

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

FRANCIANY MAIRINK FACUNDES

O CLARINETE NA OBRA DE MARCELO RAUTA: uma abordagem analítica e
interpretativa

RIO DE JANEIRO

2024

Franciany Mairink Facundes

O CLARINETE NA OBRA DE MARCELO RAUTA: uma abordagem analítica e
interpretativa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

M143c Mairink Facundes, Franciany
O CLARINETE NA OBRA DE MARCELO RAUTA: uma
abordagem analítica e interpretativa / Franciany
Mairink Facundes. -- Rio de Janeiro, 2024.
150 f.

Orientador: Cristiano Siqueira Alves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

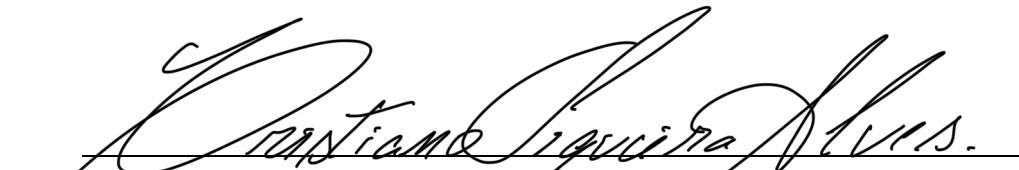
1. Performance. 2. Marcelo Rauta. 3. Música
capixaba. 4. Repertório para clarinete. 5. Registro
fonográfico. I. Alves, Cristiano Siqueira, orient.
II. Título.

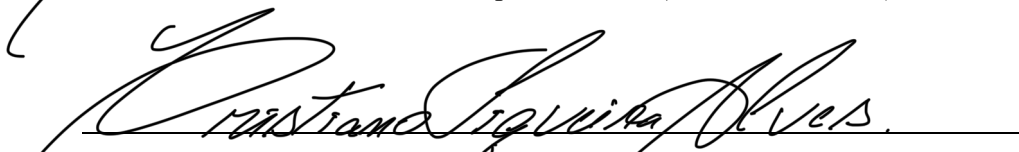
Franciany Mairink Facundes

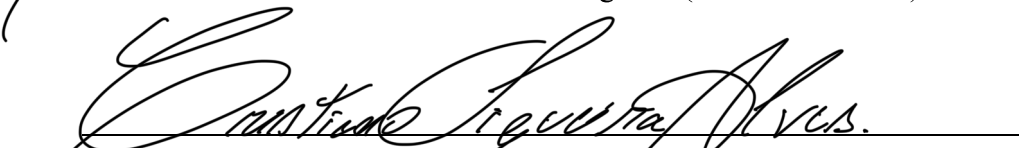
O CLARINETE NA OBRA DE MARCELO RAUTA: uma abordagem analítica e
interpretativa

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação Profissional em
Música (PROMUS), Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Música.

Aprovada em: 23 de setembro de 2024


Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves (PROMUS-UFRJ)


Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilár (PROMUS-UFRJ)


Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire (PPGMUS-UNB)

Dedico este trabalho aos meus avós, Maria de Lourdes e José de Souza Mairink
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por tudo.

À minha família, Weslei, Elizabeth, Josué, Jeisiany, Wesley e Benjamin por serem meu porto seguro e fonte de alegria.

Ao meu orientador dr. Cristiano Alves por todo conhecimento transmitido.

Ao dr. Marcelo Rauta por ser sempre prestativo em todas as contribuições que foram muito úteis a esta pesquisa.

Ao dr. Flávio Augusto pelo profissionalismo e colaboração à minha performance.

Aos meus queridos amigos pelo apoio.

À minha fisioterapeuta Keila pela dedicação e segurança.

À todos os colegas e professores do PROMUS, em especial a professora e coordenadora do curso dra. Patricia Michelini pela confiabilidade e compassividade.

Ao dr. Ricardo Freire pelo aporte à minha pesquisa.

*Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como
criação quer tenha quer não tenha caracter etnico.*

Mário de Andrade

RESUMO

FACUNDES, Franciany Mairink. **O clarinete na obra de Marcelo Rauta: uma abordagem analítica e interpretativa.** Rio de Janeiro, 2024. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

No presente trabalho destaco a obra de Marcelo Rauta para clarinete, visando compreender seus procedimentos composicionais e observando distintos períodos criativos em sua trajetória, fornecendo assim elementos consistentes e relevantes para a construção da interpretação, tendo como produto resultante o registro fonográfico de obras do referido compositor. Tenho por objetivo não apenas a difusão da presente obra e apresentação da sua *Técnica R* de composição, como também o fomento de novas produções para o instrumento. A difusão do repertório para clarinete do compositor Marcelo Rauta traz, em si, a perspectiva de valorização da produção musical capixaba, bem como de sua característica escrita para o clarinete em suas distintas vertentes. Rauta escreveu nove obras para clarinete e nenhuma de suas obras para o instrumento havia sido registrada em fonograma até o momento. Por meio do relato de experiência, descrevo o processo de gravação, bem como especificidades concernentes ao processo de construção de performance.

Palavras-chave: Performance. Marcelo Rauta. Música Capixaba. Repertório para Clarinete. Registro Fonográfico.

ABSTRACT

FACUNDES, Franciany Mairink. **The clarinet in the work of Marcelo Rauta: an analytical and interpretative approach.** Rio de Janeiro, 2024. 149p. Dissertation (Master in Music). School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

In this work I highlight the work of Marcelo Rauta for clarinet, aiming to understand his compositional procedures and observing different creative periods in his career, thus providing consistent and relevant elements for the construction of the interpretation, with the resulting product being the phonographic recording of works by the aforementioned composer. My aim is not only to disseminate this work and present his compositional *technique*, but also to encourage new productions for the instrument. The dissemination of the repertoire for clarinet by the composer Marcelo Rauta brings with it the prospect of valorizing the musical production of Espírito Santo, as well as his characteristic writing for the clarinet in its different aspects. Rauta has written nine works for clarinet and none of his works for the instrument have been recorded on phonogram until now. Through the experience report, I describe the recording process, as well as specificities concerning the performance construction process.

Keywords: Performance. Marcelo Rauta. Capixaba Music. Repertoire for Clarinet. Phonographic Record.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Execução em áudio dos <i>Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I</i> , compassos 17 e 18 estudando com <i>Note Grouping</i> (QR Code)	56
Figura 2: Execução em áudio dos <i>Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III</i> , compassos 6 e 7 estudando com <i>Note Grouping</i> (QR Code)	57
Figura 3: Microfone Cascade Fathead - Avalon 737.....	60
Figura 4: Microfone Neumann U87	60
Figura 5: Microfone Neumann U89	61
Figura 6: Microfone Royer R121	61
Figura 7: Microfone AKG C2000	62
Figura 8: Microfone AKG C414	62
Figura 9: Disposição do piano, clarinete e microfones no estúdio	63
Figura 10: Disposição do piano, clarinete e microfones no estúdio	63

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Exemplo de utilização da <i>Técnica R Modus Articulandi</i>	28
Exemplo 2: <i>Técnica R Modus Aleatorium</i>	29
Exemplo 3: Exemplo de utilização da <i>Técnica R Modus Aleatorium</i>	30
Exemplo 4: <i>Técnica R Ascendi/Discendi</i> modo 1	30
Exemplo 5: <i>Técnica R Ascendi/Discendi</i> modo 2	31
Exemplo 6: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	33
Exemplo 7: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	34
Exemplo 8: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	34
Exemplo 9: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	34
Exemplo 10: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	34
Exemplo 11: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	35
Exemplo 12: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	35
Exemplo 13: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium I</i>	35
Exemplo 14: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium II</i>	36
Exemplo 15: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium II</i>	37
Exemplo 16a: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium II</i>	37
Exemplo 16b: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium II</i>	37
Exemplo 17: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium II</i>	38
Exemplo 18: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium III</i>	39
Exemplo 19: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium III</i>	39
Exemplo 20: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium III</i>	40
Exemplo 21: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium IV</i>	40
Exemplo 22: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium IV</i>	41
Exemplo 23: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium IV</i>	41
Exemplo 24: Estudos para clarinete em <i>Bb Aleatorium IV</i>	42
Exemplo 25: <i>Técnica R</i> modo embrionário	43
Exemplo 26: <i>Aleatorium I</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	43
Exemplo 27: <i>Aleatorium I</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	43
Exemplo 28: <i>Aleatorium II</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	44
Exemplo 29: <i>Aleatorium III</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	44
Exemplo 30: <i>Aleatorium III</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	45
Exemplo 31: <i>Aleatorium IV</i> e <i>Técnica R</i> modo embrionário	45

Exemplo 32: <i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>	46
Exemplo 33a: <i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>	47
Exemplo 33b: <i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica” e Técnica R Ascendi/Discendi</i> Modo 1 e 2.....	47
Exemplo 34a: <i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>	48
Exemplo 34b: <i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica” e Técnica R Ascendi/Discendi</i> Modo 1 e 2.....	48
Exemplo 35a: <i>Trio n° 4</i>	49
Exemplo 35b: <i>Trio n° 4 e Técnica R Ascendi/Discendi modo 1</i>	50
Exemplo 36a: <i>Trio n° 4, clarinete</i>	50
Exemplo 36b: <i>Trio n° 4 e Técnica R Ascendi/Discendi modo 1</i>	50
Exemplo 37a: <i>Trio n° 4, oboé</i>	51
Exemplo 37b: <i>Técnica R Ascendi/Discendi modo 1</i>	51
Exemplo 38a: <i>Trio n° 4, oboé</i>	51
Exemplo 38b: <i>Técnica R Ascendi/Discendi modo 1 e 2</i>	51
Exemplo 39a: <i>Trio n° 4, fagote</i>	52
Exemplo 39b: <i>Trio n° 4, fagote e Técnica R Ascendi/Discendi modo 1</i>	52
Exemplo 40: <i>Trio n° 4, fagote e Técnica R Ascendi/Discendi modo 1 e 2</i>	52
Exemplo 41: <i>Estudos para clarinete em Bb Aleatorium I</i>	56
Exemplo 42: <i>Estudos para clarinete em Bb Aleatorium I</i>	57

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Obras de Marcelo Rauta para clarinete organizada em ordem cronológica	25
Quadro 2: Obras de Marcelo Rauta para clarinete organizada por instrumentação.....	25
Quadro 3: Tabela de fonemas e suas notas correspondentes	28

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 SOBRE O COMPOSITOR.....	21
2 TÉCNICA R	27
3 OBRAS ELENCADAS PARA ANÁLISES ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA	32
3.1 ESTUDOS PARA CLARINETE EM SI BEMOL.....	32
3.1.1 Aleatorium I	32
3.1.2 Aleatorium II	36
3.1.3 Aleatorium III	38
3.1.4 Aleatorium IV	40
3.1.5 Presença da Técnica R	42
3.2 SONATINA QUASI UNO ROMANCE- FANTASIA “CLÁSSICA”.....	46
3.2.1 Presença da Técnica R	47
3.3 TRIO Nº 4	49
3.3.1 Presença da Técnica R	49
4 RELATO DE EXPERIÊNCIA	53
4.1 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE	53
4.2 PROCESSO DE GRAVAÇÃO	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	66
APÊNDICE – PRODUTO ARTÍSTICO.....	69
ANEXO 1 – ESTUDOS PARA CLARINETE EM SI BEMOL.....	71
ANEXO 2 – SONATA PARA CLARINETA E PIANO	76
ANEXO 3 – SONATINA QUASI UNO ROMANCE-FANTASIA “CLÁSSICA”	98
ANEXO 4 – TRIO Nº 4	121

INTRODUÇÃO

A presente dissertação complementa o produto artístico realizado no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, que compreende a gravação de duas obras para clarinete do compositor capixaba Marcelo Rauta. Neste texto, apresento o compositor, sua obra para clarinete e o relato de experiência referente à preparação e gravação das obras.

Meu ensejo em fazer uma pesquisa acerca das obras de Marcelo Rauta para clarinete ocorreu no período em que Rauta foi meu professor na graduação. Nesta ocasião, o compositor me mostrou suas obras para clarinete - até então seis peças -, e relatou que nenhum clarinetista havia demonstrado interesse em estreitar ou registrar tais peças. Até o presente momento, Marcelo Rauta escreveu nove obras que tem clarinete em sua instrumentação e nenhuma delas, além das que eu escolhi como produto final desta pesquisa, foram registradas e tocadas.

A pesquisa desenvolvida, vinculada à linha de Processos de Desenvolvimento Artístico, se justifica por três princípios básicos. O primeiro deles busca evidenciar a relevância de Marcelo Rauta como destacado compositor na cena musical brasileira. O segundo princípio se relaciona à proposta de ampla difusão da obra do compositor em questão. Por fim, contém o presente projeto um importante elemento de ineditismo. Serão disponibilizadas à toda a classe musical as partituras das obras, bem como um registro fonográfico de obras representativas da produção de Rauta e um relato de experiência.

A elaboração deste trabalho se coaduna à difusão da obra de Marcelo Rauta e propõe lançar luz sobre títulos em específico de sua produção. Segundo Fortin e Gosselin (2014), “a pesquisa nas artes [...] é uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos” (FORTIN e GOSELIN, 2014, p. 1).

A importância dessa pesquisa reside em possibilitar a difusão das obras que compõem o campo da literatura brasileira [...], com base no reconhecimento e preservação das várias formas de releitura artística no seu próprio contexto. Estudos dessa natureza esclarecem dúvidas e problemas sobre o repertório, auxiliando na maior difusão dessa obra de uma forma mais dinâmica e ampla, sendo a sua divulgação um fator primordial para a sua notoriedade e o reconhecimento público (FRAGA, 2008, p. 2).

O produto final consiste no registro fonográfico das seguintes obras: *Estudos para clarinete em Bb* e *Sonata para clarinete e piano*. O registro em fonograma se reveste de destacada relevância, posto que revela, por si só, elementos relacionados ao processo trilhado, no concernente à construção de performance e registro em estúdio. Segundo Gohn (2007), “a

estreita relação entre música e tecnologia que se estabeleceu ao longo da história demonstra que, enquanto as tecnologias facilitavam o acesso a conteúdos musicais, surgiam novas formas de vivenciar a música” (GOHN, 2007, p. 11).

Aquino (2003), equipara o registro enquanto produto de uma pesquisa artística com as publicações de livros ou artigos. Para ele a importância das gravações se relaciona ao propósito de contribuir diretamente à seara de práticas interpretativas, relacionando-se diretamente à divulgação do compositor e de suas obras.

Além disso, levando-se em consideração a importância do registro da produção artística, reforço a ideia de que as agências de fomento devam priorizar os projetos de pesquisa, que incluam, como produto final, a gravação de CDs e DVDs, além, obviamente da publicação de livros ou artigos em revistas especializadas. Seguindo estas orientações, as Instituições de Ensino Superior devem, por sua vez, através das Editoras Universitárias, criar seus Selos de gravação, a fim de apoiar a difusão e divulgação da produção intelectual da sub-área de práticas interpretativas, além de auxiliar o intérprete nos encargos de produção e distribuição (AQUINO, 2003, p. 110).

Nicholas Cook (2006) propõe que a música pode ser caracterizada como um processo, bem como um produto, em funções diferentes, específicas e não hierarquizadas. “Mas é no caso das gravações que produto e processo se entrelaçam mais extremadamente. A gravação (um produto comercial) afigura-se como traço de uma performance (um processo).” COOK (2006) afirma ainda que o processo e o produto são “como fios complementares do trançado que chamamos de performance” (COOK, 2006, p. 14).

Cook (2006) apresenta uma visão particular acerca do registro em estúdio que, segundo ele, não traduz de forma condizente o que vem a ser a representação de performance na apresentação de uma obra musical. “Na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários *takes*, e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração – em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu” (COOK, 2006, p. 14).

A pesquisadora Amy Blier-Carruthers (2013) defende a ideia de que a gravação não é meramente uma performance musical capturada ao vivo. Corroborada por outros autores, afirma que são duas formas diferentes de performance.

É óbvio que uma gravação não é simplesmente uma apresentação ao vivo capturada. De Walter Benjamin a Glenn Gould e Philip Auslander, músicos e ouvintes têm consciência de que os dois modos de performance são diferentes. No entanto, no clima atual de música gravada onipresente, os consumidores raramente questionam o impacto que as diferentes situações têm nas performances resultantes, nem

consideram o efeito que o processo e o produto da gravação têm sobre os músicos que as criam. (CARRUTHERS, 2013, p. 1, tradução nossa)¹.

Como parte da metodologia adotada, foram utilizadas entrevistas informais - de forma remota pelo *google meet*, em forma de questionários e mensagens no *whatsapp* -, junto ao compositor antes e durante o curso, que contribuiriam efetivamente para a interpretação das obras e realização do trabalho escrito. O relato de experiência busca descrever o processo de gravação e informações relativas ao processo de construção de performance.

O presente trabalho visa, ainda, oferecer uma abordagem analítica do repertório para clarinete do compositor capixaba Marcelo Rauta, englobando as seguintes obras: *Estudos para clarinete em Bb*, *Sonatina quasi uno romance-fantasia "Clássica"* e *Trio n° 4*, com foco nos elementos da *Técnica R* presentes nas composições das mesmas.

Além disso, tendo por base a macroanálise² superficial do método de Fernando Lewis de Mattos (2006), o presente trabalho será direcionado à análise de elementos considerados relevantes para a construção de performance tal qual se pretende no presente projeto tais como: antecedentes históricos e elementos estruturais (forma, motivos, estrutura rítmica e fraseado), tendo por base a obra *Estudos para clarinete em Bb*.

Entendemos então, que a análise musical está também relacionada à história, à cultura, à sociedade e época em que foi escrita. Cada período da história traz novas formas de combinar os sons, ou seja, de escrever música, de compor uma melodia, transformando também os ritmos e harmonias utilizadas em cada período. Assim, um analista musical não deve ficar apenas preso àquilo que está na partitura, mas em todo o contexto histórico e social no qual se deu a composição, pois isso também influencia a forma como o compositor organiza os sons e a forma como o intérprete executa uma obra musical (LEITE, 2019, p. 32).

O processo de construção da performance musical envolve vários aspectos a serem trabalhados pelo intérprete, a quem cabe a função de compreender o texto musical e estabelecer uma ponte entre o compositor e o ouvinte da obra. Segundo Koellreutter (1990), existe o autor,

¹ "It is obvious that a recording is not simply a live performance captured. From Walter Benjamin² to Glenn Gould³ to Philip Auslander⁴, musicians and listeners have been aware that the two performance modes are different. However, in today's climate of ubiquitous recorded music, consumers seldom question what impact the different situations have on the resulting performances, nor do they consider the effect the process and product of recording have on the musicians who create them" (CARRUTHERS, 2013, p. 1).

²Para a análise descritiva destes níveis, utilizaremos a seguinte terminologia: (1) microanálise, (2) análise intermediária (ou: análise de nível médio) e (3) macroanálise. [...] Na prática concreta, uma macroanálise superficial da peça deveria ser realizada antes de serem efetivados, em ordem, os três níveis analíticos. [...] A macroanálise inicia-se com a descrição de características como o meio vocal ou instrumental e a duração total da peça, seguindo em direção a eventos menos óbvios, tais como a disposição de eventos em larga escala (MATTOS, 2006, p. 1).

o código – que expressa os seus pensamentos e intenções – o intérprete – que é uma espécie de intermediário que traduz a obra e a coloca ao alcance do ouvinte – e, por fim, o ouvinte.

