



Aprendendo um *pravo horo* online: Notas para um Estudo de Caso

Pedro Paes de Carvalho¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

Resumo: Este artigo busca descrever o meu processo criativo de assimilação e aprendizado de aspectos da performance na clarineta no *pravo horo*, um gênero musical popular da Bulgária. Utilizando registros *online* de diversas versões de uma mesma melodia, intitulada *Donino Horo*, discuto sobre a popularidade da clarineta na região dos Bálcãs, bem como características estilísticas e estratégias de estudo e incorporação do gênero. Como parte de uma pesquisa de caráter autoetnográfico que busca construir possibilidades de diálogos interculturais através de transformações criativas, ao final apresento o registro em áudio de uma composição própria inspirada no gênero, executada por músicos brasileiros.

Palavras-chave: Interculturalidade; Clarineta; Práticas Interpretativas

Learning a *Pravo Horo* Online: Notes for a Case Study

Abstract: This article seeks to describe my creative process of learning and assimilating aspects of clarinet performance on the bulgarian folk dance genre *pravo horo*. While focusing on several versions available online of a single melody entitled *Donino Horo*, I discuss stylistic features of the genre and its performance on the clarinet, as well as technical aspects and strategies for performance understanding and preparation. As part of a reflexive research work that aims to envision possibilities for intercultural dialogue through creative transformations and autoethnography, at the end, I present an audio recording of my own composition inspired in the genre, performed by brazilian musicians.

Keywords: Interculturality; Clarinet; Performance

1 Introdução

A emergência de novas tecnologias de comunicação e seus recentes desenvolvimentos, entre dispositivos móveis, aplicativos e redes sociais, vem operando mudanças profundas nas relações sociais, econômicas, políticas, culturais e subjetivas no mundo globalizado. Desde a globalização e a deslocalização do trabalho na economia, da criação de blocos supranacionais e instituições de regulamentação na política, até o multiculturalismo, o esfacelamento de identidades e o desenraizamento do sujeito na cultura, é possível observar como processos de desterritorialização são concomitantes e influenciam-se mutuamente. Lemos (2006, p. 3) nos lembra que “toda mídia, da escrita à internet, cria processos que nos permitem driblar constrangimentos do espaço e do tempo (...)” mas,

¹ Orientação: professor Dr. Clayton Vetromilla.

através dos efeitos de compressão do espaço-tempo e de desencaixe, as mídias eletrônicas contemporâneas abriram a possibilidade de acesso a informações provenientes de todos os espaços do planeta e nos permitem vivenciar processos locais e globais não enraizados em nossas próprias tradições culturais.

Aprender a tocar a música de uma outra cultura se tornou parte aceitável do método etnomusicológico desde a concepção do termo “bi-musicalidade” (em analogia ao termo correlato ‘bilíngue’) cunhado por Hood (1960). Considerando a concepção tradicional de Merriam (1964) sobre trabalho de campo e trabalho analítico de laboratório como divisão binária dos componentes da pesquisa etnomusicológica, pergunta-se, é possível transportar o campo para a sala de estudo? Até que ponto é possível utilizar os diversos recursos tecnológicos disponíveis na atualidade no processo de compreensão, assimilação e aprendizado de gêneros musicais de culturas tão distantes? Estudos etnomusicológicos posteriores apontam as armadilhas em se conceber o campo de pesquisa como o lugar distante onde outras culturas residem, bem como sua natureza cocriativa. Rice (1997, p. 107) ressalta que mesmo “numa situação mais típica de trabalho de campo longe de casa [do pesquisador], o campo não está lá; o campo é a criação metafórica do pesquisador.”²

