

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA:  
MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E XXI – PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Hélio Xavier Guimarães Valentim

**SONATINA Nº1 PARA CLARINETA E PIANO DE DIMAS ARTUR:  
RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR**

Santa Maria, RS  
2020

**Hélio Xavier Guimarães Valentim**

**SONATINA Nº1 PARA CLARINETA E PIANO DE DIMAS ARTUR:  
RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: músicas dos séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música: músicas dos séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia.**

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sampaio Garbosa

Santa Maria, RS  
2020

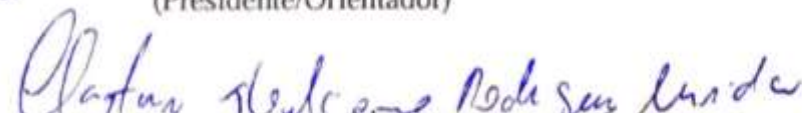
Hélio Xavier Guimarães Valentim

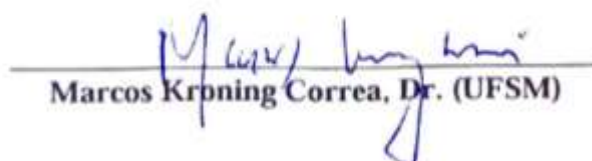
**SONATINA Nº1 PARA CLARINETA E PIANO DE DIMAS ARTUR:  
RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: músicas dos séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música: músicas dos séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia.**

**Aprovado em 01 de outubro de 2020:**

  
Guilherme Sampaio Garbosa, Dr. (UFSM)  
(Presidente/Orientador)

  
Clayton Juliano Rodrigues Miranda, Dr. (UFSM)

  
Marcos Kröning Correa, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela vida que Ele me concedeu e por ter me ensinado a nunca desistir, sempre perseverar e sempre seguir em frente.

Ao meu orientador o Doutor Professor Guilherme Sampaio Garbosa, pela orientação prestada, pelo seu incentivo, disponibilidade e apoio que sempre demonstrou. Aqui lhe exprimo a minha gratidão.

A minha esposa Suelen Dias Valentim por ter caminhado ao meu lado, pela sua paciência, compreensão e ajuda prestada durante a elaboração desta monografia, especialmente por apresentar sempre um sorriso, quando sacrificava os dias, as noites, os fins-de-semana e os feriados em prol da realização deste estudo. E por nunca ter me deixado desistir.

Não poderia deixar de agradecer à minha família, Raquel Xavier (mãe), Moisés Valentim (pai) e Moisés Xavier (irmão) por todo o apoio, pela força, pelo carinho que sempre me prestaram ao longo de toda a minha vida e também sempre me incentivando a buscar mais conhecimento.

Ao meu amigo Dimas Artur que sem ele essa pesquisa não seria possível, essa monografia não só fala sobre a relação entre intérprete e compositor, mas também demonstra nossa amizade que ao longo dos anos só cresce.

## RESUMO

### SONATINA Nº1 PARA CLARINETA E PIANO DE DIMAS ARTUR: RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR

AUTOR: Hélio Xavier Guimarães Valentim  
ORIENTADOR: Guilherme Sampaio Garbosa

A relação intérprete-compositor pode ser observada ao longo da história da clarineta, como com Wolfgang Mozart e Anton Stadler, Karl Stamitz e Joseph Beer, Johannes Brahms e Richard Muhlfeld, Carl Maria von Weber e Heinrich Baermann, Louis Spohr e Simon Hermstedt, Aaron Copland e Benny Goodman, entre outros. (GARBOSA, 2002). Dessas relações, inúmeras obras foram compostas para o instrumento. Nesse sentido, este estudo objetivou verificar as implicações na relação entre intérprete e compositor na composição da Sonatina nº 1 para clarineta e piano de Dimas Artur. Os objetivos foram, especificamente, colaborar com a estruturação da peça, demonstrar os aspectos idiomáticos do instrumento e esclarecer sobre a técnica do instrumento. Autores como LÔBO (2016), PINTO (2006), BRANDINO (2012), LAWSON (1995), RICE (2017), WESTON (2002) e FOSS (1963) fundamentaram esta pesquisa. A pesquisa de abordagem qualitativa desenvolveu-se por meio da Pesquisa-Ação (FONSECA, 2002) feita em cinco encontros entre o intérprete e o compositor. Nesses encontros, foram discutidos e acordados a estrutura da obra e a utilização dos recursos técnicos da clarineta. Dessa interação entre intérprete e compositor resultou na Sonatina nº 1 que tem as seguintes características: três movimentos (*Allegretto Scherzando*, *Adagio* e *Scherzando*), técnicas estendidas (*frulato*, *glissando*, *multifônicos* e *bend*), forma musical (ternária, binária e unitária), características idiomáticas e elementos rítmicos brasileiros.

**Palavras-chave:** Intérprete e Compositor. Sonatina. Clarineta. Dimas Artur.

## ABSTRACT

### **SONATINA Nº1 FOR CLARINET AND PIANO BY DIMAS ARTUR: RELATIONSHIP BETWEEN INTERPRETER AND COMPOSER**

AUTHOR: Hélio Xavier Guimarães Valentim

ADVISOR: Guilherme Sampaio Garbosa

Interpreter-composer relationships have arisen throughout the history of the clarinet, such as Wolfgang Mozart and Anton Stadler, Karl Stamitz and Joseph Beer, Johannes Brahms and Richard Muhlfeld, Carl Maria von Weber and Heinrich Baermann, Louis Spohr and Simon Hermstedt, Aaron Copland and Benny Goodman, among others. (GARBOSA, 2002). Countless pieces for the instrument have been composed from these relationships. This study aimed to verify the implications of the relationship between interpreter and composer in the composition Sonatina nº 1 for clarinet and piano by Dimas Artur. The objectives were to collaborate on the structuring of the piece, demonstrate the idiomatic aspects of the instrument and elucidate its technique. Authors such as LÔBO (2016), PINTO (2006), BRANDINO (2012), LAWSON (1995), RICE (2017), WESTON (2002) and FOSS (1963) grounded the study and a qualitative research method was developed using the Research–Action approach (FONSECA, 2002), which consisted of five meetings between the interpreter and the composer. In these meetings the structure of the composition and the use of clarinet technical resources were discussed and agreed upon. This interaction between interpreter and composer resulted in Sonatina nº 1 which has the following characteristics: three movements (Allegretto Scherzando, Adagio and Scherzando), extended techniques (frullato, glissando, multiphonics and bend), musical form (ternary, binary and unitary), idiomatic characteristics and Brazilian rhythmic elements.

**Keywords:** Interpreter and Composer. Sonatina. Clarinet. Dimas Artur

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Chalumeau</i> .....	11
Figura 2 – Clarineta de Denner.....	11
Figura 3 – Compassos 01 e 02.....	29
Figura 4 – Lúdica Clarineta Solo de Ronaldo Miranda.....	30
Figura 5 – Compasso 6.....	31
Figura 6 – Compasso 8.....	32
Figura 7 – Compassos 23 e 24.....	32
Figura 8 – Compassos 29 e 30.....	33
Figura 9 – Compasso 42.....	33
Figura 10 – Compassos 65 ao 68.....	34
Figura 11 – Compassos 69 ao 72.....	35
Figura 12 – Sonata para Clarineta e Piano de Francis Poulenc 2º movimento.....	36
Figura 13 – Compassos 111 ao 116.....	37
Figura 14 – Compassos 117 e 118.....	38
Figura 15 – Compassos 121 ao 125.....	39
Figura 16 – Compassos 132 ao 139.....	40
Figura 17 – Compassos 145 e 146.....	40
Figura 18 – Compassos 154 ao 161.....	41
Figura 19 – Compassos 158 ao 164.....	41
Figura 20 – Compassos 215 ao 218.....	42
Figura 21 – Compassos 219 ao 222.....	42
Figura 22 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no primeiro movimento .....	46
Figura 23 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no segundo movimento.....	47
Figura 24 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no terceiro movimento.....	48
Figura 25 – Variações de técnicas-idiomáticas para clarineta no terceiro movimento .....	48
Figura 26 – Compasso 42.....	49
Figura 27 – Compasso 6.....	50
Figura 28 – Compasso 9.....	50
Figura 29 – Variações de rítmicas entre colcheias e semicolcheias .....	50
Figura 30 – Uso de <i>Tenuto</i> e <i>bend</i> no segundo encontro .....	51
Figura 31 – Compassos 97 e 98.....	51
Figura 32 – Uso de elementos rítmicos brasileiros no terceiro encontro .....	52
Figura 33 – Compassos 206 ao 208.....	53
Figura 34 – Compassos 189 ao 192.....	53

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	<b>10</b>
2.1	A CLARINETA.....	10
2.2	COMPOSITORES E INTÉRPRETES .....	12
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>18</b>
3.1	QUANTO À ABORDAGEM: PESQUISA QUALITATIVA .....	18
3.2	QUANTO À NATUREZA: PESQUISA BÁSICA .....	18
3.3	QUANTO AOS OBJETIVOS: PESQUISA DESCRITIVA .....	19
3.4	QUANTO AO PROCEDIMENTO: PESQUISA-AÇÃO .....	19
3.5	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	20
3.5.1	<b>Produção de dados</b> .....	<b>20</b>
3.5.2	<b>Análise de dados</b> .....	<b>21</b>
<b>4</b>	<b>ENCONTROS COM O COMPOSITOR</b> .....	<b>25</b>
4.1	O COMPOSITOR DIMAS ARTUR .....	25
4.1.1	<b>Primeiro encontro: parte histórica da clarineta</b> .....	<b>26</b>
4.1.2	<b>Segundo encontro: técnicas tradicionais e estendidas</b> .....	<b>27</b>
4.1.3	<b>Terceiro encontro: primeiro movimento</b> .....	<b>29</b>
4.1.4	<b>Quarto encontro: segundo movimento</b> .....	<b>35</b>
4.1.5	<b>Quinto encontro: terceiro movimento</b> .....	<b>37</b>
<b>5</b>	<b>RESULTADOS</b> .....	<b>44</b>
5.1	FORMA MUSICAL .....	44
5.2	ASPECTOS IDIOMÁTICOS .....	45
5.2.1	<b>Primeiro movimento</b> .....	<b>46</b>
5.2.2	<b>Segundo movimento</b> .....	<b>47</b>
5.2.3	<b>Terceiro movimento</b> .....	<b>48</b>
5.3	TÉCNICAS TRADICIONAIS/TÉCNICAS ESTENDIDAS .....	49
5.3.1	<b>Primeiro movimento</b> .....	<b>49</b>
5.3.2	<b>Segundo movimento</b> .....	<b>51</b>
5.3.3	<b>Terceiro movimento</b> .....	<b>52</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>54</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>56</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>59</b>
	APÊNDICE A – Termo de autorização do compositor .....	60
	APÊNDICE B – Sonatina n°1 para Clarinete e Piano .....	61
	APÊNDICE C – Sonatina n°1 para Clarinete e Piano .....	92



## 1 INTRODUÇÃO

Durante a minha graduação, tive a oportunidade de participar inúmeras vezes como intérprete de recitais, executando obras de diversos compositores os quais utilizavam o computador no processo de criação. Quando eu me deparava com essas obras já prontas, percebia que havia o uso de certas técnicas tradicionais e estendidas que não correspondiam à escrita idiomática da clarineta.

Apesar de haver uma tentativa de esclarecimento sobre certos detalhes idiomáticos do instrumento, às vezes, havia uma recusa por parte do compositor em explicar isso, já que ele alegava que tinha a intenção de escrever da forma que ele estava fazendo. Esse tipo de atitude pode fazer com que a obra seja estreada, mas futuramente ela pode ter poucas execuções ou nem volte a ser tocada. Essa situação sempre me inquietou e, por isso, sempre busquei propor parcerias para com aqueles compositores que tivessem questionamentos sobre o correto uso da técnica da clarineta.

Nesse sentido, remetendo à história da clarineta, desde a sua origem, podemos observar que sempre houve diversos compositores que se propuseram a escrever para o instrumento e que diversos deles trabalharam com a parceria com clarinetistas, os quais auxiliaram no incremento e na qualidade das obras para o instrumento.

O repertório da clarineta ganhou qualidade e relevância e se ampliou muito, em grande parte pela parceria compositor-intérprete. Nesse sentido, podemos citar alguns exemplos como: Johann Melchior Molter e Johann Reusch; Carl Stamitz e Joseph Beer; Wolfgang Amadeus Mozart e Anton Stadler; Ludwig von Beethoven e Joseph Bahr; Louis Spohr e Simon Hermsdet; Carl Maria von Weber e Heinrich Baermann; Johannes Brahms e Richard Muhlfeld; Bela Bartok e Benny Goodman; Igor Stravinsky e Werner Reinhart; Aaron Copland e Benny Goodman; Karlheinz Stockhausen e Susanne Stephens; Pierre Boulez, John Corigliano e Stanley Drucker; Robert Muczynski com Mitchell Lurie; Carl Nielsen e Aage Oxenvad e no cenário brasileiro Francisco Mignone e José Botelho; Claudio Santoro e Luiz Gonzaga Carneiro.

Ao entender que a relação intérprete/compositor faz parte da história da clarineta, podemos entender que a função do intérprete sempre foi a de mostrar as possibilidades do instrumento nas suas diversas épocas e nos seus modelos existentes. A colaboração do intérprete se baseia justamente na relação da escrita idiomática na clarineta e no uso coerente das suas possibilidades técnicas, aliadas ao estilo do compositor.

Tendo em vista a minha trajetória como intérprete durante a graduação na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e o interesse em tocar obras com uma escrita totalmente voltada para as particularidades da clarineta, busquei a parceria com o compositor Dimas Artur (22/01/1977), também egresso do curso de composição a UFSM, para trabalharmos juntos na criação de uma obra para clarineta e piano como objeto de pesquisa para o meu curso de especialização.

Desse modo, a presente pesquisa tem como objetivo geral verificar as implicações na relação entre compositor e intérprete na composição da Sonatina nº1 para clarineta e piano. Os objetivos específicos são: colaborar na estruturação da peça, demonstrar os aspectos idiomáticos do instrumento e esclarecer sobre a técnica da clarineta.

Esse trabalho é dividido em 7 capítulos distribuídos entre: referencial teórico, metodologia, encontros com o compositor, resultados, considerações finais, referências bibliográficas e apêndice, no qual há a obra completa (sua editoração foi realizada no software Finale).

