



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Hélder António Ferreira Lopes Barbosa

**Estratégias pedagógicas na aprendizagem
da emissão de som no clarinete
- respiração, material e metodologias de estudo**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Hélder António Ferreira Lopes Barbosa

**Estratégias pedagógicas na aprendizagem
da emissão de som no clarinete
- respiração, material e metodologias de estudo**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do
Doutor Ângelo Miguel Quaresma Gomes Martingo
e do
Dr. Vitor Hugo Ferreira Matos

julho de 2014

Declaração

Nome: Hélder António Ferreira Lopes Barbosa

Endereço electrónico: helder_barbosa_clr@hotmail.com

Número de Bilhete de Identidade: 13188461

Título do relatório:

Estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete – respiração, material e metodologias de estudo

Supervisores:

Doutor Ângelo Miguel Quaresma Gomes Martingo

Dr. Vitor Hugo Ferreira Matos

Ano de conclusão: 2014

Designação do mestrado: Mestrado em Ensino de Música

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTE RELATÓRIO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ___ de julho de 2014

Assinatura: _____

Agradecimentos

Sem o apoio de algumas pessoas este trabalho não seria realizado. Não posso deixar de agradecer e deixar aqui algumas palavras de apreço.

Aos meus orientadores, Doutor Ângelo Martingo e Dr. Vitor Matos.

Aos professores cooperantes, prof. Adam Wierzba e prof. Fernando Marinho

Aos alunos que, com interesse e empenho, participaram nesta intervenção pedagógica.

Aos meus pais e à Sofia.

Estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete - respiração, material e metodologias de estudo

Resumo

O presente Relatório resulta do Estágio Profissional no Conservatório de Música do Porto, no ano letivo 2012/2013, nos Grupos de Recrutamento M04 (Clarinete) e M32 (Conjuntos Vocais e/ou Instrumentais; Orquestra; Música de Câmara; Coro; Classe de Conjunto), relatando-se, no Grupo de Recrutamento de Clarinete, Intervenção Pedagógica centrada em 2 alunos, dos quais um em regime integrado e outro do regime supletivo, que frequentavam o 8º ano/4º grau e o 7º grau, bem como, no âmbito da Classe de Conjunto (M32), a Intervenção na Orquestra de Sopros.

Considerando que a destreza técnica é suficientemente enfatizada nas práticas de ensino/aprendizagem, a Intervenção Pedagógica privilegiou o desenvolvimento de estratégias de estudo e o desenvolvimento de autoavaliação dos alunos na qualidade na emissão de som. Assim, tendo sempre em consideração os dados fisiológicos, foram implementadas técnicas de respiração, designadamente exercícios respiratórios e exercícios de aquecimento, e explorados aspetos relativos aos materiais, tais como critérios de escolha dos equipamentos, do instrumento, dos acessórios e das ferramentas de manutenção.

A ênfase nestes aspetos revelou-se eficaz, tendo-se verificado uma melhoria da emissão de som no clarinete. Esta melhoria, por sua vez, demonstrou ser um fator de motivação, tendo-se constatado ainda uma melhoria assinalável no desempenho dos alunos, refletido nas avaliações periódicas, pelo se considera terem sido alcançados os objetivos propostos.

Teaching Strategies in learning the sound emission in clarinet - breathing, material and methodologies of study

Abstract

“Pedagogical strategies in learning the sound emission in clarinet – breathing, materials and methodologies of study” reports the traineeship occurred at Conservatório de Música do Porto, in the academic year of 2012-2013 on the Recruitment Groups M04 (Clarinet) and M32 (Vocal and Instrumental ensemble; Orchestra; Chamber Music; Choir; Class Ensemble).

The Pedagogical Intervention took place in two clarinet students (M04) which one of them has frequented the school scheme called Regime Integrado and the other has frequented Regime Supletivo. Both have been included in the same Class Ensemble, the Wind Orchestra (M32).

Considering technical skills often have been emphasized enough in the practice of teaching/learning, the Pedagogical Intervention has mainly focused on the development of study strategies and student self-evaluation of the quality in the sound emission.

Taking into account physiological student characteristics, there were implemented in particular, breathing exercises and warm-up exercises.

There were also implemented some aspects concerning material issues such as the choice of instrument and other equipment, accessories and maintenance tools.

Exploiting all these sort of aspects in the improvement of sound emission in clarinet, became a factor of motivation that resulted a remarkable improvement performance of the students, reflected evident on student periodic evaluations, it makes consider the objectives have been fully achieved.

Índice geral de conteúdos

Declaração.....	ii
Agradecimentos	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vii
Índice de Figuras.....	xi
Introdução	1
1. Contexto e plano geral de intervenção	3
2. Projeto de Intervenção e Metodologia	5
3. Desenvolvimento e avaliação da intervenção.....	8
3.1. Contextualização da prática	8
3.2. Breve contextualização histórica do clarinete.....	9
3.2.1. O som do clarinete	11
3.3. A Respiração.....	13
3.4. O Material.....	18
3.4.1. O Clarinete e a sua manutenção	18
3.4.2. A Boquilha	23
3.4.3. Palhetas	26
3.4.4. A Abraçadeira.....	35
3.5. As metodologias de estudo.....	37
3.5.1. A Embocadura	38
3.5.2. Aquecimento.....	40
3.5.3. Planeamento do estudo	42
3.5.4. Exercícios de som: “Clarinetto – Il suono: arte e técnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità”	45
4. Conclusões, limitações e recomendações.....	51
Bibliografia.....	57
Anexos	61
Anexo nº1.....	63
Anexo nº2.....	67

Índice de Figuras

Figura n° 1 Esquema da boquilha de acordo com Jack Brymer	23
Figura n° 2 Secções da palheta de acordo com Henry Larsen	29
Figura n° 3 Reconhecimento visual de uma boa palheta de acordo com Henry Larsen.....	30

Introdução

O presente relatório foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho¹.

A preparação prévia das aulas levou-me a consultar bibliografia e documentação diversa que consubstancia em grande parte este relatório. Tão profusa informação esteve presente com maior ou menor intensidade, nas aulas, quer por minha iniciativa quer pela procura de conhecimento dos alunos. Trata-se de um trabalho relativo às estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete, realizado com dois alunos de clarinete do Conservatório de Música do Porto e com os alunos da Orquestra de Sopros da mesma instituição, em ambiente de sala de aula, com especial enfoque na respiração, material e metodologias de estudo, e que teve como objectivos gerais, designadamente (1) desenvolver no aluno a autonomia na elaboração de estratégias para a resolução de problemas na emissão sonora (materiais, embocadura e respiração); (2) promover o conhecimento do clarinete no que se refere a materiais e a consequentes possibilidades expressivas; e (3) estimular no aluno uma apreciação crítica da execução da interpretação no que se refere à qualidade sonora.

Julguei pertinente desenvolver na Prática de Ensino Supervisionada estes aspetos do ensino/aprendizagem do clarinete, dando especial ênfase à qualidade do som, em virtude da exiguidade de materiais pedagógicos sobre a matéria, não obstante a abundância de publicações avulsas, coletâneas de estudos e métodos², mas que visam primeiramente os aspetos técnicos relacionados com a destreza manual. São disso exemplo os métodos, de entre muitos outros, *Quinze Études de J. S. Bach* por Ulysse Delécluse ou *Vade-Mecum* por Paul Jeanjean.

Assim, embora a escassez de reflexão em torno destes assuntos tenha tornado, de alguma forma, difícil o cumprimento desta tarefa, a intervenção em contexto pedagógico foi direcionada para os aspectos da qualidade de emissão do som que constitui lacunas na fase inicial da formação, a saber – a respiração, o conhecimento dos materiais e as metodologias de estudo.

Referindo alguns aspetos limitativos da intervenção, eles foram, nomeadamente, a escassez de tempo semanal para implementar as metodologias de estudo do som, o número

¹ Tendo em conta que o Estágio resulta de uma “Intervenção Pedagógica” num determinado contexto, enquanto, “Prática de Ensino Supervisionada”, tais designações são usadas ao longo do Relatório como equivalentes de “Estágio Profissional”.

² Nesta área, designa-se “método” um livro que abarca uma série de estudos ou exercícios que visam superar ou melhorar certos aspetos na execução de um instrumento.

reduzido de alunos em aulas individuais, a necessidade de cumprimento do programa vigente por parte do professor cooperante e ainda os diferentes níveis de conhecimento dos alunos.

No plano geral de intervenção, começarei por fazer uma breve explanação da instituição onde foi realizado este projeto. Depois, partindo da revisão bibliográfica sobre a temática, apresentarei uma descrição sucinta das estratégias de implementação da intervenção. Seguidamente, será exposto todo o desenvolvimento e avaliação desta intervenção. Irei ainda fazer uma compilação de algumas reflexões que se relacionem com as matéria tratadas e que foram partilhadas com os alunos. Por último, apresentarei as conclusões retiradas da implementação do projeto, bem como sugestões didáticas e de investigação adicional por ele suscitadas.

1. Contexto e plano geral de intervenção

O Projeto de Intervenção Pedagógica foi realizado no Conservatório de Música do Porto, com uma aluna de clarinete que frequentava o regime de Ensino Integrado e com um aluno de clarinete que frequentava o regime Supletivo.

Nunca será demais referir quão conceituada é esta escola. Fundado em 1917, o Conservatório de Música do Porto é uma escola de Ensino Artístico Especializado da Música. Tendo ocupado diversas instalações da cidade ao longo da sua história, está situado, a partir de 2009, na Praça Pedro Nunes, coincidindo essa mudança com uma grande reforma do sistema de ensino artístico, cujos aspetos fundamentais descreverei adiante. O Conservatório de Música do Porto, nas palavras Moreira Jorge (2008), tem por missão garantir um ensino de excelência que seja o alicerce para o prosseguimento de estudos àqueles que tenham a ambição de seguir uma carreira musical, sejam intérpretes, compositores ou outros.

Com base no Plano de Reorganização do Conservatório do Porto, integrado no projeto educativo da instituição, o Conservatório de Música do Porto preconiza que a preponderância do Regime Integrado não deve significar que sejam descurados os outros regimes alternativos de frequência, o Regime Articulado e o Regime Supletivo (Moreira Jorge, 2008). Por isso, o Conservatório de Música do Porto, através da sua direção, investe na oferta continuada do Regime Supletivo, não obstante a procura tendencialmente menor deste tipo de frequência. O Conservatório, na defesa do seu modelo de escola, assume a complementaridade dos três regimes de frequência, através da manutenção do Regime Supletivo, como uma alternativa aos regimes predominantes (Integrado e Articulado). Desse modo, é intenção do Conservatório continuar a ser uma escola aberta à comunidade, dando resposta a habitantes de uma vasta região, assim como atender à situação dos alunos que devido a uma vocação tardia, não se consigam integrar nos outros regimes de frequência, como sempre funcionou em anos idos.

Cumpre-me fazer seguidamente, uma descrição sucinta dos diferentes regimes de ensino praticados por esta instituição. No Regime Integrado os alunos têm acesso a todas as vertentes do ensino, seja musical ou regular, no mesmo estabelecimento de ensino. Neste regime, o Curso Básico de Instrumento da Instituição é desenvolvido num plano de estudos próprio que integra as disciplinas de música, sendo estas, componentes da formação vocacional. O Curso Básico de Instrumento neste regime, inicia-se no 5º ano de escolaridade e termina no 9º ano. É constituído por três disciplinas que passam a fazer parte do plano de estudos destes alunos, que

são: Formação Musical (2h/semana), Instrumento (1h/semana) e Classe de Conjunto (2h/semana)

O Regime Articulado é em tudo semelhante ao Regime Integrado, exceto no facto de permitir que os alunos frequentem o ensino vocacional e o ensino regular em escolas diferentes. A frequência neste regime do ensino vocacional implica uma candidatura de admissão e está dependente da existência de vagas no Conservatório. Tal como no ensino regular obrigatório, os alunos deste regime beneficiam da sua gratuitidade, pois estão isentos do pagamento da propina anual. De referir que ao frequentar o Regime Articulado, estes alunos ficam dispensados da disciplina de Educação Musical nas escolas de ensino regular.

Já no Regime Supletivo os alunos, frequentando as disciplinas de Instrumento, Classe de Conjunto e Formação Musical, no Conservatório, frequentam também as aulas do ensino regular noutra escola, podendo encontrar-se em anos distintos da formação, nos dois ensinos. É um regime também sujeito a candidatura de admissão por limite de vagas.

O Curso de Clarinete ministrado por esta instituição conta com cerca de 3 dezenas de alunos, maioritariamente no Regime Integrado, distribuídos por quatro professores. O Conservatório desde há muitos anos que forma clarinetistas, contando com muitos ex-alunos deste instrumento como professores de clarinete em diversas escolas deste país, academias e estabelecimentos de ensino superior e também como solistas e instrumentistas de orquestra.

A intervenção agora relatada incidiu sobre uma aluna de 14 anos a frequentar o 4º grau/8º ano do Regime Integrado, e um aluno de 23 anos pertencente ao 7º grau do Regime Supletivo. Nenhum dos dois ambicionava a tornar-se músico profissional.

No caso da aluna do 4º grau, as aulas decorriam às terças-feiras entre as 9 horas e 05 minutos e as 10 horas e 35 minutos. Era uma aluna que evidenciava algumas dificuldades associadas ao meio amador de onde era proveniente (bandas filarmónicas). Demonstrou sempre curiosidade pelas metodologias apresentadas, que eram para si uma constante novidade. A aluna debatia-se com diversos problemas quer ao nível do domínio prático do clarinete, quer ao nível do estudo ou execução musical (sobretudo, aspetos de leitura e ritmo). As notas nos três períodos desta aluna foram sempre de 12 (doze) valores, sendo no entanto notória a sua evolução musical ao longo do ano e à medida que o reportório ia se tornando mais exigente. No fim do ano foi elaborado pelo professor cooperante e por mim próprio um reportório constituído por estudos e obras que lhe foram aconselhados a praticar durante a interrupção letiva, como forma de auxiliar a aluna a superar as suas dificuldades.

O aluno do 7º grau era musicalmente evoluído e experiente. Apesar de ter terminado nesse ano uma licenciatura numa outra área, o aluno denotava interesse e empenho, e estudava clarinete no Conservatório como forma de se realizar artisticamente. É importante acrescentar que a excelente cultura musical deste aluno se prendia ao facto de ter terminado o Curso Complementar de piano no mesmo Conservatório. As notas nos três períodos deste aluno foram sempre de 19 (dezanove) valores. As aulas deste aluno decorriam às sextas-feiras das 11h00 às 12h30. O aluno reagiu sempre de forma interessada às metodologias. Ao longo das aulas de clarinete, no acompanhamento dos alunos que me foi solicitado pelo professor cooperante, fui procurando sempre trabalhar, no programa sugerido pelo seu professor, a sonoridade do clarinete, objeto de estudo da intervenção pedagógica, quer através de indicações de postura e respiração, quer através de aconselhamento sobre a escolha de materiais e respetiva manutenção (nomeadamente, a palheta e a boquilha). Dessa forma, apesar de limitado pela exigência do cumprimento do programa da disciplina e dos objetivos delineados pelo professor, quis enfatizar a importância da qualidade do som no repertório que ia sendo executado pelos alunos, tendo-lhes sugerido ainda alguns métodos ou exercícios (respiratórios e de sonoridade) a realizarem em casa ou como aquecimento antes da aula. O meu objetivo no entanto, foi ter esses aspetos técnico-artísticos sempre presentes em todas as aulas que pude lecionar. Trabalhei estes elementos cultivando também nos alunos o interesse pelo conhecimento do instrumento em diversas vertentes.

Feita a identificação dos alunos e a apresentação do espaço físico onde o estudo se desenvolveu, retomo a descrição do propósito deste relatório.

2. Projeto de Intervenção e Metodologia

Após uma consulta dos *Crítérios de avaliação para o departamento de sopros do Conservatório do Porto*, relativos ao ano de 2011, pude constatar que a preocupação com a qualidade sonora e está presente em todos os graus de ensino. No entanto, da observação de aulas, verifiquei que tal aspeto é muitas vezes negligenciado em favor de questões técnicas.

Este projeto de intervenção pedagógica, com alunos de graus de ensino e regimes diferentes (4º grau e 7º grau, básico e complementar respetivamente), esteve por isso – em concordância com os objetivos – direcionado para a aprendizagem da qualidade na emissão do

som e, em particular, para o controlo da respiração, para a escolha e manutenção de materiais, e para as metodologias de estudo que incluem a embocadura, o aquecimento e o planeamento, aspectos que favorecem a uma boa emissão de som e contribuem para a autonomia dos alunos.

De acordo com a literatura disponível, um fator primordial na qualidade e projeção de som num instrumento musical de sopro é a função respiratória. Fuks e Fadle (2002, p.319) referem mesmo que “Nos aerofones de sopro, a energia fornecida pelo sistema respiratório é convertido diretamente em som”³. A criação de uma coluna de ar com capacidade de criar um som *saudável* é um dos fatores a trabalhar diariamente pelos jovens clarinetistas. Segundo ainda Fuks e Fadle (2002), alguns intérpretes experientes de instrumentos de sopro, praticam o domínio do trato vocal constituído por pulmões, traqueia, faringe e laringe.

Assim sendo, no sentido de explorar a emissão, qualidade e projeção de som no clarinete, procurei que os alunos construíssem uma imagem mental do som que procuravam, para que dessa forma, como refere Brymer (1990), pudessem trabalhar autonomamente os recursos e estratégias para atingi-lo. No que se refere à respiração (torácica e abdominal), foi minha preocupação procurar melhorar o nível técnico através da combinação de exercícios respiratórios e de metodologias para a escolha do tipo de respiração de acordo com o repertório em causa.

Um outro fator de primordial importância na qualidade do som é a embocadura, que Porter (1967, p. 322) define como “(...) toda a constelação de forças e posições nos lábios, região da boca e cara que atua no instrumento de sopro”⁴. Como referem Fuks e Fadle (2002, p, 322), “a embocadura controla o comportamento da palheta, que por sua vez afeta o a “cor do som”, articulação, dinâmica e outros parâmetros”⁵. A embocadura no clarinete traduz-se na pressão e formato da boca em volta da boquilha, sendo que a parte de cima da boquilha é encostada aos dentes do maxilar superior e a parte de baixo, a da palheta, é encostada ao lábio inferior e apoiada pelos dentes do maxilar inferior. Esta disposição providencia um melhor controlo sobre a palheta, ao contrário do que é característico em alguns meios menos desenvolvidos que, usam a boquilha com a palheta virada para cima.