Mersch (2017) propõe uma mudança de discurso e uma redefinição dos termos ‘conhecimento’ e ‘pesquisa’ quando aplicados na descrição de práticas artísticas. Este autor contrapõe o prefixo ‘re’ da palavra *research* como *repetição* (nos sentidos atribuídos por Freud e Derrida) e como *reflexividade*, elementos fundamentais da cognição e da produção de conhecimento e subjetividade que afetam diretamente os resultados de pesquisa. Embora o termo *mesearch* tenha sido cunhado no discurso acadêmico no campo de estudos de performance por Edwards (2018), ele é frequentemente utilizado como expressão de deslegitimação de autoetnografias e pesquisas artísticas, tanto nas instituições de ensino quanto no senso comum³. Por outro lado, Ono (2021) compreende a autoetnografia como um ritual de resistência ao regime de “verdade” e neutralidade, na medida em que nos damos conta da impossibilidade de falar pelo outro, mas sim, com os outros, em colaboração. Neste sentido, é partindo do meu percurso profissional e lugar de fala (e escuta) de instrumentista, arranjador e compositor enculturado nas rodas de choro, ambientes e circuitos de música

2 “in the more typical situation of fieldwork far from [the researcher’s] home, the field is not there; the field is the metaphorical creation of the researcher.”

3 Sobre as repercussões deste debate, ver, por exemplo: <https://www.bbc.com/news/business-39856894> e <https://www.insidehighered.com/advice/2016/10/21/me-studies-are-not-just-conducted-people-color-essay>

popular do Rio de Janeiro, que me reconheço como pesquisador e agenciador de espaços-processos dialógicos de interculturalidade.

Em um olhar retrospectivo sobre a formação identitária das minhas práticas interpretativas, percebo que, por volta do ano de 2007, deu-se o início de uma investigação exaustiva de coleta, transcrição e preparação para performance de repertórios de música popular dos Bálcãs, intimamente vinculado a uma busca intuitiva pessoal por ancestralidades da clarineta e elos de interconectividade entre gêneros diversos de música popular instrumental. Embora redes como Facebook e Youtube ainda não tivessem alcançado a popularidade dos dias atuais, o compartilhamento de arquivos de áudio em formato mp3 via tecnologia P2P me ofereceu ferramentas de pesquisa e acesso gratuito a uma grande quantidade de acervos de música de qualquer lugar do planeta. Como se a minha experiência enquanto clarinetista de choro no ciberespaço me impelisse a perscrutar as diversas culturas onde este instrumento também é um veículo de expressão, guiado pelas perguntas: como é o “choro” destes lugares, quem são, e como tocam estes “chorões”?⁴ Quais são as nossas semelhanças e diferenças de abordagem do instrumento? O que posso aprender com eles, e como posso aplicar este conhecimento?

Este artigo procura apresentar um recorte da minha tese doutoral em fase de escritura sobre a clarineta como veículo de interculturalidades. Nesta pesquisa, a música popular búlgara para clarineta aparece como um dos casos estudados no processo de construção de uma abordagem interpretativa pessoal do instrumento. Este processo criativo é compreendido como reflexo das multiterritorialidades constituintes da realidade pós-moderna (HAESBERT, 2004), na qual a singularidade de territórios e identidades é forjada por um conjunto particular e subjetivado de influências diversas provenientes de várias partes do mundo, que dialogam entre si nos espaços improvisatórios criados em performance.

2 A clarineta no *pravo horo* da Bulgária: uma pesquisa interpretativa *online*

Introduzida na corte Otomana pelo compositor italiano Giuseppe Donizetti (1788-1856) na década de 1820, a clarineta é hoje mais celebrada na Turquia do que em qualquer outra cultura, ocupando um lugar de proeminência na cultura turca moderna (KRAGULJ, 2011). É por conta da forte influência da cultura turca no sudeste europeu que a clarineta

4 Pesquisas etnomusicológicas sobre música, emoção, e lugar como Maher (2019), *The Crying Clarinet: Emotion and Music in Parakalamos*; Bonini Baraldi (2009), *All the Pain and Joy of the World in a Single Melody: A Transylvanian Case Study on Musical Emotion*; Gill (2017), *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians* sugerem elos de interconectividade entre o choro e outros gêneros instrumentais.