Dentro do referencial teórico, é realizado um breve resumo do surgimento da clarineta, bem como de seu antecessor o *chalumeau*. Após esse resumo, é demonstrada a interação de compositores com seus respectivos intérpretes. A metodologia aplicada no trabalho é a pesquisa qualitativa, pois tem como propósito compreender e demonstrar os processos na elaboração de uma composição musical, envolvendo a participação do compositor e o auxílio do intérprete. O capítulo que fala sobre os encontros, inicia com um breve resumo do compositor e depois discorre sobre a forma de como foi apresentado o instrumento, repertório, técnicas tradicionais e estendidas, além da análise dos movimentos. Nos resultados, é apresentada a forma musical da obra, quais os elementos idiomáticos da peça e qual técnicas tradicionais e estendidas foram utilizadas. Na consideração final, por sua vez, é demonstrada a importância da interação entre o intérprete e o compositor e quais são os temas de pesquisa que podem surgir a partir desse trabalho.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Quando se pensa em um compositor, imagina-se ele compondo uma obra e entregando-a ao intérprete para dar vida à sua criação. Sobre isso, (PINTO, 2006) escreve que,

Um conhecimento profundo do instrumento, por parte do compositor, é fundamental para que o discurso musical seja eloquente e as diferenças entre a ideia musical e o que na realidade vai resultar na sua execução sejam mínimas ou inexistente. (PINTO, 2006, p. 3).

Diante disso, acredita-se que o compositor possui bastante conhecimento do instrumento para poder escrever repertórios de qualidade, como era com os compositores-intérpretes Mozart, Paganini, Baermann, Crusell, Chopin e entre outros.

O processo colaborativo existente entre compositores e intérpretes durante a criação de novas obras musicais é um recurso a ser considerado. Esta prática já foi utilizada por muitos compositores durante toda história da música e ainda hoje é empregada. A evolução da linguagem técnica instrumental e a busca por explorar novas fronteiras composicionais são alguns dos fatores motivadores da busca pela colaboração. (LÔBO, 2016, p. 12).

A colaboração entre o intérprete e o compositor é a responsável pela criação de novas e boas obras musicais. Desde o início da história da clarineta, essa colaboração tem acontecido e, nesse sentido, um breve resumo de como a clarineta foi inventada será apresentado e algumas colaborações essenciais para o repertório da clarineta serão expostas.

### 2.1 A CLARINETA

A clarineta foi inventada por Johann Christoph Denner por volta de 1690 a 1700 (não tem como precisar o ano de sua criação)<sup>1</sup>. Denner (1655 – 1707) era alemão, músico e um excelente construtor de instrumento. É a ele a quem se atribui o título de inventor da clarineta. Denner, com ajuda de seu filho, Jacob Denner, pegou um *chalumeau*, um instrumento já existente na época, e adicionou uma chave de metal na parte superior. As figuras 1 e 2 mostram, respectivamente, como eram o *chalumeau* e a clarineta desenvolvida por Denner.

---

<sup>1</sup> Denner nasceu em Leipzig em uma família de afinadores de buzina. Como seu pai, Heinrich Denner, era criador de apitos de caça e cornos de caça, ele acabou se mudando para Nuremberg em 1666. Denner começou a trabalhar como fabricante de instrumentos em 1678 e recebeu direitos para a "fabricação de instrumentos musicais franceses consistindo principalmente de oboés em 1697. Dois de seus filhos, Jacob e Johann David, também se tornaram construtores de instrumentos. Morreu em 1707 e foi enterrado em Nuremberg (Disponível em: <<https://johndenner.com/johann-christoph-denner/>>. Acesso em: 01 out. 2020).

Figura 1 – *Chalumeau*



Fonte: *Google* imagens.

### Sobre o *chalumeau*,

Existia no final do séc. XVII um instrumento chamado *chalumeau*, o qual, no seu estado mais primitivo, era um pequeno tubo de cana com seis orifícios, mais um para o polegar e com uma palheta cortada na própria cana (idioglot) na extremidade superior. (PINTO, 2006, p. 6-7).

Figura 2 – Clarineta de Denner



Fonte: *Google* imagens.

[...] Denner melhorou bastante o antigo *chalumeau*. Ele fez *chalumeau* de buxo com juncos substituíveis, amarrados com barbante. Para criar o clarinete a partir de um *chalumeau*, ele fez com que o instrumento "exagere", ou seja, toque seus harmônicos mais altos, criando assim um registro novo e mais alto para o instrumento. Ele também forneceu um sino; ele ampliou o furo; ele fez uma boquilha e o tudo juntos; e depois que ele alongou o instrumento, ele adicionou duas chaves para fazer o clarinete original de duas chaves. (PINO, 1980, p. 327, tradução nossa).

Denner, ao adicionar uma nova chave, aumentou a extensão do instrumento. Como essa chave, ao ser acionada, mudava o registro do instrumento, foi classificada como chave de registro.

[...] a) introduziu-se uma boquilha à qual se atava uma palheta de cana separada; b) foi acrescentado um orifício para o mínimo da mão direita) adicionaram-se duas chaves de metal na parte superior, opostas (uma à frente e outra atrás); d) a localização da chave de trás foi sendo alterada para permitir a obtenção do registo mais agudo (o qual não se sabe ao certo se era possível obter antes). Esta chave passou a chamar-se precisamente chave de registo. (PINTO, 2006, p.7).

Com o surgimento da clarineta, diversos compositores começaram a despertar o interesse pelo instrumento tanto por ser uma novidade na época como pela sua sonoridade diferente.

## 2.2 COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Ao imaginar uma relação entre intérprete e compositor, tem-se a ideia de que essa relação era um trabalho em equipe entre os dois. Mas, como será possível perceber, algumas relações não funcionaram assim. Sobre isso, lê-se:

Houve um momento em que a tradição ocidental atribuiu funções distintas à interpretação e à composição, fazendo com que compositor e intérprete deixassem de ser a mesma pessoa e passassem a ocupar cada um, uma parte do processo de preparação da obra. (BRANDINO, 2012, p. 7).

As primeiras obras compostas para clarineta foram do compositor Johann Melchior Molter (1696 – 1765) e foram ao todo seis concertos para clarineta em ré. Sobre isso, Pinto (2006), em sua dissertação, relata que todas essas obras foram escritas por influência do flautista que, ocasionalmente, tocava oboé e clarineta, cujo nome era Johann Reusch (1710 – 1787). Esses concertos todos foram escritos no registo mais agudo da clarineta, raramente passando pelo registo do *chalumeau* (que é o registo mais grave do instrumento).

Hoje em dia, esses concertos são executados na requinta ou clarineta *piccolo*. Não há relatos se houve algum tipo parceria durante o processo composicional, se foi uma obra dedicada a Reusch ou uma encomenda do próprio intérprete.

Rice (2017), em seu livro *Note for clarinetists A guide to the Repertoire*, mostra que um dos primeiros compositores do período clássico foi Johann Stamitz (1717 – 1757). Johann foi compositor, violinista e professor alemão. Ele foi um dos primeiros compositores da sinfonia clássica e um importante compositor para o estabelecimento da Mannheim Court Orchestra como um centro difuso para a música orquestral. Ele escreveu sessenta e cinco trios orquestrais e numerosos concertos para violino, flauta, oboé, clarineta e cravo. Sobre seu concerto para

clarineta, não se tem informação precisa para quem ele dedicou ou quem foi o primeiro a executar sua obra.

Já Carl Stamitz<sup>2</sup> (1745 – 1801), foi um compositor e grande virtuoso do violino, viola e viola d'amore, foi amigo de Joseph Beer<sup>3</sup> (1744 – 1812), o primeiro grande intérprete clarinetista da história.

Durante a década de 1770, o filho de Stamitz, Carl, teve um relacionamento próximo com Joseph Beer (1744-1812), o primeiro grande solista da clarineta. Dos onze concertos de Carl, seis concertos - possivelmente todos - foram para Beer. Tanta importância foi atribuída a este, graças às apresentações de Beer em Paris, e Carl foi listado no Almanach Dauphin como 'compositor pour clarinette'. Acredita-se que Beer tenha fundado o estilo francês de tocar; ele deixou Paris em 1780 e, depois de passar doze anos de sucesso em São Petersburgo, encontrou emprego na corte de Berlim nos últimos vinte anos de sua vida. (LAWSON, 1995, p. 158, tradução nossa).

Pode-se dizer que a relação entre Beer e Stamitz foi o início de tudo pois foi a partir dela que foi fundamentado dentro do cenário da clarineta a importância da interação do intérprete e o compositor. A partir de Beer e Stamitz, surgiu uma nova fase, na qual os compositores vão procurar os intérpretes e impulsioná-los a buscar novas formas interpretativas e de demandas técnicas.

Essa busca em fazer novas descobertas no instrumento é mais comum hoje que era na época de Beer e isso ocorre devido à música do século XX, aspecto que será abordado posteriormente.

Mozart desprezou Beer como "um tipo de sujeito dissoluto" quando esteve em Paris em 1778. No ano anterior, ele havia visitado Mannheim, que agora tinha clarinetes e ficou encantado com a beleza de seu som. (LAWSON, 1995, 158, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> Carl Stamitz era filho do famoso compositor Johann Stamitz (1717-1757) da Boêmia. Já na década de 1730, Johann Stamitz ganhou fama como intérprete de violino e viola d'amore, e pode ser essa a razão pela qual em 1741 foi contratado como músico da orquestra de Mannheim. Carl estudou com o pai e outros músicos de Mannheim e em 1762, tornou-se membro da orquestra de Mannheim, familiarizando-se intimamente com a escola de música e composição orquestral de Mannheim. Carl se tornou o único compositor da 'segunda geração de Mannheim', que conseguiu fundir com sucesso o estilo de Mannheim com desenvolvimentos ocorrendo fora daquela cidade (Disponível em: <[http://www.mozartforum.com/Contemporary\\_Pages/Carl\\_Stamitz\\_Contemp.htm](http://www.mozartforum.com/Contemporary_Pages/Carl_Stamitz_Contemp.htm)>. Acesso em: 01 out. 2020).

<sup>3</sup> Joseph Beer, um notável clarinetista, nasceu em 1744 em Grünwald na Boêmia. Em 1771 foi para Paris, onde se dedicou ao clarinete, do qual rapidamente se tornou o primeiro intérprete de seu tempo. Como artista, Beer uniu uma execução magistral a grande poder de expressão e, de fato, efetuou uma revolução completa no clarinete, que melhorou muito com a adição de uma quinta chave no instrumento. Até quase cinquenta anos ele ouvira apenas músicos franceses e adquirira insensivelmente seu tom alto e áspero; mas, tendo ouvido em Bruxelas um artista alemão, Schwartz, ele descobriu do que o instrumento era capaz, e finalmente tornou-se tão famoso pela suavidade e pureza de seu tom, pela delicadeza de suas nuances, e especialmente por seu decrescendo, quanto por sua execução. Na verdade, ele marca uma época na história do instrumento. (Disponível em: <[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Beer,\\_Joseph](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Beer,_Joseph)>. Acesso em: 01 out. 2020).

Mozart<sup>4</sup>, como está citado acima, mostra interesse pela clarineta ao visitar a *Mannheim Court Orchestra*. No entanto, diferente de Stamitz, não se agrada com Beer.

A célebre associação entre Mozart e Anton Stadler começou pelo menos já em 1784. Anton (1753–1812) e seu irmão Johann (1755–1804) foram os primeiros performers da clarineta e do bassetorn a serem empregados regularmente no Viennese Court. O clarinete recém-inventado de Anton com uma extensão mais baixa inspirada Quinteto K581 de Mozart (1789) e Concerto K622 (1791), bem como o clarinete e obbligatos de chifre de bassê em *La clemenzadi* Tito (1791). Outros compositores foram encantados com as notas baixas do instrumento de Stadler e entre as músicas escritas especificamente para ele foram várias de obbligato e um movimento de concerto (1792) por Siiss-mayr e uma ária de obbligato em Paer's Sargino (1801). (LAWSON, 1995, p. 158-159, tradução nossa).

[...]foi um compositor excelente em todos os tipos de música executados durante sua vida. Seu concerto para clarineta foi seu último concerto e uma de suas últimas obras instrumentais antes de sua morte prematura aos trinta e cinco anos. É dele uma das dezenas de concerto escritos para o clarinete clássico de quatro ou cinco chaves na Europa desde os anos 1750. (RICE, 2017, p. 167, tradução nossa).

Pino (2006), em seu livro *The Clarinet and Clarinet Playing* afirma que

O resultado é que Mozart conseguiu explorar quase todos os estados de espírito que o clarinete é capaz de estabelecer, e ainda assim o fez de maneira unificada. Todo o concerto é tão contrastante e, ao mesmo tempo, tão unificado, que só nesse ponto a obra teria conquistado seu lugar como uma das grandes obras-primas musicais de todos os tempos. (PINO, 1980, p. 391).

Anton Stadler<sup>5</sup>, por sua vez, foi um virtuoso da clarineta da *Viennese Court*, e, por causa do seu virtuosismo, Mozart se interessou pela clarineta e pelo intérprete. Dessa forma, os dois trabalharam juntos para desenvolver o concerto mais importante do período clássico assim

---

<sup>4</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, Compositor austríaco, filho de Leopold Mozart. Seu estilo representa essencialmente uma síntese de muitos elementos diferentes, que se fundiram em seus anos vienenses, a partir de 1781, em um idioma agora considerado o auge do classicismo vienense. A música madura, caracterizada por sua beleza melódica, sua elegância formal e sua riqueza de harmonia e textura, é profundamente colorida pela ópera italiana, embora também tenha suas raízes nas tradições instrumentais austríacas e do sul da Alemanha. Ao contrário de Haydn, é mais velho por 24 anos, e Beethoven, ao contrário de Haydn, seu veterano por 24 anos, e Beethoven, ser o mais novo, ele experimentou a maioria das formas de arte-música de seu tempo e se destacou em todas (Disponível em : <[http://www.mozartforum.com/Contemporary\\_Pages/Carl\\_Stamitz\\_Contemp.html](http://www.mozartforum.com/Contemporary_Pages/Carl_Stamitz_Contemp.html)>. Acesso em 01 out. 2020).

<sup>5</sup> Anton Stadler (1753 - 1812) foi um clarinete austríaco e *bassetorn* para o qual Wolfgang Amadeus Mozart escreveu seu Quinteto para Clarineta e Cordas e Concerto para Clarineta. Ele tinha a fama de ter um belo timbre, com domínio excepcional do registro grave do clarinete e da trompa do contrabaixo. Um crítico vienense contemporâneo, referindo-se a Stadler, escreveu: "Não pensei que um clarinetista pudesse imitar a voz humana de forma tão enganosa quanto você a imita. Seu instrumento é tão suave, de tom tão delicado que ninguém com coração pode resistir a ele. "Um notável virtuoso, ele tocou em segundo lugar para seu irmão Johann na Orquestra da Corte de Viena (Disponível em: <<https://www.last.fm/music/Anton+Stadler/+wiki>>. Acesso em: 01 out. 2020).

como o quinteto. Essa interação entre os dois continua sendo referência até hoje para as novas relações entre intérpretes e compositores.