³ *In mouth-blown wind instruments, the energy provided by the respiratory system is converted directly into sound “Nos aerofones de sopro, a energia fornecida pelo sistema respiratório é convertido diretamente em som”* [Tradução do autor]

⁴ *“as the constellation of forces and positions in the lips, mouth region, and face that act in the instrument”* [Tradução do autor]

⁵ *“(...)The embouchure controls the reed behavior, thus affecting tone color, articulation, dynamics and other parameters”* [Tradução do autor]

No que toca aos materiais, procurou-se criar nos alunos um sentido crítico direcionado para o desenvolvimento de critérios de seleção, de manutenção e de procedimentos de manutenção, designadamente, de palhetas, no sentido de maximizar o desempenho e prolongar a vida útil destas. A qualidade dos materiais usados (palhetas, boquilhas, abraçadeiras), é por outro lado, também determinante, não só na fase da escolha, como também na posterior manutenção (Larsen, 1991).

No que se refere às metodologias, procurei dotar os alunos de conhecimentos que lhes permitissem autonomamente planear o estudo individual, sem nunca esquecer os exercícios de aquecimento, de respiração e de som, implementando metodologias de estudo ou exercícios, especialmente, os preconizados por Alessandro Carbonare (2007).

A implementação do projeto de intervenção foi, como já referido, feito no Conservatório de Música do Porto sob a orientação do Professor Adam Wierzba, ao longo do ano letivo de 2012-2013, semanalmente, com dois alunos em regimes diferentes de ensino e em níveis diferentes.

Decorrente da dupla tarefa de observação de aulas e lecionação, assumi uma atitude de investigador não participante numa primeira fase. Foi a fase da observação e, tal permitiu-me detetar as falhas dos alunos. Na segunda fase, sem descurar a investigação, assumi uma atitude mais interventiva, para correção das falhas antes detetadas. Procedeu-se assim a uma investigação-ação, que Coutinho (2011, p. 313) define como “uma família de metodologias de investigação que incluem a ação (ou mudança) e investigação (ou comparação) ao mesmo tempo, utilizando um processo cíclico ou em espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica”.

No capítulo dedicado ao desenvolvimento e avaliação da intervenção, farei uma contextualização histórica do clarinete bem como uma abordagem sobre a importância da respiração na execução do instrumento.

A avaliação dos resultados do projeto de intervenção foi feita tendo em conta o desempenho dos alunos nas avaliações periódicas bem como uma entrevista individual (cf. Anexo).

3. Desenvolvimento e avaliação da intervenção

Ao longo da implementação do projeto de intervenção no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, procurou-se dotar os alunos de estratégias para otimizar a emissão de som no clarinete, tendo em conta a respiração, material e metodologias de estudo.

Ficou patente durante a intervenção pedagógica, que estes alunos, não sendo principiantes, desconheciam a maior parte das práticas e metodologias que procurei transmitir.

Neste capítulo, descreve-se o conjunto dos conhecimentos e práticas implementados e transmitidos, designadamente a problemática do som e respetivas características, aspectos de manutenção e construção do clarinete; a importância da respiração na execução do clarinete e algumas metodologias de estudo auxiliares da melhoria do som.

3.1. Contextualização da prática

No âmbito do Estágio Profissional, e enquanto professor estagiário de clarinete e classe de conjunto no Conservatório do Porto, foi-me permitido interagir/observar sessenta aulas no total, assim divididas: quinze aulas individuais de clarinete com uma aluna do curso básico (8º ano/4º grau do regime integrado); quinze aulas individuais de clarinete com um aluno do curso complementar (7º grau/regime supletivo). As restantes trinta aulas decorreram em contexto de Orquestra de Sopros acompanhadas pelo professor cooperante Fernando Marinho. As aulas individuais de clarinete tinham a duração de 90 minutos e foram acompanhadas pelo professor cooperante Adam Wierzba.

Julguei que seria oportuno que alunos conhecessem alguns factos da história deste instrumento desde o seu surgimento e as transformações sofridas ao longo dos séculos. Pareceu-me também útil que os alunos conhecessem o processo de construção do clarinete e como se faz a sua correta manutenção, pois um manuseamento cuidado e respetiva limpeza é que o instrumento os auxiliará a atingir o som que pretendem.

Considero que, dominando o conhecimento do material que usam para fazer música, poderão desenvolver autonomia no sentido de efetuarem um diagnóstico correto de nível técnico, não só relativamente ao instrumento, mas também à boquilha e às palhetas apropriadas. Desse modo os alunos poderão, desenvolver um sentido auto-crítico, por forma a serem mais autónomos nos seu estudo individual, promovendo a evolução da sonoridade.

Os alunos que foram objeto desta intervenção pedagógica, reconheceram desde cedo a importância da qualidade do som no clarinete. Com efeito, nas entrevistas efetuadas (ver Anexo nº1 e Anexo nº2), atestam essa preocupação, referindo que é um dos elementos fundamentais da prática musical do clarinete, tão importante como a destreza técnica e a expressividade musical. Na mesma entrevista, os alunos reconheciam que apesar de não estarem descontentes com o tipo de som que usualmente produziam, estavam cientes que se encontravam ainda distantes do som que desejavam.

3.2. Breve contextualização histórica do clarinete

“From this simple pipe of pre-history it is a far cry to the year 1700 and the work of Johann Christian Denner of Nuremberg, the superb craftsman who was the inventor of the clarinet.”⁶

(Brymer, 1990, p.16)

Será pertinente e útil uma breve explicação do que é este instrumento, uma vez que o clarinete dos nossos dias é o resultado de séculos de evolução. De acordo com Keith Spence (1979), o clarinete terá sido inventado no início do séc. XVIII por Johann Christian Denner (1655-1707). Também Luís Henrique (2004, p. 293) defende que este instrumento terá derivado do *Chalumeau* que “era uma espécie de clarinete muito rudimentar com metade do tamanho, de pequena extensão (uma oitava ou pouco mais) e sem ação labial direta sobre a palheta”. John Stanley (2006) argumenta que este clarinete inicial de Denner rapidamente se tornou popular devido à opinião pública que instantaneamente o achara mais suave, cheio e doce do que o oboé.

Colin Lawson (2001) considera que durante o primeiro meio século de existência, o clarinete “existiu” como dois instrumentos distintos: um “clarinete barroco” cuja tessitura por ser mais aguda, atraiu a atenção de compositores como Handel e Vivaldi, e o já referido *chalumeau*, que teria evoluído ao ponto de possuir uma extensão de doze notas no seu registo fundamental. Contudo, apenas durante o período clássico é que foi possível construir um clarinete que incluísse os dois registos, agudo e grave (curiosamente conhecidos na atualidade

⁶“Há uma distância enorme entre o simples tubo pré-histórico e o ano de 1700, com o trabalho de Johann Christian Denner de Nuremberga, o soberbo artesão inventor do clarinete” [Tradução do autor]

como registo de *chalumeau* e registo de *clarino*), de forma eficiente, seja na qualidade de som, seja no rigor da afinação.

Ao longo dos séculos o clarinete foi sofrendo inúmeras alterações na sua conceção de que a mais importante, foi a de lhe terem sido acrescentadas chaves⁷ de forma a facilitar o virtuosismo decorrente das exigências técnicas do repertório emergente para este instrumento.

Assim, de acordo com Henrique (2004), sem prejuízo dos melhoramentos do clarinete ao longo de quase um século e meio de existência, só em 1844, Auguste Buffet, juntamente com Hyacinthe Klosé, construiu e patenteou o clarinete mais aproximado daquele que chegou aos nossos dias, ao adaptar ao instrumento da época um sistema de chaves, inspirado no sistema que Theobald Boehm inventara para a flauta transversal. Ficaram esses instrumentos conhecidos pelos clarinetes de sistema Boehm, ou sistema francês. É de salientar que o sistema de chaves Boehm nos clarinetes não é único, apesar de ser o mais usado em todo o mundo. No entanto, o que predomina em países como a Alemanha, Áustria e algumas regiões nos Estados Unidos da América é o clarinete com sistema de chaves Oehler ou sistema alemão, de menor implantação, verificando-se ainda a existência de outros sistemas de chaves menos usados e por consequência menos conhecidos.

Na família do clarinete ainda poderemos incluir a requinta (clarinete sopranino, usualmente com afinação em Mi b), o clarinete soprano em Lá, o clarinete alto em Mi b, o *Cor de Basset* em Fá, o clarinete baixo em Si b, o clarinete contralto em Mi b e o clarinete contrabaixo em Sib, entre outros ainda menos usados e menos conhecidos.

Como descrito por Henrique (2004; 2009), o clarinete é um instrumento musical de tubo cilíndrico com cerca de 15 mm de diâmetro e 67 cm de comprimento, constituído normalmente por cinco partes de madeira, a saber: a boquilha (onde se encontra a palheta e a abraçadeira que a prende), o barrilete, corpo superior, corpo inferior e por fim o pavilhão, também conhecido por campânula. O material de que é feito é maioritariamente de *grenadilla*, um ébano africano.⁸ Porém, é possível encontrar clarinetes feitos de outro tipo de madeiras e de outros materiais menos nobres como de resina ABS⁹, de plástico, de metal e até mesmo de vidro.

⁷ Denomina-se chave, em instrumentos de madeira, toda a alavancas simples de metal usada para abrir e fechar orifícios.

⁸ Como referido na página *web* da Selmer, um dos maiores fabricantes a nível mundial de clarinetes, um clarinete necessita de 800g de matéria-prima (madeira, metal, cortiça, etc...), possui 450 partes montáveis e consome na fabricação 20 horas de trabalho manual.

⁹ Acrylonitrile butadiene styrene (Acrlonitrila Butadieno Estireno) – mais conhecida por resina ABS é uma resina plástica usada na construção de diversos instrumentos da família das madeiras.

De acordo com Henrique (2004; 2009), as propriedades sonoras características do instrumento resultam da combinação do seu tubo cilíndrico na maior parte do seu comprimento e do tipo de embocadura (boquilha com palheta batente simples) usada.

O clarinete apresenta um comportamento acústico que o distingue dos demais instrumentos de sopro eruditos: comporta-se acusticamente com um tubo fechado, produzindo por isso sons bastante mais graves que os outros aerofones de equivalente tamanho.

Outra consequência do tubo fechado é a predominante produção de harmónicos ímpares no registo grave do clarinete (registo de *chalumeau*). No entanto, graças ao comportamento não linear da palheta nos sons mais agudos, aparecem os harmónicos pares também, o que explica de certa forma a mudança tímbrica. Por isso, o clarinete tem sido considerado um instrumento de difícil execução. Em relação aos outros instrumentos de sopro que obtêm, de uma forma geral, todos os harmónicos, é costume dizer-se que oitavam; daí dizer-se também que o clarinete não oitava. Deste facto existem implicações no que concerne à sua conceção, muito diferente dos outros instrumentos de sopro, quer ao nível das dedilhações, quer ao nível do sistema de chaves.

3.2.1. O som do clarinete

“O som é uma realidade física que pode e deve ser objetivamente observada. Ao fazê-lo, reparamos que ele desaparece quando pára; é efémero. Não é um objeto, como uma cadeira, que podemos deixar numa sala vazia e voltar a encontrá-la no sítio onde a deixámos quando, mais tarde lá voltamos. O som não permanece neste mundo; evapora-se no silêncio. O som não é independente – não existe por si só, antes tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio.”

(Barenboim, 2007, p. 15)

Relativamente ao ensino da qualidade de som no clarinete, colocam-se, à partida, algumas questões. Desde logo, como se avalia o som de um clarinete, e em que pode o professor basear-se para aferir da qualidade sonora sem recorrer a tecnologias de estúdio, que são inexistentes no contexto de uma sala de aula?

Antes de passar à concetualização e descrição do que deve ser o som de clarinete, digamos, “agradável” e de qualidade aceitável na fase da aprendizagem em que ocorreu a intervenção pedagógica, passarei a expor como tem sido adjetivado o som do clarinete na

descrição de alguns teóricos e quais os termos que são utilizados para caracterizar a sua extensão e timbre.

De acordo com Henrique (2004, p. 16) e também segundo a classificação de Hornbostel-Sachs, o clarinete é um aerofone – “O som é produzido pela vibração de uma massa de ar originada no (ou pelo) instrumento”, isto é, no clarinete, a vibração da massa de ar que produz som, tem origem no sopro do instrumentista. De acordo com este autor, o clarinete apresenta, ao longo da sua extensão, timbres nitidamente diferentes, podendo distinguir-se claramente os registos grave, médio e agudo, o que faz dele um instrumento bastante expressivo. Henrique (2004, p. 291) define três regiões, com características próprias, como se segue:

“Na oitava grave (Mi₂ – Fá # 3), ou registo de chalumeau, o som é profundo e rico. Na região média (Si₃ – Dó₅), ou registo de clarino, o som é brilhante e caloroso, mas sempre aveludado. Na região aguda o timbre perde a sua poesia, mas presta-se facilmente a efeitos sarcásticos.”

Ainda de acordo com Henrique (2008), existem alguns sons menos brilhantes entre o registo grave e o registo médio. Desta forma é bastante difícil conseguir-se homogeneidade em passagens que envolvam mudanças de registo, como por exemplo, tocar uma escala.

Spence (1979, p. 27) parece, em certa medida, corroborar da ideia de Henrique, apesar de referir que o registo de chalumeau “é dramático, e sinistro mesmo, por vezes”. No entanto Spence considera que as notas do registo de clarino do clarinete “são quentes e expansivas”. No que se refere às notas mais agudas ele considera-as estridentes.

Os alunos integrantes desta intervenção pedagógica deixaram patente, após análise da entrevista efetuada, que nenhum possuía uma ideia completa de como trabalhar o som com objetividade. Apenas ajustavam a embocadura tendo em conta o seu gosto pessoal de modo a atingir o som que pretendiam ou tocavam notas longas e, com a ajuda de um “afinador digital”¹⁰ tentavam afinar nota a nota. Desta forma apercebi-me que os seus conhecimentos neste domínio e trabalho específico eram, de certa forma, insuficientes para se atingirem os objetivos pretendidos.

Foi com o objetivo de colmatar essas dificuldades, que considerei que seria fundamental efetuar alguma investigação para que nas aulas subsequentes pudesse incluir nas metodologias de estudo, os exercícios de respiração e ministrar conhecimentos acerca do material usado, sua seleção e manutenção, que influenciasse diretamente a qualidade de som.

¹⁰ Um afinador digital é um pequeno aparelho eletrónico que mede a frequência de cada nota a ser executada naquele momento e mostra-nos se a mesma se encontra afinada tendo em conta sua referência, normalmente Lá = 440Hz ou 442Hz.

3.3. A Respiração

“Wind players use their respiratory apparatus as an air compressor to supply energy to the instrument.”¹¹

(Fuks & Fadle, 2002, p. 319)

Como ponto de partida para a reflexão em torno da respiração, será de referir que a observação em contexto de aula permitiu constatar que os alunos, apesar de conhecerem a existência do conceito de respiração diafragmática ou abdominal, desconheciam as formas de trabalhar e que, conhecendo a respiração abdominal através da demonstração prática em aulas anteriores, não tinham conhecimento de algum fundamento teórico que a sustentasse.

Como já referido, um dos fatores de maior importância na qualidade e projeção de som é a função respiratória. Fuks e Fadle (2002, p. 319) referem mesmo que “Nos aerofones, a energia fornecida pelo sistema respiratório é convertido diretamente em som”. A criação de uma coluna de ar com capacidade de criar um som saudável é um dos fatores a trabalhar diariamente pelos jovens clarinetistas. Segundo ainda Fuks e Fadle (2002, p. 321), alguns intérpretes experientes de instrumentos de sopro, praticam o domínio do trato vocal que consiste no instrumento da voz constituído por pulmões, traqueia, faringe e laringe.

Mas o que é uma coluna de ar? Na definição de Fuks e Fadle (2002, p. 321), “a coluna de ar é o comprimento de ar vibrante no instrumento durante a produção de som¹²”, ou seja, é da responsabilidade do músico criar uma coluna de ar através do sopro (juntamente com a embocadura) no instrumento, de modo a procurar obter o som que é pretendido.

A primeira noção que quis que os alunos de clarinete tivessem sempre presente, é a de que existem dois tipos de respiração no estudo ou execução de um instrumento musical de sopro: a respiração abdominal e a respiração completa (abdominal e pulmonar).

Um reconhecido pedagogo de flauta transversal, Peter-Lukas Graf (1992), propôs no seu livro *Check-up – 20 Basic Studies for Flutists*, uma série de exercícios para trabalhar estas duas categorias diferentes de respiração, que poderão facilmente ser adaptáveis aos executantes de clarinete.

¹¹ “Os instrumentistas de sopro usam o seu sistema respiratório como um compressor de ar para fornecer energia ao instrumento.”
[Tradução do autor]

¹² “The air column is the length of vibrating air in the instrument during sound production.” [Tradução do autor]

Vejamos agora a utilidade destes exercícios. Pavlovsky (2012), na sua monografia *William Blayney – Clarinetist and Teacher, contributions and influences on clarinet playing in the twenty-first century*¹³, sobre o pedagogo e clarinetista William Blayney, defende que uma boa qualidade de som depende essencialmente de uma boa respiração. Os alunos devem sentir os pulmões cheios de ar quando inspiram, desde o fundo ao topo, sem mexer os ombros na inspiração, pois só dessa forma encherá a “parte de cima” dos pulmões. A ideia a inculcar nos estudantes de clarinete é de que, para obterem um som de qualidade e um bom *legato*, têm que manter uma coluna de ar constante. Blayney, parafraseado por Pavlovsky (2012, p. 48), defende ainda que a inspiração e expiração através do abdómen é a forma natural de respirar.

No prefácio do seu livro, Graf (1992, p. 5) salienta a importância do cuidado na sonoridade, referindo:

“Cada exercício deve ser lido como o mais importante na produção da sonoridade e praticado como tal. O som que deseja produzir deve estar sempre presente mentalmente; ouça-se constantemente. Esteja consciente deste seu ideal de som e controlo deste, mesmo em exercícios de respiração, dedilhação e articulação”.¹⁴

Graf (1992, p. 6) aconselha dois tipos de respiração distintos que, a meu ver, se apresentam muito úteis e, como tal, a ser seguidos pelos executantes de clarinete. Nela, Graf (1992, p. 6) sugere um conjunto de exercícios musicais práticos a serem executados com o instrumento. Trata-se de uma série de notas longas que, ao serem tocadas, se devem executar simultaneamente com os exercícios respiratórios designados por respiração abdominal e respiração completa. Quanto à respiração abdominal Graf sugere que ao tocar estas notas, o façamos sem mover o peito, ou seja, são exercícios concebidos para fomentar o uso do diafragma, controlado pelos músculos do abdómen. No que concerne à respiração completa, como o próprio nome indica, esta complementa a respiração abdominal, ao acrescentar ao uso dos músculos do abdómen, o uso da parte superior dos pulmões, expandindo a caixa torácica. A respiração completa é, de acordo com Graf (1992, p. 11), aquela que ao ser exercitada, mais ar nos fará armazenar nos pulmões. Estes dois modos diferentes de respiração são de extrema importância e devem ser dominados por qualquer instrumentista de sopro. Há passagens musicais rápidas em que não sendo possível utilizar a respiração completa, o recurso à

¹³ “William Blayney – Clarinetista e professor, contributos e influências na arte de tocar clarinete no séc. XXI” [Tradução do autor]

¹⁴ “Every exercise should be treated as one in tone production and practiced accordingly. The tone you wish to produce should always be clear in your mind; listen to yourself all the time. Be conscious of this ideal of tone control even in exercises for breathing, fingering and articulation”. [Tradução do autor]

respiração abdominal é imprescindível. Este controlo das diferentes formas de respiração, irá permitir que o executante mantenha uma coluna de ar constante, de modo a manter a qualidade sonora.