alcançou tamanha popularidade no complexo identitário dos Bálcãs. Avaliando a importância e a influência da clarineta nesta zona cultural, Cottrell (2006) observa que provavelmente só o violino tenha desempenhado um papel tão significativo nas diferentes tradições destes territórios. Enquanto ferramenta de processos de transmissão e mudança cultural, neste contexto, a clarineta, assim como concebida originalmente na Alemanha por Johann Christoph Denner no início do século XVIII, lentamente vem ‘usurpando’ o lugar de instrumentos aerófonos tradicionais como a *zurna*⁵ e a *gaida*⁶ (JAKOVLJEVIC, 2019). Neste sentido, Achalinotopoulos (2021) compreende a clarineta como “um filho bastardo” do casamento entre Ocidente e Oriente, ressaltando que este processo se inicia na segunda metade do século XIX:

o caminho de chegada da clarineta popular na Grécia, nos Bálcãs, em todos estes lugares é através da música militar Otomana. Quando as bandas militares otomanas mudaram adotando instrumentos ocidentais, eles pegaram a clarineta, os metais, e tudo mais, todos esses músicos mudaram, transformaram a linguagem da *zurna*, da *gaida*, e nós temos toda essa grande história.⁷

Na Bulgária, a clarineta se tornou instrumento de modernidade, pluriculturalismo e contestação política nas mãos de Ivo Papasov, um dos clarinetistas responsáveis por levar o instrumento para a linha de frente dos conjuntos de música tradicional para festividades, incluindo em seu repertório música turca e romani/cigana (gêneros proibidos pelo estado autoritário até os anos 1990) e incorporando uma instrumentação moderna com guitarra, baixo, bateria, sintetizador e saxofone que tornou-se um padrão popular até hoje (SILVERMAN, 2007). Kirilov (2015, p. 9) esclarece que no contexto cultural búlgaro, o termo “*folk music*” (*narodna musika*) é usado para designar um amplo espectro de estilos, tanto práticas musicais amadorísticas, quanto peças vocais ou instrumentais elaboradas (*obrabotki*), quanto música de casamento com inflexões jazzísticas (*svatbarska musika*).

O termo *choro* é derivado de *chorus*, que na Grécia antiga denominava um grupo de performers, entre dançarinos e músicos que comentavam a ação de uma peça teatral (BISKIRK, 2019). Posteriormente, com a adoção do alfabeto eslavo na Bulgária e na maior

5 Instrumento de formato cilíndrico e palheta dupla, associado às zonas culturais da Ásia Central, Cáucaso, África do Norte, Oriente Médio, Anatólia, e Bálcãs, também conhecido como *zourna*, *zurla*, *surla*.

6 Gaita de fole típica da música tradicional de diversos países do Sudeste Europeu, como Bulgária, Macedônia do Norte, Albânia, Sérvia, Croácia, além de Grécia e Turquia.

7 “The road of coming the folk clarinet, in Greece, in Balkan, everywhere, is from the Ottoman army music. Army musicians, when the Ottoman army musicians changed, took western instruments, they took clarinets, brass and all this stuff, all these musicians took these instruments and changed, transformed the stuff from *zurna* and *gaida*, changed old instruments with new instruments, and we have all this big history.”

parte dos países vizinhos, a palavra *chorus* derivou-se em *horo* na Bulgária, *hora* na Romênia, *oro* na Macedônia do Norte, *khorovod* na Rússia e na Ucrânia, e *kolo* na Sérvia e na Croácia. A palavra *horo* e suas variações denominam uma grande variedade de danças ligadas às tradições folclóricas regionais destes países, tanto em compassos simples (binários e ternários), quanto em compassos assimétricos (em números ímpares, como 5/8, 7/8, 9/8, 11/8, etc.). Os chamados ritmos *aksak*⁸ ('mancos' em turco) possivelmente constituem um dos componentes musicais de herança Otomana na região⁹, pois assim como observado por Birson (2020, p. 2), "seja clássico, *folk*, popular, ou *jazz*, compassos assimétricos são uma característica lugar-comum em qualquer estilo de música turca."¹⁰