Da definição do termo interpretar se conclui que essa ação pressupõe a existência de um texto – oral ou escrito – para ser interpretado. Esse texto, logicamente, exige um autor que, por sua vez, se servirá de um código para expressar seus pensamentos e intenções. Em determinadas artes – como no teatro e, especificamente, na música – esse código precisa de um intermediário, o intérprete, que decodificando-o (traduzindo-o), coloca a obra ao alcance do ouvinte, último elo da cadeia que se sucinta, os diversos “elos” da cadeia há pouco mencionada (KOELLREUTTER, 1990, p. 2).

Para que o intérprete consiga assimilar o texto musical e, desta forma, fazer com que o ouvinte compreenda a obra, é relevante, segundo Dunsby, citado por Smith (2009), proceder não somente uma análise da peça, bem como um estudo de caso no qual serão investigadas questões a serem resolvidas concernentes a elementos do discurso musical e à técnica do instrumento.

Essa posição é defendida pelo violinista Rudolf Kolish, que acreditava que o estudo da partitura, deve chegar muito além da mera análise estrutural. O estudo deve ser tão profundo que torne possível a reprodução de todo o pensamento do compositor. Somente um exame bem minucioso nos permitirá ler os signos com o seu completo significado e definir objetivamente os elementos necessários a uma execução, especialmente aqueles que se referem ao fraseado, à pontuação e à inflexão, ou seja, os elementos do discurso musical (SMITH apud DUNSBY, 2009. p. 2).

O compositor em questão é capixaba. Segundo Macedo (2013), atualmente “O Espírito Santo abriga grande diversidade de práticas culturais ao longo de seu território” (MACEDO, 2013, p. 88), porém as informações acerca do início dessas práticas culturais são escassas. As pesquisadoras Lucimara Viana Teixeira (2024) e Vânia Maria Losada Moreira (2011), versam sobre o tema.

Teixeira (2024), afirma que “Por muito tempo, o estado passou por várias situações históricas que isolaram o Espírito Santo, apesar da precoce colonização, por volta de 1830 era praticamente inexistente a produção artística na cidade de Vitória” (TEIXEIRA, 2024, p. 22). Moreira (2011) explica o porquê disso:

Dentre as várias capitâneas criadas pela coroa portuguesa para assegurar a conquista e colonização das terras do Novo Mundo, a do Espírito Santo teve uma história colonial peculiar, pois, apesar de nunca “prosperar”, segundo as expectativas do reino, tampouco foi abandonada. [...] Mas ao contrário do que sucedera com Ilhéus e Porto Seguro, o Espírito Santo escapou do “desaparecimento espontâneo”, fazendo o historiador especular que o motivo disso talvez fosse a “dificuldade de contentar na

partilha [de seu território] Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro” (MOREIRA, 2011, p. 3-4).

Moreira (2011) afirma ainda que, além da conquista do Espírito Santo ter ocorrido mais tarde do que outras áreas fronteiras, sendo elas Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia por exemplo, “foi proibida a construção de caminhos entre Minas e o Espírito Santo para evitar o contrabando do ouro pelo litoral da capitania” (MOREIRA, 2011, p. 5). Somente mais tarde, “diante da necessidade de incrementar as atividades agrícolas e pastoris para compensar a queda na produção aurífera”, que “ao abrir o rio Doce à navegação e ao povoamento” o Espírito Santo começou a ser povoado (MOREIRA, 2011, p. 5). Teixeira (2024), declara que “a cultura musical no estado do Espírito Santo demorou muito para se difundir” (TEIXEIRA, 2024, p. 16).

Existiram outros compositores capixabas que, antes de Marcelo Rauta, escreveram para o clarinete, dentre eles Antônio Paulo (1910-1990)³ e Carlos Cruz, (1936-2011)⁴. Segundo Fernandes (2021) “Atualmente, Rauta é um dos compositores contemporâneos mais atuantes do Espírito Santo” (FERNANDES, 2021, p. 26).

A estrutura da dissertação está organizada da seguinte maneira: no primeiro capítulo, foi elaborada uma biografia do compositor em estudo, com ênfase em suas composições para clarinete; o segundo capítulo apresenta um resumo da técnica de composição criada por Marcelo Rauta, a *Técnica R*; o terceiro capítulo está relacionado a abordagem analítica desta pesquisa, contendo informações acerca de cada uma das obras: *Estudos para clarinete em Bb*, *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”* e *Trio n° 4*; no quarto capítulo encontra-se o relato de experiência, seguido das considerações finais, referências bibliográficas, apêndice e anexos, onde estão disponibilizadas as partituras das obras *Estudos para clarinete em Bb*, *Sonata para clarineta e piano*, *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”* e *Trio n° 4*.

³ “músico capixaba que deixou grande contribuição no que se refere ao choro produzido no Estado do Espírito Santo num período situado entre as décadas de 30 e 80 do século passado” (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 110).

⁴ “autor do *Hino Oficial da Cidade de Vitória*,” e compositor de obras para “Música orquestral (16 obras), Música vocal (14 obras), Música de Câmara (38 obras), Obras solo (39 obras), Arrajos, Melodias de canções populares e Arranjos populares/trilhas para programas de televisão” (SIMÕES, 2014, p. 15).

1 SOBRE O COMPOSITOR

O compositor Marcelo Rauta é ítalo-brasileiro, nascido no dia 05 de março de 1981, no estado do Espírito Santo, na cidade de Guarapari. Iniciou seus estudos em música aos 10 anos de idade, após ver pela primeira vez um teclado na casa de seu amigo de escola. A partir de então, recebeu as primeiras aulas deste instrumento em troca de aulas de reforço de matemática que ministrava para seu colega. Nos anos subsequentes, tomou parte a um projeto social implantado na cidade de Anchieta-ES, chamado *Oficina de música*, onde estudou teoria musical, teclado eletrônico e piano na classe da professora Ângela de Souza Cruz. Neste mesmo projeto, no ano de 1995, teve a oportunidade de se tornar monitor e se formou no ensino médio, capacitado ao Magistério e, segundo ele, fora este o ponto de partida de sua conexão à profissão de educador.

1995 foi o ano em que eu concluí o ensino fundamental e escolhi a minha profissão (à época o ensino médio era profissionalizante e na cidade de Anchieta-ES só havia as habilitações Auxiliar de Contabilidade, Auxiliar Administrativo e Magistério). Optei (por sugestão de minha primeira professora de piano) por fazer no segundo grau o curso de Habilitação para o exercício do Magistério em 1º grau e assim teve início a minha ligação definitiva à educação. Durante o segundo grau, não lecionei música de forma sistematizada em escolas, tendo apenas alguns alunos particulares (musicalização de jovens e adultos). Em 2001 ingressei definitivamente à carreira do magistério lecionando disciplinas do núcleo comum ao primeiro ciclo do Ensino Fundamental (matemática e ciências) (RAUTA, 2018. P. 13).

Paralelamente à sua profissão de educador, Rauta já compunha. Baseado nos próprios conhecimentos (até então somente a linguagem tonal) – sem a supervisão de nenhum professor de composição e inspirado em alguns compositores –, escreveu, nesse período, parte da série de obras relacionadas ao ensino musical chamadas *Obras para juventude*, até então somente para piano. “Nesta época só conhecia música tonal, a música de A. Rebelo, C. Gonzaga, E. Nazareth, F. Burgmuller, F. Chopin, J. S. Bach, L. v. Beethoven, W. A. Mozart, Z. de Abreu (compositores que estudei e que me inspiraram nas primeiras composições)” (Rauta, 2018. p. 14).

No ano seguinte, em 1996, Rauta escreveu sua primeira composição para o clarinete, a *Sonata para clarineta e piano*, incorporando assim o referido instrumento à sua coleção de *Obras para a juventude*, inspirada no *Álbum para a juventude*, de Robert Schumann (1810-1856). A motivação inicial para escrever para o instrumento deu-se por gostar muito do seu som, principalmente na região média e grave, além de sua versatilidade. “Gosto muito do

som da clarineta, sobretudo a região média e grave. Acho a clarineta um instrumento versátil, capaz de exprimir muitas nuances, lirismo e virtuosismo” (RAUTA, 2023, p. 1).

Esta coleção foi produzida por Marcelo Rauta, sob a orientação da professora Dra. Ermelinda Azevedo Paz Zanini – como dito anteriormente –, visando oferecer uma contribuição às demandas de professores e alunos nas áreas de Performance e Educação Musical em propostas multiculturais.

Entre os anos de 2015 e 2018, Marcelo Rauta cursou o doutorado em Educação Musical pela UniRio, sendo orientado pela Dra. Ermelinda Azevedo Paz Zanini. Sua pesquisa se propôs a criar uma obra didática intitulada *Obras para a Juventude*, dividida em dezoito cadernos contendo 216 obras e atividades que totalizam 620 páginas e aproximadamente sete horas de música, separados por temática e instrumentação, unindo os conhecimentos educacionais adquiridos entre o curso de licenciatura em música e seu doutorado. Parte das obras que integram essa série foram compostas pelo compositor ainda antes de sua chegada ao Rio de Janeiro para cursar composição. As *Obras para a juventude* incluem diversas formações, desde o piano ou violão solo à orquestra sinfônica (LIZARDO, 2019, p.17).

Segundo o próprio compositor, a coleção conta com obras para cordas friccionadas, madeiras, metais, piano, percussão, violão e vozes. Está organizada por temática e instrumentação, e contempla obras e atividades que abarcam o ensino coletivo de música: são observadas peças com formações em duo, bem como obras sinfônicas. Visam atender também ao propósito de ensino individual para instrumentos como piano e violão.

Assim, as ferramentas constantes em *Obras para a Juventude* contribuem ao cotidiano musical de professores e alunos em diversos meios sonoros, artísticos e sociais. Essas ferramentas, distribuídas em obras e atividades musicais educacionais, contêm diversos elementos, tais como: modalismo, tonalismo, paisagem sonora, procedimentos composicionais do séc. XX, notação analógica, notação convencional, tablaturas e cifras alfabéticas, recursos expressivos, música popular urbana, música de tradição oral brasileira e estrangeira (folclore), parlendas, tecnologia musical e criação musical (RAUTA, 2019, p. 3).

Segundo o compositor, a *Série Obras para a Juventude* foi ampliada e já conta com 37 cadernos didáticos publicados. O compositor pretende publicar mais 48 obras didáticas (24 para Orquestra de Cordas e 24 para Banda, distribuídas em quatro cadernos) até o final do ano. As obras estão em fase de revisão final.

Em 2003, após mostrar uma de suas composições para orquestra ao maestro titular da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo – então orquestra Orquestra Filarmônica do Espírito Santo –, Helder Trefzger, e ser incentivado pelo mesmo a ingressar no Curso de Graduação em

Composição⁵, mudou-se para o Rio de Janeiro e foi admitido na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Naquele momento, Rauta iniciou uma nova fase em sua carreira de compositor ao conhecer e utilizar distintas técnicas composicionais em suas obras.

Por vergonha de meus colegas universitários, escondi parte de minhas obras compostas antes do ano de 2003, queimei diversas outras peças (neste período utilizava a terminologia *opus* para designar cada composição e destruí cerca de trinta obras de formações diversas, inclusive para orquestra) e mantive apenas as obras para piano que interpretava. Assim, com minha entrada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ) em 2003, iniciei uma nova fase na minha carreira, onde tive que adaptar o que considerava correto (padrão de forma, proporcionalidade, melodias acessíveis, clareza harmônica) com as novas propostas de linguagens modernistas. Por fim, acabei moldando a minha linguagem e passei a escrever obras híbridas, com a mistura de diversos procedimentos (RAUTA, 2018, p. 14).

Neste mesmo ano (2003), Rauta compôs sua segunda obra para clarinete, intitulada *Espaços*, peça dividida em três movimentos, com uma instrumentação bastante interessante, que agrega novos instrumentos de um movimento ao outro. O primeiro movimento apresenta, em sua instrumentação, apenas flauta e clarinete. No segundo movimento, o compositor integra o piano à instrumentação do movimento anterior. O terceiro movimento repete a instrumentação do segundo, acrescida de dois violões.

Segundo Lizardo (2019), Marcelo Rauta escreveu aproximadamente quarenta obras no período em que cursava graduação. Foi nessa época, mais precisamente em 2005, que Rauta compôs sua terceira peça para o instrumento, desta vez para clarinete solo – *Estudos para clarinete em Bb*.

Sua graduação aconteceu entre os anos de 2003 e 2007 e neste período Rauta escreveu cerca de quarenta obras, incluindo as *Sonatas n° 1, 2 e 3*, [...] e recebeu várias premiações com sua obras, como os primeiros lugares nos seguintes concursos: Concurso Nacional de Composição Prêmio Sesiminas de Cultura com sua obra *Sinfonietta no 2*; Concurso de Composição Niemeyer, com a obra *Trio n° 3*; Concurso Quintanares de Quintana, com sua obra *Ah, os relógios*; Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro (categoria coro e orquestra sinfônica) com sua obra *Psalmus 67*; Prêmio Terezinha Dora com a obra *Sonata para piano e percussionistas*;

⁵ “O maestro foi muito educado e gentil. Olhou as partituras, solfejou, analisou a estrutura e exclamou: “Bem! Há alguns elementos interessantes, percebo que tem certa facilidade para criar e imitar, mas, sugiro-te fazer o curso de Composição para ampliar a sua técnica e seus horizontes”. No mesmo dia Leonardo David e Paula Galama leram à primeira vista uma de minhas Sonatas para violino e piano (obras antigas que se perderam quando eu saí de casa, por causa do divórcio. Saí às pressas, esqueci alguns manuscritos e não consegui recuperá-los. Perdi uns cinco ou seis volumes de obras diversas). Antes desse fato acontecer, Leonardo David confidenciou-me que guardou as cópias de todas as minhas primeiras obras, mas, infelizmente, com o seu falecimento eu não consegui acessar as cópias” (RAUTA, 2023, p. 1).

“I Concurso Nacional de Composição para Orquestra Sinfônica do Panorama da Música Brasileira Atual, com sua obra Sinfonietta no 4; Prêmio Internacional por sua obra *Sonata para oboé* em um dos eventos integrantes da “Terceira Conferência Internacional de Formação Musical” realizada pelo Departamento de Música da Universidade La Serena, no Chile (LIZARDO, 2019, p. 16-17).

Em 2007, Rauta compôs sua quarta obra para o instrumento – *Enfim a morte (parte II)* – para soprano ou tenor, clarinete e piano, com a qual buscava dar sequência à obra *Enfim a morte*.

Em 2008 – ano em que ingressou no curso de Mestrado em Composição, na Escola de Música da UFRJ, sob a orientação do professor Dr. Paulo Peloso – Rauta compõe sua quinta obra para o instrumento, *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, dedicada ao clarinetista Deusiel da Cunha de Souza, composta por dois movimentos.

No ano seguinte, em 2009, Rauta escreveu sua sexta peça para o instrumento, o *Concertino quasi uno romance-fantasia “Clássica”* para clarinete e orquestra de cordas. Nesta peça, Rauta orquestrou a parte original de piano, nos movimentos I e II, da *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, acrescentando uma cadência ao primeiro movimento e adicionando um terceiro movimento.

Entre os anos de 2010 e 2016, Marcelo Rauta atuou como professor na Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira”, lecionando as disciplinas Análise Musical, Contraponto e Harmonia, quando estabelecemos um primeiro contato, ensejando meu interesse por suas obras para clarinete.

Em 2015, Rauta ingressou no curso de Doutorado em Educação Musical na UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –, sob a orientação da Professora Dra. Ermelinda Azevedo Paz Zanini, conforme citado anteriormente. Em 2018, Rauta concluiu o referido curso e compõe sua sétima obra para clarinete – *Trio n° 4*, para clarinete, oboé e fagote –, comissionada pelo “Trio Araceli”, grupo camerístico capixaba.

Em 2021, Rauta compôs sua oitava peça para clarinete, *Enfim a morte (parte III)*, cuja formação propõe a soma dos instrumentos e vozes das obras *Enfim a morte e Enfim a morte (parte II)*, qual seja, soprano, barítono, clarinete, trombone e piano. Tal obra tornou-se importante referência na elaboração de sua *Sinfonia n° 13*.

No ano seguinte, em 16 de julho de 2022, Rauta compôs a *Pequena canção sem palavras n° 2*, sua nona e, até então, última peça para clarinete. Sua formação original é clarinete e piano, tendo a mesma, posteriormente, transcrição para orquestra. Fora composta por Marcelo Rauta após seu divórcio e dedicada ao seu psicólogo Lucas Ramos, ele próprio clarinetista. Segundo o próprio compositor, em entrevista, o evento relatado teve influência direta em sua

escrita musical, levando-o a escrever obras que refletiam o momento de melancolia pelo qual passava.

Os quadros a seguir apresentam informações acerca das obras escritas por Marcelo Rauta que contemplam o clarinete em sua formação:

Quadro 1: Obras de Marcelo Rauta para clarinete organizadas em ordem cronológica.

Obras de Marcelo Rauta para Clarinete	
Data	Título
1996	<i>Sonata para Clarineta e Piano</i>
2003	<i>Espaços</i>
2005	<i>Estudos para Clarinete em Bb</i>
2007	<i>Enfim a morte (parte II)</i>
2008	<i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>
2009	<i>Concertino quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>
2018	<i>Trio n° 4</i>
2021	<i>Enfim a morte (parte III)</i>
2022	<i>Pequena Canção sem Palavras n° 2</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 2: Obras de Marcelo Rauta para clarinete organizadas por instrumentação.

Obras de Marcelo Rauta para Clarinete				
Gênero	Título	Data	Instrumentação	Minutagem
Clarinete Solo	<i>Estudos para Clarinete em Bb</i>	2005	Clarinete	Aproximadamente 5 minutos
Clarinete e Piano	<i>Sonata para Clarineta e Piano</i>	1996	Clarinete e Piano	Aproximadamente 10 minutos
	<i>Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>	2008	Clarinete e Piano	Aproximadamente 10 minutos

	<i>Pequena Canção sem Palavras n° 2</i>	2022	Clarinete e Piano	Aproximadamente 6 minutos
Clarinete e Orquestra	<i>Concertino quasi uno romance-fantasia “Clássica”</i>	2009	Clarinete e Orquestra de Cordas	Aproximadamente 15 minutos
Música de Câmara	<i>Enfim a morte (parte II)</i>	2007	Soprano ou Tenor, Clarinete e Piano	Aproximadamente 5 minutos
	<i>Enfim a morte (parte III)</i>	2021	Soprano ou Tenor, Barítono, Clarinete, Trombone e Piano	Aproximadamente 3 minutos
	<i>Espaços</i>	2003	I – Flauta e Clarinete; II – Flauta, Clarinete e Piano; III – Flauta, Clarinete, 2 Violões e Piano	Aproximadamente 8 minutos
	<i>Trio n° 4</i>	2018	Oboé, Clarinete e Fagote	Aproximadamente 10 minutos

Fonte: Elaborado pela autora.

Além de haver conquistado diversas premiações com suas composições, Rauta produziu trabalhos fonográficos, bem como montagens de espetáculos e direção de musical.

Contribuiu para a montagem dos espetáculos “As Pastorinhas de Realengo” e “Lapinha da Paraíba”, ambos projetos realizados pela UFRJ, no Rio de Janeiro. Dirigiu o musical do infante-juvenil “Procura-se Hugo” de Dilea Frate, contribuindo com algumas composições e atuando no papel de “cachorro músico”. O espetáculo esteve em temporada no Teatro Oi Futura e Teatro dos Quatro no Rio de Janeiro e no SESC Avenida Paulista em São Paulo, em 2008 (LIZARDO, 2019, p. 18).

Atualmente, Marcelo Rauta é professor de música no Instituto Federal Fluminense, localizado na cidade de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro. Ao longo de sua trajetória, Rauta compôs mais de 100 obras para distintas formações instrumentais⁶.

