



## O Discurso Musical de Clarinetista em uma Peça Solo Pós-tonal Brasileira

*Carina da Silva Bertunes*  
*Instituto Federal de Goiás e Universidade Federal da Bahia*  
*carina\_bertunes@yahoo.com.br*

**Resumo:** O discurso musical de clarinetista em uma peça brasileira tem como objetivo principal estudar a construção do discurso musical da peça Dois Movimentos para Clarinete Solo de um compositor goiano por clarinetistas (aluno(a)s de curso técnico e de graduação em clarinete de Goiânia), assim como os significados musicais elaborados por ele(a)s a partir desta experiência. A metodologia utilizada na pesquisa foi a de multicasos, de natureza básica e a análise utilizou-se de dados qualitativos e quantitativos. Espera-se que esse estudo que visa descobrir como o(a) estudante de clarinete constrói a concepção sonora de uma peça dodecafônica, discutindo o processo de preparação da peça e percebendo como o processo se realiza, contribua para a compreensão dos processos de construção da performance de clarinetistas e também para as abordagens de ensino e aprendizagem da clarinete, tanto para professores como para estudantes.

**Palavras-chave:** Discurso Musical, Ensino da Clarinete e Significados Musicais.

Este artigo relata uma pesquisa de doutorado em andamento, cuja temática é o discurso musical de clarinetistas estudantes que, por meio de performances gravadas, foi possível observar como eles construíram seu próprio discurso musical. Para Teixeira (2016) o discurso musical envolve a relação entre orador e público, mas não exige uma elocução verbal e referencial, podendo ser com ações musicais, tanto a composição musical de uma partitura quanto a sua performance, também envolvendo o ambiente no qual a peça será executada, o tempo no qual ela será realizada, assim, possuindo limites temporais, um início e um fim. O discurso musical “é um ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado, por ato comunicativo, refere-se ao fato de que esse ato sempre acontece para outrem.” (TEIXEIRA, 2016, p. 237)

Na performance musical, o(a) clarinetista constrói o seu próprio discurso musical. Esse é seu lugar de fala, é seu lugar de escuta, colocando sua representatividade musical através do seu material sonoro, constituídos de processos de subjetividades e significação. O



significado musical tem uma distinção teórica entre dois aspectos. Segundo Green (1994), o primeiro aspecto do significado musical opera no nível dos materiais musicais, o que dá origem ao sentido de todo e parte para o ouvinte, abertura e fechamento, repetição, diferença, e todas as outras relações funcionais. Trata-se da organização sintática. A autora chama isso de *significado inerente*. Os materiais musicais são identificados como estruturas musicais que formam a parte significativa do processo. O segundo aspecto do significado musical, chamado de *significado delineado* por Green (1994), deseja transmitir a ideia de que a música esboça, ou delinea, metaforicamente, uma infinidade de fatores contextualizadores, no qual os ouvintes constroem os significados delineados da música de acordo com sua posição de sujeito em relação ao estilo da música. Ou seja, a música faz uma mediação como artefato cultural dentro de um ambiente social e um contexto histórico.

O processo de construção do discurso musical de clarinetistas está conectado com a ideia de um(a) clarinetista que cria sua própria performance, baseada em seu próprio discurso musical, ambos dialogando, com os processos criativos. Neste estudo, a construção do discurso musical de clarinetistas será pautada na ênfase de clarinetistas/intérpretes/performers, sendo eles mesmos os criadores de seu discurso musical, pois segundo Meyer (1956), o performer não é um músico automático ou um tipo músico/mecânico, meio através do qual a partitura, ou a tradição é realizada em som.