A palavra *pravo* significa 'reta', ou 'direita', referindo-se ao compasso binário composto (ocasionalmente a melodia é notada em tercinas no compasso de dois por quatro). O *pravo horo* é um gênero dançado em círculo aberto misto, e por conta de sua estrutura rítmica simples, agrega público e dançarinos de todas as idades e graus de experiência, sendo tocada ao longo de todo o ano como convite e boas-vindas para qualquer festividade. Ele possui um forte vínculo com a região da Trácia (zona cultural compartilhada com o norte da Grécia e oeste da Turquia), mas na realidade, enquanto dança comunitária viva no cotidiano da sociedade búlgara contemporânea, pode-se considerá-lo o gênero musical mais popular em todas as regiões do país, alcançando mesmo um status de dança nacional. Esta popularidade é facilmente constatável através das redes sociais da atualidade, como grupos de Facebook e canais de Youtube, que oferecem visibilidade a estas práticas musicais através de um mercado de conteúdos diariamente atualizados, incluindo vídeos de performances em tempo real e acesso de comunicação com os artistas. O uso predominante da clarineta como um de seus principais instrumentos solistas vem de uma longa sucessão de gerações de clarinetistas que se estende aos dias de hoje (ROWLETT, 2001; MAHER, 2019; ACHALINATOPOULOS, 2020).

8 Entre os estudos sobre aksak, destacam-se: Alaner (2010), *The Rhythmic structure of Anatolian Music*; Fuentes, Gonzáles (2016), *Amalgama vs. Aksak: Sobre la conceptualización del ritmo asimétrico en la música popular urbana*; Polak (2015), *Pattern and Variation in the timing of Aksak Meter: Commentary on Goldberg*; Birson (2020), *Using Turkish Aksak Rhythms to Teach Asymmetrical Meters*; Godlberg (2020), *Dance as a means of Introducing Asymmetrical Meters*.

9 Rechberger (2018, p. 15) argumenta que não há evidência substancial que comprove a ligação de diversos compassos assimétricos presentes nos Bálcãs como herança da cultura turca ou grega na região, sugerindo que o fenômeno tem origens ainda mais antigas.

10 "Whether in classical, folk, popular or jazz, asymmetrical meters are a commonplace feature in any style of Turkish music."

No âmbito das minhas práticas interpretativas no contexto da cultura popular carioca urbana, o trabalho de construção de uma variedade repertórios através de processos miméticos não-formais de aprendizado ocupa uma posição central¹¹. Assim como observado em pesquisas realizadas por Berliner (1994) e Green (2002), a principal metodologia de aprendizado na música popular constitui-se em práticas de escuta musical direcionada especificamente para sua incorporação e reprodução. A maior parte dos repertórios de choro e samba que pude construir ao longo da minha trajetória profissional se deu através do ato cotidiano de transcrição de partituras como ferramenta de auxílio no processo de fixação e interpretação de repertórios, vocabulários e sotaques, apreendidos através do que Green (2002) chama de “escuta intencional.”¹² Transcrever música para projetos de edição de partituras também faz parte das minhas atividades profissionais associadas a este ambiente cultural.

O hábito de transcrição musical, entendido como um modo elevado de escuta com o objetivo de fixar a informação musical na memória corporal, de forma a possibilitar diálogos sonoros através de sua execução fluente, espontânea e interativa (STANIEK, 2011), constitui-se em ferramenta básica deste processo. Coletando gravações em mp3 compartilhadas via P2P e blogs especializados, pude dar início à construção de repertório de *pravo horos, oros, sarbas* para clarineta que procuro manter dedicação, enfrentando os desafios técnicos de densa ornamentação, articulação em andamentos acelerados. Atualmente, explorar o uso de redes sociais como ferramenta de acesso a repertórios e recursos interpretativos destes gêneros, além de possibilitar contato pessoal com seus músicos, expande e enriquece significativamente este processo de aprendizado.