⁶ Dentre elas, “cerca de quarenta e cinco de suas obras publicadas e distribuídas entre as editoras: Periferia Music, de Barcelona – Espanha, Amazon e pela Academia Brasileira de Música com sede no Rio de Janeiro – Brasil” (LIZARDO, 2019, p. 18).

2 TÉCNICA R

A *Técnica R* é uma técnica de composição criada por Marcelo Rauta, concebida de forma didática e desenvolvida com o intuito de facilitar o ensino de composição musical nas escolas, agregando elementos musicais aos conteúdos estudados no dia a dia dos estudantes nas disciplinas de matemática e português. Nesta, trabalha-se a interdisciplinaridade, além de ampliar o escopo da composição melódica e harmônica, somando-se às técnicas já existentes do tonalismo, do modalismo e do atonalismo (dodecafonismo, serialismo, entre outras). Foi utilizada para embasar algumas composições, por exemplo os *Estudos para clarinete em Bb* – na fase embrionária da criação da técnica – *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”* e o *Trio n° 4*, quando já adiantado o desenvolvimento da Técnica R.

Segundo o caderno *Criando, interpretando e apreciando* – obra publicada no portal *Música Brasilis*, que detalha cada possibilidade de aplicação da técnica –, trata-se atualmente de uma técnica de criação particionada em três modos de operação, sendo eles: *Técnica R* de criação *Modus Articulandi* (criação de melodias pelo uso fonético de letras e poemas), *Modus Aleatorium* (melodias matemáticas) e *Modus Ascendi/Discendi* (criação de melodias por uso de escalas artificiais). As três variantes da Técnica podem incorporar qualquer estética ou estrutura melódica/harmônica, a depender da vontade do compositor.

É importante observar que a técnica auxilia na criação de melodias e harmonias. As questões relacionadas à fórmula de compasso, ritmo e tessituras das notas fica a critério de quem está criando.

A *Técnica R* de criação *Modus Articulandi* envolve conteúdos de teoria musical e língua portuguesa, posto que nesta, a criação de melodias e harmonias se dá através das notas oferecidas pela tabela onde cada fonema equivale a um som. Segundo o caderno “*Criando, interpretando e apreciando*”, tal técnica “foi desenvolvida para se criar melodias livres a partir de uma tabela de articulações vocais e silábicas, previamente preparada” (RAUTA, 2019, p. 12).

O exemplo a seguir ilustra uma das possibilidades de utilização da *Técnica R* de criação *Modus Articulandi*:

Exemplo musical:

Iremos tomar, por exemplo, a criação melódica a partir da seguinte frase extraída dos ditos populares: “Água mole, pedra dura, tanto bate até que fura”. Use à vontade outras parlandas, poemas e textos.

Fazendo a separação fonética e atribuindo as notas da tabela, obtemos a seguinte sequência: **A** = Lá; **gua** = Ré; **mo** = Fá; **le** = Sib; **pe** = Si; **dra** = Fá#; **du** = Dó#; **ra** = Sol; **tan** = Sol#; **to** = Si; **ba** = Mi; **te** = Lá; **a** = Lá; **té** = Lá; **que** = Dó#; **fu** = Lá; **ra** = Sol.

A harmonização (inclusive cifragem americana), ritmo, agógicas, dinâmicas, estilo, entre outros, ficam a critério e escolha do compositor.

Exemplo 1: Exemplo de utilização da *Técnica R Modus Articulandi*. Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.

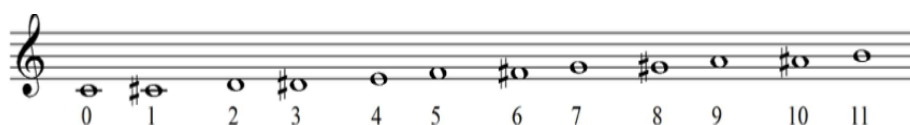
O quadro a seguir demonstra os fonemas e suas respectivas notas equivalentes:

Quadro 3: Tabela de fonemas e suas notas correspondentes.

A	Lá	E	Mi	I	Si	O	Fá#	U	Dó#
Ba	Mi	Be	Fá	Bi	Fá#	Bo	Sol	Bu	Sol#
Ca	Si	Ce	Dó	Ci	Dó#	Co	Ré	Cu	Ré#
Da	Fá#	De	Sol	Di	Sol#	Do	Dó	Du	Dó#
Fa	Fá	Fe	Fá#	Fi	Sol	Fo	Sol#	Fu	Lá
Ga	Dó	Ge	Dó#	Gi	Ré	Go	Ré#	Gu	Mi
Ha	Sol	He	Sol#	Hi	Lá	Ho	Sib	Hu	Dó
Ja	Ré	Je	Mib	Ji	Mi	Jo	Fá	Ju	Fá#
Ka	Lá#	Ke	Si	Ki	Dó	Ko	Dó#	Ku	Ré
La	Lá	Le	Sib	Li	Si	Lo	Dó	Lu	Dó#
Ma	Láb	Me	Lá	Mi	Mi	Mo	Fá	Mu	Fá#
Na	Mib	Ne	Mi	Ni	Fá	No	Fá#	Nu	Sol
Pa	Sib	Pe	Si	Pi	Dó	Po	Dó#	Pu	Ré
Qua	Dó	Que	Dó#	Qui	Ré	Quo	Ré#	--	--
Ra	Sol	Re	Ré	Ri	Ré#	Ro	Mi	Ru	Fá#
Sa	Ré	Se	Ré#	Si	Si	So	Sol	Su	Sol#
Ta	Láb	Te	Lá	Ti	Sib	To	Si	Tu	Dó
Va	Mib	Ve	Mi	Vi	Fá	Vo	Fá#	Vu	Sol
Wa	Sib	We	Si	Wi	Dó	Wo	Dó#	Wu	Ré
Xa	Fá	Xe	Fá#	Xi	Sol	Xo	Sol#	Xu	Lá
Za	Dó	Ze	Dó#	Zi	Ré	Zo	Ré#	Zu	Mi
Cha	Sol	Che	Sol#	Chi	Lá	Cho	Sib	Chu	Si
Gua	Ré	Gue	Mib	Gui	Mi	Guo	Fá	--	--
Lha	Lá	Lhe	Sib	Lhi	Si	Lho	Dó	Lhu	Dó#
Nha	Mi	Nhe	Fá	Nhi	Fá#	Nho	Sol	Nhu	Sol#

Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.

A *Técnica R* de criação *Modus Aleatorium* pode ser entendida como uma técnica de composição que “envolve simultaneamente conteúdos de teoria musical e matemática” (RAUTA, 2019, p. 7). Seu objetivo é “elaborar melodias e harmonias livres a partir de quaisquer resultados numéricos resultantes de fórmulas, sorteios de dados ou escolhas livres de sequências numéricas, onde cada nota possui um número de zero a onze” (RAUTA, 2019, p. 7), conforme o exemplo abaixo:



Exemplo 2: *Técnica R Modus Aleatorium*. Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.

O exemplo a seguir, retirado do caderno “Criando, interpretando e apreciando” elucida uma proposta de utilização da *Técnica R* de criação *Modus Aleatorium*:

Exemplo prático:

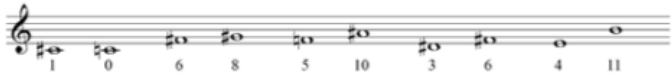
- João pegou cinco dados (cada um contendo números de 1 a 6) e ao sortear os obteve a soma numérica de 8. Neste caso, não será preciso realizar cálculo redutor para se atribuir uma nota, pois o número 8 já consta na escala geral proposta como nota Sol#, bastando apenas utilizá-la.
- Em um segundo sorteio, João obteve a soma de 28. Neste caso, para saber qual nota o número 28 representa, deve-se reduzi-lo até se chegar a um número de zero a onze. A redução é simples: qual é o múltiplo de 12 mais próximo a 28? A resposta é 24. Basta então subtrairmos 24 de 28 e teremos o número 4 que representa a nota Mi na escala cromática geral proposta. Resumindo: 28 é o número sorteado; 24 é o múltiplo de 12 mais próximo e $28 - 24 = 04$. Caso o aluno não domine múltiplos ou desconheça o conceito, o professor tem opção de explicar como ocorre ou realizar o cálculo de outra maneira, ou seja subtraindo de 12 em 12 até chegar em um número de zero a onze. Exemplo, $(28 - 12 = 16)$; $(16 - 12 = 04)$ e assim também se obtém o mesmo resultado.
- As sequências numéricas, como ditas anteriormente não precisam necessariamente ser adquiridas por sorteio, onde os alunos podem escolher arbitrariamente números de casas, documentos, telefones etc. e alunos de anos avançados podem extrair as notas de outras séries matemáticas, tais como Progressão Aritmética, Fibonacci, Pares e Ímpares etc.
- No final, todo número acima de onze deve ser reduzido. Ex. o resultado numérico apontou o número 144. Podemos reduzi-lo das duas maneiras expostas acima ou ainda por meio de uma terceira alternativa: Divida 144 por 12 e teremos 12 e aplicando a redução por 12 teremos $(12 - 12 = 0)$. Logo, 144 corresponde a 0, nota Dó. Qual é o múltiplo de 12 mais próximo a 144? O próprio 144, logo $(144 - 144 = 0)$.
- Caso na divisão o número não seja inteiro, procede-se da seguinte forma: João obteve o resultado 146. Divida 146 por 12 e teremos 12,16; desconsidere a casa decimal e multiplique a parte inteira por 12 e teremos 144 que é o múltiplo de 12 mais próximo a 146, logo $(146 - 144 = 02)$, ou seja, nota Ré. Resumindo: 146 é o número a ser reduzido; achamos o múltiplo mais próximo dividindo 146 por 12 $(146 : 12 = 12,16)$ e multiplicando a parte inteira ao 12 $(12 \times 12 = 144)$; subtraímos 144 de 146 $(146 - 144 = 2)$ e obtivemos a nota Ré.

Os quesitos altura, fórmula de compasso, ritmo e harmonia são livres e ficam a cargo de quem está criando as melodias, portanto é possível usar quaisquer ritmos e figurações harmônicas de todas as linguagens e estéticas (inclusive cifragem americana), bem como alturas/oitavas diversas, bem como mesclar linguagens musicais.


Abaixo expomos um pequeno exemplo de como aplicar essa técnica musicalmente:

- João sortear os dados dez vezes e obteve a seguinte sequência numérica: 25, 12, 30, 8, 5, 10, 15, 6, 28 e 11;

- João reduziu os números que precisavam ser reduzidos e obteve a seguinte sequência numérica dentro da escala cromática: 1, 0, 6, 8, 5, 10, 3, 6, 4 e 11;



- João escreveu as notas correspondentes na pauta musical e atribuiu a seu gosto as alturas, fórmulas de compassos, ritmos e harmonia, conforme os exemplos:



Exemplo 3: Exemplo de utilização da *Técnica R Modus Aleatorium*. Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.


Vale apontar ainda que tal proposta pode ser utilizada com alunos iniciantes que ainda não tem conhecimento harmônico. Neste caso, o professor precisaria ajudá-lo. Segundo Rauta (2024), “Ritmo e harmonia são livres, se o aluno não tem conhecimento ele precisa do auxílio do professor para isso. [...] e para as dificuldades musicais se mantém o auxílio do professor até que ele tenha mais conhecimento teórico-musical para se tornar independente” (RAUTA, 2024).

Em relação à idade, não se tem um parâmetro pré-estabelecido, porém, é importante que o aluno saiba fazer cálculos básicos para a aplicação da atividade.

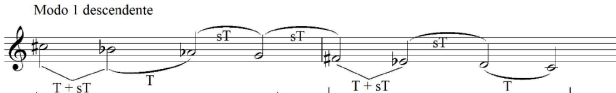
A *Técnica R* de criação *Modus Ascendi/Discendi* conta com duas escalas fixas e “serve para se criar melodias e harmonias a partir de arquétipos escalares que podem ser usados de modo escalar livre. Ou seja, elaborar melodias livres a partir de escalas artificiais elaboradas previamente” (RAUTA, 2019, p. 10).

No exemplo a seguir, verificam-se as duas escalas artificiais criadas por Marcelo Rauta e que, segundo o compositor, em entrevista, “são duas escalas fixas, mas que se admitem transposição, inversão, retrógrado, supressão de notas etc” (RAUTA, 2023).

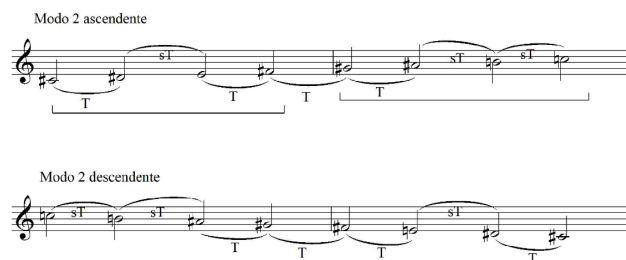
Modo 1 ascendente



Modo 1 descendente



Exemplo 4: *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 1. Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.



Exemplo 5: *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 2. Fonte: caderno Criando, interpretando e apreciando.

As notas das duas escalas, que hoje são fixas, não foram sempre essas. Inicialmente eram outras notas, que foram alteradas, segundo o compositor, com o intuito de criar uma analogia das notas com a visualização das mesmas no teclado.

As escalas foram revisadas com o intuito de simplificação. A Técnica foi utilizada didaticamente em oficinas voltadas ao ensino de música na Educação Básica. Então, foram estabelecidas as escalas fixas: (Dó, Ré, Mib, Fa#, Sol, Láb, Sib, Dó#) e (Dó#, Ré#, Mi, Fá#, Sol#, Lá#, Si Dó), ascendente e descendente. Elas demonstram visualmente as teclas brancas e pretas do piano, podendo ser utilizadas em qualquer grau de dificuldade e, portanto, servem de elementos para a criação de obras educacionais e profissionais, desde as mais simples às de alta complexidade (RAUTA, 2023).

Vale ressaltar que fica a critério de quem está criando a melodia escolher quantas e quais notas dessas escalas utilizar. As duas escalas podem ser utilizadas de forma mesclada, não sendo obrigatório partir do princípio destas, ou terminá-las em ordem direta. De acordo com o caderno “Criando, interpretando e apreciando”, a técnica pode ser ‘quebrada’ em prol da vontade do compositor. A movimentação escalar não é rígida na construção da peça” (RAUTA, 2019 p. 11).

3 OBRAS ELENCADAS PARA ANÁLISES ESTRUTURAL E FRASEOLÓGICA

As conceituações manifestas na apostila de Fernando Lewis de Mattos (2006), foram observadas e utilizadas como principal fonte no desenvolvimento da pesquisa sobre os *Estudos para clarinete em Bb*. Os dados identificados nas análises estão descritos em notas de rodapé.

As obras *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”* e *Trio n° 4* têm o foco nos elementos da *Técnica R* como procedimento composicional das mesmas.

Ademais as três obras contêm informações históricas acerca das peças que são, do mesmo modo, consideradas relevantes à interpretação musical.

3.1 ESTUDOS PARA CLARINETE EM SI BEMOL

Os *Estudos para clarinete em Bb* foram compostos em maio de 2005, mês caracterizado, pelo compositor, por ser o “mês das miniaturas”, posto que foram escritas ainda as oito *Miniaturinhazinhas* para violão solo que, mais tarde, tornaram-se a *Suíte Chaves* (título que homenageia o programa de TV mexicano exibido no Brasil pela emissora SBT, entre os anos 1984 e 2020). Os estudos foram compostos, segundo o compositor, tendo por base a perspectiva de explorar saltos intervalares mais acentuados, aliada à proposta de utilização da *Técnica R* na construção melódica da peça. Sua maior motivação ao escrevê-la foi mostrar que o clarinete possui rica sonoridade em toda a sua tessitura, predispondo-se, naturalmente, à escrita virtuosística.

Marcelo Rauta escreveu ainda outros estudos para piano e para violão que, assim como os estudos para clarinete, têm em comum passagens virtuosísticas e repetições de células rítmicas.

3.1.1 Aleatorium I

O *Aleatorium I* dos *Estudos para clarinete em Bb* encontra-se dividido em duas seções, por mim nomeadas “seção A e seção B + coda”. A seção A abrange os compassos 1 a 12 e apresenta apenas duas frases originais, observadas nos compassos 1-2 e 3-4. Todas as outras frases são variações destas. Nos compassos 5-6, observa-se uma variante da frase 1, com alterações de registros em algumas notas. Nos compassos 7-8 e 11-12 nota-se, ainda, a frase 1

de forma retrógrada⁷. Nos compassos 9-10, observa-se a frase 2 também de forma retrógrada, como demonstra o exemplo abaixo:

Estudos para clarinete em B \flat

Duração Aproximada: 5 min.

Aleatorium I

Marcelo Rauta
(Maio/2005)

Exemplo 6: *Estudos para clarinete em B \flat , Aleatorium I*, Seção A, compassos 1-12. Fonte:Marcelo Rauta.

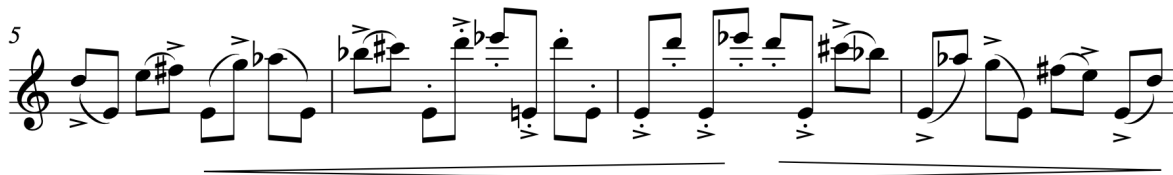
A seção B abarca os compassos 13 a 18, em construção que se assemelha à seção A, porém, com variação por diminuição rítmica⁸. Notam-se, ainda, diferenças em indicações de dinâmicas. Enquanto a seção A propõe dinâmica *mp*, com indicações de crescendo e decrescendo nos compassos 2 e 3 (exemplo 7), 5 a 8 (exemplo 8) e 11 e 12 (exemplo 9), a seção B apresenta contrastes de dinâmicas. A mesma inicia-se com indicação de *ff*, que se estende pelos compassos 13 e 14, seguindo com indicação de *mp súbito* e crescendo e decrescendo a *p* nos compassos 15 e 16. No compasso 18, há indicação de crescendo. Notam-se ainda, diferenças em articulações e ascentuações, como observado no Exemplo 7.

⁷ “retrogradação – é a repetição de um seguimento musical de trás para a frente” (MATTOS, 2006, p. 22).

⁸ “diminuição rítmica – é a repetição de um trecho com os valores rítmicos diminuídos. Pode haver diminuição dos valores à metade, a terça parte, à quarta parte, etc” (MATTOS, 2006, p. 24).



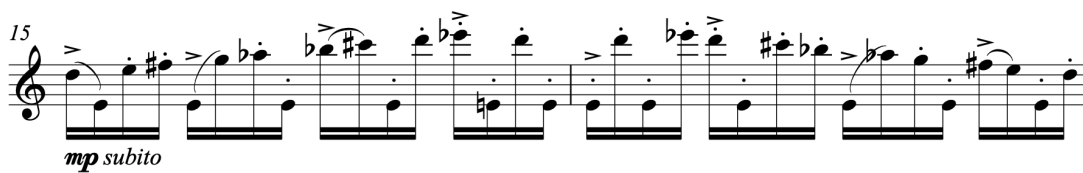
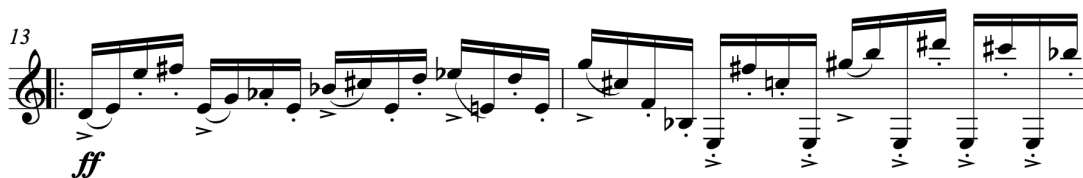
Exemplo 7: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, Seção A, compassos 2 e 3.* Fonte:Marcelo Rauta.