Foi objeto deste estudo, a construção do discurso musical de clarinetistas do curso técnico em clarineta do Instituto Federal de Goiás e do curso de graduação em clarineta da Universidade Federal de Goiás em relação à peça Dois Movimentos para Clarinete Solo<sup>1</sup>. Além

---

<sup>1</sup> Possui duas partituras da peça Dois Movimentos para Clarinete Solo de Cunha. É uma peça para clarineta em si bemol. Como o próprio título indica, ela possui dois movimentos, e estes estão inter-relacionados constituindo uma única peça. Filho (2015) comenta que ela faz uso de “sonoridades diversas na clarineta, vibratos, não utilização de compasso e o tempo lento.” (FILHO, 2015, p. 122) O primeiro movimento dela é uma série dodecafônica. Cada nota da série é apresentada gradualmente, e seguida por um tratamento melódico que faz uso dela e das notas apresentadas anteriormente. Ou seja, após apresentar a primeira nota, o compositor inicia com ela seu discurso composicional. O primeiro movimento está em andamento lento e tem intercalações de trechos rápidos que interrompem o fluxo do andamento calmo. Esse movimento também tem trechos de sons intercalados de pausas. São motivos sonoros intercalados com o silêncio de pausas que se constroem em motivos temáticos da peça. O segundo movimento está em andamento rápido e tem intercalações de trechos lentos. O segundo movimento começa com a apresentação da série de 12 notas, que encerrou o primeiro movimento, porém em ordem retrógrada. A peça não apresenta indicação de compasso no primeiro movimento. Ele é lento (semínima igual à 60 bpm) e o segundo movimento em presto (152 bpm). Em contrastes de dinâmicas F-p-pp- F-sub pp, o compositor cria um pequeno motivo rítmico intercalando a primeira (sol) e a segunda (lá) notas da série dodecafônica com pausas. As pausas geram as frases e finalizam as mesmas. Elas geram uma tensão no



disso, o objeto compreende o significado do processo de construção do discurso musical para este(a)s clarinetistas. Trata-se de uma peça dodecafônica do compositor goiano Estercio Marquez Cunha<sup>2</sup> que utiliza alguns elementos de técnicas expandidas na obra. Assim, o objetivo principal da pesquisa é estudar a construção do discurso musical da peça Dois Movimentos para Clarinete Solo deste compositor goiano por clarinetistas (aluno(a)s de curso técnico e de graduação em clarineta de Goiânia), assim como os significados musicais elaborados por ele(a)s a partir desta experiência.

Secundariamente, a pesquisa visou: a) compreender a construção da concepção interpretativa e de preparação para a performance (no formato de gravação) da peça dodecafônica mencionada por aprendizes do instrumento que não possuem familiaridade com este repertório; b) averiguar como é a construção do discurso musical na performance gravada deste(a)s clarinetistas; c) analisar como o conhecimento prévio do(a)s clarinetistas estudantes em música tonal pode ter se relacionado com a construção do discurso desta peça dodecafônica; d) Verificar as reações do(a)s estudantes quanto à inclusão de música dodecafônica, de um compositor local, no repertório de formação de clarinetistas em cursos técnicos e de graduações em Goiás; e) Verificar que significados musicais e de formação profissional o(a)s estudantes atribuíram à inclusão da peça estudada.

O motivo de se escolher esta peça é que ela pertence a um repertório de obras para clarineta que fazem uso de técnicas composicionais do século XX (no caso o dodecafonismo), desconhecidas ou pouco conhecidas e estudadas por estudantes de clarineta. Além disso, ela requer certas habilidades técnicas do instrumento que surgiram apenas no século XX. Estes

---

sentido de ter que esperar para saber o que se escutará a seguir. Assim, o compositor segue apresentando as demais notas da série dodecafônica. A linguagem predominante em toda essa obra é atonal-serial, dodecafônica.

<sup>2</sup> Segundo Vieira (2013), “Estércio Marquez Cunha é o compositor de maior expressão no cenário contemporâneo goiano.” (p. 28) Filho (2015) diz que: “Na verdade Estércio é uma figura musical singular, que precisa ser desvendada, diante de sua produção, seu posicionamento de mundo.” (FILHO, 2015, p. 34) Carvalho (2012) salienta que Cunha “tem suas obras catalogadas, editadas, interpretadas e gravadas por vários músicos na cidade, tem sido objeto de estudos de monografias e dissertações de mestrado [e teses de doutorado].” (CARVALHO, 2012, p. 23) Garcia (2002) fez um catálogo das obras de Cunha aproximadamente no total de 274, dentre elas, 7 específicas para clarineta, e outras, a clarineta com outras formações musicais, ressaltando que Cunha continua compondo para clarineta atualmente. Gonçalves (2014) menciona que até o momento de sua pesquisa, Cunha compôs 298 obras e sempre está em elaboração constante. Gonçalves (2014) relata que Cunha possui um catálogo de composições que conta com centenas de obras, grande parte composta para piano, música de câmara, concertos para instrumento e orquestra, orquestra, banda, uma ópera e música para teatro. Segundo a autora Cunha teve suas obras executadas em vários países, como os EUA, Uruguai, Portugal e Espanha.



dois aspectos levam a um terceiro que é a utilização de elementos de escrita na partitura que surgiram apenas neste último século. O repertório pós-tonal para clarineta inclui obras com diversas técnicas composicionais e é muito abrangente, incluindo, obviamente, diversos compositores brasileiros.

Neste sentido, a pesquisa teve como premissa que compreender como este(a)s estudantes constroem seus discursos e significados musicais nesta peça do compositor Estercio Marquez Cunha pode contribuir, por um lado, com a expansão do embasamento para uma maior inclusão do repertório pós-tonal em cursos de clarineta, e, por outro lado, com pressupostos para a ampliação e diversificação de abordagens didáticas para o ensino e aprendizagem deste repertório.

Pensar em como o(a)s clarinetistas pesquisado(a)s constroem sua ideia musical, pensar em como ele(a)s acreditam que se dá o seu desenvolvimento de construção em sua performance, direcionando suas escolhas performativas, e pensar no contexto musical/cultural que ele(a)s estão inseridos, significa refletir essa pesquisa através do estudo da produção da música contemporânea pela ótica dialógica, me colocando diante do caráter aberto e dinâmico da prática musical, onde novas práticas de notação e performance, bem como novos estilos emergem das interações entre performer/pesquisadora, compositor e pesquisado(a)s.

Refletir sobre as escolhas e decisões de um(a) performer para sua performance, implica em pensar sobre os elementos cognitivos musicais que possam dar suporte a construção do discurso musical do(a)s clarinetistas goiano(a)s, suscitando alguns questionamentos como: Que técnicas de clarineta e elementos cognitivos musicais o(a)s aprendizes de clarineta empregam para representar os sons da música Dois Movimentos para Clarineta Solo de Estercio Marquez Cunha? Como ele(a)s podem criar com os seus discursos musicais uma performance coerente e fluente? Como ele(a)s podem criar com os seus discursos musicais uma interpretação expressiva em sua performance? Quais os aspectos cognitivos musicais que esse(a)s clarinetistas pesquisado(a)s utilizaram para a construção de seus discursos musicais em suas ideias interpretativas e em sua performance? Esses pensamentos me levaram a seguinte pergunta que foi a norteadora da pesquisa: Como o(a)s estudantes de clarineta de cursos profissionalizantes constroem o discurso da peça Dois Movimentos para



Clarinete Solo deste compositor goiano e que significados musicais e extras-musicais ele(a)s elaboram a partir da experiência da sua performance?

Estudar a performance musical na clarineta, remete às seguintes reflexões: Como tocar uma partitura musical? Quais saberes, processos e ferramentas, são utilizados pelo(a)s performers em suas tomadas de decisão na criação de uma interpretação musical? Como documentar e refletir sobre esses processos criativos da performance? Essas questões interessaram-me por pesquisar sobre a construção do discurso musical de clarinetistas aprendizes com obras pós-tonais. Como os conhecimentos e as práticas da música tonal de clarinetistas em formação são aplicados na construção do discurso musical de uma obra dodecafônica (atonal)?

Além disso, interessei-me por compreender os processos e os saberes utilizados pelo(a)s clarinetistas quanto à tomada de decisão na criação de uma interpretação, dando sentido à partitura da peça Dois Movimentos para Clarinete Solo, explicitando assim, as escolhas, as apreciações, as experiências musicais do(a)s clarinetistas pesquisado(a)s, seus contextos históricos, sociais, culturais e musicais. Assim, percebe-se a necessidade deste estudo a partir da constatação da ausência de pesquisas que investiguem a construção de concepção e significados musicais em uma peça dodecafônica por estudantes de clarineta no Brasil com pouca experiência na performance deste repertório.

Finalmente, desejo refletir sobre o fazer musical do(a)s clarinetistas, pois minha pesquisa foi pautada na relação do processo de construção do discurso musical de clarinetistas e sua performance musical gravada em relação à grafia musical da peça mencionada, considerando os contextos musicais de formação do(a)s clarinetistas goiano(a)s. Nestes contextos goianos, existe uma ausência de estudos que verifiquem a construção de significados musicais em geral, mais ressaltado aqui em peças dodecafônicas.

Gostaria de aprofundar melhor a maneira de como fazer uma documentação e uma reflexão sobre esses processos criativos, nos quais eles contribuem para a compreensão do fenômeno musical de maneira mais ampla, considerando a experimentação como gerador de conhecimento e de arte. Assim, em meu caso particular, espero compreender também como a interação compositor/intérprete/pesquisadora colabora com a produção de conhecimento e um contexto propício para a pesquisa artística.



Espera-se que esse estudo sobre a relação entre a construção do discurso musical do(a) estudante de clarineta e a realização de sua performance, visando descobrir como ele(a) constrói a concepção sonora de uma peça dodecafônica, discutindo o processo de preparação da peça e percebendo como o processo se realiza, contribua para a compreensão dos processos de construção da performance de clarinetistas e também para as abordagens de ensino e aprendizagem da clarineta, tanto para professores como para estudantes.

## **Metodologia**

A metodologia de pesquisa escolhida para este estudo foi a de multicasos, por se tratar de três aluno(a)s de clarineta de duas instituições diferentes. Quanto à natureza, a pesquisa foi básica, pois teve o objetivo de gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço do desenvolvimento da performance e da pedagogia da clarineta. Quanto aos dados qualitativos, foram discutidos os elementos do discurso musical do(a)s clarinetistas dentro das áreas de conhecimento da performance e da pedagogia da performance, assim como a construção dos significados musicais do(a)s pesquisado(a)s em relação a experiência realizada. Para se discutir com maior propriedade o discurso musical do(a)s aluno(a)s de clarineta dentro da performance musical e da pedagogia da música, apropriou-se de uma “utilização conjunta da pesquisa qualitativa e quantitativa que permite recolher mais informações do que se poderia conseguir isoladamente.” (GERHARDT, 2009, p. 35) Os dados quantitativos serão construídos com o uso do aplicativo Sonic Visualiser.

## **Participantes da Pesquisa**

Participaram da pesquisa três aprendizes de clarineta que tem suas habilidades musicais em diferentes níveis musicais e formadas em contextos diferenciados. Selecionou-se duas alunas de clarineta que cursavam a graduação (bacharelado e licenciatura) em clarineta da Universidade Federal de Goiás e um aluno que havia concluído recentemente o curso técnico em clarineta do Instituto Federal de Goiás. Eles não conheciam a peça escolhida para a pesquisa, e não tiveram aula sobre ela com um(a) professor(a) de clarineta.

## **Coleta de Dados**

A construção de dados da pesquisa se deu por meio da análise:



- a. Da história de vida de Estercio Marquez Cunha descrita na literatura e por meio de entrevista com o compositor,
- b. Da obra Dois movimentos solo para clarineta, considerando à grafia musical da partitura, o estilo, a forma, os tratamentos dos contornos rítmicos e melódicos, o processo composicional e a técnica da clarineta,
- c. Dos diários de campo do(a)s participantes, referentes às preparações para as gravações da peça,
- d. Dos questionários aplicados com o(a)s participantes,
- e. Das gravações.

### **Análise dos Dados**

A análise do discurso musical dos três aluno(a)s se deu pelo cruzamento dos seguintes tipos de dados: 1) a análise musical da obra pesquisada, incluindo o compositor; 2) a preparação para as gravações (questionários e diário de campo); 3) e as análises das gravações. Para a análise das gravações do(a)s clarinetistas pesquisado(a)s foram utilizadas a Teoria de Desenvolvimento Musical de Keith Swanwick, conforme compreendida por França (2004), os Cinco Níveis de Musicalidade de David Elliott (1995) e o programa Sonic Visualiser.

O(a)s clarinetistas pesquisado(a)s seguiram um guia de instruções de como proceder ao responderem os questionários 1 e 2. O questionário 1 foi realizado sem que ele(a)s consultassem a internet, os livros, o(a)s professore(a)s, o(a)s colegas e sem tocar na clarineta. Ele(a)s fizeram uma gravação inicial e depois de duas semanas estudando e anotando em seus diários de campos, realizaram a segunda gravação e ele(a)s responderam o questionário 2. Foi enviado o termo de consentimento que lhes revelava o nome e o compositor da peça escolhida, somente depois que concluíram todas as etapas.

Os critérios utilizados para a análise dos dados da pesquisa se alicerçaram na natureza da performance fundamentada em Swanwick (2003 e 2014), idealizada para compreender o desenvolvimento musical. Eu a amplio para o(a) clarinetista, em um processo, que perpassa pela metáfora musical, que inclui três princípios, quatro camadas e oito modos de desenvolvimento musical que foram descritos na fundamentação teórica da tese. De Elliott (1995) será utilizado somente a proposta de cinco níveis de musicalidade. Não farei análise dos dados com seus conceitos de mapeamento de subsistemas integrados que explicam a



capacidade de consciência humana musical, os cinco tipos de conhecimentos musicais e a importância do tocar na educação musical.

Portanto, as três instâncias de metáfora delineadas por Swanwick (2003) são essenciais para o processo de construção e compreensão do discurso musical do(a)s clarinetistas. Ele argumenta que a música é uma forma importante do discurso humano, sendo uma atividade simbólica, perpassando por três instâncias de metáforas que são fundamentais para o processo de sua construção, dando assim origem a quatro camadas de ações musicais. As gravações do(a)s clarinetistas pesquisado(a)s também foram avaliadas musicalmente através da proposta de Swanwick na qual ele propõe uma escala de cinco pontos para níveis de dificuldade em performance, partindo do muito fácil, passando pelo moderadamente fácil e chegando ao difícil. “‘Difícil’, na verdade, significa *mais* coisas: mais tonalidades, mais sustenidos e bemóis, maior variedade de fórmulas de compasso, maior variedade de padrões rítmicos, mais notas.” (SWANWICK, 2003, p. 89) Os oito níveis de desenvolvimentos musical propostos por Swanwick (1994, 2003 e 2014) utilizados na pesquisa para avaliação das gravações são aqueles adaptados e descritos por França (2004) como “critérios de avaliação da performance derivados da Teoria Espiral.” (p. 34)

Por fim, a análise geral cruzará os dados referentes: 1) à peça Dois Movimentos para Clarineta Solo, 2) ao seu compositor, 3) aos processos de preparação para gravação descritos nos diários de campo do(a)s clarinetistas, 4) às gravações, e 5) aos questionários aplicados.

Neste artigo será mostrado somente alguns dados qualitativos que resultam dos depoimentos do(a)s participantes em relação a experiência que tiveram na preparação da peça em estudo. Ressaltando, que o(a)s participantes disseram que não tinham experiência com música pós-tonal. Ele(a)s relataram algumas dificuldades como o de compreender a escrita musical da partitura, como o de entendimento musical e também como o técnico instrumental. Sendo assim, descrevo a seguir as dificuldades mais específicas: executar algumas técnicas escritas na partitura, tocar fusas, ligar notas do agudo para o médio, executar os trinados, afinar algumas notas, dúvidas em alguns ritmos, dúvidas em alguns acidentes de notas, dificuldade na leitura musical devido a escrita pós-tonal, executar dinâmicas com contrastes muito próximos, tocar na velocidade indicada na partitura, executar o *feathered beam* (acelerando e desacelerando) e tocar o não uso de compasso.



Embora, ele(a)s enfrentaram essas dificuldades o(a)s mesmo(a)s relataram que essa experiência foi bem significativa em sua formação instrumental e musical. Um participante acredita que foi uma tarefa interessante e que lhe ajudará muito em outras experiências e na música. Sendo assim, ele presume que isso o ajudará nas próximas experiências com repertório do mesmo tipo. Ele pressupõe que tudo o que foi trabalhado durante a semana ajudou no processo de construção e entendimento da música. Mas ele acredita também que foi um desafio que agregará muito na sua experiência como músico instrumentista. A peça ainda não está como ele acha que deveria estar, mas ele acredita que existe uma evolução significativa nesse processo de estudo, e que isso é o mais importante.

A outra participante, achou que foi interessante a experiência do vibrato. Ela nunca havia tentado antes e ao ouvir o áudio achou “legal”. Ela sentiu a necessidade de parar e pensar antes de executar alguns trechos musicais desta partitura. Ela procurou fazer o máximo do que estava indicado na partitura e achou que foi bastante produtivo. A terceira participante teve a impressão de que a primeira parte da peça musical está mais próxima do que tinha que ser.

Essas percepções musicais da escrita da partitura, do entendimento do discurso musical do compositor e da própria execução musical na clarineta se relacionam diretamente em como esse(a)s estudantes de clarineta constroem seus próprios discursos musicais. Estes aspectos apontados pelo(a)s participantes da pesquisa serão considerados juntamente com seus diários de campo que relatam o processo de preparação da gravação, com as análises das gravações.

## Referências

CARVALHO, Leonardo Victor de. *A Obra Vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense*. Dissertação de Mestrado, EMAC/ UFG, Goiânia, 2012. Orientadora: Magda de Miranda Clímaco.

ELLIOT, D.J. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 1995.



FILHO, Eduardo Barbaresco. *Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunhos e (des)construção de representações na escritura biográfica de E. M. C. (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)*. Tese de Doutorado da Faculdade de História da UFG, 2015.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Dizer o indizível?: Considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música*. In: PER MUSI, n.10, jul-dez, p.31-48, 2004. (Recebido em: 10/04/2004 – Aprovado em: 11/08/2004)

GARCIA, Nilsea Maioli. *A música para piano de Estércio Marquez Cunha: Estudo de uma Linguagem Musical*. Dissertação de Mestrado. EMAC/UFG. Goiânia, 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (organizadoras). *Método de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GONÇALVES, Marina Machado. *Canções de Estércio Marquez Cunha sob o Ponto de Vista do Pianista Colaborador*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Artes; Campinas, 2014.

GREEN, Lucy. *Gender, Musical Meaning, and Education*. United Kingdom, University of London. In: *Philosoph of Music Education Review* 2, n.2, (Fall 1994): p.99-105, 1994.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. *Música, Mente e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TEIXEIRA, William. *O Discurso Musical*. In.: *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI* Composição, Performance e Projetos Colaborativos. PRESGRAVE, Fabio Soren (Coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas & NODA, Luciana (Org.). Natal: Editora EDUFRN, 2016. P.225-243, 2016.

VIEIRA, Adriana Lemes Dias. *O piano nos trios de Estércio Marquez Cunha*. Dissertação de Mestrado, EMAC/UFG, Goiânia, 2013. Orientador: Carlos Henrique Coutinho Costa.