou um concerto em homenagem ao compositor, no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, Grande Gala Radamés - 80, com lançamento do livro Radamés Gnattali, o eterno experimentador, de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, contendo biografia e catálogo de obras do maestro. Em 1986, Radamés sofreu um grave acidente vascular cerebral e morreu em fevereiro de 1988. No mesmo mês, foi realizado o concerto em tributo a Radamés.

### 13. CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA DE CORDAS

Radamés além de tudo já mencionado, também tocava viola. Sua grande familiaridade com o instrumento pode ser notada em sua familiaridade na escrita desta obra. Ele possui uma quantia considerável de obras para viola e outras formações com este instrumento: Concerto para viola e orquestra de cordas (1967); Sonata para viola e piano (1969); Concerto para violino, viola, violoncelo e piano com orquestra de sopros (1971); Divertimento a três para violino, viola e violoncelo (1983); Flor da Noite para violino, viola e violoncelo/violino, viola, violoncelo e piano (19--?); Musiquinha para “bis” para violino, viola, violoncelo e piano (1971) e quartetos de cordas, mas apenas uma para clarinete solista, a obra Mexeriqueiro (19--?) com formação pouco habitual em seu estilo: quarteto de violinos, piano, contrabaixo e clarinete solista. (RADAMÉS GNATTALI, 2018) (Esta obra não foi encontrada.) “O concerto para viola foi dedicado ao violista húngaro-brasileiro Perez Dworecki (1920-2011).” (GUERRA, 2017, p.14). Músico de grande importância na história da música brasileira, foi amigo de vários dos mais importantes compositores de sua época como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali. “Muitos compositores brasileiros como Guerra Peixe, Radamés Gnattali e João de Souza Lima dedicaram obras a este violista húngaro.” (GUERRA, 2017, p.14) “A primeira performance do concerto para viola foi realizada pela Orquestra Filarmônica de São Paulo, no Teatro Municipal, e o solista foi Perez Dworecki, no dia 19 de junho de 1971.” (GUERRA, 2017, p.15). Composto no ano de 1967, Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali possui três movimentos: Allegro Moderato, Saudoso e Vivo. Tal obra é considerada por muitos como um dos mais importantes concertos para viola do repertório nacional, “tem características neoclássicas e estilo pós-romântico nacional, evoca a nossa rítmica nacional e o lirismo da canção popular brasileira.” (GUERRA, 2017, p.15)”. A partir da análise e da escuta do concerto, podemos identificar quatro influências musicais que mais inspiraram Radamés para compor esse concerto, são elas: o tango, a seresta, a marchinha de carnaval e o jazz. Em

toda sua formação e trajetória musical, Radamés teve grande familiaridade com estes gêneros da música popular e nesta obra ele os mescla em um “concerto clássico.”

#### 14. TRANSCRIÇÕES: CONCEITOS E ABORDAGENS

De acordo com Pereira (2011) o termo musical “transcrição” pertence ao conjunto das práticas de reelaboração musical assim como os termos arranjo, adaptação, orquestração e redução. Neste trabalho, assumiu-se o compromisso da coerência na manipulação do material original e dos aspectos estruturais e ferramentais. Os aspectos estruturais são: estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal, e os aspectos ferramentais são: meio instrumental (este modificado da viola para o clarinete em si bemol), altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica. Segundo Pereira (2011, p. 44), os aspectos estruturais, se retirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração musical acabam provocando uma transformação mais imediata, alterando o original de forma mais clara. Assim quanto mais alterados forem estes aspectos a reelaboração terá um menor grau de fidelidade com o original. Já os aspectos ferramentais, por mais que sejam manipulados, a obra ainda poderá preservar fidelidade em relação ao original.

Segundo a autora:

Assim, apoiados na questão do termo transcrição, percebe-se que além de ser uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental, ou seja, “transporta-se” de um instrumento a outro, ou de um meio a outro. (PEREIRA, 2011, p. 52).

Considerando os aspectos estruturais e ferramentais supracitados, podemos então assegurar que nesse trabalho de transcrição, busca-se o maior grau de fidelidade com o original. É importante também mencionar que, nesse trabalho, a transcrição foi feita somente da parte da viola solo, e que a parte orquestral não sofreu nenhuma alteração. Sendo assim, forma, harmonia, tonalidade e o registro não foram modificados, dado ao fato que a tessitura do clarinete se equipara à tessitura da viola (ADLER, 2002, p. 66-206).

As principais características que diferenciam a tessitura da viola em relação à do clarinete estão na região grave dos instrumentos. No registro grave a viola tem dois semitons a mais de extensão em relação ao clarinete em Si bemol (como exposto nas figuras abaixo). Outra característica é a possibilidade de a viola executar sons simultâneos, mais conhecido como

“cordas duplas, triplas, etc...” e o clarinete ser um instrumento monofônico. Essas lacunas foram os maiores desafios encontrados neste trabalho e foram abordadas de maneira detalhada, apontando e justificando o processo estabelecido em todos os trechos da obra em que se fez preciso manipular o material original para se chegar a um resultado coerente e adequado. Essas características que os diferem, possibilitam a manipulação do material para obtermos uma nova escuta.

Tessitura da viola:

Figura 8: Tessitura da viola



Fonte:

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York, 2002. W. W. Norton. & Company. p. 66.