Exemplo 8: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, Seção A, compassos 5-8.* Fonte:Marcelo Rauta.



Exemplo 9: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, Seção A, compassos 11 e 12.* Fonte:Marcelo Rauta.



Exemplo 10: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, Seção B, compassos 13-18.* Fonte:Marcelo Rauta.

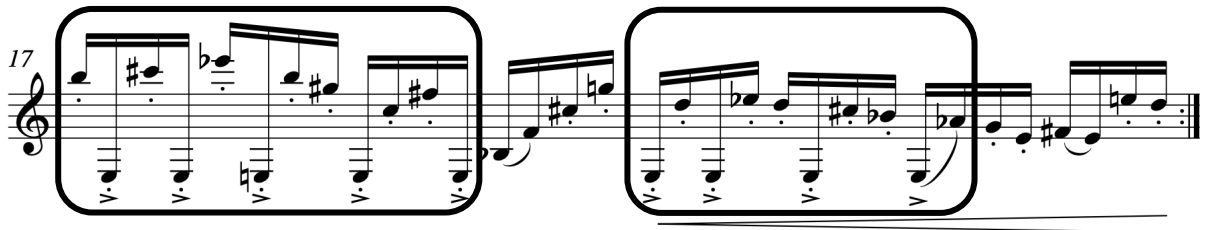
A Coda tem início no compasso 19, findando no compasso 21. Com indicação de *ff*, apresenta uma escala descendente que começa no Sol⁴ e termina no Mi², saltando, em seguida, para o Sib², formando, assim, um intervalo de 5^a diminuta, seguido do Lab² em trinado

que, posteriormente, conduz ao Sol² em decrescendo, como pode ser observado no exemplo musical n. 11.



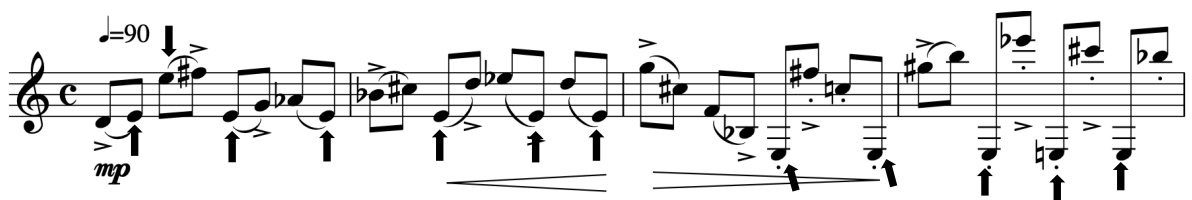
Exemplo 11: Estudos para clarinete em Bb, *Aleatorium I*, Coda, compassos 19-21. Fonte: Marcelo Rauta.

As melodias do *Aleatorium I* são angulares. Bennett (1986) afirma – em relação às melodias – que, “é provável que incluam grandes diferenças de altura, frequentemente fazendo uso de intervalos cromáticos e dissonantes. São curtas e fragmentadas, angulosas e pontiagudas” (BENNETT, 1986, p. 69). É importante ressaltar que a flexibilidade de extensão observada no clarinete possibilita ao compositor a fluida utilização dos extremos da tessitura do instrumento.



Exemplo 12: Estudos para clarinete em Bb, *Aleatorium I*, compasso 4. Fonte: Marcelo Rauta.

Além disso, o *Aleatorium I* sugere a nota Mi como centro tonal, como demonstra o exemplo abaixo:



Exemplo 13: Estudos para clarinete em Bb, *Aleatorium I*, compasso 1-4. Fonte: Marcelo Rauta.

Na presente obra, a acentuação não é métrica, isto é, não se faz presente nos *ictus* onde, naturalmente, costumam ser observados apoios fraseológicos.

3.1.2 Aleatorium II

O *Aleatorium II* tem forma unária, ou seja, apresenta apenas uma única seção. As frases são quadradas⁹ e o compositor lança mão de frases semelhantes, porém, com variação de registro, conforme observado no exemplo 14.

The image displays three staves of musical notation for a clarinet in B-flat. The first staff (measures 1-6) contains two phrases: 'Frase 1' (measures 1-4) and 'Frase 2' (measures 5-6). The second staff (measures 7-9) contains 'Frase 1 com variação de registro' (measures 7-9). The third staff (measures 10-19) contains 'Frase 2 com variação de registro' (measures 10-19). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p sempre'.

Exemplo 14: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II*, compasso 1-19. Fonte: Marcelo Rauta.

O compositor também utiliza semi-frases¹⁰ semelhantes, porém, com variação de registro (Exemplo 15).

⁹ quadratura - as frases mais comuns são aquelas que têm a extensão de quatro compassos, chamadas de frases quadradas. As frases de oito e dezesseis compassos também são consideradas quadradas, pois estes números são múltiplos de quatro. A construção musical com frases quadradas (quadratura) é a mais comum na música do século XVIII, períodos Barroco Tardio e Clássico. No século XX, a escola neoclássica também utilizou abundantemente este tipo de frase (MATTOS, 2006, p. 14 e 15).

¹⁰ “A semi-frase, que é também chamada de **membro de frase**, é composta pela justaposição de diversos incisos. A semi-frase, assim como o inciso, não apresenta uma idéia completa, sendo relativa à sentença ou oração na linguagem verbal. A semi-frase pode ser **binária**, quando é formada por dois incisos [...], ou **ternária**, quando é composta por três incisos” (MATTOS, 2006, p. 12).

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 20 and contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A section of the first four measures is enclosed in a rounded rectangular box. The second staff begins at measure 26 and continues the melodic line. A section of measures 27-28 is enclosed in another rounded rectangular box.

Exemplo 15: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II*, compassos 20-28. Fonte: Marcelo Rauta.

O *Aleatorium II* não possui grandes contrastes de dinâmicas. O compositor utiliza-se, no primeiro compasso, de uma indicação de *p sempre*, sendo tal dinâmica “estática” extensiva à totalidade do estudo. Apenas nos últimos compassos são observadas duas semínimas pontuadas com indicação de decrescendo (Exemplo musical em 16a e 16b).

The image shows a single staff of musical notation in 6/8 time. The first measure contains a half note with a dynamic marking of *p sempre* enclosed in a box. The rest of the staff shows a melodic line with various accidentals and articulation marks.

Exemplo 16a: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II*, compasso 1-4. Fonte: Marcelo Rauta.

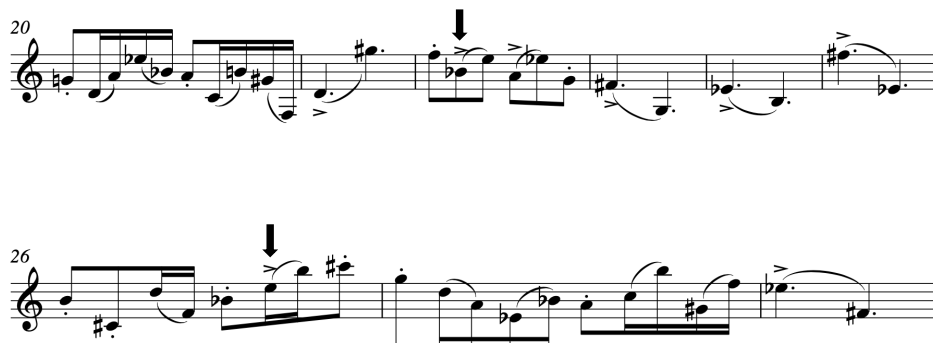
The image shows a single staff of musical notation in 6/8 time. The final measure of the staff contains a half note with a decrescendo hairpin, which is enclosed in a box.

Exemplo 16b: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II*, compasso 29-32. Fonte: Marcelo Rauta.

O *Aleatorium II* tem indicação metronômica semínima = 60 e não apresenta variação agógica¹¹. A acentuação não é métrica. O compositor utiliza-se de padrões de

¹¹ “variações agógicas – são as variações gradativas de andamento, como acelerando ou rallentando” (MATTOS, 2006, p. 23).

acentuação em tempos fortes, direcionados aos compassos 43 e 47, onde faz-se uso de deslocamento de acentuação¹² (exemplo musical em 17).



Exemplo 17: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II*, compasso 22-26. Fonte: Marcelo Rauta.

O estudo desenvolve-se calmo, por vezes conduzindo à tensão provocada pela variação rítmica, que logo se reorienta à tranquilidade das semínimas pontuadas.

3.1.3 Aleatorium III

O *Aleatorium III* encontra-se dividido em duas seções, quais sejam “seção A” e “seção B acrescida de coda. O estudo não contempla variações agógicas, desenvolvendo-se por base em indicação de semínima = 100, que se estende até o fim.

O estudo apresenta, no primeiro compasso, uma semi-frase que se torna padrão para o início de todas as outras frases do estudo. A seção A abrange os compassos 1 a 7, constituindo-se por três frases, por mim designadas frases 1, 2 e 3. As frases 1 e 2 apresentam a mesma sequência rítmica, enquanto a frase 3 molda-se por uma semi-frase semelhante às antecedentes frases 1 e 2, sendo a segunda semi-frase diferente. Constitui-se, por conseguinte, um período repetido¹³, no qual a frase 2 vem a ser uma resposta à frase 1, enquanto a frase 3 difere das outras apenas na cadência. Ambas são frases de contraste¹⁴ e irregulares¹⁵. A frase 2 é uma transposição¹⁶ em 2º menor acima da frase 1. (exemplo 18).

¹² “deslocamentos da acentuação – são acentos ‘artificiais’ que enfatizam tempos que são geralmente secundários na métrica convencional. São sempre indicados pelo sinal: > sobre ou sob o corpo da nota” (MATTOS, 2006, p. 24).

¹³ “O tipo mais simples de período é o **período repetido** [...], o qual é formado por frases idênticas que diferem apenas na cadência” (MATTOS, 2006, p. 15).

¹⁴ “Quando os membros de frase diferem entre si, isto é, são compostos de material diferente, a frase é chamada de **frase contraste**” (MATTOS, 2006, p. 14).

¹⁵ “A **frase irregular** é aquela na qual as semi-frases diferem em sua duração, possuindo diferentes extensões de tempo” (MATTOS, 2006, p. 14).

¹⁶ “transposição – consiste na repetição da célula melódica em altura distinta” (MATTOS, 2006, p. 21).

The image shows three musical phrases from a score. The first phrase, labeled 'Frase 1', starts at measure 1 with a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a dynamic of *ff*. It consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time. The second phrase, labeled 'Frase 2', starts at measure 3 with a dynamic of *p subito* and consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time. The third phrase, labeled 'Frase 3', starts at measure 5 with a dynamic of *mf* and consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time, and ends with a trill. The phrases are enclosed in rounded rectangular boxes.

Exemplo 18: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III*, seção A, compassos 1-7. Fonte: Marcelo Rauta.

A seção B abarca os compassos 8 a 14. As frases da seção B seguem o mesmo padrão rítmico da seção A, porém, utilizando-se de ornamentação melódica¹⁷ na primeira frase da seção B. Ademais, as primeiras semi-frases das frases 4, 5 e 6 são similares e as segundas semi-frases das frases 4 e 5 são semelhantes. (exemplo 19).

The image shows six musical phrases from a score. The first phrase, labeled 'Frase 4', starts at measure 8 with a dynamic of *ff* and consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time. The second phrase, labeled 'Frase 5', starts at measure 9 with a dynamic of *p subito* and consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time. The third phrase, labeled 'Frase 6', starts at measure 11 with a dynamic of *mf* and consists of two measures in 3/4 time, followed by two measures in 4/4 time. The phrases are enclosed in rounded rectangular boxes.

Exemplo 19: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III*, seção B, compasso 8-14. Fonte: Marcelo Rauta.

¹⁷ “ornamentação melódica – é o enriquecimento da melodia através do acréscimo de bordaduras, apojaturas, notas de passagem, etc” (MATTOS, 2006, p. 21).

A coda compreende os compassos 15 a 18. Com indicação de crescendo, o compositor utiliza o mesmo padrão de notas das segundas semi-frases da frase 3 e 6 (respectivamente compassos 6 e 13), mudando enarmonicamente a quarta semicolcheia do primeiro tempo, a terceira semicolcheia do segundo tempo e a terceira semicolcheia do terceiro tempo. O compositor altera algumas notas, sendo estas a quarta nota do segundo tempo e as quatro ultimas notas (exemplo 20). A coda termina com uma indicação de pianíssimo súbito.

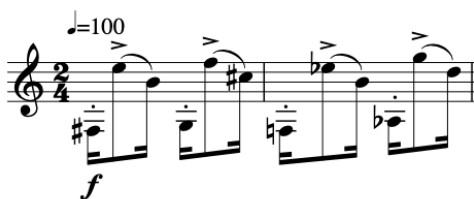


Exemplo 20: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III*, coda, compassos 15-18. Fonte: Marcelo Rauta.

O estudo apresenta grandes contrastes de dinâmicas e não possui uma fórmula de compasso única. As fórmulas de compasso 2/4, 3/4, 4/4 e 5/4 passeiam durante o estudo que, somente na coda, apresenta mais de um compasso seguido com a mesma fórmula.

3.1.4 Aleatorium IV

O *Aleatorium IV* apresenta grandes contrastes de dinâmica, tanto mudanças gradativas quanto mudanças abruptas¹⁸ e a predominância de ritmo sincopado – característica da música brasileira –, observada nos exemplos 21.



Exemplo 21: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium IV*, compassos 1 e 2. Fonte: Marcelo Rauta.

O *Aleatorium IV* é o único dos quatro estudos que apresenta variação agógica¹⁹ (exemplo 22).

¹⁸ “mudanças gradativas de intensidade – consistem em crescendos e diminuïdos de intensidade, que servem para preparar segmentos com intensidade diversa.
mudança abrupta de intensidade – consiste no contraste entre intensidades distintas, sem preparação. Este é o caso dos efeitos de eco – repetição do mesmo padrão em: forte piano – na música barroca” (MATTOS, 2006, p. 24).

¹⁹ “variações agógicas – são as variações gradativas de andamento, como acellerando ou rallentando (MATTOS, 2006, p. 14).

Exemplo 22: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium IV*, compassos 27-36. Fonte: Marcelo Rauta.

O *Aleatorium IV* é dividido em duas seções, as quais definidas por “seção A” e “seção B acrescida de coda”. A seção A compreende os compassos 1 a 16, possuindo quatro frases. Assim como o *Aleatório I*, o *Aleatorium IV* possui duas frases originais, sendo estas, “frase 1” e “frase 2”. As frases subsecutivas são variações destas. A frase 2 é uma transposição em uma 3^o acima da frase 1. A frase 3 é uma variação por ornamentação melódica nos incisos²⁰ 1 e 3 de cada semi-frase. A frase 4 é uma variação por ornamentação melódica em todos os incisos da frase. As frases da seção A são frases afirmativas²¹ e quadradas (exemplo 23).

Exemplo 23: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium IV*, seção A, compassos 1-20. Fonte: Marcelo Rauta.

²⁰ “O inciso é a mínima unidade musical significativa, ou seja, a menor unidade melódica reconhecível de uma determinada peça de música. O inciso é incompleto em si mesmo, sendo utilizado como ponto de partida para a construção de unidades mais extensas. Fazendo um paralelo com a linguagem verbal, o inciso seria equivalente à palavra” (MATTOS, 2006, p. 12).

²¹ “frase afirmativa quando as semi-frases que a compõem são iguais ou semelhantes, ou seja, são construídas com base no mesmo material” (MATTOS, 2006, p. 14).

A seção B abarca os compassos 17 a 32 e a coda, os compassos 33 a 36. Assim como a seção A, a seção B é composta por quatro frases, com variações de registro (exemplo 24).

The image shows a musical score for a clarinet study. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 16 and contains measures 17-20, labeled 'Frase 5'. It includes dynamics '1º vez f' and '2º vez mp'. The second staff contains measures 21-26, labeled 'Frase 6'. The third staff contains measures 27-31, labeled 'Frase 7', and measures 32-36, labeled 'Frase 8'. The 'Frase 8' section includes the instruction 'accel. poco a poco'. The fourth staff contains measures 33-36, labeled 'Coda', and ends with a double bar line and the dynamic 'fff'.

Exemplo 24: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium IV*, seção B e coda, compassos 16-36. Fonte: Marcelo Rauta.

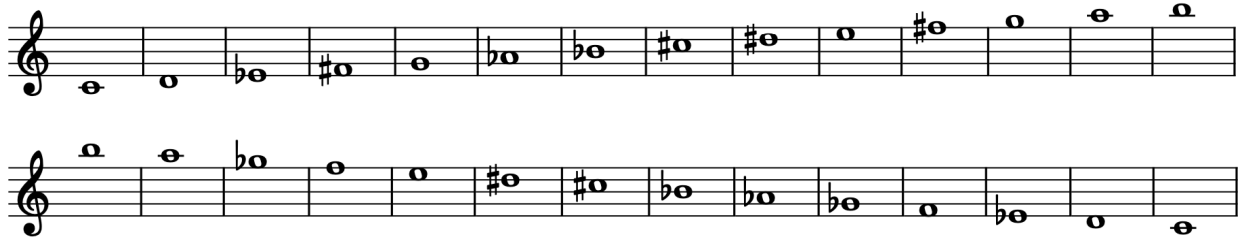
O estudo contém ainda, uma única indicação de andamento, sendo a mesma semínima = 100, não apresentando variação de andamento.

3.1.5 Presença da Técnica R

Os *Estudos para clarinete em Bb* foram escritos quando a *Técnica R* encontrava-se em fase de construção, buscando sua mais apropriada forma de expressão. À época, a técnica se chamava *Sistema R*.

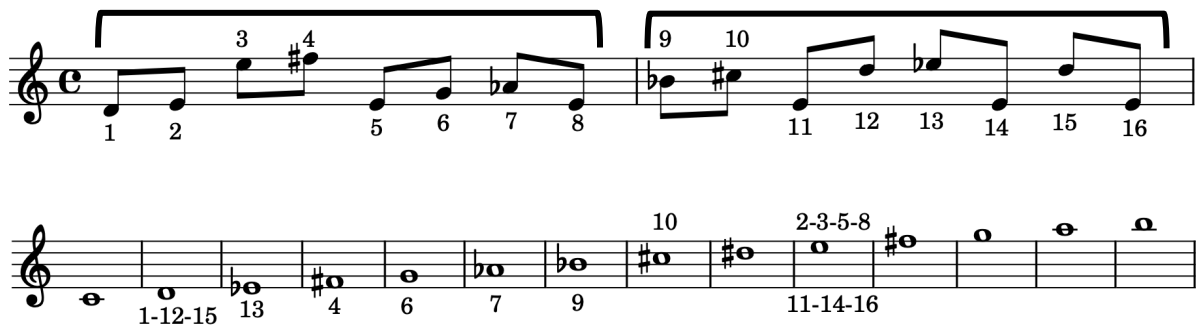
As peças foram escritas nos meus primeiros esboços de se criar um sistema melódico (o sistema R) que ainda está em desenvolvimento. Neste caso, hoje se trata de duas escalas alteradas ascendentes (dó, ré, mib, fá#, sol, láb, sib e dó#, ré#, mi, fá#, sol, lá, si) que muda a alteração quando se troca para a direção descendente (si, lá, solb, fá, mi, ré#, dó# e sib, láb, solb, fá, mib, ré, dó) (RAUTA, 2016).