Por seu turno, Araújo (2000), igualmente pedagogo de flauta transversal, sugere outros exercícios que, após serem analisados, parecem corresponder ao que é defendido por Graf (1992). São quatro os exercícios respiratórios preconizados por Araújo a serem executados sem instrumento, consistindo em inspiração, expiração, expiração controlada e inspiração forçada.

No primeiro exercício, referente à inspiração, Araújo (2000, p. 5) sugere que estando na posição de pé, se deve inspirar tão profundamente quanto possível de maneira a expandir a caixa torácica através da contração dos músculos intercostais e do diafragma, provocando a elevação do osso esterno. Seguidamente, deve-se proceder à expiração passiva expelindo livremente o ar dos pulmões através do relaxamento de todos os músculos utilizados na inspiração mas contraindo os músculos da parede abdominal.

No segundo exercício proposto, relativo à expiração, aconselha a que se expire todo o ar contido nos pulmões comprimindo a caixa torácica através da ação dos músculos intercostais e da parede abdominal. Deve proceder-se seguidamente à inspiração passiva através do relaxamento desses músculos e contraindo o diafragma o que irá provocar a expansão da parede abdominal e tornando o abdómen mais saliente.

Para o terceiro exercício, que trata da expiração controlada, Araújo (2000, p. 5) sugere inspirar profundamente e a expirar depois vagorosamente todo o ar dos pulmões. Sugere ainda que se mantenham os músculos inspiratórios contraídos e relaxando-os gradualmente de modo a manter um fluxo de ar contínuo. Para que seja bem executado, é necessário bloquear a expiração através dos músculos inspiratórios que, por estarem contraídos, fazem evitar que o volume torácico descaia rapidamente devido à força elástica de retração da expiração passiva. Embora continuando a expirar vagorosamente até que a musculatura fique relaxada, será ainda assim preciso “empurrar” o ar para fora dos pulmões. Tal deve ser conseguido pela contração dos músculos da parede abdominal que pressionam para cima o diafragma e, conseqüentemente para dentro da caixa torácica, fazendo com que todo o ar seja expelido com num fluxo de ar contínuo.

O quarto exercício, relativo à inspiração forçada, tal como o primeiro, deve ser executado de pé. Com a boca semiaberta deve-se posicionar a mão verticalmente encostando o dedo indicador aos lábios. Deve-se inspirar depois profundamente como foi sugerido no primeiro exercício, o que provocará um ruído grave e contínuo da sucção. Este trabalho de sucção deve

ser o mais prolongado possível para manter a tensão muscular e a expansão da caixa torácica. Dever-se-á expirar depois todo o ar relaxadamente permitindo que a anatomia retorne à sua posição de repouso.

Todos os exercícios descritos, desenvolvem as forças elásticas de retração do sistema respiratório, quer na inspiração quer na expiração, com maior ou menor intensidade dependendo da quantidade de ar nos pulmões e da capacidade muscular. Também a repetição excessiva do quarto exercício poderá causar náuseas ou tonturas devido à hiperventilação que é provocada pela maior troca de gases que na respiração normal. Se se verificarem estas sensações, Araújo (2000, p. 5) aconselha que o executante interrompa o exercício e permaneça sentado até os sintomas desaparecerem. Deve prosseguir depois com menor intensidade, mas procurando que a sucção seja contínua.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Achei pertinente explorar esta temática de modo a fomentar nos alunos o rigor na respiração no âmbito da prática do clarinete, tendo em atenção as diversas exigências musicais do instrumento, desde a qualidade sonora, até à resistência em frases longas. Assim sendo a metodologia efetuada em aula foi executar em contexto de intervenção pedagógica alguns exercícios, com a respetiva explicação teórica.

Importa referir que estes exercícios, por serem desconhecidos dos alunos, foram transmitidos logo nas primeiras aulas que tive oportunidade de dar, após um período de observação, mais concretamente durante os meses de dezembro e janeiro. Depois de apreendidos pela exemplificação e execução na aula, procurei sensibilizar os alunos para que os praticassem diariamente durante ou antes do estudo com o clarinete, como forma de aquecimento do aparelho respiratório e dos seus músculos.

Foi interessante notar, no âmbito da intervenção pedagógica, que por vezes os alunos experienciavam algumas tonturas provocadas pela hiperventilação dos pulmões. Após a implementação e experimentação dos exercícios, foi perceptível nos alunos uma maior preocupação com a respiração antes da execução de frases musicais. Como atesta a entrevista em anexo, os alunos de clarinete, testemunharam inclusive ligeiras melhorias ao nível da sua qualidade de som no clarinete.

Também nas aulas de Classe de Conjunto, mais concretamente, na Orquestra de Sopros do Conservatório do Porto, nas quais fui acompanhado pelo professor cooperante Fernando

Marinho, este trabalho de respiração foi exercitado e desenvolvido. Ao longo do ano letivo, o professor cooperante incumbiu-me de orientar os ensaios de naipe de madeiras.

No início destes ensaios de naipe, foram realizados alguns exercícios de respiração como forma de aquecimento físico recomendado antes de passar ao ensaio propriamente dito. O resultado destes exercícios foi que, após o aquecimento do aparelho respiratório, os alunos experienciaram melhor controlo da respiração, bem como ligeiras melhorias ao nível da qualidade do seu som. No entanto, em alguns alunos ocorreu algum desconforto na execução de tais exercícios, chegando mesmo a serem sentidas algumas tonturas devido à referida hiperventilação atrás descrita.

3.4. O Material

Os materiais consumíveis usados no clarinete (palhetas, boquilhas, abraçadeiras), estão intimamente ligados à qualidade da emissão de som no instrumento. O instrumentista deve, por isso, estar na posse de informação que lhe permita escolher os melhores materiais, e, de entre estes, os mais adequados às suas especificidades fisiológicas, bem como proceder a uma correta manutenção dos materiais que minimize o desgaste pelo uso. Com esses objetivos, foi transmitida aos alunos a informação que se relata neste capítulo, designadamente, sobre seleção e manutenção de boquilhas, palhetas e abraçadeiras.

3.4.1. O Clarinete e a sua manutenção

O clarinete, como qualquer instrumento musical, é um objeto de precisão, construído com materiais nobres e naturais, e suscetível de fragilidades óbvias, devendo por isso ser manuseado com cuidado e atenção. A “saúde” de um instrumento é uma das condições essenciais para se conseguir tirar partido das suas capacidades acústicas e produzir o melhor som. A madeira de que é fabricado deve estar em perfeito estado de conservação, as chaves devem estar corretamente niveladas e sem folgas, as sapatilhas devem vedar os orifícios eficazmente. Faz parte da missão do professor, sensibilizar os alunos a preservar e cuidar do seu instrumento, de forma que sejam atingidos os objetivos pretendidos. Só tendo um clarinete em boas condições possibilitará ao aluno perseguir esse objetivo e evitar dispendiosas visitas a um serviço técnico especializado para reparações de avarias perfeitamente evitáveis ou, em última instância, serem forçados a investir num clarinete novo.

De forma a averiguar e fundamentar quais os melhores cuidados a ter na manutenção de um clarinete, o primeiro passo foi procurar saber o que aconselhavam os fabricantes. Através da consulta do manual de precauções da *Yamaha* (s. d.), um dos maiores fabricantes de instrumentos musicais a nível mundial, conseguimos extrair importantes conselhos.

A *Yamaha* começa por nos elucidar que o corpo dos clarinetes é geralmente feito de *grenadilla* natural, uma madeira tropical (existem no entanto outros modelos, mais económicos, cujo corpo é feito de resina ABS e resistente às intempéries). Por essa razão, recomenda cuidados redobrados quanto às mudanças bruscas de temperatura ou humidade, sem as quais,

podem resultar fissuras¹⁵ no corpo ou dificuldades para encaixar as partes. Por isso, especialmente no inverno, antes de o usar, recomenda-se que se espere até que todo o instrumento esteja à temperatura ambiente. Outra recomendação é a de que não se utilize por longos períodos de tempo enquanto o instrumento for novo, não se devendo exceder trinta minutos de utilização por dia, nas duas primeiras semanas. É ainda referido na informação da Yamaha, que se deve remover a humidade excessiva do clarinete após cada utilização, fazendo passar um pano pelo seu interior. Sendo preciso pousar horizontalmente o instrumento montado, o manual recomenda que se escolha uma superfície estável e que haja o cuidado de deixar as chaves voltadas para cima.

Há também precauções sugeridas para acomodar o instrumento quando não é usado durante algum tempo: recomenda-se que seja guardado no seu estojo, que não fique exposto à luz solar, nem à humidade excessiva, distante das fontes de calor e de locais extremamente frios. O manual recomenda ainda que o tapa-boquilha esteja devidamente colocado na respetiva boquilha para evitar danificá-la, e que não se deixe o pano húmido no estojo, junto do instrumento.

Quanto à montagem, são sugeridas outros procedimentos: ao montar o instrumento, há que tomar o cuidado de não colocar força excessiva sobre as chaves. Havendo dificuldades em montar as junções do instrumento, é sugerido que se aplique uma fina camada de massa lubrificante¹⁶ nas cortiças das junções antes de tentar novamente a montagem. Se a dificuldade persistir, é recomendado que se aplique a mesma massa também no recetor da junção.

A montagem é também descrita no manual da marca, através de imagens que mostram a melhor maneira de montar o instrumento, é a de começar por unir o barrilete ao corpo superior, montar a campânula ao corpo inferior e, só depois, juntar os dois corpos. Recomenda-se cuidado em segurar firmemente o clarinete para não provocar o empeno das chaves.

De seguida, o mesmo manual aconselha, para a correta manutenção e limpeza de um clarinete após ser tocado, os seguintes procedimentos: remover a palheta da boquilha, secá-la e guardá-la no seu estojo; remover a humidade do interior do instrumento, da boquilha, barrilete, campânula e do tudel¹⁷; secar as sapatilhas com o papel de limpeza¹⁸ entre cada sapatilha e o

¹⁵ É frequente, principalmente em clarinetes novos, aparecerem pequenas rachadelas no corpo de madeira do instrumento. Não sendo de grande dimensão, são facilmente reparadas por um técnico especializado.

¹⁶ Embora não seja referido, esta massa para cortiças é, geralmente, comercializada em pequenos "batons" e é constituída normalmente por um produto lubrificante como por exemplo a glicerina ou vaselina.

¹⁷ Tudel é uma parte constituinte de alguns clarinetes como o clarinete baixo, o clarinete alto, o *cor de basset*, entre outros.

¹⁸ Apesar de esta marca comercializar separadamente papel para secar as sapatilhas, estas podem ser igualmente secas e limpas com papel de fumar, também conhecido vulgarmente como mortalhas.

respetivo “orifício de tom”, pressionando-a levemente. Os aspetos relativos à humidade excessiva são tão importantes que os conselhos para remover o seu excesso, estendem-se até para que tal se faça mesmo nos intervalos de uma execução musical, devendo por isso, haver o cuidado que o pano de limpeza seja mantido seco e sempre em boas condições. Recomenda-se no entanto, que não se puxe o pano de limpeza até ao final, para evitar danos na boquilha.

A *Buffet Crampon*, uma igualmente conceituada marca de instrumentos musicais a nível mundial, disponibiliza com os seus clarinetes, um prospecto a que chama “Panfleto de Manutenção” (*Buffet Crampon*, s. d.) com recomendações para que os instrumentos se mantenham no melhor estado de funcionamento durante muito tempo. Nesse panfleto podemos encontrar algumas sugestões que coincidem no essencial, aos conselhos que são descritos no manual fornecido pela *Yamaha*.

O primeiro ponto do referido panfleto, é dedicado à montagem do clarinete de forma a prepará-lo da melhor maneira para tocar. Os conselhos iniciais para montar o instrumento, são os de que este deverá estar untado nas cortiças das junções com a respetiva massa lubrificante, sobretudo quando o seu encaixe for difícil. Aconselha, inclusivamente, a nunca forçar a montagem, evitando assim o risco de fazer estalar a madeira. O panfleto acrescenta também que a desmontagem do instrumento deverá ser feita pela ordem inversa da montagem.

O panfleto da *Buffet Crampon* contempla mais alguns pontos interessantes. No que se refere aos cuidados diários, o panfleto refere alguns conselhos que se destinam à preservação das chaves do clarinete, à prevenção de rachadelas na madeira e outros cuidados relativamente ao uso do pano de limpeza. Quanto à preservação das chaves do instrumento, a corrosão é, normalmente, um dos maiores inimigos das chaves do clarinete, quanto à aparência do acabamento a prata, mas principalmente, pelo aparecimento de folgas. Desse modo, o panfleto da *Buffet Crampon* adverte que após cada uso do instrumento, as suas chaves devam ser limpas com um pano seco, para retirar os resíduos de suor, que poderia acelerar o processo de corrosão. Recomendam também, que jamais se use algum produto químico para as limpar, pois poderá dessa forma, causar o efeito contrário ao pretendido. Para prevenir o empeno das chaves recomenda-se que o instrumento seja sempre guardado no estojo original e não noutros estojos alternativos pois, se mal acondicionadas, as chaves do clarinete, que são alavancas móveis, poderão sofrer algum dano, ficarem empenadas e prejudicando por isso o correto funcionamento do instrumento.

No que concerne à prevenção de fissuras, tal como a marca anteriormente referida, também a *Buffet Crampon* faz idênticas recomendações e acrescenta outras, tais como não

tocar instrumentos novos mais de trinta minutos por dia no primeiro mês, para que a madeira do corpo de adapte às vibrações resultantes e à humidade.

Aconselha-se ainda a evitar as mudanças bruscas de temperatura, isto é, que o instrumento não fique em locais demasiado frios como num espaço exterior no inverno, ou demasiado quentes, ao sol, no verão. Isto fará a madeira reagir causando eventuais rachadelas.

Após cada utilização, o instrumento deverá ficar com a sua parte interna o mais seca possível, através da passagem pelo seu interior do pano apropriado. Num instrumento novo é desaconselhada a utilização de algum tipo de óleo na madeira como forma de impedir rachadelas. O panfleto da *Buffet Crampon* (s. d.) acrescenta ainda que, no caso de um instrumento estalar, tal não deva ser encarado como uma catástrofe pois, se devidamente reparado, não terá qualquer influência na afinação nem na qualidade de som.

Relativamente ao pano de limpeza, destinado a retirar o excesso de humidade no interior do tubo do clarinete, o panfleto da *Buffet Crampon* (s. d.) aconselha que este seja utilizado a cada 10 ou 15 minutos, isto é, que o tubo do clarinete deva ser seco várias vezes durante cada sessão de estudo ou performance, evitando desta forma o acúmulo de vapor de água da condensação nos orifícios de tom e sapatilhas, o que poderia causar um certo “borbulhar” no som, prejudicando o resultado musical. Este pano deverá ser passado desde o barrilete até à campânula, e nunca no sentido inverso porque se corre o risco de ele ficar preso num tubo existente no corpo superior (no orifício acionado pela chave de registo, por exemplo) e provocar algum dano. Quando o pano se encontrar demasiadamente sujo, a *Buffet Crampon* (s. d.) aconselha a sua imediata substituição por um novo, caso contrário poderá favorecer o acumular de lixo nos orifícios, prejudicando, desta forma, o som e a afinação de certas notas. Este pano de limpeza, que é usado para absorver a água e humidade em excesso no interior do tubo, confirma a marca, nunca deverá ser guardado no mesmo local juntamente com o instrumento, uma vez que a humidade absorvida poderá oxidar o acabamento de prata das chaves, e as respetivas molas.

Estas indicações são as mais apropriadas para zelar pelo bom funcionamento de um clarinete. Porém alguns fabricantes defendem o uso de óleo (p. ex. óleo de amêndoas doces) como forma de hidratar a madeira, principalmente o interior do tubo. Brymer (1990, p. 108), no entanto, refere que “toda a questão de olear um clarinete é alvo de debate”, sustentando que os fabricantes escolhem uma madeira denominada *grenadilla* que, desde logo, pela sua densidade, é impermeável a qualquer tipo de hidratação. Brymer (1990) adverte ainda para o facto de que olear um clarinete que esteja parado, isto é, que não seja tocado regularmente, equivale a deixar

resíduos no interior, podendo levar a que as dimensões do tubo sejam alteradas, desaconselhando, por isso, esta prática. Desta forma pudemos concluir que, no que concerne a esta matéria, não existe consenso.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Um dos objetivos desta intervenção pedagógica foi o de instruir os alunos de como melhor realizar a manutenção do clarinete diariamente, nomeadamente, a limpeza e secagem, adiando assim idas ao serviço técnico. O objetivo primordial deste ponto foi o de que no final da intervenção pedagógica todos os alunos executassem a manutenção básica do instrumento. Foi com agradável satisfação, possível constatar que estes cuidados básicos a ter com o clarinete eram do conhecimento dos alunos e, não raras vezes, testemunhei que o colocavam em prática (excetuando o uso de óleo). Nenhum dos alunos, após uma aula, estudo, ou concerto arrumava o instrumento sem que primeiro secasse o seu interior com o respetivo pano, nem a deixar humidade nas sapatilhas, absorvendo-a com o papel próprio, de forma a preservá-las e mantê-las funcionais durante mais tempo. Sendo que, apesar de transmitidas estas informações aos alunos ao longo do ano letivo, estes já efetuavam corretamente a limpeza e manutenção do seu clarinete. Este capítulo da intervenção foi sendo abordado nos meses de fevereiro a março, nas aulas que tive oportunidade de orientar.

3.4.2. A Boquilha

"It is quite impossible to over-stress the importance of the choice, design and maintenance of the clarinet mouthpiece."¹⁹

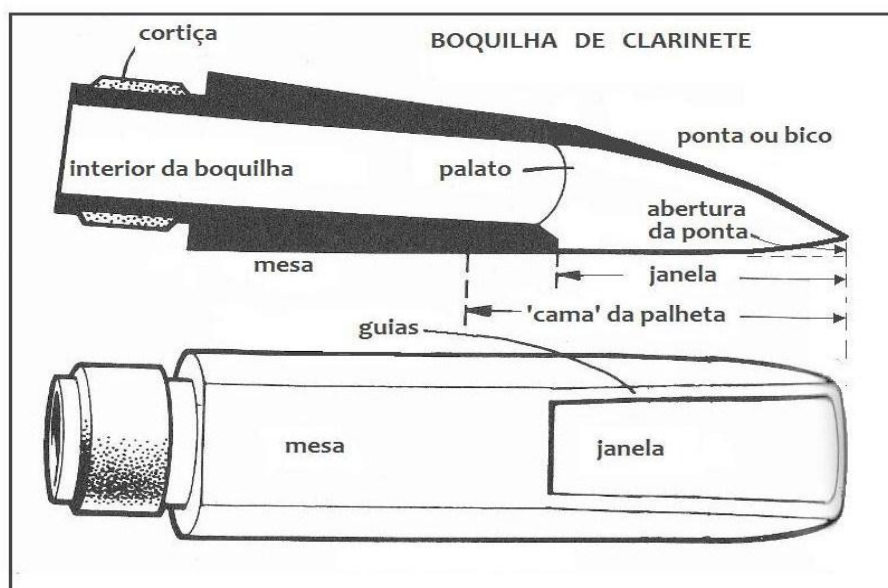
(Brymer, 1990, p. 110)

A boquilha do clarinete é, de acordo com Brymer, um dos elementos fundamentais das escolhas do clarinetista, desde a sua seleção até à sua correta manutenção. É neste objeto, construído com precisão milimétrica, que o som do clarinete é criado e, por essa razão, não deve ser subestimado, pois devemos manter as suas características iniciais, não esquecendo que se trata de um objecto de desgaste.

Sobre a manutenção da boquilha, com a exceção daquela que é fornecida pelos fabricantes, não existe muito mais informação. É em todo o caso, indubitavelmente um elemento da maior importância para atingir o som que se pretende, devendo ser conservada nas melhores condições possíveis.

A boquilha, de acordo com Jack Brymer (1990, p. 110), pode ser dividida como se mostra na Fig.1.

Fig.1: a boquilha do clarinete (in Brymer, 1990, p.10)



¹⁹ Nunca é demais salientar a importância da escolha, design e manutenção da boquilha do clarinete". [Tradução do autor].

Brymer (1990, p. 112) refere que as boquilhas podem ser fabricadas de diversos modos, e em diversos materiais, tais como ebonite (uma borracha rija), vidro/cristal, metal ou plástico, sendo, contudo, a ebonite, o material mais utilizado actualmente.

Através da consulta do *website* de um dos maiores fabricantes mundiais de boquilhas, a *Vandoren* (s. d.)²⁰, é possível extrair vários conselhos úteis acerca da fragilidade deste objeto. A referida marca relembra que as suas boquilhas são, por norma, feitas de ebonite, que como foi dito acima, se trata de uma borracha rija e não maleável, sendo por isso tão frágeis que uma simples queda no chão poderá fazer com que se quebre. A *Vandoren* (s.d.) informa-nos ainda que fabricaram boquilhas de cristal no passado, mas que actualmente suspenderam a sua produção nesse material.

Após nova pesquisa ao mercado, tomei conhecimento de um fabricante italiano que comercializa de boquilhas feitas de materiais pouco convencionais como madeira de ébano e também de cristal. Trata-se da marca *Pomarico*, que tem pouca expressão em Portugal.

Através da consulta do *website* de um outro fabricante de produtos para clarinete, a *Rico* (s. d.), encontramos a seguinte frase numa página de especificações técnicas de uma das suas boquilhas “Esculpida a partir de borracha dura, não moldada a partir de moldes pré-definidos”:²¹. Parece portanto tratar-se de boquilhas fabricadas em ebonite.

Relativamente à limpeza da boquilha, desde o início da intervenção pedagógica que desencorajei os alunos a passarem o pano de limpeza no interior da boquilha, pois entendo que este ato irá causar um desgaste desnecessário da mesma. Encontrei apenas uma indicação a reprovar esta prática que foi no manual do instrumento fornecido pela *Yamaha*, referido anteriormente. Lá confirmei que o meu conselho era acertado. Pode ler-se aí (*Yamaha*, s. d.) que esta prática poderia ser extremamente danosa para a sua boquilha.

Outro conselho útil quantas vezes ignorado, é-nos dado também pelo manual da *Yamaha* (s. d.) que refere: “Quando transportar o instrumento, certifique-se que o tapa-boquilha esteja devidamente colocado na boquilha.” Este conselho, atrevo-me a alargá-lo também ao intervalo entre atuações, pois o risco de dano na boquilha e palheta é menor quando fazemos uso do tapa boquilha, sempre que o clarinete não seja preciso no imediato.

Refira-se que existem diversas marcas de boquilhas no mercado, além das fabricadas pelas principais marcas como a *Buffet Crampon* a *Yamaha* e a *Selmer* que são fornecidas com

²⁰ Os alunos visados na intervenção pedagógica do meu estágio, usavam boquilhas deste fabricante.

²¹ *Milled from hard rubber, not molded from blanks* [Tradução do autor]

os seus clarinetes, como sejam a *Vandoren*, a *Rico*, a *BG* e a *Pomarico*, acima já referidas, que são alternativas a ter em conta.

A melhor forma de escolher uma boquilha é o aluno/músico experimentar vários modelos das diferentes marcas e, com auxílio do professor, escolher a que apresente melhor conforto, melhor sonoridade, maior facilidade no *staccato* e *legato*. Este método de escolha é-nos mostrado em Pavlovski (2012) onde se relata, após entrevista a Robert DiLutis (ex-aluno de W. Blayney), como Blayney procedeu na escolha da sua primeira boquilha: “Eu lembro-me de ele me ajudar a escolher a minha primeira boquilha. Ele trouxe 10 boquilhas para a aula e experimentamo-las todas. Juntos fomos eliminando-as até chegar até 3 boquilhas, e por fim até uma, na procura da boquilha com o melhor som” (Pavlovski, 2012, p.48)²². Isto parece corroborar a ideia que a boquilha deva ser escolhida com o máximo critério, se possível com a ajuda do professor, experimentando vários exemplares.

Após a consulta do *website* da marca que ambos os alunos utilizavam (*Vandoren*), uma das principais recomendações que é feita, na secção denominada “*Conselhos Úteis*” verifiquei o seguinte conselho: “É importante não tocar insistentemente com uma palheta que seja muito dura ou muito mole. Isto limitará a capacidade da boquilha que você selecionou” (*Vandoren*, s. d.); não encontrei uma justificação válida quer por parte dessa marca, quer por parte de outras marcas ou autores, pelo que passei a informação aos alunos apenas por ser a marca que eles usavam mesmo sem cabal justificação.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

O objetivo deste ponto no âmbito desta intervenção pedagógica era o de sensibilizar os alunos no sentido de executarem uma correta limpeza da boquilha após usá-la sem causar desgaste, pois entendi que a mesma não era feita da melhor forma, e ao mesmo tempo dar-lhes a conhecer as diversas opções existentes no mercado e de como escolher a melhor para si.

No entanto, no que toca à manutenção da boquilha, os alunos mostraram-se cientes da sua fragilidade, tendo extremo cuidado para não as deixar cair, porém ao limpá-la, observei que passavam o pano pelo seu interior. Esta prática foi por mim desaconselhada porque considero

²² *I remember him helping me pick out my first mouthpiece. He brought 10 mouthpieces to the lesson and we tried them all. Together we narrowed it down to 3 and then to one searching for the mouthpiece with the best sound” – [Tradução do autor]*

haver grandes possibilidades de a danificar, apesar de algumas marcas especializadas em boquilhas serem omissas quanto ao assunto.

Através da análise da entrevista efetuada verifiquei que os alunos, por motivos financeiros, não adquiriam boquilhas com muita frequência. A boquilha que o aluno do 7º grau usava era do fabricante Vandoren, modelo *B40* e a da aluna do 4º grau era do mesmo fabricante mas do modelo *5RV lira*.

Pretendi transmitir-lhes desta forma as recomendações de cuidados a ter com as boquilhas e o instrumento em geral, de modo documentado, para que os alunos soubessem como preservar o material e manter as suas características ideais durante mais tempo possível.

Este assunto foi abordado durante o mês de abril desse mesmo ano, nas aulas que tive oportunidade de orientar.

3.4.3. Palhetas

“Embora pareça um paradoxo, é na extremidade onde se sopra que o tubo se comporta acusticamente como se estivesse fechado.”

(Henrique, 2004, p. 291)

De acordo com Brymer (1990, p. 115), “A palheta é feita de uma peça de bambu chamado *arundo donax*, ou *sativa*”²³, ou seja as palhetas são feitas de um material natural de origem vegetal que é a cana de bambu. Henrique (2004, 2009) informa-nos ainda que esta matéria prima é conhecida em França por *canne de Provence* e que as canas de boa qualidade são provenientes do mediterrâneo mais concretamente das costas do sul de França, Espanha e Itália. Henrique revela-nos também que existem plantações de cana cultivada exclusivamente para o fabrico de palhetas e que uma das mais importantes plantações na Europa se situa perto de Frejus, a oeste de Cannes.

A palheta do clarinete é descrita por Henrique, como heterofónica de batente simples. Trata-se de uma palheta constituída de cana – um material flexível e leve – que acoplada a um tubo, permite obter diferentes sons pela variação do comprimento do tubo do clarinete através dos seus orifícios laterais e vibra apenas para um lado, usando a boquilha como batente.

²³ “*The reed is made of a piece of bamboo called arundo donax or sativa.*” [Tradução do autor]

Henrique (2009) defende que os músicos que tocam com instrumentos de palheta estão constantemente condicionados ao estado da palheta no momento, pois a palheta é um objeto extremamente sensível à humidade e que, quando em contacto com a boca humana, tendem a absorver bastante humidade. O autor dá-nos o seguinte exemplo: um músico que possua uma palheta que a considere boa, ao fim de uns quinze dias de trabalho intenso, ela pode ficar completamente inutilizada e, dessa forma, é justificada a preocupação dos músicos em preparar, testar e possuir palhetas da mais elevada qualidade.

Este é certamente um aspeto que depende da sensibilidade pessoal por parte do clarinetista, pois deparei-me ao longo do meu percurso académico com opiniões e teorias complementares e até antagónicas, quanto ao modo de cuidar adequadamente a palheta e prolongar a sua vida.

No âmbito deste projeto, enquanto professor estagiário de clarinete no Conservatório de Música do Porto procurei estar atento também a este aspeto. Assim, recolhi vasta informação que refuto de bem fundamentada, para aconselhar justificadamente os alunos nas melhores práticas para neste domínio. Seguem-se adiante, alguns desses conceitos que reuni com esse propósito.

É do conhecimento geral que a palheta representa, a par da boquilha, um dos fatores mais importantes a ter em conta, no que toca à preocupação com a qualidade do som. A esse respeito, Larsen (1991) defende que é sempre aconselhável selecionar uma palheta mais funcional, ainda que tenhamos preparado três ou quatro. Este autor aconselha inclusivamente, que se evite sermos apanhados desprevenidos, sem palhetas escolhidas de véspera para um concerto a realizar no dia seguinte.

L. Henrique (2004, p. 232) refere que “as palhetas vibrantes são lâminas de um material elástico que transformam uma emissão contínua de ar numa emissão intermitente, interrompida regularmente.” Henrique (2004, p. 232) informa ainda que as palhetas vibram em ciclos, e que cada ciclo é iniciado num momento em que a palheta se encontra numa posição de repouso, isto é, na sua posição normal, mas quando é “soprada”, afasta-se da boquilha permitindo a passagem do ar. A palheta volta depois à sua posição de repouso, chegando a ultrapassá-la, tocando na boquilha, e fechando a fenda. Este ciclo repete-se sucessivamente, criando o som.

É interessante verificar que no clarinete, como nota Henrique (2004, p. 291), a vibração da palheta de encontro à boquilha num clarinete abre e fecha a passagem do ar soprado para o corpo do instrumento. Curiosamente, em cada ciclo, o tempo que permanece fechada à

passagem do ar, é consideravelmente maior que o tempo que fica aberta. E reforça a ideia acrescentando que nessa fase, o comportamento acústico do instrumento é o de um tubo fechado na extremidade por onde se sopra. Isto remete-nos para o facto de que a palheta do clarinete não se comporta de forma linear, levando a que o clarinete no seu registo de *chalmereau* não produza harmónicos ímpares.

Larsen (1991, p. 3) no início da sua obra, sugere uma experiência a fazer para que tenhamos uma noção da vibração não linear da palheta, aconselhando a pegar numa palheta mais velha e gasta para não correr o risco de estragar uma nova e, uma vez humedecida, colocá-la na boquilha, colocando-a de seguida a extremidade de cortiça na boca, com a palheta para cima e inspirar. Ao fazer isto suavemente o instrumentista verá as asas (ou ouvidos) a vibrar, produzindo um som. Se inspirar mais vigorosamente verá a palheta completa a vibrar produzindo um som mais agudo. Esta pequena experiência deverá, segundo Larsen (1991, p. 4), demonstrar quão sensível e flexível é a palheta do clarinete. Larsen (1991, p. 3) revela ainda, relativamente à sensibilidade, flexibilidade e a não linearidade das palhetas de clarinete, cuja velocidade de vibração varia entre os 200 c/s para o Mi grave (Mi_2) e os 1000 c/s para o Sol sobreagudo (Sol_3).²⁴

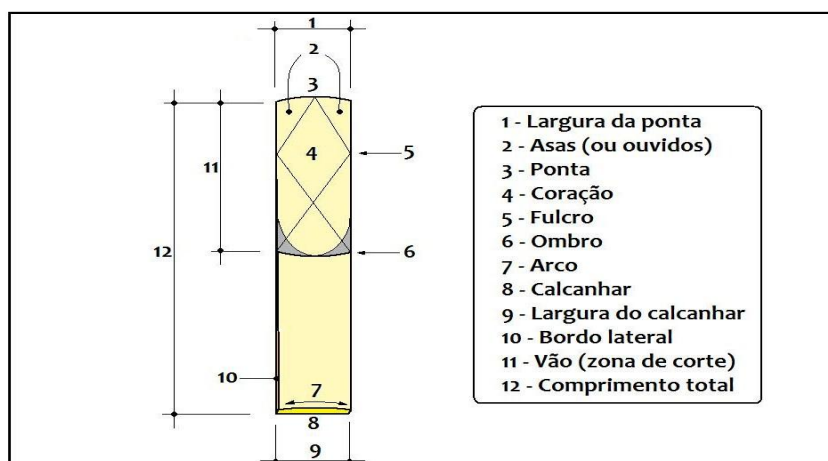
Nesta extensão porém, a palheta, de acordo com Henrique (2009, p. 590), tem um comportamento não linear em notas graves e em notas agudas, o que favorece o aparecimento de harmónicos pares e mudanças tímbricas no seu registo agudo.

No entanto, Henrique observa que é com relativa facilidade que um músico muda de palheta, o que tende a atribuir-lhe um certo grau de versatilidade e adaptabilidade, e dessa forma, poderá adaptar a palheta em uso, ao ambiente onde irá tocar, quanto ao tamanho e temperatura da sala, ao estilo de música, à proximidade do público, etc.

Seguem-se algumas noções relativas ao estudo físico da palheta bem como indicações acerca da melhor forma de a cuidar e tratar. De acordo com H. Larsen (1991, pág. 1) a palheta pode dividir-se nas secções identificadas na Fig. 2:

²⁴ Atualmente considera-se a extensão do clarinete soprano desde o Mi_1 até ao $Dó_3$, havendo até alguns intérpretes que ultrapassam este máximo agudo.

Fig. 2: Larsen (1991, p.1): secções da palheta.



Kalmen Opperman (Larsen, 1991, p. 13), defende que as medidas ideais de uma palheta de clarinete devam ser: 65 mm de comprimento total, 13.2 mm de largura da ponta, 11 mm de largura do calcanhar, 2.8 mm de grossura do ombro e 31 mm de comprimento do vão.

Quando adquirimos uma caixa de palhetas, Larsen (1991, p. 5), aconselha que se realizem alguns procedimentos de modo a que possamos tirar delas o máximo partido. Larsen (1991, p. 5) começa por reconhecer que as palhetas comerciais nem sempre se encontram bem acabadas mas que se pode fazer algo mais por elas. O autor aconselha a que se mergulhem as palhetas num copo de água estreito, evitando que flutuem na horizontal. No entanto, o copo deverá conter água suficiente para evitar que as palhetas toquem no fundo, correndo o risco de as danificar. Este procedimento, de acordo com Larsen (1991), revela-se útil por ser mais eficaz e prático, humedecer as palhetas na água do que na boca com saliva. Quanto ao tempo que devem estar mergulhadas, o autor aconselha a aguardar até que o calcanhar da palheta fique levemente escurecido, por efeito da absorção da água pela madeira. É nesta fase, de acordo com Larsen (1991, p. 5), que estarão prontas a serem trabalhadas.

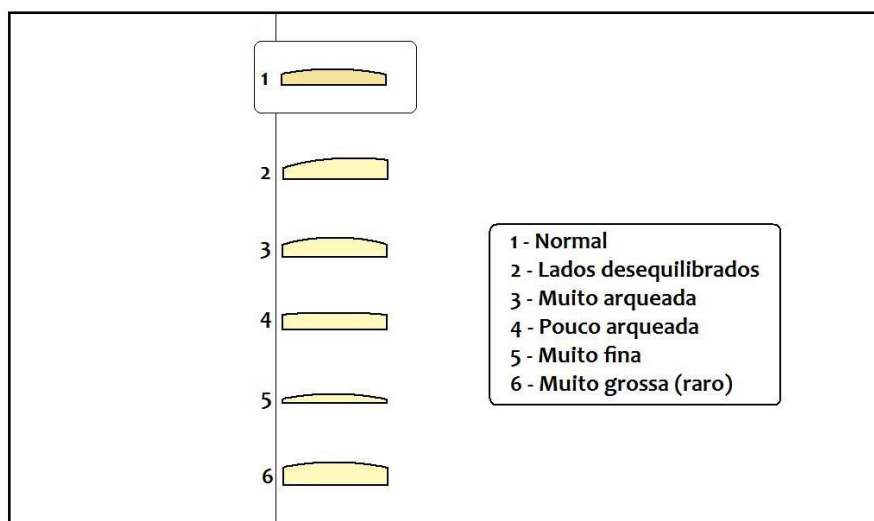
Larsen sugere ainda uma série de procedimentos com alguma complexidade quanto ao modo de efetuar alguns acabamentos nas palhetas, revelando quais as melhores ferramentas e as mais económicas que nos podem auxiliar na sua seleção e manutenção. Dessa forma, para quem pretende trabalhar as suas palhetas, Larsen (1991, p. 3) recomenda a aquisição de: uma lima folha de oliveira ou lixa muito fina, um bocado de junco holandês ou um limatão muito fino, uma placa de vidro (2.5x12.5x1 cm) biselada para não se cortar. Contudo estas ferramentas só serão úteis se o interessado em trabalhar palhetas possuir três características, que Larsen (1991,

p. 3) considera fundamentais para esta prática: um bom olho, um ouvido sensível e um tato apurado.

As três características referidas por Larsen são, obviamente, de objetividade discutível tendo em conta a menor maturidade musical e in experiência *clarinetística* dos alunos envolvidos, mas são alguns fatores a desenvolver gradualmente nas aulas, de forma que mais rapidamente atinjam a eficácia do uso destes sentidos na avaliação da qualidade das palhetas.

No que toca ao primeiro ponto, “um bom olho”, Larsen aconselha-nos a selecionar as palhetas através da observação do calcanhar da palheta, apresenta-nos o seguinte esquema da Fig. 3.

Fig. 3: Observação do calcanhar de uma palheta (Larsen, 1991, p. 5)



Através deste simples esquema, Larsen, acredita ser fácil de perceber a visual de uma boa palheta e recomenda que apenas nos dediquemos às palhetas que se apresentem melhor equilibradas.

No que concerne ao segundo ponto “um ouvido sensível”, Larsen (1991, p. 9) uma série de exercícios com grandes intervalos entre as notas para aferir da qualidade sonora, facilidade e equilíbrio de cada palheta. Larsen (1991, p. 9) descreveu exercícios com alguma complexidade, alguns dos quais de relativa dificuldade para jovens alunos, chegando mesmo a níveis inacessíveis. Enquanto professor estagiário, senti-me no dever de sensibilizar os alunos no sentido do rigor e de desenvolverem um sentido crítico na hora de escolher a melhor palheta para a aula, e também auxiliá-los nessa escolha.

No que toca a “ter um tato apurado”, Larsen (1991) indica ao longo da obra numerosas referências à textura da palheta. Larsen (1991, p. 13) defende que numa palheta nova, o seu vão²⁵ deve ser amaciado através da lixa fina. Após ser tocada, a parte plana no seu comprimento total estará com uma lomba, em resultado do contacto com a janela da boquiha, devendo ser alisada através da fricção com o pedaço de vidro referido anteriormente nas ferramentas sugeridas. Outros desequilíbrios nas asas ou no coração, deverão ser corrigidos através do limatão fino.

Larsen (1991, p. 12) salienta ainda a importância do acabamento pessoal das palhetas e, para isso, sugere que imaginemos um carro a alta velocidade, viajando numa autoestrada reta e plana a uma velocidade de 450 Km/h – o que aconteceria de repente aparecesse uma lomba?

Depois sugere que imaginemos uma nota que requer que a palheta execute 100 ciclos por segundo (c/s), e a nota seguinte requeria 500 c/s. nunca esquecendo que esta relação aumenta à medida que se tocam notas mais agudas.

Larsen (1991, p. 12) chama a atenção para o facto de uma palheta velha, quando observada ao microscópio, revelar uma cadeia de vales e montanhas, pretendendo-se com estes procedimentos suavizar estas barreiras e favorecer a passagem do ar livremente, permitindo uma equilibrada vibração na palheta.

Desse modo como refere Larsen (1991, p. 12) revela que “só o facto de a palheta ter sido amaciada, já traz um vasto melhoramento”, isto é, uma palheta com uma correta manutenção, bem equilibrada, tem um poder de resposta, dará tal facilidade ao ser tocada que, segundo este autor, é difícil de fazer crer até o músico a experimentar.

Branko Pavlovsky (2012, p. 48), refere também como W. Blayney ensina aos seus alunos a melhor forma de moldar uma palheta às suas pretensões ou a recuperá-la, mostrando-lhe o que fazer no caso de possuir uma palheta torta: “Coloque-a num pedaço de vidro e movimente-a para a frente e para trás. Ele ensinou-me também a polir uma palheta num pedaço de vidro num bocado de papel de lixa de água. Coloque um dedo no centro da palheta, um no calcanhar e outro na ponta. Esfregue a palheta para a frente e para trás até o fundo ficar macio.”²⁶ Este procedimento é igualmente descrito em Larsen (1991, p. 13).

²⁵ Ver Fig. 2

²⁶ “Place it on a piece of glass and walk your fingers up and down. He also taught me to polish the reed on a piece of glass on the back of sandpaper. Put one finger in the center of the reed, one on the heel and one on the tip. Rub the reed back and forth until the bottom is smooth.” [Tradução do autor]

Brymer (1990, p. 120) por sua vez, alerta-nos para necessidade de não deixar secar totalmente uma palheta que se encontre a uso, pois quando estas secam totalmente acabam por enrugam e poderão nunca mais voltar a adquirir as propriedades sonoras e acústicas que nos levaram a selecioná-la.

Brymer (1990, p. 120) refere também que durante muitos anos houve tentativas de fabricar palhetas a partir de outros materiais e afirma que as primeiras experiências terão ocorrido por volta da 2ª guerra mundial, altura em que apareceram ou se tornaram mais acessíveis novos materiais, nomeadamente o plástico acrílico. Contudo poucos terão apreciado a sua aplicação às palhetas. O problema das palhetas de plástico, de acordo com Brymer (1990, p. 120), era o seu comportamento deveras diferente de uma palheta de cana (além da sonoridade bastante diferente) – porque o plástico não absorve a humidade, o comportamento da palheta não sofrerá variações durante uma performance, o que causará cansaço na embocadura do intérprete.

Existem atualmente alguns construtores/marcas de palhetas de plástico tais como a *Bari*, *Légère* entre outras, mas com pouca expressão em Portugal pelo que não foi possível testá-las nas aulas.

Após consulta dos sites das principais marcas de palhetas encontramos alguns conselhos por elas disponibilizados. O *website* da *Vandoren* nada refere ao nível da manutenção, dando apenas alguns critérios acerca da escolha de uma palheta.

Esses critérios revelam desde logo que a qualidade da palheta está intimamente associada à qualidade da cana; a palheta deve ser compatível com a boquilha usada e com a abraçadeira; deve ser escolhida também de acordo com as características físicas do músico nomeadamente a sua embocadura; a acidez da saliva do executante poderá afetar a durabilidade da palheta. São também apontados critérios relacionados com o estado psicológico do executante, bem como com o ambiente acústico, a temperatura, as dimensões, e a reverberação da sala, tal como referido por Henrique (2009, p. 590).

Os conselhos da marca de palhetas *Rico*, coincidem com os anteriores e sugerem também que as palhetas sejam utilizadas com rotatividade, não devendo ser utilizadas senão escassos minutos por dia, especialmente quando ainda são novas. Aconselham inclusivamente, no que se refere ao material, que não é necessário apertar demasiado a abraçadeira pois isto só irá prejudicar a correta vibração das palhetas e, por fim, confirmam o uso do tapa-boquilha mesmo quando a palheta ainda está na boquilha, se o clarinete não for utilizado no imediato. A

utilização do tapa-boquilha é recomendada para prevenir que a palheta seja danificada por contactos involuntários bem como para impedir a sua rápida secagem.

Relativamente ao armazenamento das palhetas, a marca *Rico* comercializa um porta-palhetas ao qual chama de *vitalizador*. Trata-se de um pequeno estojo com capacidade para oito palhetas e vem equipado com um produto que regula a percentagem de humidade no seu interior evitando que as palhetas sequem exageradamente, prevenindo a sua deformação. Existem alguns outros porta-palhetas, para além do já referido *vitalizador*. Em particular, a Gewa e a Vandoren propõem os seus próprios acessórios, disponibilizando porta-palhetas de diferentes tamanhos e capacidades. Destaco até a existência no mercado de diferentes modelos que incorporam pequenas doses de sílica na sua conceção, que absorvem a humidade em demasia mantendo as palhetas em níveis aceitáveis. Larsen (1991) aconselha o uso de um produto denominado *Reed Mate*, que consiste num porta-palhetas com propriedades desumificadoras de palhetas. Estes porta-palhetas, que uso na minha vida profissional como músico, são, na minha opinião pessoal, igualmente práticos quer no transporte, quer na desumidificação de palhetas. Durante a minha intervenção pedagógica, mostrei alguns destes artigos aos alunos para que ficassem com a perfeita noção de que objetos se tratava e da sua utilidade.

No que se refere às ferramentas para trabalhar palhetas, existem diversos artigos comercializados, maioritariamente pelas marcas fabricantes.

Além dos porta-palhetas já referidos, com características desumificadoras de palhetas e do corretor de palhetas de vidro da *Vandoren*, existem várias outras ferramentas.

Uma das ferramentas mais “antigas” para recuperar palhetas é o corta-palhetas. Trata-se de uma ferramenta muito divulgada e usada por professores e clarinetistas até à década de 90. Sendo desvalorizada pelos professores da atualidade, no entanto ela é ainda comercializada e fabricada por algumas marcas. Não foi possível, contudo, encontrar qualquer referência ao corta-palhetas na literatura, senão em Larsen (1991), que cita Propodchev, seu ex-professor, para quem o corta-palhetas era uma ferramenta essencial.

Este artigo pode, na minha opinião pessoal e, após a sua experimentação na intervenção pedagógica, no caso de uma palheta extremamente “branda”, ser usado para cortar um pouco da sua ponta (menos de 1 mm). Isto fará com que a palheta fique mais rija e possa alterar por completo o som produzido. Ao cortar a palheta, esta irá adquirir dimensões diferentes das pré-definidas pelo fabricante. Dessa forma, prolonga-se a sua vida útil, mas dificilmente poderá voltar a ser uma boa palheta para uma aula ou concerto, ficando apenas como palheta de estudo. Considero por isso, o corta-palhetas uma peça a ter em conta apenas nesse contexto.

Numa consulta recente do mercado, foi possível encontrar este artigo no catálogo da *Gewa*, um dos maiores distribuidores de artigos musicais a nível europeu, dois corta-palhetas com designações distintas – *Prestini* e *Cordier*. Curiosamente nenhuma das marcas fabricantes de palhetas comercializa atualmente este artigo.

Há uma outra ferramenta de tratamento de palhetas que vai ganhando adeptos em todo o mundo – o estojo higrométrico. Comercializado pela *Vandoren* e, como o próprio nome indica, este aparelho é utilizado para controlar a humidade das palhetas. O estojo vem equipado com um visor digital que indica o grau de humidade, temperatura, entre outras informações. Tem uma capacidade para 20 palhetas de clarinete. Não foi possível demonstrar o funcionamento deste artigo na intervenção pedagógica já que nem eu, nem o professor cooperante o possuíamos, pelo que ficou somente passada a informação aos alunos. Relativamente à humidade da palheta que o dispositivo deverá preservar, Henrique (2009) defende que esta deverá variar entre os 60% e os 70%. Henrique (2009, p. 567) dá-nos como exemplo de um procedimento antigo para ajudar a manter a humidade da palheta, introduzir um pedaço de cenoura na caixa de palhetas, pois ao libertar humidade, esta seria rapidamente absorvida pelas palhetas.

No catálogo da *Gewa* é possível encontrar um artigo para retificar palhetas, denominado *Horsetail*, da marca *Leblanc*, que curiosamente é também uma marca fabricante de clarinetes. Trata-se de um conjunto de nove pequenos rolos de um material abrasivo destinados fazer ajustes nas palhetas por raspagem.

Alguns músicos, de acordo com Henrique (2009), ao longo de décadas, pelo facto das palhetas se deteriorarem com muita facilidade, foram levados a experimentar alguns métodos artesanais para recuperar palhetas, tais como, deixar de as usar durante longos períodos de tempo, mergulhá-las em água oxigenada ou em aguardente, chegando mesmo alguns clarinetistas a fervê-las durante alguns minutos.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

O objetivo deste ponto foi o de instruir os alunos no âmbito de uma correta manutenção de palhetas, bem como dar-lhes a conhecer as diversas opções existentes no mercado.

Ao nível da implementação em contexto de intervenção pedagógica, a estratégia passou por exemplificação e experimentação em sala de aula. Só assim os alunos de clarinete poderiam

testemunhar as melhorias, ao nível da execução do clarinete, pelo simples facto de alterar milimetricamente a palheta.

Os alunos alvo desta intervenção desconheciam a possibilidade da maioria dos ajustes nas palhetas, bem com a existência das ferramentas atrás referidas de tratamento e manutenção. As únicas intervenções que conheciam eram as de humedecer as palhetas na boca com saliva antes de as utilizar e também o ato de as desbastar com lixa quando sentiam que estavam demasiado “fortes” de modo a retirar-lhes alguma resistência física que, ao soprar, vivessem com maior facilidade e conforto. Porém muito raramente efetuavam este ato de manutenção, adotando uma postura “descartável” de usar e deitar fora, quando deixassem de funcionar corretamente, como deparei da entrevista efetuada, pois habituaram-se a adquirir palhetas novas de dois em dois meses. Esta prática levava a que gastassem palhetas com muita facilidade e rapidez. Devido ao elevado preço destas ferramentas de manutenção nenhum aluno procedeu à sua compra, ficaram no entanto com uma opinião bastante positiva acerca da sua utilidade, demonstrada nas aulas.

Assim sendo, ao encontro das informações oferecidas por Larsen e Pavlovsky, tomei iniciativa de apresentar aos alunos um artigo produzido e comercializado pela *Vandoren* que consiste em numa placa de vidro com uma superfície lisa e do outro lado com uma lixa muito fina, e uma pequena vara cilíndrica de vidro também com superfície abrasiva de modo a efetuar estas correções e equilíbrios na palheta.

Após consulta do catálogo online da referida marca, a legenda revela que esta ferramenta permite ao utilizador corrigir imperfeições nas suas palhetas.

Utilizo esta peça com bastante regularidade na minha atividade como músico e recomendo-a vivamente. Levei-a para a aula de cada um dos alunos e mostrei-lhes o modo correto de utilização. A reação foi positiva, ambos os alunos pareceram convencidos da utilidade deste artigo e confirmaram ter ficado satisfeitos com o resultado final após uma intervenção em algumas das suas palhetas.

Este ponto da intervenção, apesar de abordado por diversas vezes o decurso do ano letivo, foi aprofundado com maior rigor durante o mês de maio, de modo a auxiliar os alunos à procura da melhor palheta, à medida que se aproximavam os exames de final de ano.

3.4.4. A Abraçadeira

*"(...) whether it is psychological or not, the actual material surrounding the mouthpiece and reed do seem to many players to affect the quality of sound produced."*²⁷

(Brymer, 1990, p. 114)

Jack Brymer (1990) sustenta que a função da abraçadeira deverá ser óbvia a quem olha pela primeira vez para o instrumento. A abraçadeira deve segurar a palheta desde o seu calcanhar até à mesa da boquilha, permitindo que a parte mais fina (ponta, asas, coração – ver Fig. 1) possa vibrar com normalidade, livremente. Este autor defende que o material de que é feita a abraçadeira poderá influenciar o som do clarinete, contudo este é um assunto em que não há consenso visto que cada músico escolhe a sua abraçadeira de acordo com o tipo de som que pretende, influenciando sim as suas características mas não a qualidade sonora. Brymer (1990, p. 114) refere também que na Alemanha, e nos clarinetes de sistema alemão, se usam tradicionalmente abraçadeiras de cordel, pois foi a abraçadeira aplicada inicialmente ao clarinete por J. C. Denner, o inventor do clarinete. Nos restantes sistemas, incluindo no predominante sistema francês (usado em Portugal), é mais comum usar-se abraçadeiras de metal.

No entanto, e após uma breve consulta do mercado, descobrimos que actualmente existe uma infinidade de modelos de abraçadeiras fabricadas nos mais variados materiais. Há, entre outras, abraçadeiras de metal banhadas a ouro ou prata, abraçadeiras de couro, tecido, cordel e madeira.

É do senso comum que a abraçadeira deve auxiliar o aluno de clarinete/músico a produzir o som que deseja, sendo que cada um deve tocar com a que se sentir melhor. Mais uma vez, também aqui o conforto que o instrumentista experimenta é o principal fator de seleção e de decisão na escolha, enquanto algumas abraçadeiras favorecem a sonoridade, outras favorecem a articulação.

As marcas de abraçadeiras de maior expressão em Portugal, são: *Bonade, Vandoren, Rico, BG e Rovner* e cada uma delas apresenta uma vasta gama de modelos e diferentes conceções técnicas e estéticas.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

No que concerne a este ponto a estratégia passou por experimentação em contexto de sala de aula ao longo da intervenção pedagógica. Não sendo de extrema importância que os

²⁷ "(...) se é psicológico ou não, realmente o material que envolve a boquilha e a palheta, parece, para muitos músicos, afetar a qualidade do som produzido" [Tradução do autor].

alunos conhecessem todas estas abraçadeiras e/ou as experimentassem, o objetivo deste ponto era que soubessem da sua existência e tivessem presente como alternativas a ter em conta, no que respeita à procura do “som ideal”.

Os alunos integrantes da minha intervenção pedagógica, usavam ambos a mesma abraçadeira: *BG*, modelo *Super Revelation*. Trata-se de uma abraçadeira de couro e o contacto com a palheta é feito através de uma placa de metal banhada a ouro. No entanto a aluna do 4º grau aquando do início da intervenção pedagógica usava uma abraçadeira de metal niquelada, de marca branca. Quando foi do meu conhecimento que esta possuía sem usar, uma *BG Super Revelation*, aconselhei-a a trazê-la para a sala de aula de modo a experimentar qual seria a mais indicada. Após alguns exercícios com notas brancas, notas articuladas e escalas chegamos à conclusão que esta abraçadeira lhe era bem mais confortável, tornava a articulação mais fácil e o seu som ficava mais “volumoso” e menos “metálico”. A aluna, daí em diante, passou a usar esta abraçadeira nas restantes aulas do ano letivo e revelou satisfação com o resultado.

Como referido no capítulo dedicado às palhetas, recordei-lhes que a abraçadeira não necessita de ser demasiadamente apertada, sob o risco de constringir a palheta e evitar que esta vibre normalmente.

A aplicação em contexto de intervenção pedagógica deste tema, complementou as aulas dedicadas à escolha e manutenção de palhetas e ocorreu no decurso do mês de maio nas aulas que tive oportunidade de orientar.

3.5. As metodologias de estudo

“For the most part, individual practicing is a solitary activity. The performer is alone, with his instrument, and must rely on personal skill to achieve progress throughout the practice session.”²⁸

(Jørgensen, 2006, p. 85)

Este é certamente dos capítulos mais extensos de todos os que são abordados neste relatório, que introduz aos alunos determinadas metodologias de estudo que abordam de forma direta ou indiretamente a qualidade do som no clarinete onde se incluem outros aspetos como o aquecimento e a embocadura. É também por isso um capítulo da maior importância, na medida

²⁸ “De uma forma geral, o estudo individual é uma atividade solitária. O intérprete está sozinho, com o seu instrumento, e deve contar com a sua própria perícia para obter progressos ao longo da sua sessão de estudo” [Tradução do autor]

em que todas as melhorias e evolução dos alunos ao nível da sua sonoridade, observada ao longo da Intervenção Pedagógica se ficaram a dever em grande parte ao trabalho efetuado em casa.

Irei dessa forma apresentar algumas teorias acerca do estudo individual, e ainda a apresentação de alguns estudos e exercícios concebidos para este efeito e a sua correta execução.

3.5.1. A Embocadura

“(...) the embouchure is a much more complex problem than the mere combination of lips and teeth”²⁹

(Brymer, 1990, p. 123)

O primeiro ponto que fiz questão que os alunos não descurassem na execução dos seus exercícios de estudo foi a colocação da embocadura.

Mas o que é a embocadura?

Brymer (1990) refere que a palavra embocadura é o termo usado para descrever a forma correta de soprar no instrumento. Este autor defende ainda que os lábios e os dentes exercem uma enorme influência no som de cada um, pelo que poderemos encontrar diferentes sonoridades tendo em conta as características da embocadura de cada um.

Henrique (2009), informa que na língua portuguesa, embocadura possui um duplo significado: “diz respeito à parte de um instrumento de sopro em que se sopra, mas significa também a posição labial e o controle da musculatura facial do músico necessários à execução de um aerofone”, isto é, diz respeito ao conjunto boquilha-palheta simples e significa também a técnica do controlo labial e posição da boca.

A embocadura é um dos grandes fatores que exercem imensa influência na qualidade do som de cada um, seja no clarinete ou em qualquer outro instrumento musical erudito de sopro. Já Porter (1967, p. 322) definia a embocadura como “(...) a constelação de forças e posições nos lábios, região da boca e cara que atua no instrumento de sopro”³⁰, ou seja, a embocadura refere-se a todos os pontos de controlo do sopro do instrumentista em contacto com o instrumento.

²⁹ “(...) a embocadura é um problema muito mais complexo do que uma mera combinação de lábios e dentes” [Tradução do autor].

³⁰ “(...) a constellation of forces and positions in the lips, mouth region, and face that act on the wind instrument” [Tradução do autor].

Como referem Fuks & Fadle (2002, p. 322), a embocadura “(...) controla o comportamento da palheta, que por sua vez afeta a “cor do som”, articulação, dinâmica e outros parâmetros”. A embocadura no clarinete traduz-se no formato da boca em volta da boquilha³¹, sendo que a parte de cima desta é encostada aos dentes do maxilar superior e a parte de baixo – a palheta – toca no lábio inferior apoiado pelos dentes do maxilar inferior. Esta disposição providencia um melhor controlo sobre a palheta do que o modo contrário, característico de alguns meios de cultura musical menos desenvolvida que usam a palheta voltada para cima.

Porém a embocadura é muito mais do que lábios e dentes. Brymer (1990) sugere que o som é sempre fortemente influenciado pelos mais diversos fatores como o tamanho da boca, as cavidades ressonantes (o interior oco da boca), maior ou menor tensão das paredes, a posição da língua. Mas tendo em conta esses fatores, Brymer (1990) vai mais longe e descreve como controlar a embocadura.

Tendo em conta esses fatores, Brymer (1990, p. 125) aponta três principais pontos de controlo de uma embocadura por parte do executante. O primeiro ponto de controlo, de acordo com este autor, são os músculos das bochechas, pois estas são responsáveis pelas dimensões cavidade bucal e pelas suas características refletoras. O segundo ponto de controlo são os músculos do maxilar inferior, cuja função é regular, não só a pressão exercida nas palhetas, mas igualmente a da cavidade ressonante da boca, variando o seu tamanho verticalmente através do movimento da base da língua. A posição e a tensão muscular da língua é, de acordo com Brymer (1990, p. 125), o terceiro ponto de controlo da embocadura.

Quanto ao formato da embocadura, Brymer (1990, p. 100) refere que, quando em tensão, esta deverá proporcionar um “queixo plano” e prevenir o excessivo amortecimento da palheta sobre os lábios.

Apesar de breve, este último parágrafo resume a informação que é habitualmente transmitida aos alunos.

O tamanho da cavidade bucal (interior da boca), lembra Brymer (1990, p. 149), é algo que pertence intrinsecamente ao controlo do executante, sendo passível de ajustes por parte do músico quando toca clarinete. Para uma melhor exploração das propriedades da cavidade bucal e da sua influência no som do clarinete, este considera que se execute algumas notas movimentando o interior da boca para executar certos sons como “lh”, “Ah”, “Ôh” ou “Ôh”. Este exercício sugerido por Brymer (1990, p.149) , permite explorar a forma como a cavidade

³¹ É de lembrar que o clarinete usa uma boquilha com palheta batente simples.

bucal interfere no timbre do clarinete e é um excelente exercício a executar pelos alunos de forma a explorar e a encontrar o som desejado.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Ao longo desta intervenção pedagógica e, como já referido anteriormente, este tipo de informação foi não só transmitida aos alunos, mas também sistematicamente exemplificada e corrigida com o objetivo de que tomassem conhecimento relativamente a esta temática. É meu entendimento que qualquer sugestão feita aos alunos deva ser acompanhada da respetiva justificação ou exemplificação prática. Só assim se consegue que a sugestão seja melhor aceite, assimilada e seguida pelos alunos. O objetivo da abordagem a esta temática era o de dotar os alunos de conhecimentos relativos à embocadura do clarinete, bem como conferir-lhes alguma autonomia no sentido de resolverem eventuais limitações que sejam detetadas no seu estudo individual em casa.

Dessa forma, a embocadura é algo pessoal que cada clarinetista deve procurar, tendo em conta o tipo de som pretendido e o conforto, e assim sendo o meu objetivo foi o de dotar os alunos de conhecimentos teóricos e práticos para que sejam autónomos na procura da melhor embocadura para si próprios.

Esta temática foi sendo constantemente trabalhada ao longo de todo o ano letivo, pois qualquer alteração na embocadura necessita de tempo e de bastante estudo individual para surtir efeitos práticos.

3.5.2. Aquecimento

“(...) the daily practice should begin with a warm-up period and it should be done faithfully every day.”³²

(Pavlovski, 2012, p. 81)

³² “ (...) o estudo diário deve ser iniciado com um período de aquecimento, e o mesmo deve ser feito religiosamente todos os dias”
[Tradução do autor].

Jørgensen (2006) considera que, por norma, os exercícios de aquecimento, realizados por músicos em todo o mundo, estão intimamente relacionadas com as características do instrumento que tocam, isto é, que o aquecimento deve ser realizado levando o instrumento aos seus extremos, desde a nota mais aguda à mais grave, do som com dinâmica mais forte ao som mais piano. De acordo com o mesmo autor o aquecimento deve incidir também nas características físicas do executante ou seja, desde as necessidades do aquecimento muscular (embocadura p. ex.), até à eficiência técnica, uma dedilhação correta e saudável.

Pavlovski (2012), através de uma série de entrevistas ao pedagogo e clarinetista William Blayney, chegou a uma série de conclusões acerca do aquecimento a fazer antes de uma atuação, de uma aula, ou de uma sessão de estudo individual. Ele reconhece que diariamente, e antes de uma sessão de estudo individual deve haver um período de aquecimento. Blayney sugere uma série de exercícios com cinco notas cromáticas em grau conjunto, em movimento ascendente e descendente, começando em pianíssimo, crescendo até forte e voltando novamente ao pianíssimo, a serem executadas de forma lenta (Pavlovski, 2012, p. 81). Blayney nas suas aulas, fazia mesmo questão de ouvir os seus alunos a fazer este aquecimento (Pavlovski, 2012, p. 81).

Convém lembrar que “Cada exercício deve ser lido como o mais importante (...)”³³ referido por Graf (1992, p. 5), para que cada exercício sugerido por W. Blayney não seja subvalorizado. Este exercício de aquecimento destina-se a trabalhar alguns aspetos fundamentais da prática musical, tais como, o controlo da respiração, a resistência da embocadura, o aumento e controlo de dinâmicas e a consciência da afinação. Todos estes aspetos são fundamentais porque estão relacionados com a qualidade sonora no instrumento, de acordo com Blayney (Pavlovski, 2012, p. 81).

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Os dois alunos participantes na intervenção pedagógica, efetuavam um aquecimento de forma voluntária mas irrisório, no início da aula. Foi por mim observado que o professor Adam Wierzba (professor cooperante) fazia questão que os alunos executassem as escalas que tinham ficado para trabalho de casa, como forma de aquecimento antes de passar aos estudos e peças. Mas também ele, já se tinha dado conta que esse aquecimento se revelava insuficiente.

³³ “every exercise should be treated as one (...)” [Tradução do autor]

Contudo, os alunos apenas se concentravam em aspetos técnicos (dedilhações) do aquecimento, ignorando em detrimento de outros aspetos do aquecimento tão relevantes para prática musical, como o aquecimento muscular da embocadura e o aquecimento dos materiais.

Foi meu objetivo sensibilizar os alunos no sentido de executarem diariamente, um correto aquecimento, e de lhes dotar de competências para o concretizar de forma autónoma.

Os alunos, após lhes terem sido transmitidas estas informações, durante o mês de janeiro, ficaram cientes das vantagens de uma boa sessão de aquecimento e dos aspetos a trabalhar durante o mesmo. Acredito mesmo que passaram a encarar positivamente a necessidade de um correto aquecimento prévio. Foi perceptível que essa preocupação os iria acompanhar no futuro, quando tivessem uma atuação, uma aula, ensaio ou mesmo no seu estudo individual.

3.5.3. Planeamento do estudo

“Just one book alone cannot succeed in improving such a delicate aspect as tone development without the reader’s contribution. (...) Be creative and avoid practising passively.”³⁴

(Carbonare, 1997, p. 3)

No que se refere à melhor forma de estudar, de maneira a que a sessão de estudo seja a mais proveitosa e enriquecedora, ou seja, o que Jørgensen (2006) chama de “estudo efetivo”. Jørgensen (2006, p 85). reflete acerca dos passos a tomar para que as estratégias de estudo sejam ainda mais proveitosas. Jørgensen (2006, p. 85), citando Susan Hallam (1998, p. 142) define estudo efetivo como “(...) aquele que obtém o produto final desejado, no menor intervalo de tempo possível, sem interferir nos objetivos a longo prazo”³⁵. Jørgensen defende que no início de uma sessão de estudo individual, devemos saber claramente que objetivos queremos atingir, seja qual forem, estas metas devem estar presentes.

Jørgensen (2006, p. 85) defende que, para um músico realizar com sucesso esse estudo efetivo, deverá delinear algumas estratégias e começa por reconhecer que sendo as estratégias

³⁴ “Somente um livro não conseguirá ter sucesso no melhoramento de um aspeto tão delicado como o desenvolvimento do som, sem a contribuição do leitor. (...) Seja criativo e evite estudar passivamente” [Tradução do autor].

³⁵ “that which achieves the desired end product, in the short time possible without interfering with long term goals” (...) [Tradução do autor].

de estudo variáveis de pessoa para pessoa, cada um deverá aperceber-se de quais serão as mais eficazes para si próprio. O autor dá-nos como exemplo que, se para algumas pessoas estudar uma obra de início a fim poderá ter os seus benefícios, para outras poderá não ser assim tão eficiente (Jørgensen, 2006, p. 85). Desse modo, visto que cada músico possui particularidades próprias, cada um deverá organizar o seu estudo de forma a que este seja o mais produtivo possível.

De acordo com Jørgensen (2006, p. 86), muitos professores de instrumento, consideram o estudo individual uma forma de “autoaprendizagem” e o mesmo deverá incidir em três fases distintas. A primeira fase deverá incidir no planeamento e preparação do estudo, a segunda fase será a execução do estudo propriamente dito e, por fim, a terceira fase será a apreciação e avaliação do estudo.

Jørgensen (2006) considera que a prática ou estudo de um instrumento com objetivos de aprendizagem pode ser dividida em “estudo tocado” e “estudo não tocado”. O estudo não tocado, de acordo com este autor, poderá ser: estudar a partitura, escrever na partitura ou tomar notas num caderno, dedilhação silenciosa das passagens, etc. Ele considera que é de extrema utilidade o estudo mental. De acordo com este autor, o estudo mental é um “ensaio cognitivo ou imaginário”, de uma habilidade física mas sem ação muscular. Jørgensen (2006, p. 88) considera ainda que o estudo mental é de elevada importância pois qualquer estudo ou interpretação musical, constitui-se como uma combinação de esforços mentais e físicos.

Dessa forma, Jørgensen (2006, p. 88) como meio de reduzir o tempo na não-aprendizagem no nosso estudo individual e simultaneamente aumentar a concentração e motivação, aconselha-nos a equilibrar o tempo de “estudo tocado” com o do “estudo não tocado”. Jørgensen (2006, p. 88) defende que uma vez posto em prática, o “estudo não tocado” vai disponibilizar mais tempo para o “ensaio mental” e reflexão, prevenindo desta forma o cansaço dos músculos. Jørgensen (2006, p. 88) considera ainda que os resultados serão visíveis a longo prazo.

Outro assunto sobre o qual este autor reflete, ele considera que parece existir uma infinidade de formas de estudar e de trabalhar o instrumento, havendo quem mantenha uma rotina constante dia após dia, e quem trabalhe de maneira diferenciada cada sessão do seu estudo individual diário.

Nesse sentido Jørgensen (2006, p. 88), sugere que no caso de possuímos uma rotina específica, devemos tentar introduzir novos elementos nas nossas sessões de estudo individual ou durante o nosso horário de estudo. Jørgensen (2006, p. 88) dá-nos o exemplo de

reservarmos diariamente uma parcela do nosso tempo de estudo individual, para exercícios de leitura à primeira vista, ou utilizar uma inteira sessão de estudo diário para trabalho técnico, isto é, exercícios de destreza manual ou dedilhação. No entanto, Jørgensen (2006, p. 88), também nos sugere que, se mantivermos um estudo diário com elementos variados, devemos refletir acerca dos benefícios de um regime de estudo mais regular, que se aplique diretamente a todos os aspetos mais relevantes da prática musical, ou seja fazermos de modo contrário àquele que nos acomodamos.

Brymer (1990, p. 156) refere o “estudo mental” como fator de importância no estudo do som, procurando-se ter presente uma imagem mental do som que desejamos produzir. Este pensamento é também partilhado por Graf (1992, p. 5) que aconselha a estarmos conscientes do conceito de som que desejamos alcançar. Graf (1992, p. 5) aconselha inclusivamente a ouvirmo-nos constantemente, com sentido auto-crítico, não só nos exercícios destinados à sonoridade, mas também nos exercícios de respiração, dedilhação e articulação com a máxima atenção e rigor.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Ao longo da intervenção pedagógica e após análise da entrevista feita aos alunos, fiquei a saber que estes organizavam o seu estudo diário tendo como base a estrutura da aula, ou seja, estudavam primeiro a escala (que incluía o arpejo com inversões de três e de quatro, terceiras, arpejo da 7ª da dominante com inversões de quatro, escala cromática e relativas menores melódica e harmónica com todos estes exercícios), estudo(s) e por fim a(s) peça(s).

Aos alunos desta intervenção pedagógica, como já referi anteriormente, quis desde muito cedo inculir-lhes o sentido de autocritica e rigor em tudo o que executavam na aula. Desde o início das aulas tentei aperceber-me de como organizavam o seu estudo ao nível da sonoridade.

Ficou patente, após entrevista efetuada, que nenhum trabalhava a sonoridade com especial atenção, mantendo apenas a estrutura atrás mencionada (primeiro a escala, seguida do estudo, finalizando com a peça), mas não cumprindo as três premissas sugeridas por Jørgensen, que recordo, são o planeamento do estudo, execução do estudo e a avaliação e apreciação do estudo. Por isso ao longo de toda a intervenção, inculi nos alunos que mantivessem no seu estudo, um elevado sentido de rigor quanto ao planeamento prévio e posterior avaliação dos resultados.

3.5.4. Exercícios de som: “Clarinetto – Il suono: arte e técnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità”

No sentido de facilitar a execução de exercícios de som, apresentei aos alunos um manual pouco conhecido no nosso país mas que julgo da maior importância. Trata-se de *Clarinetto – Il suono: arte e técnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità*³⁶ – 2007, do clarinetista e pedagogo Alessandro Carbonare. Considero que é um dos métodos mais completos para o desenvolvimento da sonoridade do clarinete. Este autor, faz a interligação dos vários aspetos relativos ao som. Destaco agora alguns pensamentos que considero pertinentes para o contexto.

Carbonare (2007, p. 2) observa que no estudo diário do clarinetista a destreza dos dedos e a articulação parecem ocupar as principais preocupações, tendendo a ser negligenciados os aspetos relativos à sonoridade. Tais aspetos são, segundo o autor constituídos pela homogeneidade, afinação, “cor” e subtilidade. O autor (Carbonare, 2007, p. 3) sugere, de uma forma geral, como utilizar este livro no estudo diário do clarinetista. Em particular, faz apelo ao rigor e à atenção a cada nota e aconselha a que diariamente sejam executados dois ou três exercícios distintos, e salvo indicação em contrário, todos os exercícios sejam executados numa dinâmica forte, pois considera que na dinâmica *piano*, é bastante mais fácil conseguir produzir uma sonoridade homogénea. Este autor faz esta recomendação, porque acredita que os problemas da falta de homogeneidade, aparecem normalmente numa dinâmica de *mezzo-forte* ou superior, pois é onde o som tende a quebrar e a tornar-se vulgar.

Carbonare (2007, p. 2) acredita que, um clarinetista que não trabalhe o som com algum rigor no seu estudo diário, tende mais tarde a atribuir a culpa de não ter o som desejado, ao material e em especial à palheta. De facto, Carbonare (2007, p. 2) não desvaloriza a importância da palheta que considera um elemento fundamental na obtenção do som no clarinete. Considera é que lhe tem sido concentrada uma importância exagerada, e negligenciada a importância dos exercícios no desenvolvimento do som. Carbonare acredita que ao concentrar toda a atenção na qualidade da palheta e não no estudo diário do som, irá fazer com que o clarinetista se torne pouco flexível, isto é, (...) num intérprete tenso com pouca flexibilidade na procura de cor sonora, com um som neutro e desinteressante”³⁷(Carbonare, 2007, p. 2). Agindo com uma perspetiva crítica relativamente ao som no estudo diário, e trabalhando-o constantemente, o autor defende

³⁶ “Clarinete – o som: arte e técnica – 100 exercícios diários para melhorar a homogeneidade” [Tradução do autor]

³⁷ “(...) a tense performer with little flexibility in the search for tone color and with a neutral and uninteresting sound” [Tradução do autor].

que o músico irá “(...)aumentar consideravelmente a qualidade do seu som, bem como uma gama de timbres possíveis neste instrumento, enquanto simplifica o controlo do instrumento, reduzindo desta forma as dificuldades relacionadas com a palheta”³⁸ e agindo dessa forma, o músico se tornará mais versátil, não estando dependente da qualidade da palheta.

Carbonare (2007) reconhece a quase total inexistência de literatura relacionada com a temática do desenvolvimento do som, e para evitar que os clarinetistas sintam dificuldades no caso de terem necessidade de improvisar os seus próprios exercícios, com este livro propõe um conjunto de estudos e exercícios facilitadores dessa tarefa. São exercícios diversificados, explica, para que os estudo não se torne fastidioso e monótono, e para que sejam abordadas dificuldades sonoras e até as limitações, em cada registo deste instrumento. Para que estes exercícios sejam realizados com eficácia e se obtenham resultados positivos, o autor afirma que o estudo do som e seu desenvolvimento requerem a mesma atenção ao detalhe, como requerem os exercícios técnicos (dedilhação), devendo ser realizado diariamente, e executado de forma inteligente, ativa, e nunca de forma automática.

No que toca à aplicação prática das metodologias presentes no método, ele encontra-se dividido em quatro partes distintas ou secções; “vocalização”, “notas agudas e notas graves”, “sons de garganta com a mão esquerda” e ainda “articulação e ecotons”.

“Vocalização” é um conjunto de vinte e quatro exercícios, dez dos quais são excertos de obras orquestrais ou de clarinete, escritas em diferentes tonalidades. Carbonare (2007, p. 4) avança como explicação prévia que estes exercícios são constituídos por pequenos intervalos e se apresentam como um bom início do estudo diário. Assim sendo, esta parte é dirigida ao trabalho da flexibilidade do clarinetista e à afinação das notas. Não foram de modo algum, concebidos como exercícios avulsos, mas sim como verdadeiras frases melódicas. Carbonare considera que, através deles, a musicalidade do estudante irá aumentar e a sua prática será mais agradável. Com esta explicação, o autor sugere que estes exercícios devam ser executados como pequenas obras, mantendo sempre um sentido musical, não devendo ser executados mecanicamente.

Após estas considerações, Alessandro Carbonare deixa-nos alguns conselhos de como melhor tirar partido dos referidos exercícios. O autor aconselha a que se escolha uma velocidade que permita uma audição atenta de cada nota, mantendo atenção redobrada no que se refere à afinação entre os intervalos, mas ao mesmo tempo não exagerar na lentidão ao ponto de causar

³⁸ “(...) will increase the amount of sound and color range available while simplifying instrumental control, consequently reducing difficulties connected with the reed” [Tradução do autor].

perda de interesse musical. Todos estes exercícios deverão ser executados sempre com sonoridade ampla tendo em atenção à largura da garganta. O autor considera que só mantendo uma garganta bem aberta, permitirá que o estudante consiga tornar a sua sonoridade mais homogénea, fazendo mais suavemente a ponte entre o registo agudo e o grave.

A segunda secção do livro, Carbonare (2007, p. 23) trata das “notas agudas e notas graves”. Relativamente ao registo agudo, Carbonare (2007, p. 23) considera que normalmente, as notas agudas no clarinete são estridentes, indo ao encontro do referido por Spence (1979, p. 27), e ao mesmo tempo pouco homogéneas. Carbonare (2007, p. 23) refere inclusivamente que é comum encontrar-se clarinetistas com aquilo que ele chama de “um caraterístico som piramidal – grande no registo grave e pequenino no registo agudo” (Carbonare, 2007, p. 23). Carbonare refere que isto ocorre quando a pressão do lábio inferior se encontra mal regulada, isto é, a pressão exercida na palheta pelo lábio inferior não é a indicada para o registo agudo. Assim, os exercícios apresentados pelo autor destinam-se a resolver esse problema. É observável que alguns exercícios percorrem toda a extensão do clarinete, chegando mesmo por várias ocasiões ao Dó⁶, mas Carbonare desvaloriza este facto referindo que, caso o aluno não consiga atingir esta nota, também não deverá preocupar-se em demasia, visto que esta raramente aparece em obras do repertório erudito, dando-nos apenas dois exemplos de obras em que aparecem: os concertos para clarinete de Spohr e as Variações Sinfónicas de Ginastera. O autor acrescenta que ao conseguir executar-se com grande facilidade o registo sobreagudo, será extremamente fácil executar uma passagem no registo médio-agudo.

Este capítulo que aborda o estudo do registo agudo possui doze exercícios no registo agudo e oito excertos de obras orquestrais e peças de clarinete escritas várias tonalidades, todas elas no registo agudo.

No sentido de executar estes exercícios para o registo agudo do clarinete, Carbonare (2007, p. 23) sugere que sejam tocados de forma relaxada, mantendo a máxima atenção à sonoridade; o autor relembra que muitos clarinetistas exageram no relaxamento dos músculos labiais e por consequência obtêm notas desafinadas, baixas e sem suporte. Ele recomenda que haja o máximo rigor no *legato*, principalmente entre grandes intervalos e por fim, apela a que estes exercícios sejam executados vagarosamente, de forma que o estudante se controle e se habitue a chegar ao fim de cada linha, utilizando todo o fôlego disponível. Alessandro Carbonare considera que acontece frequentemente haver muitas dificuldades na ligação entre as notas agudas, devido a uma insuficiente quantidade de ar inspirada para os pulmões.

No que se refere às notas graves, Carbonare (2007, p. 35) considera que apesar de muitos solos serem escritos nesta tessitura, este registo é, não raras vezes, negligenciado durante o estudo. Carbonare (2007, p. 35) acredita que as notas graves, apresentam dificuldades quer na qualidade do som, quer na afinação. A falta de trabalho neste registo, resultará na dificuldade em projetar o som sobre uma orquestra inteira. Dessa forma, Carbonare (2007, p. 35) acredita que a projeção e boa sonoridade de uma nota grave no clarinete, pode ser obtida através de um som limpo, tendo atenção à afinação para que não desça à medida que se vai aumentando a sua intensidade, sendo este o grande objetivo dos exercícios propostos. Carbonare relembra que, todas as sugestões elaboradas para o estudo do registo agudo, também poderão ser aplicadas no estudo do registo grave deste instrumento. Neste campo, são sugeridos nove exercícios no registo grave e cinco excertos de obras orquestrais e de clarinete, escritas em diversas tonalidades, todas no registo grave.

A secção dedicada aos “sons de garganta” tem como objectivo trabalhar a sonoridade e afinação das notas Sol³, Lá³ e Lá^{#3}. Carbonare (2007, p. 40) acredita que todos os clarinetistas da atualidade, têm consciência das dificuldades encontradas nestas três notas, em relação às restantes. Carbonare (2007, p. 40) considera que esta dificuldade se deve a um problema de construção do clarinete atual que não obteve até agora, nenhuma inovação por parte de fabricantes e recorda-nos uma técnica vulgarmente usada por clarinetistas de todo o mundo, que é a adequação da dedilhação a estas notas, fazendo as chamadas posições auxiliares. No entanto o autor sabe que esta técnica não é viável em passagens muito rápidas. À semelhança das secções anteriores, o objetivo desta é o de melhorar a qualidade do som neste registo com os exercícios apropriados, para tornar que este registo seja o mais homogéneo possível. São apresentados para o efeito, onze exercícios e cinco excertos de obras orquestrais e de clarinete, predominantemente no “registo de garganta”.

A última secção é dedicada à “articulação e os ecotons” no clarinete. No início desse capítulo, Carbonare explica em que consistem os “ecotons” e os objetivos gerais do trabalho da articulação, que o autor considera ser bastante negligenciado durante o estudo diário. Carbonare (2007, p. 47) reconhece que, frequentemente, o ataque preciso de uma nota no clarinete poderá não ser fácil, devido às diferenças de pressão necessárias em cada um dos diferentes registos no clarinete. Por isso o autor concebeu estes exercícios com objetivo de se atingir grande sensibilidade em ataques nos diferentes registos do clarinete, seja qual for a dinâmica em que se toque. Como forma de atingir essa sensibilidade, Carbonare explica como praticar os chamados “ecotons”. De acordo com Carbonare (2007, p. 47), os “ecotons” são sons que são

executados a um nível quase inaudível, e que é um aspeto a ser trabalhado de forma que permita ao clarinetista poder atacar com precisão as notas em *pianissimo*, em qualquer registo do clarinete. Carbonare (2007, p. 47), dá-nos inclusivamente o exemplo do compositor Alban Berg, que utiliza este efeito constantemente nas suas obras. Para a correta execução destes exercícios, Carbonare sugere que estes estudos, que são apenas escritos numa única nota, devem ser considerados somente como um modelo a ser executado no estudo diário, mas pretende-se que essa nota varie de dia para dia. Carbonare (2007, p. 47) revela ainda que, nos quase inaudíveis *pp*, para termos a máxima atenção à afinação que, terá natural tendência para subir. O início de cada exercício deve ser preciso e ao mesmo tempo suave, com uma sonoridade perfeitamente limpa.

Carbonare (2007, p. 47) acrescenta também que estas regras se aplicam igualmente aos exercícios destinados às diferentes formas de articular. O autor alerta-nos no sentido de que estes não especificam que articulação trabalhar. Cabe no entanto ao estudante de clarinete, exercitar o tipo de articulação que deseja ou que ache que necessita melhorar, seja uma articulação normal, curta, *tenuto*, *sforzando*, entre outras. Todos estes exercícios de articulação devem, segundo o autor, ser realizados a uma velocidade confortável mas com ataques consistentes.

Estes são basicamente os exercícios de sonoridade propostos por Carbonare, mas acrescenta não pretender que estes exercícios prejudiquem de todo, o trabalho de destreza manual, mas recorda que este livro tem como objetivo ajudar na obtenção e controlo do som que seja perfeito em todos os registos do instrumento, mas sem retirar importância aos exercícios de dedilhação.

Implementação em contexto de intervenção pedagógica

Como já referido anteriormente, considero que é um dos métodos mais completos e mais bem conseguidos, no que se refere ao desenvolvimento da sonoridade do clarinete. Apesar de ter apresentado e encorajado o estudo deste livro aos alunos visados nesta intervenção, e de lhes ter referido na aula todas estas considerações do autor relativamente aos objetivos a desenvolver baseado nele, o seu estudo em aula foi superficial devido às obrigações de cumprimento do programa, sendo que desta forma, ficou sugerido apenas como aquecimento ao seu estudo individual. No entanto e apesar das limitações acima identificadas, no decurso do ano letivo, foi possível observar melhorias na homogeneidade do som de cada um.

É importante acrescentar que este método não apresenta nenhuma indicação relativamente ao patamar do estudo, grau ou idade em que um aluno o deverá realizar. Depreende-se daí que pode ser estudado e executado em qualquer idade por alunos/músicos de qualquer nível.

Este método foi-lhes apresentado ao longo do mês de maio, estando a data do exame final (que ocorreria em junho) a aproximar-se, foi um objetivo em comum, melhorarem o som, de modo a apresentarem-se a exame em melhor nível.

4. Conclusões, limitações e recomendações

Este capítulo refere-se a distintos aspetos mas que considero interdependentes e correlacionados num trabalho complexo como é o que se prende com a pedagogia da música.

O presente relatório foi elaborado tendo como base uma intervenção pedagógica realizada em contexto de sala de aula, no Conservatório de Música do Porto. Esta escola que desde o início da sua existência se tem pautado pela excelência do seu ensino, sempre presente na qualidade ímpar de todos os seus alunos. Foi para mim, uma honra ter tido oportunidade de efetuar o meu estágio neste estabelecimento e de ter sido auxiliado com os tão reputados professores Adam Wierzba e Fernando Marinho, como professores cooperantes.

No trabalho que lá desenvolvi, e na sequência de observação prévia, constatei que os alunos não encaravam a sonoridade com a objetividade necessária e como requer a melhor formação musical. Tendo verificado essa lacuna, decidi que a minha intervenção devesse incidir nos aspetos identificados no título do relatório que é “Estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete – respiração, material e metodologias de estudo”. Muitas das conclusões foram já antecipadas nos tópicos “Implementação em contexto de intervenção pedagógica”, no final de cada capítulo.

Foram implementadas metodologias tendentes a melhorar a sonoridade dos alunos e que lhes proporcionasse a aquisição de competências para trabalhar autonomamente o seu estudo individual, mantendo em simultâneo uma perspetiva crítica. Comecei por demonstrar e exemplificar alguns exercícios de respiração e de aquecimento que foram sistematicamente abordados na parte inicial das aulas e, no decurso delas, os alunos evidenciavam executar os estudos com o instrumento, mais facilmente do que se os exercícios tivessem sido negligenciados.

Depois de os exercícios respiratórios terem sido executados, os alunos pareciam ampliar a sua capacidade respiratória, manifestando exercer maior controlo sobre o seu sistema respiratório e diafragma. Foi perceptível durante a Intervenção pedagógica, a maior atenção que os alunos dedicavam aos exercícios respiratórios propostos, parecendo beneficiar do conforto que acrescentavam à execução. Desse conforto que experimentavam, beneficiavam também as sonoridades que tendiam a tornar-se mais límpidas e “volumosas”. Este aspeto, sendo dos mais visados na Intervenção Pedagógica, deixou provado que os exercícios de respiração efetuados de forma regular, influenciam diretamente a qualidade do som dos músicos/alunos de clarinete.

De igual modo, o correto aquecimento foi preponderante para a qualidade do som e as aulas de clarinete revelavam-se mais eficazes e proveitosas à medida que o estágio se aproximava do seu termo. Como já foi dito ao longo do relatório no capítulo dedicado ao assunto, o aquecimento demonstrou ser uma etapa fundamental a percorrer todos os dias. Ao fazê-lo corretamente antes de principiar a aula propriamente dita, os alunos experienciavam maior flexibilidade e maior facilidade na correta execução das peças e estudos. Ficou para mim patente que se os alunos executassem os exercícios de aquecimento antes de uma aula, de um concerto ou de uma sessão de estudo individual, as suas prestações iriam decorrer de modo mais satisfatório no que concerne à qualidade sonora. À semelhança dos exercícios respiratórios, também após um correto aquecimento, o som apresenta-se mais cheio e com maior amplitude de dinâmicas, contribuindo favoravelmente no desempenho musical.

Ao nível dos materiais, é relevante referir que a combinação instrumento, boquilha e palheta, enquanto ferramenta de trabalho/estudo deve ser a que melhor se adapte ao músico ou aluno, no que se refere ao conforto e facilidade de execução, pois contribui para a sua maior expressividade e performance ao nível da qualidade sonora.

Um dos manuais de metodologia impressa que apresentei aos alunos e que refuto de grande qualidade a todos os níveis é "*Clarinetto – Il suono: arte e tecnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l'omogeneità*" do clarinetista e pedagogo Alessandro Carbonare, foi por eles recebido com curiosidade e interesse. Foi surpreendente para mim verificar que vastas indicações dadas pelo autor neste livro, foram anotadas pelos alunos nos seus cadernos de apontamentos, traduzidas para português para melhor compreensão, tendo mesmo manifestado a intenção de o adquirir proximamente.

Reportando também e agora, alguns aspetos que considero menos conseguidos, cumpre-me estar ciente que as metodologias de estudo empregues na Intervenção pedagógica, poderão não produzir efeitos de relevo em curto prazo. As melhorias significativas poderão levar alguns meses ou até mesmo anos, a fazerem-se sentir na qualidade do som dos alunos de clarinete. Também escassa quantidade de alunos de clarinete designada para integrar a Intervenção pedagógica e o reduzido número de horas semanais atribuído para o cumprimento eficaz do programa definido em simultaneidade com o programa do Conservatório, os diferentes regimes de estudos e programa anual dos graus que estes alunos frequentava, tornou impraticável que os procedimentos tivessem sido exaustivamente ensaiados, sobejando apenas alguns escassos minutos em cada aula, para os pôr em prática.

Apesar da Intervenção pedagógica ter sido direcionada para os alunos de clarinete, foi-me atribuída pelo professor cooperante da classe de conjunto, o Prof. Fernando Marinho, a incumbência de orientar os exercícios respiratórios e de aquecimento, no início dos ensaios de naipe das madeiras da Orquestra de sopros, o que incluía, obviamente, os instrumentistas de flauta, oboé, clarinete, fagote e saxofone. Os resultados/conclusões foram em tudo semelhantes aos dos alunos de clarinete.

Outro óbice que encontrei e que, julgo, cabe aqui referir nas Conclusões já que se refere à aquisição de material de estudo, é a adversa conjuntura económica e de crise que o país atravessa. Esta situação tem dificultado a aquisição de materiais de substituição, por parte dos alunos (boquilhas, palhetas, abraçadeiras e ferramentas de manutenção) que lhes permitisse evoluir por experimentar o material que melhor se lhes adaptasse. Do que pude constatar, apenas um dos alunos testou uma abraçadeira diferente, durante a Intervenção Pedagógica. Posso ainda acrescentar que, da minha perceção meramente intuitiva, os alunos com quem trabalhei aparentavam pertencer a um nível económico médio/baixo e os materiais antes referidos, tendem a ter custo elevado para a maioria dos alunos. Conto como certo que os alunos irão executar a manutenção de palhetas, como lhes pude ensinar/transmitir, contribuindo, desse modo, para que consigam o menor dispêndio financeiro.

Através da análise da entrevista efetuada, os alunos confirmaram que compram habitualmente uma caixa de dez palhetas a cada dois meses. Com a manutenção que lhes foi proposta nas aulas, foi minha intenção ensinar-lhes a poupar desse modo, elevados montantes nos materiais atrás descritos. Já quanto à boquilha, sendo uma peça de desgaste que é bastante onerosa, os alunos tendem a usá-la durante muito mais tempo que o desejável. Pretendi contribuir, através dos ensinamentos prestados, para uma correta manutenção e cuidados, que os alunos consigam retardar o seu desgaste. Dado que todos os exercícios respiratórios e de aquecimento, materiais e metodologias abordadas foram apresentados e exemplificados em aula, tal irá permitir que sejam praticados pelos alunos, de forma autónoma, no estudo de casa e sempre que entenderem por necessário. A par dos ensinamentos, pela novidade, todo o material apresentado, acessórios, ferramentas e até bibliografia referidos nas aulas, foi recebido com entusiasmo e interesse pelos alunos.

A temática relativa ao ensino da emissão do som de qualidade do clarinete, sendo complexa, decerto permite e mereceria outras e mais aprofundadas abordagens, mas pelas limitações acima referidas, tornou bastante custoso este desiderato. Porque se refere a um assunto tão delicado como a qualidade sonora, poder-se-ia entender como especulativo ou

presunçoso da minha parte e para a fidelidade deste relatório, pretender fazer qualquer apreciação de âmbito mais técnico-científica, visto que esta Intervenção Pedagógica não abarcava análises de outro alcance nem era esse o seu propósito. Refiro-me concretamente ao recurso de sofisticados meios técnicos, como por exemplo, a abordagem científica que envolvesse o auxílio de um osciloscópio, equipamento obviamente inexistente na sala de aula.

Pelas contingências, quis fazer intencionalmente no estágio, uma abordagem mais prática, objetiva e artística em detrimento da componente científica, na convicção que essa seria a mais apropriada para o nível formativo dos alunos integrantes.

Este projeto de Intervenção Pedagógica, do meu ponto de vista, foi-me muitíssimo enriquecedor porque creio ter adquirido e desenvolvido competências para que na minha prática letiva, possa elaborar metodologias corretas e aconselhar outros alunos quanto à qualidade do som no clarinete e em tudo o que lhe esteja correlacionado, em resultado da minha investigação prévia, da influência dos professores cooperantes e das minhas experiências de que esta Intervenção Pedagógica é parcela importante. Sem falsa humildade, creio que durante toda a Intervenção, contribuí também seriamente e com empenhada dedicação em favor do saber dos alunos, sempre de acordo com o prestígio dos professores cooperantes e honrando os “pergaminhos” do Conservatório de Música do Porto.

Reconheço ter dificuldade em valorar e qualificar cientificamente os resultados obtidos pelas limitações atrás enunciadas. No entanto os resultados obtidos assentam numa limitada amostragem, cuja avaliação não poderá escapar a grande porção de subjetividade. A avaliação de conteúdos pedagógicos de uma área artística, sujeita-se a critérios diversos da avaliação de conteúdos de uma área científica por exemplo, por serem dificilmente expressos graficamente. Temo por isso que a verdadeira importância saia desvirtuada, apresente uma imagem esbatida do que a Intervenção representou para mim, para os alunos intervenientes, para o ensino e também para a insigne Escola.

Ficarei feliz contudo, se este trabalho vier a constituir um bom ponto de partida, para que professores e alunos, ou outros, o tomem como referência no apoio ou ao encetar de novas abordagens, porventura mais profundas no âmbito do som do clarinete. Com o enfoque principal no desenvolvimento e melhoria do som, este trabalho assume-se positivamente não só pela Intervenção pedagógica e respectivo relatório – resultantes de exaustiva pesquisa e experimentação prática – mas também através da compilação de distintas teorias e procedimentos fragmentados, objetivamente direcionado para o desenvolvimento de estratégias gerais de melhoramento da sonoridade musical e do clarinete em particular.

Como recomendação final que deixo a quem anseie a melhoria da qualidade do seu som no clarinete, é a de que encare como uma tarefa a ser trabalhada continuamente num estudo diário e as ideias constantes neste trabalho, possam ser postas em prática.

Bibliografia

Araújo, S. (s.d. de s.d de 2000). Obtido em 20 de Novembro de 2012, de http://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/instrumentos/aspectos_emissao.pdf

Barenboim, D. (2009). *Está Tudo Ligado - O Poder da Música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Brymer, J. (2004). *Clarinet*. London: Kahn & Averill.

Carbonare, A. (2007). *Clarinetto, Il suono: arte e tecnica - 100 esercizi giornalieri per migliorarne l'omogeneità*. Roma: Riverberi Sonori.

Coutinho, C. P. (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Almedina.

Delécluse, U. (1953). *Quinze Études de J. S. Bach*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Departamento de sopros. (25 de outubro de 2011). *Critérios de avaliação*. Porto: Conservatório de Música do Porto.

Fuks, L. & Fadle, H. (2002). Wind instruments. In Pancutt, R. & G.McPherson, *The Science and Psychology of Music Performance - Creative strategies for teaching and learning* (pp. 319-334). Oxford: Oxford University Press.

Henrique, L. (2009). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henrique, L. (2004). *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jeanjean, P. (1992). *Études Progressives et Mélodiques pour la Clarinette*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc.

Jørgensen, H. (2006). Strategies for individual practice. In W. A., *Musical Excellence - Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 86-63). Oxford: Oxford University Press.

Larsen, H. (1991). *O Problema das Palhetas*. Covilhã: EPABI.

Lawson, C. (2001). Single reeds before 1750. In C. Lawson, *The Cambridge Companion to the Clarinet* (pp. 1-15). Cambridge: Cambridge University Press.

Graf, P. Lucas (1992). *Check-up: 20 Basic Studies for Flutists*. Mainz: Schott.

Jorge, A. Moreira (25 de fevereiro de 2008). *Projecto de Reorganização do Conservatório de Música do Porto*. Obtido em 10 de dezembro de 2012, de ct-musica-porto.com: <http://www.ct-musica-porto.com/documentosorientadores/projectoreorganizacaoamp.pdf>

Pavlovski, B. (2012 de Maio de 2012). *William Blayney - Clarinetist and teacher, Contributions and influences on clarinet playing in twenty-first century*. Obtido em 20 de Agosto de 2013, de http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-01202012-123829/unrestricted/pavlovski_diss.pdf

Pomarico. (s.d. de s.d. de s.d.). *Pomarico Mouthpieces*. Obtido em 28 de agosto de 2013, de Pomarico Mouthpieces Web site: Pomarico Mouthpieces

Rico Reeds. (s.d. de s.d. de 2008). *Products > Ligatures & Caps > Clarinet*. Obtido em 11 de setembro de 2013, de Rico Reeds.com: <http://www.ricoreeds.com/ricoLigaturesClarinetBb.Page?ActiveID=4705>

Rico Reeds. (s.d. de s.d. de s.d.). *Reserve Mouthpiece*. Obtido em 28 de agosto de 2013, de Rico Reeds Web site: http://www.ricoreeds.com/reserve_mouthpiece_specs.page

Rovner Products. (s.d. de s.d. de s.d.). *Products: All ligatures*. Obtido em 11 de setembro de 2013, de Rovner Products: <http://www.rovnerproducts.com/products/all-ligatures.php>

Selmer Paris. (s.d. de s.d. de s.d.). *Selmer Clarinet Manufacture*. Obtido em 6 de setembro de 2013, de Selmer.fr: <http://www.selmer.fr/#fabintro.php?page=clarinette>

Spence, K. (1980). *O Livro da Música*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Vandoren. (s.d. de março de 2013). *Acessórios*. Obtido em 3 de agosto de 2013, de Vandoren.fr: <http://www.vandoren.fr/PDF%20accessoires/Accessoires%20po.pdf>

Vandoren. (s.d. de s.d. de s.d.). *Palhetas para clarinete*. Obtido em 3 de setembro de 2013, de Vandoren.fr: <http://www.vandoren.fr/po/ancheclarinette.html>

Vandoren. (s.d. de s.d. de s.d.). *Perguntas Frequentes*. Obtido em 28 de Agosto de 2013, de WeAreVandoren.com: <http://www.vandoren.fr/po/faq.html>

Vandoren. (s.d. de s.d. de s.d.). *WeAreVandoren.com*. Obtido em 11 de setembro de 2013, de Vandoren.fr: <http://www.vandoren.fr/fr/ligature.html>

Williams, F. (s.d. de junho de 2003). *Reeds*. Obtido em 11 de setembro de 2013, de Clarinet-Saxophone.asn.au: <http://clarinet-saxophone.asn.au/wp-content/uploads/Reeds-how-to-care-for-them.pdf>

Yamaha. (s.d. de s.d. de s.d.). *Clarinete - Manual de Instruções*. Obtido em 27 de agosto de 2013, de Yamaha-Brasil:

<http://br.yamaha.com/pt/services/atelier/manuais/images/Clarinete0Portuguese.pdf>

Anexos

Anexo nº1

Entrevista à aluna do 4º grau

1. Qual o seu grau de ensino?

4º grau

2. Qual é o seu objectivo ao estudar clarinete? (P.ex ser bom amador, ser profissional, candidatar-se a uma banda militar ou ensino superior, etc...).

Eu quero acabar o conservatório em clarinete mas não quero estudar numa faculdade de música.

3. Como avalia a importância de se ter um bom som no clarinete?

O som é muito importante pois é nos faz sentir arrepios quando é realmente bom, um som mau quando o ouvimos causa dor.

4. Como trabalha o seu som no seu estudo diário?

Eu toco uma escala com quatro tempos cada nota com um afinar á frente para tentar afinar.

5. Sente que possui o som que sempre idealizou?

O meu percurso ainda está começar e ainda não tenho um som perfeito mas no futuro espero conseguir o som ideal

6. É exigente com a boquilha/palhetas que usa?

Eu tento ter a minha boquilha sempre limpa, mas com palhetas por vezes desleixo me um pouco.

7. Tem como hábito a raspagem e o corte de palhetas de forma a atingirem a "força" desejada?

Normalmente não raspo nem corto as palhetas, se elas forem demasiado fortes para mim eu toco durante um tempo com elas até eu me sentir bem.

8. Com que frequência compra palhetas novas? E boquilhas?

2-2 meses para palhetas. Ainda toco com a minha primeira boquilha

9. Faz algum tipo de manutenção às palhetas, além do já referido anteriormente?

Não

10. Que tipo de limpeza faz à boquilha?

Eu coloco álcool num algodão e limpo-a.

11. Aplica diariamente o que aprendeu na intervenção no âmbito da respiração?

Sim, eu tento aplicar, pois as técnicas de respiração que aprendi ajudam-me a conseguir ter uma melhor sonoridade e consigo tocar com mais musicalidade as frases de uma partitura.

12. Sente que terá melhorado a sua sonoridade?

Sim muito, com os conselhos que o professor estagiário me deu, notei uma grande diferença do meu som, desde do início até ao fim do ano letivo.

13. Sente-se confortável ao aplicar esses procedimentos (não sente tonturas ou dores de cabeça)? Senti apenas no início mas agora, eu sinto-me confortável, os métodos só me ajudam, pois com estes procedimentos melhorei a minha sonoridade e a minha respiração.

14. Como avalia de uma forma geral o resultado?

O resultado foi notável, penso que evolui, aprendi coisas novas e agora consigo aplicá-las. O resultado foi bom.

15. Após a intervenção pedagógica que procedimentos adotou no âmbito da manutenção do material (clarinete, palhetas, boquilha)?

O que mais alterei após a intervenção foi a forma de limpar a boquilha, pois durante muitos anos limpei-a da forma errada.

16. Sente que as palhetas duram mais tempo aplicando os conhecimentos aprendidos no âmbito da intervenção, conservando as suas características originais?

Sim, fiquei totalmente convencida da utilidade de uma boa manutenção das palhetas, mesmo quando ainda são novas, a sair da caixa, pois podem necessitar já de alguns pequenos ajustes.

17. Após a intervenção alterou algum material com base nos conselhos dados? Porquê?

Sim, alterei a abraçadeira porque a que tinha antes não era adequada para mim, a que tenho agora permite-me ter uma melhor sonoridade, e não só, com esta abraçadeira a minha articulação mudou bastante, para melhor.

18. Que procedimentos alterou relativamente ao planeamento do seu estudo individual?

Agora no meu estudo alterei a forma como estudava, pois quando tenho alguma dificuldade numa passagem faço os exercícios que o professor estagiário me propôs e consigo resolver o meu problema.

19. Sente que consegue agora atingir os objetivos propostos com mais eficácia?

Sim, com os exercícios que o professor estagiário me propôs para tentar fazer passagens com a qualidade pretendida, consigo atingir os objetivos com mais eficácia.

20. Que aquecimento desenvolve diariamente após a intervenção pedagógica?

Primeiro toco a escala cromática em notas longas e ao mesmo tempo tenho o afinador digital para tentar afinar as notas com a embocadura, assim fico a conhecer melhor o meu instrumento. Depois acrescento articulações à escala cromática para tentar coordenar a minha articulação.

21. Como organiza o seu estudo individual antes e depois da intervenção?

Atualmente no meu estudo diário, é impensável não efetuar um correto aquecimento como foi feito por diversas vezes na intervenção pedagógica. Seguidamente toco as escalas, arpejo e todos os exercícios que fazem parte. Após as escalas faço os estudos e as peças. Como fui aconselhada tento definir para mim mesmas pequenas metas a atingir, efetuando os exercícios aconselhados pelo professor estagiário ao longo da intervenção pedagógica. Tento também ser o mais crítica e rigorosa comigo própria.

22. Como vê a utilidade do “*Clarinetto, il suono arte e tecnica*” do clarinetista Alessandro Carbonare?

A utilidade do método “*Clarinetto, il suono arte e tecnica*” do clarinetista Alessandro Carbonare é muito importante uma vez que o som do nosso instrumento é da máxima importância para a prática musical. Este livro de exercícios também ajuda a melhorar o som das notas agudas e das notas graves e a sua homogeneidade ao longo de todo o registo do instrumento, contendo vários exercícios para resolver os problemas com os respetivos registos. Também podemos encontrar exercícios de articulação e de prática de “ecotons”, pois aí ensina-nos a melhor forma de os fazer e como fazer. Estes componentes todos fazem parte da musicalidade, que todos os músicos, neste caso os clarinetistas deveriam desenvolver para ter um melhor nível no som do clarinete.

Anexo nº2

Entrevista ao aluno do 7º grau

1. Qual o seu grau de ensino?

7º grau.

2. Qual é o seu objectivo ao estudar clarinete? (P.ex ser bom amador, ser profissional, candidatar-se a uma banda militar ou ensino superior, etc...)

Ser bom amador.

3. Como avalia a importância de se ter um bom som no clarinete?

É um aspecto importante, pois mesmo que se tenha uma boa técnica, com um som menos bom o resultado não é agradável. De qualquer maneira, é apenas um aspecto a melhorar como muitos outros: técnica manual, interpretação/atitude/carácter, embocadura, respiração, afinação...

4. Como trabalha o seu som no seu estudo diário?

Sempre que o som não agrada tento ajustar ligeiramente a embocadura à procura de um melhor resultado, para além de tentar encontrar uma palheta melhor (se achar que é da palheta claro...). Para além disso, estar sempre atento à qualidade de som, mesmo em escalas e estudos, para nunca o descurar. É também nas pequenas coisas que se trabalha continuamente o tipo de som.

5. -Sente que possui o som que sempre idealizou?

Depende, às vezes sim, mas muitas vezes não (apesar de poder não estar muito longe do meu objetivo).

6. É exigente com a boquilha/palhetas que usa?

Sou exigente na relação qualidade preço, se calhar com um pouco mais de peso no preço.

7. Tem como hábito a raspagem e o corte de palhetas de forma a atingirem a "força" desejada?

Não, nunca o fiz.

8. Com que frequência compra palhetas novas? E boquilhas?

Boquilhas - muito raramente (já foi há uns anos a última)

Palhetas - nem sei bem, de cada vez que compro, é logo várias caixas. Mas diria que é uma caixa a cada 2 meses no mínimo.

9. Faz algum tipo de manutenção às palhetas, além do já referido anteriormente?

Não

10. Que tipo de limpeza faz à boquilha?

Limpar a água com o pano no fim de cada período de estudo (como ensinado pelo professor estagiário, acho que já me habituei a não passar o pano como no resto do clarinete)

11. Aplica diariamente o que aprendeu na intervenção no âmbito da respiração?

Sim, tento pensar nessa questão constantemente, mesmo ao nível dos exercícios de aquecimento, de forma a que se torne algo natural. Nomeadamente, tento agora aplicar mais a respiração completa.

12. Sente que terá melhorado a sua sonoridade?

Sim. Por exemplo, sinto que consigo tocar os fortes mais fortes, mantendo o som mais controlado e bonito. Mas mesmo nas menores intensidades sonoras sinto ter melhorado, tocando pianos de forma menos esganiçada.

13. Sente-se confortável ao aplicar esses procedimentos (não sente tonturas ou dores de cabeça)?

Sinto confortável, sem tonturas.

14. Como avalia de uma forma geral o resultado?

Antes de mais, sinto que tenho agora uma análise mais crítica da minha qualidade de som. De forma genérica, sinto que estou satisfeito com o meu som muito mais frequentemente.

15. Após a intervenção pedagógica que procedimentos adotou no âmbito da manutenção do material (clarinete, palhetas, boquilha)?

Deixei de passar o pano na boquilha. Quanto ao clarinete em si, mantive mais ou menos o que já fazia, porque sempre o limpei no fim das aulas. Agora até limpo durante o estudo, embora não seja mt frequente. Quanto às palhetas, raspo-as, mas não adquiri material para fazer corte das palhetas.

16. Sente que as palhetas duram mais tempo, conservando as suas características originais?

Penso que as caixas têm durado mais tempo, se bem que ligeiramente. Deve-se provavelmente ao facto de agora as raspar e poder aproveitar palhetas que antes eram demasiado fortes.

17. Aplica os conselhos transmitidos relativamente à manutenção do clarinete / boquilha?

Sim.

18. Após a intervenção alterou algum material com base nos conselhos dados? Porquê?

Genericamente, não, devido ao custo associado. A grande alteração foi na compra de caixas de palhetas de várias marcas e com números variados, para encontrar as mais adequadas para mim, tendo em conta o meu clarinete, boquilha, etc.

19. Que procedimentos alterou relativamente ao planeamento do seu estudo individual?

Tento fazer uma análise mais crítica ao resultado, e tentar pensar em exercícios para melhorar as falhas detectadas.

20. Sente que consegue agora atingir os objetivos propostos com mais eficácia?

Sim

21. Que aquecimento desenvolve diariamente após a intervenção pedagógica?

Por exemplo, toco escalas com intensidades diferentes (só forte, só piano, em crescendo e diminuendo).

22. Como organiza o seu estudo individual antes e depois da intervenção?

Genericamente é similar, mas agora tenho mais cuidado com o aquecimento, trabalhando logo desde aí a qualidade de som, nem que seja apenas com notas “brancas”. Tento também no fim perceber o que devo melhorar, e o que praticar mais na próxima sessão de estudo.

23. Como vê a utilidade do “*Clarinetto, il suono arte e tecnica*” do clarinetista Alessandro Carbonare?

Uma boa metodologia para trabalhar a qualidade do som, algo normalmente descurado nos estudos vulgares, que visam mais outros detalhes da prática do clarinete.