Dentro do repertório camerístico, um dos compositores que mais se destaca é Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)<sup>6</sup>, o qual teve uma relação bem próxima com o clarinetista austríaco Joseph Bähr (1770 – 1819)<sup>7</sup>. Beethoven escreveu o quinteto Op. 16, o trio Op. 11, o sexteto Op. 71 e o septeto Op.20. Bähr teve um papel importantíssimo para auxiliar Beethoven no processo de criação dessas obras.

Um dos compositores que escreveu os concertos mais complexos para clarineta no seu tempo foi Louis Spohr, que era violinista e também maestro. Seu intérprete foi o clarinetista mais importante de seu tempo, o alemão Johann Simon Hermstedt<sup>8</sup>.

Louis Spohr (1784 – 1859), compositor, violinista e maestro alemão, foi considerado por muitos de seus contemporâneos no mesmo nível que Haydn, Mozart e Beethoven. “Julgamentos posteriores colocam suas obras em um status inferior e as obras de Spohr são entendidas como tendo abraçado formas clássicas com os experimentos estruturais e harmônicos do Romantismo do século XIX. (RICE, 2017, p. 270, tradução nossa).

Spohr escreveu quatro concertos para clarineta e o que difere esse compositor dos outros é a sua escrita para clarineta. Por ser violinista, seus concertos foram escritos com muito virtuosismo, o que influenciou na evolução da clarineta.

Hermstedt, para poder interpretar as obras de Spohr, buscou influências de um violinista para poder estrear os concertos. “Spohr afirmou que o estilo de Hermstedt foi moldado pelo do violinista Kreuter” (Weston, 2002, p. 81).

---

<sup>6</sup> Ludwig van Beethoven foi um pianista e compositor alemão amplamente considerado um dos maiores gênios musicais de todos os tempos. Suas composições inovadoras combinavam vocais e instrumentos, ampliando o escopo da sonata, sinfonia, concerto e quarteto. Ele é a figura de transição crucial conectando as idades clássica e romântica da música ocidental.

<sup>7</sup> Josef Bähr, notável clarinetista austríaco. Ele estava a serviço do Príncipe Kraft Ernst de Oettingen-Wallerstein (1787-94). Ele se estabeleceu em Viena em 1797, e então se tornou um músico da corte a serviço do Conde Johann Joseph Liechtenstein. Beethoven ficou impressionado com seu talento e, durante o período de 1796-1802, escreveu suas principais partes de clarinete solo com Bähr em mente. Bähr costuma ser confundido com o virtuoso Josef Beer, mais conhecido, devido à semelhança de nomes. Quando ambos os clarinetistas se apresentaram na mesma cidade, Bähr recebeu diversos elogios por sua forma de tocar (Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001782>>. Acesso em 01 out. 2020).

<sup>8</sup> Johann Simon Hermstedt (1778 – 1846), famoso clarinetista alemão. Ele estudou com Knoblauch e Baer. Ele era um músico da corte em Sondershausen. Ele fez melhorias em seu instrumento e também compôs concertos, variações e outras peças para clarinete. Spohr escreveu seus Concertos para Clarinete para ele.



Outro grande compositor é Carl Maria von Weber, o qual ficou conhecido como um grande compositor da Ópera Alemã. Com isso, suas obras para clarineta são bem no estilo operísticas.

Carl Maria von Weber (1786 – 1826) foi um compositor, maestro, pianista e crítico. Ele foi um músico influente do século XIX. Cujo trabalho e escritos como intérprete e maestro contribuíram para a apreciação da música pelo público da classe média. Com o grande sucesso de *Der Freischütz* em 1821, ele se tornou a figura principal da ópera alemã [...]. (RICE, 2017, p. 315, tradução nossa).

Weber (1786-1826), que estava visitando Munique no meio de uma turnê planejada para estabelecer sua reputação (Spitta 2010), apresentaria alguns concertos para a Corte, e ele contratou Baermann para ajudá-lo; para a ocasião, escreveu seu *Concertino* (1811) para clarinete. Suas melodias refletiam a voz humana e a personalidade de Baermann; O '... caráter brilhante e genial de Baermann e seu valor excelente logo conquistaram o coração do jovem Weber. Carl Maria, sempre pronto a ter os seus pêsames, uniu-se com a mais calorosa amizade a este excelente sujeito - amizade que durou toda a sua vida. Em sua comunhão como artistas, ou em longos anos de separação, esta amizade nunca foi enfraquecida ...'. (WESTON, 2002, p. 121, tradução nossa).

Weber, ficou tão admirado pela interpretação de Heinrich Baermann no seu *Concertino*, que escreveu mais dois concertos<sup>9</sup>. Além de um grande intérprete, ele era também compositor. Ele compôs um concerto e dois concertos duplos para clarineta com os quais estreou com seu filho Carl Baermann (1811 – 1885).

Já Johannes Brahms (1833 – 1897) um dos grandes compositores do período romântico, teve suas duas sonatas estreadas por Richard Mühlfeld<sup>10</sup> (1856 – 1907). Além das sonatas Brahms, ele compôs um trio Op.114 e um quinteto Op.115 para clarineta e quarteto de cordas.

Johannes Brahms é o compositor mais importante da última metade do século XIX. A música de câmara de Brahms compreende 24 obras, datando de 1854 a 1894, que são indiscutivelmente as maiores depois de Beethoven [...] durante o verão de 1894, Brahms compôs as duas sonatas para clarineta e piano, op. 120, nos 1 e 2. Em agosto de 1895, enviou cópias manuscritas para Mühlfeld nas quais ele escreveu no final da Sonata no. 2. “A Richard Mühlfeld, o mestre de seu belo instrumento, em sincera lembrança de agradecimento [...]. (RICE, 2017, p. 49-50, tradução nossa).

<sup>9</sup> Heinrich Joseph Baermann (1784 – 1847) foi um virtuose da clarineta alemã da era romântica, geralmente considerado não apenas um intérprete notável de seu tempo, mas também altamente influente na criação de vários compositores importantes trabalho para seu instrumento (Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/music/artists/373c57ec-7b4f-4f7e-be81-254784b040c3>>. Acesso em: 01 out. 2020).

<sup>10</sup> Brahms conheceu Mühlfeld durante sua primeira visita a Meiningen no outono de 1881. Mühlfeld veio de uma família musical e lhe foi ensinado violino, clarineta e piano por seu pai e irmãos mais velhos (RICE, 2017, p. 50, tradução nossa).

Essas foram as interações entre compositores e intérpretes mais relevantes dos séculos XVIII e XIX. Como pode-se notar, a parceria entre intérprete e compositor sempre existiu, porém no século XX, com o surgimento da música eletrônica<sup>11</sup>, essa relação se fez cada vez mais necessária uma vez que, com a evolução musical, a escrita ficou complexa além do surgimento das técnicas estendidas. “O fato que levou ao conflito foi a divisão de trabalho (intérprete/composição), permanecerá conosco. As vantagens processuais são grandes demais para serem sacrificadas” (FOSS, 1963, p. 46, tradução nossa).

O que Foss (1963) enfatiza em seu texto, é que hoje existe uma gama de compositores que necessitam unificar mais o seu trabalho junto ao intérprete e essa relação se intensifica e se perpetua desde o período clássico, como foi demonstrado nesse capítulo.

A divisão metódica do trabalho (eu escrevo, você toca) serviu-nos bem, até que compositor e intérprete se tornaram duas metades de um verme separadas por uma faca, cada uma continuando distraidamente em seu curso. (FOSS, 1963, p. 45, tradução nossa).

Hoje o repertório da clarineta do século XX é composto por diversas obras as quais utilizam tanto técnicas tradicionais como estendidas e, se o intérprete não estivesse junto com o compositor para ajudá-lo, não seria possível entender como seria o repertório hoje para o instrumento.

---

<sup>11</sup> Em meados da década de 40 do século XX, a ME (Música Eletrônica) foi sendo construída com a inclusão de sons registrados por microfones e, em seguida reprocessados através de recursos eletrônicos. Esta técnica foi chamada de “Musique Concrète” ou “Música Concreta” originária de uma linha francesa surgida na cidade de Paris, juntamente com a segunda vertente nascida na Alemanha, Colônia, a “Elektronische Musik” ou “Música Eletrônica”, “Música Pura” onde os sons eram sintetizados ou construídos com a utilização exclusiva dos aparelhos eletrônicos (Costa; Silva, 2009, p. 2).

### 3 METODOLOGIA

Na fundamentação metodológica desse estudo, a estruturação da metodologia foi feita com os “tipos de pesquisa quanto à sua abordagem, sua natureza, seus objetivos e seus procedimentos” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31).

#### 3.1 QUANTO À ABORDAGEM: PESQUISA QUALITATIVA

A presente pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa, pois tem como propósito compreender os processos na elaboração de uma composição musical, envolvendo a participação do compositor e o auxílio do intérprete.

Para Gerhardt e Silveira, em seu trabalho:

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (Gerhardt; Silveira, 2009, p. 32).

Outra percepção para a abordagem qualitativa é expressa por Deslauriers, o qual relata que:

Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações. (DESLAURIERS, 1991, p. 58).

Outras características encontradas em relação à abordagem qualitativa são relatadas por Bogdan e Biklen (1994): investigação no contexto natural, natureza descritiva, interesse do pesquisador pelo processo, análise indutiva e atenção atribuída ao significado.

#### 3.2 QUANTO À NATUREZA: PESQUISA BÁSICA

Em relação à natureza dessa investigação, é possível classificá-la como de natureza básica, pois, segundo Gerhard e Silveira (2009, p. 340), a pesquisa básica “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da ciência, sem aplicação prática prevista. Ela envolve verdades e interesses universais”.

Nesse sentido, quanto à natureza, sua característica é a básica, na qual a interação compositor e intérprete na construção da obra musical envolve verdades e interesses universais, gerando, desta forma, novos conhecimentos na área da composição e da performance em clarineta.

### 3.3 QUANTO AOS OBJETIVOS: PESQUISA DESCRITIVA

Pesquisa descritiva é uma metodologia utilizada para estudar dados e o objetivo é a descrição do elemento analisado. Essa pesquisa tem como objetivo analisar e descrever as características, fatores ou variáveis que se relacionam com um fenômeno ou um processo.

Segundo Casey (1992, p. 115), a “descrição é fundamental na ciência. Quando a descrição é a meta principal de um projeto de pesquisa, esta é nominada pesquisa descritiva”.

Nesse sentido, o ato de descrever o processo de construção e criação de uma obra musical por meio da relação compositor e intérprete, classifica a presente pesquisa como descritiva.

### 3.4 QUANTO AO PROCEDIMENTO: PESQUISA-AÇÃO

Devido às características dessa pesquisa, o procedimento adotado foi a pesquisa-ação, pois ela envolve a participação conjunta do compositor e do intérprete na elaboração de uma obra musical, nesse caso, uma peça para clarineta e piano. O diálogo e a troca de ideias entre o intérprete e o compositor durante todo o processo de criação da obra musical tem por objetivo esclarecer os aspectos técnicos e idiomáticos da clarineta e sua melhor utilização dentro da proposta composicional do compositor.

Nesse sentido, Fonseca observa que:

[...] a pesquisa-ação pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática a ser investigada. O processo de pesquisa recorre de uma metodologia sistemática, no sentido de transformar as realidades observadas, a partir da sua compreensão, conhecimento e compromisso para a ação dos elementos envolvidos na pesquisa. (FONSECA, 2002, p. 34).

Fonseca ainda reflete que:

O objeto da pesquisa-ação é uma situação social situada em conjunto e não um conjunto de variáveis isoladas que se poderiam analisar independentemente do resto. Os dados recolhidos no decurso do trabalho não têm valor significativo em si,

interessando enquanto elementos de um processo de mudança social. O investigador abandona o papel do observador em proveito de uma atitude participativa e de uma relação sujeito a sujeito com os outros parceiros. O pesquisador quando participa na ação traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização da sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram. A reflexão sobre a prática implica em modificações no conhecimento do pesquisador. (FONSECA, 2002, p. 35).

### 3.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

#### 3.5.1 Produção de dados

Os procedimentos metodológicos dessa pesquisa contemplaram duas etapas as quais serão mencionadas a seguir. Inicialmente, foi feito um levantamento bibliográfico em relação aos tópicos relacionados ao tema da pesquisa envolvendo livros, teses, dissertações, artigos, publicações, periódicos, assim como referências relativas ao compositor Dimas Arthur efetuadas em bibliotecas, acervo pessoal do pesquisador, acervo de particulares, como também na internet.

Uma segunda etapa envolveu os encontros com o compositor Dimas Arthur, sendo um total de cinco encontros que serão descritos resumidamente a seguir:

- Primeiro encontro (06/08/2018, Banda de Música da Base Aérea de Santa Maria e 30 minutos de duração): o intérprete apresentou a parte histórica da clarineta desde o seu surgimento e o desenvolvimento até a clarineta moderna que temos hoje em dia.

- Segundo encontro (10/08/2018, Banda de Música da Base Aérea de Santa Maria e 30 minutos de duração): o intérprete apresentou as técnicas tradicionais e estendidas na clarineta. Dentre elas, múltiplas sonoridades, articulações, saltos intervalares, dinâmica, respiração circular, multifônicos.

- Terceiro encontro (27/09/2018, Banda de Música da Base Aérea de Santa Maria e 30 minutos de duração): esse encontro ocorreu após uma semana da entrega feita pelo compositor da primeira versão do primeiro movimento da obra. Nesse encontro, o intérprete sugeriu algumas mudanças necessárias para que a composição pudesse ser inteiramente idiomática à clarineta.

- Quarto encontro (23/10/2018, Banda de Música da Base Aérea de Santa Maria e 30 minutos de duração): esse encontro ocorreu após uma semana da entrega feita pelo compositor da primeira versão do segundo movimento da obra. Foram observados o andamento, a possibilidade de utilização de multifônicos e o compositor deixou o intérprete livre para decisões em relação à expressão musical.

- Quinto encontro (13/11/2018, Banda de Música da Base Aérea de Santa Maria e 30 minutos de duração): nesse último encontro após uma semana da entrega feita pelo compositor da primeira versão do terceiro movimento da obra. O intérprete sugeriu as mudanças de acentuações para clareza nos ostinatos do piano e diálogo entre a clarineta. Esse encontro foi também voltado à revisão da obra, pequenos ajustes e finalização da versão final da composição. O compositor Dimas Arthur enfatizou que o intérprete poderia ter toda liberdade na interpretação da obra.