Em uma dessas recentes explorações cotidianas, uma melodia de *pravo horo* que soava familiar capturou minha atenção, numa versão executada pelo clarinetista [Petar Voynikov](#), ao vivo com acompanhamento de sintetizador. Ao pesquisar a discografia de Ivo Papasov no meu acervo pessoal, descobri que ela está na faixa 1 do CD ao vivo *Buenek in Karvanak*, intitulada *Donino Horo*. A autoria das composições no repertório dos Bálcãs não é facilmente verificável, principalmente porque a música popular é mais vinculada a sentidos de localidade, comunidade e funcionalidade do que à figura do compositor. *Donino*, por exemplo, é o nome de uma vila na província de Gabrovo, na região norte central da Bulgária.

11 Diversos trabalhos acadêmicos sobre processos de ensino-aprendizado do choro e do samba respaldam esta observação; a este respeito, ver: Paes (1998), Bittar (2010), Staniek (2011), Murray (2013), Santos (2018) e Rosa (2020).

12 “Purposeful listening”

Neste caso, a melodia é atribuída a Ivo Papasov (como neste [vídeo](#)), mas pelo seu contorno melódico, é possível que seja de autoria de Neshko Neshev, acordeonista da banda de Papasov, que também a registrou em seu CD *Shareno Horo* e neste [vídeo](#) (a melodia entra em 1'36'' após a introdução).

Após audições repetidas e já com partes da melodia memorizadas, não resisti o impulso de transcrevê-la, até porque a transcrição pode auxiliar na compreensão de sua elaboração rítmica, motívica e ornamental ao mesmo tempo fluida e precisa característica do *pravo horo*. O processo envolveu comparar as diferenças de melodia nas duas versões que possuía para transcrever a composição, memorização completa e estudo da sincronia entre articulação e ornamentação. Para a minha surpresa, em poucas semanas, várias outras versões da melodia surgiram em vídeos postados nos grupos de Facebook e canais de Youtube relacionados à música popular búlgara dos quais participo.

Como indícios da popularidade de *Donino Horo*, entre as versões aqui incluídas destacam-se performances ao vivo tanto por clarinetistas de destaque na Bulgária como [Mladen Malakov](#) (7'11'' do vídeo) e [Todor Govedarov](#); gravações caseiras por clarinetistas da Macedônia do Norte como [Senad King Sulejman](#) e [Edernaj Selendirici](#); um vídeo de março de 2022 com a melodia tocada ao vivo pelo próprio [Ivo Papasov](#) (24'58'' inserido numa sequência de *pravo horas*); além de um [registro de uma performance](#) da melodia interpretada por um grupo de crianças e adolescentes em uma taberna em Stara Zagora, Bulgária. Como particularidade das práticas musicais na região, o nome da composição não é referenciado em nenhum dos exemplos citados. Munido desta variedade de versões, com diferentes andamentos e pequenas modificações rítmicas e melódicas, foi possível formar estratégias de estudo e tomar decisões interpretativas sobre a forma da composição, sobre como evidenciar suas características rítmicas e melódicas através da ornamentação e da articulação.

3 Aspectos técnicos e recursos expressivos da clarineta no gênero *pravo horo*

A execução do *pravo horo* oferece desafios técnicos significativos para qualquer instrumentista. Apesar de sua estrutura rítmica de compasso simples simétrico, de modo geral, a melodia composta apresenta deslocamentos de acento, hemíolas e ambiguidades rítmicas de forma recorrente. Replicada na estrutura de *Donino Horo* (ver transcrição completa [aqui](#)), a forma tradicional do gênero contém introdução seguida de cinco partes de oito ou dezesseis compassos. Como tocada para dança, a forma da composição tem vínculos com pequenas mudanças nos passos da dança, e é conectada com melodias de outras composições por meio

de seções de improvisação, alongando o tempo de performance em função da dança. Por si só, este padrão exige que o clarinetista use palhetas leves, numa concepção de sonoridade mais brilhante e penetrante, que cumpre a dupla função de destacar o som do instrumento no conjunto e permitir que o instrumentista toque por um longo período de tempo sem se cansar.

