

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

A CLARINETA E AS METODOLOGIAS DE ENSINO VOLTADAS AO  
ALUNO INICIANTE

MAURO HENRIQUE DE VASCONCELLOS

Rio de Janeiro  
2014

A CLARINETA E AS METODOLOGIAS DE ENSINO VOLTADAS AO  
ALUNO INICIANTE

por

MAURO HENRIQUE DE VASCONCELLOS

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Música sob a orientação do Professor Dr. Marco Túlio de Paula Pinto.

Rio de Janeiro, 2014

## AGRADECIMENTOS

A Deus, o grande maestro do Universo que a tudo rege com sua sabedoria.

À Laura, minha mãe pelo seu amor incondicional e compreensão.

Ao professor Marcos Antônio da Conceição, meu primeiro professor de clarineta que muito me incentivou no estudo do instrumento.

Ao mestre José Carlos de Castro, pela paciência e carinho no ensino da clarineta.

Ao professor Fernando Silveira, pelos anos de aprendizado no curso de bacharelado.

À família Soares Praquin e à família Santana, que me ensinaram o valor da amizade e da generosidade.

Às professoras, Maura Quinhões e Silvia Sobreira, com as quais aprendi muito como bolsista.

Aos clarinetistas que muito enriqueceram esta pesquisa com seus depoimentos.

Ao professor Carlos Alberto Figueiredo pela revisão das traduções.

Ao fantástico professor Marco Túlio que me orientou neste trabalho.

Vasconcellos, Mauro Henrique de. *A clarineta e as metodologias de ensino voltadas ao aluno iniciante*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## **RESUMO**

O presente estudo analisa de forma descritiva e crítica alguns métodos de clarineta e cadernos de estudos que possuem exercícios para alunos iniciantes, desvelando as abordagens pedagógicas incluídas neles e sua utilização por docentes.

Como resultado, buscou traçar as especificidades presentes nos métodos avaliados expondo suas metodologias, a fim de auxiliar os professores de clarineta. Também buscou incentivar a investigação de novos materiais e ferramentas para auxiliar aluno iniciante na caminhada como clarinetista, encontrando metodologias que o estimulem no seu desenvolvimento e no seu aprendizado.

# Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u> .....	5
<u>CAPÍTULO I A CLARINETA</u> .....	8
<u>1.1 Sua história na Europa</u> .....	8
<u>1.2 A História da Clarineta no Brasil</u> .....	11
<u>CAPÍTULO II ANÁLISE DAS ABORDAGENS DE ENSINO</u> .....	13
<u>2.1 MÉTODO KLOSÉ</u> .....	14
<u>2.2 MÉTODO RUBANK</u> .....	18
<u>2.3 MÉTODO DA CAPO CRIATIVIDADE</u> .....	22
<u>CAPÍTULO III DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS</u> .....	26
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> .....	34
<u>REFERÊNCIAS</u> .....	37
<u>ANEXO</u> .....	39



## INTRODUÇÃO

Os primeiros passos na educação musical são fundamentais para o desenvolvimento adequado do aluno. Estes passos são como pilares, onde toda estrutura do conhecimento será baseada. Partindo deste ponto surge a preocupação em analisar uma metodologia prática e eficaz que possa ajudar o iniciante no estudo da clarineta a se desenvolver de forma plena, tanto como executante ou ainda em um estágio mais elaborado como intérprete do repertório já estabelecido.

Em um levantamento preliminar foi observado que a maior parte dos professores de clarineta na cidade do Rio de Janeiro utiliza a abordagem da escola francesa, em especial o método Klosé. A falta de conhecimento por parte dos professores do instrumento ou desinteresse em pesquisar novas abordagens de ensino, cristalizam o conhecimento.

Hoje, é notória a pluralidade de métodos e cadernos de estudos que podem fazer a diferença na vida do jovem clarinetista.

Com a proposta de abordar esta lacuna existente na análise crítica dos métodos e estudos no ensino da clarineta voltados aos alunos iniciantes, esta pesquisa analisa o clássico método francês *Méthode Complete de Clarinette (nouvelle edition en cinq parties)* de Hyacinthé Eléonore Klosé. Este possui cinco partes: Primeira parte “Os elementos do mecanismo”; Segunda parte “Primeiros estudos das escalas e registros dos ritmos, da articulação, da expressão, dos ornamentos, dos arpejos”; Terceira parte “O mecanismo superior”; Quarta parte que se subdivide em sub-parte A “Quinze grandes duos” e sub-parte B “Cinco grandes estudos”; Quinta parte “Passagens difíceis”.

Esta pesquisa se propõe a analisar apenas a primeira parte do método de H. Klosé, pois é a parte que geralmente os conservatórios, escolas de música e bandas se utilizam para iniciar os estudos em clarineta. Não cabendo analisar a parte onde o autor descreve os princípios básicos de teoria musical (rudimentos) já que o objetivo central desta é como o método aborda as metodologias de ensino do instrumento.

O método americano *Rubank Education library*, desenvolvido por Noel W. Hovey. O método *Rubank*, como é conhecido, pertence a uma coleção de métodos para diversos instrumentos e que para clarineta existem quatro cadernos com níveis diferentes publicados: *Rubank Elementary Method Clarinet*; *Rubank Intermediate Method Clarinet* e *Rubank Advanced Method Clarinet*, este último em dois volumes. O

método Rubank que será pesquisado neste trabalho é o *Rubank Elementary Method Clarinet*, pois é o caderno da coleção que desenvolve as atividades com o iniciante na clarineta.

O método brasileiro Da Capo Criatividade, criado pelo clarinetista e professor Joel Barbosa, também é escrito para vários instrumentos de banda, e com dois volumes voltados para clarineta. Neste trabalho será analisado somente o primeiro volume do referido método.

Grandes clarinetistas tiveram sua iniciação musical com os métodos franceses, portanto, não cabe neste estudo qualquer empreendimento negativo a esta notória escola, que a mais de um século forma músicos de renome, o que é proposto neste é problematizar o uso preferencial da escola francesa e incentivar a pesquisa por parte dos professores de clarineta, a fim de encontrar alternativas para o desenvolvimento de seus alunos.

Em consulta aos principais meios de divulgação de trabalhos acadêmicos em música no Brasil como a ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM) e a Revista Opus da ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM) não foi encontrado, até então, nenhum trabalho que abordasse diretamente a temática desta pesquisa, mas ainda sim, este estudo se baseia na revisão de literatura, de artigos acadêmicos, bem como artigos das associações listadas que se relacionam com a formação do educador.

No capítulo 1, são abordadas questões históricas ligadas à clarineta, mais especificamente voltadas a dois temas: seu desenvolvimento físico e sua trajetória inicial no Brasil.

Na elaboração, desta pesquisa foi possível constatar o vasto campo que engloba a história da clarineta, portanto, não é possível apresentar um histórico detalhado e profundo, que ainda contemple todas as áreas ligadas ao assunto, logo, a inserção do histórico se dá forma generalizada.

Os temas históricos apontados anteriormente foram escolhidos por se pensar que através deles é possível entender como que o desenvolvimento do instrumento influenciou a concepção/elaboração dos métodos ou cadernos de estudo analisados, e que os processos pedagógicos na clarineta utilizados em nosso país, são decorrência das escolhas metodológicas iniciadas no século XIX. Sendo assim, não houve a pretensão de expandir ou inserir outros assuntos também pertinentes à história da clarineta.



No capítulo 2, são feitas as análises descritivas e em alguns exercícios é possível encontrar apontamentos pedagógicos críticos às abordagens de ensino contidas nos métodos: Klosé, Rubank e Da Capo Criatividade. É esmiuçado cada um dos exercícios dos métodos, para tentar trazer transparência nas propostas educacionais das atividades.

No capítulo 3, são expostas as respostas da entrevista semi-estruturada que também embasam esta pesquisa, ela foi norteadada por um questionário que é exposto no anexo deste trabalho.

Os depoimentos dos docentes foram gravados em arquivo digital, no formato de áudio MP3. Um dos professores entrevistados participou apenas do questionário, enviando suas respostas por e-mail.

As entrevistas ocorreram entre os meses de março a junho de 2014, com oito professores da cidade do Rio de Janeiro que atuam ou atuaram em algumas das principais instituições de ensino da cidade, como: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e Escola de Música Villa-Lobos lecionando aulas do instrumento desde o aluno iniciante até os alunos da pós-graduação.

## CAPÍTULO I

### A CLARINETA

#### 1.1 Sua história na Europa

A clarineta é um dos instrumentos mais versáteis na cultura musical ocidental. Ela é utilizada tanto como instrumento solista, como em música de câmara, orquestras sinfônicas, bandas, e também é amplamente utilizada na música popular de diversos países como no choro e no *jazz*.

Segundo Magnani “A clarineta é um instrumento indispensável em todos os gêneros musicais: na orquestra sinfônica, no teatro, na música de câmara e nas bandas, onde ocupa o lugar do violino e atualmente no *jazz*”. (MAGNANI, 1953, pag. 4)<sup>1</sup>. Corroborando com esta ideia Santos (1949) destaca o uso do instrumento em diversas formações.

A criação da clarineta é atribuída ao luthier alemão Johann Christoph Denner (1655-1707), que a desenvolveu em Nuremberg, Alemanha, por volta de 1700<sup>2</sup>. Para conceber as mudanças que resultaram em um novo instrumento, Denner utilizou-se de um instrumento chamado *chalumeau*, descrito pelo pesquisador Mauricio Carneiro da seguinte forma:

Durante a idade média e posteriormente na época da renascença, foi utilizado um instrumento com o nome “Chalumeau” (do latim – Cálamus – pequena palheta). Possuía formato cilíndrico com sete orifícios e soava com a vibração de uma palheta simples colocada num receptáculo do lado superior, resultante da passagem do sopro sobre a mesma como um tubo de órgão. (...) seu registro era grave e sua extensão muito reduzida com apenas nove sons. (CARNEIRO, 1998, p.7)

Provavelmente o que levou Denner a se interessar por esse instrumento foi que o pesquisando “descobriu que, ao fazer um orifício a uma terça do chalumeau”, obtinha o harmônico de nº 3, situado a 12<sup>a</sup> do som fundamental. Com esta 5<sup>a</sup> “superior, foi encontrado o princípio acústico da clarineta”. (CARNEIRO, 1998, p.8-9, grifo do autor).

---

<sup>1</sup> El clarinete es un elemento indispensable en todo género de conjuntos musicales: en la orquestra sinfónica y teatro, música de cámara, en las bandas, donde ocupa el lugar del violín, y, en los tiempos actuales, en la música de jazz. (Tradução minha)

<sup>2</sup> Nas bibliografias utilizadas para a realização deste estudo, há uma diferença entre as datas de origem do instrumento, Klosé em seu método refere-se à data de 1690, (KLOSÉ, 1958, p. 12) enquanto o clarinetista e professor Jayoleno dos Santos cita em seu trabalho que o surgimento da clarineta se deu em 1680,

Denner acrescentou ao novo instrumento uma chave que permitia a produção desta duodécima superior. Sobre as inovações atribuídas ao luthier alemão, o professor Fernando Silveira, descreve:

Ele, através de pesquisas, aumentou a extensão do instrumento, acrescentando duas chaves. Estas chaves eram operadas pelo indicador e polegar da mão esquerda (chaves atuais do Lá e Si bemol, respectivamente). Este procedimento, para a época, foi uma revolução para o instrumento e o primeiro passo para o desenvolvimento da clarineta como a conhecemos. (SILVEIRA, 2009a, p. 9)

Johann Christoph Denner é responsável então pelo primeiro acréscimo de chaves ao instrumento. Porém, o instrumento recém-desenvolvido ainda apresentava algumas lacunas a serem preenchidas. Uma delas era a ausência da nota Si (terceira linha da clave de Sol), entre o Si bemol e o Dó.

A clarineta manteve-se com essa escala defeituosa até 1760, quando finalmente foi encontrado o recurso de lhe dar o Si bequadro da terceira linha. “Completo-se assim a ligação entre os dois registros. Esse aperfeiçoamento é atribuído a Fritz Barthold de Brunswisk. (SANTOS, 1949, p. 12)

Em contínuo aperfeiçoamento, a clarineta foi recebendo outras novas chaves, como descreve o professor José Carlos de Castro: “Joseph Beer<sup>3</sup> (1744-1811), (...) acrescentou-lhe mais duas chaves (Fá sustenido e Sol sustenido graves, chaves números 2 e 4). Xavier Lefevre (1763-1829) adicionou-lhe uma 6ª chave (Dó sustenido grave, chave nº 6)” (CASTRO, 1995, p.4).

Sobre este assunto encontramos no Método de Clarineta de Carl Baermann a seguinte informação:

“Um dos mais importantes luthier daquele tempo foi Barthold Fritz<sup>4</sup>, que teria adicionado a chave de Dó sustenido-Fá sustenido; Joseph Beer, a chave de Lá bemol-Mi bemol; Xavier Lefevre, a chave Dó sustenido/ Sol sustenido...”<sup>5</sup> (BAERMANN, 1917, p. ii)

Depois dos acréscimos das chaves descritas, um grande hiato surge na história do instrumento até o advento da clarineta de 13 chaves.

<sup>3</sup> Fundador da escola alemã de clarineta (Santos, 1949, p 22)

<sup>4</sup> Aqui o nome de Barthold Fritz aparece na ordem contrária a sugerida pelo professor Jayoleno, pois, em pesquisa feita no método de Carl Baermann (1917, p. ii) e dicionário Grove (BOALCH, WILLIAMS, 1980, p.856-857) sua grafia seria esta.

<sup>5</sup> “The most prominent instrument makers of those times were Barthold Fritz, credited with adding the C sharp – F sharp key; Joseph Beer, the A flat – E flat key; Xavier Lefevre, the C sharp – G sharp key...”

É unânime entre os autores, que a grande revolução desde o primeiro aperfeiçoamento por Denner, foi a aparição do sistema de chaves desenvolvido pelo alemão Ivan Müller (1781-1854) apresentado em 1812.

Jayoleno dos Santos relata que este sistema de chaves estimulou o aperfeiçoamento da clarineta (SANTOS 1949). Outros autores discorrem sobre o mesmo assunto, como o professor José Carlos “(...) criou o sistema de 13 chaves, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento da clarineta” (CASTRO, 1995, p. 4). Relatando um pouco mais sobre a importância do instrumento de treze chaves para o desenvolvimento da clarineta, Klosé cita sobre o assunto:

Enfim, Ivan Müller trouxe grandes aperfeiçoamentos a este instrumento e fez-nos conhecer a clarineta de 13 chaves; para facilitar certas digitações no instrumento, ele acrescentou, em seguida, algumas chaves suplementares. A aparição da clarineta com chaves realizou uma revolução completa no estudo desse instrumento. (KLOSE, 1958, p. 12)<sup>6</sup>

Em pesquisa ao método para clarineta de Aurélio Magnani, foi possível encontrar o seguinte relato:

Um progresso de maior importância foi o invento da clarineta de 13 chaves, em 1812, pelo clarinetista Ivan Müller. “O novo sistema permitia a realização de toda a escala cromática e suas inovações técnicas permitiam superar certas dificuldades que até então eram quase impossíveis de se realizar”. (MAGNANI, 1953, p. 4)<sup>7</sup>

Na revisão de literatura deste estudo foi possível encontrar a pessoa de Frédéric Berr (1794-1838). Ele é extremamente importante para a história da clarineta, já que foi uma das pessoas que, mas se destacaram com o instrumento criado por Müller. Berr foi professor de clarineta do Conservatório de Música de Paris entre 1831 e 1836, e por sua técnica e qualidades musicais foi considerado fundador da Escola Francesa de Clarineta.

Klosé, em seu método, escreve:

Entre eles, podemos destacar, em primeiro lugar Frédéric Berr, a clarineta em suas mãos se tornou um novo instrumento. Seu talento brilhante e a extensão de seus conhecimentos teóricos, bem como suas composições garantiram a ele o título de fundador da Escola Francesa de clarineta (KLOSE, 1958, p. 12)<sup>8</sup>

Berr se destacou também na área do ensino do instrumento, tendo como aluno Hyacinthé Eléonore Klosé (1808-1880). Klosé dispensa apresentações entre os

<sup>6</sup> Enfin, Ivan Müller apporte de grands perfectionnements à cet instrument et fit connaître sa clarinette à 13 clés; pour la facilité de certains doigtés on a ajouté par la suite quelques clés supplémentaires. L'apparition de la clarinette à clés opéra une révolution complète dans l'étude de cet instrument (...) (Tradução minha)

<sup>7</sup> Un progreso de mayor importancia fue el invento del clarinete a trece llaves, en 1812, debido al célebre clarinetista Ivan Müller. El nuevo sistema poseía toda la escala cromática y sus ponderables innovaciones técnicas permitían superar ciertas dificultades hasta entonces casi imposibles de salvar. (Tradução minha)

<sup>8</sup> Parmi eux, on doit placer au premier rang Frédéric Berr. Sous ses doigts la clarinette devint un instrument nouveau ; son brillant talent, l'étendue de ses connaissances théoriques lui assurèrent, ainsi que ses compositions, le titre de fondateur de l'Ecole Française de Clarinette. (Tradução minha)

clarinetistas, já que marcou a história do instrumento ao desenvolver seu celebre método completo, e que até hoje é um dos pilares na formação do jovem clarinetista, inclusive no Brasil.

Klosé foi o sucessor de Berr no Conservatório de Música de Paris e um incentivador no desenvolvimento do instrumento de 13 chaves.

H. Klosé, aluno de Berr, a quem ele sucedeu no Conservatório de Música de Paris, fez desaparecer todos esses defeitos, aplicando à clarineta de treze chaves o sistema de anéis móveis, que Théobald Böhm inovou na Alemanha, para remediar os defeitos da flauta. (KLOSÉ, 1958, p.12)<sup>9</sup>.

Foi ele, juntamente com o luthier francês Louis-Auguste Buffet (1789-1864), que desenvolveu o instrumento com o sistema Böhm. Este novo sistema de chaveamento e anéis foi apresentado na exposição de Paris em 1839.

O novo sistema não demorou muito a receber um método voltado para seu mecanismo, fato é, que Klosé ainda na década de 40 do século XIX lança um método que contempla o novo sistema Böhm criado por ele e Buffet. “Seu método para clarineta “de anéis móveis” foi publicado em 1843 pela editora *Meissonnier*” (WESTON, 1977, apud SILVEIRA, 2009b, p.98 grifo do autor).

Sobre o alemão Théobald Böhm (1794-1881), sabe-se que ele desenvolveu um novo sistema de mecanismo para seu próprio instrumento (flauta) entre 1810 e 1812. O que Buffet e Klosé elaboraram foi adaptar o sistema Böhm da flauta para clarineta quase trinta anos mais tarde.

Este novo sistema consagrou a clarineta. Chegando praticamente sem alterações aos dias atuais.

## 1.2 A História da Clarineta no Brasil

Existem grandes hiatos sobre a história do instrumento no país, poucos documentos relatam sua trajetória. Mas é importante ressaltar o empreendimento de pesquisadores que buscam as bases históricas da clarineta no Brasil a fim de elucidar as lacunas existentes.

---

<sup>9</sup> H, KLOSÉ, disciple de BERR, à qui il avait succédé au Conservatoire de Musique de Paris, fit disparaître tous ces défauts en appliquant à la Clarinette à 13 clés le système des anneaux réunis par une tige mobile, que Théobald BÖEHM avait innové en Allemagne pour remédier aux défauts de la flûte

O pesquisador Mauricio Soares Carneiro faz um comentário, em seu trabalho acadêmico, sobre a escassez de documentos e materiais que fundamentem a história da clarineta:

Não se tem informações sobre datas do aparecimento da clarineta no Brasil, mas segundo José Maria das Neves, em sua obra **Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira**, a data aproximada do aparecimento da clarineta em obras de compositores brasileiros em nosso país parece ser 1783, em Mariana – MG, (...) (CARNEIRO, 1998, p. 15 grifo do autor).

Ainda tomando como base o mesmo pesquisador, Carneiro escreve sobre os primórdios do instrumento no Brasil e relata que havia “uma defasagem entre os acontecimentos históricos na Europa e no Brasil” (CARNEIRO, 1998). E completa sua ideia a seguir:

É interessante notar que, considerando a distância e a dificuldade de comunicação entre os continentes, passou-se menos de um século para que a clarineta viesse a se difundir na vida musical da colônia portuguesa. Mesmo antes da chegada da corte portuguesa no Brasil em 1808, o padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) já a empregava em suas obras, (...) (CARNEIRO, 1998, p.20)

Documentos relatam que no ano de 1783 foram utilizadas duas clarinetas, em Minas Gerais, na posse do Governador Geral Luiz da Cunha Menezes. (REZENDE, 1989 apud SILVEIRA 2009a).

Mas é no Rio de Janeiro onde surge a primeira escola oficial de ensino da clarineta bem como sua disseminação no país. Sobre este assunto, o pesquisador Roberto Cesar Pires relata:

A história da Clarineta no Brasil está diretamente ligada ao Rio de Janeiro, pois foi lá que surgiu a primeira escola de música do País. Esta instituição é hoje a Escola de Música, subordinada a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo Mariz, (1994,70), o idealizador foi Francisco Manuel que com o apoio de D. Pedro II, conseguiu aprovação de seu projeto em 1841, mas que por falta de fundos só começou a funcionar em 1848 com seis professores (PIRES, 2002, p.13).

Sobre o Conservatório de Música criado por D. Pedro II, é sabido que apenas no ano de 1855 as aulas de clarineta começam efetivamente com a nomeação do professor Antonio Luis de Moura, este também seria responsável por lecionar outros instrumentos (ANDRADE, 1967, p. 202 apud SILVEIRA 2009b). O pesquisador Mauricio Soares corrobora com o relato descrito anteriormente: “tendo Antonio Luis de Moura como professor de clarineta e de outros instrumentos de sopro” (CARNEIRO, 1998, p.25).

No artigo “Antonio Luis de Moura o Primeiro Clarinetista Virtuoso Brasileiro e Fundador da Cátedra de Clarineta no Brasil” na Revista Música Hodie, o professor Fernando Silveira traz um panorama das atividades clarinetísticas no Rio de Janeiro no século XIX, e destaca que a criação do Conservatório de Música no Rio de Janeiro em

1848 foi um dos acontecimentos mais importantes em relação ao ensino regular da clarineta no Brasil. (SILVEIRA, 2009b)

O artigo em questão ainda traz o relato da escassez de documentos que informem os métodos e práticas pedagógicas que Moura usava no Conservatório de Música, porém, é mencionada a existência de dois documentos que desvelam as inclinações das metodologias que Antonio Luis de Moura gostaria de implantar (SILVEIRA, 2009b).

Adiante, o professor Fernando Silveira faz menção aos dois ofícios escritos por Moura cuja temática é o material didático:

O primeiro documento, datado de 1879 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 1879a) é um ofício escrito por Moura, endereçado ao Diretor Interino do Conservatório de Música, onde, entres outras informações, há o pedido das seguintes obras/métodos: “Colleção completa dos duettos de clarineta dos autores: [Vicenzo] Gambaro, [Engebart] Brepant e [Friedrich] Beer. Os n<sup>os</sup> 10, 11, e 12 ditas de E. Cavallini. Methodo de Clarineta de Boem (sic) e Klosé.” Interessante a informação do pedido do método Klosé para clarineta de sistema Böehm. (SILVEIRA, 2009b, p.98, grifo do autor)

Através das informações descritas anteriormente é possível perceber uma inclinação para as metodologias de ensino da escola francesa de clarineta. O segundo ofício expedido por Moura traz outro pedido de material didático. Entre alguns métodos citados por ele encontramos uma coleção de duettos de Beer. Na análise do autor do artigo, Moura utilizava os materiais didáticos mais modernos de seu tempo. (SILVEIRA, 2009b).

No final século XIX, no Rio de Janeiro podemos encontrar os pilares da educação da clarineta no Brasil, com a inserção do método Klosé e, por conseguinte o do sistema Böehm, já que o método Klosé foi escrito para este sistema de chaveamento, por Antonio Luis de Moura, estes conceitos introduzidos por ele são adotados até hoje na educação do clarinetista.

## ANÁLISE DAS ABORDAGENS DE ENSINO

O material didático que é observado neste capítulo:

Método completo para Clarineta H. Klosé, criado por Hyacinthé Eléonore Klosé, método francês editado pela Alphonse Leduc. Edições Musicais;

Método Elementar para Clarineta Rubank, criado por Noel W. Hovey, método americano editado pela Rubank inc.;

Método Da Capo Criatividade para Clarineta, criado pelo clarinetista Joel Barbosa, método brasileiro editado pela Keyboard Editora Musical Ltda.

Todas as três abordagens de ensino possuem a iniciação na clarineta como foco, porém demonstram preocupações e formas diferentes de abordarem a temática do ensino ao aluno iniciante.

### 2.1 MÉTODO KLOSÉ

O método Klosé utilizado atualmente no Brasil não é o original, de meados do século XIX. O método que é utilizado hoje é uma de suas reedições produzidas pela Alphonse Leduc de 1933, sobretudo a de 1958, lançada em forma bilíngue (francês e espanhol).

O *Méthode Complete de Clarinette* de Hyacinthé Eléonore Klosé teve sua primeira edição publicada logo após a criação do sistema Böehm para clarineta, ainda na década de 40 do século XIX. (WESTON, 1977, apud SILVEIRA, 2009b).

Este primeiro método recebeu o nome de *Méthode pour Server à l'enseignement de la clarrinette à anneaux mobiles et de celle à treize clés*. Publicado pela editora Messonnier em 1943. (HOEPRICH, 2008)

Existem também outras edições do Klosé além da edição francesa, como a edição italiana editada pela Ricordi, e a edição americana editada pela Carl Fisher.

Este estudo propõe a analisar somente a Primeira Parte do Método Klosé, que compreende a página 30 até a página 69, pois justamente a parte que o método aborda os exercícios voltados ao aluno iniciante.

Klosé a partir da página 30 inicia os exercícios para o ensino do instrumento numa série de semibreves.

Um aspecto que chama a atenção para estes primeiros exercícios é a questão da digitação. Klosé começa seu primeiro exercício com a nota Dó<sub>3</sub>, o que já envolve certa dificuldade, tendo em vista que o aluno iniciante tem que coordenar quatro dedos e



ainda articular o dedo médio da mão direita para realizar o Si<sub>2</sub>. Então, logo na primeira lição, Klosé já envolve um total de cinco dedos e a concatenação das duas mãos.

O clarinetista e professor José Freitas faz um comentário sobre este primeiro momento, onde o clarinetista faz a sua primeira lição: “A primeira nota que a gente ensina na clarineta é o Sol<sub>3</sub>, que é a nota mais fácil, então naturalmente é do Sol<sub>3</sub> para o grave” (FREITAS, 2014).

Fernando Silveira faz um comentário interessante sobre uma questão motora que é de extrema importância para o desenvolvimento do jovem clarinetista.

Quando você pega na mão de um bebê, qual é a atitude dele? Ele fecha a mão! Então a gente pode entender que é instintivo e natural o fechar dos dedos, portanto, é preferível ensinar ao iniciante que ele comece trabalhando o fechar das mãos, antes de fazer exercícios que priorizem a abertura das mesmas (SILVEIRA, 2014).

Pode-se pensar então que Klosé, aparentemente, não se preocupou com a parte motora do aluno.

Sobre este assunto professor Fernando Silveira traz os aspectos históricos que envolvem o Método Klosé:

Uma coisa importante de lembrar é o contexto que o método Klosé foi feito. O Klosé é o método de abordagem de um novo instrumento. Então antes daquilo ali você tinha os mais usados na Europa o Lefevre, e o *Werhagen*. Não existia essa diferença de escola (alemã e francesa). Mas eram para um instrumento pré-Müller, e eles desenvolviam um instrumento quase que naquela altura consolidado. Enquanto clarineta sob aspectos de abordagens técnicas que hoje talvez não se aplicasse mais. Estudo é estudo escala é escala. E você pode tocar com o instrumento moderno nesses métodos que você ainda tem coisas a aprender. Mas ele é específico pra um instrumento que inclusive mudava de embocadura. A embocadura era muito mais flexível do que ela é hoje na escola contemporânea de clarineta. A aplicação de um método científico de ensino não existia naquela época. Então quando o Klosé lança o seu método, ele lança para um instrumento novo com um dedilhado praticamente diferente com características diferentes e pra um público muito específico (SILVEIRA, 2014, grifos meus)

Na página seguinte, Klosé inicia os trabalhos com intervalos de terças até sextas. Isso já envolve um grande grau de dificuldade, já que as passagens do Dó<sub>3</sub> para Lá<sub>3</sub> são difíceis, pois envolvem o abrir da mão esquerda toda e ainda utilizar a falange do dedo indicador da mesma mão para fazer a nota Lá<sub>3</sub>.

Somente a partir da lição 13, que o Método Klosé, começa a trabalhar graus conjuntos efetivamente, esta seção de exercícios termina na lição 29.

A partir da lição 30, Klosé, introduz o termo *sons filés*.

Os clarinetistas no Rio de Janeiro chamam de som “filado”, estes são exercícios que ajudam na formação da embocadura e na sonoridade, bem como no controle da emissão nas diversas dinâmicas.

Na lição 35, são apresentadas notas cromáticas, e que são trabalhadas conjuntamente com a marcação de respirações e as variações de dinâmica.

A partir da lição 40, o método traz os primeiros exercícios de emissão com o intuito de ensinar o aluno a tocar as notas separadamente.

Klosé vai acrescentando os elementos de forma bem progressiva, no que tange às dificuldades técnicas do instrumento, fazendo com que o aluno cada vez mais se concentre em vários detalhes inerente a execução do instrumento como: articulação (acentuação da nota), dinâmica e respiração. Isso fica mais evidente a partir da lição 47.

Somente na lição 55, o Método Klosé traz a passagem do Lá<sub>3</sub> para o Si<sub>3</sub>. Esta passagem é considerada o primeiro grande desafio, pois exige a concatenação/coordenação de todos os dedos mudando de uma posição toda aberta mais a chave 10 acionada, para uma posição toda fechada com a abertura da chave de registro e a quebra da coluna de ar.

É possível notar o cuidado que Klosé tem em não utilizar o registro agudo do instrumento logo de início, pois este registro para ser bem executado precisa de uma boa formação da embocadura, e como já foi dito, é necessária muita atenção para a realização da passagem entre o Lá<sub>3</sub> para Si<sub>3</sub>.

Na lição seguinte (nº 56), é proposta uma escala diatônica até o Dó<sub>5</sub>. O método ainda chama atenção do aluno e do professor para que só se realize este exercício caso a embocadura estiver bem formada.

Na lição 59, Klosé volta a abordar os exercícios com intervalos saltados, porém de forma mais dinâmica, se utilizando agora de semínimas.

Existe uma espécie de apêndice nas páginas 42 e 43 do método, nelas estão descritas algumas noções sobre respiração, para que o aluno possa entender como são produzidas certas nuances na articulação na clarineta e respectivamente, traz o comentário sobre a grafia das dinâmicas e como devem soar.

Então é possível afirmar que nas primeiras 65 lições a principal preocupação do método Klosé é formação da embocadura e construção da sonoridade do aluno.

Na página 44, o método começa a tratar efetivamente ritmos que envolvam a subdivisão das semínimas com a apresentação de 161 exercícios de mecanismo, trabalhando com colcheias, quíntuplos e os dez exercícios finais com semicolcheias

Estes exercícios abordam as mais variadas questões técnicas, como a realização de passagens em graus conjuntos, pequenos intervalos, trabalham também escalas pentatônicas e arpejos. A princípio, a região aguda não é utilizada.

Todo o exercício desta seção tem ritornelos, e em relação a eles o professor precisa prestar atenção, para que com o passar do tempo o número excessivo de repetições não gere no aluno desinteresse ou fadiga.

Depois desta seção de exercícios, Klosé apresenta os 633 exercícios práticos e diários.

O próprio Klosé salienta a importância do docente em acompanhar o jovem clarinetista nesta última seção da primeira parte.

O clarinetista e professor José Carlos de Castro em entrevista relata: “com o Klosé, por exemplo, os 633 estudos de Klosé que estão ali situados no início são muito perigosos em termos de aluno iniciante adquirir certa facilidade para aqueles estudos” (CASTRO, 2014).

Sobre esta seção do Klosé, o professor José Freitas comenta:

Mas aquela parte ali, digamos, quando você chega nos 633 exercícios, você no início ainda está no primeiro, segundo período, o terceiro período você já está na parte aguda, lá pelo quinto período, se agente dividir assim, você já vai estar na parte super aguda que o aluno já tem a coluna (ar) e a embocadura. O que acontece na região grave depois lá na frente quando passa para agudo repete tudo só com o registro (chave) então é uma questão de leitura. Tecnicamente é a mesma coisa, muda a leitura, então o aluno ali avança muito rápido porque tecnicamente já está resolvido. Sendo assim, há um avanço muito rápido, conseqüentemente vêm os problemas do super agudo (FREITAS, 2014, grifo meu).

Os 633 exercícios possuem um conteúdo técnico indispensável para o clarinetista, tanto para o modesto amador quando para o profissional. Então não é possível negligenciar sua importância, a problemática é que estes exercícios estão na primeira parte do método, parte esta que é voltada para o aluno iniciante.

Por mais que esta seção esteja na primeira parte do método, “os 633” propõem exercícios que abrangem quase toda a extensão do instrumento, logo, é de extrema importância que o professor saiba como e quando realizar estes estudos com seus alunos. É interessante ao docente avaliar se seu aluno tem condições de seguir o método cronologicamente, ou se seu aluno deve trabalhar outros cadernos de estudo e no momento oportuno retornar ao Klosé para realizar esta seção.

O Klosé é um dos métodos mais utilizados na educação do jovem clarinetista. É possível dividir pedagogicamente a primeira parte do método em três grandes seções.

Primeira seção: exercícios que contribuem para a formação da embocadura e emissão. Esta seção é formada pelos primeiros 65 exercícios;

Segunda seção: os primeiros estudos para a formação técnica, com os 161 exercícios de mecanismo;

Terceira seção: aprofundamento na técnica do instrumento através dos 633 exercícios.

Estas seções são extremamente grandes, e uma parte considerável, dos exercícios possui ritornelos fazendo com que esta primeira parte do método tome muito tempo do aluno.

O método Klosé teve sua origem na França do século XIX, portanto não possui abordagens pedagógicas que foram descobertas posteriormente. Logo os professores atuais podem completar suas metodologias, paralelamente ao Klosé, com o uso de canções folclóricas, músicas populares ou ainda peças fáceis do repertório clarinetístico. Isso pode motivar o aluno no estudo do instrumento.

O próprio professor pode criar pequenos estudos que auxiliem seu aluno. Outro fato relevante é que alguns alunos, mesmo iniciantes, gostam de criar frases, a improvisar, sendo assim, é importante que o professor aprenda a lidar com isso e o incentive a criatividade e a ludicidade de seus alunos. “Temos que ensinar o aluno a dominar tecnicamente o instrumento, mas também temos que ajudá-lo a tocar de forma musicalmente expressiva” (SWANWICK, 2014).

## 2.2 MÉTODO RUBANK

A série americana de métodos de ensino Rubank é constituída de diversos métodos para a mais variada gama de instrumentos.

Neste estudo, é analisado o Rubank *Elementary Method Clarinet* desenvolvido por Noel W. Hovey. A edição é do ano de 1933.

O método Rubank em questão é um pequeno método com apenas 28 lições, estas contendo pequenos exercícios que valorizam o ensino da clarineta de forma dinâmica e prática.

Os primeiros exercícios do método Rubank trabalham somente a mão esquerda, e tem como objetivo que o aluno seja capaz de realizar a escala de Dó<sub>3</sub> no final da lição 1, estes exercícios são construídos com semibreves.

Nas lições que se seguem, Novey continua com o trabalho da mão esquerda, mas já introduz exercícios com a mão direita na lição 2. O que chama a atenção é que ao invés de dar continuidade aos exercícios que envolvam somente as figuras de semibreves, ele acrescenta a figura de mínima e sua respectiva pausa, e na lição 3 já é possível encontrar a figuras de semínima e sua respectiva pausa. Isso se dá porque ele apresenta gradativamente novos ritmos e novas notas.

É perceptível até o momento que o Método Rubank condensa em poucas lições o aprendizado rítmico, em suma, prioriza a leitura rítmica com a alternância de figuras de som e figuras de pausas, e ritmos variados. Também é possível notar o cuidado de não se utilizar as notas do registro agudo. Esta preocupação é compreensível principalmente pela maior dificuldade de emissão nesta região, adiando o que costuma ser o grande problema para jovens clarinetistas: a mudança de registro e a emissão de notas agudas.

Nas lições subsequentes é apresentada a região grave do instrumento, esta possui a facilidade da emissão, porém é mais complicada em relação a vedação correta dos orifícios, e ainda para executar as notas mais graves do instrumento como  $Fá_2$  e o  $Mi_2$  é preciso utilizar o recurso de chaves. Então, para que o aluno iniciante tenha sucesso em operar estas chaves que compõem o mecanismo da clarineta é preciso que o aluno já tenha certa idade ou constituição física apropriada. Por exemplo, não é aconselhável se o aluno for muito pequeno, obrigá-lo a fazer os dedilhados que envolvam as chaves que executam  $Fá_2/Dó_4$  e o  $Mi_2/Si_3$ , pois para operá-las o aluno precisa ter uma abertura de mão compatível ao tamanho do instrumento, coisa que uma criança pequena não tem. A análise crítica do professor sobre o progresso técnico de seu aluno é fundamental!

Hovey começa a investir na questão da sonoridade do jovem clarinetista apenas na lição 5, exercício de número 9, quando apresenta algumas semibreves no registro grave e o seguinte conselho “Pratique diariamente notas longas para qualidade do som, desenvolvimento dos lábios e controle da respiração” (HOVEY, 1933, p. 6)<sup>10</sup>.

Nas próximas lições existe o acréscimo de figuras de colcheias. Pedagogicamente, o autor apresenta uma nota e a repete com um ritmo diferente, justamente para que o aluno se acostume com o novo ritmo passando para outra nota mantendo o padrão rítmico.

Na lição 7 é acrescentado o primeiro trabalho de escala, pedindo que o aluno realize a escala de  $Fá$  maior, diferentemente de outros métodos onde é trabalhada

---

<sup>10</sup> “Practice daily on sustained tones for tone quality, intonation, lip development, and breath control

primeiramente a escala de Dó maior. Isso se deve a preocupação de Hovey de que o aluno ainda não utilize o registro agudo, já que para realizar a escala de Dó maior na clarineta, o aluno obrigatoriamente teria que usar a chave de registro, passando para o registro agudo do instrumento.

Somente na lição 11, o método Rubank aborda efetivamente a questão do registro agudo, este assunto é apresentado de forma muito interessante pelo autor, já que o exercício feito da seguinte maneira: entoa-se a nota no grave do instrumento, depois aciona-se somente a chave de registro, isso faz com que a clarineta produza outra nota (uma duodécima acima), mas na mesma posição.

Outra característica do método Rubank é de como ele começa a trabalhar a nota  $Si_3$ , geralmente os métodos trabalham com esta nota da seguinte forma: ascende-se a  $Si_3$  pela nota  $Lá_3$ , mas Hovey em seu método traça o caminho inverso chegando ao  $Si_3$  por movimento descendente tendo origem no  $Dó_4$ <sup>11</sup>.

Só a partir deste ponto que o método estabelece a escala de Dó maior.

Na lição 12 o método Rubank, traz exercícios para que o aluno trabalhe a passagem do  $Lá_3$  para o  $Si_3$ .

A seguir, Hovey começa a inserir repertório para que o aluno possa tocar algumas canções. Tomando como base a estrutura pedagógica desenvolvida ao longo destas 12 lições o método Rubank, coloca o aluno como o executante de melodias fáceis que se utilizam dos tons de Dó maior e Fá maior. Esta parte em especial pode mexer com a auto-estima do aluno, pois agora ele se vê capaz de tocar músicas que fazem parte de seu cotidiano, trabalhando também o fator lúdico. Estas pequenas músicas estão constituídas nos tons já utilizados no método e trabalham os três registros da clarineta, (grave, médio e agudo).

A utilização precoce de repertório como ferramenta no aprendizado na clarineta mostra-se um assunto muito abrangente, podendo ser tratado em pesquisas futuras, tanto na área da pedagogia do instrumento, como cognição em música, sendo assim, não há nenhum tipo de pretensão neste estudo o aprofundamento nesta temática.

O fato notório é que, no início do século XX, um método apresentava esta abordagem educacional de ensino como a aprendizagem da clarineta com a execução de repertório.

Na lição 13, Hovey apresenta enfim exercícios que exploram a troca entre os registros.

Na lição 15 o método propõe a leitura de colcheias e sua respectiva pausa, o diferencial é o deslocamento constante da pausa de colcheia, ora aparecendo no tempo tético ora na parte fraca do tempo. Isso exige do aluno uma atenção maior colaborando para o desenvolvimento da leitura.

Enfim na lição que se segue, Hovey traz as notas Lá<sub>4</sub>, Si<sub>4</sub>, Dó<sub>5</sub>. Na lição 18, inicia-se o primeiro trabalho com arpejos.

É perceptível seu interesse em sempre oferece ferramentas que auxiliem o aluno a entender como realizar as pausas. Este auxílio se dar de forma que o aluno pense num som enquanto realiza a pausa. No método este som é expresso pelo símbolo “+”.

Na primeira lição em compasso composto ele também propõe que o aluno realize os exercícios de forma subdividida isso fica mais evidente na lição de número 21, exercício número 2, terceiro compasso.

Nesta lição o sinal de “+” assume outro papel, sendo escrito para que o aluno entenda como funciona a subdivisão das colcheias no compasso composto.

No método também é possível encontrar breves exercícios de articulação como a emissão de *staccati e legati*.

O volume todo trabalha com uma tessitura do Mi<sub>2</sub> até o Ré<sub>5</sub>.

As semicolcheias são apresentadas na lição 26, com a seguinte proposta: Hovey insere uma nota, com uma determinada duração, que progressivamente vai se tornando cada vez menor em relação ao seu valor de tempo, até se tornar uma semicolcheia, isso beneficia o aluno no seguinte aspecto, o iniciante não terá que se preocupar com a mudança de nota (pelo menos neste instante) fixando a atenção somente de como o tempo vai se subdividindo. Isso o auxilia na construção rítmica interna.

Nas lições subsequentes o método já apresenta as semicolcheias com variações de alturas.

O Rubank *Elementary Method Clarinet* se mostra um grande aliado do professor que queira propor a seus alunos questões rítmicas mais evidentes, a inserção de repertório proposta por Hovey também é uma ótima solução para que o aluno, mesmo que iniciante possa tocar algo, ter contato com a prática do instrumento.

Mesmo que o método em questão apresente uma proposta de repertório a ser trabalhada com o aluno, o professor de clarineta pode criar sua própria “biblioteca de repertório” baseando-se sempre nas questões didáticas. É preciso enfatizar as questões

pedagógicas aqui, pois se não houver um planejamento por parte do professor, onde haja um objetivo a ser alcançado pelo aluno, o desenvolvimento do aluno pode ser prejudicado, tocando uma música por tocar.

### 2.3 MÉTODO DA CAPO CRIATIVIDADE

O método Da Capo Criatividade tem sua origem em um método anterior, também criado pelo professor Joel Barbosa, o nome desde primeiro cadernos é método é Da Capo. É comum ocorrer equívocos com a nomenclatura entre os dois métodos, já que possuem nomes semelhantes.

O método Da Capo foi publicado em 2004, e a respeito dele o pesquisador Marcos dos Santos Moreira escreve:

Ele trabalha as habilidades instrumentais, de leitura e de se tocar em grupo com músicas folclóricas brasileiras aproximando os alunos-músicos de sua realidade melódica, diferentemente dos métodos tradicionais trazidos para o Brasil, baseados na Europa, particularmente Itália, Portugal e Alemanha, países historicamente ligados ao histórico das bandas de música brasileiras. (MOREIRA, 2009, p. 129)

Em contato por e-mail o professor Joel explicou que seu método foi embasado na sua tese de doutorado:

O método Da Capo faz parte de um método para ensino coletivo de instrumentos para banda. O aprendizado da clarineta está inserido dentro de um processo coletivo de educação musical. Faz parte de um conjunto onde ele tem que fazer certas "tolerâncias" didáticas para atender o todo. É diferente dos métodos Rubank e Klosé. Estes são dedicados as aulas individuais e tutoriais específicas do instrumento. (BARBOSA, 2014, grifo do autor)

Sobre o Método Da Capo Criatividade, que é o alvo deste trabalho, o próprio autor o descreve:

O Método Da Capo Criatividade para Clarineta faz parte de uma coleção de métodos de ensino para instrumentos de banda de música como flauta, oboé, clarineta, fagote, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trompa, sax gênis<sup>12</sup>, trombone, bombardino, tuba e percussão (BARBOSA, 2010).

E também por e-mail relata:

A vontade de fazer um método coletivo para banda, com melodias brasileiras, surgiu quando eu estudava em Tatuí e trabalhava em bandas de SP. Mas escrevi o Da Capo método no meu doutorado nos EUA. Já Da Capo Criatividade é fruto, em parte disso, e de pesquisas que fiz aqui no Brasil depois do doutorado. (BARBOSA, 2014)

<sup>12</sup> Sax gênis ou sax horn, instrumento de sopro da família dos metais (*euphonium*), geralmente usado em



Dessa coleção de métodos para vários instrumentos, dois volumes são dedicados ao ensino da clarineta. Neste estudo será analisado apenas o primeiro volume.

Diferentemente dos métodos analisados nos tópicos anteriores, o método Da Capo Criatividade prioriza questões de improvisação, criatividade e ludicidade, trazendo uma nova proposta no ensino da clarineta, bem como estabelecendo uma nova relação entre o aprendiz e o instrumento. Como a todo o momento o aluno é convidado a expor ideias, o método em si serve apenas como referencial, colocando a criatividade do aluno no centro do processo de aprendizagem.

O método em questão é constituído de 61 lições, as quais trazem canções que possibilitam o aluno usar de improvisos e imitações. Também são propostos exercícios de escrita musical com o auxílio do ouvido.

O método de Joel Barbosa também trabalha o ensino da teoria musical paralelamente ao ensino da clarineta. Isto é perceptível desde a primeira lição, onde o autor ensina as figuras de tempo e suas respectivas pausas, fórmula de compasso e grafia das alturas dos sons.

Atendo-se a questões técnicas do ensino do instrumento, o Da Capo Criatividade começa propondo ao aluno a emissão da nota Sol<sub>3</sub>, e também sugere que o iniciante já improvise, a princípio, o exercício pede que o aluno se utilize apenas de uma nota, o que se supõe que o aprendiz improvisará somente o ritmo.

Nas próximas seis lições o professor Joel Barbosa trabalha com improvisação e imitação culminando na lição 7 com o exercício de escuta e escrita musical.

Na lição 8 o autor do método acrescenta a nota Mi<sub>3</sub> da clarineta e propõe uma improvisação com esta nota, nas lições, 9 e 10 surge a primeira proposta para que o aluno toque uma canção (Dlim-dlim-dão) e algumas variações possíveis, bem como, oferece a oportunidade ao aprendiz de criar sua própria variação.

Na lição 10, especificamente, o autor trabalha com um conjunto de vozes.

Nas duas lições seguintes são encontrados os mesmos padrões na abordagem de ensino, com a inserção da nota Ré<sub>3</sub>, na lição 13 o método Da Capo Criatividade traz uma nova proposta pedagógica.

Esta lição é constituída de três colunas onde são trabalhadas perguntas e respostas. Abaixo segue-se a proposta do método para a realização da atividade:

Brincadeiras:

1. Um instrumentista toca qualquer um dos trechos da primeira coluna “pergunta”, em seguida, um outro executa qualquer um dos trechos da

segunda coluna, finalmente, outro encerra tocando um trecho qualquer, “resposta”, da terceira. Repete-se isso até que todos toquem, enquanto a percussão toca continuamente.

2. Uma outra brincadeira é fazer a sequência proposta no item anterior, enquanto os instrumentistas que não tocam anotam quais números foram tocados pelos colegas. Cada acerto marca um ponto. Vence, obviamente, quem marcar mais pontos.

3. Um instrumentista “pergunta“, tocando um trecho da primeira coluna. Outro dá continuidade ao diálogo, mas tem que tocar o trecho corresponde da segunda coluna, ou seja, o trecho que está na mesma linha. Ele tem que descobrir, certamente, qual foi o número tocado pelo anterior para poder tocar o seu. E outro finaliza, respondendo com o trecho da mesma linha da terceira coluna. (BARBOSA, 2010, p.16 e 17, grifos do autor)

É importante salientar a forma como o professor Joel Barbosa chama os exercícios, “brincadeiras”, esta denotação transmite ao aluno mais tranquilidade, deixando-o mais a vontade para tocar e criar, valorizando os aspectos lúdicos.

Neste exercício também é possível encontrar a construção da percepção, e o trabalho de conjunto.

É sugerido pelo autor que haja uma percussão enquanto o exercício é realizado, neste ponto encontra-se um problema. Qual a célula rítmica deve ser usada para a realização da lição? Já que o próprio método não traz nenhuma sugestão a respeito disso.

Na lição de número 14, é proposta agora a criação pelo aluno de suas próprias perguntas e respostas; e a lição seguinte traz uma melodia que deve ser tocada algumas vezes e depois, o executante deve trocar uma ou algumas notas na execução para que o colega perceba o que foi alterado.

A lição 17 apresenta um aquecimento para banda<sup>13</sup>. Neste ponto o autor começa a trabalhar com a nota Dó<sub>3</sub> da clarineta, realizando assim uma escala pentatônica de Dó maior.

As lições seguintes do método Da Capo Criatividade não trazem novas especificidades de ensino. É possível ressaltar somente que na lição 20 é parecida com a lição de número 12, apenas com uma mudança de tom e o acréscimo de duas outras vozes. Existe ainda uma sutil progressão no número de notas que o aluno pode utilizar para improvisar.

Na lição 23, o autor propõe ao jovem clarinetista que escolha um final<sup>14</sup> para o término da lição. A seguir o aluno é convidado a criar o meio da melodia.

---

<sup>13</sup> Como já foi dito, o Método Da Capo Criatividade também pode ser usado como um método de ensino coletivo de ensino de música. Portanto, é factível que o método traga lições onde vários instrumentos possam participar.

Na lição de número 25, é inserida a nota Lá<sub>3</sub>, e na lição 27 surge a proposta de se trabalhar improvisos sobre as notas de um acorde.

Na lição 28, já temos a primeira lição que trabalha com a mão direita (nota Si<sub>2</sub>).

A lição 30 propõe a improvisação e a imitação, utilizando todas as notas aprendidas até este momento (sete notas).

A lição de número 32 traz a ideia da realização da canção “Balão de João”, acompanhada com batidas de palmas e pés.

Ao invés de apresentar novas tonalidades, como fazem outros métodos, o Da Capo Criatividade apresenta uma introdução ao modo Dó mixolídio com a utilização da nota Si bemol.

Na lição de número 38, surge um conceito de criação total, pois o aluno neste ponto tem que criar uma melodia e um acompanhamento (os ritmos são pré-definidos pelo autor).

Nas lições seguintes mantém-se a linha de priorizar o trabalho em grupo, improvisação, e criação. Na lição 47 Joel Barbosa trabalha com o modo lídio-mixolídio, reafirmando uma inclinação para o modalismo.

Na lição de número 50 o autor se apropria do tom de Ré menor para que o aluno improvise e faça exercícios de imitação.

Na lição 55 aparecem as primeiras dinâmicas, e na lição 56 temos o modo frígio sendo trabalhado, dando continuidade ao universo modal.

Após a análise do Método Da Capo Criatividade, é possível afirmar que:

Grande parte dos exercícios só terão sentido se houver mais de um aluno envolvido na ação do aprendizado;

Não é um método que prioriza as questões técnicas da clarineta tomando como base o ensino conservatorial vigente nas escolas de música e o ensino expresso das bandas.

Auxilia no trabalho em conjunto;

Possibilita o amadurecimento da escuta do aluno;

Coloca o aluno no centro do aprendizado, possibilitando ao mesmo exercer situações artísticas desde o início do processo aprendizagem da clarineta;

Inicia o aluno no universo modal.

### CAPÍTULO III

#### DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Este capítulo é fundamentado nas entrevistas semi-estruturadas realizadas com oito professores de clarineta que atuam ou atuaram na cidade do Rio de Janeiro. Foram convidados por e-mail onze professores para participar da pesquisa dos quais oito efetivamente participaram do processo.

Um dos professores entrevistado optou por responder apenas o questionário.

E três dos professores são aposentados.

Todo o processo da entrevista levou cerca de três meses, tendo início no mês de março e término em junho de 2014.

Estes professores de clarineta foram convidados por lecionarem em algumas das principais instituições de ensino do instrumento no Rio de Janeiro, como:

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);

Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO);

Conservatório Brasileiro de Música (CBM);

Escola de Música Villa-Lobos.

Os depoimentos dos entrevistados foram gravados em mídia digital, e o questionário que norteou a entrevista encontra-se em anexo.

Não é objetivo quantificar dados, por isso não são expostos aqui números e tabelas. O foco central é apresentar a opinião dos profissionais de ensino da clarineta na cidade do Rio de Janeiro acerca das abordagens de ensino voltadas ao aluno iniciante.

Abaixo segue quadro com as principais informações sobre os professores que fizeram seus depoimentos para esta pesquisa e que se basearam em suas experiências docentes:

Professor	Nível de Atuação no Ensino da Clarineta	Instituição onde Leciona ou Lecionou
Carlos Soares	Graduação e Ensino Técnico	Conservatório Brasileiro de Música Escola de Música Villa-Lobos
Cristiano Alves	Graduação e Pós-Graduação	Escola de Música da UFRJ
Edson de Silveira	Graduação	Instituto Villa-Lobos UNIRIO

Genivaldo Soares	Ensino Básico	Escola de Música Villa-Lobos
José Botelho	Graduação e Ensino Técnico	Instituto Villa-Lobos UNIRIO (aposentado) Escola de Música Villa-Lobos
José Carlos de Castro	Graduação e Ensino Técnico	Escola de Música da UFRJ (aposentado) Escola de Música Villa-Lobos
José Freitas	Graduação e Ensino Técnico	Escola de Música da UFRJ (aposentado)
Paulo Passos	Ensino Técnico	Escola de Música Villa-Lobos

Carlos Soares:

Em seu depoimento professor Carlos Soares, apresentou os métodos com os quais trabalha, ele citou um dos métodos analisados na pesquisa, o método Rubank. “Atualmente tenho usado o Rubank, antes eu utilizava o H. Klosé, mas hoje em dia eu tenho visto que o Rubank é um método um pouco mais leve para o aluno” (C. SOARES, 2014).

Sobre o método Da Capo Criatividade o professor Carlos relata:

Eu acho que o Joel acertou, porque é uma coisa que sempre faltou um pouco na verdade, o aprendizado sempre foi muito focado quando era para banda de música. O ensino dependia muito das bandas existentes em algumas escolas ou até mesmo nas bandas existentes em algumas cidades do interior. Isso foi sem dúvida nenhuma, uma coisa que ajudou no desenvolvimento de muitos músicos para este mercado, eu acho que com um tempo, isso foi diminuído. (C. SOARES, 2014)

Sobre o método Klosé: “Tudo que é novo é muito bem-vindo e não necessariamente deixar de lado o tradicional eu não deixaria de lado o Klosé. Porque eu acho que algum momento ele é necessário” (C. SOARES, 2014).

Sobre a importância de uma boa formação inicial e as características docentes o professor Carlos diz:

O início é a base de toda educação musical e eu acho que é a coisa mais importante! Às vezes, o professor não é um virtuose, mas ele é um bom educador, ele pode ser um cara que pode ter sensibilidade, que entenda a natureza do aluno e perceba as dificuldades e as virtudes dele, esse é o bom professor! Que percebe o potencial do aluno e se isso for feito na base, ele (professor) vai contribuir para que esse aluno tenha uma evolução muito melhor. (C. SOARES, 2014)

Cristiano Alves:

O professor Cristiano foi enfático em relação à importância do educador. Na sua concepção, o professor é um dos principais agentes neste processo, quando capaz de codificar e transmitir o conhecimento.

Em relação ao método Da Capo, mostrou-se consoante à metodologia criativa proposta pelo professor Joel Barbosa.

No concernente ao método Klosé, salientou diversos aspectos positivos, como a progressão cronologicamente lógica das demandas, além da organização do método. Sobre os 633 exercícios, observou a importância de que o aluno tenha conhecimento prévio da nomenclatura das chaves da clarineta, ressaltando outros relevantes aspectos ligados à formação do clarinetista.

Na visão do referido professor, deve existir uma maior atenção à educação musical básica, viabilizando o alcance de níveis artísticos satisfatórios aos postulantes ao curso de bacharelado em música. Acredita existirem lacunas importantes em todo o processo educacional, dificultando a justa integração entre os diversos níveis de instrução, desde a iniciação até a pós-graduação.

Observou também a importância das bandas de música na formação do clarinetista, ressaltando a extrema importância da boa iniciação no instrumento: “Não se deve conceber que, apenas em nível avançado, um músico deva ter acesso a um professor de grande qualificação. Ao contrário, um grande professor desde o início da atividade musical tende a determinar, de forma muito relevante, os rumos da carreira de um artista.” (ALVES, 2014).

Valendo-se da fala de um amigo, propõe um conceito interessante ao expor qual viria a ser a melhor trajetória de aprendizado: “iniciar o mais cedo possível com o melhor professor possível” (ALVES, 2014).

Em outro importante momento da entrevista com o professor Cristiano Alves, o mesmo ratifica a importância de uma boa iniciação musical, apontando o efetivo impacto desta no incremento global do nível musical no Brasil.

Fernando Silveira:

O professor Fernando corrobora com as palavras do professor Cristiano, no que tange a escassez de cursos que possam preparar de modo satisfatório os alunos que desejam ingressar no curso de bacharelado em clarineta.

Sobre a importância das abordagens de iniciação na clarineta descreveu:

É exatamente esse o grande problema, não é a falta de uma metodologia por assim dizer, é a falta de alguns cuidados na iniciação. Não é simplesmente colocar a boca na boquilha e sair tocando. Não é assim!

E é essa a importância de termos um professor ou alguém que tenha algum tipo de formação para fazer a iniciação musical. Nós no Brasil estamos muito fora do contexto educacional de iniciação musical, principalmente em

clarineta no mundo, agente vê as metodologias aplicadas fora do Brasil, e que aqui não existem. (SILVEIRA, 2014)

A iniciação musical pela banda de música também foi citada pelo professor da UNIRIO:

Na banda de música o objetivo a ser alcançado não é tocar direito, é tocar! Eu até entendo que existe por trás das bandas de música o aspecto social de integração que o menino iniciante quer tocar. Poder participar da banda para fazer as retretas esse negócio todo. Perfeitamente, ele (o aluno) tem que pensar assim, mas o educador que esta por trás da banda de música, eu acho que deveria sempre ter um educador principalmente nas bandas escolares, tem que ter um objetivo! (SILVEIRA, 2014)

Silveira descreve uma abordagem própria para lidar com alunos iniciantes. Em seu depoimento, o professor Fernando relata que as poucas vezes que lecionou clarineta para alunos que não tinham absolutamente nenhum conhecimento do instrumento, ele não utilizava métodos, sua justificativa para tal fato é que “quando você não dá método você faz com que o aluno memorize”. (SILVEIRA, 2014)

Nada impede que os professores desenvolvam suas próprias metodologias, tendo em vista que cada aluno é único, portanto é compreensível que por vezes o educador tenha que criar seu material.

Sobre os métodos analisados nesta pesquisa Silveira observa o seguinte:

Nós no Brasil fizemos a escolha pela escola francesa, então hoje eu desconheço um método que aborde a técnica de clarineta francesa melhor que o Klosé. Mas é possível você usar outros. Existe o Rubank que é um método interessante! Muito parecido com o Da Capo do Joel, pois se utiliza a mesma vertente de metodologia que é você ensinar a tocar através de melodias populares, no caso do Rubank é com melodias populares americanas, o Joel já usa uma metodologia do folclore brasileiro. (SILVEIRA, 2014)

Genivaldo Soares:

Em sua entrevista, o professor Genivaldo alegou a importância do Klosé para a formação do jovem clarinetista no Rio de Janeiro, ressaltou que os exercícios contidos no método francês abrangem uma boa parte do repertório.

E lamentou não haver métodos que contemplem a música brasileira para iniciantes.

De todos os entrevistados, o professor Genivaldo é o único professor que efetivamente trabalha com o ensino básico da clarineta.

José Botelho:

O professor Botelho descreveu que sua iniciação na clarineta foi em Portugal, com métodos que não são utilizados no Brasil. Ele corrobora com o professor Genivaldo, no que tange as abordagens metodológicas do Klosé. Mas também ressaltou a variedade de métodos existentes hoje e salientou a importância do professor Jayoleno dos Santos para a formação clarinetística no Rio de Janeiro.

José Carlos de Castro:

O professor José Carlos, falou sobre sua formação inicial, que seu primeiro professor não era clarinetista, e que conheceu a escola francesa de clarineta quando ingressou na escola de música da UFRJ para estudar com o professor Jayoleno dos Santos.

Sobre o Klosé, José Carlos chama atenção:

O que acontece, essa é a minha opinião própria, é que na época não havia tantos métodos quanto hoje, O importante é você se basear na época, não adianta se você hoje tem outro método porque na época só tínhamos o Klosé, tinham outros métodos muito elementares. (CASTRO, 2014)

Castro observa que o Klosé tinha uma uniformidade, essa uniformidade seria o um equilíbrio didático, talvez por isso, ele ficou sendo o método mais usado até os dias de hoje.

O professor José Carlos valoriza o aluno, colocando-o no centro do processo de ensino. Citou também a importância da motivação como elemento-chave no aprendizado do aluno. Relata que não é só uma metodologia fatigante pode desgastar o aluno, mas algum outro conteúdo básico no desenvolvimento do clarinetista que ainda não foi assimilado, como por exemplo, a embocadura errada.

“Nós professores somos o elo de confiança daqueles que nos escolhem para estudar.” (CASTRO, 2014)

José Freitas:

Como o professor José Carlos, o professor Freitas só conheceu o método Klosé quando entrou na escola de música da UFRJ.

Sobre sua atuação como docente, o professor Freitas em sua entrevista relatou que cria suas abordagens de ensino, por exemplo, ele descreve que se utiliza do método



Rubank para iniciar o aluno, na continuação do processo pedagógico ele utiliza do Método Klosé.

Freitas também observa os seguintes aspectos sobre o Klosé:

Em relação aos duos que existem no Klosé é uma coisa interessante! Pode parecer chato! Mas eu aprendi com meu professor uma coisa, quando eu tocava aqueles duetos, embora, sozinho porque eu estudava as duas partes, ele (prof. Jayoleno) começava a me ensinar música, porque ele falava da dinâmica, do fraseado, ele dava uma aula de análise num duo (FREITAS, 2014)

Sobre a motivação em tocar um repertório o professor Freitas relata:

Agora, é claro que tem a parte da recreação, que é interessante, como nos métodos de hoje, o Joel, o Rubank. Existem as musiquinhas, aquilo é para incentivar o aluno, para dar um “refresco”. O método é a hora que você precisa prestar atenção, depois você está liberado para tocar um sambinha, um chorinho. O que você quiser uma música que você gosta. Que é a parte que você se descontra se não você fica saturado de tocar só escala. (FREITAS, 2014)

Freitas também corrobora com ideia da importância do aluno no centro do processo educacional, “mas é fundamental o olhar para o aluno, o que ele apresenta? Por isso que normalmente as aulas são individuais, pois cada aluno apresenta uma dificuldade diferente ou facilidade.” (FREITAS, 2014).

Paulo Passos:

O professor Paulo Passos respondeu apenas o questionário que orientou a entrevista, cabendo aqui expor apenas o conteúdo de suas respostas:

Sobre os métodos que utiliza com alunos iniciantes:

a) Uso os seguintes métodos;

1 - Balassa, György e Berkes, Kálmán --- Klarinétiskola – Editio Musica Budapest, 1968. É um método todo em duetos. Utiliza pequenos estudos e melodias, sempre em duetos.

2 - La Cruz, Puchol e Bou ----Aprende com el Clarinete - Rivera Editores

3 - Klosé --- Méthode Complète de Clarinette – Éditions Musicales Alphonse Leduc Páginas 35 a 41 e depois, páginas 70 a 102 (segunda parte).

4 - Pires Camargo, Nabor ---Método para Clarinete Algumas melodias do início (valsas).

Quando o aluno apresenta um desânimo em relação a metodologia proposta:

b) Faço estas três coisas:

Tento convencê-lo a prosseguir com o método.

Busco outros métodos ou melodias que possam estimulá-lo

Crio novos exercícios segundo as dificuldades apresentadas.

Sobre a inserção de repertório como ferramenta de motivação:

2 - A inserção de repertório é sempre válida e estimula o aluno. Incluindo música folclórica ou popular urbana, e adaptações do repertório erudito. O Guia Prático, de Villa-Lobos, o livro de 500 Canções Brasileiras, de Ermelinda Paz, etc.

Qualificação dos métodos apresentados:

3 -

a) Na resposta à questão 1a, estão os métodos ou partes de métodos que acho interessantes.

b) Os dois primeiros métodos, (Balassa e Kalmán, La Cruz, Puchol e Bou), têm a grande qualidade de serem bastante progressivos. Ou seja, o aluno tem a possibilidade de avançar, superando dificuldades cada vez maiores, numa progressão tranquila e estimulante. Como são métodos estrangeiros, gosto também de adicionar pequenas melodias brasileiras, de acordo com o progresso do aluno.

A ideia das lições em duetos (Balassa e Klman é todo em duetos; La Cruz, Puchol e Bou, têm alguns duetos nos finais das lições) me parece muito interessante e estimulante, para o aluno e também para o professor.

A segunda parte do Método Klosé também pode ser muito interessante, mas, não é tão progressiva (também toda em duetos). Deve ser usada com outros métodos, para que o aluno possa superar as dificuldades tranquilamente.

Sobre os 633 exercícios do Klosé:

4 - Não acho que sejam produtivos ou interessantes, para o iniciante. Eventualmente, podem-se usar alguns desses exercícios para corrigir algum posicionamento errado ou tirar alguma tensão dos dedos. Klosé já adverte que “só o Professor saberá julgar se certos exercícios deverão ser deixados para mais tarde e em

particular os do registro agudo.” (em minha opinião todos devem ser deixados para muito mais tarde).

Sobre uma metodologia de ensino com foco na música brasileira:

5 - Em parte creio que sim, com a utilização de melodias brasileiras, folclóricas e do popular urbano, o Guia Prático de Villa-Lobos... O ideal seria também encomendar obras de vários níveis, para compositores brasileiros.

Sobre a importância de uma boa educação de base:

6 - É importantíssimo ter uma boa iniciação, pois evita problemas posteriores. No entanto, nossa educação, nosso aprendizado, não termina nunca e sempre se pode melhorar e corrigir eventuais deficiências.

Neste capítulo foram apresentadas as opiniões e visões de alguns docentes. Uns defendem a escola francesa de clarineta, outros já entendem que além dela, hoje é possível utilizar uma variedade maior de métodos ampliando assim as formas de abordagens de ensino na clarineta.

Nada impede que as metodologias sejam mescladas, como os professores Carlos Soares e José Freitas relataram. O fator motivacional é outro aspecto que surge e que foi apoiado por quase todos os entrevistados, sendo assim, é importante que o aluno desde cedo tenham contato com a ação de tocar canções, cabendo ao professor saber o que é possível indicar a seus alunos.

A importância de uma boa formação inicial é determinante para o bom desenvolvimento do jovem clarinetista, por isso é defendido que os professores que trabalhem com este público, se capacitem tanto quanto um professor que leciona no curso técnico ou da graduação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As importâncias da base na iniciação musical na clarineta, bem como, o desenvolvimento de práticas educacionais que desenvolvam o ensino do instrumento de forma organizada e objetiva, parecem, até então, não estarem inclusas repertório da maior parte dos professores de clarineta, que atuam na formação básica do jovem clarinetista.

O fator importante é a decisão sobre o que deve ser ensinado e como ensinar. Independentemente da metodologia que se utiliza é necessário conduzir o grau de dificuldade pouco a pouco e valorizar o progresso do aluno. Todo o aluno tem seus limites. (GARBOSA, 1999)

O professor precisa ir além do seu próprio conhecimento, pois somente um professor engajado pode trazer algum tipo de transformação em seu meio. As propostas educacionais não podem se cristalizar. “uma educação musical que contemple o indivíduo como um ser atuante, reflexivo, sensível e criativo. Ao professor compete a responsabilidade de transmitir os saberes e os conhecimentos durante o processo de aprendizagem” (ESPERIDIÃO, 2002, p. 70)

Nesta pesquisa foi possível entender que o professor é o elo principal entre o conhecimento e o aluno, cabendo ao docente a árdua tarefa de buscar constantemente materiais e metodologias que contribuam para a formação plena de seus alunos de clarineta.

Novas propostas de ensino são possíveis, basta que o docente se interesse em buscar novos materiais e saiba utilizar os métodos já existentes de forma contextualizada as necessidades e anseios de seus alunos.

Os métodos analisados possuem especificidades próprias, não significando que uma metodologia se sobreponha a outra, mas que é possível obter bons resultados se entrelaçamos essas especificidades, e canalizar esse o conhecimento para o iniciante.

Cabe ao professor codificar e transmitir as metodologias contidas no material didático, por isso, é preciso que o docente sempre tenha um olhar crítico em relação ao método, percebendo as facilidades e dificuldades de seus alunos e escolhendo para ele o material mais adequado.

Outro fator que se torna indispensável para o professor de clarineta na atualidade é o domínio de um segundo idioma, já que a maior parte da literatura do instrumento está em inglês, francês ou alemão. Seguindo por essa vertente é imprescindível ao

professor uma formação plena, que o capacite não apenas com a técnica clarinetística, mas que contemple outras áreas do conhecimento humano.

Foram apresentadas análises de três métodos de clarineta, cujo objetivo central foi descrever seus conteúdos a fim de expor suas abordagens pedagógicas no ensino do instrumento.

Sobre o Método Klosé, é possível dizer que sua ascensão no Brasil em meados do século XX, se deu pela ausência de outros métodos que abordassem a pedagogia da clarineta de forma tão completa e com a gradação de dificuldades bem organizadas, segundo o depoimento dos professores José Carlos e José Freitas.

Os 633 exercícios são essenciais para a formação do clarinetista, cabendo ao professor saber a hora certa de abordá-los. A realização dos “633” só será bem-sucedida se o aluno já tiver o domínio da nomenclatura das chaves da clarineta, bem como ter realizado com êxito os 161 exercícios de mecanismo da página 44. Outro quesito fundamental para a realização dos exercícios é que o aluno já tenha consolidado a embocadura.

Nos dias atuais, mas do que nunca, o fator motivacional é fundamental para que o aluno não venha desistir de estudar o instrumento. O método Rubank e o método Da Capo Criatividade trazem em seu cerne esta ideologia, fazendo com que os alunos desde cedo já possam tocar.

O método americano Rubank é ideal para alunos que tenham dificuldades com divisões rítmicas, pois os processos pedagógicos propostos por Noel Hovey fazem com que o aluno entenda de forma muito simples o pulso e as subdivisões do tempo. A inserção de repertório funciona como agente de motivação, além do repertório proposto por Hovey, o docente pode pesquisar outras canções que seus alunos podem executar.

Já o método do professor Joel Barbosa é direto fazendo com que o aluno se sinta feliz por poder criar e fazer parte de um conjunto. É um método ideal para professores que trabalham em bandas escolares. A única ressalva é que alunos muito tímidos podem não se sentir a vontade para improvisarem, mas uma vez a figura do professor é necessária, pois somente com a atenção deste profissional será possível avaliar o emocional dos alunos, sendo assim cabe a este desenvolver atividades que os alunos mais tímidos possam realizar.

As entrevistas contidas nesta pesquisa consolidam e corroboram entre si, colocando o professor como o principal agente no processo educacional e que a “grande escola de clarineta” no país são as bandas de música.

Ainda sobre este capítulo “descrições das entrevistas” foi possível compreender que diversas metodologias podem ser mescladas, enriquecendo as abordagens de ensino do professor de clarineta, e que o docente deve pesquisar sempre.

Na resposta do professor Paulo Passos é possível notar a variedade de métodos que ele utiliza com seus alunos. Esta variedade de abordagens é enriquecedora, pois prepara o professor para enfrentar as possíveis dificuldades que os alunos possam apresentar.

Portanto é de extrema importância para aquele que se propõe a dar aulas de clarineta se capacite. A aquisição de DVDs e CDs de clarinetistas, o aprendizado de outro idioma para ampliar os conteúdos pedagógicos com literatura estrangeira, a leitura de artigos e material acadêmico sobre o assunto só enriquece a dinâmica da aula e pode fazer a diferença no desenvolvimento pleno do jovem clarinetista.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Cristiano. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 05 de junho de 2014. 1 arquivo digital (60min).
- BAERMANN, Carl, *Complete Celebrated Method for Clarinet*. Gustave Langerus. New York: Carl Fischer, 1917.
- BARBOSA, Joel Luis da Silva, *Da Capo Criatividade: Clarineta em Si Bemol*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2010. V. 1.
- \_\_\_\_\_. *Método Da Capo no Meu TCC\_* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mauroclarone@hotmail.com em 04 abr. 2014.
- BOALCH, Donald Howard; WILLIAMS, Peter. FRITZ [FRITZE], BARTHOLD. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan publishers Limited, 1980, V.6, p. 856-857.
- BOTELHO, José. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 26 de março de 2014. 1 arquivo digital (97min)
- CARNEIRO, Mauricio Soares. *A Música de Câmara Brasileira: Clarineta e Piano – Clarineta Solo*. 1998. Monografia (Pós-Graduação em Música) Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba.
- CASTRO, José Carlos de. *Regras Básicas para o Ensino da Embocadura na Clarineta*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Musica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 13 de março de 2014. 1 arquivo digital (32min).
- ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógicas dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 7, 69-74, set. 2002.
- FREITAS, José. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 25 de março de 2014. 1 arquivo digital (38min).
- GARBOSA, Guilherme. Formação do Professor de Clarineta no Contexto Brasileiro. In: XII Encontro ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 1999. Disponível em <[www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/GARBOSA.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/GARBOSA.PDF)> Acesso em: 11 jun. 2014.
- HOEPRICH, Eric, *The Clarinet*. London: Yale University Press, 2008.
- HOVEY, Noel W. *Rubank Elementary Method*. Chicago: Rubank Publications, 1933.

KLOSE, Hyacinthe Eléonore. *Méthode Complète de Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

MAGNANI, Aurelio. *Metodo Completo para Clarinete*. Filottete Martorella. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1953.

MOREIRA, Marcos dos Santos. O método Da Capo na Aprendizagem Inicial da Filarmônica do Divino, Sergipe. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Goiânia*, v. 15, n. 1, p. 126-140, jun. 2009.

PASSOS, Paulo Roberto dos. *Questionário para TCC* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mauroclarone@hotmail.com em 21 abr. 2014.

PIRES, Roberto Cesar, *A Contribuição da Estrutura de Ensino com Modelo Musical. Gravado na Interpretação dos Choros Chorando Baixinho de Abel Ferreira e Sempre de K-Ximbinho*. 2002. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SANTOS, Jayoleno dos. *Aspectos da Virtuosidade na Clarineta*. 1949. Tese de Catedrático. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro.

SILVEIRA, Fernando José. Apostila Clarineta. Programa de Atualização para Bandas de Música do Estado do Rio de Janeiro (Banda Larga). Rio de Janeiro, 2009a.

\_\_\_\_\_, Antônio Luis de Moura: O Primeiro Clarinetista Virtuoso Brasileiro e Fundador da Cátedra de Clarineta no Brasil. *Revista Música Hodie, Goiânia* V. 9, N. 1, 93 - 111, 2009b.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 15 de abril de 2014. 1 arquivo digital (29min).

SOARES, Carlos. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 10 de abril de 2014. 1 arquivo digital (29min).

SOARES, Genivaldo. Entrevista realizada no Rio de Janeiro em 07 de abril de 2014. 1 arquivo digital (21min).

SWANWICK, Keith, Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música. In *Cadernos de Estudo: Educação Musical 4/5*. Trad. Fausto Borém de Oliveira e revisão de Maria Betânia Parizzi. Disponível em <[http://www.atravez.org.br/ceem\\_4\\_5/ensino\\_instrumental.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/ensino_instrumental.htm)> acesso em 10 jun. 2014.



## ANEXO

### QUESTIONÁRIO

1 - Qual o método ou caderno de estudo que você aprendeu clarineta enquanto aluno iniciante?

2 - Se você leciona ou já lecionou clarineta para alunos iniciantes, responda as seguintes perguntas.

a) Quais métodos ou cadernos de estudo você usa/usou para dar aulas para este nível de aprendizado?

b) Quando o iniciante demonstra dificuldade ou desestimulado pelo método escolhido, qual é sua abordagem para resolver o problema?

3 - Você acha válida a inserção de repertório na fase inicial de um aluno de clarineta?

4 - Segundo sua experiência docente:

a) Quais são os métodos ou cadernos de estudos que você conhece que tem como foco o aluno iniciante na clarineta.

b) Expresse sua opinião, sobre as especificidades pedagógicas utilizadas nos métodos acima citados por você. (ex. progressões das dificuldades, concatenação entre mão direita e esquerda, ludicidade).

5 - Sobre a Primeira Parte do Método Completo para Clarineta de H. Klosé, os “633 exercícios práticos e diários<sup>15</sup>”. Como você entende tais exercícios logo na parte voltada para o aluno iniciante?

6 - Uma metodologia brasileira de ensino da clarineta seria possível?

7 - Opine sobre a importância de uma boa iniciação na clarineta?

---

<sup>15</sup> Os 633 exercícios são pequenos estudos que gradativamente trabalham o mecanismo da clarineta, até