### 3.5.2 Análise de dados

Após a coleta dos dados, iniciou-se a análise dos dados. Segundo Teixeira: “A análise de dados é o processo de formação de sentido além dos dados, e esta formação se dá consolidando, limitando e interpretando o que as pessoas disseram e o que o pesquisador viu e leu, isto é, o processo de formação de significado.” (TEIXEIRA, 2003, p. 191).

Os dados analisados foram classificados em duas categorias:

#### 3.5.2.1 Estrutura da obra

Dentro da estrutura, Dimas compôs sua obra escrita baseada na série dodecafônica<sup>12</sup>.

O dodecafonismo é um método de composição com doze sons, que não têm outras relações além da de um com outro, edificado pouco a pouco por Schönberg entre 1909 a 1923. Considerando que não há noção fundamental de dissonância, mas estados de consonância mais ou menos distantes, toma o partido de renunciar a toda e qualquer hierarquia entre os doze sons da escala cromática, concedendo a todos uma igual dignidade harmônica. (CANDÉ, 2001, p. 218).

Dodecafonismos é a escrita musical com a qual o compositor Dimas Artur mais se identifica, mas o que o levou a buscá-la não foi Schönberg e sim, Guerra Peixe.

[...]o compositor fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993) buscou a conciliação entre a técnica estrangeira e a música tradicional brasileira, como o choro e os modos

---

<sup>12</sup> Em “Composição com Doze Sons”, ensaio compilado no livro “Estilo e Ideia” de 1950 Schoenberg explana sobre o processo que o levou ao emprego da técnica dodecafônica, e conjectura que as conclusões às quais chegou seriam o resultado da evolução natural da linguagem musical que através da expansão dos procedimentos harmônicos e emancipação da dissonância chegara ao atonalismo no início do século XX. Assim, a organização do total cromático efetuada pelo dodecafonismo seria o próximo passo deste desenvolvimento (SCHOENBERG, 1984, p. 144; LARSEN, 2010, p. 51).

nordestinos. "Ele queria fugir da tradição nacionalista defendida por compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, que, segundo Guerra-Peixe, haviam caído num academicismo composicional. Sua produção no período entre 1944 e 1949 juntava elementos da vanguarda musical europeia com outros de sua cultura, garantindo, assim, a comunicação com o público de sua época" (ASSIS, 2015, p. 14).

### 3.5.2.2 Aspectos técnicos e idiomáticos

Dentro da obra, observa-se os seguimentos de técnicas conhecidas com tradicional e estendida.

Talvez a técnica seja melhor pensada, então, como sendo a maneira como as mãos, dedos e língua, agindo sobre o exterior do clarinete, coordenam suas ações como a coluna do ar e a embocadura. Em outras palavras, a técnica é realmente nada mais do que *o controle*, e *controle* é realmente nada mais do que *a coordenação!* Para ter boa técnica significa que você deve ter controle adequado de si mesmo, seu instrumento e a música que você está tocando. Boa técnica é a coordenação de o sistema técnico (chaves, língua, braços, dedos) com o sistema de gerador de som (músculos do fluxo de ar, traqueia, embocadura, palheta). (PINO, 1980, p. 116)

Com isso, podemos definir que técnicas tradicionais é o conjunto de técnicas desenvolvidas desde a criação da clarineta. As técnicas tradicionais utilizadas nessa obra são: Embocadura (posição dos lábios, forma da posição da boca, pressão dos lábios e flexibilidade), Articulação (uso da língua, posicionamento da língua, staccato simples e duplo, velocidade da língua e uso de diferentes tipos de articulações), Mecanismo (posição de dedos, dedilhados padrão e alternativos, velocidade dos dedos, mão esquerda e mão direita).

É com essa metodologia que diferentes aspectos básicos das técnicas do instrumento são trabalhados de maneira específica, para desenvolvê-los e automatizá-los e segundo professor João Paulo Araújo (2018) isso é muito importante para “um clarinetista nos anos iniciais” [...] (LIMA, 2019, p.55).

Romão define em seu trabalho a técnica estendida como “[...] um conjunto de estratégias mecânicas necessárias à execução do repertório contemporâneo.” (ROMÃO, 2012, p. 1302).

O universo de sonoridades possíveis através do uso de técnicas estendidas é crescente. Novos sons são criados de acordo com as ideias do compositor e novas ideias podem necessitar de novos caminhos de execução, resultando em novas técnicas. Porém, em função de seu uso bastante difundido, algumas técnicas estendidas já são “tradicionais” (se é que cabe aqui a palavra) e fazem parte de manuais e catálogos que podem ser utilizados tanto por compositores quanto por intérpretes. (DALDEGAN, 2009, p.21).

Rehfeldt (1994) descreve sobre a técnica do instrumento:

Talvez seja bom começar com considerações que, desde o aumento da popularidade do clarinete em meados do século XVIII, evoluíram como questões básicas para uma execução bem-sucedida. Isso inclui características de entonação, alcance, dedo, manipulações, articulação e dinâmica - todas questões de capacidades e limitações técnicas. A situação sempre foi que as gerações presentes se beneficiam das experiências das gerações anteriores e, dessa maneira, a arte da performance tem progredido continuamente, embora muitas vezes de forma imperceptível. O fato de alguns dos itens em consideração terem, ao longo dos anos, sofrido uma espécie de "extensão" é devidamente visto como uma parte natural e saudável do grande e contínuo processo. (Ao longo dos comentários de texto, diagramas de dedilhado e assim por diante, referem-se principalmente ao clarinete do sistema Boehm de 17 teclas). (REHFELDT, 1994, p.1).

- Frulato
- Glissando
- Multifônico
- Bend

Sobre idiomática Alvim, parafraseando TULLIO (2005), diz que, “apesar de amplamente utilizado no meio acadêmico musical, o termo “idiomático” foi ainda pouco discutido” (TULLIO, 2005, p.299) e “observamos em nossa pesquisa sua característica polissêmica” (TULLIO, 2005, p. 299<sup>13</sup> *apud* ALVIM, 2012, p. 69).

Portanto, pode-se definir idiomático como

Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um glissando tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um ‘baixo de Alberti’ tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). (RANDEL, 2003, p. 403<sup>14</sup> *apud* ALVIM, 2012, p. 58).

O termo idiomático é basicamente a linguagem do instrumento, demonstrando todas as possibilidades que é possível ser extraído. Randel (1986) diz que

De acordo com Randel (1986, p. 389), idiomático se refere às possibilidades particulares de um instrumento ou voz, exploradas numa obra musical, as quais

---

<sup>13</sup> TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ: Anppom, 2005. p. 296-303.

<sup>14</sup> RANDEL, Don Michael. **Idiomatic in The Harvard Dictionary of Music**. 4. ed. Nova York: Harvard University Press, 2003. 1008 p.



incluem timbre, registros, tipos de articulação, como também combinações de alturas (sons). (RANDEL, 1986, p. 389<sup>15</sup> *apud* GARBOSA, 2002, p.39).

Barbosa e Barrenechea em seu texto ‘A intertextualidade musical como fenômeno’ dizem que “[...] na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p.134).

Para a escrita idiomática estar bem desenvolvida na obra é necessário que ocorra a comunicação entre interprete e compositor, pois dentro dessa interação os fatores técnicos terão coesão com a ideia da obra.

---

<sup>15</sup> RANDEL, Don Michael. “**Idiomatic**” in The New Harvard Dictionary of Music. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 389 p.

## 4 ENCONTROS COM O COMPOSITOR

### 4.1 O COMPOSITOR DIMAS ARTUR

Dimas Artur da Silva, filho da coralista Maria de Lourdes da Silva Santos (1937-1990) e do professor de autoescola Artur José da Silva (1941), nasceu em 1977, na cidade do Cabo de Santo Agostinho no estado de Pernambuco. Iniciou seus estudos musicais em 1980 com o professor, autodidata, Esdras Pessoa em uma igreja evangélica na cidade do Recife e, nessa mesma igreja, passou a integrar um grupo de flauta doce que fazia parte da liturgia do culto. Em 1988, ingressou no Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife como aluno de trompete, tendo como professor Diógenes Colorau Pires.

Seu desejo de compor começou cedo, em 1989, aos 12 anos de idade, quando, já educado musicalmente, tentava escrever as fugas de Bach que ouvia no programa “Música Clássica”, programa esse que ia ao ar semanalmente às 22h na rádio universitária de Pernambuco.

Dimas também não perdia outros dois programas da mesma rádio, conduzidos pelo radialista e compositor Hugo Martins. Um deles, ia ao ar aos domingos pela manhã cujo nome era “No tempo das retretas”. Com esse programa, Dimas ficava encantado com as marchas militares, dobrados, polcas e pasos dobles. O outro programa ia ao ar aos sábados pela manhã com o nome “O tema é Frevo” e nesse, o radialista trazia frevos de rua, frevos canções, maracatus, caboclinhos entre outros gêneros do carnaval pernambucano. Foram essas fontes que moldaram o compositor, isso tudo que o levou a conhecer o movimento Armorial pelo qual se encantou e posteriormente, passou a colocar elementos armoriais em suas composições, como é o caso da obra “Vale do Catimbal” para flauta transversal e orquestra de cordas na qual, além do nome que remete ao armoria, ele colocou maracatu em uma parte de sua obra. Além disso, tem-se o exemplo do que? é a música “Mucunã” para grupo de percussão, cujo o nome também faz referência ao armorial, além do ritmo ser um caboclinho.

Em 1990, Dimas iniciou seus estudos em composição com o professor Manuel Nascimento Neto, e, em 1995, teve seu primeiro arranjo executado pelo quinteto de metais “Recicentro” no Centro Cultural Brasil-Espanha na cidade do Recife, cuja música arranjada foi para quinteto de metais: “Caminito” de Juan de Dios Filiberto. Em 2004, teve sua primeira obra executada, pelo quarteto de tubas “Quartitubas”, da cidade do Recife o qual executou no plenário da Câmara dos deputados do estado de Pernambuco o frevo “Leleca no Frevo”.

Em 2010, ele ingressou na Universidade Federal de Santa Maria para cursar composição com o Professor Doutor Amaro Borges, curso concluído em 2017. Durante seu curso, ele foi premiado no I Concurso de Composição Erudita Gramado *in Concert*, foi finalista e segundo lugar respectivamente no concurso *Bruno Maderna – International Composers Competition* 2017 e 2018. Todos os registros dos encontros foram feitos com o uso do gravador além de um resumo de todas as transcrições.

#### 4.1.1 Primeiro encontro: parte histórica da clarineta

No primeiro encontro, basicamente, houve um enfoque na história uma vez que foi demonstrado ao compositor um pouco da história da clarineta ao longo dos séculos. Nesse encontro conversou-se sobre a criação da clarineta, sobre Johann Christopher Denner o sobre o responsável pela criação da clarineta por volta de 1690 a 1700, época na qual esse instrumento só possuía duas chaves. Alguns intérpretes, no decorrer dos anos, contribuíram para o desenvolvimento da clarineta até chegar Klosé e Buffet (clarinetista e construtor de instrumentos respectivamente) que apresentou no “*Paris Exhibition*” em 1839 a clarineta que chegou ao modelo de hoje com 17 chaves.

Em 1839 era apresentado em “Paris Exhibition” um novo clarinete desenvolvido por Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), clarinetista e construtor, respectivamente, e que se baseou na adaptação do Sistema Boehm ao clarinete. (PINTO, 2006, p. 20).

Apresentei ao Dimas algumas obras que possuem excelente escrita moderna e idiomática para a clarineta tais como: as *Hommage* de Bela Kovacs, *Clair* de Franco Donatoni, *Fantasia* de Jörg Widmann, *Ludica* de Ronaldo Miranda, *Concerto* para clarineta de Artie Shaw, *Concerto* de Jean Françaix, *Sonata* solo de Edison Denisov entre outras.

Desde o surgimento da clarineta, sempre aconteceram interações entre compositores e intérpretes como, Wolfgang Amadeus Mozart com Anton Stadler, Ludwig von Beethoven com Joseph Bähr, Weber com Baermann, Carl Stamitz com Joseph Beer, Louis Spohr com Johann Simon Hermstedt, Johannes Brahms com Richard Muhlfeld. Todas essas interações foram por mim apresentadas ao compositor.

Diante disso, Dimas mostrou-se muito interessado no registro do *Chalumeau* da clarineta, buscando saber as possibilidades de saltos intervalares dentro dos registros da clarineta.

Segundo o compositor Dimas Artur, no primeiro encontro, realizado no dia 06/08/2018:

O primeiro encontro foi muito produtivo, pois, trouxe a história da clarineta e sua evolução, externando os critérios utilizados pelos compositores como, por exemplo, os quatro registros, em especial o registro do chalumeau, e as técnicas estendidas como os multifônicos e os Key Clicks por exemplo. Tudo isso fez acrescentar o meu material de trabalho, pois trabalho com som e nosso encontro me trouxe outras sonoridades. (SILVA, 2019).

#### 4.1.2 Segundo encontro: técnicas tradicionais e estendidas

No nosso segundo encontro, expus ao compositor os tipos de técnicas possíveis na clarineta, como técnicas tradicionais e estendidas (conhecidas também como técnicas contemporâneas).

Nesse encontro, fiz o uso do instrumento para demonstrar ao compositor como é a sonoridade e como funciona cada técnica<sup>16</sup> apresentadas tais como: diferentes articulações, acentuações, saltos possíveis, diferenças de dinâmicas, multifônicos, *frulato*, *glissando*, *slap tongue*, *vibrato* e *respiração circular*. O compositor gostou muito da ideia dos saltos e questionou algumas passagens com saltos perguntando se era possível além de perguntar se existia alguma obra para qual ele pudesse se inspirar ou ter ideias musicais sobre as técnicas tradicionais e estendidas.

Michele Gingras em seu livro “*Clarinet Secrets – 100 performance strategies for the advanced clarinetist*”, fala sobre as técnicas estendidas começando com:

##### **Multifônicos:**

[...]é uma técnica que permite o clarinetista tocar vários sons. É uma técnica muito difícil de aprender a controlar. O multifônico pode ser realizado de duas formas: 1) com uma mudança na forma da embocadura e do posicionamento da língua e 2) com dedilhados específicos (geralmente já estão na bula da peça). (GINGRAS, 2017, p.199).

##### **Frulato:**

[...] vibração com a língua é uma técnica que envolve rolar a língua perto da palheta para produzir um som "Rrrr". O efeito é usado principalmente na música contemporânea. É também uma técnica comum no Jazz. Também chamada de *Flutterzunge* (alemão), a técnica envolve rolar rapidamente a ponta da língua contra o céu da boca (como um "r" espanhol) enquanto tocando, sem tocar a palheta com a língua. (GINGRAS, 2017, p. 37).