Uma das características mais distintivas do *pravo horo* é sua ornamentação melódica. Em oposição à concepção de ornamentação da música de concerto ocidental, a ornamentação na música búlgara é estrutural, no sentido de que ela se constitui em dispositivo gerador de subdivisões rítmicas, expressivas e formais indissociáveis da música. Embora exista alguma flexibilidade para a sua execução, nos gêneros de dança, a ornamentação gera e impulsiona a estrutura rítmica da melodia através destas subdivisões. Enquanto cultura popular de tradição oral, a ornamentação na música búlgara não é sistematizada, mas pode ser compreendida como micro-visitações à notas adjacentes ao esqueleto rítmico-melódico. Ela também é usada como uma espécie de *vibrato*, principalmente em canções lentas (*Bavna Pesen*) ou introduções improvisadas *ad libitum*, sem pulsação métrica (*Svirni* ou *Na Trapeza*). Adaptando o sistema de notação proposto por Rowlett (2001), o Ex. 1 mostra os dois primeiros compassos do tema de *Donino Horo*, que serve de exemplo de notação e execução dos principais ornamentos utilizados no gênero.

Notação

Realização

Exemplo 1: Notação e realização de ornamentação em Donino Horo (compassos 1-2, transcrição do autor).

Como características estilísticas, elementos técnicos como a densidade de ornamentação, a articulação da maior parte das notas, bem como uma forte tendência a andamentos rápidos na melodia de um *pravo horo* confirmam a necessidade do uso de palhetas mais leves na construção de uma sonoridade e uma flexibilidade adequada às demandas do gênero. Assim como observado por clarinetistas como Rowlett (2001), Kragulj (2015) no caso da música turca e por Maher (2019) no caso da música grega, ao colocar-se no processo de aprendizado desta concepção do instrumento, surge a necessidade de

desenvolvimento de técnicas de *vibrato*, micro-afinação, e golpe de língua mais leves e mais diversificadas do que normalmente se ensinam na formação de clarinetistas no Ocidente.

Atuando como observador-participante em métodos tradicionais de ensino de música popular na Bulgária, Rice (1996) mostra que a educação musical faz parte de processos culturais maiores na história do país, incluindo continuidades e discontinuidades entre metodologias tradicionais e modernas, desde os períodos pré e pós-comunismo (1944-1989). Ele destaca que, neste processo de aprendizado, há um ordenamento segundo o qual, conceitos musicais são aprendidos, mas não ensinados. Este aspecto tem ressonância com uma frase que ouvi do professor de clarineta grega e balcânica do curso *online* da *Labyrinth Online*, Manos Achalinotopoulos (2021): “Nós tocamos música, hein? Não exercícios.¹³” Por outro lado, em experiências pessoais de aprendizado *online* com professores mais jovens, como por exemplo, o romeno Alex Simu¹⁴, e o clarinetista romani/cigano Ismail Lumanovski¹⁵, foram propostos exercícios de ornamentação como ferramenta de compreensão e desenvolvimento deste recurso interpretativo, bem como prática para o fortalecimento da digitação no instrumento. Incluindo exemplos explicativos de complexidade progressiva e algumas re-elaborações próprias, uma coletânea de exercícios de ornamentação reunidos ao longo deste processo de pesquisa pode ser acessada em formato PDF através deste [link](#).

4 Transformações criativas: compondo um *pravo choro*

Dentro das limitações do meu contexto de performance, uma das soluções de elaboração da pesquisa foi encontrada no campo da composição. Buscando intuitivamente criar espaços de interculturalidade, imaginei uma suíte na qual uma das peças seria um *pravo choro*, um jogo de palavras entre *horos* e *choros*, com ritmo, construção e ornamentação melódica de inspiração búlgara, mas na forma tradicional de *choro* em três partes. Intitulada *Festeiro*, a composição foi oferecida ao violonista e pesquisador peruano, Sergio Valdeos, pela ideia de afinidade e de diálogo entre as rítmicas de compassos compostos da música popular latina e o *pravo horo*, fechando esta suíte de cinco peças, intitulada *Impressões do Oriente*. A melodia assume coloridos modais diferentes em cada uma de suas partes,

13 “We play music, eh? Not exercises.”

14 *Workshop online* gratuito veiculado pela plataforma Zoom em abril de 2020 pelo clarinetista romeno radicado na Holanda.