No exemplo a seguir, verificam-se as duas escalas que, segundo o compositor, foram utilizadas como base para a elaboração dos *Estudos para clarinete em Bb*:

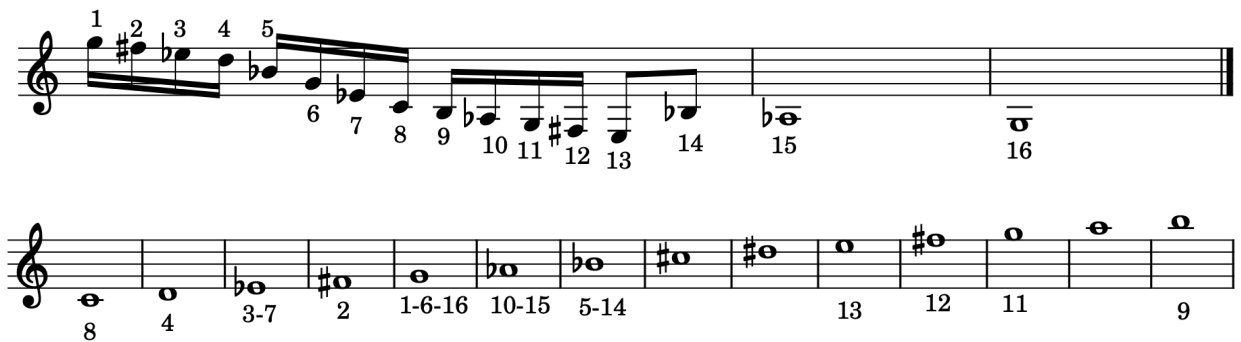


Exemplo 25: *Técnica R* (modo embrionário). Fonte: Elaborado pela autora.

No *Aleatorium I*, a presença das notas da *Técnica R* se dá nas duas frases originais do estudo (exemplo 26), bem como na coda (exemplo 27).



Exemplo 26: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I e Técnica R* (modo embrionário). Fonte: Elaborado pela autora.



Exemplo 27: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, coda e Técnica R* (modo embrionário). Fonte: Elaborado pela autora.

No *Aleatorium II*, as notas da *Técnica R* são percebidas logo na frase 1, como mostra o exemplo 28.

Exemplo 28: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium II e Técnica R (modo embrionário)*. Fonte: Elaborado pela autora.

No *Aleatorium III*, as notas da *Técnica R* são notadas em todo o estudo. À título de exemplo, vale ressaltar as frases 1 e 2, que podem ser observadas, respectivamente, nos exemplos 29 e 30.

Exemplo 29: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III e Técnica R (modo embrionário)*. Fonte: Elaborado pela autora.

Exemplo 30: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III e Técnica R* (modo embrionário). Fonte: Elaborado pela autora.

No *Aleatorium IV*, assim como todos os outros estudos, é possível perceber as notas que compõem a *Técnica R*, por exemplo, na frase 1 (exemplos 31).

Exemplo 31: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium IV e Técnica R* (modo embrionário). Fonte: Elaborado pela autora.

Como mostrado nos exemplos anteriores, nota-se a presença da *Técnica R* nos quatro estudos dos *Estudos para clarinete em Bb*.

3.2 SONATINA QUASI UNO ROMANCE-FANTASIA “CLÁSSICA”

A *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”* não se apresenta, propriamente, como uma versão do “*Concertino quasi uno romance-fantasia “Clássica”*”, reduzida ao piano. Segundo o compositor, são peças distintas. A Sonatina, inclusive, fora escrita um ano antes do Concertino, não contemplando o último movimento, tampouco a cadência. “O Concertino foi construído a partir da Sonatina, onde eu orquestrei, acrescentei cadência e movimento inédito para o final” (RAUTA, 2023).

Para a composição do acompanhamento ao piano, o compositor fundamentou-se, ainda, em alguns elementos estéticos presentes na música italiana: “eu fiz uma seção inteira de acompanhamento arpejado à moda de óperas italianas” (RAUTA, 2023). O exemplo abaixo ilustra o exposto:

The image displays a musical score for a piano piece. It is organized into three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - **System 1 (Measures 180-184):** The vocal line begins with a 'rall.' (ritardando) marking. The piano accompaniment features a steady arpeggiated pattern in the right hand and block chords in the left hand. A piano (*p*) dynamic marking is present.
 - **System 2 (Measures 185-187):** The tempo returns to 'a tempo'. The arpeggiated texture continues in the right hand.
 - **System 3 (Measures 188-191):** The vocal line includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture.

Exemplo 32: *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*. Fonte: Marcelo Rauta.

A obra apresenta dois movimentos nos quais, segundo o compositor, em entrevista, foram utilizados procedimentos composicionais de superposição de quartas, notas pedais e

ostinatos. “Pode observar que tem muitos pedais tanto para clarineta quanto para o piano” (RAUTA, 2023).

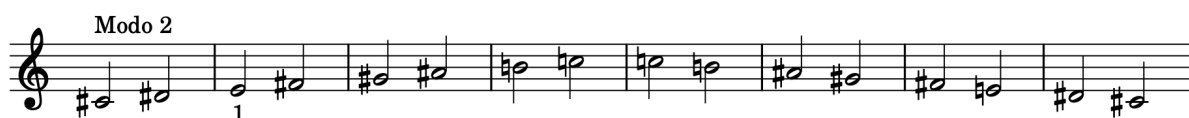
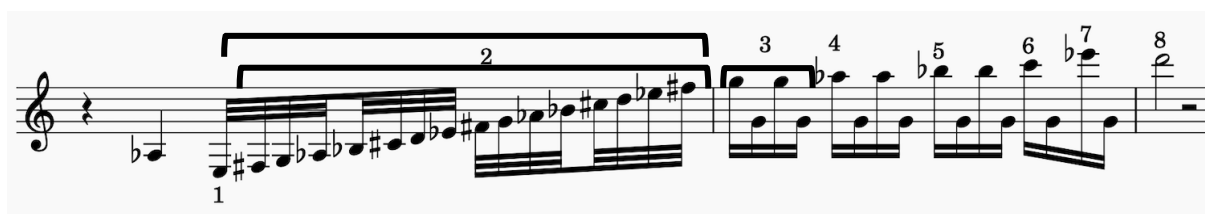
3.2.1 Presença da Técnica R

Ao analisar a *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, nota-se a presença da *Técnica R Ascendi/Discendi* em algumas passagens específicas, tanto na parte do clarinete quanto na do piano, contemplando os dois modos escalares (nas formas ascendente e descendente) propostos anteriormente e aqui mesclados.

Nos compassos 17 a 19, parte do clarinete, é possível perceber que o compositor mesclou os modos 1 e 2, em escala iniciada com a nota mi, seguida pelo fa#, utilizando, sobretudo, notas características ao modo 1 (exemplo 33 a e b).



Exemplo 33a: *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, clarinete, compassos 17-19. Fonte: Marcelo Rauta.



Exemplo 33b: *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, clarinete, compassos 17-19 e *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modos 1 e 2. Elaborado pela autora.

Na parte do piano encontram-se trechos nos quais o compositor faz uso da *Técnica R Ascendi/Discendi*, igualmente mesclando os modos 1 e 2, (Exemplos 34a e 34b).

Exemplo 34a: *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, piano, compassos 135-137. Fonte: Marcelo Rauta.

Modo 1

Modo 2

Exemplo 34b: *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, piano, compasso 137 e *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modos 1 e 2. Elaborado pela autora.

É importante ressaltar que, diferente dos *Estudos para clarinete em Bb*, a presença da *Técnica R* pode ser percebida apenas em alguns trechos específicos da *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*.

3.3 TRIO N° 4

A obra fora inspirada no “Caso Araceli Cabrera Crespo”²², sendo composta por três movimentos que retratam a ordem dos acontecimentos e as fases da curta vida de Araceli. O primeiro movimento, intitulado “*Brincadeira*”, contém a indicação de andamento *allegreto*. O segundo movimento, “*Trama*”, configura-se como *andante*. O terceiro e último movimento fora inicialmente intitulado “*Morte e Mistério*”, sendo, posteriormente, designado “*Mistério*”, em andamento *adagio*.

3.3.1 Presença da Técnica R

Segundo Rauta, para a criação desta peça fora utilizada uma mistura de técnicas composicionais, dentre elas, a já mencionada *Técnica R (Ascendi/Discendi)*, compreendendo os dois modos escalares nas formas ascendente e descendente.

Por suposto, a *Técnica R* faz-se presente tanto na parte de clarinete quanto na parte de oboé e fagote. Diferente da *Sonatina quasi uno romance-fantasia “Clássica”*, na qual o compositor utiliza as notas da *Técnica R (Ascendi/Discendi)*, em sua forma original, na linha melódica do clarinete em Bb, no *Trio n° 4* nota-se a utilização da técnica, no clarinete, em sua forma transposta. Isto pode ser observado nos exemplos 35a, 35b, 36a e 36b.

The image shows a musical staff for a clarinet part, starting at measure 43. The staff contains several measures of music. A large bracket underlines the first three measures, which are marked with a dynamic of *mf*. The fourth measure is marked with a dynamic of *ff*. The fifth measure is marked with a dynamic of *p sub.* The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Exemplo 35a: *Trio n° 4*, clarinete, compassos 43-53. Fonte: Marcelo Rauta.

²² No dia 18 de maio de 1973, na cidade de Vitória, estado do Espírito Santo, Brasil, a menina Araceli Cabrera Crespo, de 8 anos de idade, não retornou da escola para sua casa. Alguns dias depois, seu corpo foi encontrado em um terreno abandonado nos fundos do Hospital Infantil de Vitória, completamente desfigurado, e com marcas de abuso sexual. Em 1980, dois jovens foram levados a julgamento e condenados pelas acusações de terem dopado, estuprado e assassinado Araceli. Entretanto, esse primeiro julgamento foi anulado, e um segundo realizado em 1991, ocasião em que ambos foram absolvidos. As investigações não foram bem encaminhadas e o caso ficou, portanto, sem solução. Ninguém ao final foi punido pelos abusos e pela morte da menina. Em homenagem a ela, a Lei no 9.970 instituiu o dia 18 de maio como o “Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual Infanto-juvenil” (BEGALLI, 2014, p. 1007).

Modo 1

Modo 1 - Transposto

Exemplo 35b: *Trio n° 4*, compassos 43 e 44 e *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 1 e Modo 1 transposto. Elaborado pela autora.

124 rit. a tempo (♩. = 74)

Exemplo 36a: *Trio n° 4*, clarinete, compassos 124-134. Fonte: Marcelo Rauta.

Modo 1

Modo 1 - Transposto

Exemplo 36b: *Trio n° 4*, clarinete, compassos 43 e 44 e *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 1 e Modo 1 transposto. Elaborado pela autora.

Na parte do oboé, encontram-se trechos nos quais o compositor faz uso da *Técnica R Ascendi/Discendi*, mesclando os modos 1 e 2 (exemplos 37a, 37b, 38a e 38b).

180

sffp *ff*

Exemplo 37a: *Trio n° 4*, oboé, compassos 180-195. Fonte: Marcelo Rauta.

Modo 1

Exemplo 37b: *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 1. Elaborado pela autora.

31

p

Exemplo 38a: *Trio n° 4*, oboé, compassos 31-42. Fonte: Marcelo Rauta.

Modo 1

Modo 2

Exemplo 38b: *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modos 1 e 2. Elaborado pela autora.

Na parte do fagote igualmente fazem-se presentes trechos nos quais o compositor faz uso da *Técnica R Ascendi/Discendi*, mesclando os modos 1 e 2 (exemplos 39a, 39b, 40a e 40b).

21

Exemplo 39a: *Trio n° 4*, fagote, compassos 31-42. Fonte: Marcelo Rauta.

Modo 1

Exemplo 39b: *Trio n° 4*, fagote, *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modo 1. Elaborado pela autora.

34

Modo 1

Modo 2

Exemplo 40: *Trio n° 4*, fagote, *Técnica R Modus Ascendi/Discendi* Modos 1 e 2. Elaborado pela autora.

O *Trio n° 4*, conta com uma mistura de técnicas composicionais, - como supracitado-, e tal qual a *Sonatina quasi uno romance-fantasia "Clássica"*, a presença da *Técnica R* pode ser percebida apenas em alguns trechos específicos da obra.

4 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Nesste capítulo, relato estratégias utilizadas na preparação das obras do compositor Marcelo Rauta para clarinete apresentadas no capítulo anterior. São propostas considerações concernentes à prática diária, referenciando a elaboração desta pesquisa e a preparação de registro fonográfico envolvendo algumas destas obras, sob a orientação do professor Dr. Cristiano Alves. Ademais, vale ressaltar o empenho dos professores do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS), não apenas ao ministrar aulas coletivas, nos anos de 2022 e 2023, bem como pela permanente disponibilidade.

O processo de elaboração da presente dissertação teve início logo na fase inicial do curso e, no estágio final desta pesquisa, buscou-se relatar as experiências vividas durante o processo de preparação das obras, identificando pontos que exigiram atenção especial ao longo das sessões de estudo, resultando em caminhos específicos para a resolução dos mesmos. A preparação do registro fonográfico marcou a fase final deste trabalho e se dividiu em duas etapas: o estudo individual das obras e a realização de sessões de gravação, mixagem e masterização.

4.1 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

O processo de estudo das peças a serem registradas teve início no primeiro semestre de 2022. Inicialmente, utilizou-se a metodologia do pesquisador Cerqueira (2010), presente em seu método “Teoria da performance musical”, que nos explica o processo de estudo em sua totalidade através da: “**Consciência:** intervenção voluntária do indivíduo no processo através do cérebro, referindo-se a ações internalizadas ou atividades mentais; **Compreensão:** entendimento das estruturas musicais e da forma (razão) e consolidação de uma visão interpretativa sobre a obra (intuição) - da consciência à memória” (CERQUEIRA, 2010, p. 51 e 53).

Estudo: fase inicial, cujo enfoque é a compreensão do repertório e aprendizado e aprimoramento dos movimentos necessários à sua execução. A principal característica desta etapa é o reconhecimento da peça, envolvendo prioritariamente Consciência e Movimento” (CERQUEIRA, 2010, p. 54).

Execução: segunda fase, baseada na manutenção do repertório e preparação para a Performance. Visa especialmente a manter a Memória construída na fase de Estudo, providenciando maior segurança nos momentos de apresentação musical” (CERQUEIRA, 2010, p. 54).

Foram empregadas, na fase de estudo, em conjunto às estratégias do estudo lento e particionado, a prática com o metrônomo e estudo com repetições. Verifica-se a eficiência destas posto que ocorrera a justa assimilação de trechos de construção complexa, trabalhando “o aprimoramento das habilidades motoras através da observação crítica e atenta” (CERQUEIRA, 2010, p. 55). Dessa maneira, compreende-se que a memória e o movimento são adequadamente aperfeiçoados nesse processo de aprendizagem.

O estudo com o metrônomo foi fundamental para a “compreensão da estrutura rítmica e auxílio na automatização dos movimentos” (CERQUEIRA, 2010, p. 55). Dessa forma, equívocos rítmicos foram anulados, e obtivera-se bom domínio técnico global, corroborando para uma performance mais satisfatória nesse sentido. Ademais, para contribuir com o processo de aprendizagem, fora procedido o estudo com variações rítmicas, produzindo resultados assertivos e propiciando a aquisição de novas habilidades motoras. O pesquisador Andre Geiger (2022), ratifica o valor do estudo com metrônomo ao afirmar sua importância no aprimoramento de trechos em específico, trabalhando de forma gradativa (começando lento e posteriormente acelerando), ou usado para otimização das relações com pulsações estabelecidas (os batimentos não são usados no primeiro e terceiro tempos e sim no segundo e quarto tempos).

O estudo com metrônomo é primordial para aperfeiçoar passagens difíceis utilizando inicialmente o bpm mais lento (ou versão vibratória em forma de equipamento e aplicativo, ou versão visual em forma de *app*) e ir progredindo paulatinamente. O metrônomo é uma excelente ferramenta para aprimorar passagens ritmicamente difíceis deslocando acentos para estudo da métrica entre tempos fortes e fracos ou omitindo tempos de batimentos (*app*) para maior consciência do pulso. Contribui para a escolha do tempo adequado da performance em relação aos trechos difíceis e de qual velocidade é de fato viável à performance. É insubstituível para o exercício de aprimorar pulso interno com estudo de subdivisões. Pode ser utilizado na versão aplicativo para estudo de ritardando e acelerando gradual. Utilizando os batimentos, vibrações ou percepção visual apenas no segundo e quarto tempos, auxilia na independência da percepção do pulso (GEIGER, 2022, p. 20).

O estudo com repetição, segundo Cerqueira (2010), é essencial para a prática instrumental e “trata-se de uma ferramenta bastante completa, trabalhando Memória, Movimento e Consciência, pois requer análise da peça visando à escolha destes trechos” (CERQUEIRA, 2010, p. 56). Para os pesquisadores Biaggi, Souza, Suetholz e Filho (2019), o estudo com repetição auxilia na memorização de longo prazo.

A repetição é o que alimenta nossa memória procedural, ou seja, nossa memória motora, de movimentos de precisão automatizados. É a repetição que faz com que as informações do novo movimento sejam transferidas da memória de curto prazo para a memória de longo prazo (BIAGGI, SOUZA, SUETHOLZ e FILHO apud SNYDER, 2019, p. 8).

O estudo com repetição contribuiu sobremaneira no propósito de memorização das obras e trechos em específico. Posteriormente, fora acrescido o estudo com variações rítmicas, trazendo bons resultados. Segundo Cerqueira (2010), a aplicabilidade do estudo com variações rítmicas resulta na obtenção de novas habilidades motoras e conduz à compreensão musical dos trechos. “Podem ser utilizadas variações de ritmo, tipos de ataque, dinâmicas e retrogradações melódicas, entre outros, podendo trazer motivação ao estudo, pois trabalha aspectos musicais. Como seu objetivo não é a memorização, seu enfoque são a Consciência e o Movimento” (CERQUEIRA, 2010, p. 55).

Ainda no primeiro ano do mestrado, após uma aula de clarinete com o meu orientador, professor Dr. Cristiano Alves, foram inseridos ao meu estudo os conceitos de *Note Grouping* e emissão por elevação, trabalhados pelo professor em aula. Neto (2010) utiliza o *Note grouping* não só com o objetivo de obter melhor expressividade musical, mas também como escopo técnico.

Note grouping tem como foco o elemento expressivo e estilístico da música, porém, por intermédio de sua aplicação, pelo menos no caso específico do trompete, há possibilidade de agregar mais uma atribuição a esse conceito e usá-lo, duplamente. Além do objetivo primário do *note grouping*, que é o caráter expressivo, ele será aplicado em uma segunda abordagem, que se refere ao aspecto técnico, como uma espécie de meio facilitador da execução dos grandes saltos intervalares presentes no Concerto aqui estudado” (NETO, 2010, p. 4).

Também citado por Thurmond (1982), *Note Grouping* incide em reagrupar as notas que se relacionam umas com as outras construindo, assim, frases musicais alternativas. Para Turk *apud* Thurmond, assim como na literatura, o deslocamento de uma vírgula pode mudar completamente o sentido de uma frase. Em música, por sua vez, dividir frases delianeando novos grupos recém constituídos e correlacionados, pode representar um importante caminho para a assimilação e execução das frases²³.

²³ D.C Turk in his *Clavierschule* (1798), feels entitled to boast of priority in the employment of phrasing ... It is in a somewhat humorous manner that Turk introduces his analogy between tone and word language, with the following illustration:

‘He lost his life not, only his property.

He lost his life, not only his property!’

Obviously the wrong punctuation changes the meaning of the sentence to the point of distortion. Turk justifiably concludes that the same danger of wrong punctuation exists in music (Thurmond, 1982, p. 50).

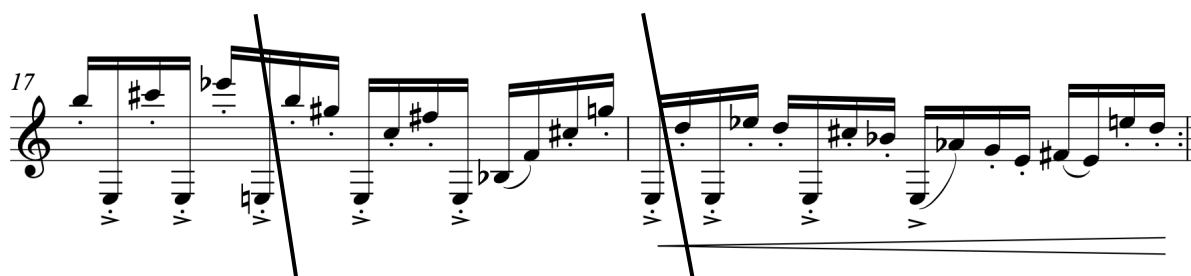
D.C Turk, na sua escola de piano (1798), sente-se no direito de se gabar da prioridade na utilização do fraseado... É de uma forma um tanto humorística que Turk introduz sua analogia entre tom e linguagem verbal, com a seguinte ilustração:

Em concordância com o que foi afirmado acima, segue um exemplo de autoria desconhecida, cujo sentido muda apenas pela posição da vírgula, sendo a pausa atribuída à vírgula necessária para desfazer a ambiguidade: "Se o homem soubesse o valor que tem a mulher andaria de quatro a sua procura"

a) Opção feminista - a mulher é quem tem valor: Se o homem soubesse o valor que tem a mulher, andaria de quatro a sua procura.

b) Opção machista - o homem é que tem valor: Se o homem soubesse o valor que tem, a mulher andaria de quatro a sua procura (Aragão, 2013, p. 26-27).

Essa estratégia foi empregada de forma conjunta ao estudo por pontos de referência, apontado pelo pesquisador Cerqueira (2010). Sua pesquisa consiste em selecionar trechos específicos da obra e estudá-los de forma separada, iniciando a execução a partir destes. Separando trechos específicos, aplica-se ao estudo a técnica do *Note Grouping*. Os resultados foram satisfatórios e auxiliaram na resolução das demandas técnico-interpretativas contidas nas peças. Os exemplos a seguir apresentam trechos escolhidos a demonstrar o estudo com as marcações dos grupos de notas e posteriormente, sua exequibilidade:



Exemplo 41: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I*, compassos 17 e 18. Fonte: Marcelo Rauta.

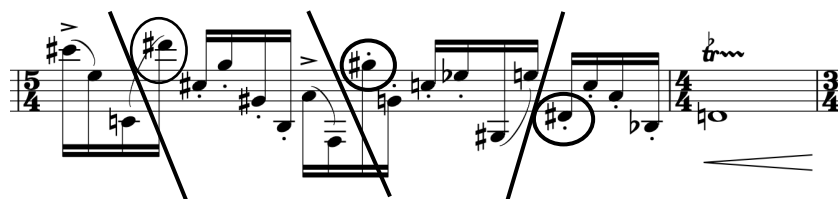


Figura 1: Execução em áudio dos *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I*, compassos 17 e 18 estudando com *Note Grouping*. Fonte: Executado pela autora. Link: <https://youtu.be/KdJ7nZ9--u0>.

Ele não perdeu a sua vida, apenas a sua propriedade.

Ele perdeu a sua vida, não apenas a sua propriedade!

Obviamente, a pontuação incorrecta altera o significado da frase ao ponto de a distorcer. Turk conclui, com razão, que o mesmo perigo de pontuação incorrecta existe na música (Thurmond, 1982, p. 50, tradução nossa).



Exemplo 42: *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I*, compassos 17 e 18. Fonte: Marcelo Rauta.



Figura 2: Execução em áudio dos *Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium III*, compassos 6 e 7 estudando com *Note Grouping*. Fonte: Executado pela autora. Link: <https://youtu.be/Q91Da8wkV7U>.

A existência de trechos extensos e sem indicação para respiração é uma característica na escrita de Marcelo Rauta para clarinete. Um dos caminhos pensados e utilizados no equacionamento de tais demandas foi a inserção de rubatos, nos quais o intérprete promoveria variações agógicas de modo a preservar a exequidade técnica sem prejuízo à compreensão do texto musical. Para Gomes (1999), “é natural que o intérprete conduza o espaço temporal da obra de acordo com as necessidades de sua execução sem prejudicar a musicalidade” (GOMES, 1999, p. 9).

No segundo semestre de 2022, quebrei o 5º dedo da mão esquerda e precisei ficar aproximadamente três meses sem tocar clarinete. Meu estudo foi prejudicado e durante esse período precisei estudar de uma forma diferente. Fiz uso, portanto, da prática do estudo mental, do pesquisador Ricardo de Carvalho (2018). Carvalho aborda em sua pesquisa as imaginações visual, motora e auditiva.

A imaginação visual é aquela em que o sujeito se vê mentalmente realizando uma ação. Isto pode ser feito de duas maneiras: 1) em uma perspectiva em primeira pessoa (interna (Schuster et al., 2011)) – como se o indivíduo estivesse observando a ação que ele mesmo estaria executando a partir de seus próprios olhos; 2) de um ponto de vista em terceira pessoa (externa (Schuster et al., 2011)) – o indivíduo imagina como se estivesse se vendo através dos olhos de outros, ou como se assistisse a si mesmo em um vídeo. Alguns estudos apontam que a imaginação visual que usa a perspectiva em primeira pessoa tem se mostrado mais promissora para a obtenção dos resultados desejados [...] alguns instrumentos como a flauta, o saxofone, e aqui pode-se incluir o clarinete – que é o foco deste estudo – é difícil se ter uma visão dos movimentos das próprias mãos, então, talvez adotar uma perspectiva em terceira pessoa, nestes casos, seja mais interessante (CARVALHO, 2018, p. 2).

Para Freire e Marangoni (2016) “a prática mental é um meio através do qual o músico estuda e executa mentalmente uma peça, atuando como uma estratégia de estudo que possibilita refletir sobre novas possibilidades que poderão ser testadas, onde as consequências de cada ação podem ser premeditadas com base na experiência” (FREIRE e MARANGONI, 2016, p. 297).

Além disso, foi utilizada também, a prática combinada, citada pelos pesquisadores Ricardo Freire e Heitor Marangoni, que foi uma importante alternativa quando me encontrava impossibilitada de tocar o instrumento.

uma sessão de Prática Combinada (Física com Mental) [...] pode ser útil aos músicos para: a) otimizar o tempo disponível para praticar; b) ter uma compreensão profunda e fortes representações mentais das peças que estão praticando e; c) evitar uma prática física exagerada para prevenir distúrbios relacionados ao excesso de prática física, tudo isso, sem uma perda significativa em termos de desempenho (FREIRE e MARANGONI, 2016, p. 297).

A primeira estratégia de estudo mental que utilizei foi a análise musical. Para Afonso Galvão (2006), além de impactar o processo de memorização e possíveis escolhas interpretativas a serem feitas, auxilia ainda na busca pelo controle de ansiedade na performance, quando esse tipo de emoção interfere na realização das tarefas cognitivas. “[...] músicos tendem a trabalhar utilizando estratégias cognitivamente mais elaboradas que levam em conta a natureza do material a ser memorizado, preferências individuais e possível nível de ansiedade performática” (GALVÃO, 2006, p. 171). A análise musical representa relevante metodologia de estudo mental. Ao longo deste processo, pude compreender mais profundamente determinados aspectos das obras em questão, os quais respaldaram importantes decisões interpretativas.

A imaginação motora revelou-se, também, de grande valia. Segundo Carvalho (2018), esta abarca a imaginação dos movimentos em um sentido sinestésico e de propriocepção, definida pelo pesquisador Cristiano Alves como a “consciência acerca de movimentos produzidos pelo corpo; informação postural transmitida ao cérebro por meio de receptores existentes no sistema físico-muscular” (ALVES, 2013, p. 51). E por ele defendida por caracterizar-se como “um possível caminho para a regularidade de ações funcionais que se pretende sistematizar” (ALVES, 2013, p. 102). Os resultados obtidos através dessa prática mental foram significativos no que se refere à memória físico-muscular.

Na imaginação auditiva, segundo Carvalho (2018), o músico imagina os sons das notas que estariam sendo tocadas por ele, mas não canta. Isso o ajuda a suprir a falta do *feedback* auditivo e é muito comum aos músicos sua utilização em suas práticas. “De acordo com algumas pesquisas, este tipo de imaginação produz melhores resultados no desempenho quando

comparado às duas formas de imaginação apresentadas anteriormente: visual e motora” (CARVALHO, 2018, p. 2). Essa prática, assim como o solfejo, foi importante na percepção e entendimento das frases musicais.

4.2 PROCESSO DE GRAVAÇÃO

Para Sousa (2023), o registro de obras musicais revela-se de grande valia à acessibilidade às mesmas, bem como à difusão e fomento a produções subsequentes, sobretudo, para formações correlatas.

Parece lógico que o produto final seja a realização de um recital e gravação, desse modo, se confirma os valores de todas as peças perante ao público presente, sinais de aproximação das pessoas que passam a ouvir e conhecer a existência dessas obras, sendo que, a gravação, confirma como produto comercial podendo chegar a mais simpatizantes deste gênero de música instrumental. Pois assim, o processo de construção da literatura da clarineta brasileira é percebido por mim como um percurso em constante movimento, no qual sempre estarei iniciando um novo processo de busca e construção, que acontecerá através da escolha das peças, preparação, concertos e gravação, a fim de traçar o mais diversificado panorama de nossa música de concerto para este instrumento (SOUSA, 2023, p. 10).

Além disso, a apreciação musical ou escuta musical, segundo Iazzetta (2012), não se caracteriza apenas como uma atividade passiva, mas sim uma ação que auxilia no efetivo desenvolvimento artístico de intérpretes em todas as esferas. Para Iazzetta, a partir do advento dos fonogramas²⁴, no fim do século XIX, a escuta adotou um papel essencial no contexto da prática musical.

É somente no século XX que surgem os primeiros trabalhos em que a escuta é colocada em perspectiva e passa a ser considerada a sua contribuição na constituição daquilo que entendemos como música. Se até recentemente a escuta foi um objeto raro nos escritos musicais, ela se tornou um tema central a partir da segunda metade do século XX (IAZZETTA, 2012, p. 11).

As gravações ocorreram em duas etapas, entre os meses de abril e julho de 2024, na A Casa Estúdio, sob a direção do professor Dr. Cristiano Siqueira Alves – orientador da presente pesquisa –, e do técnico de gravação Paulo César Victoriano. A *Sonata para clarineta e piano*, contou com a participação do pianista Dr. Flávio Augusto de Oliveira Borges.

²⁴ Em 1877/78 Thomas Edson criou o primeiro aparelho que gravou e reproduziu som.

Os microfones utilizados foram: Cascade Fathead - Avalon 737 (figura 4), Neumann U87 (figura 5), Neumann U89 (figura 6), Royer R121 (figura 7), AKG C2000 (figura 8) e AKG C 414 (figura 9).



Figura 3: Microfone Cascade Fathead - Avalon 737. Fonte: foto tirada pela autora.



Figura 4: Microfone Neumann U87. Fonte: foto tirada pela autora.



Figura 5: Microfone Neumann U89. Fonte: foto tirada pela autora.



Figura 6: Microfone Royer R121. Fonte: foto tirada pela autora.



Figura 7: Microfone AKG C2000. Fonte: foto tirada pela autora.



Figura 8: Microfone AKG C414. Fonte: foto tirada pela autora.

Observa-se nas figuras 9 e 10 a forma como foram dispostos piano, clarinete e microfones no estúdio.

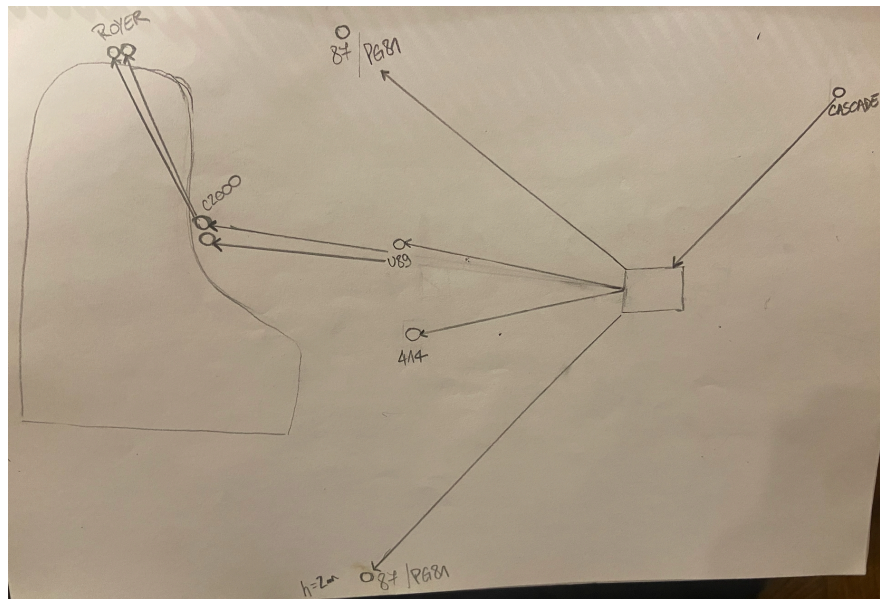


Figura 9: Disposição do piano, clarinete e microfones no estúdio. Fonte: Paulo César Victoriano.



Figura 10: Disposição do piano, clarinete e microfones no estúdio. Fonte: foto tirada pela autora.

As distâncias medidas entre os microfones para captação do áudio do piano foram: Royer e C2000 - 1,20m; C2000 e CX U89 - 1,60m. As medidas entre os microfones e o clarinete para obtenção do áudio deste foram: Neumann U87, posicionado à direita - 1,90m; Neumann U87, posicionado à esquerda - 1,94m; Neumann U89, posicionado à frente do clarinete - 1,50m; 414, posicionado à frente do clarinete - 1,45m; Cascade, posicionado atrás do clarinete - 1,60m.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisas relativas à performance musical têm apresentado importantes contribuições às produções relacionadas ao processo de desenvolvimento artístico. Diversos pesquisadores concentram o objetivo de seus trabalhos na divulgação de compositores e suas obras, assim como em registro fonográfico ou audiovisual. A presente produção se mostra relevante enquanto perspectiva de difusão do repertório capixaba aqui apresentado. Estima-se que a obra para clarinete de Marcelo Rauta contempla um repertório amplo podendo atender a clarinetistas distintos em diferentes momentos de sua trajetória musical.

Durante todo o curso e processo de construção da performance, tive a enriquecedora oportunidade de estudar com diversos professores e conhecer suas metodologias de ensino. No âmbito do clarinete, fui assistida pelo professor Dr. Cristiano Alves. Sua metodologia contribuiu diretamente na resolução das demandas técnico-interpretativas presentes nas obras de Marcelo Rauta para clarinete, que foram resolvidas tendo por base técnicas diversas, como *Note grouping*, emissão por elevação, variantes rítmicas, agógicas e de digitação.

Além disso, a prática mental foi um importante recurso utilizado no período em que não pude fazer uso da prática física. Freire e Marangoni a definem como “um meio através do qual o músico estuda e executa mentalmente uma peça, atuando como uma estratégia de estudo que possibilita refletir sobre novas possibilidades que poderão ser testadas, onde as consequências de cada ação podem ser premeditadas com base na experiência” (FREIRE e MARANGONI, 2016, p. 297). Minha compreensão estética e a otimização de procedimentos cognitivos no estudo musical partiram, inúmeras vezes, do estudo mental e da análise visando a compreensão dos procedimentos composicionais de Marcelo Rauta, contemplando planos morfológicos, rítmicos, harmônicos, históricos, contextuais e estruturantes, um importante passo que me possibilitou fundamentar minhas escolhas interpretativas, buscando coesão à obra e clareza no discurso interpretativo.

As entrevistas realizadas junto à Marcelo Rauta – a quem agradeço imensamente por tanta atenção, apreço e zelo para a proposta encerrada na presente pesquisa – foram determinantes no processo de entendimento de sua verve composicional e de sua proposta estética e artística.

Por conseguinte, partindo da abordagem de repertório tão valioso e alcançando objetivos plurais orientados à construção de performance – aqui traduzida em registro fonográfico de parte representativa da obra de Marcelo Rauta – espera-se contribuir sobremaneira à discussão sobre elementos correlatos à abordagem conjuntural procedida e à

otimização de performance. A consequente veiculação deste produto possibilita à classe musical, não apenas a clarinetistas, conhecer um substantivo repertório musical, devidamente revisado, editado e acessibilizado.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Viviane Pinheiro Nogueira. **A influência da vírgula no sentido do texto: cuidados do revisor quanto à pontuação.** Brasília, 2013. 52 f. Tese de conclusão de curso (Pós-graduação Lato Sensu em Revisão de Texto: Gramática, Linguagem Construção/Reconstrução de Significado.) Centro universitário de Brasília/Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Brasília, 2013.

ALVES, Cristiano Siqueira. **O processo de emissão do som na clarineta: proposição e validação de um plano de instrução.** Campinas, 2013. 201 f. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. **OPUS**, versão online, v. 9, p.103-112, 2003.

BEGALLI, Ana Silvia Marcatto. Casos Araceli e Ana Lúcia: uma reflexão sobre o abuso e a exploração sexual de menores no Brasil. **RIDB**, versão online, v. 3, nº 2, p. 1007-1021, 2014.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música.** Tradução Maria Tereza Resende Costa, Zahar, Rio de Janeiro, 1986.

BIAGGI, Vana Bock de; SOUZA, Joel Silva de; SUETHOLZ, Robert; FILHO, Nahim Marun. Influências de estratégias de estudo criativas, sem o uso do instrumento, na construção da performance musical. **ANAIS 5º Nas Nuvens - Congresso de Música.** Belo Horizonte. p. 1-14, 2019.

CARRUTHERS, Amy Blier. The Performer's Place in the Process and Product of Recording. **CMPCP Performance Studies Network International Conference.** University of Cambridge. p. 1-17, 2013.

CARVALHO, Ricardo Ramos de. **Efeitos da Prática Mental Sobre o Desempenho de Músicos Clarinetistas em Uma Partitura Heterogênea e Atonal.** São Paulo, 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado em Psicobiologia). Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina, São Paulo, 2018.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance musical. **Musifal:** revista eletrônica de música da Universidade Federal de Alagoas. v. 2, n. 2, p. 48-65, 2010.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

FERNANDES, Ariana Mendonça Pereira. **Villalobiana no8 para fagote e piano de marcelo rauta: a construção interpretativa a partir de relação colaborativa intérprete-compositor.** Rio de Janeiro, 2021. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FORTIN, Syltic; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.

FRAGA, Vinícius de Sousa. **Estudo interpretativo sobre a Fantasia Sul América para clarineta solo de Cláudio Santoro**. Bahia, 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFBA- Universidade federal da Bahia, Bahia, 2008.

FREIRE, Ricardo Dourado; MARANGONI, Heitor Marques. Uma discussão entre os conceitos de Ouvido Interno, Representação Mental, Imagética, Audição e Prática Mental e suas implicações para a Cognição Musical. **XI SIMCAM**. P. 292-300. Porto Alegre. mai. 2016.