---

<sup>16</sup> Essas técnicas estendidas citadas serão explicadas e exemplificadas mais à frente no trabalho.

**Glissando:**

[...] é um ornamento representado por uma linha ondulada ligando uma nota à outra. O glissando é, por vezes, abreviado por "Gliss." A execução do glissando é tocar rapidamente todas as notas entre as duas escritas, da primeira a segunda. (GINGRAS, 2017, p. 193).

**Slap-tongue:**

[...] é um som percussão usado principalmente no jazz. O slap é como um bater palmas ou o afastando da língua do palato sem o seu instrumento. Imagine que sua língua está colada à palheta, crie uma sucção e afaste-a rapidamente da palheta enquanto sopra. Pare de soprar logo depois para que a “nota” da língua soe sem tom. (GINGRAS, 2017, p. 38).

**Vibrato:**

Vibrato é uma variação sutil na emissão das notas, é focado no fluxo de ar e é um fator importante na interpretação. Existem pontos de vista opostos a respeito do uso do vibrato no mundo dos clarinetistas alguns artistas preferem descartar a técnica completamente no contexto da música clássica. (GINGRAS, 2017, p. 194).

**Respiração circular:**

A respiração circular é uma técnica divertida, mas desafiadora, que permite aos intérpretes tocar por longos períodos sem interrupção. Isso é obtido produzindo um som contínuo, usando as bochechas como reservatório de ar e respirando pelo nariz enquanto o ar armazenado é forçado da boca para o instrumento. (GINGRAS, 2017, p. 59).

Apresentei ao compositor obras que foram citadas no primeiro encontro. Iniciou-se então uma conversa e o compositor comentou que até aquele momento não tinha nenhuma ideia de como iria ser a obra pronta.

Dessa forma, comecei a questionar o compositor para saber como funcionava seu processo composicional. Ele respondeu dizendo que era bem simples, “início compondo a primeira frase a da obra e vou deixando que a peça se encarregue de me dizer que caminho de seguir tanto em escrita como em estilística” (SILVA, 2019).

Nesse sentido, durante o segundo encontro, realizado no dia 10/08/2018, o compositor Dimas Artur afirma que:

Esse acréscimo de material nos levou ao segundo encontro, nele testamos alguns dessas técnicas e as sonoridades. Das sonoridades que vimos nesse encontro, o multifônico, técnica que utiliza vários sons produzidos ao mesmo tempo. Desta forma

se utilizarmos dessa técnica específica para começar uma série dodecafônica, isso poderia ser o início do segundo movimento. Os sons que dão origem a série dodecafônica são: C, C#, F. Esses sons foram usados na construção da série sem obedecer rigorosamente esses intervalos descritos, pois, na teoria pós tonal esses intervalos podem estar em qualquer lugar da escala geral e serão tratados como equivalente o que facilitou a escolha destas, pois, sendo assim as notas encaixaram-se perfeitamente dentro da mecânica do instrumento para obtenção do som multifônico desejado.(SILVA, 2019).

#### 4.1.3 Terceiro encontro: primeiro movimento

No terceiro encontro o compositor, entregou-me o primeiro movimento da obra para análise e eu pedi dois dias para poder testar e analisar a peça e para poder dar as considerações necessárias. No nosso encontro, o compositor foi questionado do porquê de o andamento ser rápido, semínima igual a 135.

Figura 3 – Compassos 01 e 02

The image displays two systems of musical notation for the first two measures of a piece titled 'Allegretto Scherzando'. The tempo is indicated as 108-114. The first system shows measures 01 and 02 with dynamics 'ff' and 'ff'. The second system shows measures 01 and 02 with dynamics 'ff' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: arquivo do autor.

O problema desse andamento era que havia muitos saltos intervalares e nessa velocidade seria impossível realizá-los sem que o intérprete não *guinchasse*<sup>17</sup>. Diante disso, sugeri que, ao invés do andamento ser um *allegro*<sup>18</sup> *ma nontropo*<sup>19</sup>, deveria ser um *allegro scherzando*<sup>20</sup> (semínima igual a 104), dando mais conforto tanto ao intérprete quanto ao pianista.

O compositor escreveu primeiramente no segundo compasso somente um *crescendo* e sugeriu o acréscimo de um *piano súbito*, tendo em vista que só o *crescendo* não teria o resultado que ele queria uma vez que a forma com que estava escrito seria um *crescendo* a partir do *fortíssimo*.

Vale ressaltar que a clarineta é um instrumento que tem uma flexibilidade sonora em relação aos níveis de dinâmica, podendo fazer uma mudança brusca do *pianíssimo súbito* ao *fortíssimo* com muita facilidade.

Dentro da característica idiomática do instrumento, a ideia é aproveitar essa potencialidade. Toda vez que apareceu essa célula rítmica com esse *crescendo*, foi inserido um *piano* para poder fazer esse contraste.

Dimas teve essa ideia por meio através desse trecho da obra “*Lúdica*” de Ronaldo Miranda, conforme o exemplo abaixo (Figura 4).

Figura 4 – Lúdica Clarineta Solo de Ronaldo Miranda



Fonte: Catálogo Edições Funarte (Impressa)

<sup>17</sup> O som parecido a de um apito, isso acontece ao intérprete quando ele usa pressão demasiada ou pela falta de pressão nos lábios fazendo com o intérprete guichê.

<sup>18</sup> Palavra em italiano que significa, “depressa, rápido” (MED, 1996).

<sup>19</sup> Palavra em italiano que significa, “mas não muito” (MED, 1996).

<sup>20</sup> Palavra em italiano que significa, “divertidamente” (MED, 1996).

Dimas, no seu primeiro movimento, buscou algo bem rítmico, quase percussivo. Pode-se observar que, o que difere a obra de Miranda da obra desse trabalho é a indicação de *piano* para demonstrar domínio do intérprete com relação à sonoridade do instrumento, podendo caminhar de um *fortíssimo* para um *piano súbito* e rapidamente retornar ao *fortíssimo*.

Figura 5 – Compasso 6

The image displays two side-by-side musical staves for measure 6. The top staff shows a melodic line with a glissando marked 'Debassado' starting from a lower note and moving to a higher note. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with many notes. The right version of the score has a red line indicating a change in the glissando's starting point, moving it to a higher note.

Fonte: arquivo do autor.

No exemplo acima (Figura 5), no lado esquerdo temos o manuscrito de Dimas e ao lado direito temos a parte final, editada pelo intérprete.

Nesse caso, a primeira ideia era um *glissando* de praticamente duas oitavas, mas o tipo de *glissando* que o compositor desejava era o mesmo que é usado no início da *Rhapsody in Blue* de Gershwin.

O problema é que dentro desse efeito não era possível iniciá-lo o com a ré# na oitava pedida, pois existe a mudança do registro na clarineta o que impede de realizar esse efeito que lembra bem uma sirene. Por isso, foi solicitado que essa nota fosse uma oitava acima, o que funciona perfeitamente dentro da característica idiomática do instrumento para se ter o resultado desejado.



Figura 6 – Compasso 8

Fonte: arquivo do autor.

Nessas quiálteras da Figura 6, o compositor procurou um efeito de “gargalhada” e a melhor técnica estendida é o *bend*, o qual leva desafinação da nota.

Essa é uma técnica que requer muita habilidade do intérprete, pois precisa de um grande domínio e flexibilidade da embocadura. E, na figura ao lado, definimos uma notação para simbolizar o *bend*. O autor da obra escreveu uma bula que tem como objetivo esclarecer os tipos de notações.

Figura 7 – Compassos 23 e 24

Fonte: arquivo do autor.

Na partitura da esquerda na Figura 6, vemos que as semicolcheias da clarineta estão todas articuladas e já na parte do piano, no segundo compasso, elas têm duas notas ligadas. Já para trabalhar com homogeneidade, foi colocada uma ligadura na parte da clarineta para ter coesão com o que a parte do piano.

As próximas duas figuras (Figura 8 e Figura 9) mostram as duas partes mais difíceis do primeiro movimento, em questões técnicas, exigindo uma grande precisão da embocadura.

Figura 8 – Compassos 29 e 30

The image shows a musical score for measures 29 and 30. It consists of three staves: two for the Clarinet (treble clef) and one for the Piano (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). In measure 29, the Clarinet part has a series of eighth notes, and the Piano part has a series of chords. In measure 30, the Clarinet part has a series of eighth notes, and the Piano part has a series of chords. There are 'Ped.' markings and asterisks in the Piano part.

Fonte: arquivo do autor.

Figura 9 – Compasso 42

The image shows a musical score for measure 42. It consists of three staves: two for the Clarinet (treble clef) and one for the Piano (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). In measure 42, the Clarinet part has a series of eighth notes, and the Piano part has a series of chords. There is an asterisk in the Piano part.

Fonte: arquivo do autor.

Esses dois trechos representados na Figura 8 e na Figura 9, iniciam com a clarineta inserindo uma célula rítmica como uma pergunta e, em seguida, o piano reexpõe com uma resposta, com o mesmo desenho musical.

Após esses trechos citados, o autor retoma o grande tema “A” da obra, fazendo uma recapitulação para entrar na *codeta* e terminar o primeiro movimento.

Figura 10 – Compassos 65 ao 68

Fonte: arquivo do autor.

O primeiro movimento termina com o autor desmembrando a célula rítmica inicial como na imagem acima (Figura 10) e o intérprete, no último compasso, faz uma pequena cesura e ataca a última nota numa leveza, em dinâmica *piano*.

Nesse sentido, no terceiro encontro, realizado no dia 27/09/2018, o compositor sintetiza sua percepção do 1º movimento:

O primeiro foi desafiador, pois, queria mostrar através das técnicas comentadas no segundo encontro, alegria. Para isso, utilizei valores rítmicos pequenos, glissando e trinado. O conjunto dessas ferramentas possibilitou a representação desejada. (SILVA, 2019).

#### 4.1.4 Quarto encontro: segundo movimento

Nesse encontro, o compositor entregou o segundo movimento da obra, um movimento lento. A grande dificuldade desse movimento foram os dois primeiros compassos, pois o compositor quis fazer uma pequena alusão ao início do segundo movimento da *Sonata de Poulenc*.

Figura 11 – Compassos 69 ao 72

**II Movimento**  
**Adagio** ♩ = 66  
**Sonatina N°1**

69 *p*

71 *pp* 3

71 *mf* 3

Fonte: arquivo do autor.

Esse movimento apresenta um início misterioso e introspectivo igual ao que Poulenc usou no início do segundo movimento. Dimas teve a ideia de usar um multifônico para tentar replicar mesma ideia musical, e o grande desafio foi procurar um multifônico existente dentro das notas que o compositor necessitava para sua série dodecafônica. Depois de um tempo procurando, conseguimos o multifônico que Dimas necessitava.

Figura 12 – Sonata para Clarineta e Piano de Francis Poulenc 2º movimento

The image displays a musical score for the second movement of the Sonata for Clarinet and Piano by Francis Poulenc. The score is written for two staves: the upper staff for the Clarinet and the lower staff for the Piano. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Très calme' with a metronome marking of quarter note = 54. The score begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic for the clarinet. The piano accompaniment starts with a 'mf laissez vibrer' (mezzo-forte, let it vibrate) instruction. The score includes various dynamics such as 'pp', 'p', 'mf', and 'mp'. There are also performance instructions like 'Très librement' and 'laissez vibrer'. The score is divided into two systems, with the first system ending with a 'Red.' (Redoublement) marking and an asterisk (\*).

Fonte: Chester Music(Impressa).

Esse trecho acima (Figura 12), da sonata de Poulenc, inspirou Dimas a iniciar esse movimento. Nesse segundo movimento, o compositor faz com que clarineta seja o instrumento que fará o acompanhamento e o piano, nesse movimento, possui toda a parte melódica.

Ainda nesse movimento, auxiliiei o compositor com o multifônico e com relação às dinâmicas tanto da parte da clarineta quando do piano. Houve também foi a troca de andamento, pois Dimas escreveu a peça com o andamento de semínima igual a 44 e o intérprete trocou para semínima igual a 66.

Figura 13 – Compassos 111 ao 116

The image shows a musical score for measures 111 to 116. It is written for a clarinet and piano. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time. Measures 111-114 show a complex texture with triplets and sustained notes. Measure 115 is marked 'ao niente' and ends with a fermata. Measure 116 is marked 'Attaca' and begins with a new section.

Fonte: arquivo do autor.

Esse movimento termina com a clarineta conduzindo o pianista a um pequeno *ritardando* com as suas figuras sem buscar retardar o andamento, até chegar ao final do movimento. Na nota final, a clarineta conduz a sonoridade até ao *niente* e depois o pianista *ataca* o próximo movimento.

Sobre o segundo movimento, no quarto encontro realizado em 23/10/2018, Dimas esclarece:

O segundo movimento, é o que mais me encantou, pois traz logo em seu início um multifônico com notas que dão origem a uma série dodecafônica sob a qual o movimento é construído. Nesse movimento, utilizei a clarineta como “instrumento acompanhador” do piano simbolizando as agruras do aluno no curso de especialização onde o ouvir às orientações tem mais importância do que falar. (SILVA, 2019).

#### 4.1.5 Quinto encontro: terceiro movimento

O compositor entregou o terceiro e último movimento para mim no nosso quinto encontro. Segundo Dimas, esse é o movimento que mais o alegrou ao escrever, pois toda a influência usada nele é baseada em ritmos nordestinos. As alterações feitas pelo intérprete nesse

movimento foram sobre as acentuações e articulações para dar mais ênfase ao baião, ritmo usado nesse movimento. Eu solicitei para mudar o andamento, pois o compositor pediu semínima igual a 80 e o intérprete ajustou para semínima igual a 120, para enfatizar o ritmo nordestino.

Figura 14 – Compassos 117 e 118

The image shows a musical score for two measures, 117 and 118. The title is "III Movimento" and the tempo is "Scherzando" with a marking of a quarter note equal to approximately 120. The music is in 2/4 time. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features syncopated rhythms and accents, characteristic of the baião style.

Fonte: arquivo do autor.

O terceiro movimento inicia com o piano com semicolcheias na mão direita, acentuando bem as *síncopes* para dar o caráter da música nordestina. Logo após esse início, o piano começa um *ostinato* para enfatizar o ritmo do baião. Dimas, quando escreveu essa passagem, deixou-a leve, mas pedi que colocasse algumas acentuações para caracterizar bem os ritmos nordestinos.

Figura 15 – Compassos 121 ao 125

The image displays a musical score for piano, specifically measures 121 through 125. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 121, 122, and 123. The second system covers measures 124 and 125. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong accent (f) on the final note of measure 124. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 124.

Fonte: arquivo do autor.