Tessitura do clarinete Bb:

Figura 9: Tessitura do clarinete



■ Fonte: ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York, 2002. W. W. Norton. & Company. p. 206.

Por tudo já mencionado, esta obra se torna seguramente possível para a transcrição não somente para o clarinete, mas para qualquer outro instrumento que não seja necessariamente da família das cordas pois o compositor não faz indicações das técnicas específicas para os instrumentos de cordas como: Pizzicato, Tremolo, Collegno, Harmônico ou Flautato, Sul ponticello ou Sul tasto. A única técnica específica a ser usada pelo compositor é a de cordas

múltiplas. Mais adiante será exposto e detalhadamente esclarecido como chegamos à solução para adaptar tais trechos da obra.

A edição usada como material base para esta transcrição foi extraída da dissertação da pesquisadora Ana Cielo Guerra encontrada no repositório da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) de 2017. Em seu trabalho Guerra faz uma análise do texto musical e uma análise/reflexão sobre as ideias interpretativas de quatro professores/solistas de viola de grande notoriedade que tocaram o concerto (Alexandre Razera, Emerson de Biaggi, Horacio Schaefer e Marcelo Jaffé), dos quais, dois (Emerson e Horacio) foram alunos de Perez Dworecki, a quem o concerto foi dedicado. A partir das observações destes, a pesquisadora propõe uma revisão de edição da parte da viola. Apenas a cadência foi retirada de outro material, ela foi cedida gentilmente pelo professor Richard Young (Quarteto Vermeer), através de contato feito via e-mail. Nesses e-mails Young diz que imagina que a obra de Gnattali soará tão bem no clarinete quanto as Sonatas de Brahms e Poulenc soam na viola. Ele conta que se apresentou tocando essa obra cerca de 4 ou 5 vezes, e que compôs essa cadência pois enxerga a cadência original menos interessante do que o resto do concerto. Ele ainda diz que enxerga Gnattali com raízes europeias nesse concerto (que ele vê Neoclássico de várias formas) onde a tradição clássica permite cada solista criar sua própria cadência.

## 15. PRIMEIRO MOVIMENTO

No primeiro movimento podemos identificar a grande presença do Tango argentino como afirma GUERRA (2011), que em sua pesquisa que realizou uma análise comparativa entre as obras *Le Grand Tango*, de Astor Piazzolla, e o *Concerto para Viola*, de Radamés Gnattali. Encontrando a mesma célula rítmica característica do Tango presente em ambas as obras. Os aspectos rítmicos que evidenciam estão presentes no tema inicial executado pela orquestra na introdução e pelo instrumento solo a partir do compasso 32. Neste capítulo abordaremos as questões inerentes ao processo de transcrição do primeiro movimento.

Logo de início é notável a pouca quantidade de informações no que se refere à dinâmica e articulação, isso se deve a forte influência de Radamés com a música popular (chorinho, jazz) onde o compositor escreve apenas as informações que julga mais necessárias deixando as demais a cargo e gosto do intérprete.

A partir do segundo tempo do compasso 45 e compasso 46 o ritmo estava escrito de forma abreviada, tal escrita é pouco usual quando se escreve para instrumentos de sopros. Por isso foi alterada a forma de escrever esse ritmo usando apenas semicolcheias para ficar de maneira mais “idiomática” ao novo meio instrumental. Esta estratégia foi usada também nos compassos 105, 165 e 166.

## ORIGINAL

Figura 10: Compassos 44 ao 47 do primeiro movimento da partitura da viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 135)

## TRANSCRIÇÃO

Figura 11: Compassos 44 ao 47 do primeiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

No trecho entre os compassos 56 e 60 encontra-se um dos maiores desafios de todo o movimento, o qual se repetirá em vários outros momentos. Aqui o compositor trabalha na região mais grave da viola utilizando a nota dó mais grave do instrumento. Tal frequência é inalcançável tanto para o clarinete em si bemol quanto para o clarinete em lá. Para esta situação duas alternativas foram levantadas e consideradas para se solucionar. Como primeira opção, considerou-se transpor todo trecho uma oitava acima. Tal opção foi descartada, pois alteraria o registro, gerando uma quebra drástica na tessitura original alterando aspectos ferramentais. Uma segunda alternativa levantada foi buscar substituir todas as notas fora de extensão do instrumento, por notas que se encaixam na harmonia. Assim preservando o registro original e a estrutura da frase, alterando todas as notas dó grave da viola por mi bemol, no caso fá para o clarinete. Essa foi a escolhida.

## ORIGINAL

Figura 12: Compassos 53 ao 63 do primeiro movimento da partitura da viola.

53

57

60

*dim. e accel. rall.*

Fonte: GUERRA (2017, p. 135)

## TRANSCRIÇÃO

Figura 13: Compassos 53 ao 63 do primeiro movimento da transcrição para clarinete.

54

58

Fonte: Edição do autor

No compasso 76 encontra-se novamente a nota dó grave na viola e no compasso 77 a nota dó sustenido, respectivamente ré e ré sustenido para o clarinete. Para melhor adaptação de toda frase foi tomada a decisão de transpor em uma oitava acima todo compasso 76 e os dois primeiros tempos do compasso 77. Optando por manter o padrão de repetição entre tempos um e dois, três e quatro, mas agora no mesmo registro e não mais em oitavas como no original.