GALVÃO, Afonso. Cognição, Emoção e Expertise Musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília. v. 22, n.2, p. 169-174, 2006. Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006.

GEIGER, Andre. **Metrônomo e aplicativos de metrônomo: novas perspectivas na prática musical**. Salvador, 2022. 56 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2022.

GOHN, Daniel. Aspectos Tecnológicos da experiência musical. **Músicahodie**. v.7, n.2, p.11-27, 2007.

GOMES, Wellington. Uma Introdução para a Compreensão de Aspectos da Estrutura Métrica Musical. **XII encontro anual ANPPOM**. p. 1-11. Salvador. out. 1999.

IAZZETTA, Fernando. Da escuta mediana à criança criativa. **Contemporânea comunicação e cultura**. Bahia. v. 10, n.01, p. 10-34, 2012.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LEITE, Eliete Olivar. **A versão musical como forma de interpretação. Análise interpretativa de três temas standards da Bossa Nova: Wave, Chega de Saudade e Garota de Ipanema**. Lisboa, 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais). NOVAFCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

LIZARDO, Willian da Silva. **As Sonatas para piano de 1 a 5 de Marcelo Rauta: edição prática e registro fonográfico**. Rio de Janeiro, 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MACEDO, Inara Novaes. A espetacularização do congo no Espírito Santo. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. v. 3, n. 7, p. 87-106. Dez. 2013.

MATTOS, Fernando Lewis de; **Análise musical I Apostila**. Edição única. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes Departamento de Música, 2006.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Entre as vilas e os sertões: trânsitos indígenas e transculturações nas fronteiras do Espírito Santo (1798-1840). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Janeiro, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/60746>. Acesso em: 28, Março, 2023.

NETO, Cícero Pereira Cordão. **Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes**. Rio de Janeiro, 2010. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RAUTA, Marcelo. **Criando, interpretando e apreciando: propostas de obras e atividades à Educação Musical**. Rio de Janeiro, 2018. 159 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RAUTA, Marcelo. Obras para juventude. Criando, interpretando e apreciando. **Musica Brasilis**. Rio de Janeiro, 2019. 14 f.

RAUTA, Marcelo. Obras para juventude. Sonata para clarineta e piano. **Musica Brasilis**. Rio de Janeiro, 2019. 24 f. Partitura.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos; SANTOS, Samanta Adrielle dos. Contribuições interpretativas na obra clarinete vadiando de Antônio Paulo. **ABRAPEM**, Vitória. v. 1, n. 1, p. 111-119, Mai. 2014.

SIMÕES, Renan Colombo. **Lendas Capixabas para violão solo de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa**. Porto Alegre, 2014. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

SMITH, J. A. 1986 apud DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. Tradução Cristina Magaldi. **OPUS**, versão online, v. 1, p.2, 2009.

TEIXEIRA, Lucimara Viana. **Caderno de canções de câmara capixabas para canto e piano: edição prática e sugestões interpretativas**. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. (Em fase de elaboração).

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping**. Meredith Music Publications. Galesville, 1982

APÊNDICE – PRODUTO ARTÍSTICO

ESTUDOS PARA CLARINETE EM SI BEMOL

Aleatorium I



<https://qrfy.io/p/-fSpt1Tkjn>

Aleatorium II



<https://qrfy.io/p/QoFUMKXapo>

Aleatorium III



https://qrfy.io/p/OT_FK2UbFS

SONATA PARA CLARINETA E PIANO

Movimento I



<https://qrfy.io/p/FTPtFJS-gr>

Movimento II



<https://qrfy.io/p/sdCj5kWSrd>

Movimento III



https://qrfy.io/p/kC9C5L1_Mt

Movimento IV



<https://qrfy.io/p/Gnf7lxv7Y6>

ANEXO 1 – PARTITURA DA OBRA ESTUDOS PARA CLARINETE EM SI BEMOL

Estudos para clarinete em B \flat

Duração Aproximada: 5 min.

Aleatorium I

Marcelo Rauta
(Maio/2005)

♩ = 90

mp

5

9

13

ff

15

mp subito *p*

17

19

ff

tr

Aleatorium II

$\text{♩} = 60$

p sempre

7

14

20

26

29

Aleatorium III

$\text{♩} = 100$

ff *p subito*

5 *mf* *trm*

8 *ff* *p subito*

11 *mf*

13 *1. trm*

15 *2.* *pp*

4

Aleatorium IV

$\text{♩} = 100$

f *p subito* *f*

p subito *f*

p subito *f* *p subito*

1º vez f
2º vez mp

accel. poco a poco

fff

ANEXO 2 – PARTITURA DA OBRA SONATA PARA CLARINETA E PIANO

Sonata

para clarineta e piano

Clarineta em Sib

Marcelo Rauta

Allegro ♩ = 120

1 *f* *p*
 9 *f* *p*
 17
 21 *ff* *f*
 28 *p*
 37 *f*
 44 *ff* *mf subito* *f*
 49 *p subito* *cresc.* 3 3
 55 *p*
 64
 68 *tr* *f*

73 *mf*

81 *f* *tr*

90 *(tr)* *p* *p*

101 *p*

108 *ff*

114

119 **2**

126 *f* *p* **2**

134

139 *ff* *tr*

147 **3** *ff*

Detailed description: This page of a musical score for clarinet, page 78, contains ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *mf*, *f*, *p*, and *ff*. It includes several trills (tr) and triplet markings (2 and 3). The notation includes slurs, ties, and rests. The piece concludes with a triplet of eighth notes marked *ff*.

||

1 Adagio $\text{♩} = 54$ 

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta - Clarineta

29



31

37

40

mf

Detailed description: This section contains four staves of music. The first staff (measures 29-30) features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign. The second staff (measures 31-36) begins with a sixteenth-note tremolo, followed by a half note, a whole note, and then a melodic phrase starting with a half note and a quarter note, marked *mf*. The third staff (measures 37-39) shows a melodic line with a slur over the first two measures and a half note. The fourth staff (measures 40-45) continues the melodic line with slurs and a final whole note.

III

1

Allegro ♩ = 140



10

18

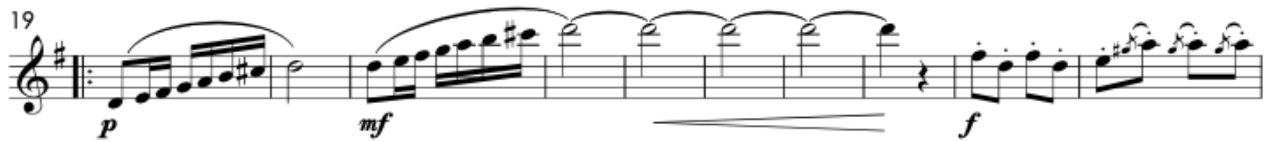
26

33

mf

Detailed description: This section contains seven staves of music. The first staff (measures 1-9) is in 3/4 time, marked **Allegro** with a tempo of ♩ = 140, and starts with a *mf* dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign. The second staff (measures 10-17) continues with eighth notes and accents. The third staff (measures 18-25) includes a repeat sign and eighth notes with accents. The fourth staff (measures 26-32) continues the eighth-note pattern. The fifth staff (measures 33-38) consists of a series of chords, primarily dyads and triads, in a steady rhythm.

IV

1 Allegro $\text{♩} = 120$ 

Sonata

para clarineta e piano

Marcelo Rauta

Allegro ♩ = 120

Clarinetta em Sib

Piano

7

Cl.

Pno.

15

Cl.

Pno.

21

Cl.

Pno.

Ped.

8^{va}

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Raulta

28

Cl. *p*

Pno. *p* *f* *p*

36

Cl. *f*

Pno. *f*

42

Cl. *ff* *mf subito*

Pno. *ff* *mf subito*

48

Cl. *f* *p subito* *cresc.*

Pno. *f* *p subito* *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems, each with a Clarinet (Cl.) staff and a Piano (Pno.) grand staff.
 - System 1 (measures 28-35): Cl. starts with a melodic line marked *p*. Pno. accompaniment includes chords and moving lines, with dynamics *p*, *f*, and *p*.
 - System 2 (measures 36-41): Cl. continues with a melodic line marked *f*. Pno. accompaniment features a rhythmic pattern with trills, marked *f*.
 - System 3 (measures 42-47): Cl. has a complex melodic line with a crescendo leading to *ff*, then *mf subito*. Pno. accompaniment includes trills and a steady bass line, marked *ff* and *mf subito*.
 - System 4 (measures 48-55): Cl. features a melodic line with trills and triplets, marked *f*, *p subito*, and *cresc.*. Pno. accompaniment includes trills and triplets, marked *f*, *p subito*, and *cresc.*

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

55

Cl.

Pno.

61

Cl.

Pno.

68

Cl.

Pno.

75

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Raut

81

Cl. *f*

Pno. *f*

87

Cl. *tr*

Pno.

95

Cl. *p*

Pno. *p*

102

Cl. *p*

Pno. *p*

108

Cl. *ff*

Pno. *ff*

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

This page of the musical score consists of five systems, each with a Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 114-118):** The Clarinet part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The Piano accompaniment consists of block chords in both hands, with some rests.
- System 2 (Measures 119-125):** The Clarinet part continues with a similar melodic style. The Piano part has block chords, with a *pp* dynamic marking in measure 125.
- System 3 (Measures 126-133):** The Clarinet part begins with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The Piano part also has *f* and *p* dynamics, with some eighth-note patterns in the right hand.
- System 4 (Measures 134-140):** The Clarinet part has a melodic line with slurs. The Piano part features a more active accompaniment with eighth-note patterns in both hands.
- System 5 (Measures 141-144):** The Clarinet part starts with a *tr* (trill) and a *ff* dynamic. The Piano part also has a *ff* dynamic and includes a *8^{va}* (octave up) marking in the right hand and a *8^{va}* (octave down) marking in the left hand.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

147

Cl.

Pno.

8^{va}

p

6

6

6

6

150

Cl.

Pno.

ff

6

6

ff

ff

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

||

1 **Adagio** ♩ = 54

Cl. *mp*

Pno. *p*

5

Cl.

Pno.

9

Cl.

Pno. *f*

13

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

17

Cl.

Pno.

mf

20

Cl.

Pno.

21

Cl.

Pno.

22

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

23

Cl. *p*

Pno. *f*

24

Cl. *p*

Pno. *f*

25

Cl. *mf*

Pno. *f*

26

Cl.

Pno. *p*

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

13

27

Cl.

Pno.

28

Cl.

Pno.

29

Cl.

Pno.

30

Cl.

Pno.

32

Cl.

Pno.

mf

mp

tr

tr

Detailed description: This page contains the musical score for measures 27 through 32 of a sonata for clarinet and piano. The score is written for two staves: Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.).
- Measure 27: The clarinet plays a sixteenth-note pattern. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.
- Measure 28: Similar to measure 27, with the clarinet's melodic line and the piano's accompaniment.
- Measure 29: The clarinet continues its melodic line. The piano accompaniment has a more active right hand with sixteenth-note chords.
- Measure 30: The clarinet has a rest. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Trills (tr) are marked in both hands.
- Measure 32: The clarinet has a rest. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line. Dynamics *mp* and *mf* are indicated.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

37

Cl.

Pno.

40

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

III

1 **Allegro** ♩ = 140

mf

9

16

23

The musical score consists of four systems, each with a Clarinet (Cl.) staff and a Piano (Pno.) grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs. The first system starts at measure 1, the second at measure 9, the third at measure 16, and the fourth at measure 23.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

31

Cl.

Pno.

36

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

IV

1 **Allegro** ♩ = 120

Cl. *f*

Pno. *f*

7 *p subito*

Pno. *p subito*

15 *f* *p*

Pno. *f* *p*

21 *mf* *f* *mf* *f*

Pno. *mf* *f* *mf* *f*

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Raut

29

Cl.

Pno.

36

Cl.

Pno.

43

Cl.

Pno.

49

Cl.

Pno.

Sonata para clarineta e piano - Marcelo Rauta

57

Cl.

Pno.

p

p

63

Cl.

Pno.

mf

ff

mf

ff

**ANEXO 3 – PARTITURA DA OBRA SONATINA QUASI UNO ROMANCE-
FANTASIA “CLÁSSICA”**

Clarinet in B \flat

Ao sempre querido e exímio clarinetista Deusiel da Cunha de Souza.

Sonatina quasi uno romance-fantasia "Clássica"

Marcelo Rauta
Outubro/Novembro-2008

I

Allegro $\text{♩} = 120$

6

11

14

17

20

23

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

p subito *mf subito* *f subito*

ff subito

f

f

f

f

2

Clarinet in B \flat

28

mp

39

mf

48

ff

59

ff

68

decresc. poco a poco

78

pp

88

f

mf

93

f

mf

Clarinet in B \flat

3

98

f

101

ff

104

p

107

f

110

ff

113

ff

121

p *ff*

127

rit. Attacca subito il'Andante

Clarinet in B \flat Clarinet in B \flat

II

Andante $\text{♩} = 60$

Musical score for Clarinet in B \flat , Part II, measures 136-176. The score is in 4/4 time and features various dynamics, articulations, and technical markings such as slurs, accents, and fingerings.

Measures 136-140: *mf* (measures 136-137), *f* (measures 138-140). Includes a 7-measure slur and a 7-measure slur.

Measures 141-144: *p*. Includes 7-measure, 3-measure, 3-measure, and 3-measure slurs.

Measures 145-149: *mf* (measures 145-146), *p* (measures 147-148), *f* (measures 149). Includes a 7-measure slur and a 7-measure slur.

Measures 150-156: *ff*. Includes a 3-measure slur.

Measures 157-158: *mf*. Includes a 6-measure slur and a 3-measure slur.

Measures 159-163: *f* (measures 159-162), *mp* (measures 163). Includes a 6-measure slur, a 6-measure slur, and a 6-measure slur.

Measures 164-170: *cresc. poco a poco* (measures 164-170), *ff* (measures 164-170). Includes a 3-measure slur and trills.

Measures 171-175: *accel.*. Includes a 3-measure slur, a 5-measure slur, a 6-measure slur, and a 7-measure slur.

Measures 176-176: *cresc. poco a poco*. Includes a 3-measure slur, a 5-measure slur, a 6-measure slur, and a 7-measure slur.

Clarinet in B \flat

5

179 *rall.*

183 *a tempo*
P

187

191 *mf* *f*

194 *ff* *mf* *f* *cresc. poco a poco*

200

204 *ff*

206

213 *molto accel.*

223 *a tempo* *f*

228 *mf*

Ao exímio clarinetista Deusiel da Cunha de Souza.

Sonatina quasi uno romance-fantasia "Clássica" I

Marcelo Rauta
Outubro/Novembro-2008

Allegro $\text{♩} = 100$

The musical score is written for a clarinet and piano. It is in 4/4 time and begins with an Allegro tempo of 100 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the clarinet entering with a melodic line and the piano providing accompaniment. The second system features a dynamic shift to forte (f) and includes a *p subito* instruction. The third system returns to piano (p) dynamics.

9

f *p subito*

f *p subito*

12

mf subito *f subito* *ff subito*

mf subito *f subito* *ff subito*

15

mf

ffff subito *mf*

18

f *p*

f *p*

21

24

32

41

48

Musical score for measures 48-54. The system includes a vocal line with a long melisma, a piano right-hand part with chords, and a piano left-hand part with a rhythmic eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 48 starts with a vocal line on a whole note, followed by a piano accompaniment. The piano right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

55

Musical score for measures 55-61. The system includes a vocal line with a melisma, a piano right-hand part with chords, and a piano left-hand part with a rhythmic eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 55 starts with a vocal line on a whole note, followed by a piano accompaniment. The piano right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

62

ff

Musical score for measures 62-67. The system includes a vocal line with a melisma, a piano right-hand part with chords, and a piano left-hand part with a rhythmic eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 62 starts with a vocal line on a whole note, followed by a piano accompaniment. The piano right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

68

Musical score for measures 68-73. The system includes a vocal line with a melisma, a piano right-hand part with chords, and a piano left-hand part with a rhythmic eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 68 starts with a vocal line on a whole note, followed by a piano accompaniment. The piano right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

74

decresc. poco a poco

decresc. poco a poco

80

86

pp

pp

f

90

f

mf

mf

92

92

p

f

95

95

f

mf

mf

98

98

f

f

101

101

ff

ff

104

p

p subito

This system contains measures 104 and 105. The upper staff features a melodic line starting with a half rest, followed by a series of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). The lower staff consists of a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed below the first measure, and *p subito* is placed below the first measure of the second system.

106

f

This system contains measures 106, 107, and 108. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure of the second system.

109

This system contains measures 109, 110, and 111. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

112

ff

ff

This system contains measures 112, 113, and 114. The upper staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is placed below the first measure of the first system, and another *ff* is placed below the first measure of the second system. The system concludes with a double bar line.

116

Musical score for measures 116-124. The top staff is a single melodic line with a long slur. The middle staff is a piano accompaniment with chords and slurs. The bottom staff is a bass line with chords and slurs.

125

Musical score for measures 125-126. The top staff has a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. The middle staff has a piano (*p*) dynamic and a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff has a forte (*ff*) dynamic.

127

Musical score for measures 127-130. The top staff has a *rit.* marking and an *Attacca subito il'Andante* instruction. The middle staff has an *Attacca subito il'Andante* instruction. The bottom staff has an *Attacca subito il'Andante* instruction.

II

Andante ♩ = 60

135

138

pp *p* *f*

pp

mf *f*

mf *f*

mf *p*

mf *p subito*

Red.

143

Musical score for measures 143-147. The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs, including a sextuplet (6) and a septuplet (7). The left hand provides a simple accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

148

Musical score for measures 148-151. The right hand has a melodic line with a septuplet (7) and a fermata. The left hand has a dense texture of triplets (3) and a fermata. Dynamics include *f* and *ff*.

152

Musical score for measures 152-155. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a dense texture of triplets (3).

156

Musical score for measures 156-159. The right hand has a melodic line with a sextuplet (6) and a triplet (3). The left hand has a dense texture of triplets (3).

158

mf

160

f

162

mp

mp

The image displays a musical score for measures 158 through 162. The score is written for piano and violin. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The violin part is on a single staff. Measure 158 begins with a *mf* dynamic. The piano part features intricate sixteenth-note patterns in the right hand, often marked with a '6' (sextuplet), and a simpler bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with a slur. Measure 160 starts with a *f* dynamic. The piano part continues with similar sixteenth-note textures, and the violin part has a more active melodic line. Measure 162 begins with a *mp* dynamic. The piano part features a prominent sixteenth-note run in the right hand, while the violin part has a melodic line with a slur. The score concludes with a *mp* dynamic.

164

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

166

cresc. poco a poco

168

ff

ff

ff

172

trm trm

trm trm

176 **accel.** *cresc. poco a poco*

Musical score for measures 176-179. The right hand features a melodic line with triplets, quintuplets, sextuplets, and septuplets. The left hand is mostly silent.

180 **rall.** **a tempo** *p*

Musical score for measures 180-184. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

185

Musical score for measures 185-187. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

188

Musical score for measures 188-191. The right hand has a melodic line with a triplet. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

191 **Ampliar documento** *mf* 6 6 6

193 *f* *ff* *mf* 7

196 *f* *cresc. poco a poco* 7

198 6 6 6 6 6 6

200

Musical score for measures 200-201. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and slurs. The bottom staff contains a complex bass line with sixteenth-note patterns and slurs, marked with a '6' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb).

202

Musical score for measures 202-203. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The key signature is two flats (Bb). The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The middle staff provides harmonic support with chords and slurs. The bottom staff contains a complex bass line with sixteenth-note patterns and slurs, marked with a '6' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (Cbb).

204

ff

Musical score for measures 204-205. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The key signature is three flats (Cbb). The top staff features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and slurs. The bottom staff contains a complex bass line with sixteenth-note patterns and slurs, marked with a '6' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb).

206

Musical score for measures 206-207. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note runs with sixteenth-note rests, marked with '6' for sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata.

208

Musical score for measures 208-211. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of triplets in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line has a melodic line with slurs and a fermata.

212

Musical score for measures 212-215. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of triplets in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line has a melodic line with slurs and a fermata.

216

p

molto accel.

cresc.

Musical score for measures 216-219. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of triplets in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line is mostly silent. The system includes dynamic markings 'p', 'molto accel.', and 'cresc.'

223 *a tempo*

226

228

230

mf

mf

ff

Red

ANEXO 4 – PARTITURA DA OBRA TRIO Nº 4

Obra comissionada pelo trio Araceli

Clarinet in B \flat **Trio n $^{\circ}$ 4**

I - Brincadeira

Duração aproximada: 10 min.

Marcelo Rauta

Allegretto $\text{♩} = 74$

27 a 30/08/2018

2

Clarinet in B \flat

96 *rit.* *pp*
a tempo (♩ = 74)

102 *ff*

112 *f*

124 *rit.* *a tempo* (♩ = 74)
p *f* *mp*

135 *mf*

145 *f*

155 *ff* *mp*

164 *mf*

174

180 *sffp* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for Clarinet in B-flat, covering measures 96 to 180. The music is written on a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 74 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 96, *ff* (fortissimo) at measure 102, *f* (forte) at measure 112, *p* (piano) at measure 124, *f* (forte) at measure 124, *mp* (mezzo-piano) at measure 124, *mf* (mezzo-forte) at measures 135, 145, and 155, *ff* (fortissimo) at measure 155, *mp* (mezzo-piano) at measure 155, *mf* (mezzo-forte) at measure 164, *sffp* (sforzando pianissimo) at measure 180, and *ff* (fortissimo) at measure 180. There are also markings for *rit.* (ritardando) at measures 96 and 124. Measure numbers 96, 102, 112, 124, 135, 145, 155, 164, 174, and 180 are placed at the beginning of their respective lines. A '4' is written above measure 112, and a '2' is written above measure 124. The score ends with a double bar line at measure 180.

Clarinet in B \flat

3

II - Trama

1 **Andante** $\text{♩} = 70$

mp

2

3

5

6 *f*

8 *mp sub.* *mf*

11 *ff*

14 *ff*

16 *mp*

17 *mp*

18

20

4

Clarinet in B \flat

21 *f*

23

24 *mp*

attaca subito l'adagio

25 *f* *ff*

III - Mistério

Adagio $\text{♩} = 44$

1 *pp* *mf* *mp* *pp* frul.

7 *mf* *p* *mf* *mp* *mf*

14 *mp* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* frul.

21 *pp* *mf* *mp* *pp* *mf* frul.

27 *mp* *pp* *mf* frul.

33 *mp* *mf* *mp* *mp* *mf* *mf* frul.

41 frul.
mp *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

48 frul.
mp *mp* *pp* *mf* *mp*

54 frul.
p *pp* *mf* *ppp*

Obra comissionada pelo trio Araceli

Oboe

Trio n° 4

I - Brincadeira

Duração aproximada: 10 min.

Allegretto ♩ = 74

Marcelo Rauta

27 a 30/08/2018

ff

11 *f*

21 *mf*

31 *p*

43 *mf* *ff* *p sub.*

54 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

63 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

73 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

86 *mp* *rit.*

a tempo (♩ = 74)

101 *ff*

107 *4*

2

Oboe

117 *f* *a tempo* (♩ = 74) *rit.* *p*

128 *f sub.* *mp* *mf* *mf*

141 *mf* *f*

152 *mp*

162 *ff* *mf*

173

180 *fff* *ff*

II - Trama

1 *Andante* ♩ = 70 *mp*

3

5 *f*

7 *mp sub.*

9 *mf* *f* 3 3

Oboe

3

13 *ff*

17 *mp*

19

20 *f*

22

23

24 *mp*

25 *f* *ff* *attaca subito l'adagio*

III - Mistério

Adagio ♩ = 44

1 *pp* *mf* *mp* *pp* *frul.*

8 *mf* *p*

12 *mf* *p* *mf*

4

Oboe

16 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *pp* frul.

22 *mf* *mp* *p* *pp* *mf* *mp* frul. 3

28 *p* *pp* *mf* *p* *mf* frul.

35 *p* *mf* *mp* *mf* *p* *mf*

42 *mp* *mf* *mp* *mf* *p* *mf*

49 *mp* *pp* *mf* *mp* frul.

54 *pp* *mf* *fpp* *mp* *p* *pp* *ppp* frul.

Obra comissionada pelo trio Araceli

Fagote

Trio nº 4

I - Brincadeira

Duração aproximada: 10 min.

Allegretto ♩ = 74

Marcelo Rauta
27 a 30/08/2018

ff

11

f

21

mf

34

p

46

mf ff mf mf

62

mp mf mp mf mp mf

72

mp mf f mp mf mp mf

82

mp mf mp mf f mp

91

2

2

Fagote

94 *pp* rit.

a tempo (♩ = 74)

102 *ff*

113 *pp* *f*

123 rit. a tempo (♩ = 74) *p* *f* *mp*

138 *mf* *mf* *f*

150 *mp*

160 *mf*

171

179 *sfp* *ff*

Fagote

3

1 Andante $\text{♩} = 70$
2

II - Trama

attaca subito l'adagio

III - Mistério

Adagio $\text{♩} = 44$

v.s.

4

Fagote

11

11

mf *mp* *mf* *mp* *mp*

18

18

mp *mp* *pp* *mp* *pp*

2

27

27

mp *pp* *mp* *pp*

3

37

37

mf *mf* *mf* *mf*

41

41

mf *mf* *mf* *mf*

48

48

mf *pp* *mp*

54

54

p *mf* *pp* *mp* *mf* *pp* *ppp*

Obra comissionada pelo trio Araceli

Trio n° 4

Duração aproximada: 10 min.

Allegretto ♩ = 74

I - Brincadeira

Marcelo Rauta
27 a 30/08/2018

Oboe
Clarinet in Bb
Fagote

Ob.
Cl.
Fg.

Ob.
Cl.
Fg.

Ob.
Cl.
Fg.

2

32

Ob.

Cl.

Fg.

40

Ob.

Cl.

Fg.

p

mf

48

Ob.

Cl.

Fg.

ff

p sub.

55

Ob.

Cl.

Fg.

mf

mp

mf

mp

mf

62

Ob. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf* *mp* *mf*

Fg. *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 62 through 68. The Oboe part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Clarinet part has a similar rhythmic pattern with dynamic markings *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings *mp*, *mf*, and *mp*.

69

Ob. *mp* *mf* *f*

Cl. *f*

Fg. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 69 through 77. The Oboe part has a melodic line with dynamic markings *mp*, *mf*, and *f*. The Clarinet part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Bassoon part continues with eighth-note accompaniment, with dynamic markings *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *f*.

78

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fg. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 78 through 84. The Oboe part has a melodic line with dynamic markings *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *f*. The Clarinet part has a melodic line with dynamic markings *mf* and *f*. The Bassoon part continues with eighth-note accompaniment, with dynamic markings *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*.

85

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fg. *mf* *f* *mp* *pp*

Detailed description: This system contains measures 85 through 91. The Oboe part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Clarinet part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Bassoon part has a melodic line with dynamic markings *mf*, *f*, *mp*, and *pp*.

4

95 *rit.* *a tempo* (♩ = 74)

Ob. *mp* *ff*

Cl. *pp* *ff*

Fg. *ff*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

113

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *pp* *f*

118

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

123 **rit.** **a tempo** (♩ = 74)

Ob. *p* *f sub.* *mp*

Cl. *p* *f*

Fg. *p*

133

Ob. *mf* *mf*

Cl. *mp* *mf* *mf* *mf* *mf*

Fg. *f* *mp* *mf* *mf*

143

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fg. *f*

151

Ob. *mp*

Cl. *ff* *mp*

Fg. *mp*

160

Ob.
Cl.
Fg.

This system contains measures 160 through 168. It features three staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns and slurs.

169

Ob.
Cl.
Fg.

ff *mf* *mf* *mf*

This system contains measures 169 through 175. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings *ff* and *mf* are present.

176

Ob.
Cl.
Fg.

This system contains measures 176 through 180. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns and slurs.

181

Ob.
Cl.
Fg.

sffp *ff* *sffp* *ff* *sffp* *ff*

This system contains measures 181 through 188. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings *sffp* and *ff* are present.

II - Trama

1 **Andante** ♩ = 70

Ob.

Cl.

Fg.

2

Ob.

Cl.

Fg.

3

Ob.

Cl.

Fg.

4

Ob.

Cl.

Fg.

5

Ob.
Cl.
Fg.

Measures 5-6: Oboe (Ob.) plays a complex, fast sixteenth-note pattern with slurs and accents. Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) play sustained notes with some movement.

6

Ob.
Cl.
Fg.

Measures 7-8: Oboe (Ob.) plays sustained notes with slurs. Clarinet (Cl.) plays a fast sixteenth-note pattern with slurs and accents. Bassoon (Fg.) plays a rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *f* and *mf*.

7

Ob.
Cl.
Fg.

Measures 9-10: Oboe (Ob.) plays a complex, fast sixteenth-note pattern with slurs and accents. Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) play sustained notes with some movement.

8

Ob.
Cl.
Fg.

Measures 11-12: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.) all play sustained notes with slurs and accents. Dynamics include *mp sub.*

10

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Musical score for measures 10-11. The Oboe part (top staff) begins with a melodic line in B-flat major, marked *mf*. The Clarinet part (middle staff) plays a rhythmic eighth-note pattern, also marked *mf*. The Bassoon part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with eighth notes, marked *mf*.

12

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Musical score for measures 12-13. The Oboe part (top staff) features a triplet of eighth notes, marked *f*. The Clarinet part (middle staff) continues its rhythmic pattern, marked *f*. The Bassoon part (bottom staff) continues its accompaniment, marked *f*.

14

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Musical score for measures 14-15. The Oboe part (top staff) has a more complex melodic line, marked *ff*. The Clarinet part (middle staff) continues its rhythmic pattern, marked *ff*. The Bassoon part (bottom staff) continues its accompaniment, marked *ff*.

16

Ob.

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Musical score for measures 16-17. The Oboe part (top staff) is mostly silent, with a few notes in measure 16. The Clarinet part (middle staff) plays a dense, fast-moving melodic line, marked *mp*. The Bassoon part (bottom staff) continues its accompaniment, marked *mp*.

17

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fg.

Musical score for measures 17-18. The Oboe part (Ob.) features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents, marked *mp*. The Clarinet part (Cl.) has a more melodic line with slurs and accents, also marked *mp*. The Bassoon part (Fg.) is mostly silent in these measures.

18

Ob.

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Musical score for measures 18-19. The Oboe part (Ob.) has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part (Cl.) has a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents, marked *mp*. The Bassoon part (Fg.) has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*.

19

Ob.

Cl.

Fg.

Musical score for measures 19-20. The Oboe part (Ob.) has a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part (Fg.) has a melodic line with slurs and accents.

20

Ob.

Cl.

Fg.

Musical score for measures 20-21. The Oboe part (Ob.) has a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part (Fg.) has a melodic line with slurs and accents.

21

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Musical score for measures 21-22. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic of *f*. The Clarinet part plays a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes with slurs and accents, also marked *f*. The Bassoon part has a few notes with slurs and accents, marked *f*.

22

Ob.

Cl.

Fg.

Musical score for measures 23-24. The Oboe part continues with a melodic line, marked with slurs and accents. The Clarinet part has a few notes with slurs and accents. The Bassoon part has a few notes with slurs and accents.

23

Ob.

Cl.

Fg.

Musical score for measures 25-26. The Oboe part has a few notes with slurs and accents. The Clarinet part has a few notes with slurs and accents. The Bassoon part has a few notes with slurs and accents.

24

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Musical score for measures 27-28. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents, marked with a dynamic of *mp*. The Clarinet part plays a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes with slurs and accents, marked *mp*. The Bassoon part has a few notes with slurs and accents, marked *mp*.

25

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

26

attacca subito l'adagio

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

III - Mistério

Adagio ♩ = 44

1

Ob. *frul.* *pp*

Cl. *frul.* *pp* *mf*

Fg. *pp* *mf*

5

Ob. *mf* *mp* *pp* frul.

Cl. *mp* *pp* *mf* frul.

Fg. *pp* *mp*

Detailed description: This system covers measures 5, 6, and 7. The Oboe part begins with a sixteenth-note scale starting on G4, moving up to B4, then down to G4, marked *mf*. In measure 6, it continues with a similar scale marked *mp*. In measure 7, it plays a few notes marked *pp* with the instruction 'frul.'. The Clarinet part is mostly silent in measure 5, then enters in measure 6 with a few notes marked *pp* and 'frul.', and continues in measure 7 marked *mf*. The Bassoon part plays a low note in measure 5 marked *pp*, and a similar note in measure 7 marked *mp*.

8

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl. *p* *mf* *mp*

Fg. *pp* *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 8, 9, 10, 11, and 12. The Oboe part continues with a sixteenth-note scale in measure 8 marked *mf*. In measure 9, it plays a few notes marked *p*. In measure 10, it plays a few notes marked *mf*. In measure 11, it plays a few notes marked *p*. In measure 12, it plays a few notes marked *mf*. The Clarinet part plays a few notes in measure 9 marked *p*, in measure 10 marked *mf*, and in measure 11 marked *mp*. The Bassoon part plays a few notes in measure 9 marked *pp*, in measure 10 marked *mp*, in measure 11 marked *mf*, and in measure 12 marked *mp*. There is a triplet of eighth notes in the Bassoon part in measure 10.

13

Ob. *p* *mf* *mp* *mf*

Cl. *mf* *mp* *mp* *mf* *mp* frul.

Fg. *mf* *mp* *mp*

Detailed description: This system covers measures 13, 14, 15, 16, and 17. The Oboe part plays a few notes in measure 13 marked *p*, in measure 14 marked *mf*, in measure 15 marked *mp*, and in measure 16 marked *mf*. The Clarinet part plays a few notes in measure 13 marked *mf*, in measure 14 marked *mp* with a triplet of eighth notes, in measure 15 marked *mp*, in measure 16 marked *mf*, and in measure 17 marked *mp*. The Bassoon part plays a few notes in measure 13 marked *mf*, in measure 14 marked *mp*, and in measure 15 marked *mp*. The instruction 'frul.' is present above the Clarinet part in measure 14.

18

Ob. *mp* *mf* *mp* *pp* frul.

Cl. *mf* *mp* *mf* *pp* frul. 3

Fg. *mp* *mp* *pp*

Detailed description: This system covers measures 18 to 21. The Oboe part starts with a half note chord at measure 18, followed by a melodic line. Dynamics range from mezzo-piano to pianissimo. The Clarinet part has a similar melodic line. The Bassoon part plays a rhythmic eighth-note pattern in measures 18 and 19, then rests. Flutes enter in measure 21 with a flourish. The bass line consists of sustained notes with a dynamic shift from mezzo-piano to pianissimo.

22

Ob. *mf* *mp* *p* *pp* frul. 3

Cl. *mf* *mp* *pp* *mf* frul.

Fg. *mp* *pp*

Detailed description: This system covers measures 22 to 26. The Oboe part features a melodic line with a crescendo and decrescendo, ending with a flourish in measure 26. The Clarinet part has a melodic line that ends with a flourish in measure 25. The Bassoon part has a melodic line that ends with a flourish in measure 25. The bass line consists of sustained notes with a dynamic shift from mezzo-piano to pianissimo.

27

Ob. *mf* *mp* *p* *pp* frul.

Cl. *mp* *pp* frul.

Fg. *mp* *pp*

Detailed description: This system covers measures 27 to 30. The Oboe part has a melodic line that ends with a flourish in measure 30. The Clarinet part has a melodic line that ends with a flourish in measure 30. The Bassoon part has a melodic line that ends with a flourish in measure 30. The bass line consists of sustained notes with a dynamic shift from mezzo-piano to pianissimo.

30

Ob. *mf* *p*

Cl. *mf*

Fg. *mp* *pp*

Detailed description: This system covers measures 30 to 33. The Oboe (Ob.) part begins with a melodic line in measure 30 marked *mf*, which continues through measure 31 and ends in measure 32 with a *p* dynamic. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line in measure 30 marked *mf*, continuing through measure 31. The Bassoon (Fg.) part has a low, sustained line in measure 30 marked *mp*, which becomes *pp* in measure 31. The key signature changes from one sharp to one flat between measures 31 and 32.

34

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl. *mp* *mf* *mp* *mp* frul.

Fg. *mf* *mf*

Detailed description: This system covers measures 34 to 37. The Oboe (Ob.) part has a melodic line in measure 34 marked *mf*, measure 35 marked *p*, and measure 36 marked *mf*. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line in measure 34 marked *mp*, measure 35 marked *mf*, measure 36 marked *mp*, and measure 37 marked *mp* with the instruction "frul.". The Bassoon (Fg.) part has a rhythmic pattern in measure 34 marked *mf*, measure 35 marked *mf*, and measure 36 marked *mf*. The key signature changes from one flat to two flats between measures 36 and 37.

38

Ob. *mp* *mf* *p* *mf*

Cl. *mf* *mf* *mp* frul.

Fg. *mf* *mf* *mf*

Detailed description: This system covers measures 38 to 41. The Oboe (Ob.) part has a melodic line in measure 38 marked *mp*, measure 39 marked *mf*, measure 40 marked *p*, and measure 41 marked *mf*. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line in measure 38 marked *mf*, measure 39 marked *mf*, measure 40 marked *mp*, and measure 41 marked *mp* with the instruction "frul.". The Bassoon (Fg.) part has a rhythmic pattern in measure 38 marked *mf*, measure 39 marked *mf*, and measure 40 marked *mf*. The key signature changes from two flats to one flat between measures 40 and 41.

42

Ob. *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf* *mf* *mp*

Fg. *mf* *mf*

Detailed description: This system contains measures 42 through 46. The Oboe part starts with a rest in measure 42, then plays a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Clarinet part plays a similar melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *mf*, and *mp*. The Bassoon part has rests in measures 42 and 44, with melodic fragments in measures 43 and 45, both marked *mf*.

47

Ob. *p* *mf* *mp* *pp* frul.

Cl. *mf* *mp* *mp* *pp* frul. 3

Fg. *mf* *mf* *pp*

Detailed description: This system contains measures 47 through 51. The Oboe part has dynamics *p*, *mf*, *mp*, and *pp*, with a flourish (frul.) in measure 51. The Clarinet part has dynamics *mf*, *mp*, *mp*, and *pp*, with a flourish (frul.) in measure 51. The Bassoon part has dynamics *mf*, *mf*, and *pp*.

52

Ob. *mf* *mp* *pp* *mf* frul.

Cl. *mf* *mp* *p* *pp* frul.

Fg. *mp* *p* *mf* *pp*

Detailed description: This system contains measures 52 through 56. The Oboe part starts with a melodic flourish (frul.) in measure 52, then has dynamics *mf*, *mp*, *pp*, and *mf*. The Clarinet part has dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *pp*, with a flourish (frul.) in measure 56. The Bassoon part has dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *pp*.

56

Ob. *fpp* *mp*

Cl.

Fg.

57

Ob. *p* *pp* *ppp*

Cl. *mf* *ppp*

Fg. *mp* *mf* *pp* *ppp*