O exemplo na Figura 15 demonstra claramente a diferença das acentuações pedidas pelo intérprete para reproduzir o caráter da música nordestina na parte do piano. É importante ter em vista que nesse movimento o compositor utiliza muitos elementos rítmicos brasileiros.



Figura 16 – Compassos 132 ao 139

Fonte: arquivo do autor.

No terceiro movimento, o grau de dificuldade para o intérprete começa aumentar mais do que nos outros movimentos, pois o compositor começa a brincar, mesclando ligaduras, acentuações, glissando, frulato e trinados. Além disso, há a questão dos saltos intervalares, que é uma característica das músicas de Dimas e, se o intérprete não tem domínio sobre seu instrumento, há uma grande chance de ocorrer o guincho.

Figura 17 – Compassos 145 e 146

Fonte: arquivo do autor.

Essa célula repete nesse movimento diversas vezes, mas a grande dificuldade dela são os dois acentos que Dimas coloca e o segundo vem ligado a um trinado. Podemos dizer que, para a clarineta, esse é o desenho rítmico que define essa peça.

Figura 18 – Compassos 154 ao 161

The musical score for Figure 18 is divided into two systems. The first system, measures 154-161, features a piano part with dynamics *p* and *mp*. The second system, measures 158-161, is titled "Sonatina Nº1" and includes a clarinet part with dynamics *mf* and a piano part with a triplet of eighth notes.

Fonte: arquivo do autor.

O piano retoma o *ostinato*, dando a ênfase ao baião. E a clarineta, dentro das quiálteras, começa a brincar com seu timbre.

Figura 19 – Compassos 158 ao 164

The musical score for Figure 19 is divided into two systems. The first system, measures 158-161, features a clarinet part with dynamics *mf* and a piano part with a triplet of eighth notes. The second system, measures 162-164, features a clarinet part with dynamics *mf* and a piano part with a triplet of eighth notes.

Fonte: arquivo do autor.

Se na figura anterior falamos que o piano no seu *ostinato* define o ritmo do baião, agora temos a clarineta com suas variações de timbre e o intérprete caminha entre diversos registros e os seus diversos acentos deslocados contrapõem com o piano, fazendo pergunta e resposta entre os instrumentos enriquecendo o baião. As próximas duas figuras, a Figura 20 e a Figura 21, mostram como a obra termina.

Figura 20 – Compassos 215 ao 218

The musical score for Figure 20 consists of four staves. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The piano part has a prominent rhythmic ostinato in the bass line. The clarinet part features melodic lines with various accents and dynamics, including *mp* and *mf*. The score is in treble and bass clefs, and the key signature has one sharp (F#).

Fonte: arquivo do autor.

Figura 21 – Compassos 219 ao 222

The musical score for Figure 21 consists of four staves. The top staff is for the clarinet, and the bottom two staves are for the piano. The piano part has a prominent rhythmic ostinato in the bass line. The clarinet part features melodic lines with various accents and dynamics, including *mf* and *f*. The score is in treble and bass clefs, and the key signature has one sharp (F#).

Fonte: arquivo do autor.

A peça termina com a mesma ideia do primeiro movimento, com repetição rítmica num crescente até chegar no último compasso que difere completamente do primeiro movimento, já

que nesse final ela não possui uma cesura, fazendo com que se mantenha o andamento e se finalize com caráter explosivo.

Logo após o compositor ter entregue todos os movimentos, perguntei qual seria a história dessa obra. Diante dessa indagação, Dimas respondeu que essa obra representava a vida do intérprete já que o primeiro movimento mostra a alegria ou euforia de ter sido aprovado na especialização, o segundo movimento mostra as dificuldades de ter que escrever uma monografia, a incerteza se a obra em si será uma boa ou grande obra e o terceiro movimento representa a alegria de uma estreia, de um ciclo que se termina e a obtenção do grau de especialista em performance.

O compositor ainda disse que, para ele, essa obra foi como uma gestação ou a espera de um filho, pois levou-se bastante tempo para sua criação, sua reestruturação e para o seu futuro nascimento com a estreia da obra no recital de formatura.

No terceiro e último movimento, no quinto encontro realizado no dia 13/11/2018, Dimas relata que:

O terceiro movimento traz minha raiz Armorial. Simboliza o término da especialização e para isso utilizei um ritmo nordestino, o baião, no meio do terceiro movimento a fim de enfatizar essa alegria. Notas repetidas, ritmo constante, traduzem o espírito armorialista na qual tenho alicerçado minhas composições. (SILVA, 2019).

Nesse sentido, ainda no quinto encontro, o compositor tece algumas considerações finais sobre a relação com o intérprete:

Por fim, digo que compor é a transcrição da vivência cultural do compositor através de sons. Vale salientar que todas as esferas da sociedade na qual o compositor habita serve de base para que ele possa se expressar, assim, um trabalho realizado como este é de uma importância grandiosa, pois, dessa relação compositor/intérprete pude adquirir “paletas” sonoras sobre as quais poderei me debruçar para me manifestar musicalmente. (SILVA, 2019).

## 5 RESULTADOS

### 5.1 FORMA MUSICAL

A Sonatina Nº 1 para Clarineta e Piano de Dimas Artur foi escrita em três movimentos e cada movimento possui uma forma musical.

Assumpção, em sua dissertação de mestrado, afirma que formas musicais são “[...] as definições comumente encontradas nos principais tratados sobre formas musicais afirmam que a Forma em música é o modo pelo qual as ideias musicais são organizadas numa composição, de maneira a constituírem um todo coerente” (ASSUMPÇÃO, 2007, p.25).

Por sua vez, Schoenberg (1991) em seu livro fundamentos da composição entende forma como “[...] um sentido estético, o termo forma significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 1991, p. 25).

Schoenberg também complementa dizendo que

[...] o termo forma é utilizado em muitas acepções: nas expressões "forma binária", "forma ternária" ou "forma-rondó", ele se refere, substancialmente, ao número de partes e a expressão "forma-sonata" indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao "minueto", ao scherzo, e a outras "formas de dança", pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança. (SCHOENBERG, 1991, p. 25).

A peça em questão é dividida em três movimentos I, II e III. E cada movimentos possui uma classificação nas formas musicais conforme o quadro a seguir (Quadro 1).

Quadro1 – Três movimentos da peça

<b>Mov. I</b>	♩ = 108 – 114 (Compassos 1 – 68) Forma Ternaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A (comp. 1-20)</li> <li>• Ligação para B (comp. 21)</li> <li>• B (comp. 22-43)</li> <li>• Ligação para A (comp. 44-45)</li> <li>• Retorno para A (comp. 46-64)</li> <li>• Codeta<sup>21</sup> (comp. 65-68)</li> </ul>
<b>Mov. II</b>	♩ = 66 (Compassos 69 – 116) Forma Unitária	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A (comp. 69-116)</li> </ul>
<b>Mov. III</b>	♩ = 120 (Compassos 117-222) Forma Ternária	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introdução (comp. 117-124)</li> <li>• A (comp. 125-154)</li> <li>• Intro. ao B (comp. 155-158)</li> <li>• B (comp. 159-194)</li> <li>• Retorno para A (comp. 195-214)</li> <li>• Codeta (comp. 215-222)</li> </ul>

Fonte: arquivo do autor.

### Assumpção diz que

A forma ternária simples apresenta-se similar à forma binária, apenas possuindo três partes ao invés de duas. A terceira parte é a retomada da primeira, sendo possível uma retomada literal ou levemente variada, que representamos por (a b a) ou (a b a'). E a forma unitária possui uma parte que é representada por a. (ASSUMPCÃO, 2007, p 39).

## 5.2 ASPECTOS IDIOMÁTICOS

Algumas obras que são escritas para clarineta, acabam sendo deixadas de lado, isso acontece por problemas nas características idiomáticas da obra. Isso ocorre, pois, essas peças não possuem ou não utilizam a escrita idiomática da clarineta. Garbosa (2002) descreve em sua tese os aspectos idiomáticos da clarineta:

O compositor utiliza um amplo aporte de recursos técnico-idiomáticos como o uso de cromatismos, saltos intervalares, escalas, arpejos, justaposição de registros com variações rítmicas, com grupo de semicolcheias, grupos de tercinas ou quiálteras, coerência entre passagens articuladas e ligadas, bons dedilhados para as passagens

<sup>21</sup> Schoenberg (1991) diz que codeta é, antes de tudo, cadências, e servem como reafirmações do final de uma seção. Harmonicamente, elas podem ser formadas pela cadência mais rudimentar, ou seja, V-I; ou podem ser altamente complexas. Motivicamente, elas podem ir da simples repetição de pequenos elementos a formulações independentes.

técnicas, além do uso de elementos de ênfase como trinados, mordentes, apojaturas, acentos, fermatas e articulações nas mais variadas formas.” (GARBOSA, 2002, p. 40).

A Sonatina nº1 de Dimas Artur tem uma escrita idiomática para clarineta, pois o compositor utiliza um amplo aporte de recursos técnicos-idiomáticos. Agora serão demonstrados todos os exemplos idiomáticos da obra em cada movimento.

### 5.2.1 Primeiro movimento

No primeiro movimento, a escrita idiomática usada pelo compositor compreende:

Figura 22 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no primeiro movimento

Compassos 1 e 2



Compassos 5 e 6



Compassos 29 e 30



Fonte: arquivo do autor.

Os exemplos dos compassos 1 e 2 (Figura 22) mostram que as técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor foram, passagens de semicolcheias com alternância de ligadura e *staccato*, alguns saltos intervalares, trinados e acentos, reforçando os saltos.

Os erros mais comuns que alguns compositores cometem quando não têm um intérprete para o auxiliar são: saltos intervalares que provocam quebras de registros, fazendo ocorrer problemas técnicos e o guincho.

## 5.2.2 Segundo movimento

Figura 23 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no segundo movimento

Compassos 79 e 80



Compassos 87 e 88



Compassos 100 e 101



Compassos 71 e 72



Fonte: arquivo do autor.

No segundo movimento, o compositor utilizou transições entre o registro *chalumeau*<sup>22</sup> e o registro *clarino*<sup>23</sup>. Esses dois registros retratam bem a escrita idiomática da clarineta, pois foram utilizadas também *tercinas* e algumas técnicas estendidas que serão exemplificadas no próximo tópico.

<sup>22</sup> O registro *chalumeau* corresponde às notas graves da clarineta entre o  $mi_2$  e o  $fá\#_3$ . Possui sons fácil emissão, com grande amplitude na capacidade de redução do volume (*ff-pp*), sendo riquíssimo para a obtenção de harmônicos, mantendo os sons graves como base (GARBOSA, 2002, p. 39).


<sup>23</sup> O registro *clarino* corresponde às notas  $si_3$  a  $dó_5$ . Apresenta força expressiva, fazendo sentir a vitalidade que caracteriza a clarineta. Neste registro, é possível qualquer dinâmica, embora o *pp* sempre seja penetrante (GARBOSA, 2002, p. 39).



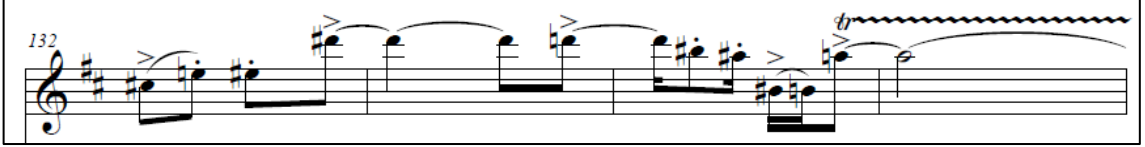
### 5.2.3 Terceiro movimento

Figura 24 – Técnicas-idiomáticas usadas pelo compositor no terceiro movimento


Compassos 126 ao 128



Compassos 132 ao 135



Compassos 140 ao 143



Fonte: arquivo do autor.

No terceiro movimento, o compositor estabelece elementos rítmicos brasileiros, os quais são demonstrados nos exemplos da Figura 24. Esses elementos são as *síncopes* (alternância de tempo forte e fraco). Além disso, o compositor fez o uso de acentos deslocados para caracterizar o ritmo brasileiro. Essa linguagem rítmica faz parte da idiomática da clarineta.

Figura 25 – Variações de técnicas-idiomáticas para clarineta no terceiro movimento


Compassos 151 ao 153



Compassos 162 ao 164



Compassos 189 ao 192



Fonte: arquivo do autor.



Figura 27 – Compasso 6



Fonte: arquivo do autor.

O *glissando* é uma técnica tradicional, geralmente é “cromático”, porém o compositor escreveu na obra o *glissando* que é utilizado na *Rhapsody in Blue*, é uma técnica estendida, fazendo a sonoridade da clarineta parecer uma sirene.

Figura 28 – Compasso 9

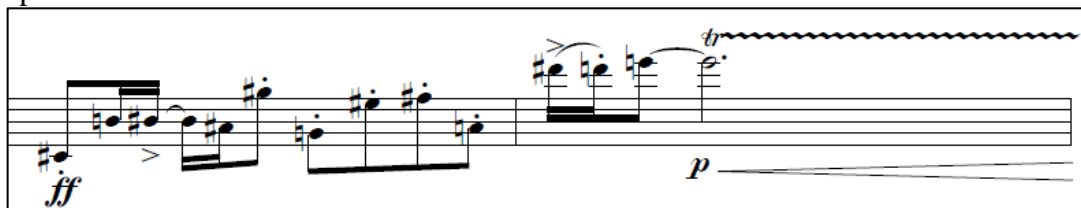


Fonte: arquivo do autor.

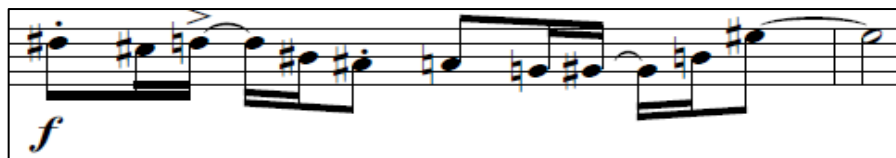
No exemplo da Figura 28, o compositor queria um efeito de uma gargalhada e dentro das técnicas estendidas o que mais se aproxima do efeito desejado é o *bend*. Para o intérprete realizar essa técnica necessita ter total domínio da flexibilidade para conseguir realizar o efeito da gargalhada.

Figura 29 – Variações de rítmicas entre colcheias e semicolcheias

Compassos 46 e 47



Compassos 60 e 61



Compassos 67 e 68



Fonte: arquivo do autor.

Dentro dos exemplos da Figura 29 foram utilizadas variações de rítmicas entre colcheias e semicolcheias. Além disso, usufruiu-se das variações entre acentuação e articulação, fazendo-se uma pequena brincadeira de escrita com a qual o intérprete consegue mostrar total virtuosismo.