15 *Workshop* em turco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gd0HAXpm1Ik&t=866s> (Acesso em 17/03/2022).

explorando contrastes entre modalidades recorrentes no modalismo búlgaro. Tive a oportunidade de registrar [uma performance](#) desta composição em um recital realizado em 2012, com acompanhamento de dois violões (Maurício Carrilho e Paulo Aragão), cavaquinho (Luciana Rabello), acordeom (Kiko Horta), flugelhorn (Aquiles Moraes) e bateria (Marcus Thadeu da Conceição). A partitura da composição encontra-se disponível neste [link](#).

É óbvio que o aprendizado de qualquer gênero musical é um processo complexo de longa duração mesmo nos contextos nativos, quanto mais entre culturas geograficamente distantes. Mesmo sem ter acompanhamento para se tocar *pravo hora* no meu contexto de atuação profissional regular, procurei, ao longo de cerca de quinze anos de pesquisas, ainda que de forma descontínua, manter algumas melodias do gênero no meu repertório e continuar trabalhando em seus desafios técnicos. As transcrições de *Iskrenko Horo*, *Horovodna Kikta* e *Orovoden Urnebes* (partituras disponibilizadas *in concert* neste [link](#)) são vestígios deste processo de busca por assimilação das características estilísticas do *pravo horo* e oferecem farto material de estudo para uma experiência mais aprofundada do gênero. Este material, de forma alguma, substitui a experiência de anos de escuta e prática de conjunto cotidiana, indispensável para a construção de uma abordagem performática específica tão rica e diversificada, que não raro exige um grau elevado de virtuosismo instrumental para sua execução. Por outro lado, ele pode enriquecer o conhecimento de instrumentistas e gerar maior compreensão e sensibilidade para as diferenças e interculturalidades que atravessam as práticas interpretativas na atualidade.

5 Considerações finais

A interculturalidade imanente nas práticas interpretativas da atualidade pode ser compreendida como reflexo das multiterritorialidades constituintes da realidade pós-moderna, na qual a singularidade de territórios e identidades é forjada por uma combinação específica de influências diversas provenientes de localidades do mundo. Neste sentido, considera-se que que somente uma escrita autoetnográfica, particularizada, contingencial e circunscrita a um conjunto de experiências individuais, pode abordar uma temática de natureza tão complexa e naturalizada como a interculturalidade e suas relações com a performance musical. No espaço limitado deste artigo, busquei sintetizar procedimentos do meu processo criativo de assimilação e aprendizado de uma melodia de *pravo horo*, gênero musical no qual a clarineta ocupa lugar de destaque como instrumento solista. Através de revisão bibliográfica e de uma perspectiva pessoal de estudo do gênero, abordei características estilísticas de sua

performance na clarineta bem como estratégias de estudo e incorporação do gênero, utilizando registros *online* de diversas versões de uma mesma melodia.

Como possibilidade de elaboração e transformação criativa do processo de pesquisa, apresentei uma composição que busca criar espaços de diálogo entre o *pravo horo*, o choro, e outros gêneros latinos. Considero que o efeito expressivo de tal experiência pode apontar na direção de pesquisas e explorações mais extensas sobre as relações dialógicas entre gêneros de culturas distintas. Com o potencial de suscitar maior interesse de músicos e pesquisadores locais sobre o gênero, as transcrições e ferramentas de estudo compartilhados neste espaço oferecem vestígios de um processo de formação de uma concepção interpretativa pessoal da clarineta como veículo de interculturalidades.

Referências:

ACHALINOTOPOULOS, Manos. *Greek and Balkan Clarinet Seminar*. Labyrinth Online, 2021.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*. Chicago. Chicago University Press, 1994.

BIRSON, Adem M. Using Turkish Aksak Rhythms to teach Asymmetrical Meter. In *Engaging Students: Essays in Music Pedagogy*, vol. 8. 2020 Disponível em: <https://doi.org/10.18061/es.v8i0.7745> (Acesso em 12/03/2022).