## ORIGINAL

Figura 14: Compassos 73 ao 77 do primeiro movimento da partitura da viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 136)

## TRANSCRIÇÃO

Figura 15: Compassos 73 ao 77 do primeiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

Do compasso 94 para o 95 temos um salto grande indo novamente para região mais grave da viola. Neste caso optou-se em oitavar a nota dó sustenido, ré sustenido para o clarinete, mantendo no registro do compasso anterior, e na próxima mudança de nota fazer o salto para o registro mais grave, essa dentro da extensão do clarinete.

## ORIGINAL

Figura 16: Compassos 93 ao 96 do primeiro movimento da partitura da viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 136)

## TRANSCRIÇÃO

Figura 17: Compassos 93 ao 96 do primeiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

Os compassos 148 e 149 são repetição dos compassos 76 e 77, e o trecho do compasso 175 ao 180 também é repetição do trecho do 56 ao 60. Por isso foram adotadas as mesmas estratégias em ambos.

## 16. CADÊNCIA

A cadência original deste concerto escrita pelo compositor foi inteiramente substituída pela cadência composta pelo violista Richard Young (Angelo Linguine). Várias tentativas de adaptação da cadência original foram feitas sem sucesso, pois, na primeira metade da cadência Radamés utiliza das cordas múltiplas gerando dois movimentos, onde as duas vozes conversam entre si e se completam. Portanto suprimindo qualquer uma das vozes descaracterizaria todo trecho. A solução para tal veio quando se obteve contato com o material do professor Young. A cadência que substituiu a original também contém trechos com cordas múltiplas, mas nesta as cordas múltiplas estão apenas completando a harmonia. Então neste caso, quando suprimimos as notas mais graves dos acordes não se descaracteriza todo trecho. Apenas o trecho do compasso 131 teve de ser alterado por problema de tessitura. A nota dó, ré para o clarinete, colcheia no terceiro tempo do compasso teve de ser transposta uma oitava acima. A partir do *a tempo* compasso 130 Young compôs um acompanhamento da orquestra para o solista, segundo o próprio esta prática já era feita pelo compositor italiano Ferruccio Busoni (1866 - 1924). Vale ressaltar que tal prática também foi usada por Beethoven em seu Concerto para Violino e Orquestra opus 61.

## CADÊNCIA ORIGINAL

Figura 18: Cadência original primeiro movimento da partitura da viola.

The image displays a musical score for Viola, specifically a cadenza section. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music, each beginning with a measure number in a box: 116, 120, 124, 128, 131, and 134. The first staff (116) is marked 'mf' and 'Cadência'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'rall.' and 'a tempo'. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above or below notes. The score concludes with a final measure in staff 134.

Fonte: GUERRA (2017, p. 137)

## CADÊNCIA RICHARD YOUNG

Figura 19: Cadência composta pelo violista Richard Young.

**Cadenza**  
Radames Gnattali Viola Concerto Angelo Linguini

The musical score consists of ten staves. The first four staves are in treble clef, and the last six staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, cresc.), tempo markings (Poco meno, poco ritard, a tempo, accelerando al Tempo 1, Tempo 1), and fingering numbers (1-4). The piece concludes with a 'Tempo 1' marking.

Fonte: Material cedido pelo professor Richard Young.

## Acompanhamento da cadência

Figura 20: Acompanhamento da cadência composta por Richard Young.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Viola (Vla), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The second system includes parts for Viola (Vla), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

Tempo markings: *poco ritard*, *a tempo*, *accelerando al Tempo I*.

Dynamic markings: *mp*, *cresc.*, *sfz*.

Performance instructions: "All players play both notes. outside: col legno inside: ord.", "(outside: poco a poco ord.)".

Fonte: Material cedido pelo professor Richard Young.

## CADÊNCIA ADAPTADA

Figura 21: Cadência composta por Richard Young adaptada para clarinete.

CADENZA (Richard Young) 3

115

117 *f*

119

121

123 *poco meno*  
*dim.* *p*

127 *poco rit.* *a tempo* *accel. al Tempo I*  
*mp* *cresc.* 3 3 3

132

134 *cresc.*

136 *f* *dim.* 7

Fonte: Edição do autor.

Pensando em questões de adaptação para que seja coerente com o novo meio instrumental também no quesito articulação, foi proposto pelo clarinetista e professor Sérgio Burgani (OSES, UNESP) alterar a articulação de alguns trechos como por exemplo o tema principal, pois a articulação em velocidade rápida no registro agudo do clarinete se torna um desafio técnico para o clarinetista podendo prejudicar a performance. Estas sugestões de

articulação tem o intuito de ajudar o intérprete a trazer leveza, fluência e precisão para o trecho em questão.

#### EXEMPLO:

Figura 22: Exemplo da sugestão de articulação do professor Sérgio Burgani.

The image shows a musical score snippet with three staves. The first staff begins at measure 31 with a forte (f) dynamic. The second staff begins at measure 35 with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. The third staff begins at measure 38 with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. The music features complex rhythmic patterns with slurs and accents.

Fonte: Edição do autor.

## 17. SEGUNDO MOVIMENTO

O segundo movimento intitulado de “Saudoso” representa uma “Seresta Brasileira”, gênero musical que tem como característica o lirismo melódico, andamento lento e tons menores (GUERRA, 2011, p.26). Inicia-se com um solo de viola de característica contemplativa por 13 compassos sem acompanhamento da orquestra que entra a partir do compasso 14. Neste solo o compositor explora a sonoridade escura do registro grave do instrumento. Com isso, encontramos já em seu início um desafio em questão de adaptação, pois o compositor trabalha nessa região da viola, sendo a nota inicial a nota dó. Tal nota se encontra fora da extensão do clarinete em si bemol e do clarinete em lá. Portanto, algumas alternativas foram experimentadas e testadas sob consulta do professor de violino e viola da Universidade Federal da Bahia Marco Catto que, em muito contribuiu para a elaboração desta transcrição com o ponto de vista do violista.

Para este trecho em questão, alternativas foram abordadas como a de tocar todo o trecho uma oitava acima, o que geraria uma mudança drástica no registro obtendo outras cores mais brilhantes que são uma característica do registro agudo. Uma alternativa foi a de mudar a tonalidade da obra para se adaptar perfeitamente à extensão do clarinete. Essa alternativa faria com que todo o material da orquestra de cordas também fosse alterado e a redução de piano, o

que tornaria o acesso a obra mais difícil, tendo em vista que com a proposta desta transcrição é usar a orquestração original e a redução já existente o que facilita o acesso à obra.

Para solução deste trecho inicial as seguintes opções foram usadas como alternativa:

Original:

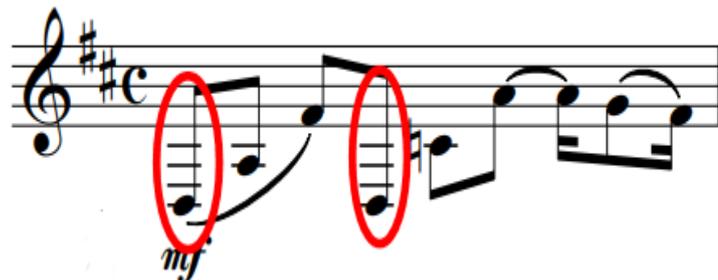
Figura 23: Compasso inicial do segundo movimento da partitura da viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 139)

Original transposta:

Figura 24: Compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete.

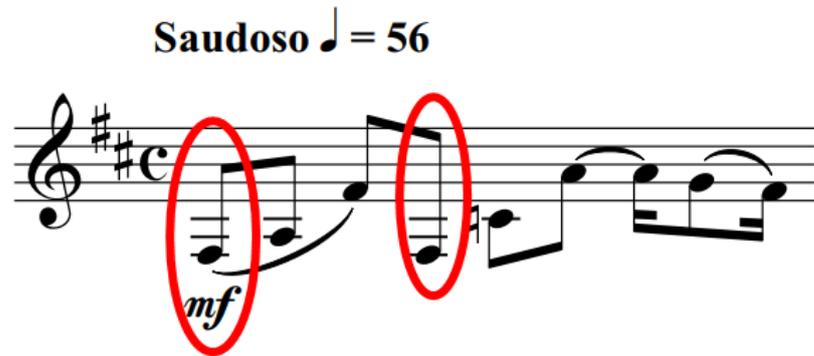


Fonte: Edição do autor.

Em destaque as notas (Ré) fora da extensão do clarinete.

Opção A:

Figura 25: Opção a do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete.

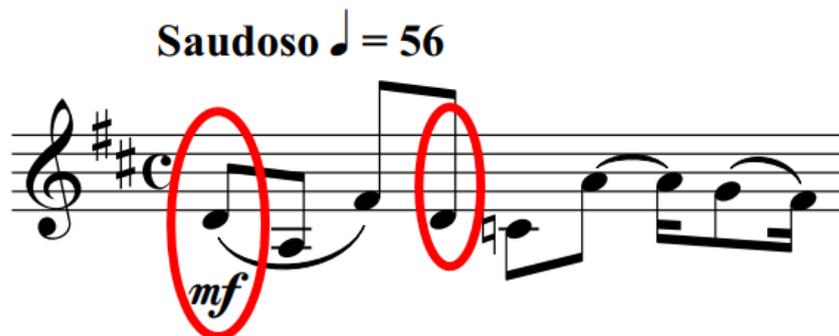


Fonte: Edição do autor.

Nessa opção se manteve o critério usado no primeiro movimento, de substituir a nota fora de extensão pela nota dentro da harmonia mais próxima. O problema encontrado foi a falta do Ré como nota inicial que daria a sensação de centro tonal de todo trecho inicial.

Opção B:

Figura 26: Opção b do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor.

Nesta alternativa a tentativa foi de corrigir o problema da alternativa anterior, mas outro problema foi criado alterando em muito a relação intervalar principalmente quarta para quinta nota.

Opção C:

Figura 27: Opção c do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor.

Nesta alternativa buscou-se obter uma versão mais coerente com a ideia original, alterando a primeira nota fora de extensão para Ré como centro tonal (assim como na opção b) e a segunda nota Fá grave buscando manter a relação intervalar mais próxima do original (assim como na opção a).

Final:

Figura 28: Opção escolhida do compasso inicial do segundo movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor.

Ao final da discussão sobre qual alternativa seria mais adequada ao início do movimento, foi então proposto manter as duas opções (A e C) e deixar a escolha da nota inicial para o intérprete.

Definido o primeiro compasso, foi dado prosseguimento a adaptação de todo trecho inicial.

## TRECHO INICIAL ORIGINAL:

Figura 29: Compassos 1 ao 13 do segundo movimento da partitura da viola.

**Saudoso**  
 ♩ = 56  
*p*

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with the title 'Saudoso', a tempo marking '♩ = 56', and a dynamic marking 'p'. The music is written in bass clef with a common time signature. The first staff contains measures 1 through 4, featuring slurs and accents. The second staff contains measures 5 through 8, with measure 5 boxed. The third staff contains measures 9 through 12, with measure 9 boxed. The fourth staff contains measure 10, which is boxed. The fifth staff contains measures 11 through 13, with measure 11 boxed. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Fonte: GUERRA (2017, p. 139)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 30: Compassos 1 ao 13 do segundo movimento da transcrição para clarinete.

Fonte: Edição do autor.

Em todo esse trecho inicial, foi usado o mesmo critério que no primeiro movimento, onde buscou-se substituir as notas fora de extensão por notas vizinhas que se encaixem na harmonia, desta forma privilegiando o registro original.

Outro trecho em que foi necessário a alteração do material original foi no compasso 29. Neste trecho novamente sem acompanhamento, Radamés faz uma preparação cromática descendente para voltar ao tema inicial no compasso seguinte. A solução encontrada foi alterar o ritmo e inverter de descendente para ascendente a linha melódica cromática a partir da segunda metade do compasso, gerando assim um movimento cadencial de preparação para a volta no tema inicial com a nota Fá sustenido, que das duas opções sugeridas no primeiro compasso, a que mais se mostrou semelhante da ideia original para a reexposição do tema inicial.

## ORIGINAL:

Figura 31: Compassos 29 a 31 do segundo movimento da partitura da viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 140)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 32: Compasso 29 do segundo movimento da transcrição para clarinete.

Fonte: Edição do autor

Por último, no compasso 50 foi preciso alterar em uma oitava acima a nota inicial, visto que a nota original se encontra fora da extensão do clarinete Bb.

## ORIGINAL:

Figura 33: Compasso 50 do segundo movimento da partitura da viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 140)



Este é um gênero de música de carnaval em compasso binário, andamento rápido (sobretudo a partir da metade do séc. XX, por causa das influências das Big Bands de jazz), melodias simples e alegres. A marchinha, assim como o samba e muitos outros ritmos brasileiros, tem a marca da síncope. Ela transfere o tempo forte para o segundo tempo do compasso binário o que lhe dá esse efeito sincopado. (GUERRA, 2011, p.27).

Para adaptação desde trecho nos compassos 38 e 40 optou-se pela linha superior, com notas repetidas o qual nos dá maior ênfase a célula rítmica, e para os compassos 39 e 41 optou-se pela linha inferior, por ser a que movimenta e por ser a que tem a menor distância intervalar para a nota do compasso seguinte.

### ORIGINAL:

Figura 35: Compassos 29 ao 46 do terceiro movimento da partitura de viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 141)

### TRANSCRIÇÃO:

Figura 36: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da partitura de viola.

Fonte: Edição do autor

Neste trecho a seguir, (compassos 56, 58 e 60) temos a mesma célula rítmica dos compassos 38, 40 e 42, e a escolha por também manter a linha superior, por serem notas repetidas e por manter a menor distância intervalar com o compasso anterior. Elemento que evidencia a influência da Marchinha de Carnaval, ritmo que se apresenta diversas vezes do início do movimento até o compasso 67.

#### ORIGINAL:

Figura 37: Compassos 52 ao 63 do terceiro movimento da partitura de viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 141)

#### TRANSCRIÇÃO:

Figura 38: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

Neste próximo trecho no compasso 101, temos novamente a nota dó grave da viola, (ré para o clarinete Bb) na cabeça do compasso. Este compasso tem na harmonia o acorde de ré maior (mi maior para o clarinete Bb) no acompanhamento durante o compasso inteiro. Por este motivo, no lugar da nota que se encontra fora da extensão do clarinete, para substituí-la, foi escolhida a nota ré, (mi para o clarinete Bb) estando assim em acordo com a harmonia do acompanhamento neste compasso e por não se alterar o registro original (O que aconteceria se transpusermos o trecho em questão em uma oitava acima).

## ORIGINAL:

Figura 39: Compassos 101 e 102 do terceiro movimento da partitura de piano.

Fonte: Material cedido pelo professor Richard Young

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 40: Compassos 30 ao 47 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.

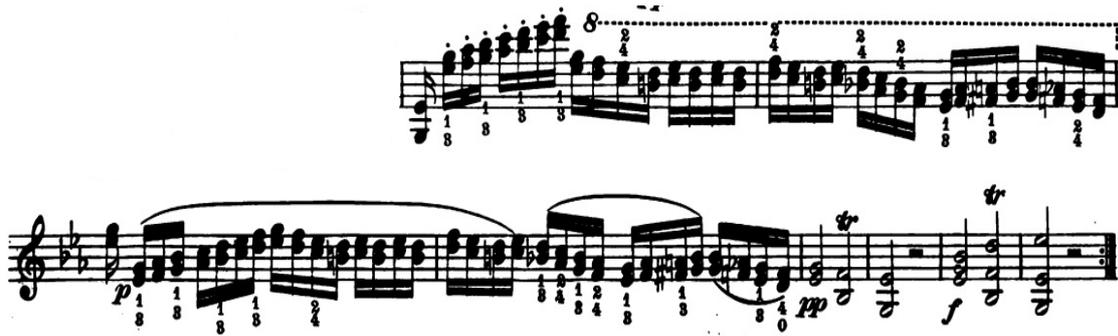
Fonte: Edição do autor

No compasso 119, novamente temos o uso de cordas múltiplas. Aqui optou-se novamente pela escolha da linha melódica superior, por entendermos que seu movimento ascendente prepara o salto de registro do próximo compasso. No compasso 122, na segunda metade do primeiro tempo, aparecem 3 notas que são executadas simultaneamente na viola. Neste caso decidimos utilizar um recurso muito recorrente nas transcrições de obras originalmente compostas para instrumentos de cordas para instrumentos de sopros, que é transformar as notas que compõem as linhas inferiores das cordas múltiplas em *appoggiatura* para a nota mais aguda do acorde. Com esse efeito pretende-se aproximar mais da execução das múltiplas vozes, se adequando bem como podemos observar na literatura musical (exemplo na figura a seguir).

Antes das figuras intituladas de “original” e “transcrição”, apresentaremos um exemplo da literatura musical onde o clarinetista e professor do Conservatório de Paris, Ulysse Delécluse, autor de numerosas transcrições e métodos, (SELMER, 2022), usa essa mesma ferramenta em suas transcrições dos Caprichos de Paganini para clarinete, neste caso o Capricho usado será o de número 13.

É importante observar que, nos trechos mais virtuosos (trechos de semicolcheias) com cordas múltiplas, Delécluse não utiliza esse recurso com *appoggiaturas*, certamente porque não seria viável, assim como nesta transcrição ele prioriza a linha superior. Ele usa o recurso de substituir as notas inferiores do acorde por *appoggiaturas* como ferramenta para tentar se aproximar o mais possível do original.

Figura 41: Exemplo do trecho do Capricho nº13 de Paganini para violino solo.



Fonte: 24 Caprices for Violin Solo – N. Paganini. (1817)

#### EXEMPLO DE TRANSCRIÇÃO DE ULYSSE DELÉCLUSE:

Figura 42: Exemplo de transcrição de Ulysse delécluse.



Fonte: Caprices Paganini adaptés a là clarinete par Ulysse Delécluse.

Apresentado os exemplos da transcrição do Capricho nº13 de Paganini feito por Delécluse, damos seguimento com os detalhamentos da transcrição do Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali.

## ORIGINAL:

Figura 43: Compassos 118 ao 122 do terceiro movimento da partitura de viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 143)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 44: Compassos 118 ao 122 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

No compasso 127, temos outro trecho com cordas múltiplas. Nesse caso optou-se por manter a voz superior por ser a voz que está em movimento. No compasso 130, a última nota está fora da extensão do clarinete Bb. Neste trecho o instrumento solista está sem acompanhamento, então foi decidido mudar a nota Ré para nota Mi (nota mais grave do clarinete Bb). Esta alteração que se acredita adequar bem pois no próximo compasso temos a mesma nota Mi uma oitava acima.

## ORIGINAL:

Figura 45: Compassos 126 ao 131 do terceiro movimento da partitura de viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 143)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 46: Compassos 126 ao 131 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

Nos compassos 140 e 141, novamente Radamés explora a técnica de cordas múltiplas da viola. Neste trecho foi suprimida a linha inferior por entender que a melodia principal do trecho está na voz superior.

## ORIGINAL:

Figura 47: Compassos 137 ao 143 do terceiro movimento da partitura de viola.



Fonte: GUERRA (2017, p. 143)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 48: Compassos 138 ao 141 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.



Fonte: Edição do autor

No trecho a seguir, a última nota do compasso 144 para o clarinete Bb seria um Ré sustenido grave. Esta nota que é da fora da extensão, com intervalo cromático, exerce a função de sensível em movimento ascendente para a nota Mi grave no próximo compasso que inicia com um novo motivo. Nesse caso, a nota em questão foi alterada pela nota Fá natural, gerando também um intervalo cromático para nota Mi, mas desta vez um intervalo cromático descendente.

## ORIGINAL:

Figura 49: Compassos 141 ao 153 do terceiro movimento da partitura de viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 143)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 50: Compassos 142 ao 150 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.

Fonte: Edição do autor

No trecho que se segue do compasso 201 a 206 temos novamente uma escala ascendente com ritmo de semicolcheias, e no compasso seguinte cordas duplas na viola com a célula rítmica característica de Marchinha de Carnaval, repetindo trecho do início do movimento (55 ao 60). Assim como no início do movimento, se priorizou a linha melódica superior que é composta por notas repetidas que evidenciam a célula rítmica dando mais ênfase ao ritmo característico brasileiro.

## ORIGINAL:

Figura 51: Compassos 200 ao 209 do terceiro movimento da partitura de viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 144)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 52: Compassos 196 ao 207 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.

Fonte: Edição do autor

A seguir temos o trecho em que Radamés mais utilizou cordas dupla de todo terceiro movimento. Em todo trecho preferiu-se manter a linha superior por entendermos que ela representa a linha principal da melodia. No compasso 225 foi alterado o ritmo do primeiro tempo do compasso para omitir a nota Ré sustenido, assim o arpejo ascendente se inicia a partir da nota Fá sustenido.

## ORIGINAL:

Figura 53: Compassos 210 ao 230 do terceiro movimento da partitura de viola.

Fonte: GUERRA (2017, p. 144)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 54: Compassos 215 ao 227 do terceiro movimento da transcrição para clarinete.

Fonte: Edição do autor

Nos compassos 227 a 230 temos semicolcheias repetidas o que no clarinete geraria uma dificuldade muito grande em questão da velocidade de articulação e principalmente seria de extrema dificuldade soar ágil e leve como um instrumento de cordas. Portanto, tendo em vista que a melodia principal deste trecho está com a orquestra, foi alterado na transcrição essa célula rítmica para somente a nota branca que compõe a harmonia do trecho. E nos compassos 238 e 239 para solucionar o trecho com acordes da viola, usou-se a mesma técnica utilizada no compasso 122, onde se mantém a nota mais aguda do acorde e se transforma as demais notas que compõem o acorde em *apogiatura*.

## ORIGINAL:

Figura 55: Compassos 224 ao final do terceiro movimento partitura de viola.

224

231

236

*cedendo*

Fonte: GUERRA (2017, p. 144)

## TRANSCRIÇÃO:

Figura 56: Compassos 227 ao final do terceiro movimento da transcrição para clarinete.

227

234

Fonte: Edição do autor

## 19. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento deste trabalho foi feita a transcrição da parte solo do Concerto para Viola e Orquestra de Radamés Gnattali para clarinete solo. O presente trabalho buscou manter uma relação mais próxima com o material original. Tal relação tornou-se clara no artigo, onde foram abordadas tais questões, resultando num processo coerente em todos os aspectos aqui desenvolvidos.

Durante o processo, chegou-se à conclusão de que o clarinete em Si Bemol se adapta melhor a esta obra do que o clarinete em Lá, por determinantes questões de tonalidade e mecanismo. Por fim, foi feito um diagnóstico dos trechos que receberam alterações e pode-se concluir que todas estas manipulações estão dentro dos padrões de fidelidade ao original e coerência aqui expostos.

Ao longo da pesquisa se fez evidente que a obra em questão se tornou possível de ser transcrita para clarinete pelo fato de ambos os instrumentos terem a extensão similar e também por abordarem soluções para os trechos com cordas múltiplas e os trechos fora de extensão do clarinete. É de grande importância mencionar que, para obter um resultado mais claro de todas as ideias abordadas aqui, a escuta da obra se faz necessária em seu original (viola solo), e no clarinete solo. Portanto, neste caso, justifica-se a performance da obra na defesa do trabalho.

## 20. REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. New York, 2002. W. W. Norton. & Company.
- BARBOSA, V.; DEVOS, A. **Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- GUERRA, Ana Cielo. Concerto para Viola e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali: Uma Análise das Implicações de Performance nas Decisões Interpretativas. Belo Horizonte, 2017. **Dissertação** (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais.
- PEREIRA, Flávia Vieira. As Práticas de Reelaboração Musical. São Paulo, 2011. **Tese** (doutorado em música). Universidade de São Paulo.
- RADAMÉS, Gnattali. **Fala Maestro** <<https://radamesgnattali.com.br/fala-maestro/>>. Acesso em 19 de março de 2022.
- Rádios EBC. **Conheça a Vida e Obra de Radamés Gnattali no Música e Músicos do Brasil**. <<https://radios.ebc.com.br/musica-e-musicos-do-brasil/2018/01/conheca-vida-e-obra-de-radames-gnattali-no-musica-e-musicos-do>>. Acesso em 17 de março de 2022.

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

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre I)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

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

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 22/02/2021 à 12/06/2021 (1º Semestre).
- 5) **Detalhamento das atividades:**
  - a) Escolha do repertório a ser estudado durante o semestre – 1 hora.
  - b) Aulas remotas – 29 horas.

**Repertório:***Choro para clarinete e orquestra de CAMARGO GUARNIERI.***Total de horas em aulas remotas:** 30 horas.**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Preparar, com o auxílio do professor, o repertório escolhido.
- b) Aplicar, de forma individual, temas técnicos e interpretativos, desenvolvidos em aula.

**7) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.**8) Orientação:**

A orientação se deu por meio de aulas no formato remoto, bem como pelo envio de áudios com o repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária das aulas:** 30 horas.**8.2) Formato de orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 29 horas.

**Total:** 30 horas.**8.3) Cronograma das orientações – Encontros no formato remoto:**

De 22 de Fevereiro a 12 de junho de 2021.

**9) Estudos individuais do repertório (prática com o instrumento):****Total:** 120 horas.**10) Total de horas dedicadas à disciplina:****Total:** 102 horas.

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

MUSE97 PRÁTICA CAMERÍSTICA (semestre I)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
<b>MUSE97</b>	<b>PRÁTICA CAMERÍSTICA (Semestre I)</b>

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSE97 – Prática Camerística.
- 2) **Carga horária total:** 160 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 22/02/2021 à 12/06/2021 (1º Semestre).
- 5) **Detalhamento das atividades:**
  - a) Escolha do repertório a ser estudado durante o semestre – 1hora.
  - b) Estudos e gravações remotas para o 15 ° SIMCAM – 29 horas.

**Repertório:**

*Nicodemas, Motorista de Ambulância para quarteto de clarinetes de PAULO RIOS FILHO.*

**Total de horas em aulas remotas:** 30 horas.

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

- a) Preparar, com o auxílio do professor, o repertório escolhido.
- b) Aplicar, de forma individual, temas técnicos e interpretativos, desenvolvidos em aula.

**7) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.**8) Orientação:**

A orientação se deu por meio de aulas no formato remoto, bem como pelo envio de áudios com o repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária das aulas:** 30 horas.**8.2) Formato de orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 4 horas.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 26 horas.

**Total:** 30 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 22 de Fevereiro a 12 de junho de 2021.

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

**Total:** 130 horas.

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

**Total:** 160 horas.

## MUSF07 PRÁTICA DE BANDA (semestre I)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
MUSF07	PRÁTICA DE BANDA (Semestre I)

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSF07 – Prática de Banda.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Sala de ensaios da Banda Sinfônica do Exército, no 4º Batalhão de Infantaria Leve em Osasco-SP.
- 4) **Período da realização:** 22/02/2021 à 12/06/2021 (1º Semestre).
- 5) **Detalhamento das atividades:**  
Prática realizada na função de clarinetista da Banda Sinfônica do Exército, a qual faço parte.

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

- a) Preparar o repertório específico de banda;
- b) Desenvolver os procedimentos de ensaio de banda.

**Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.

**7) Orientação:**

A orientação se deu por meio de aulas no formato remoto, bem como pelo envio de áudios com o repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária das aulas:** 102 horas.

**8.2) Formato de orientação:**

- a) Encontros semanais no formato remoto: 22 horas.

**Total:** 22 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 22 de Fevereiro a 12 de junho de 2021.

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

**Total:** 80 horas.

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

**Total:** 102 horas.

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

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre  
II)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

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

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 – Oficina de Prática Técnico-interpretativa.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 09/08/2021 à 06/12/2021 (2º Semestre).

**5) Detalhamento das atividades:**

- a) Escolha do repertório a ser estudado durante o semestre – 1 hora.
- b) Aulas remotas – 29 horas.

**Repertório:**

*Peça para clarinete solo Look at the Sky de PAULO COSTA LIMA.*

**Total de horas em aulas remotas:** 30 horas.

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

- a) Preparar, com o auxílio do professor, o repertório escolhido.
- b) Aplicar, de forma individual, temas técnicos e interpretativos, desenvolvidos em aula.

**7) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.**8) Orientação:**

A orientação se deu por meio de aulas no formato remoto, bem como pelo envio de áudios com o repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária das aulas:** 30 horas.**8.2) Formato de orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 29 horas.

**Total:** 30 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 09 de Agosto a 06 de dezembro de 2021.

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

**Total:** 120 horas.

**Total de horas dedicadas à disciplina:**

**Total:** 102 horas.

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

MUSE96 PRÁTICA ORQUESTRAL (semestre II)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática Profissional Supervisionada</b>
MUSE96	PRÁTICA ORQUESTRAL (Semestre II)

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSE96 – Prática Orquestral.
- 2) **Carga horária total:** 160 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 09/08/2021 à 06/12/2021 (2º Semestre).
- 5) **Detalhamento das atividades:**

Prática realizada como clarinetista chefe de naipe da Orquestra Filarmônica do Senai SP.

**Repertório:**

*Suíte Quebra Nozes* de **P.I. TCHAIKOVSKY**.

*Carmen* de **GEORGES BIZET**.

*Abertura Trágica* de **BRAHMS**.

*Abertura Festival Acadêmico* de **BRAHMS**.

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

- a) Preparar o repertório específico da Orquestra.
- b) Desenvolver os procedimentos de ensaio de Orquestra.

**6) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.

**7) Orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 19 horas.

**8.1) Carga horária das aulas:** 20 horas.

**8.2) Formato de orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 19 horas.

**Total:** 20 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 09 de Agosto a 06 de dezembro de 2021.

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

**Total:** 140 horas.

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

**Total:** 160 horas.

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

MUSE95 OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (semestre  
III)



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

**Discente:** Evandro Alves Pinheiro Machado **Matrícula:** 2021106140

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

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

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

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

- 1) **Título da Prática:** MUSE95 – Oficina de Prática Técnico-interpretativa.
- 2) **Carga horária total:** 102 horas.
- 3) **Locais da realização:** Formato Remoto.
- 4) **Período da realização:** 07/03/2022 à 09/07/2022 (3º Semestre).

**5) Detalhamento das atividades:**

- a) Escolha do repertório a ser estudado durante o semestre – 1 hora.
- b) Aulas remotas – 29 horas.

**Repertório:**

*Concertino para Clarinete e Orquestra de FRANCISCO MIGNONE.*

**Total de horas em aulas remotas:** 30 horas.

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

- a) Preparar, com o auxílio do professor, o repertório escolhido.
- b) Aplicar, de forma individual, temas técnicos e interpretativos, desenvolvidos em aula.

**7) Possíveis produtos resultantes da Prática:** Relatório/memorial da Prática.**8) Orientação:**

A orientação se deu por meio de aulas no formato remoto, bem como pelo envio de áudios com o repertório indicado pelo professor.

**8.1) Carga horária das aulas:** 30 horas.**8.2) Formato de orientação:**

- a) 1 encontro remoto preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares: 1 hora.
- b) Encontros semanais no formato remoto: 29 horas.

**Total:** 30 horas.

**8.3) Cronograma das orientações:**

De 07 de Março a 09 de julho de 2022.

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

**Total:** 120 horas.

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

**Total:** 102 horas.