### 5.3.2 Segundo movimento

Figura 30 – Uso de *Tenuto* e *bend* no segundo encontro

Compassos 71 e 72



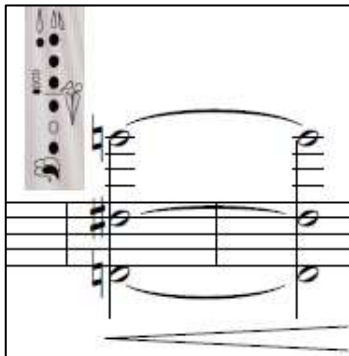
Compassos 100 e 101



Fonte: arquivo do autor.

Nos exemplos acima (Figura 30), o *Tenuto*<sup>26</sup> é utilizado nos compassos 71 e 72 para preencher as *tercinas* para que o intérprete não diminua o valor de cada nota. O compositor quis o *Tenuto* para que houvesse uma melhor condução de uma nota a outra de maneira que não fosse através da ligadura. E nos compassos 100 e 101 utiliza novamente o *bend*.

Figura 31 – Compassos 97 e 98



Fonte: arquivo do autor.

<sup>26</sup> C.P.E. Bach (1753) afirmou que Notas que não staccato nem legato nem sostenuto são mantidas pela metade de seu valor, a menos que a palavra “ten.” é colocado sobre eles, caso em que devem ser sustentadas todo o seu valor (OXFORD DICTIONARY OF MUSIC, 1980, tradução nossa).

No exemplo da Figura 31, o compositor escreveu um *multifônico* de três sons, mas deu toda liberdade, caso o intérprete conseguisse mais sons. A ideia desse efeito, no início do segundo movimento, é para causar um suspense do que irá acontecer.

### 5.3.3 Terceiro movimento

Figura 32 – Uso de elementos rítmicos brasileiros no terceiro encontro

Compassos 140 ao 143



Compassos 158 ao 161



Compassos 165 ao 167

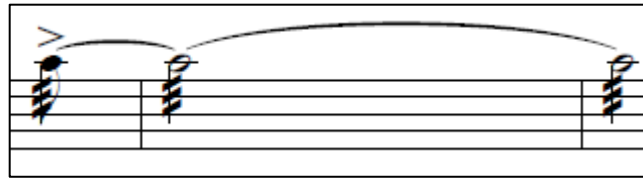


Fonte: arquivo do autor.

No terceiro movimento, o compositor faz bastante uso de elementos brasileiros<sup>27</sup> como *sinco*pes, acentos deslocados. O piano está realizando um *ostinato* de semicolcheias com colcheias na mão direita, enfatizando o ritmo nordestino. Dentro dos exemplos da Figura 32 podemos observar como o compositor utilizou essa escrita.

<sup>27</sup> O projeto nacionalista, encabeçado por Mário de Andrade (1893-1945), e discutido em seu “Ensaio sobre a música brasileira” (1928), visava à construção de uma “música artística brasileira”, a partir da elaboração, segundo princípios estéticos e estruturais europeus, do material musical proveniente da música popular. Deve-se esclarecer que o que se chamava “música popular” era o que hoje consideramos a música folclórica, eminentemente rural, e a “parcela da produção urbana ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação.” (LOPES, 2012, p. 4)

Figura 33 – Compassos 206 ao 208



Fonte: arquivo do autor.

No exemplo da Figura 33 podemos observar o *frulato*. Com esse efeito, o compositor quis fazer uma pequena brincadeira mesclando ideias brasileiras com alguns elementos do *jazz* americano. O compositor quis fazer uma singela homenagem ao grande clarinetista Benny Goodman com essa técnica estendida.

Figura 34 – Compassos 189 ao 192



Fonte: arquivo do autor.

No exemplo acima (Figura 34), podemos ver que o compositor usa saltos de oitavas dentro de *tercinas* e trinado. Observa-se que todos os elementos técnicos desse exemplo são tradicionais da clarineta. O intérprete, como já foi descrito em outros exemplos, precisa de total domínio da embocadura, porém essas técnicas utilizadas são bem virtuosísticas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral desse trabalho foi demonstrar como funcionou o processo de composição da Sonatina nº1 para clarineta e piano de Dimas Artur. Com isso, foram estabelecidos alguns objetivos específicos tais como: discorrer como está classificada a forma musical, demonstrar os aspectos idiomáticos e definir e classificar as técnicas tradicionais e estendidas que foram utilizadas.

No referencial teórico, foi exposto resumidamente o desenvolvimento da clarineta além de ser apresentadas as interações dos intérpretes e compositores mais importantes da história da clarineta e quais foram as contribuições deles para o desenvolvimento do repertório do instrumento.

A relação entre compositor e intérprete faz parte da história da clarineta desde o seu surgimento, conforme demonstrado nesse trabalho e é algo crucial para o desenvolvimento de novos repertórios. Porém, com o surgimento da música eletrônica e a evolução das técnicas estendidas, mesmo que o compositor tenha um conhecimento prévio ou básico do instrumento para esses novos tipos de escritas, o melhor é que o intérprete possa lhe auxiliar.

Acredita-se que Foss (1963), em seu artigo “A mudança da relação compositor-performance: um monólogo e um diálogo”, foi um dos primeiros a escrever sobre esse tema da relação interprete-compositor, mostrando dentro de um dialogo a criação da viria ser uma nova abordagem em conjunto (interprete-compositor). Esse autor mostra que ao longo dos anos essa interação funcionava a distância, mas, hoje em dia, para essa relação ter um bom funcionamento, é necessário cada vez mais a aproximação dos dois.

Junto com o compositor, foi possível criar a parte interpretativa da obra, entender quais tipos de articulações, efeitos ou ideias que o compositor queria que o intérprete executasse para dar vida a obra.

A obra de Dimas Artur, emprega elementos rítmicos brasileiros, utilizados desde a música popular e a música folclórica. Dessa forma, foi possível observar que, com a evolução da escrita musical, poucos compositores colocam elementos brasileiros em suas peças. Isso mostra que a escrita composicional de Dimas é nacionalista, pois em todas suas obras ele aplica tais elementos. Dessa maneira, ele vem contribuindo com o repertório para a clarineta.

Dentro do processo de criação da obra, a relação intérprete-compositor se demonstrou muito rica em detalhes. A forma musical, escrita idiomática, técnicas tradicionais e técnicas estendidas foram se consolidando durante todo o processo composicional.

Acredita-se que esse trabalho irá ajudar muitos compositores e intérpretes em seus processos de criação de novas obras para o repertório da clarineta. Essa pesquisa poderá ser um pequeno guia com os possíveis caminhos a serem seguidos, a partir das experiências aqui demonstradas.

A partir da realização deste trabalho, podem surgir novos temas de pesquisas, tais como: a clarineta nas obras de Dimas Artur- uma análise dos elementos rítmicos brasileiros; a interação entre o intérprete e compositor para criação de novas possibilidades sonoras para o instrumento; um estudo interpretativo da performance da obra à composição de um concerto para clarineta e orquestra.



## REFERÊNCIAS

- ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. **Entre Estudos e Polcas: A propósito do Idiomatismo Pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)**. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música – Performance Musical) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2012.
- ARAÚJO, João Paulo de. **Laboratório de Composição para Clarineta Solo: uma Experiência entre Intérprete e Estudantes de Composição**. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em Música – Execução Musical – Clarineta) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2006.
- ASSIS, Ana Cláudia de. **Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)**. São Paulo: Annablume, 2015. 220 p.
- ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascensão retórica das formas musicais**. 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In **Per Musi: Revista de Performance Musical** (Escola de Música da UFMG), Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, jul./dez. 2003. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/08/num08\\_cap\\_10.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/08/num08_cap_10.pdf)>. Acesso em: 01 out. 2020.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari. Knopp. Notas de campo. In: BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari. Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução às teorias e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994. p. 150-75.
- BRANDINO, Herivelto. **A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor**. 2012. 50 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2012.
- CASEY, Donald E. **Descriptive research: techniques and procedures**. Publishing company Schirmer Book, 1992. p. 115-123.
- CANDÉ, Ronald de. **História da Música**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001. 512 p.
- CASTRO, José Carlos. **Regras Básicas para o Ensino da Embocadura da Clarineta**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1995.
- COSTA, Cunha Juliana; SILVA, Maria Auxiliadora da. Música Eletrônica (ME): Simbiose entre a Tecnologia e a Arte. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5., 2009, Salvador/BA. **Anais...** Salvador/BA: Universidade Federal da Bahia, 2009. Não paginado. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19273.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2020
- DALDEGAN, Valentina. **Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes**. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2009.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. **Recherche qualitative**: guide pratique. Québec: McGrawHill Éditeurs, 1991. 142 p.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Disponível em: <<http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-2012-1/1SF/Sandra/apostilaMetodologia.pdf>>. Acesso: 01 out. 2020.

FOSS, Lukas. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. **Perspectives of New Music**, Seattle, v. 2, n. 1, p.45-53, Spring. 1963. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/832102.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2020.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. **“Concerto (1988)” para clarineta de Ernest Male**: um estudo comparativo de interpretações. 2002. Tese (Doutorado em Música – execução musical) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2002.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. **Abordagens Pedagógicas de Warm up para Clarineta**: Análise de Materiais Didáticos. 2019. 200 f. Tese (Obtenção do nível de Professor Titular) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

GINGRAS, Michele. **Clarinet Secrets**: 100 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist. 2. ed. New York: Rowman & Littlefield, 2017. 205 p.

LARSEN, Juliane Cristina. **A forma sonata em três obras inaugurais**: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LAWNSON, Colin. **The Cambridge Companion to the Clarinet**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 260 p.

LAWNSON, Colin. **The Early Clarinet**: a Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 128 p.

LIMA, Eduardo Fillipe de. **O Ensino da Clarineta em Nível Superior**: materiais didáticos e o desenvolvimento técnico-interpretativo do clarinetista. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2019.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. **Compositor e intérprete**: relação Sobre Colaboração e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – *quase-Vanitas* de Marcílio Onofre. 2016. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2016.

LOPES, Guilhermina. Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro/RJ. **Anais...** Rio de Janeiro/RJ: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Instituto Villa-Lobos), 2012. p. 737-746. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2498/1827>>. Acesso em: 01 out. 2020.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

- OXFORD DICTIONARY OF MUSIC. **Oxford Music Online**. New York, 1980. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/The-Oxford-Dictionary-of-Music>> Acesso em: 01 out. 2020.
- PINO, David. **The Clarinet and Clarinet Playing**. New York: Dover Publications, 1980. 306 p.
- PINTO, Nuno Fernandes. **A influência dos clarinetes no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório**. 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2006.
- RICE, Albert R. **Notes for Clarinetists: a guide to the Repertoire**. New York: Oxford University Press, 2017. 281 p.
- REHFELDT, Phillip. **New Directions for Clarinet**. California: University of California Press, 1994. 208 p.
- ROMÃO, Paulo César Veríssimo. Técnicas estendidas: Reflexões e aplicações ao violão. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro/RJ. **Anais...** Rio de Janeiro/RJ: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Instituto Villa-Lobos), 2012. p. 1293-1302. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2556/1885>>. Acesso em: 01 out. 2020.
- SANTOS, Jayoleno dos. **Aspectos da Virtuosidade na Clarineta**. 1949. Tese (Catedrático – Escola de Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Capital, 1949.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição**. São Paulo: Editora da USP, 1991. 276 p.
- SILVA, Dimas Arthur da. **[Encontros realizados com o compositor Dimas Arthur no ano de 2019 para o desenvolvimento da presente pesquisa]**. Arquivos de registro do autor. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. 2019.
- SILVEIRA, Denise Tolfo; GERHARDT, Tatiana Engel (Org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- TEIXEIRA, Enise Barth. A análise de dados na pesquisa científica: importância e desafios em estudos organizacionais. **Desenvolvimento em Questão**, Ijuí, v. 1, n. 2, p. 177-201, jul./dez. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/84>>. Acesso em: 01 out. 2020.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1982. 108 p.
- WESTON, Pamela. **Yesterday's Clarinetists: a sequel**. New York: Emerson Edition, 2002. 314 p.
- WESTON, Pamela. **Clarinet Virtuosi of the past**. New York: Emerson Edition, 1971. 292 p.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – Termo de autorização do compositor

**Autorização**

Eu, Dimas Artur da Silva, autorizo o uso e exposição da minha obra Sonatina nº1 para Clarineta e Piano que trabalhei em parceria com o Hélio Xavier Guimarães Valentim na criação desta peça para o desenvolvimento dessa monografia.

18/10/2020  
Santa Maria, RS



Dimas Artur da Silva

## APÊNDICE B – Sonatina n°1 para Clarinete e Piano

*D*

**Allegretto Scherzando** ♩ = 108-114

*ff* *p*

**Dimas Artur**

Sonatina N° 1  
Para  
Clarinete e Piano

*ff* *p* *ff*

## **Sonatina Nº1**

### **Para clarinete Bb e piano**

A Sonatina Nº 1, composta entre o mês de agosto de 2018 e abril de 2019, foi um pedido do clarinetista Hélio Xavier Guimarães Valentim para trabalharmos juntos, compositor e interprete, na criação de uma composição para clarinete a fim de atender os requisitos para a obtenção do título de especialista em música através do programa de pós-graduação em música da universidade Federal de Santa Maria. O pedido foi aceito de imediato, pois, além de meu amigo particular, o mesmo é possuidor de uma técnica primorosa no instrumento e um precioso senso interpretativo da literatura clarinetística. Esses dois pontos citados tornam o ambiente das idéias composicionais férteis e dinâmicas, favorecendo assim a criação de uma obra para clarinete fundamentada em técnicas sólidas. Assim, a resultante deste trabalho em conjunto foi a Sonatina Nº 1 para clarinete e piano onde sonoridades, técnicas e respiração foram trabalhadas tendo como resultado ganhos técnico importantes, tanto para mim, compositor, quanto para o clarinetista Hélio Xavier Guimarães Valentim, meu amigo, a quem dedico essa obra.

Dimas Artur da Silva

# Sonatina N°1

Score

Para clarinete Bb

e  
Piano

Dimas Artur da Silva

Abril de 2019

Allegretto Scherzando  $\text{♩} = 108-114$

Clarinet in B $\flat$

Piano

B $\flat$  Cl.

Pno.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Clarinet in B $\flat$  and Piano. The Clarinet part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line. The second system is for B $\flat$  Clarinet and Piano. The B $\flat$  Clarinet part continues the melodic line, also starting with *ff* and ending with a piano (*p*) dynamic. The Piano part continues with similar harmonic accompaniment. Both systems include a fermata over the final notes.