BUSKIRK, Don. *Folkdance Footnotes: Beyond Choreography*. Disponível em <https://folkdancefootnotes.org/> (Acesso em 16/03/2022).

COTTRELL, S. J. The clarinet and its players in Eastern Europe and Greece. In *The Versatile Clarinet*, (p. 40-55) Ed. Heaton, R. City, University of London, Londres, 2006.

EDWARD, Mark. *Mesearch and the performing body*. Londres, Palgrave Pivot, 2018.

ELLIS, C; ADAMS, TE; BOCHNER, AP. Autoethnography, an overview. *Historical Social Research*, p. 273-290, 2011.

FUCHS, Christian. Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space and the Critical Theory of Communication. In *Communication Theory* 28, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1093/ct/qty025> (Acesso em 16/01/2022).

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Ashgate Publishing Company, Londres, 2002.

JAKOVLJEVIC, Rastko. The Otherness of Zurla: Traditional Music, *Local Identifications, and Change*. *Double Reeds along the Great Silk Route*. (Eds. Jähnichen, G.; Yoshitaka, T). p. 67-184. Berlim, Logos, 2019.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HOOD, Mantle. The Challenge of "Bi-Musicality". In *Ethnomusicology*, vol. 4, nº 2. pp. 55-59. University of Illinois Press, Illinois, 1960.

KIRILOV, Kalim S. *Bulgarian Harmony in Village, Wedding and Choral Music of the Last Century*. Ashgate, Farnham, UK. 2015.

KISLIUK, Michelle. (Un)Doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory F. Bartz, Timothy J. Cooley. p. 23-44. Oxford University Press, Oxford, 1997.

KRAGULJ, Boja. *The Turkish Clarinet: Its History, an Exemplification of its Practice by Serkan Çağrı, and a Single Case Study*. 49f. Dissertação (Mestrado em Música). University of North Carolina at Greensboro, Greensboro. 2011.

LEMOS, André. Ciberespaço e tecnologias móveis: Processos de Territorialização e Desterritorialização na Ciberultura. Grupo de Pesquisa em Ciberidades (GPC/CNPq) do Centro Internacional de Estudos e Pesquisa em Ciberultura (Ciberpesquisa), PPGCCC/Facom/UFBA, 2006.

MAHER, Nicola. *The crying clarinet: Emotion and Music in Parakalamos*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Cardiff University School of Music, Cardiff. 2019.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwest University Press, Evanston, 1964.

MERSCH, Dieter. Art, Knowledge, and Reflexivity. *Artnodes*, nº20. Universitat Oberta da Catalunya, 2017.

ONO, Fabrício. O que é autoetnografia? Comunicação no I Congresso Brasileiro de Autoetnografia, 30-31 jul. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wxKx2uY7YvE&t=1043s> (Acesso em 17/03/2022).

RECHBERGER, Herman. *Balkania: Rhythms in Songs and Dances of Albania, Bulgaria, The Republic of Macedonia, Romania and Serbia*. Helsinki, Fennica Gehrman Ltd., 2018.

RICE, Timothy. Traditional and Modern Methods of Learning and Teaching Music in Bulgaria. In *Research Studies in Music Education*, vol. 7, nº 1. pp. 1-12. University of California, Los Angeles, 1996.

_____. Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory F. Bartz, Timothy J. Cooley. p. 101-120. Oxford University Press, Oxford, 1997.

ROWLETT, Michael. *The Clarinet in Bulgarian Wedding Music: An investigation of the relationship between musical style and concepts of ethnicity*. 205f. Tese (Doutorado em Música). The Florida State University School of Music, Florida, 2001.

SILVERMAN, Carol. Bulgarian Wedding Music between folk and chalga: Politics, Markets and current directions. In *Musicology*. p. 69-98, 2007.

SIMU, Alex. *Balkan and Klezmer Clarinet*. Seminário online, abr. 2020.

STANIEK, Jason.. Choro do Norte: Improvising the Trans regional Roda in the United States. *Luso-Brazilian Review*, vol. 48, n.1, pp. 100-129, University of Winsconsin Press, 2011.