COPYRIGHT © DIMAS ARTUR DA SILVA  
 dimas.artur@hotmail.com  
 Abril de 2019



## Sonatina N°1

The image displays a musical score for the first system of 'Sonatina N°1', covering measures 5 through 11. The score is written for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

**Measure 5:** The B♭ Cl. part begins with a dynamic marking of *ff* and a slur over a series of eighth notes. The Pno. part features a bass line with a slur over a sequence of notes, while the treble clef part has a few notes.

**Measure 6:** The B♭ Cl. part continues with a long, sustained note. The Pno. part has a complex bass line with many notes and a treble clef part with a few notes.

**Measure 7:** The B♭ Cl. part has a long, sustained note. The Pno. part continues with a complex bass line and a treble clef part with a few notes.

**Measure 8:** The B♭ Cl. part has a long, sustained note. The Pno. part continues with a complex bass line and a treble clef part with a few notes.

**Measure 9:** The B♭ Cl. part has a long, sustained note. The Pno. part continues with a complex bass line and a treble clef part with a few notes.

**Measure 10:** The B♭ Cl. part has a long, sustained note. The Pno. part continues with a complex bass line and a treble clef part with a few notes.

**Measure 11:** The B♭ Cl. part has a long, sustained note. The Pno. part continues with a complex bass line and a treble clef part with a few notes.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and articulation marks. The piano part is particularly dense with notes in the bass clef.

## Sonatina N°1

The image displays three systems of musical notation for the piece "Sonatina N°1". Each system includes a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part and a Piano (Pno.) part. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs).

**System 1 (Measures 11-12):** The B♭ Cl. part begins at measure 11 with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment also starts at measure 11 with a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the end of measure 12 in both parts.

**System 2 (Measures 13-14):** The B♭ Cl. part begins at measure 13 with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment also starts at measure 13 with a dynamic marking of *mf*. A fermata is placed over the end of measure 14 in both parts.

**System 3 (Measures 15-16):** The B♭ Cl. part begins at measure 15 with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment also starts at measure 15 with a dynamic marking of *mf*. The system concludes with the tempo marking *Dechadato* above the final notes of both parts.

## Sonatina N°1

B♭ Cl.

Pno.

17

*ff*

*f*

B♭ Cl.

Pno.

19

*fp*

*ff*

*p*

*f*

B♭ Cl.

Pno.

21

*mp*

*p*

Sonatina N°1

B♭ Cl. <sup>23</sup>

Pno. <sup>23</sup>

*Ped.* \* *Ped.* \* *8<sup>va</sup>*

B♭ Cl. <sup>25</sup>

Pno. <sup>25</sup>

*(8va) - - -* \* *Ped.* \*

B♭ Cl. <sup>27</sup>

Pno. <sup>27</sup>

*Ped.* \* *Ped.* \*

## Sonatina N°1

The image displays a musical score for the first system of measures (29-34) of a piece titled "Sonatina N°1". The score is arranged in three systems, each featuring a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part and a Piano (Pno.) part. The piano part is written in grand staff notation, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The B♭ Clarinet part is written in a single staff. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano part includes several instances of the word "Ped." (Pedal) and asterisks (\*) indicating specific pedal points. The B♭ Clarinet part includes slurs and dynamic markings like "mp".

**System 1 (Measures 29-30):** The B♭ Cl. part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a slur over measures 29 and 30. The Pno. part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line of eighth notes. The word "Ped." is written below the left hand in measure 29, and an asterisk (\*) is placed below the left hand in measure 30.

**System 2 (Measures 31-33):** The B♭ Cl. part has a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a slur over measures 31 and 32. The Pno. part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line of eighth notes. The word "Ped." is written below the left hand in measures 31, 32, and 33, with asterisks (\*) placed below the left hand in measures 32 and 33.

**System 3 (Measures 34):** The B♭ Cl. part has a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a slur over measures 34 and 35. The Pno. part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line of eighth notes. The word "Ped." is written below the left hand in measures 34 and 35, with asterisks (\*) placed below the left hand in measures 35 and 36.

Sonatina N°1

B $\flat$  Cl. <sup>36</sup>

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

B $\flat$  Cl. <sup>39</sup>

Ped. Ped. \*

B $\flat$  Cl. <sup>41</sup>

Ped. \*

Sonatina N°1

B♭ Cl.

Pno.

Musical score for measures 42-43. The B♭ Clarinet part (top staff) features a melodic line with slurs and accents, ending with a fermata. The Piano part (bottom two staves) provides harmonic support with chords and a bass line, including a 'Ped.' (pedal) marking and a fermata at the end of the system.

B♭ Cl.

Pno.

Musical score for measures 44-45. The B♭ Clarinet part (top staff) is mostly silent, indicated by a wavy line. The Piano part (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, featuring slurs and accents.

B♭ Cl.

Pno.

Musical score for measures 46-47. The B♭ Clarinet part (top staff) is mostly silent, indicated by a wavy line. The Piano part (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, featuring slurs and accents.

Sonatina N°1

The image displays a musical score for a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.) for measures 46 through 50. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).  
- **Measure 46:** The B♭ Cl. part begins with a *ff* dynamic, featuring a series of eighth notes with slurs and accents. It concludes with a *p* dynamic. The Pno. part also starts with *ff*, providing harmonic support with chords and moving lines in both hands.  
- **Measure 48:** The B♭ Cl. part continues with *ff* dynamics, showing a melodic line with slurs and accents, ending with a *p* dynamic. The Pno. part maintains its accompaniment.  
- **Measure 50:** The B♭ Cl. part features a *ff* dynamic and includes a *Dezakada* marking above the final notes. The Pno. part continues with its accompaniment.  
The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings (*ff*, *p*) to guide the performer.



Sonatina N°1

B♭ Cl.

Pno.

52

B♭ Cl.

Pno.

54

B♭ Cl.

Pno.

56

*p*

## Sonatina N°1

The image displays a musical score for the first system of measures (58-62) of a piece titled "Sonatina N°1". The score is written for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

**Measure 58:** The B♭ Cl. part begins with a *mf* dynamic. The Pno. part also starts with *mf*. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect.

**Measure 59:** The B♭ Cl. part continues with a *f* dynamic. The Pno. part features a *p* dynamic in the right hand, while the left hand remains at *mf*. The word *Delacade* is written above the staff.

**Measure 60:** The B♭ Cl. part continues with a *f* dynamic. The Pno. part continues with *mf* dynamics in both hands.

**Measure 61:** The B♭ Cl. part features a *ff* dynamic with triplet markings. The Pno. part continues with a *f* dynamic.

**Measure 62:** The B♭ Cl. part continues with a *ff* dynamic. The Pno. part continues with a *f* dynamic.

## Sonatina N°1

64

B♭ Cl.

Pno.

*fp*

*p*

65

B♭ Cl.

Pno.

*f*

67

B♭ Cl.

Pno.

*p*

## II Movimento

Sonatina N°1

Adagio  $\text{♩} = 66$

69 *p* *pp*

71 *pp* *mf*

73 *mf*

## Sonatina N°1

75

B♭ Cl.

*p*

*f*

Pno.

*f*

3

79

B♭ Cl.

*f*

Pno.

*f*

3

81

B♭ Cl.

Pno.

*f*

3

3 3 3

Sonatina N°1

85

B♭ Cl.

Pno.

*p*

*pp*

87

B♭ Cl.

Pno.

89

B♭ Cl.

Pno.

3

3

3

Sonatina N°1

93

B♭ Cl.

Pno.

94

B♭ Cl.

Pno.

96

B♭ Cl.

Pno.

3 3 3 3

## Sonatina N°1

The image displays a musical score for measures 100 through 108 of a piece titled "Sonatina N°1". The score is arranged in three systems, each containing a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

**Measure 100:** The B♭ Cl. part begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Pno. part features a complex texture with triplets and chords. Both parts are marked with a *decrisc.* (decrescendo) hairpin.

**Measure 103:** The B♭ Cl. part has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter note A4. The Pno. part continues with complex textures. Both parts are marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

**Measure 105:** The B♭ Cl. part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Pno. part features complex textures. Both parts are marked with a *decrisc.* hairpin.

At the bottom of the page, there is a small number "3".



Sonatina N°1

*rit.*

B♭ Cl.

Pno.

B♭ Cl.

Pno.

*ao mente*

Attaca

**III Movimento**

Scherzando ♩ = c. 120

B♭ Cl.

Pno.

*mf*

Sonatina N°1

119

B♭ Cl.

Pno.

121

B♭ Cl.

Pno.

124

B♭ Cl.

Pno.

Sonatina N°1

B♭ Cl. 126

Pno. *mf*

This system shows measures 126 to 128. The B♭ Clarinet part features a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment consists of a right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand part with chords and eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

B♭ Cl. 129

Pno.

This system shows measures 129 to 131. The B♭ Clarinet part has a long note in measure 129 followed by a melodic phrase. The Piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns in both hands.

B♭ Cl. 132

Pno.

This system shows measures 132 to 134. The B♭ Clarinet part continues its melodic line. The Piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic activity in both hands.

Sonatina N°1

B♭ Cl. 136

Pno. 136

This system covers measures 136 to 139. The B♭ Clarinet part begins with a tremolo in measure 136, followed by a melodic line with slurs and accents. The Piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with slurs and accents in both hands.

B♭ Cl. 140

Pno. 140

This system covers measures 140 to 143. The B♭ Clarinet part continues with a melodic line, ending with a tremolo in measure 143. The Piano accompaniment maintains its complex rhythmic texture with slurs and accents.

B♭ Cl. 144

Pno. 144

This system covers measures 144 to 147. The B♭ Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the beginning and a tremolo in measure 144. The Piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern, including slurs and accents.

## Sonatina N°1

B♭ Cl. <sup>147</sup>

Pno. <sup>147</sup>

B♭ Cl. <sup>151</sup>

Pno. <sup>151</sup>

B♭ Cl. <sup>154</sup>

Pno. <sup>154</sup>

## Sonatina N°1

The image displays a musical score for the final section of a piece, measures 158 through 165. It is arranged for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.).

**Measure 158:** The B♭ Cl. part begins with a *mf* dynamic. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

**Measure 162:** The B♭ Cl. part features a complex, rapid sixteenth-note passage. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

**Measure 165:** The B♭ Cl. part concludes with a *mf* dynamic. The piano accompaniment changes to a *mp* dynamic, with the right hand playing chords and the left hand continuing the eighth-note bass line.

Sonatina N°1

168

B♭ Cl.

Pno.

*p*

*pp*

172

B♭ Cl.

Pno.

*mp*

*p*

176

B♭ Cl.

Pno.

*p*

Sonatina N°1

B♭ Cl. *179*

Pno. *mp*

This system covers measures 179 to 181. The B♭ Clarinet part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 179 and a triplet of quarter notes in measure 180. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, marked *mp*.

B♭ Cl. *182*

Pno.

*cresc.*

This system covers measures 182 to 184. The B♭ Clarinet part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 182 and a triplet of quarter notes in measure 183. The Piano accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords, marked *cresc.*

B♭ Cl. *185*

Pno.

This system covers measures 185 to 187. The B♭ Clarinet part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 185 and a triplet of quarter notes in measure 186. The Piano accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.



Sonatina N°1

B♭ Cl. 189 *mf*

Pno. 189

B♭ Cl. 193 *f*

Pno. 193 *mf*

B♭ Cl. 197

Pno. 197

Sonatina N°1

The image displays a musical score for a Bb Clarinet (Bb Cl.) and Piano (Pno.) for measures 200 through 207. The score is organized into three systems, each with a Bb Cl. staff on top and a Pno. grand staff (treble and bass clefs) on the bottom. Measure numbers 200, 204, and 207 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The Bb Cl. part features melodic lines with various articulations such as slurs, accents, and breath marks. The Piano accompaniment consists of complex chordal textures and rhythmic patterns in both hands, often using slurs and accents. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Sonatina N°1

212

B♭ Cl.

Pno.

215

B♭ Cl.

Pno.

217

B♭ Cl.

Pno.

Sonatina N°1

Musical score for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Piano (Pno.), measures 219-222. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B♭ and E♭). Measure 219 features a long, sustained note in the Clarinet and a complex chordal structure in the Piano. Measure 220 shows a melodic line in the Clarinet and a rhythmic accompaniment in the Piano. Measure 221 continues the melodic development in the Clarinet and the accompaniment in the Piano. Measure 222 concludes the passage with a final chord in the Piano and a melodic flourish in the Clarinet. The Piano part includes numerous fingering indications (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*).

APÊNDICE C – Sonatina n°1 para Clarinete e Piano

# Sonatina N°1

Clarinet in B $\flat$

Para clarinete B $\flat$   
e  
Piano

Dimas Artur da Silva  
Abril de 2019

**Allegretto Scherzando** ♩ = 108-114

3 *ff* *p* *ff*

6 *p* *mf*

11 *p* *mf*

14 *f*

18 *ff* *fp* *ff* *mp*

23

28

OPERA 110 DIMAS ARTUR DA SILVA  
dimas.artur@gmail.com  
Abril de 2019

## Sonatina N°1

31 *Delicade*

37

41

45 *ff* *p* *ff*

49 *p* *ff*

53 *p*

57 *mf*

60 *f* *ff*

64 *fp* *f*

Adagio ♩ = 66

Sonatina N°1

67 *pp* *p* *pp*

72 *p*

78 *f*

84 *p*

91

99 *f* *decresc.*

106 *mf* *decresc.* *rit.* *Dolcissimo*

115 *ao niente* Scherzando ♩ = c. 120

124 *f*

Detailed description: This page contains the musical score for the Adagio section of Sonatina N°1, measures 67 through 124. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Adagio, with a metronome marking of ♩ = 66. The time signature changes from 3/4 to 5/4 and back to 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *decresc.*, *rit.*, and *Dolcissimo*. There are several triplet markings and slurs throughout the piece. The section concludes with a Scherzando section starting at measure 115, marked *ao niente* and ♩ = c. 120.

Sonatina N°1

131

139 *f*

147 *f*

153 *mp* *mf*

160

165 *mf*

170 *p* *mp*

178

182 *cresc.*

Detailed description: This page of a musical score for 'Sonatina N°1' contains nine staves of music, numbered 131 to 182. The music is written in a single treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Measure 131 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. Measures 139, 147, 153, 165, 170, and 182 feature dynamic markings: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The score includes several trills, slurs, and accents. There are also some markings that appear to be 'p' or 'mp' with a wavy line above them, possibly indicating a specific performance technique or a typo for a dynamic marking. The music concludes with a wavy line in measure 182.



## Sonatina N°1

Musical score for Sonatina N°1, measures 189-218. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 189, 196, 203, 211, and 218. The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks.